

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art
Die Neue Welt der Kunst

3/62/2008





издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
директор Юрий Калиновский (yuriy@worldart.ru)
главный редактор Вера Бибинова (vera@worldart.ru)
редактор Александр Котломанов (kotlomanov@worldart.ru)
ответственный секретарь Инга Мушкина (office@worldart.ru)
специальный обозреватель и куратор новостного портала «НОМИ» Дмитрий Новик (portal@worldart.ru)
арт-директор Дарья Мальцева
разработка дизайна: Филипп Донцов, Надя Зубарева
корректоры Наталья Кузнецова, Лиза Вертин
коммерческая служба Марина Кортаева, Дмитрий Боровиков
производственный отдел Александр Гончаров
фотосъемка: Марина Гуляева, Дмитрий Новик
допечатная подготовка Александр Балабанов
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 (985) 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.

Обложка: *Штрафная площадка.*
Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff
2-я стр. обложки: *Владимир Яшке. Вера. Х., м. 70х49,5. 1996*

3-я стр. обложки: *Джиголоамо Маццоло (Пармиджанино). Обращение Савла. Х., м. 177,5х128,5. 1527—1528.* Музей истории искусства, Вена. С 16 июня по 28 сентября экспонируется в Государственном Эрмитаже

Печать — типография «Премим пресс», Санкт–Петербург. Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная.
© «Новый мир искусства», 2008. 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.

Анатолий Гадзило смертельное манит	2
событие / москва Борис Соколов вынесенный мозг, или неведение пригова	6
Дмитрий Новик арт–москва: «граждане!.. вещи познаются в сравнении»	10
стас шурипа: «художник важен как живое тело» Иван Бубнов беседует с известным художником и куратором о ярмарке «Арт–Москва»	14
Валентин Дьяконов слова, слова, слова...	18
событие / базель Дмитрий Новик арт–базель: испытание размахом	21
сезонный дневник Информация из музеев и галерей мира: Лувр (Париж), Феникс–халлен (Гамбург), Люксембургский музей (Париж), ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), Shepherd and Deont Galleries (Нью–Йорк), Музей Академии художеств (Санкт–Петербург), ГТГ (Москва), ГРМ (Санкт–Петербург)	
Светлана Александрова народ против яна фабра?	25
Полина Казль фронт сопротивления	27
Полина Казль пол тек: «прекрасный мир, который почти что случился»	29
О. А. марк ротко, томас деманд: этот запараллеленный мир	31
Светлана Александрова морис де вламинк: дикий инстинкт	32
Дарья Акимова семейные ценности	34
Сергей Голлербах совсем как в жизни, но таинственнее	36
Николай Кононов между уникальностью и тиражом	37
Дарья Акимова праерафазлиты: сказка — ложь?..	39
взгляды / переселенцы Иван Бубнов, Елизавета Лурье деревенька будущего	42
«сон длиною — в паранойю...» Иван Бубнов беседует с Фредериком Шобеном	46
Валентин Дьяконов андреас гурски: певец перенаселения	48
Полина Казль евгений халдей: сквозняки истории	53
photo–step / арена арена: больше, чем искусство	56
Владимир Соповьев стадион: пространство метафоры	58
Александр Котломанов анхель пералта: о хорошем отношении к лошадям	62
территория авангарда / ближнее чтение Антон Успенский пластический жест в советском искусстве 1920—30–х годов	66
Алиса Любимова александр богомазов: резонатор	68
чистота жанра / времена Валентин Дьяконов владимир гринберг: правда и живопись	71
Николай Кононов павел никонов: попасть в формат	73
Ирина Карасик юрий злотников: «задавать вопросы и не завершать действия»	75
Владимир Шинкарев великий яшке	76
из книг Александр Дашевский, Дарья Акимова, Александр Плюснин, Валентин Дьяконов рецензии	78
Павел Дмитриев книги о музыке: диалоги, беседы, хроника	82
deadline Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова	84
дефиле Николай Кононов орнамент, кратный единице	88
А. К. garderobe–2008: начинающая красота	90
петербургская арт–хроника / обзор Оксана Лысенко, Александр Котломанов продолжение истории	92
петербургская арт–хроника	97
московская арт–хроника	101
арт–хроника регионов	105
мир музея холостой выстрел Дмитрий Новик беседует с Виктором Файбисовичем	112

Для чего нужны в выступлениях Пригова эти навязчивые, нудящие, грубые повторы, доводящие сюжет до бессмыслицы? Из видеопроектора громогласно раздается: «...Отец мимо пронеси или убери эту чашу! Чашшу! Чашу которая мне не по силам (5 раз)...» Для чего иронический культ собственной личности, бахвальная христология и заушный вагнеризм? Можно сказать, что перформансы Пригова — это игра о советской истерике, даже о паранойе. И эти акции по-вагнеровски универсальны: листок с типографикой, чтение, даже опера. Хотел добавить «инсталляция» — и нет!

Борис Соколов (с. 6)

То, что крыло Ришелье насквозь проросло реализованными фантазиями нашего современника, понимаешь не сразу. Очередной раз подойдя к пустым зарешеченным голландским залам, все же приходится сложить фразу из скудного запаса имеющихся в голове французских слов: «Pourquoi?..» Услышав и с трудом поняв ответ смотрятеля-афропарижанина, что, мол: «Parce que... по четвергам этот отдел экспозиции toujours закрыт...», поворачиваешь обратно и краем глаза замечаешь странного типа, в буквальном смысле слова уткнувшегося носом в картину.

Светлана Александрова (с. 25)

...спасибо и за эту возможность познакомиться с Полом Теком, которому Сюзан Зонтаг посвятила свою книгу «Против интерпретации» (1966) и чья скомканная карьера, по выражению куратора и критика Ричарда Флуда, является «одним из крупнейших провалов современного искусства». Альтернативный голос американских 60-х (когда фанфары минимализма и поп-арта заглушили все остальные звуки) — одинокий, уникальный — кажется сейчас удивительно современным. И все же явно принадлежит другой эпохе: несмотря на богатые референции к Теку в современном искусстве, эта ретроспектива прежде всего демонстрирует, насколько изменился арт-рынок и его законы.

Полина Казль (с. 29)

Архитекторов Купчина привлекала, надо думать, не революционность былых замыслов, а их функциональность. И вместо города будущего — возникла деревня из далекого прошлого. За полуирушечными блочными домами, мгновенно посеревшими от петербургского климата, с огромными незанятыми пространствами между ними, все яснее вырисовывались унылые избы. Пустыри, поросшие низким бурьяном, белеющие капустные поля, осенние болотца с не улетающей по осени дичью. Лес из высоковольток.

Иван Бубнов (с. 44)

Гурски чувствует новую расстановку сил в мире. Все больше фотографий Гурски связано с Востоком. Гоночные трассы для Формулы-1 в Бахрейне с последней выставки нравятся критику больше всего, ибо напоминают абстрактное полотно. Государственный праздник на стадионе в Китае отдает банальщиной: еще в 1970-е советские люди с любопытством разглядывали похожие фотографии в журнале «Корея». Гурски поздно меняться настолько, чтобы совпадать с испытывающим тревогу перед Востоком западным миром. Поэтому он ищет в чужих краях знакомые ритмы офисных зданий. И в этом можно увидеть не самоповтор, а своеобразную мораль: с определенной высоты все общества похожи, потому что везде правят количество и статистика.

Валентин Дьяконов (с. 50)

смертельное манит

Анатолий Гадзило

Почему сегодня так волнует все советское? Интригует, будоражит, занимает — назовите как угодно, но факт повышенного интереса ко «времени большевиков», возникшего в последнее десятилетие, отрицать нельзя. Причем этот интерес — преимущественно эстетический, может быть, эстетически-бытовой. Советские песни, советская садово-парковая скульптура, архитектура, ВДНХ, метрополитен, коммуналки, праздники, радио и телевидение — что угодно, вплоть до исследования фасонов и структуры производства жутчайших советских байковых панталон с начесом.

Советское искусство и эстетика повседневности становятся объектом пристальной рефлексии для актуальных художников — причем уже не для соцартовского стеба, а для вполне серьезного, я бы сказал, напряженно почтительного отношения. Параллельно к этой эпохе массовым порядком обращаются и деятели массовой культуры — почему?

Причем не важно, застал ли ты ту эпоху, носил ли ребенком на груди обязательную звездочку с портретом кудрявого Володи Ульянова, пел ли хором бодрые пионерские песни, ездил ли на комсомольские стройки века — или все это является для тебя исключительно историческим материалом.

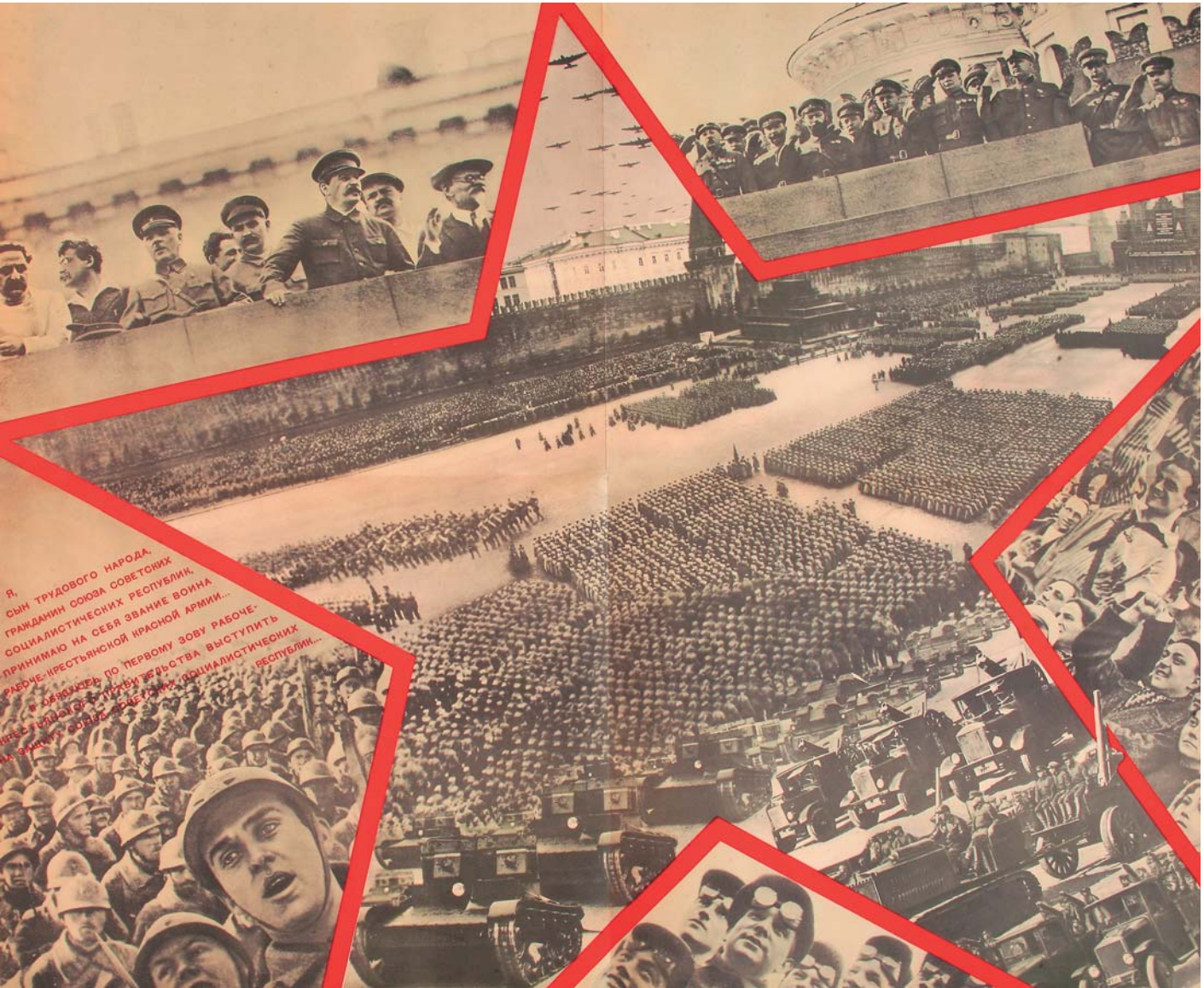
Смертельное манит — может быть, именно в силу этой особенности человеческой психики, общей, как мне кажется, для всех времен и народов, сегодня так страшно притягателен любой объект культуры тоталитаризма (во всех смыслах — «страшно»). Я убежден — это именно Танатос нас к ней влечет, его дыхание «бездны на краю» заставляет нас замирать, каменея, от задорных куплетов про то, что «Эх, хорошо в стране советской жить!», или от фотографий первомайского физкультурного парада на Красной площади с сотнями тел, выстроившихся в слово «Сталин».

Танатос один не ходит — поэтому таким странным, мистически восторженным, любовным по сути томлением сопровождается естественный для сегодняшнего человека тихий ужас, вызываемый этим искусством. Вспомните хотя бы скорчившиеся фигуры великолепно вылепленных футболистов, пограничников, парашютисток и прочих строителей светлого будущего на «Площади Революции» в московском метро — как они прекрасны, и каким адским ужасом от них веет... Попрятались герои в тесных нишах вместе со своими сторожевыми собаками и теннисными ракетками от глаз всесильного Отца Народов. Но мы-то уже знаем — он везде их отыщет, если забалуют. Да и Родина-Мать, если что, не пощадит — она же, по сути, наша родимая, праславянская «мать сыра земля». Но как бы эти двое с детьми своими ни поступили, знают они о них решительно все. Как пелось в песне на потрясающую музыку Шостаковича:

Родина слышит, Родина знает,
Где в облаках ее сын пролетает.
Дружеской лаской, нежной любовью,
Алыми звездами башен московских,
Башен кремлевских,
Смотрит она за тобою.

Многие, кстати, думают, что эта песня — про Гагарина, но на самом деле она появилась на десять лет раньше и посвящена летчикам, сталинским соколам, которые «защищают мира великое дело» (или тело? — у меня сохранилась дедушкина шипящая пластинка, на ней не очень различимы слова, но какая, по сути, разница... Общее тело, коммунальное тело Страны Советов защищают от врага-вредителя советские летчики).

Все эти сложно структурируемые ассоциации по отношению к искусству сталинского времени — скорее, смутные эмоции, которые



Эль Лисицкий. Разворот из альбома «Рабоче-Крестьянская Красная Армия». М.: Изогиз, 1934

трудно проартикулировать с большей определенностью, облечь в более конкретную смысловую оболочку, — с новой силой возникли у меня в связи с фолиантом «Парадная книга Страны Советов», составленным известным художником Михаилом Карасиком.

В сущности, рассуждения Карасика не менее эмоциональны и абсолютно подтверждают мои догадки об истоках сегодняшнего увлечения всем советским.

«Мы — жертвы сталинского режима, — пишет он, — ведь к ним относятся не только поколения людей, живших при нем в XX веке, но и последующие. <...> Историческая, личная боль постепенно угасает, и художественным произведениям все меньше предъявляются нравственные счета. Я листаю иллюстрированные пропагандистские издания 30-х годов, они вызывают во мне чувство страха, ужаса, но и восхищения».

Эта книга посвящена феномену советского искусства, до сих пор остававшемуся вне внимания историков и искусствоведов. «В библиофильской и искусствоведческой практике, — пишет Карасик, — советская книга 30-х годов ограничена детскими иллюстрированными изданиями, ГИХЛ и «Academia». Именно этот существенный пробел в истории советского книжного искусства — и советского искусства в целом — и ликвидирует настоящий альбом.

Советская пропагандистская книга оставалась неизученной отчасти потому, что не была адресована «широким массам». Эти помпезные, шикарные тома в тисненых тканевых обложках с барельефами, стоившие немалых денег, предназначались прежде всего советской элите, а также иностранному потребителю — интеллигенции и рабо-

чим Запада (часть из книг такого рода вышла и на английском языке). Неизвестно, дошли ли эти тома до простых работяг, работавших на Мистера-Твистера, но вот некоторые западные интеллектуалы были превосходно распропагандированы большевиками — вспомните восторженные отзывы о сталинских стройках, принадлежавшие, например, Ромену Роллану.

Однако кому бы ни предназначались эти книги, сегодня они смотрятся как памятники эпохи, во всех смыслах тяжеловесные и в то же время очевидно не лишенные подлинной красоты и виртуозности. Понятно, как мощно такие книги действовали на психику — ведь советская пропагандистская машина имела дело исключительно с высокими профессионалами. «Тиран создал историю из событий, которые не происходили, — пишет Михаил Карасик, — он документировал то, чего не было, закреплял в сознании людей несуществующее». Очевидно, что для успеха столь фантастического предприятия были необходимы подлинные мастера. (Не случайно Сталин спросил у Пастернака в легендарном телефонном разговоре, касающемся дальнейшей судьбы Мандельштама: «Но ведь он мастер?») Мастерство ценилось высоко — но только до той поры, пока его обладатель был готов вносить свой вклад в создание общего мифа, сообща с другими «мастерами культуры» строить грандиозную пирамиду неомифологического сознания о советском земном рае.

Мережковский в своей книге «Гоголь и черт» писал: «Главная сила Дьявола — умение казаться не тем, кто он есть». Сталину это вполне удалось — ведь, что ни говори, на него работали настоящие мастера своего дела.



Александр Родченко, Варвара Степанова. Иллюстрации из альбома «Москва реконструируется». М.: Изостат, 1938

Пропагандистские книги, в частности, создавали лучшие книжные дизайнеры того времени — тогда, впрочем, этого слова еще не существовало, они назывались «конструкторы книги». Потрясающие по своему артистизму, мощи и убедительности книги 30-х годов «СССР строит социализм», «Рабоче-Крестьянская Красная Армия», «Пищевая индустрия», «Индустрия социализма» созданы Эль Лисицким. «Москва реконструируется», «Первая Конная», «Красная Армия», «10 лет Узбекистана» — творения Варвары Степановой и Александра Родченко. Карасик на полном основании называет эти одиозные фолианты шедеврами, как профессионал современной «книги художника» восхищаясь работой своих предшественников. Вот его свидетельство о первом знакомстве с книгой этого жанра — «Москва реконструируется»: «Сложная конструкция, большое количество разворотов, гармошек, вырубок в листах в форме окружности, приклеек подтверждали, что эта книга, бесспорно, относится к жанру livre d'artiste, ее советскому варианту».

Потрясти способно не только мастерство создателей, от одного только технического описания этих книг веет величественным и мертвящим дыханием той эпохи. Вот фолиант 1935 года «Качественная сталь СССР»: «Переплет: верхняя крышка и корешок — картон, ледерин, конгревное тиснение, серебро. Форзац — серебряная фольга. Фронтиспис — силуэт из стали: портрет И.В. Сталина».

Когда смотришь многочисленные фрагменты этих книг, в изобилии представленные в альбоме, — роскошные обложки с тиснением, фотографии экстатически улыбающихся танкистов, воодушевленных беззаветным трудом колхозниц и прочих баловней судьбы, которым выпало невероятное счастье родиться и жить в Стране Советов, невольно охватывает двойственное чувство.

Мистического страха перед Злом в чистом виде и восхищения мастерством художников, его прославляющих, — это очевидно. Но еще и неожиданной веры в истинность всего изображенного — что они такими и были, эти напористые, волевые, избранные сверхчеловеки, движущиеся парадным строем на мускулистых ногах вперед, к светлomu завтра, несущие на могучих плечах то отбойные молотки, то идиллически пухлых младенцев.

И ты при этом осознаешь, что сталинское общество приписывало себе несуществующие заслуги, выдавая желаемое за действительное и заставляя людей всеми силами отгораживаться от реальности, жить в угодных тоталитарному государству фантазиях и мечтах.

Ты отлично понимаешь, что все это неправда, что это лишь акт массового гипноза, искуснейшие манипуляции сознанием, выполненные с таким мастерством PR, которое и не снилось теперешним создателям рекламы, работающим на общество консьюмеризма.

Карасик пишет о том, как это делалось, как в 30-е годы фактически поменялись местами идеологически востребованные живопись и фотография: «Изменилось отношение к натуре, произошла визуальная инверсия: живопись у АХРовцев „фотографировала натуру“, а фотограф выстраивал постановочные игровые композиции из артистов и натурщиков (съемка превращалась в перформанс). В самых одиозных случаях они соединялись, и тогда трудно было понять, где картина, а где отретушированная подкрашенная цветная фотография».

Ты все это знаешь, ты отлично представляешь себе из воспоминаний очевидцев и многочисленных документов той эпохи, какой кровавой и унижительной практически для любого человека она была на самом деле.

И все же, все же... Утопический миф «про смелых и больших людей» действует и теперь. Правда талантливой, мастерской лжи тоталитарного искусства хоть на миг, да и вытесняет реальность подлинной трагической истории. Красота есть красота — и она по-прежнему продолжает смутно волновать своей страшной силой.



Эль Лисицкий. Разворот из альбома «СССР строит социализм». М.: Изостат, 1933

инфо+

Определяя жанр «Парадной книги Страны Советов», остановимся на словосочетании «концептуальный альбом». Почти сорок страниц этого во многих смыслах примечательного издания занимает вступительная статья автора-составителя Михаила Карасика, предложившего оригинальное видение феномена парадного книгоиздания в сталинском СССР. Последующий подбор иллюстрированного текста снабжен подробным библиографическим описанием, дающим почти исчерпывающее, хотя, возможно, и чересчур тенденциозно восторженное представление о характере избранных книг.

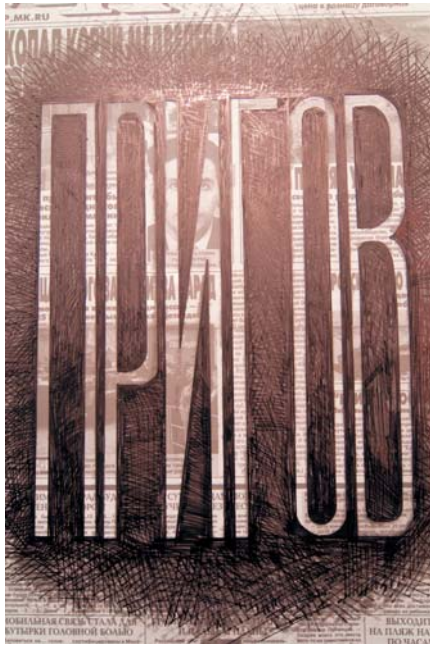
Во вступительной статье Карасик выделяет несколько закономерностей, свойственных дорогом пропагандистским фолиантам. Прежде всего он, проводя сравнительный анализ парадных советских книг с аналогичными изданиями других стран, обнаруживает их явную схожесть с печатной продукцией такого же толка нацистской Германии («Красота олимпийской борьбы» Лени фон Рифеншталь, «Выставка Германии» Герберта Байера) и фашистской Италии (альбом «Имперская Италия»). И, в частности, указывает нам на общие для всех трех стран издательские приемы — такие, например, как вертикальный распашной лист, использованный в книге Александра Родченко и Варвары Степановой «Soviet Cinema» и, параллельно, в пропагандистском альбоме «Deutschland Ausstellung».

Несомненным достоинством «концептуального альбома» являются примеры-сопоставления дизайнерской техники выдающихся художников, которые те неустанно обновляли и в книгоиздании и вне его, распространяя свои находки на самые разные виды художественной деятельности. Так поступали и Александр Родченко, и Варвара Степанова, Эль Лисицкий, Соломон Телингатер и другие. Примером чего могут служить идеологически востребованная в 1920—1930-е годы «визуальная инверсия персонажей», кинематографический способ построения книги, любопытные находки вроде вклеек-секретов и раскладных разворотов. Здесь автор совершает сразу несколько открытий. Например, он демонстрирует, как Лисицкий использовал одну и ту же фотографию кузнеца-орденоносца Александра Бусыгина — вначале в 11-м номере «СССР на стройке», затем в альбоме «Soviet Worker» и, наконец, в плакате «Все для фронта! Все для победы!» Художник переворачивал этот снимок в зеркальной симметрии, ретушировал его, подрисовывал рабочему усики, подчеркивал или сглаживал черты его лица. В итоге из образа конкретного человека получилось то, что можно было бы назвать симулякром. Михаил Карасик — очень опытный и давний жнец на поле собирания, исследования и апроприации опыта советской книги во всех ее изводах, и не мудрено, что именно ему в этом материале открываются многие вещи, не лежащие на поверхности. Так, любопытно его подкрепленное иллюстрациями сравнение приемов советских книжных дизайнеров с практиками западных модернистов — например фотомонтажей того же Лисицкого в альбоме «Советские субтропики» с сюрреалистическими коллажами Макса Эрнста. Таким образом, одиозные парадные книги Страны Советов вводятся в контекст мировой модернистской утопии — что соответствует концепциям последних лет, доказывающим универсальный характер всего «советского проекта» как феномена государственного модернизма.



Парадная книга Страны Советов: альбом / сост. М. Карасик, А. Морозов, А. Снопков; автор вступ. статьи М. Карасик. М.: КонтактКультура, 2007. 256 с.: ил.

Советские книги разделяются Карасиком по тематическим группам, в каждой из которых обнаруживаются свои закономерности. «Рождение мифа», «Новая экономика», «Книги о героях», «Миф о советских аргонавтах», «Боги», «Новый человек — советская женщина, советские дети», «Сказ о счастливой жизни», «Сказ о сытой пище»... Эта авторская классификация вполне оправдана, за некоторыми исключениями — вроде параллелей советской квазимифологии с мифологией древнегреческой.



вынесенный мозг, или неведение пригова

Борис Соколов. Фото Марины Гуляевой

Московский музей современного искусства. Ермолаевский переулок, 17. Дмитрий Александрович Пригов. Граждане! Не забывайте, пожалуйста! Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация. 13 мая — 15 июня

В богатом на художественные события 1988 году на юге Москвы, в районном выставочном зале на улице академика Миллионщикова, состоялся первый неофициального искусства. То был водопад открытий — саркастические скульптуры Орлова, советские иконки Григория (еще не Гриши) Брускина, варварская роскошь клеенок Литичевского, метафизические похабства Пурыгина. В зале можно было видеть двух человек, читавших громко и с листа. Один из них, пощуплее, декламировал с истерикой и матом. Другой — рослый и артистичный — умело изображал нервность, гордость, советскую величавость, мужскую состоятельность, лермонтовский гений («...Труп лежал. ...Я, я, я лежал, я Пригов Дмитрий Александрович!») Да, это были Рубинштейн и Пригов.

Уже «на Миллионщикова» были большие карандашные рисунки-полотна с занятыми монстрами, блудящими словами и буквами, меланхолическими вихрями форм и рифм. После выхода в широкий художественный свет Пригов стал мэтром поэтического перформанса, образцом нового советско-российского искусства для славистов Германии, Америки, Англии. Потом рисунков стало больше, некоторые из них воплотились в инсталляции — завернутый в пленку экскаватор был на Винзаводе, композицию «для уборщицы» с висящей в воздухе коленопреклоненной фигурой можно видеть в Третьяковской галерее на Крымском Валу. А в прошлом году, так же внезапно, как известие о смерти «Лени Пурыгина из Нары гениального», пришел итог творчества «Дмитрия Алексаньча».

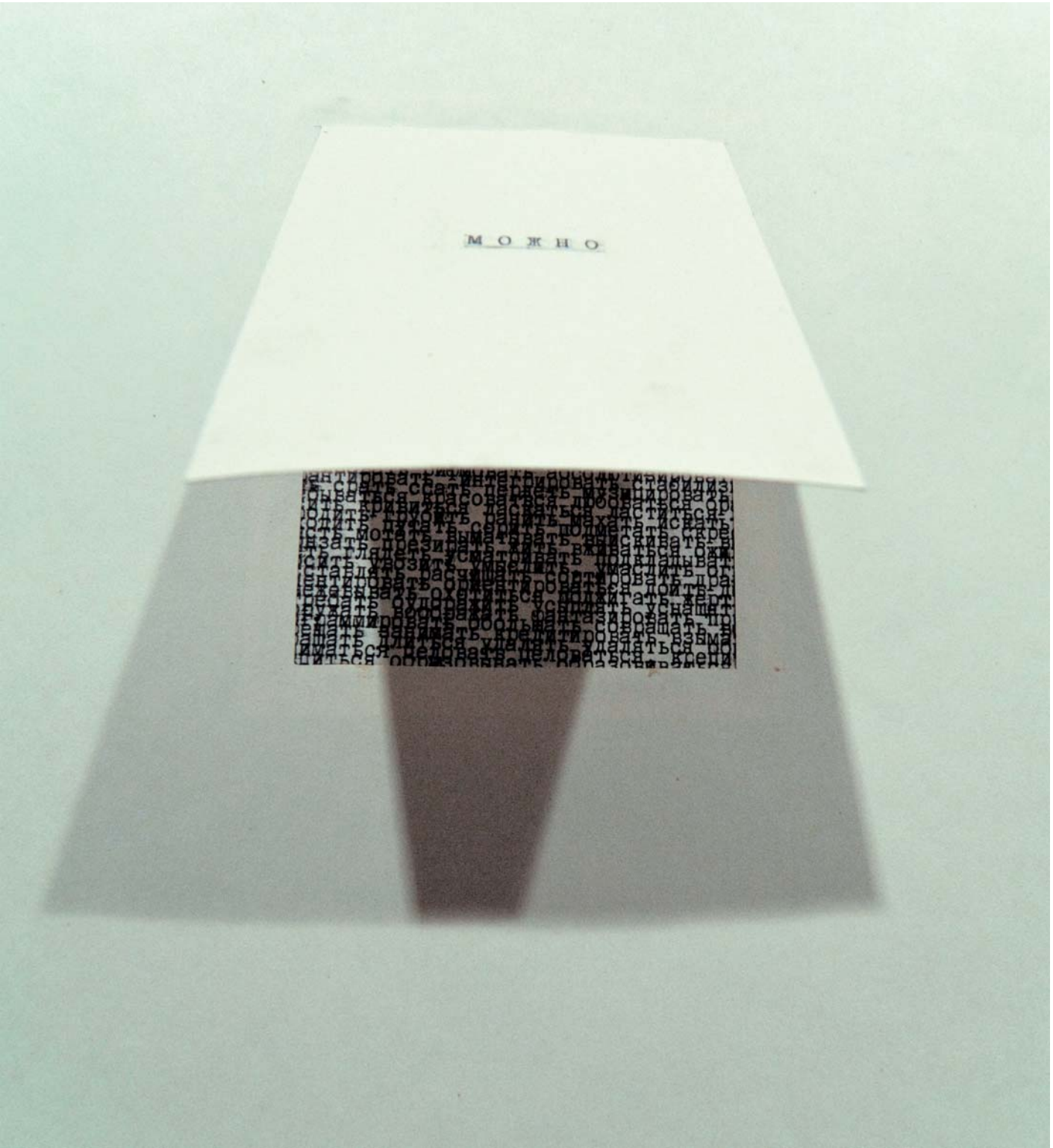
Выставка-инсталляция, подготовленная Екатериной Деготь, занимает весь корпус Музея современного искусства в Ермолаевском переулке. Стены усыпаны воззваниями Пригова, за которые он в свое время был отправлен в психиатрическую лечебницу: «Граждане! Слово наше крепко, но тело слабо — так ведь телу все равно погибать! Дмитрий Алексаньч». В нескольких углах шумит, смотрит, лицедействует сам автор — его жадно снимали в разных интерьерах, от московских квартир до американских колледжей. Одна из стен занята копиями машинописных книжечек Пригова, которые предлагается листать и разглядывать. Эта стена, по-моему, символична.

Выставка приглашает задуматься над жанром, в котором выступал автор. Поэзия? Слишком много банальностей и повторов. Вряд ли вы помните какое-то стихотворение Пригова наизусть. Живопись? Откровенно говоря, и «Бестиарий» с маленькими клеймами, и «Большой Овен» с клювом и бокалом не поднимаются над уровнем той фанте-

зи-графики, которая по небольшому секрету, но с большими очередями выставлялась в поздние советские годы. Чудища под литерами АЙЯ, FI, УЙ — это псевдосимволы, как и глоссолалия многих текстов, разложенных в витринах: «...Деятель культуры. Борец культуры. Офицер культуры. Ссылныйкультуры. Дом культуры. Дым культуры. День культуры. Данькультуры. Ночькультуры...» Соц-арт? Но настоящей злости, как у Кантора, или замороженности, как у раннего Кабакова, в созданиях Пригова тоже почти нет. Зрелище консервных банок с рисунками и надписями на палочках — «Банка текстов», «Банка тьмы», «Банка речи Сталина», «Банка отринутых стихов» — производят впечатление именно своим однообразием и убожеством. Это не зычный бас «томатного супа Кемпбелл», а уныние люмпен-интеллигента, занимающегося самовыражением в преддверии мусоропровода.

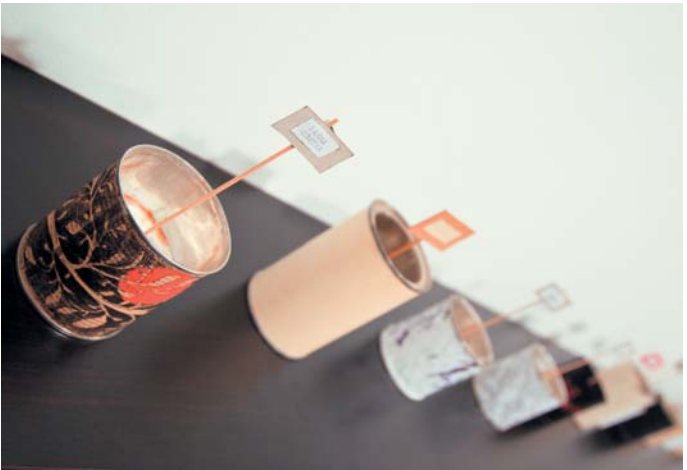
Так что же главное? По-моему, ответ кроется в объектах, созданных по эскизам Пригова. Громадный белый камень на толстых канатах, готовый раздавить бокал красного, уже разбрызганного коктейля. Лестница снизу — из черноты и вверх — в черноту, а рядом снова бокал — чаша Грааля из советского вермута. Целый зал занят листами под названием «Фантомные инсталляции» (1993—2006). Графика простейшая, но когда представляешь их в материале, интерес возрастает многократно. Будда — жирное туловище со скрытой в черном квадрате головой, парящее в разных положениях посреди белой комнаты-студии. Глаз-окно разных размеров в той же студии. Источник черного проема-квадрата — серия о Малевиче: «Liniya Malevicha», «Kvadrat Malevicha» (дыра в полу), «Fallos Malevicha», «Vagina Malevicha», «Dyra Malevicha», «Sapog Malevicha»... Это библейские эскизы концептуалиста, который, словно Александр Иванов, знает, как нужно устроить храм своего искусства, и в то же время понимает, что создать его можно лишь на бумаге.

Для чего нужны в выступлениях Пригова эти навязчивые, нудящие, грубые повторы, доводящие сюжет до бессмыслицы? Из видеопроектора громогласно раздается: «...Отец мимо пронеси или убери эту чашу! Чашшу! Чашу которая мне не по силам (5 раз)...» Для чего иронический культ собственной личности, бахвальная христология и заумный вагнеризм? Можно сказать, что перформансы Пригова — это игра о советской истерике, даже о паранойе. И эти акции по-вагнеровски универсальны: листок с типографикой, чтение, даже опера. Хотел добавить «инсталляция» — и нет! Мне инсталляции Пригова кажутся неживыми, именно что «объектами», стоп-кадрами жизненного процесса, который и был нервом его творчества. Зато живой, приговский перформанс воплотился в поэтических текстах:



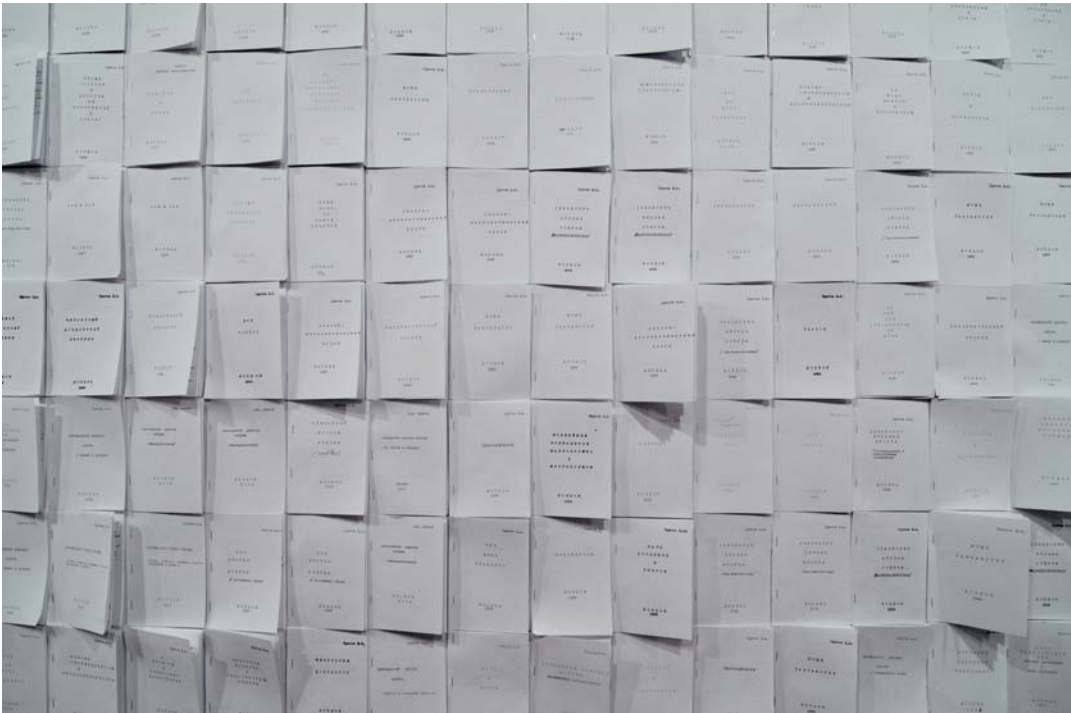
Вот мать ласкает дочь в постели
Прохладна и обнажена
Но только лишь прошелестели
Мои слова, как возжена
Она встает в безумном виде
Как предсказал ее Овидий
Но в качестве Отчизны, Родины

Выеденное яйцо гражданского пафоса, фрейдистская женщина Отчизна, интеллигентский ум и интеллигентский стеб. Но разве только это?... Первое поколение советских концептуалистов, как и всегда в русском авангарде, — люди нежные и сочувственные. Помните — «И с нежностью, неожиданной в жирном человеке, // Встал и сказал: „Хорошо!“» Ведь это Маяковский о Бурлюке, молвившем вслед за сбросом Пушкина и Чехова с «парохода современности» — «кто не забудет своей первой любви, не узнает последней».

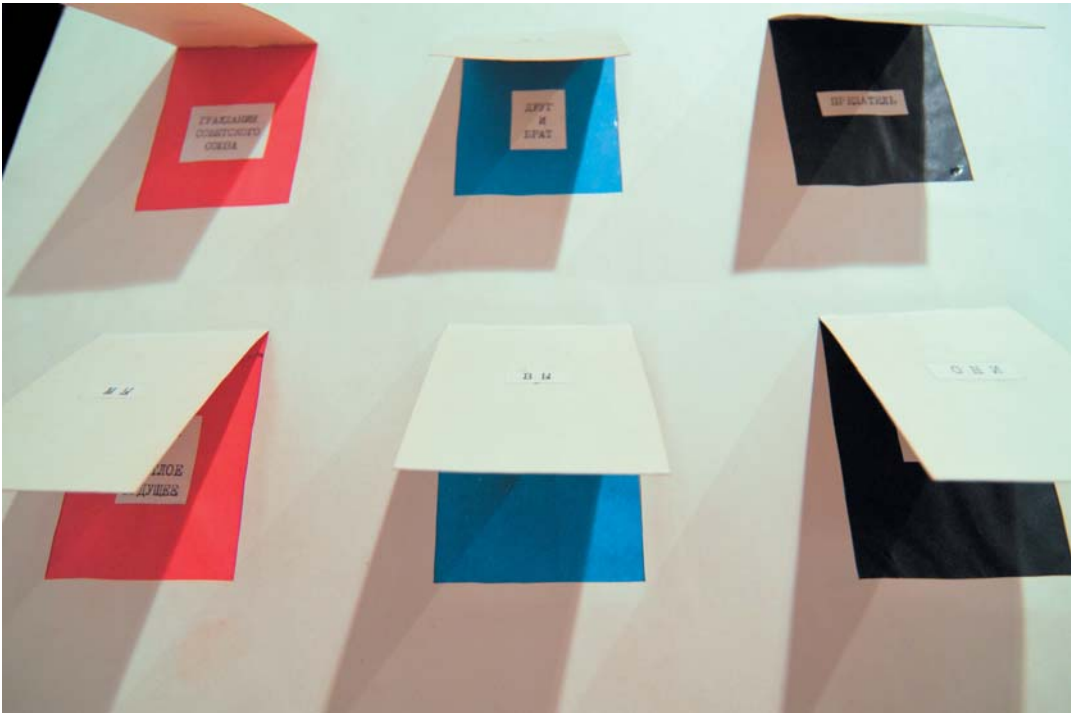




3



4



5



6



7



8

Мне ближе всего стихи и концепты Пригова, исполненные обэри-
утской смиренной любви:

Килограмм салата рыбного
В кулинары приобрел.
В этом ничего обидного!
Приобрел и приобрел.

Сам немножечко поел,
Сына единогоутробного
Этим делом накормил

И уселись у окошка
У прозрачного стекла
Словно две мужские кошки
Чтобы жизнь внизу текла.

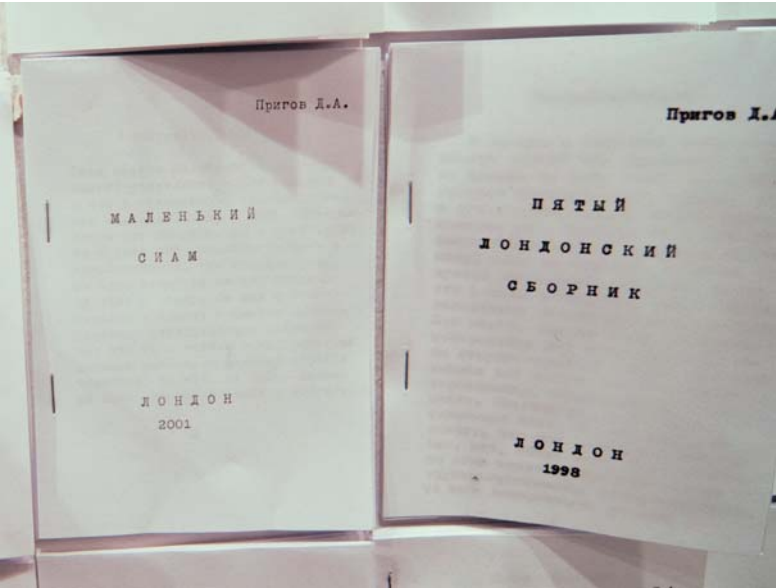
Какое место занимает Пригов в нашем современном искусстве? Вспомним, что первый русский авангард начинался с концептуальной поэзии Хлебникова, концептуальной теории литературы — заумь Крученых, и с формотворчества концептуальных же поэтов: «Зангези» Хлебникова, «Победа над Солнцем» Крученых, «Бубновый валет» Бурлюка. Уступая в мастерстве и концентрации образа и профессиональным художникам, и профессиональным поэтам, Пригов выдвинулся на передний край нового искусства 70-х и 80-х как создатель и пахарь нового художественного поля. В каждом своем объекте и выступлении он борется за достоинство контркультуры, относится к образу юродивого интеллигента так же серьезно, как Бурлюк относился к художественному скандалу. В отличие от Рубинштейна или Нестеровой, он никогда не равен той дрожащей твари, которую описывает и играет. Он творец именно в вагнеровском, малевичевском

смысле — не автор произведения, а создатель координат, параметров и законов этого мира. Недаром Дмитрий Александрович создал оперу-перформанс по мотивам Рихарда Вагнера и целую серию концептов о Malevich'e.

Но сотворение нового поля для искусства, начавшееся с теории и скандалов Бурлюка, продолжилось живописью Ларионова и Лентулова. Бумажный концепт не может жить в земном мире галерей и музеев. В этом, мне кажется, проблема и даже трагедия Пригова. Его рисунки и коллажи для тех, кто не имеет понятия о его личности и актерстве, выглядят довольно бледно. Выставочные его инсталляции на фоне сочных произведений Кабакова и Кулика кажутся умо-зрительными, одномоментными. Вспоминая Пригова, невольно возвращаешься к книгам (не книжечкам) стихов и моноспектаклям. Дмитрий Александрович оказал влияние на современную ситуацию в искусстве не столько объектами, сколько живым, театральным примером.

Творческие дела Пригова для меня, историка XX века, явственно делятся на два слоя. Один — радикальные действия, выхолащивание советского сюжета и правил классического искусства через блаженно хитрое повторение, бормотание, распевание. Но в напевах и криках Дмитрия Александровича было что-то более существенное, нежели антикоммунальный пафос. Ведь кто такие хасиды? Это блаженные дурачки во славу Иеговы, распевающие глупые искренние песенки от простоты и нежности своей, от влюбленности в жизнь без условий и рамок. Подобная, влюбленная ипостась была в творчестве предшественников Пригова — обэриутов, фантазмагорического Тышлера, наивного Адливанкина. Пригов часто снимает маску деятельного антигероя (которую никогда не снимает Олег Кулик) и любит нашу жизнь вместе с нами. Тогда он маленький кухонный интеллигент, размещающий свои мечты и огорчения в пустых банках, в опечатках, в фигурных бумажках, — очень хорош «портрет» скульптора Орлова, представ-

1. Банки «Твин Лигс». Консервные банки (жест), гипс, пластмасса, картон, бумага, газета, веревка. 15×7,5. Высота 8,3
2. Можно... Из серии «Окна» («Окошечки»). Бумага, машинописный текст, коллаж. 42,2×29,8. 1973—1974 (датировка Бориса Орлова)
3. Л.Н. Толстой. Из серии «Окна» («Окошечки»). Бумага, машинописный текст, коллаж. 42,2×30
4. Инсталляция из машинописных книжечек Д.А. Пригова. Автор — Екатерина Деготь
5. Я ты мы вы они... Бумага, машинописный текст, коллаж. 31×42,1. 1973—1974
6. Банка мусора, Банка слова. Консервная банка (жест), гипс, дерево, картон, бумага, клей, скотканые обрывки бумаги, машинописный текст. Высота 8,3. Диаметр 7,5 (обе)
7. Из серии «Календари». Бумага, нитки, скрепки, тушь, фломастер, машинопись. 1980
8. Банка благодарности, Банка подписей, Банка росэкспорт банка. Консервная банка (жест), гипс, дерево, картон, бумага, машинописный текст. Высота 8,3. Диаметр 7,5 (все)
9. Банка смерть. Консервная банка (жест), гипс, дерево, картон, бумага, машинописный текст. Высота 9,3. Диаметр 7,5



ляющий листок с топографией его сердца, души и мыслей, спрятанных под бумажными клапанами.

Именно на этом поле Пригов нашел свой стиль высказывания. Он утомителен, ибо основан на многословии и банальности, но в карнавале слов постоянно возникают полусерьезные моральные афоризмы:

«Граждане!
Когда сужаешь глаза и вглядываешься пристально — очарование исчезает!»
«Граждане!

Вы все топоропитесь и не слушаете меня — все равно ведь придется вернуться и дослушать до конца! Так не лучше ли это сделать сразу!»

В последней фразе хорошо выражен двойной импульс пригововского театра: отталкивая, притягивать. Этот нерв искусства стал одной из главных приманок культуры перестройки — картин Нестеровой, повестей Толстой, пьес Коляды. А началось все с экспериментов Дмитрия Александровича, его друзей, его художественного поколения. Понимают это и посетители выставки: «Мозг вынесен, и это здорово!», «Д.А. Пригов — это грустная ирония Создателя», «Лучше нашей эпохи, по-моему, никто не выразил». И словно из книги отзывов пришла еще одна, уколывшая меня реплика Пригова:

«Граждане!
Неведение — особая форма ведения!»



9



Кит Херинг. Без названия (Две танцующие фигуры). Раскрашенный алюминий. Экземпляр 8/10. 45,7х61х48,6. 1989. Фото Марины Гуляевой

арт–москва: «граждане!.. вещи познаются в сравнении»

Дмитрий Новик

ЦДХ, Центр современного искусства «Винзавод». Арт–Москва. 14—18 мая

За несколько дней до ярмарки Арт-Москва в Московском музее современного искусства открылась выставка Дмитрия Александровича Пригова — художника и поэта, в совершенстве владевшего даром озвучивания и визуализации текста. На стенах всех этажей музейного здания в Ермолаевском переулке были инсталлированы афоризмы Пригова, начинавшиеся обращением: «Граждане!..» и заканчивавшиеся подписью: «Дмитрий Александрович». Один из текстов выглядел так: «Вещи познаются в сравнении, что ли!» К XII Арт-Москве эта одновременно утвердительная и вопросительная интонация имеет прямое отношение.

Ярмарка образца 2008 года заявила новый формат — жесткий отбор участников. Экспертный совет отклонил три четверти заявок, предоставив стенды только 45 галереям из 12 стран. Это в полтора раза меньше, чем год назад. Радикальное решение сделало ярмарку вменяемой по размеру, читаемой с листа, что удобно прежде всего для главных адресатов ярмарки — покупателей, но и для праздных зрителей тоже. Освободившееся место заняли специальные проекты, которые вернули ярмарке привкус середины романтических 90-х, когда она только начиналась.

Не прошедшие отбора галеристы говорили о том, что их устранили не из-за недостатка качества, а по причинам конкуренции. Как снова не вспомнить приговское — «Вы честнее гораздо, чем о себе думаете!» Возможно, это так, но плюсы отбора очевидны — увеличился вес каждого произведения, проявилось умение опытных ярмарочных экспонентов выстраивать диалоги между разными авторами.

Лучший стенд, на мой взгляд, был у хельсинкской галереи **Forsblom**, где превосходный объект «Две танцующие фигуры» Кита Херинга продавался рядом с ироничной живописью на кровельном железе «Айвазовский мальчиком рисует гору Митридат» Ирины Затуловской.

Сейчас в MoMA проходит выставка «Мультиплекс. Направления в искусстве с 1970-х до наших дней». Ее куратор Дебора Вай обозначила этот период как время «плюрализма», которое наступило вместо последовательных смен других «измов», характерных для первых двух третей XX века. Позиция финской галереи солидарна с мнением авторитетнейшего музея.

Правская галерея **Jiri Svestka** наряду с привычными принтами Энди Уорхола с изображением Жаклин Кеннеди предлагала уникальную акварель «Кошка», созданную в 1954 году. То было время, когда никому не известный Уорхол иллюстрировал в Нью-Йорке рекламные журналы.

А что же российские галереи? Они не предъявили публике новых имен, подтвердив нарастающий дефицит молодых авторов, работающих в contemporary art. Начнем со старейшин.

Галерея Гельмана отстаивает соц-арт по версии Александра Косолапова в виде скульптуры взявшихся за руки Ленина, Микки-Мауса и Христа, а также его последователей «Синих носов», сделавших очередные коллажи с масками известных политиков и распявших на белых фарфоровых крестах Ленина и Мао. Ценнее в художественном смысле живопись Дианы Мачулиной «Зеленый свет Стамбула» с зелеными светофорами, горящими на перекрестке знаменитого города во все стороны. Подтекст произведения очевиден, но тонкое ненавязчивое исполнение создает многозначность — важнейшее свойство современного искусства.

Айдан галерея сделала центром своего стенда инсталляцию Анны Желудь «Легкая промышленность». На длинной вешалке висят сваренные из стального прута многочисленные черные футболки и одна белая майка. Художник точно рефлексировал тотальную, можно сказать, железную моду носить одинаковую одежду одного цвета с обязательным лого университета, футбольной команды или городка. Белые вороны рискуют.

XL галерея, единственная российская институция, допускаемая на все крупнейшие мировые ярмарки, прямо показала, что Арт-Москва ей малоинтересна. На стенде были выставлены почти антикварная фотография Олега Кулика в образе собаки, а также хорошо известные и продававшиеся ранее видео Влада Монро в образе Штирлица и бегущая строка реальных новостей в мусорной корзине в исполнении Аристраха Чернышева.

Признавая дефицит отечественных авторов, галерея **«Риджина»** сделала ставку на брутальные бронзовые скульптуры Джонатана Меезе. **Крокин-галерея** осталась на родной почве. В центре ее стенда были две совершенно не симметричные, но исправно вращавшие друг друга «Шестеренки» Кирилла Александрова из большого выставочного проекта этой галереи под названием «Кулибин». Речь, разумеется, не о механике. Она про политические механизмы — убогие, но действующие. С шестеренками рифмовалась трогательная «икона» Леонида Тишкова, созданная из старых пуговиц, доставшихся художнику в наследство от матери.

Самым сбалансированным из российских стендов выглядела **Partner Project Gallery**. Огромный (121х228) рисунок черным мелом детского лица «Маленький Джеймс» американца Роберта Лонго гармонировал с черно-белыми фотографиями Бориса Смелова и серией Андрея Чежина «Кнопка и модернизм». Кстати, полная версия последней — 49 фотографий — была приобретена Московским музеем современного искусства.

Изгнав галереи, с освободившимся местом можно было поступить одним из двух способов. Либо отдать его ЦДХ, либо занять специальными проектами. Арт-Москва выбрала второй вариант — на мой взгляд, неудачный. Ярмарка столько лет боролась за расширение



Анна Желудь. Легкая промышленность. Металл. 135х380х50. 2008. Фото Марины Гуляевой

коммерческого пространства, постепенно выдавливая некоммерческое искусство, что возвращение специальным проектам едва ли не половины ярмарочной площади выглядело шагом назад вне зависимости от качества показанных выставок. Впрочем, многие спецпроекты выглядели вполне коммерческими, только переведенными в иную ценовую нишу. Где-то, как в случае с «Евангельским проектом» Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой или «Классиками», — в более дорогую. В большинстве остальных, в частности для проекта «Института нового человека» или «Быстрое искусство», — в более скромную. И опять стоит вспомнить приговское: «Как легко обмануть и как трудно этого не делать!»

Оставляю без комментариев студенческие эскизы в проекте «Исчисление ощущений», отослав к предисловию куратора раздела Ста-

са Шурипы про «экспериментальный контакт индивидуальности художника с внешним ей миром», а также репортажные фотографии из одной уважаемой, но не самой значимой столичной газеты.

Видимо, выдохлась программа «Современное искусство в частных коллекциях». Показ собрания Андрея Шандалова выглядел повторением джентльменского набора художников, полноценно представленных за последние годы. Зачем в специальные проекты попала базальная коньячная презентация — для меня осталось вопросом. Разумеется, дегустация качественного напитка уместна на ярмарке, но в качестве чисто спонсорской затеи.

Спецпроект «Деревянные истины» из картин на досках Михаила Рогинского, объектов Бориса Орлова и Леонида Сокова выглядел



фото Марины Гуляевой

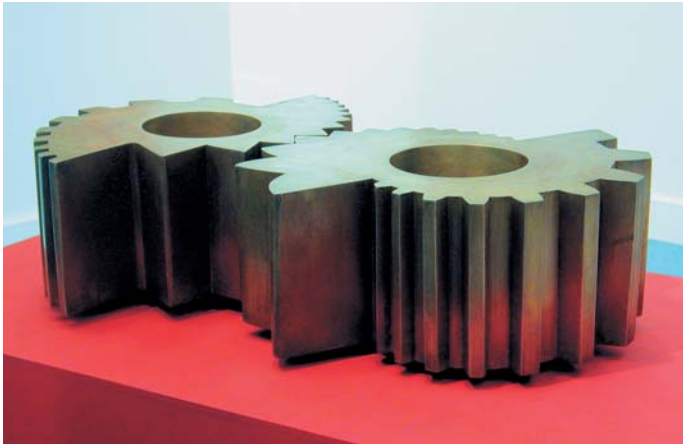
Дебют на ярмарке петербургской галереи–студии «Альбом» с инсталляцией Виталия Пушницкого «SON», ранее показанной в родных стенах, стоит признать успешным, хотя она и не нашла покупателя. Голова спящего ребенка из пенопропилена выделялась своей антигламурностью на фоне многочисленных «пьет» на холсте, бумаге, из посеребренного титана. На снимке — директор «Альбома» Наталья Панкова.



«Евангельский проект» Врубеля — Тимофеевой, похоже, требует большого и изолированного от всего остального пространства, а не отсека в ЦДХ, пусть даже шестизального. Он был бы хорош в одном из цехов на Винзаводе, где выставка заиграла бы всеми заложенными в ней смыслами.



Диана Мачулина. Зеленый свет Стамбула. Х., м. 133x200. 2008



Кирилл Александров. Шестеренки. Кинетический объект. 2008



Дмитрий Врубель, Виктория Тимофеева. Из «Евангельского проекта». Виноловый х., акрил. 2008



Игорь Макаревич. Пьета. Дерево, манекены, протез. 2008

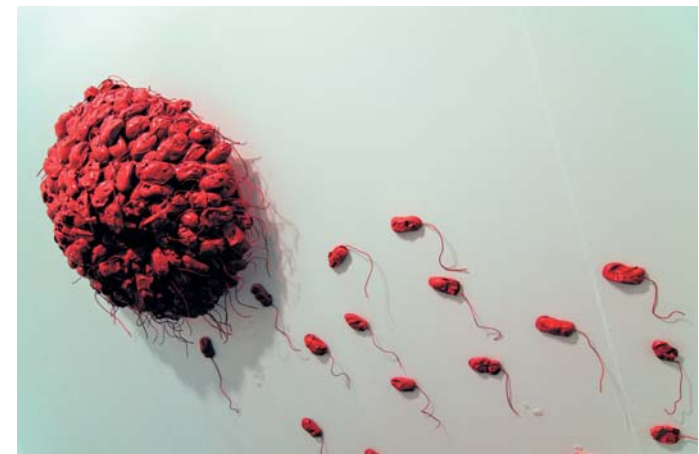
случайным гостем арте повера на празднике богатого искусства. То же самое относится к «Институту нового человека», соединившему картины стерлиговца Геннадия Зубкова и фотографии на эмали Сергея Бугаева-Африки. Здесь получился беглый концепт, который не считывался среди броских ярмарочных стендов. Те же работы выглядели убедительнее и контекстуальнее на выставке в Музее связи, посвященной 50-летию первого искусственного спутника. «Быстрое искусство» Гоши Острецова и арт-группы Еликула, начатое в феврале на Винзаводе, оказалось на ярмарке слабее, чем первая версия, — и по именам, и по произведениям.

«Классиков» — от Жана-Мишеля Баския до Джулиана Шнабеля — представляла участница ярмарки галерея Forsblom. Насколько было очевидным качество произведений, настолько же двусмысленным одновременное участие одной галереи в двух разных программах с одним кругом авторов.

Центральной выставкой спецпрограммы стал «Евангельский проект» Врубеля — Тимофеевой с каноническими текстами, распечатанными на огромных баннерах и воспринимавшимися как комментарий к современным медиасюжетам — Иран, Ирак, Босния, русские наци, произвол милиции... Борис Гройс так высказался об этом проекте: «...От всей работы в целом веет поистине евангельским оптимизмом. Плохое, когда оно становится новостью, становится хорошим. На этом парадоксе веры — веры в Евангелие и веры в современные медиа — основано все современное сознание». Парадокс определен совершенно точно, но не разделяю оптимистической уверенности в хеппи энд марксиста, следовательно — убежденного безбожника Гройса. Новости бывают только плохими, на этом основаны все современные медиа. Впрочем, в ярмарочной суете подобные дискуссии выглядят неуместными.

В этом году оргкомитет не стал оглашать коммерческие итоги ярмарки, сообщив только, что куплено 500 произведений — более трети из всего, предложенного на продажу. Следующая ярмарка запланирована в аналогичные сроки в будущем году.

Нынешний шаг экспертного совета по сокращению числа участников ярмарки привел ее в состояние неустойчивого равновесия. Отбор может стать еще строже. Десяток галерей, в основном российских, легко отсеялись и в этом году. Тогда Арт-Москва станет закрытым международным клубом, где дорогие галереи работают с обеспеченным покупателем. В ином варианте эксперты отступят и снова откроют двери всем, кто поместится в ЦДХ. Для такого решения существуют веские причины. После закрытия Арт-Москвы-2008 ее организатор — компания «Экспопарк» признала, что только в 2007 году ярмарка была для фирмы прибыльной. В этом году она, как и прежде, снова стала убыточной. Но — процитируем в качестве постскриптума слова Д.А. Пригова: «Граждане! Жизнь не кончается на этой минуте, но и ничего не обещает! Дмитрий Алексанч». Все-таки звучит оптимистично.



Михаил Косолапов. Богово логово

особое мнение

Французский советолог, сотрудник юридической фирмы:

В начале 90-х рыночная экономика и демократия были связаны друг с другом. А теперь начинается экономика, связанная с диктатурой. Русское искусство отрицает моральные ценности рынка: это очевидно. Здесь гораздо больше выражения политической идеи, чем в западном искусстве. На Западе очень мало размышляют о роли системы в жизни художника. Я иностранка, но давно живу в Москве. Помню время, когда в Москве нужно было идти в какой-то парк, где два часа художники продавали свои картины. Сейчас многие из тех, прежних художников — состоявшиеся имена. Тогда о них никто не знал, но в их работах было больше чего-то глубокого: каждая картина значила очень много.

Валерий Никольский, правозащитник, эксперт «Энциклопедии религиозной жизни России»:

Приятно, что есть истеблишмент — многое уже знакомо, есть ожидаемые работы. Но о новом говорить сложно — искусству не хватает поиска. Зато чувствуется хороший маркетинг: отбирается то, что явно найдет спрос. Замечу, что мой основной интерес — скандал, но на Арт-Москве ничего такого не произошло: на открытии был небольшой перформанс, который привлек какое-то внимание, но как-то не впечатлило. А эпатаж необходим, и на моей памяти это первая ярмарка, где не хватает живого, сиюминутного взаимодействия художника и зрителя.

Гоша Острецов, художник (Москва):

В целом ярмарка понравилась: негативных впечатлений нет. У нас, например, стенд ну совсем не коммерческий — мы можем позволить себе привлечь внимание зрителя к художественному высказыванию. Моя личная стратегия — провокация, и я считаю, что провокация как критика общества есть здоровый закон жизни. Провокация всегда востребована: смерть и секс — вещи практически равнозначные. Работы же, которые привезли иностранные галереи, — спокойные и коммерческие, рассчитаны на интерьер.

Игорь Павлов, рок-музыкант, Рязань:

Я не то чтобы поражен, но удовлетворен. Интересные видеоинсталляции. Квакающая, объемная штука с головами. Очень впечатлил спецпроект Врубеля. Женщины из проволоки. Остальное — обычно.

Партнер галереи «Триумф»:

Арт-Москва в этом году лучше, чем была раньше, — выбор строже. Я сам участник процесса, поэтому, высказывая мнение, мне не хотелось бы кого-то задеть. Ну, мне всегда нравится, что представляет Айдан. Четкий и ровный мейнстрим, концептуально выверенные работы. Понравилась инсталляция у Гельмана... У украинских ребят — галерея «Цех». Галерея «Победа» представила отличные фотографии. Все получается очень достойно, по-европейски. Какие-то новые имена? В общем-то, нет, все друг друга знают. Никаких новостей. Движемся к улучшению качества. Ярмарка захватывает все новые и новые круги. Публика поняла, что современное искусство — это еще и fun, времяпрепровождение. Тусовка. Это замечательно!



p.s.



Фото Марины Гулевой

стас шурипа: «художник важен как живое тело»

Арт-Москва — самая маленькая ярмарка в мире, считает художник Стас Шурипа. Но это ей только на пользу. Другими своими наблюдениями по поводу главного весеннего смотра сопотрогагу Стас Шурипа поделился с нашим корреспондентом Иваном Бубновым:

Какие работы вы бы отметили особо? Какие провалы?

Чего уж провалы-то отмечать? Из того, что понравилось, — не знаю, насколько это корректно, — назову галерею Impronte с моими объектами: по-моему, она представила очень красивую экспозицию. Нам помогли веронские галереи, в том числе и заслуженные, — среди них первооткрыватели arte rovera. Наверное, поэтому в экспозиции присутствует музыкальная фраза. Если по мелочам, то понравились рисунки Тони Крэга в галерее Ханса Кноля.

Сегодня я расспрашивал многих о первых впечатлениях от ярмарки. Иностранцы, например, высказывались в том духе, что искусство в России остается политизированным, то есть разворачивается вокруг взаимоотношений «власть — художник», чутко реагируя на изменения, происходящие в политике. В экспозиции — политические плакаты или стилизация под советский политический плакат, только теперь с Путиным или Медведевым...

Российское искусство остается логоцентричным, и политический аспект становится его частью через текстуально-словесный регистр. Есть ли новые тенденции? Я уже три года работаю в Институте проблем современного искусства, курирую выставки студентов, и в этом году особенно почувствовал желание работать с социальными и политическими контекстами. В работах эта тенденция пока видна слабо, но на уровне интенции она есть. И потом современное искусство — вещь политическая по определению, но не на уровне репрезентации, а на уровне структуры: как работает художник, учитывает ли он общественные реалии или нет. Дело не за тем, чтобы гнать политические меседжи, — главное, чтобы художники перестали жить в колбе.

Вы упомянули логоцентричность — ее подтверждает и нынешняя экспозиция: за редким исключением иностранные галереи привезли работы, где решаются вопросы пластики, объема. Но концептуальная составляющая у иностранных коллег увязана скорее не с политикой, а с наукой, знанием, новыми технологиями.

Нуда, что-то более отстраненное. Большинство галерей на ярмарке отнюдь не случайные гости — их можно отнести к числу ведущих галерей Европы. Фолькер Диль (Volker Diehl Gallery), Ханс Кноль (Knoll Galleries) — имена на Западе. Они, видимо, не рискуют привозить что-то, что работает с горячими политическими контекстами. Когда едут в Россию, скорее всего стремятся показать пригодное для самого разнообразного рынка. Но вот представленный здесь Микеланджело Пистолетто — это, конечно, социальный художник. И в наших галереях сейчас есть известные западные мастера. У Гари Татинцяна — Питер Хелли. Это политическая живопись. У «Риджины» — Джонатан Меезе. Сарказм и шутка с очень сильным политическим подтекстом, который немцами читается. Не знаю, читается ли он нами, но я по крайней мере считываю. Хотя Арт-Москва все-таки не тот случай, чтобы показывать революционных, молодых художников.

Зачем вообще иностранные галереи едут в Москву? Это растущий рынок, экзотика?

С одной стороны — растущий рынок: в Москве есть ресурсы, люди могут что-либо купить. С другой стороны, современное искусство — принципиально международное. Оно напрямую связано с глобализацией, а глобализация — сама современность, нечто планетарное. Как сказал бы старый марксист, объективный исторический процесс. Интернационализация хороша для нас, потому что дает шанс встроиться в общемировую систему искусства, не остаться на обочине.

Хорошо, я согласен — не видя подписи к картине, нельзя сказать, в какой стране работает художник. Но в современном российском искусстве есть и другое течение — чисто национальное, например, примитивистская живопись, традиции школы митьков. Здесь представлен один художник, который меня зацепил, — Павел Леонов в галерее «Роза Азора». Его картины явно выпадают из стилистики ярмарки — наивная живопись, лубочные картинки, «Есенин едет в Баку». Они похожи на оформление упаковок грузинского чая, но очень правдивые, ничего общего не имеющие с концептуальными играми.

Примитивизм — слово не русское. Это, как ни странно, интернациональный стиль.

Но в последнее время он расцвел и на русской почве.

Замечу только, что naïve и примитивизм — не моя чашка чая. В любом случае это явление международное, просто сильнее подвязано

к контексту. Митьки ведь имели и международный успех. Но иностранцам их сложнее понять, чем нам.

Значит, вы приветствуете глобализацию и цифровые технологии?

А разве можно приветствовать или не приветствовать старение Солнца?

Антиглобалисты бьют в набат и громят макдональдсы.

Я точно не антиглобалист. Глобализация — сложнейший исторический процесс, и из нашего времени трудно увидеть его рамки. Это двойной процесс — созидания и разрушения. И как человек я приветствую глобализацию: чем проще получить шенгенскую визу — тем лучше. А вот как художник я наблюдаю за волнами созидания и разрушения.

Не всем удастся получить шенгенскую визу...

Значит, глобализация не так далеко продвинулась. Капитал, который не вкладывается в заводы, желает крутиться по всей планете как можно быстрее. У этого есть масса негативных сторон, есть и позитивные моменты. Он превращает Москву за год в совершенно неузнаваемый город. Приезжаешь сюда и не узнаешь московских улиц: город-трансформер, который дает много пищи для размышлений.

Расскажите, как вы стали сотрудничать с молодой итальянской галереей Impronte?

Была идея показать этапы возвращения формального подхода в искусстве по поколениям. Есть поколение Пистолетто, есть мое поколение, и есть совсем молодые — мои студенты. Нужно было показать, в каких контекстах у нас всех возвращается интерес к формальной стороне искусства. Если Колейчук делает «живую линию» (причудливо изгибающаяся черная проволока в коробке) и это — чистая метафизика, персонализм, то я делаю объекты из пластиковых карточек, что отсылает к контекстам так называемого когнитивного, или цифрового, капитализма. Форму я понимаю не как чисто оптическое явление, но включаю в это понятие и знания о современной жизни.

Почему в качестве материала вы выбрали банковские карточки?

Когда я делаю объекты, я стараюсь ничего не изображать и ничего не добавлять. Моя цель — взять какой-нибудь уже закрепившийся формат из повседневности и сделать его материей своего искусства.

Сначала я делал объекты из стандартных листов бумаги. А потом посмотрел на пластиковые карточки и подумал — прекрасный камерный формат! Потом вел эксперименты — и получились объекты. Форма стала материей, немой вещью. Что такое пластиковая карточка? Это соединение с чем-то, коммуникация. Не побоимся этого слова, это аллегория современной коммуникационной среды, о которой я усиленно думаю.

Помимо этого, банковские карточки — отличная текстура. К тому же использование вещей из повседневного обихода для создания текстуры отсылает нас к Энди Уорхолу.

Здесь есть принципиальное различие. Я сделал это не из самих карточек — вырезал из пластика точных размеров копии. Сначала построил что-то из карточек — вижу ready-made. А для меня ready-made не достаточно формальное направление. Поэтому я взял формат сам по себе — теперь это отсылает и к карточкам, но это не они. Я стараюсь держать дистанцию и с поп-артом, и с дадаистским методом, потому что я все-таки исследую саму форму и формат. Из моих работ на ярмарке представлено три объекта. Я отказался от четвертого, чтобы не перегружать экспозицию. Но большую часть моей художественной практики занимает все-таки живопись. Живопись у меня фигуративная — геометризованные пейзажи с пустыми городами. Но объекты с ней связаны, так как меня всегда интересовала холодная, немая форма. Как она разворачивается в воображаемом пространстве.

Сегодня среди плакатов я видел такой: взят кадр из фильма «Приключения Шурика», когда герои стоят на рынке и торгуют живописью. Разукрашен в противные цвета. Внизу циничная подпись — «российское искусство — 20 лет на арт-рынке». Вы, похоже, застали ситуацию на арт-рынке 90-х. Недавно президент сказал, что эта эпоха уходит из нашей жизни. Ее надо забыть. Вы готовы это сделать?

Эпоха 90-х действительно уходит. И, как это обычно случается с эпохами, уходит неосмысленной. Для кого-то она была эпохой хаоса. Для кого-то — сказочного богатства. Для меня — ни то, ни другое. Я думаю, в 90-е было много хорошего. Эта эпоха свободы во всем мире. Сравните Клинтона и Буша. При всех недостатках Клинтона — это более демократичный стиль управления. Сейчас стало немного спокойнее — ушел выставочный конвейер, и, я надеюсь, появилась возможность углубиться и сконцентрироваться; это как раз то, чего не хватает современным художникам.

Егор Александров, предприниматель, компания «Лабиринт»:

Понравился весь третий этаж. Понравились новые работы украинских художников из галереи «Цех». Растет рынок, цены растут. Арт-Москва — полноценный фестиваль: было несколько премьер — фильмы и акции. Это одно из событий, которыми город беден. Для московского успеха ярмарки не хватает наружной рекламы. Для международного успеха я бы сменил площадку: ЦДХ навевает тоску и воспоминания о советских годах. Нужно креативное пространство. Не обязательно центр — просто пространство для более масштабных инсталляций. Места здесь мало, и оно дорогое. Мне не показалось, что на Арт-Москве были политические откровения. Только видео «Синих носов», а Врубель все-таки социальный проект, а не политический...

Слава Зайцев, модельер:

Замечательные впечатления! Увидел массу интересного. Выставка профессиональная и состоятельная. Очень понравилось «Ателье № 2». Женский манекен из проволоки. Уникальная работа! Потрясающее чувство объема и пространства.

Алина Зазимко, координатор проектов международного фонда поддержки искусств «Eidos», Киев:

Каждый год повторяются одни и те же авторы. Новых имен явно недостаточно. На ярмарке нет кураторской работы, хотя отбор и строгий. Каждая галерея выставила максимально эффективный коммерческий проект. Я представляю здесь украинский фонд. Из Украины приехала всего одна галерея, но очень интересная. С частью украинских художников работают русские галереи — и Гельман, и «Риджина». Это отдельное направление, которое состоялось еще в 80-х годах. Современная украинская живопись сейчас социальна, но она здесь не представлена.

Джампаоло Аббондио, владелец галереи Rask, Милан:

Я сотрудничаю с несколькими российскими художниками. Все они замечательные мастера! Необычные, с собственной идентичностью. Мне приятно находиться на Арт-Москве. Здесь меня окружают лучшие умы моего поколения. Айдан, Гельман, римская галерея RAM. Титаны! Акулы галерейного бизнеса!.. На прошлой ярмарке было больше пекинесов — этих маленьких собачек. Они все время под ногами крутились. Их было штук десять, а в этом году я видел только двух. Интересно, куда подевались остальные?

А чего не хватает публике? Мне кажется, что в Москве она появилась — та, что считает современное искусство частью своей жизни. В Петербурге ее нет. У нас проводилась выставка современного американского искусства, отобранного Чарлзом Саатчи. Я заглянул в книгу отзывов. Публика разделилась на два лагеря. Одни писали, что для них такие художники — настоящее откровение, другие, что это эстетика макдональдса и загнивающий капитализм (я и сам придерживаюсь второго мнения). Но особенных эмоций по поводу той или иной работы ни у кого не возникало. Здесь же я почти не услышал ни одного отрицательного отзыва. Более того, очень многие пришли смотреть что-то определенное, не просто так. То есть возник новый слой публики. Условно, если человек имеет новую машину и коттедж в Подмоскowie — у него появляется стремление ходить на выставки современного искусства. Что это — дух столицы, финансовые потоки?

В дух я вообще не верю. Здесь два фактора: первый — деньги, второй — медиа, инфосфера — журналы, телепередачи, Интернет. Состоятельные люди имеют больше возможностей соприкоснуться с европейской жизнью, ездить за границу. Им важно понимать или хотя бы знать, какой культурой живет мир. А Петербург — культурный город. Там публика как раз есть. Дело стоит за медиа. В Питере не так важны деньги, город уже на Западе. Граница рядом, и по традиции Петербург — европейский город, центр, как Амстердам. Все уже готово. Просто нужна медийная искорка. Америка зашла в тупик? Старо как свет! Очень интересно, что происходит с живописью именно в Америке и Британии. Она неожиданно возродилась в новых контекстах. Я помню 90-е годы — надо мной смеялись, когда я показывал картины. Мне говорили, лучше бы ты голым бегал. Это искусство, а это что такое? А сейчас мы видим новую волну — появилась новая живопись, и неплохая. Думаю, Саатчи представил репрезентативную подборку новых подвижек в американском искусстве.

Каковы же ваши выводы?

Я вижу появление новой эстетики. Эстетика — слово жуткое. Сразу представляются салоны красоты. Но термин имеет право на существование, поскольку эстетика — это узнавание каких-то patterns, образцов. Частным случаем является прекрасное. Самый узнаваемый и гармоничный pattern. Я бы назвал эту новую эстетическую волну, частью которой является современные живопись и скульптура, — эстетикой систем знания или эстетикой баз данных.

Data-base aesthetics?

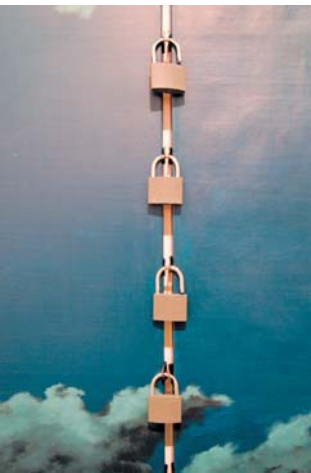
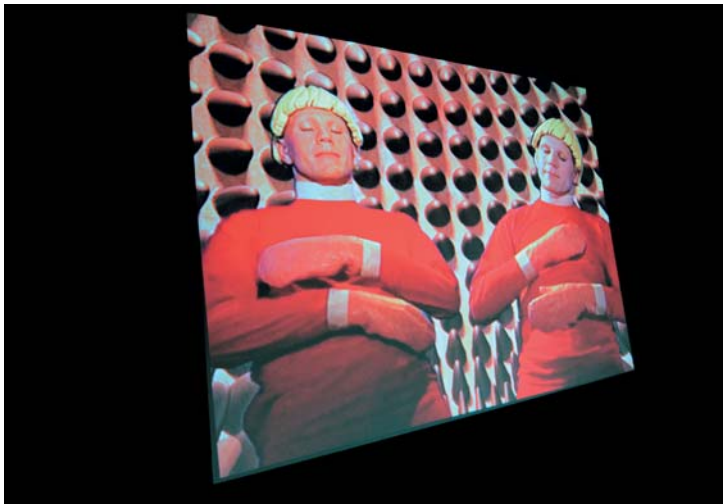
Именно. Эпистемологическая эстетика. Вспомните «Триумф живописи» того же Саатчи. Люди работают с формой, часть которой — знание. Форма не вся видна, как на этих картинах (Шурипа указывает на расцвеченные фотографии Москвы, которые висят на стенах кафе в ЦДХ). То, что кажется потоком, неумелостью, ошибкой, на самом деле относится к системам знания. Есть одиозный немецкий Нео Раух, чью живопись невозможно понять, не зная, что такое дизайн ГДР, что такое духовная атмосфера ГДР 50—60-х, как восприняла ГДР переход в Запад. Это та часть интеллектуального труда, которую должен взять на себя зритель. Я вижу в этом очарование нашего времени. Знание контекстов, владение алгоритмами (модернизм с его уважением к науке уже ушел, сейчас время технологий) — все это входит в живопись и скульптуру. Посмотрите на выставки молодой скульптуры в Америке и Британии. Знания дают энергию искусству.

Тогда два вопроса. Музыкальные критики отметили, что с появлением и развитием технологий звукозаписи исчезли звезды мирового масштаба. Последние международные проекты брит-попа, например Franz Ferdinand, не дотягивали не то что до Beatles и Rolling Stones, но даже до Oasis и Blur им далеко. Так и в современном искусстве?

Похоже, что нет, — звезды все-таки появляются. Хотя такая параллель, безусловно, есть. Музыка относится к популярной индустрии, а изобразительные искусства — замкнутая вещь. Та же Nirvana по эстетическим принципам очень похожа на то, что называлось scatter art (искусство разбрасывания) — это визуальный грандж. Тут многое связано с техникой. Техника сама по себе развивается намного быстрее культуры. По сравнению с техникой культура всегда стоит на месте. У нас в головах одни и те же мысли, а машины постоянно меняются. Каждый этап развития машин приносит с собой новую музыку. В музыке машины больше значат, а в живописи — голова, тело, руки.

Второй вопрос — как появление новой эстетики (которую, видимо, сложно сейчас описать) связано с этикой? XX век — это ведь не только революция в живописи и искусстве, но и этическая революция: новые нормы поведения, сексуальной жизни.

«Этика — это эстетика будущего», — говорит персонаж в фильме Годара. Мне дико нравится эта фраза. Новая этика связана с ролью художника в искусстве. Сейчас опять стала важна личность художника. 90-е — это все-таки растворение автора. Автор умер, бог умер. Сейчас опять, в силу каких-то системных причин, автор необходим как ответственное лицо. После всех смертей автора какой-нибудь Ханс Хааке — концептуалист, клейма негде ставить, — он по-прежнему автор, потому что он ответствен за свои провокации. Новая этика связана с возвращением ответственности художника за то, что он делает. Художник важен как живое тело.



Арт-Москва торговала востребованным — сексом, смертью и футболом

Фото Марины Гуляевой

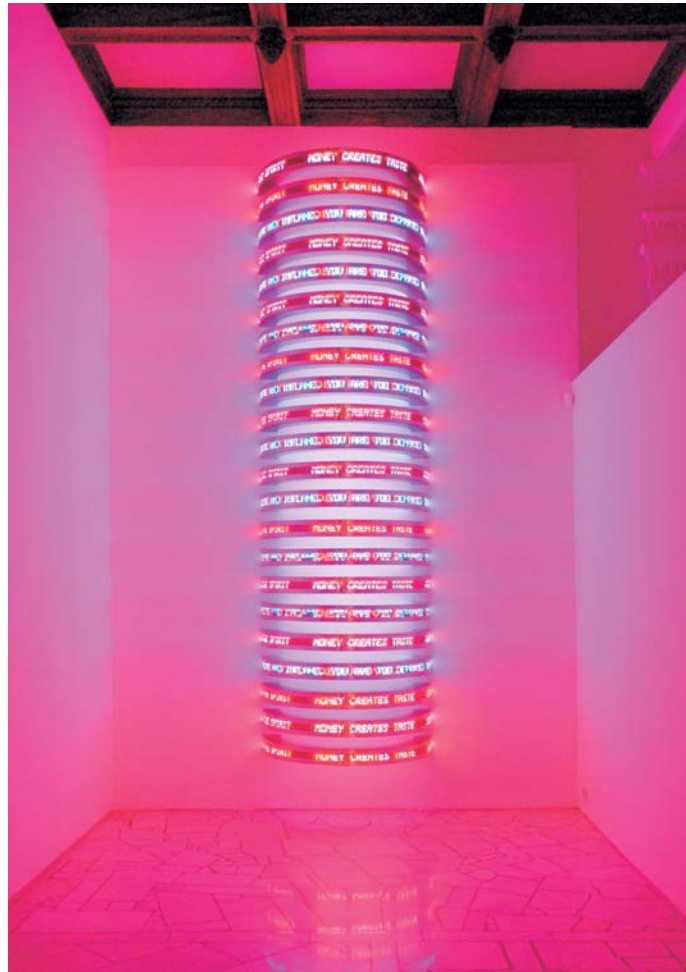
В Москве становится хорошим тоном открывать новые помещения выставками известных художников. Так по крайней мере произошло этой весной. На карте возникла новая точка — галерея старого друга московских галеристов Фолькера Дилья Diehl + Gallery One. А Винзавод прирос новым выставочным залом от строительной компании RIGroup и ее владелицы Жанны Буллок, большой поклонницы современного искусства. И там и там показали современниц — героинь американских 80-х, работающих с текстами: Джени Хольцер и Барбару Крюгер. Кстати, RIGroup обещали открыть залы перформансом итальянки Ванессы Бикрофт, составляющей живые картины из моделей. Но что-то не срослось. Скорее всего, сумма гонорара актуальной звезде. По меркам западного арт-мира, Барбара Крюгер уже ушла на покой, получив в Венеции «Золотого льва» — высшую награду Биеннале.

За такой плотной концентрацией звезд стоит мюнхенская галерея **Моники Шпрют и Филомены Магера**, которая привезла и Андреаса Гурски в фонд «Екатерина». Галерея существует давно, но ни к русскому искусству, ни к русскому рынку отношения не имела. В отличие от Фолькера Дилья — он заседает в экспертном совете ярмарки Арт-Москва и показывает в своей берлинской галерее «Синих носов» и Алексея Каллиму. Возможно, это Диль убедил немецких коллег в перспективности российского рынка. По крайней мере у нас интерес к легендарным фигурам не удовлетворяется Интернетом. Для нашего зрителя счастье не в деньгах, а в возможности увидеть своими глазами то, о чем говорят, то, что уже записали в разряд крупных достижений американского искусства.

Джени Хольцер показала у Дилья последние инсталляции. Это полукруглые электронные табло с бегущими строками текста. Объекты выступают из стены, образуя структуру, похожую одновременно на грудную клетку и несущую конструкцию лифта. Однако вместо характерной для Хольцер умеренности и лаконичности переплетение текстов вызывает информационную перегрузку, в которой трудно что-то разобрать. Хольцер организовала старые тексты в непрерывный поток. Фразы красными и синими огоньками накладываются друг на друга и уходят в белизну стены, к которой крепится инсталляция. Ощущение — как от барочных потолков: сначала выделяешь интересные фигуры, а потом задумываешься. Зачем художник написал второстепенного обитателя Олимпа так фактурно? Он же не играет особой роли в произведении в целом. Видеоработа **Барбары Крюгер** производит похожее впечатление. Это четырехканальная инсталляция, проецируемая на стены крест-накрест. Тридцать девять персонажей разыгрывают пять повседневных диалогов — в кафе, за семейным ужином. Их беседы сопровождаются бегущей строкой с обрывками фраз. Опять же — цельного впечатления нет как нет.

У Крюгер и Хольцер есть разные точки соприкосновения. Во-первых, замысловатые переплетения потоков информации. Лаконизм их известных работ испарился. Этому есть простое объяснение: приемы устарели. Реклама бегущей строкой уже нигде не используется. Она — анахронизм. Да и графический дизайн, уроки которого Барбара Крюгер использовала в своих работах, претерпел серьезные изменения. Ее вещи превратились из языка в узнаваемый стиль. Задача художницы в 80-е была в том, чтобы спрятаться за приемы коммерческой рекламы. Теперь ее стиль не нейтрален, а неповторим.

Во-вторых, они обе работают с текстами — как своими, так и заимствованными. Кроме текста, в работах художниц практически ничего нет. Формальные решения определяют только то, как слова и фразы преподносятся зрителю. В этом отношении обе художницы — пионеры эпохи информации, отказавшиеся от характерных для концептуализма 1960—70-х годов конструкций, основанных на переосмыслении классических средств выражения. Вот конкретный пример. Прекрасная работа старейшего американского концептуалиста Джозефа Кошута в финском музее Киасма представляет собой лист черной плотной бумаги с выгравированной серебром фразой Энгера: «Можно закончить только законченное произведение». В этой вещи Кошут



Джени Хольцер. Монумент. 22 полукруглые электронные бегущие строки, голубые, красные и белые диоды. Текст: «Трюизмы» (1977—1979), избранное из «Возбуждающих эссе» (1979—1982). 2008. Diehl + Gallery One, Moscow, Russia. © 2008 Jenny Holzer, member of Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Yuri Pokrovsky. Courtesy: Galerie Monika Sprüth Philomene Magers, Cologne, Munich, London

слова, слова, слова...

Валентин Дьяконов

Галерея Diehl + Gallery One (Москва). Джени Хольцер. Like Truth. 18 апреля — 18 мая; залы RIGroup в Центре современного искусства «Винзавод». Барбара Крюгер. Двенадцать. 16 мая — 29 июня



Барбара Крюгер. Из проекта «Двенадцать» в залах RIGroup на Винзаводе. Фото Марины Гуляевой



Джени Хольцер. Голубые трюизмы и возбуждающие эссе. Текст: «Трюизмы» (1977—1979), «Возбуждающие эссе» (1979—1982), «Erlauf» (1995), «Арно» (1996). Электронные бегущие строки. 2008. Diehl + Gallery One, Moscow, Russia. © 2008 Jenny Holzer, member of Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Yuri Pokrovsky. Courtesy: Galerie Monika Sprüth Philomene Magers, Cologne, Munich, London



Барбара Крюгер. Из проекта «Двенадцать» в залах RIGroup на Винзаводе. Фото Марины Гуляевой



Фото Марины Гуляевой

размышляет об искусстве в формах, возникших и развившихся в Новое время. Он превращает афоризм великого неоклассика из служебного, второстепенного комментария к творческому процессу в содержание работы, помещает слова Энгера в пространство после открытия самоценной плоскости в абстрактном искусстве. И одновременно приковывает наше внимание к философской ценности этого высказывания с помощью серебряного тиснения.

Поколение 80-х уже не интересуется возможностями погружения в историю. Американских художников начинают интересовать культурологические категории — «власть», «сексуальность», «насилие» и так далее. Поэтому они, с одной стороны, принимают правила игры, выработанные в рекламной среде, и пользуются средствами рекламы, принципиально ничего в них не меняя. Так, Дженни Хольцер использует в своих работах электронные бегущие строки, а Барбара Крюгер — правила верстки рекламных блоков. Главное — привлечь внимание точно так же, как это делают безличные городские голоса, направляющие и увещающие граждан.

С другой стороны, художники 80-х отказываются от стиля мышления, который можно было бы назвать историческим. В этом они отличаются и от концептуалистов, и от поп-арта, представители которого никогда не брезговали остроумной шуткой по поводу прошлого европейского и американского искусства (вспомнить хотя бы псевдоабстрактные работы Роя Лихтенштейна). Барбара Крюгер цитирует искусство прошлого только один раз за всю карьеру — в вещи под названием «Вы вкладываете [в смысле — верите. — **В. Д.**] в божественность шедевра» («You invest in the divinity of the masterpiece»). Руки Бога-отца и Адама с фрески в Сикстинской капелле сопровождают эту важную для художницы фразу. Крюгер, в сущности, сообщает нам, что все люди равны и Микеланджело не бог. С точки зрения современника, однако, рукой Микеланджело водило божественное вдохновение, и списывать наше восхищение главной приманкой Ватикана на простой механизм подчинения силе и риторике по меньшей мере неосмотрительно, а по сути — не исторично.

Поэтому в некотором смысле художники круга Хольцер и Крюгер чиничны. В этом отношении, правда, женщины сильно уступают муж-

чинам, в особенности Ричарду Принсу. Художник Принс в последнее время известен своими картинами и принтами, где на фоне ярких облаков, абстрактного фона или копий обложек криминального или эротического чтива нейтральным шрифтом прописаны пошлые анекдоты. Сложно представить себе что-то более далекое от «культурного» наслаждения искусством, чем работы Принса. Когда-то верхом равнодушия к прошлому искусства считались банки Уорхола, еще раньше — дриппинг Поллока, еще раньше — футуристы. Принс своими работами закольцовывает историю искусства как историю эпатажа. Потому что ниже падать уже некуда. В этом его, как ни смешно это звучит, историческая необходимость. Высшее достижение карьеры Принса — прошлогодняя инсталляция на лондонской ярмарке Frieze. Художник выставил старую американскую машину эпохи зарождения рок-н-ролла и живую пухленькую девушку в коротких шортиках и джинсовом топе, за которым открывались очертания кружевного бюстгалтера. Популярное искусствоведение советской эпохи поминало «волшебную силу искусства, которая заставляет нас чувствовать себя свидетелями изображенных художником событий». Принс выворачивает мимесис (на который косноязычно намекает клише) наизнанку: волшебная сила жизни заставляет нас смотреть на искусство как на вялые упражнения в ловле зрителя и коллекционера. Впрочем, сегодня так оно и есть, и Frieze мало чем отличается от Арт-Москвы.

Крюгер и Хольцер стараются доставить зрителю больше радости, чем Принс, хотя бы в виде удовольствия от текста. Но их работы — как книги Курта Воннегута (вспомним Довлатова) — выигрывают в пересказе. Барбаре Крюгер принадлежит прекрасный афоризм — «I shop therefore I am» («покупаю, следовательно, существую»). Зритель может сам решить, в каком контексте и какой форме ему предпочтительнее представить эту работу. Обратная сторона такого демократизма известна. Художницы являются продуктами эпохи, когда сложилось «современное искусство», вызывающее недоумение зрителя и ненависть знатоков. Оно, нейтральное и безличное, беспокоится об идеях, а не о зрителе. Рассекая «власть» (а значит, и соблазн, и красоту, да и уродство тоже) на безвкусные кусочки, оно теряет власть над тем, кто его воспринимает.



Выставка Хоана Миро на стенде галереи Helly Nahmad (Лондон)

Когда-то Энди Уорхол говорил о том, что супермаркеты стали для современного человека музеями. Социологи, анализируя структуру досуга, подтверждают правоту художника. Парадоксальным образом арт-супермаркет, каким является Арт-Базель, музеем не стал — количество праздной публики здесь минимально. В Базеле продают-покупают или договариваются о будущих сделках.

Не верьте тому, кто говорит, что видел весь Арт-Базель. Даже с previo и закрытыми показами ярмарка работает всего неделю: за это время ее невозможно посмотреть — не выдержат ни бречное тело, ни психика. 39-й Арт-Базель — это три сотни галерей и две тысячи художников. Плюс выставка Art Unlimited — 60 авторских проектов, требующие большого пространства. Плюс Art Statement: The future of art — выставка тридцати одного молодого художника. Плюс Public Art Projects — 10 проектов современных классиков для уличных пространств.

Арт-Базель не представить и без ярмарок-сателлитов и/или оппонентов, а также параллельных некоммерческих выставок. Ярмарок меньшего размера в этом году было семь. Вместе они почти достигли объема главной торговой площадки. Заметных музейных выставок — восемь, главные из них — Фернана Леже в фонде Байелера, Хаима Сутина в базельском Кунстмузее, Олафура Элиассона в Музее современного искусства, Моники Сосновской — Андреа Зиттель в фонде Schaulager, Павела Шмидта в Музее Тингели. Число сопровождающих небольших выставок и акций не поддаются никакому учету. Но именно все события, происходящие в одно время в одном городе, и создают то, что принято называть в художественном мире одним из главных событий года, — Арт-Базель образца XXI века.

Из потока светских событий, сопровождавших ярмарку, The Art Newspaper, которая по традиции выходила в это время в ежедневном режиме, отметила два. Роман Абрамович продолжает формировать коллекцию искусства для создаваемого им в Москве Центра современной культуры в бывшем гараже, который был построен по проекту Константина Мельникова. После покупки на весенних аукционах Эгона и Люсьена Фрейда российский миллиардер якобы купил на базельской ярмарке за 14 миллионов долларов скульптуру Альберто



Скульптура Уго Рондиноне на Арт-Базеле-2008. © Pre-senhuber, Marks

арт-базель: испытание размахом

Дмитрий Новик (Базель — Санкт-Петербург)

Арт-Базель. 10—14 июня

ДжакOMETTI у галереи Krugier. Я видел его ведущим переговоры на стенде галереи Gmurzynska. Очевидно, с приходом такого мощного игрока на арт-поле современности дилеры ожидают нового роста цен на искусство.

Второе событие привлекло намного меньше внимания. Даниэль Бирнбаум, куратор 2-й Туринской триеннале, которая откроется в ноябре, а также следующей, 53-й Венецианской биеннале, естественно, приезжал в Базель. Ничего не покупал и вежливо уклонился от ответа на вопрос о художниках, приглашаемых им в оба проекта. Бирнбаум только заметил, цитирую по той же The Art Newspaper, что был на Арт-Базеле не с целью отбора авторов для Турина и Венеции.

После этого вступления очевидно, что мои заметки неизбежно субъективны. Начну с выставки Art Unlimited. В отличие от основного ярмарочного пространства в этом проекте крупным шрифтом отмечаются художники, петитом — представившие их галереи. Надо всем пространством Art Unlimited возвышался почти шестиметровый «Овальный Будда» — восьмитонная алюминиево-платиновая скульптура Такаши Мураками. Он напоминал 105-метровый небоскреб Мессе-центра — единственную базельскую высотку в старом городе. Последователь Джеффа Кунса, Мураками умело микширует высокие технологии, моду на восточные религии, подавление сексуального и тотальное увлечение компьютерной анимацией. Главные беспольные персонажи Мураками носят незамысловатые имена — Ки-Ки и Кай-Кай, «Овальный Будда» является их ближайшим родственником. Большая персоналия художника заканчивает работу в Бруклинском музее. Осенью она переедет во франкфуртский MuMOK, а весной 2009 года откроется в Музее Гуггенхайма в Бильбао. По слухам, дилеры купили Будду за 8 миллионов долларов для коллекции Франсуа Пино.

Превосходен «Натюрморт № 61» Тома Вессельмана (1976). Эти четыре свободно располагаемых независимых полотна, изображающих ключи, щетку, перстень и «душ» от лейки, создают иллюзию скульптурного объекта. Тема объема на 39-й ярмарке Арт-Базель была самой распространенной на большинстве стендов; если не считать специализированных графических и фотографических галерей, объекты занимали центральное место. Сразу упомяну огромное серое сфериче-



Марк Дион. Полевая работа-4, совместный проект с Музеем естественной истории в Лондоне. Инсталляция. 213×182×853. 2007

ское зеркало под названием «Two Holes» Аниша Капура на стенде лондонской галереи Lisson, недалеко от перехода из выставочной зоны Art Unlimited в перенасыщенное основное ярмарочное пространство.

На мой взгляд, вне конкуренции на Art Unlimited был проект американского художника Марка Диона «Полевая работа 4, совместный проект с Музеем естественной истории в Лондоне» (2007), посвященный основателю классификации видов Карлу Линнею. Художник с группой добровольцев обследовал небольшие участки территории Лондона. Как археологи они собирали все, что попадалось, — от ракушек до пластиковых бутылок. Предметы тщательно сортировались по видам и раскладывались на столах в прозрачной демонстрационной палатке. Месседж Диона можно рассматривать и как экологический, и как пародию на увлечение художников разнообразными классификациями и выдуманными архивами. Этот совершенно некоммерческий проект предложила ярмарке нью-йоркская галерея Bonakdar. На ее основном стенде доминировали Олафур Элиассон и Эрнесто Нетто. Кстати, объект Нетто Me and Myself, имитирующий мужские половые признаки с помощью песка и узких капроновых мешков, занимает видное место в постоянной экспозиции цюрихского музея Кунстхаус.

Центром той части ярмарки, что была отведена классическому модернизму, да, наверное, и центром всей ярмарки, стал стенд галереи Nelly Nahmad из Лондона с выставкой Хоана Миро из собрания галереи, а также музейных и частных коллекций Испании и Израиля. Серия контрастных абстракций на картоне «The Masonite» с использованием черного дегтя создавалась художником летом 1936 года и стала его реакцией на начало гражданской войны. Она состоит из 27 картонных, но даже те 16, которые были собраны для Базеля, впервые показывались вместе.

Уже на следующее утро после открытия ярмарки со стенда парижской галереи Crousel исчез привлечший внимание вернисажной публики объект живущего в Париже швейцарца Томаса Хиршхорна — «Автомобиль Ницше». Художник тщательно собрал многочисленные издания философа и тексты о нем, все, что попало ему под руку или хоть как-то было связано с именем великого философа, — статьи в газетах, сувенирный треш (плюшевый человечек с густыми усами) и т. д. Всем этим он под завязку набил автомобиль в попытке жесткой иронии над обывательским преклонением и одновременно страхом перед сильными мира сего.

Тема объема, преодолевающего плоскость, вспомнилась на стенде дюссельдорфской галереи Maier, где были показаны карти-

ны-объекты «Blue» Вессельмана и «Madera y carton sobre negro» Антони Тапеса, а также на стенде парижской Templon, выставившей ассамбляж из хромированных гаечных ключей «Going up» Армана.

Маер отметил также большим принтом с фотографии обнаженной Наоми Кемпбелл образца 1988 года, сделанной Петером Линдбергом. Редкие винтажи Дианы Арбус начала 1960-х годов предлагала нью-йоркская Silverstein.

Если говорить о петербургской теме в Базеле, то она была представлена тремя городскими пейзажами Владимира Шинкарева 2004—2005 годов на стенде цюрихской галереи Bischofberger и соседствовала с работами Уорхола, Баския и Херста. Не знаю, насколько на руку петербургскому художнику такое соседство, но в контексте Арт-Базеля его произведения смотрелись неожиданно и солидно. Тем более что чистой живописи в современной части ярмарки было немного.

Присутствие других художников из России на ярмарке оказалось почти незаметно. На нескольких стендах — принты группы АЕС+Ф и пара-тройка художников на стенде галереи XL — единственного российского участника Арт-Базеля. Вот и все. Могу предположить, как трудно пробиться на основную ярмарочную площадку, хотя ведущие московские галереи, да и петербургские тоже, так же как их художники, не выглядели бы в Базеле белыми воронами. Может быть, надо попробовать себя на параллельных ярмарках.

Такой, например, является Liste, где экспертный совет позволяет выставиться совсем молодым. Используя большой наплыв интересных, сопутствуют основной программе ярмарок Score Basel, Volta и Bâlelatina, которая в этом году добавила к своему названию маркетинговое hot art. Все три располагаются в складах и ангарах базельского речного порта, среди непрерывнодвигающихся кранов, железнодорожных локомотивов и потоков грузовиков. Что совершенно не смущает ни тех, кто приезжал в Базель за искусством, ни разгружавших баржи на Рейне.

На всех упомянутых ярмарках заметно балансирование художников между желанием оставаться в трешевой культуре, использующей недорогие, доступные материалы, и необходимостью быть гламурными, что требует иных технологий и затрат. Каждая из ярмарок рассматривается участниками как шанс быть замеченными экспертами Арт-Базеля. В каждой были, на мой взгляд, стенды, достойные залов Мессе-центра.

На Liste лидировал немец Филип Вьегар — стенд цюрихской галереи Freymond-Guth. Художник деконструировал стулья, создав из них



Олафур Элиассон. Цветной односторонний туннель. 256×180×1050. 2007. Courtesy: Tanya Bonakdar Gallery, New York



Кейсукэ Ямамото. Без названия. 242x210x185. 2007. Courtesy: Tomio Koyama Gallery, Tokyo



Суй Цзяньго. Легализующая скорлупа. © Chinese Contemporary, New York



Петер Линдберг. Наоми Кемпбелл. 263x178. 1998. Печать 2008 года. © Galerie Hans Mayer

иллюзию живописного изображения предметов у кубистов. Классики модернизма стремились всеми силами преодолеть и плоскость холста и прямолинейность мышления. Вьегар делает им оммажный жест, но возвращает реальному пространству его свойства, на которые покушались Пикассо, Грис, Брак. Аналогичный диалог, но уже с более поздними классиками — Джаддом и Сетра, ведет швейцарец Кристиан Андерсен, представленный амстердамской галереей Upstream. Его деформированная парафиновая глыба под названием «Get the Balance right» много лучше инсталляции из вылитой на пол тонны нутеллы на одном из стендов Арт-Базеля.

Прямо обратился к классикам другой художник — Ариэль Ороско, показанный галереей Мито из Мехико. На фоне серой абстракции выведено компьютерным шрифтом: «Эта картина имеет тот же размер, что и Мона Лиза Леонардо да Винчи». Актуально в эпоху бенъяминовской воспроизводимости и тотального подделывания произведений.

На Scope Basel было много китайского, японского и корейского искусства. Меня привлек объект «Legacy Mantle» художника Суй Цзяньго на стенде нью-йоркской Chinese Contemporary. Переведу название произведения буквально — «Легализующая скорлупа». Объект представляет собой точное воспроизведение в пластике кителя китайского вождя. Похоже на танковую броню в идеологически выдержанном цвете.

Лондонская галерея FAS показала стильные абстракции Оливера Марсдена. Строго симметричные голубую и фиолетовую спирали художник называет «Гармониями». Во всяком случае спровоцировать зрителя помедитировать художнику удастся.

Галерея Saatchi Online представила живопись Марты Волковой и фотографии Юрия Торопцова. Слабо верится, что эти выходцы из России попадут в обойму знаменитого галериста. Кстати, новый музей Саатчи в лондонском Челси откроется осенью 2008 года.

На ярмарках привычны объекты-фокусы — как искусственный тайфун Петрока Драгана Сести (Carrie Secrist Gallery, Чикаго), скульптурный объект, который можно увеличить до размеров open-air. Объяснение, почему вода завихряется в неподвижном сосуде, образуя узкую воронку, оставим на совести художника.

Volta и Bâlelatina выглядели много скромнее. На первой отмечу объект группы Son Da на совместном стенде люблянских галерей SKuc и Alkatraz. Следуя заветам Жана Бодрийара, художники создали переходник. Вставляешь вилку в розетку, на верхней панели загорается точное изображение такого же устройства — получаешь симулякр новой розетки. Множество таких симулякров разбросано по полу, являясь прямой метафорой виртуального мира, где много проводов и экранов, но ни к одному невозможно подключиться.

Volta стремилась подражать Арт-Базелю и показала свою версию Public Art Projects — Outdoor Sculpture Projects. Девять объектов, инсталлированные в обстановку реального порта. Лучше всего смотрелось произведение берлинца Фабиана Зейца «Private Water» (берлинская Hamish Morrison Gallery): грубо сколоченная деревянная будка на монументальном гранитном причале выглядела убедительным аргументом в пользу общественной собственности на природу.

На Bâlelatina, специализирующейся на художниках, говорящих на испанском и португальском, явным фаворитом был аргентинец Леон Феррари, обладатель «Золотого льва» 52-й Венецианской биеннале. Галерея Panamerican Art Projects из Майами представила абстрактные рисунки, напоминающие Сола Левитта, и объект «Blindados-2006». Спираль войны, по которой движется колонна танков, может быть бесконечной. Достаточно соединить мостом начало и самую дальнюю точку. И снова центральным оказалось трехмерное произведение. Технология и материалы — здесь игрушечные танки — не имеют принципиального значения.

Энергичная петербургская парижанка Ольга Киселева получила отдельный отсек в галерее Dukan & Hourdequin. Чтобы запустить ее видео (In)visible, надо было поработать мускулами на тренажере. На экране появлялась документальная съемка шумной демонстрации в определенном районе мира, на которую Киселева «наклеила» короткие вспышки с брендами известных компаний, имеющих коммерческие интересы в данном регионе. Художник утверждает: именно они управляют внешне хаотическим поведением толпы. Точно так же, как она сама заставляет вас бессмысленно двигать гири, чтобы увидеть ее работу. Список компаний Киселева получила от экономистов одного из французских университетов.

В контексте пространства Арт-Базеля оказалась очень важна небольшая выставка, прошедшая под названием «Фокус: Олафур Элиассон». Знаменитый исландский художник показал в базельском Музее современного искусства объект, не вошедший в большую персоналию, проходящую ныне в MoMA и P.S. 1.

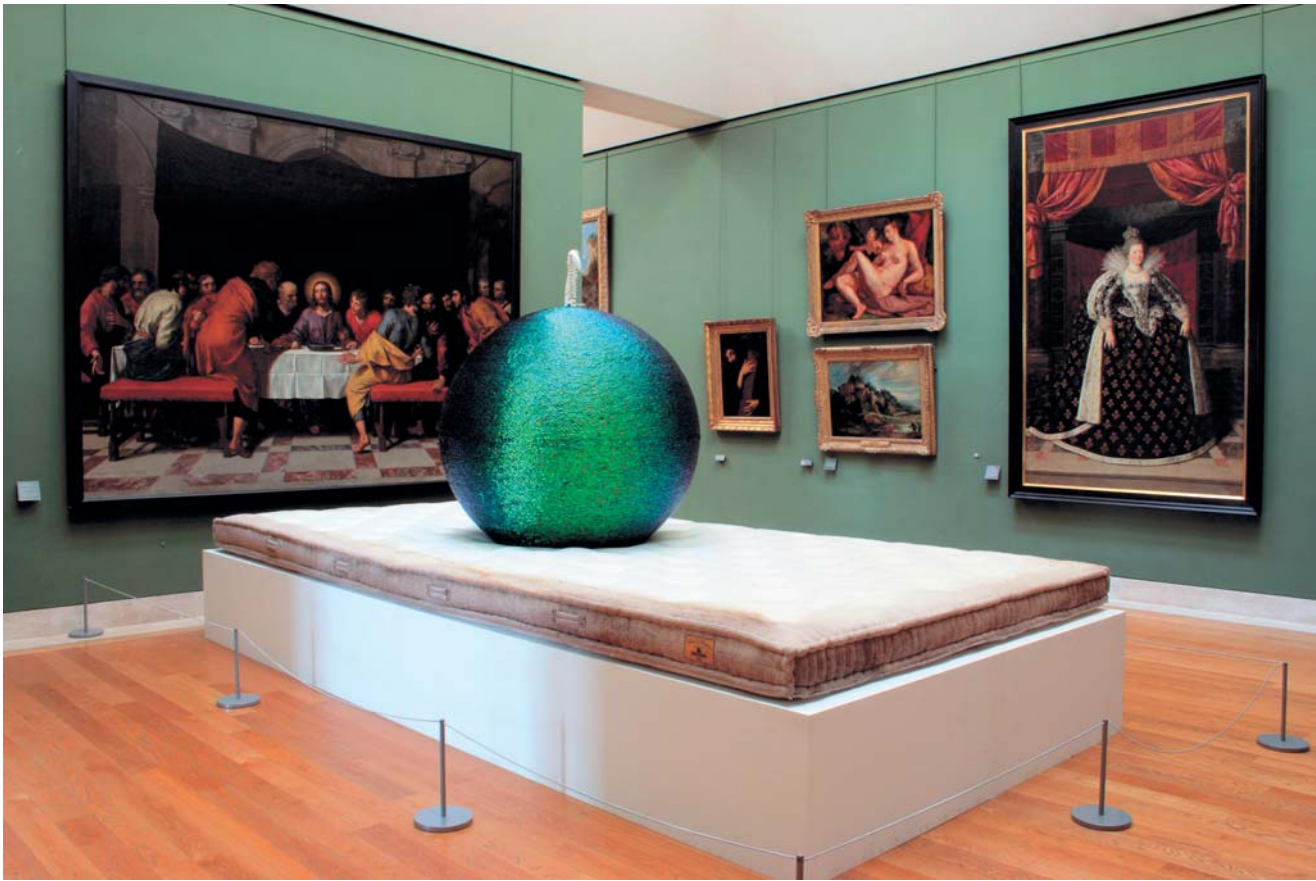
В луче проектора медленно вращается в вертикальном положении кольцо, которое отражает свет. Зайчик движется по белым стенам зала, исходя из одной-единственной точки, после чего он вырастает до максимальных размеров и снова обращается в точку. Не сразу заметно, что при любом положении кольца, в том числе строго перпендикулярно лучу света, оно не отбрасывает тени. В этом и фокус. Реальное кольцо, движимое мотором, внезапно дематериализуется.

Тонкий проект Элиассона как нельзя лучше подходит для антитезы ярмарки, где происходило прямо противоположное. Такая эфемерная вещь, как современное искусство, превращалась здесь в реальные деньги.

сезонный дневник

Информация из музеев и галерей мира:

Лувр (Париж), Феникс-халлен (Гамбург), Люксембургский музей (Париж), ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), Shepherd and Derom Galleries (Нью-Йорк), Музей Академии художеств (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург)



Ян Фабр. Навозный жук. 2001. Courtesy: Galerie Guy Bartschi — Geneva. © 2008 Musée du Louvre / Antoine Mongodin. © Adagp. 2008

народ против яна фабра?

Светлана Александрова (Париж — Санкт-Петербург)

Лувр (Париж). Ян Фабр. Ангел метаморфоз. До 7 июля

В этом году Лувр вновь установил рекорд посещаемости среди музеев. Возможно, именно эта статистика вдохновила одного из самых экстравагантных персонажей мира contemporary проникнуть в луврскую «святая святых» — крыло Ришелье, не выносившее раньше и намек на современное искусство, и развернуть здесь свое арт-действие. Проект экстравагантного бельгийца Яна Фабра — художника, режиссера, литератора, хореографа и дизайнера — обещает нам заново открыть Рубенса, Босха и Ван Эйка, но только его, Фабра, глазами. Лувр уже четвертый год подряд участвует в программе, аналогичной петербургскому фестивалю «Современное искусство в традиционном музее», но в этот раз смелость кураторов вызвала настоящий скандал. Остроту всех споров вызвало решение поместить «жесткие» работы современного художника непосредственно в тело экспозиции старого искусства.

То, что крыло Ришелье насковзь проросло реализованными фантазиями нашего современника, понимаешь не сразу. Очередной раз подойдя к пустым зарешеченным голландским залам, все же приходится сложить фразу из скудного запаса имеющихся в голове французских слов: «Pourquoi?...» Услышав и с трудом поняв ответ зрителя-афропарижанина, что, мол: «Parce que... по четвергам этот отдел экспозиции toujours закрыт...», поворачиваешь обратно и краем глаза замечаешь странного типа, в буквальном смысле слова уткнувшегося носом в картину. Зритель на такое непочтительное обращение с экспонатом никак не реагирует — тогда, крадучись, подходишь, чтобы увидеть произведение, столь сильно притянувшее к себе внимание посетителя. И только при ближайшем рассмотрении становится понятно, что увлеченный искусством зритель — восковая обманка, каковых еще Петр I и его придворные любили помещать где-нибудь в полумраке, дабы привнести в жизнь толику мистицизма и иллюзорности.



Ян Фабр. Голуби — это летающие крысы. 2008. Pret Angelos bvba / Jan Fabre. Photo: Attilio Maranzano, © Angelos. © Adagp. 2008



Ян Фабр. Автопортрет в виде великого мирового червя. 2008. Collection de l'artiste. Photo: Attilio Maranzano, © Angelos. © Adagp, 2008



Ян Фабр. Я окунул себя в сточную канаву. 2007. Collection de l'artiste. © 2008 Musee du Louvre / Antoine Mongodin. © Adagp, 2008

Проект «Ангел метаморфоз» весь состоит из сюрпризов, немислимых для консервативно настроенной публики. Фабр делает так, чтобы любитель искусства в момент эстетического экстаза вдруг наткнулся на вереницу жуков, ползущих между знаменитыми луврскими картинами по полю из белого шоколада, или наблюдал за «Цыганкой» Халса, которая своими игривыми глазками взирает на черепа с чучелами сусликов меж зубастых челюстей. А увидев такого вот воскового чудака — с улыбкой узнал в нем себя недавнего, так же самозабвенно льювшего к прекрасному.

Экстремальное творческое поведение — одна из отчетливых характеристик Фабра. В 70-х он рисовал собственной кровью и устраивал «денежные» представления, где сжигал купюры зрителей. Тогда же скандально прославилась акция «Русская рулетка», в ходе которой Фабр предложил шести критикам разных искусств, стрелять в него из револьвера. В 80-х, всерьез занявшись постановкой собственных пьес, поправ законы и традиционного и авангардного театра, он создавал спектакли в реальном времени, своеобразные живые инсталляции. Объектом его постановок — таких, как «Звук хлопка одной руки» или «Сладкие искушения», — всегда было человеческое тело во всех его ракурсах и аспектах, физическом, духовном, эротическом. А вот что Фабр говорит про балет: «В танец я влюблен как в средство. По-настоящему меня интересует плоть: кровь, пот, сперма, слезы».

В начале 2000-х годов Фабр делает несколько крупных инсталляций из мяса, фарша и бекона. На одной его выставке в бельгийском Генте в течение двух-трех дней можно было полюбоваться на пиджак из отборных отбивных и на палатку из бекона с мясными спальными мешками внутри. На создание этих условно съедобных произведений ушло 100 кг мяса, 15 кг фарша и десяток килограммов пармской ветчины. Сам художник признает мясо очень эротичным материалом, а концепцию гентской экспозиции объясняет вечными мыслями о разрушении и смерти: «Я люблю создавать то, что развалится через три дня. Это своеобразный урок скромности для художника, признающего себя в любви к вечности».

Интерес к естественным материалам Фабр унаследовал от своего прадеда, французского натуралиста и энтомолога Жана-Анри Фабра, которого Виктор Гюго называл «Гомером насекомых» и который, между прочим, стоял у истоков открытия феромонов. Созерцая в своей лаборатории рождение молодой бабочки, ученый заметил, как у окна толкуются несколько десятков мотыльков, особой мужского пола, привлеченные особыми веществами, выделяющимися прекраснотельной самкой.

Есть в природе момент, когда ночные насекомые засыпают, а утренние существа еще не проснулись, — он называется «синий час». Это уже не черная ночь, но еще и не белое утро. Синий час — символ метаморфозы жизни, переходящей из одного состояния в другое. Фабр-правнук применил идею «синего часа» в своей художественной практике. Он признается, что когда начинает показывать танцовщикам движения, например в «Балете Сан-Франциско», они смеются над ним — конечно, он же не танцовщик... «Меня не интересуют движения сами по себе. Не надо быть большим гением, чтобы изобретать их. Хореографов полно, и каждый может придумать кучу всего. Важнее, как танцовщик готовит, растит в себе то или иное движение... Меня волнует даже не танец, а пространство, где его нет. Пустое пространство на сцене».

Те немногие критики, которые не принадлежат к числу гонителей творчества Фабра, становятся, кажется, его яркими поклонниками. За глубокий интерес к естественным наукам и, возможно, за концепцию «синего часа» его называют «одним из немногих людей эпохи Возрождения». Сам же художник признается, что боготворит Леонардо да Винчи.

В одном из самых спорных произведений луврской выставки Ян Фабр изобразил себя в виде огромного червя, лежащего на надгробных плитах, в количестве 470 штук загромождивших зал «Апофеоза Марии Медичи». Глядя на то, как Питер Пауль Рубенс взирает со стен на бедного художника, можно усмотреть в замысле «Ангела метаморфоз» действительно более чем почтительное отношение к вечным ценностям.

фронт сопротивления

Полина Каэль (Гамбург — Берлин)

Собрание Харальда Фалькенберга. Феникс-халлен (Гамбург). С 31 мая. Экскурсии по субботам, 15:00 или по договоренности.



Андреас Хофер. Бессмертный мир. 2007

«Феникс», когда-то фабрика резиновых шин в Гамбурге, теперь — один из крупнейших частных музеев в Европе. В гигантских отбеленных залах — современное искусство на 6200 квадратных метрах. Оно на стенах, в ящиках — и, еще нераспакованное, в подвалах: что и говорить, даже таких площадей мало, чтобы уместить 1900 объектов одного из важнейших частных собраний в Германии (которое одновременно является и самой большой коллекцией инсталляционных объектов). Харальд Фалькенберг, меценат и коллекционер, владелец «Феникса», — не из тех, кто в одиночку чахнет над своими сокровищами: он покупает, чтобы показывать. «Гражданское неповиновение» — вот мораль коллекционера, и неудивительно, что открытие новых помещений приурочено к ретроспективе Пола Тека, бескомпромиссностью которого так восхищается Фалькенберг.

Открытие посетил весь цвет немецкой художественной сцены, 500 человек гостей — и 50 охранников по периметру залов. Такой ажиотаж вокруг открытия нового вместительного коллекционного пространства расставляет все точки над «i»: на самом деле это Пол Тек тут украшает своим обществом художественный салон, а не наоборот. Экспонаты из собрания, специально выбранные для «диалога с Теком», — всегда на периферии залов, это последние звенья ассоциативной цепи, часто громоздкие, съедающие все свободное пространство инсталляции. И это не какие-нибудь там безобидные картины, а сплошь агрессивные, спорные, шокирующие «бульдозеры» contemporary. И Фалькенберга не останавливают ни их размеры, ни мания величия и безумие вкупе с наглостью художников. Напротив, для него это главные критерии покупки: «Искусство должно быть субверсивным, гротескным, игривым, поэтичным и в то же время — политически и социально ангажированным».

Лучше всего представленным здесь экспонатам удается жанр политической борьбы; игривость и поэтичность надо, пожалуй, искать в другом месте. Тяжело, например, сопротивляться пафосу и старательной уродливости скандальной инсталляции «Янтарная комната» Томаса Хиршхорна. Громадная витрина с призраками исчезнувших шедевров, завернутых в серый полиэтилен мусорных мешков, серьезна, как смерть: из витрины тянутся длинные кишки фольги в параллельное пространство, где обрамленные «янтарной» смолой и закапанные красными слезами выставлены, например, эссе Вацлава Гавела о смерти, газетная статья об Эмиле Нольде и реклама парфюма.

Еще один блокбастер выставки — инсталляция Джона Кесслера (1957) «Дворец в 4 часа вечера» — мультимедиаальный, изощренно агрессивный и избыточно многословный апдейт Нам Джун Пайка с простой и знакомой моралью — обличением политики Буша, войны в Ираке и механики массмедиа. Название — аллюзия к скульптуре Джакомоцети, которая здесь тоже присутствует — в качестве «призрака».

Есть и зал, который всколыхнет чувства всех Суперменов — инсталляция Майка Келли «Кандор Кон», своеобразный проект города будущего. Как гласит народная американская ле-



Майк Келли. Кандор Кон. Фрагмент инсталляции. 2007. © Fredrik Nilsen. Courtesy: Mike Kelley, Jablonka Galerie



Марк Бранденбург. Без названия. 2006. Фрагмент



Майк Келли. Кандор Кон. Фрагмент инсталляции. 2007. © Fredrik Nilsen. Courtesy: Mike Kelley, Jablonka Galerie

генда, одноименный родной город Супермена на планете Криптон был сохранен супергероем под стеклянным колпаком и перенесен в «Крепость одиночества» — после того как злодеи уменьшили Кандор и его обитателей до игрушечного размера. Келли рефлектирует над этим мифом, эмблемой детской травмы Супермена и символом перенесенной им двойной потери — тем самым терапируя психику американского общества.

Можно не любить Маккарти, Сантьяго Сьерра, Андреаса Хофера, немецких «молодых дикарей» или тех же Хиршхорна, Кесслера, Келли, можно относиться к ним скептически — это личное дело каждого. Важно, наверное, другое: приуроченная к ретроспективе Тека экспозиция создает атмосферу агрессивности, воспитательной неполиткорректности, провокации. Ну что ж, а la guerre comme a la guerre, на передовой так всегда: непонятно, где свои, где чужие и каков счет; в тылу проверенных временем мнений и оценок всегда уютнее и теплее. Поэтому Фалькенбергом стоит восхищаться хотя бы за его смелость, щедрость и решительность. С другой стороны, если попробовать на зуб кредо коллекционера — «Помогать художникам. Критиковать. Оказывать сопротивление», то возникают риторические в своей тщете вопросы: кому конкретно оказывает сопротивление этот симпатичный 64-летний бизнесмен, покупая и выставляя, например, «Еще без названия» Андреаса Хофера (серебряная краска на газетной бумаге с черными завитками). Впрочем, политической сознательностью напоен здешний воздух; удивительно, что «критиковать и оказывать сопротивление» еще не прописаны в немецкой конституции как главные обязанности любого гражданина.

Говорят, Харальд Фалькенберг относится к своим приобретениям без пиетета, легко и задорно покупает — и легко продает. Как настоящий пионер, он оставляет взятые территории современности другим, чтобы отправиться дальше, в кущи и гущу контемпорари арт. Что ж, теперь у него будет больше времени: в этом году Фалькенберг собирается удалиться на пенсию — и как следует заняться своей коллекцией.



Пол Тек. Автопортрет. Из серии «Технологические реликвии». Воск, акрил, дерево, стальные шурупы. 56,2х32,1х39,4. 1966—1967. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum — Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg



Пол Тек. Без названия. Из серии «Технологические реликвии». Акрил, волосы, коллаж на гипсовой основе, плексигласовая витрина. 17х51,5х17. Около 1966. Watermill Center Collection

пол тек: «прекрасный мир, который почти что случился»

Полина Казль (Гамбург — Берлин)

Феникс—Халлен (Гамбург). Пол Тек в контексте современного искусства. 31 мая — 14 сентября

Что остается от истории, когда она рассказана, от перформанса, когда он отыгран, от художника, когда он умер? Лишь эхо, фотография, ретроспектива. «Прекрасный мир, который почти что случился» — название одной из инсталляций Пола Тека (1933—1988), вполне могло бы стать эпиграфом к этому смотрю останков наследия американского художника. Или надгробной надписью.

Пять кураторов, более трехсот работ, двадцать пять художников для контемпорари контекста — и, несмотря на все эти превосходные степени, крупнейшая ретроспектива художника, гастролировавшая до этого в Карлсруэ, зияет пробелами, а фигура самого Тека ускользает от понимания, сопротивляется категоризации, предлагает мириады контекстов — и тут же выпадает из них. Сам Пол Тек на этой выставке — не столько автор, сколько главный персонаж и мифический герой. Пол Тек как гипсовая мумия, обнаженный Пол Тек верхом на зебре, Пол Тек, исписавший несколько томов записных книжек («Время для самого себя — это потраченное впустую время»), Пол Тек в автопортретах — с фруктами или в виде горячей картошки, Пол Тек глазами соратников — Эдвина Кляйна и Питера Худжара, многократно запечатлевших этого харизматика с меланхоличным взглядом, не менее загадочного, чем сама Джоконда. Он здесь и творец, и мученик, и художник-кочевник, и мистик-шарлатан, цитирующий тексты Джона Леннона как молитву, и пророк, искренне стремящийся постичь и исполнить волю Господню через творчество.

Наследие его напоминает останки — и в прямом и в переносном смысле, погибшую цивилизацию, о культуре которой судить теперь можно лишь по рукописям и фундаментам разрушенных гробниц. В буквальном смысле. Его легендарные environments-in-process разобраны и не подлежат восстановлению, его пристрастие к коллективной работе «творческих кооперативов» и манера продолжать работать над материалом даже после открытия выставки — теперь всего лишь легенда, аргумент в арсенале историков искусства. Крупноформатные черно-белые (в редких случаях цветные) фотографии-документы (на которые так очевидно делают ставку кураторы) и уцелевшие фрагменты скульптур в витринах — сомнительная помощь для эстетического переживания «литургического» (по выражению Тека) характера его искусства. Скорее всего, этот своеобразный «музей восковых фигур» из уцелевших фрагментов масштабных энвайронментов — кощунство по отношению к художнику, который любил приурочивать выставки к Рождеству и Пасхе, привлекая к ним детей-си-

рот, и который в 1985-м, будучи делегатом США на биеннале в Сан-Паулу, построил с бразильскими детьми Ноев — нет, не ковчег — «плот». С другой стороны, спасибо и за эту возможность познакомиться с Полом Теком, которому Сюзан Зонтаг посвятила свою книгу «Против интерпретации» (1966) и чья скомканная карьера, по выражению куратора и критика Ричарда Флуда, является «одним из крупнейших провалов современного искусства». Альтернативный голос американских 60-х (когда фанфары минимализма и поп-арта заглушили все остальные звуки) — одинокий, уникальный — кажется сейчас удивительно современным. И все же явно принадлежит другой эпохе: несмотря на богатые референции к Теку в современном искусстве, эта ретроспектива прежде всего демонстрирует, насколько изменился арт-рынок и его законы.

Первый успех к художнику пришел с «Мясными фрагментами», позже переименованными в «Технологические реликвии» (1964—1966), — это первая и, пожалуй, самая складная глава выставки. Своенравная реакция на минимализм и поп-арт: гладкий, яркий плексигласовый хай-тек обескровленной геометрии взрезан вдруг фрагментами обнаженной плоти (филигранные имитации из воска). Это восстание против абстракции — может быть, предвестник делезовского «тела без органов». В 1969-м в интервью голландской газете он комментировал свой прорыв: «В Нью-Йорке в то время наблюдалась такая сильная тенденция к минимальному, к неэмоциональному, даже к антиэмоциональному, что мне захотелось вновь заговорить о чувствах, о негативной стороне вещей. Большинство восприняло все это как садомазохистскую шутку — о чем я даже и думать не думал».

Вскоре Пол Тек, уже заклеенный критикой «мясником», резко меняет траекторию, выставляя в 1967-м в розовом мавзолее гипсовый слепок собственного тела. «Гробница», его первый энвайронмент, показывалась многократно и с вариациями и в США, и в Европе, пока наконец не была безнадежно повреждена при транспортировке в 1981-м. Та же незавидная судьба постигла и другой легендарный объект — «Человека-рыбу» (1968) (еще один гипсовый Тек, облепленный рыбой из латекса).

От этих работ, как и от многих других, на гамбургской выставке — только черно-белые тени фотографий Эдвина Кляйна. Можно лишь вообразить, как это было: розовый, пирамиды, рыбы, процессии детей-сирот («Ковчег, пирамида», Рождество 1973-го, Дуйсбург), играющие на перкуссии бразильские дети («Плот», 1985), вавилонская



Пол Тек. Куда мы идем. 1980



Пол Тек. Ганимед. 1969

башня из песка (по мотивам Брейгеля сооруженная совместно с Питером Виерсма для Венецианской биеннале в 1980-м).

Зато здесь обширно представлены его рисунки, живопись и гуаши на газетах. Тек всю жизнь кружил вокруг изобразительного, как пчела вокруг варенья; в рисовании для него скрывалась и терапия, и самодисциплина, источник радости и фрустрации. Он то берется за кисть («И это тоже я: Пол — рисовальщик луж. Это у меня в крови»), то в бессильном разочаровании оставляет искусство и идет работать в супермаркет. В попытке «стать лучшим художником» упорно трудится на пленэрах («Мне нужно помнить: упражнение, терпение, наблюдение, форма, простота»), потом пытается «перестать имитировать природу», «взять на себя ответственность». То пишет маслом Нью-Йорк из своего окна («Содом и Гоморра»), то плодит кроликов с морковками гуашью на газетах (наивная живопись за пределами добра и зла), то рисует реющее в нью-йоркском небе «сострадание» («Иногда я рисую другие, „душевные“ картины, которые делают меня свободней и веселей»). Периодически Тек, утомленный ярмаркой тщеславия американского арт-рынка, удаляется в монастырь («Мне кажется это невыносимым: в мире столько проблем, а эти художники все играют в дурацкие неодадаистские игры или переживают по поводу „эстетики“, „свободы“ и „новизны“. Это все так грустно, я сам уже все это давно прошел»), но потом снова и снова возвращается к своему мирскому творчеству.

Эти метания и смены регистров — сюжет гораздо более увлекательный, чем отдельные экспонаты (особенно это касается «наивных» гуашей) — так блуждающие огоньки гения то и дело гаснут в тумане каких-то профанаций. В любом случае Тек не годится на роль гуру, как его современник и противоположность Уорхол. Он слишком своеобразен и честен, чтобы создать «школу», а траектория полета его идей чересчур далека от общих мест, чтобы вызвать желание имитировать, подражать или продолжать. Поэтому и поиск эха в контемпорари арт превращается в бессмысленное накопление схожих грамматических структур и метонимических параллелей. Эта попытка «пригвоздить» Тека, описать его через контекст напоминает инвентарную опись в универмаге искусства с целью как можно больше продать — и потому разочаровывает. Так, сходство между Грегором Шнайдером, Томасом Хиршхорном, Джессикой Стокхолдер и Теком — чисто формальное, параллель между Полом Маккарти с его «Flicker Video Documents» (2005) и Теком — почти унизительна для обоих (потому что такое сравнение — неизбежная редукция). Хотя «Плот» Кая Альтхофа и Роберта Эльфгена (2004) и вдохновлен тем же библейским источником, что и «Плот» Тека, вряд ли это сопоставление продуктивно.

В любом случае отношения Тека с потомками — тема отдельная, сложная, еще подлежащая ревизии.



Каспар Давид Фридрих. Монах на берегу моря. X., м. 110x171,5. 1809. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. © bpk Berlin, Foto: Jorg P. Anders



Марк Ротко. № 5 (красные). X., м. 177,8x160. 1961. Neue Nationalgalerie Berlin, SMPK. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn, 2008

марк ротко, томас деманд: этот запараллеленный мир

О. А.

Кунстхалле (Гамбург). Марк Ротко. Ретроспектива. 16 мая — 24 августа; Томас Деманд. Камера. 4 апреля — 6 июля

В мае в Кунстхалле Гамбурга открылась ретроспективная выставка Марка Ротко. Выставку привез его сын, Кристофер Ротко, психоаналитик по профессии, занимающийся изучением наследия отца. Он же, по легенде, нашел в чехле от аккордеона рукопись книги отца, написанную в 40-е годы, и издал ее четыре года назад.

«Марк Ротко. Ретроспектива» демонстрирует полотна американского живописца в необычном контексте. Поиски художником абстрактного визуального языка представляются кураторами борьбой меж двух полюсов, имеющих определенные исторические ассоциации. Один из них — наследие европейского романтизма, выраженного прежде всего в живописи Каспара Давида Фридриха. В пейзажах последнего часто присутствует фигура наблюдателя, обычно изображенного со спины. Ее смысл — параллель между человеческими эмоциями и возвышенными образами стихии — очень близок идее живописи Ротко. Внутреннее сходство между двумя художниками сакцентировано в экспозиции — рядом с интенсивными ротковскими абстракциями находятся известные работы Фридриха, такие, как «Странник над морем в тумане» (около 1817-го).

Другой ассоциативный полюс проиллюстрирован живописью Пьера Боннара, участника группы Наби, чьи работы наполнены чувственным цветом и ярким средиземноморским солнцем.

Другая выставка Гамбургского Кунстхалле — «Camera» представляет работы Томаса Деманда, заморозившего Европу фиктивностью. Но, может быть, любопытнее всего обращение немецкого концептуального художника со временем. Деманд, изучавший помимо искусств ювелирное дело, — профессиональный золотых дел мастер, имеет склонность к алхимическим трансформациям. И действует как по рецепту: берет газетно-журнальную фотографию, реконструирует ее в объеме реальности из бумаги и картона, потом фотографирует в масштабе один к одному то, что получилось, после чего уничтожает то, что сфотографировал. А фотографии выставляет на обозрение. Зритель видит изображение изображения изображения, где реальность трижды относительна, а время возвращается по кругу назад. Вернуться в прошлое нельзя, потому что оно в оптике Томаса Деманда не оставляет следов.



Томас Деманд. Клаузе IV. Цветная печать. 103x68. 2006. © Thomas Demand, VG Bild Kunst, Bonn, 2008. Courtesy: Esther Schipper



Морис де Вламинк. Автопортрет. Х., м. 73×60. 1911. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Centre&de Création Industrielle Donation Louise et Michel Leiris, 1984. © Photo CNAC/MNAM Dist RMN /© Droits réservés/ photo de presse — © ADAGP, Paris, 2007

В Париже — первая за полвека выставка Мориса де Вламинка, одного из самых ярких и верных представителей фовизма (от французского fauve — дикий). В экспозиции Musée du Luxembourg вошли около ста работ художника из 25 музеев Европы, США и Австралии. Все они относятся к 1900—1915 годам, тому периоду творчества мастера, который организаторы нарекли «un instinct fauve» (дикий инстинкт), использовав это словечатание и в названии выставки.

Несмотря на то, что выставка открылась в конце февраля, даже сейчас, чтобы посетить Люксембургский музей, необходимо отстоять приличную очередь. Среди разногласий публики, заполняющей причудливо спроектированные залы, подавляющее большинство все же французы, а не туристы. И сама выставка тоже очень французская. В ней много нюансов, но сюжет один — беспроегривный и безоговорочный — расцвет искусства Вламинка. Последняя картина на выставке датирована 1915 годом, тогда как умер художник в 1958-м. Поздний период, вызывающий неоднозначные оценки искусствоведов, предположительно остался за пределами интереса осторожных организаторов, которые, видимо, настроены исключительно на положительные отзывы зрителей и готовы к компромиссным реакциям. А было бы очень интересно увидеть именно позднего Вламинка, сравнить зрелые работы с общепризнанными шедеврами времен его молодости, тем более что художник, единственный из группы бывших его единомышленников, оставался верен фовизму до конца своих дней. И определение «un instinct fauve» было бы куда любопытней попытаться применить ко всему творчеству Вламинка, а не только к 1900—1915 годам, когда были созданы все его самые известные произведения. То, что подобное решение не пришло в голову организаторам, кажется еще более странным, если учесть, что выставка в Musée du Luxembourg — первая посмертная экспозиция Вламинка, и она могла (и должна была бы!) стать достойной ретроспективой художника.

Но посетители, кажется, все же довольны и подолгу стоят у знаменитых «Красных деревьев» и великолепных «Купальщиц». Подойти к картинам сразу очень непросто, особенно с блокнотом — то и дело слышишь и говоришь привычное в Париже: «mille pardon...» А вот если бы сам художник оказался в таком переполненном зале, мы бы вряд ли услышали от него извинения...

морис де вламинк: дикий инстинкт

Светлана Александрова

Люксембургский музей (Париж). Морис де Вламинк. *Un instinct fauve*. До 20 июля

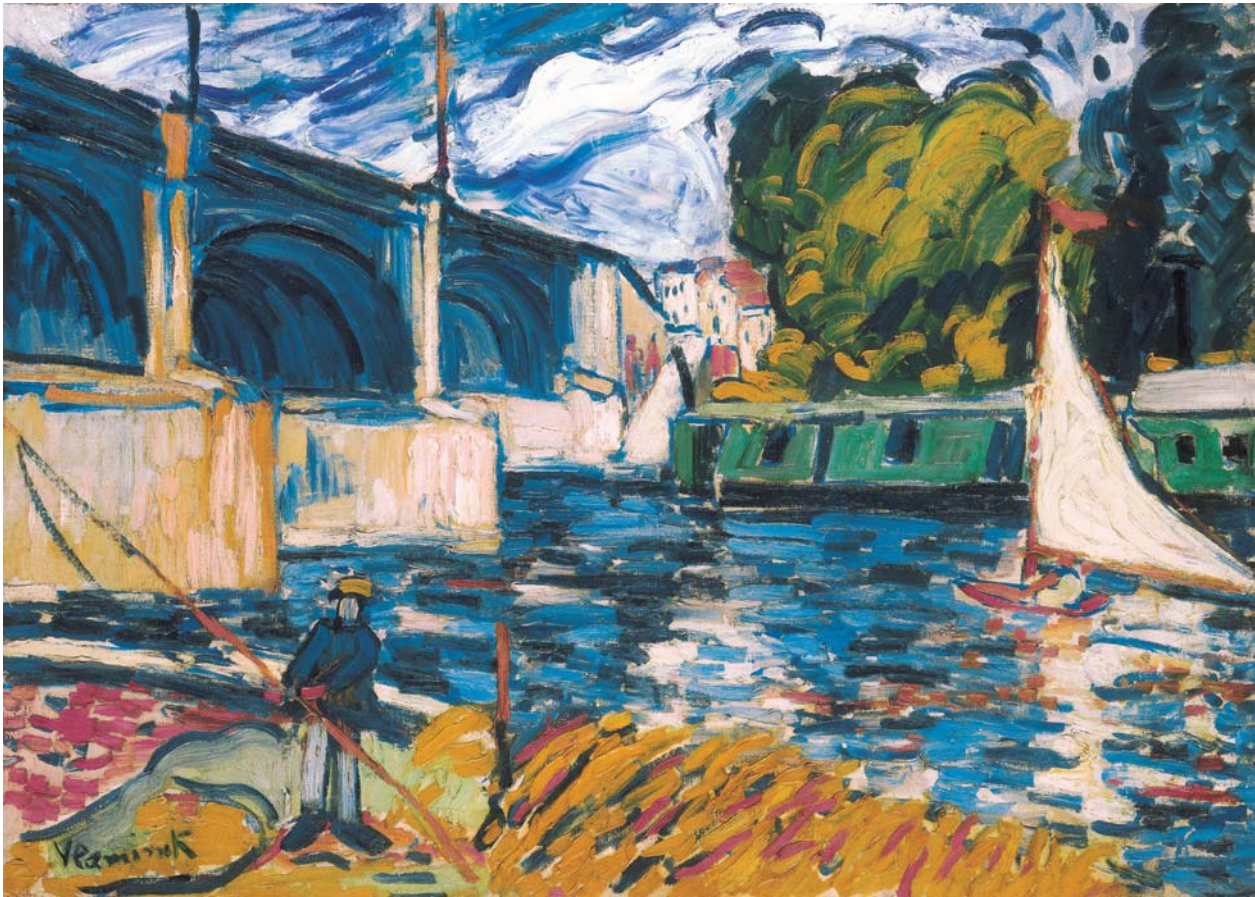
«Цивилизованному дикарю» Вламинку чрезвычайно нравилось представлять себя диким зверем, громко заявлять о пренебрежении любыми правилами. Этой своей манерой поведения он весьма отличался от остальных хорошо воспитанных молодых людей, которых французский критик Луи Воксель в журнале «Жиль Блаз» немного в шутку и исключительно из-за живописной манеры назвал «les fauves» — «дикие». «Что такое фовизм? — восклицал Вламинк, — Это я... мои синие, мои красные, мои желтые, мои чистые цвета без смешения тонов!»

Вся жизнь художника была «дикой», беспокойной и даже курьезной. В 16 лет Морис покидает отчий дом в Париже и становится гонщиком-велосипедистом и одновременно работает механиком, устранив поломки, наносимые технике собственной неукротимой натурой. Вскоре, однако, Вламинк оставляет спортивную карьеру и начинает разъезжать по городам и весям с цыганским оркестром в качестве скрипача и одновременно подрабатывает борцом в цирке, а в 18 лет сочетается браком с красавицей Сюзанной Берли. Подробности этого периода можно узнать из его собственных автобиографических книг с очень характерными названиями — «Опасные повороты» и «Не подчиняться!»

Живопись в жизнь Вламинка врывается с самым «диким» напором, разом отодвинув и заставив забыть все прежние увлечения. Даже его первый брак не выдерживает этой силы, и вслед за первой выставкой происходит развод художника с Сюзанной. Правда, в этом скорее повинно не дикое увлечение Вламинка живописью, а его роман с Берт Комбе, которую он в том же году поведет к алтарю. Любопытно, что своему сыну Вламинк не советует становиться художником, а подбигивает его сделать карьеру директора хора трубачей в Шату, чтобы не платить за жилье и жить в здании мэрии.

Надо сказать, что поначалу Вламинк стыдился даже самого желанного рисовать, считая это занятие недостойным человека, который может зарабатывать деньги физическим трудом. Но даже в этой своей серьезной страсти он был верен себе, так и оставшись «дикарем» и не получив специального художественного образования ни в училище, ни в Академии, ни даже в музеях, чем весьма и весьма гордился.

В конце 1890-х происходит судьбоносная в творческой жизни художника встреча, которую также организует «дикий» случай. В резуль-



Морис де Вламинк. Мост в Шату. Х., м. 68×96. 1906—1907. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. © Jörg P. Anders — © ADAGP, Paris, 2007

тате железнодорожной аварии Вламинк знакомится с Анри Дереном. Они оказываются в одном потерпевшем небольшое крушение поезде и потом вместе добираются до ближайшего населенного пункта. В 1899 году друзья снимают на двоих мастерскую в заброшенном доме в Шату — на одном из островов Сены, который впоследствии прославят в своих картинах. Очень скоро эту комнатенку и все, что в ней будет происходить, назовут «школой Шату». Здесь Вламинк быстро преодолевает влияние импрессионизма, отдав предпочтение тому восприятию, который он, как и Дерен, испытывает от «возможности выбрасывать свои эмоции на холст посредством ярких красок». Именно после посещения «школы Шату» будущий мэтр фовизма Анри Матисс признает Вламинка и Дерена своими и введет их в группу.

В 1905 году на парижском «Салоне независимых» откроется выставка молодых французских художников, после которой ее главные герои и получат название «les fauves». Вламинку, как и другим участникам «Салона...», в полной мере достанется от критиков. Некоторые из них вовсю резвились, живописуя то, как Вламинк «делает из краски шарик, а потом бросает их на холст». Другие предлагали художнику «пождать, пока то, что он видит перед глазами, успокоится, и только после этого начинать писать». Судя по всему, такая реакция критики доставляла Вламинку «дикое» удовольствие. Значит, его картины полностью передают его эмоциональные ощущения! Он пишет: «То, что я смог бы вызвать в обществе, только бросив бомбу — что привело бы меня на эшафот, — я попытался реализовать в искусстве, в живописи, употребляя чистые краски, выходящие из тюбика. Я удовлетворял, таким образом, свое стремление не подчиняться, создавать ощутимый мир, живой и освобожденный». «Le fauves» выступали под таким названием на выставках еще два года, но для Вламинка фовизм не был ограничен этими временными рамками, он стал образом жизни.

Началась I Мировая война, во время которой художник вынужден работать чертежником на оборонном предприятии; одновременно он зарабатывает игрой в ресторанных оркестрах и пишет эротические рассказы, которые иллюстрирует Дерен. Но все это время продолжается роман Вламинка с фовизмом.

Экспозиция в Musée du Luxembourg начинается с одного из самых ранних, еще такого плоскостного и декоративного портрета «Девочка

с куклой, или Дочь моей соседки» 1904 года. Далее, рассматривая многочисленные виды Шату и набережные Сены в разную погоду, можно проследить эксперименты с темным и светлым грунтом, увлечение экспрессивной фактурой, затем вновь возвращение к плоскости, подчинение формы цвету, практический отказ от контуров и традиционного перспективного построения картины. Характерным примером истинно фовистской художественной деформации могут служить и упомянутые «Красные деревья», и «Автопортрет» 1911 года.

Отдельное место на выставке занимают старинные деревянные фигурки из коллекции Вламинка. Маленькие и большие божки из Камеруна, Конго, Габона и Северной Ирландии размещены в отдельных вертикальных витринах или просто в нишах. Они очень органично продолжают тему диких инстинктов и дополняют экспозицию, демонстрируя верность своего хозяина дикарскому идеалу, потому что собирал их Вламинк всю жизнь.



Морис де Вламинк. Баржи в Шату. Х., м. 50×65. 1905. The Museum of Fine Arts, Houston — Gift of Oveta Culp Hobby. © The Museum of Fine Arts, Houston — © ADAGP, Paris, 2007



Мари Элизабет Луиза Вике-Лебрен. Портрет княгини А. П. Голицыной с сыном Петром. Х., м. 1794. ГМИИ, Москва



Джироламо Маццола (Пармиджанино). Женский портрет (Антее). 1634—1638. Музей Каподимонте, Неаполь

семейные ценности

Дарья Акимова

ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. В кругу семьи. Живопись, графика, детский рисунок из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина и Государственной Третьяковской галереи. 28 апреля — 1 июня; Шедевр мировой живописи. Пармиджанино. Антея (музей Каподимонте, Неаполь). 17 мая — 27 июля

Выставку «В кругу семьи», подготовленную в Пушкинском музее в рамках традиционного фестиваля, обсуждали живо. С активностью СМИ, проявленной по отношению к этому проекту, сравнятся разве только многолетние дискуссии в блогах на вечную тему «хорошую вещь браком не назовут». Примерно в том же ключе проект рассматривался и критиками, благо у нас в России Год семьи и все что ни на есть «про домашний очаг» от души приветствуется.

Тема, конечно, увлекательная — и для менеджера среднего звена, и для колхозницы. Кто-то смотрел офорты галантного века о каверзах супружеской жизни: «тщетных предосторожностях» и коварстве коке-ток. Кто-то размышлял о главном христианском семействе — Мадонне, Иосифе и Младенце. Кто-то искал в картинах собственно любовь: его и ее. Или умилялся тихим детским будням: солнечным зайчиками и веселым завтракам с красивой мамой. Были и такие, кто просто любовался мрачной перспективой, открывавшейся через колонны на «Субботу» Андре Дерена (1912), или спешил поприветствовать картину Лукаса Кранаха. Словом, почти все были заняты объектами (сюжетами или даже собственно картинами) с таким вниманием, что стало особенно интересно заняться «субъектами», которые эти изображения создавали, то есть художниками. Оказалось, что в отношениях авторов к теме можно легко подметить вполне заметные глазу национальные особенности.

Собственно атмосферой семейного очага, этим трудноуловимым компонентом домашнего счастья, ведают голландцы. Пусть это «счастье» даже столь убого, как у Остаде, — оно все же есть, и оно величественно в своей непреложности; потому что дети хорошо растут не там, где граф позирует со своими отпрысками в лентях посреди цветущего поместья, — но там, где есть твердое сознание: «так будет всегда». Всегда будет огонь в камине; всегда будет мать, пекущая блины; всегда будет отец, набивающий трубочку; друзья, ждущие за забором, — в работах жанровых художников. А в картинах и офортах Рембрандта («Ангел покидает семейство Товита», 1641) это «всегда» преобразуется в тревожное чудо вечной святой истории, которое нужно изо всех сил напоминать — и которому нужно изо всех сил поклоняться: пока оно еще живет вместе с тобой.

Сознание этого «всегда» мелочно и неинтересно для искусства других стран, которым не пришлось отвоевывать свой очаг у моря

и чужеземных колонистов. И потому художников иных берегов привлекают совсем другие стороны семейной жизни. У французов пафос такого «всегда» тоже присутствует, но трактуется (в том случае, если речь идет «о народе»: линия Лененов, Шардена, наконец, Пикассо) как вечная борьба с нуждой, требующая героизации, причем даже у такого мастера, как Пюви де Шаванн.

Сюжет своего «Бедного рыбака» (1879) — кстати, это одна из самых прочувствованных и наименее театральных работ Пюви де Шаванна — художник объяснял сам: речь идет здесь о вдовце, пытающемся в молитвенном служении своему ремеслу обрести пищу для двоих отпрысков.

В России — особенно в работах Пастернака и Серебряковой — идиллия такого «всегда» оборачивается для сегодняшнего зрителя безрадостной темой потерянного рая и утраченной гармонии. Где-то там, за пределами желтого круга лампы, скоро настанут бунинские «окаянные дни», и если у Леонида Пастернака мрак медленно сгущается вокруг персонажей, словно у Булгакова, — то семейный круг Серебряковой подобен стерильному боксу больницы, в который не допускается угроза извне. Тема этого противопоставления внешнего мира и семьи осталась популярной и была продолжена в неконформизме — причем здесь даже сама семья «очищается» от примет быта. Жанр портрета на гладком фоне становится преимущественным — теперь уже Рембрандт с Саскией не только не рассядутся на эффектном пиру, но и не станут позировать на скромной скамейке. От «Деревни» Петрова-Водкина (1926; эскиз к обложке «Красной панорамы» 1929 года) этот жанр ведет к «Семье» (1958) Владимира Вейсберга: и там, и здесь — двое посреди чистоты.

Вообще, конечно, художник чаще всего трактует семью как образ жены; в сущности речь идет о женщине рядом с мужчиной; о живописце — и его модели. Там, где появляются рядом с женой дети, — художник наблюдает ее уже извне: это она с детьми завтракает и играет; он же теперь — по другую сторону зеркала и не присутствует рядом с ними. Там же, где только она, — и он появляется рядом. Объяснение же, почему в таком случае в выставку не включены просто подруги и музы, можно было получить в ГМИИ незамедлительно — этажом ниже.

Там демонстрируется картина Пармиджанино, приехавшая из неапольского Каподимонте на «выставку одной картины». Оказалось так случайно или нет, но картина эта подросла как раз «в тему» — отно-

шений художника и женщины-модели. Речь идет о так называемой «Антее» (1534—1538), о которой до сих пор никто не знает: была ли она знаменитая римская проститутка, звавшаяся Антеей и обожаемая Пармиджанино, — или же то была знатная девица Оттавия Камилла Байарди. В пользу первой версии — эмоция. Взгляд девушки наивно зовущий, немного «шальной», а морда зверя в ее мехах оскалена злобно, словно это убили, распотрошили и перекрасили горностая со знаменитого портрета Леонардо, разорвав в клочья любовь и достоинство, которое еще хранила любовница Лодовико Сфорца Чечилия Галерани, «дама с горностаем». В пользу второй версии — те же аргументы, однако «работающие» более точно, даже в иконологическом научном контексте: настороженный взгляд четырнадцатилетней невесты графа пармского (портрет пишет друг будущего мужа) — репетиция к роли графини; а количество свадебных символов прямо-таки избыточно, и в их числе — тот самый мех куницы. Тем не менее мало кто может усомниться в том, что образ этот пронизывает любовь автора к модели: любовь требовательная, пылкая, почти откровенно интимная, любовь притягательная и запретная. Убийственно яркий и охлаждающий зеленый фон картины — словно последнее усилие, самонапоминание художника: удержаться на краю любви. Страсти крут обрыв — отойдите, будьте добры. Девиз этот (за много веков до того, как он был сформулирован по-русски) уже вполне подходил для того, кто создавал маньеризм и сознавал его смертоносную силу.

Картину Пармиджанино нужно было смотреть в ГМИИ тут же после «Круга семьи»: чтобы сравнить чувства к *жене* и чувства к *модели*. Знаете, они совсем-совсем не похожи. Если же отвлечься от творцов и заняться социологией «семейного» творчества, то сразу отметим характернейшее свойство заявленной темы «семейной» выставки — в том, что касается изобразительного искусства Нового времени. Поразительно, но в картинах этого периода истории слишком мало места нашлось тем, кого мы называем «предками» (и в смысле эпохальном, и в смысле сленговом): здесь практически нигде не фигурируют те, благодаря кому нынешний глава семьи и его супруга обрели фамилию или просто стали взрослыми. Вообще-то традиционно понимаемая семья — это та, в которой человек находится между двумя поколениями: между теми, кто дал ему жизнь, и теми, кому дал жизнь он сам. Однако в искусстве Нового времени — во всяком случае в том варианте, в каком оно явлено на выставке, — первая часть связки, как правило, обрублена. Семья — это я, жена и в крайнем случае дети.



Паскаль Адольф Жан Даньян-Бувре. Благословение новобрачных. Х., м. 1880—1881. ГМИИ, Москва

И — никаких дедушек-бабушек, никакого прошлого, никакой семейной истории и наследства!

Разве что русские художники да еще немецкие были озабочены своим старшим поколением. Русские, как водится, в ключе анекдотично-сатирическом: и «Злая свекровь» Василия Максимова, и жалкий родитель из «Сватовства чиновника к дочери портного» Николая Петрова никакого почтения к «предкам» вызывать не собирались — у них были все-таки другие, несемейные задачи. У сентиментально патриархальных немцев старики тоже есть — но здесь они остаются в своем трогательном одиночестве-угасании Филемона и Бавкиды, как в офорте Генриха Фогелера («В мае»). Это хрестоматийное русское «Все в прошлом», однако с иным, более нежным и оптимистичным настроем.

Было ли когда-то в искусстве иначе? То есть включалось ли в «семейную» тематику изображение старшего — как безусловно необходимого для существования семьи? Собственно, только «иначе» и было: от римских хранителей домашнего очага — пенатов (изображавших дедушку, прабабушку и основателя рода с возможно более точным портретным сходством) до ренессансных фресок. В них у Беноццо Гоццолли выезжает на волшебную охоту старик Козимо Медичи. В них у Гирландайо в кругу семьи, пришедшей поздравить другую Семью в день рождения Марии, изображаются не только прелестные девушки и их младшие сестры, но и почтенные матроны (в лице одной из них угадываются черты матери Лоренцо Великолепного). И вдруг — веке в семнадцатом — оказывается, что связь отца с сыном более важна для мироздания и искусства, чем связь отца с дедом.

В будущее-то Новое время может смотреть с оптимизмом (детей, разумеется, изображают хорошенькими), а вот все сомнительные оглядывания в прошлое отменил прогресс — этот король Нового времени, и живопись живо откликнулась на его требования. Искусство и семья существуют теперь в непрерывном движении вперед, и старшие поколения будто уже не принадлежат к новой семье и ее проблемам; они здесь оставлены «за бортом современности» и за рамой картины. Великий переворот XX века, отменивший в искусстве непрерывное художественное наследование традиции, зреет и проявляется как раз «в кругу семьи», которая отныне включает в себя лишь грядущие поколения. Оказались ли эти поколения лучше прежних — мы уже можем судить.



Федор Толстой. Вид на собор. Бумага, акварель. 10,2×16. 1837

совсем как в жизни, но таинственнее

Сергей Голлербах (Нью–Йорк)

Shepherd and Derom Galleries (Нью–Йорк). Новые поступления: Европейские картины, акварели, рисунки и скульптура. 1780—1960. 25 мая — 28 июня

«Вы, украшенные проворно Толстого кистью чудотворной…» В этих строках «Евгения Онегина» имеется в виду граф Федор Петрович Толстой, двоюродный дядя знаменитого писателя. В первой половине XIX века его акварели украшали многие русские аристократические салоны и салонные альбомы. Одна из них, вместе с прочими работами западноевропейских мастеров двух последних столетий, была выставлена недавно в нью-йоркской галерее Shepherd and Derom.

История этого заведения такова. В 1966 году два молодых коллекционера — Роберт Каши и Мартин Реймерт арендовали небольшой особняк на углу 84-й улицы и Мэдисон -авеню, открыли там галерею, а в 1974-м — приобрели все здание. Известный критик Джон Расселл написал некоторое время спустя в The New York Times Magazine: «В каждом большом городе найдется художественная галерея, похожая скорее на старинный частный дом. Когда вы входите туда, у вас возникает ощущение, что вы в этом доме живете».

В самом деле, Shepherd and Derom резко отличается от множества галерей Нью-Йорка, выставлявших и продолжающих выставять крупноформатные полотна: она сосредоточила свое внимание на малых произведениях искусства — рисунках, акварелях, графике, бронзах. И если большинство выставок в Нью-Йорке имеет, можно сказать, «симфонический» характер, то выставки в Shepherd and Derom — «камерная музыка» в аристократическом салоне XIX века.

Я познакомился с этой галереей в конце 1970-х: она находилась как раз по пути в Национальную академию дизайна, где я преподавал живопись. Однажды, зайдя на выставку европейского рисунка, я с удивлением обнаружил среди прочего небольшую работу Елены Маковской-Лукш: после революции дочь некогда очень популярного Константина Маковского оказалась в эмиграции, жила в Германии и закончила свои дни в Гамбурге в 1967-м. Выяснилось, что у галереи есть связь с русским искусством, здесь даже была уже выставка «Русские в Париже: 1900—1930» — к сожалению, еще до моего знакомства с этим оазисом европейского рисунка. Мне стало известно также, что владельцы галереи знакомы со многими русскими коллекционерами, в частности, с князем Никитой Лобановым-Ростовским, проживающим в Лондоне, и с Аркадием Небольсиным, членом корпорации нью-йоркского «Нового журнала», старейшего литературного издания эмиграции.

Уже несколько лет галерея Shepherd and Derom находится в другом, более просторном помещении — в старинном особняке на 79-й улице около Мэдисон-авеню. На фоне шумного и агрессивного худо-

жественного рынка современного Нью-Йорка она по-прежнему остается своего рода «дворянским гнездом» европейского и русского искусства XIX и первой половины XX веков. В конце 2007 года здесь были выставлены акварели Бориса Анисфельда, и вот теперь — акварель Федора Толстого. Это, впрочем, не единственный русский экспонат на нынешнем показе: вниманию зрителей предложены также две небольшие экзотические скульптуры — «Крестьяне в санях, запряженных парой лошадей» Евгения Лансере и «Тройка» Василия Грачева.

Каждой выставке в этой галерее сопутствует иллюстрированный каталог с многочисленными комментариями, основанными на искусствоведческих исследованиях. Из нынешнего каталога американцы могут узнать, к примеру, что Пушкин совсем не случайно назвал кисть Толстого «чудотворной»: граф любил работать в жанре trompe-l'œil, при этом обычными героями его «обманок» были фрукты и насекомые. Занимался он также изготовлением театральных костюмов и декораций для балетов, медальонов в память о подвигах русских воинов, силуэтов и рисунков в классическом стиле, подражаний Джону Флакسمану.

Каждой выставке в этой галерее сопутствует иллюстрированный каталог с многочисленными комментариями, основанными на искусствоведческих исследованиях. Из нынешнего каталога американцы могут узнать, к примеру, что Пушкин совсем не случайно назвал кисть Толстого «чудотворной»: граф любил работать в жанре trompe-l'œil, при этом обычными героями его «обманок» были фрукты и насекомые. Занимался он также изготовлением театральных костюмов и декораций для балетов, медальонов в память о подвигах русских воинов, силуэтов и рисунков в классическом стиле, подражаний Джону Флакسمану.

Произведения Федора Толстого очень любила аристократия. «Супруга государя Александра Первого Елизавета, — читаем в каталоге выставки, — стала верной патронессой Толстого, получив от него в высшей степени реалистическую акварель, изображающую смотину. Очевидно, она продолжала помогать ему, подарив художнику обручальные ценные кольца, что облегчило его финансовое положение». Карьера Толстому удалась в полной мере: он посещал классы петербургской Академии художеств и впоследствии стал там же профессором медальерного искусства и скульптуры, в 1828-м — вице-президентом, в 1859-м — товарищем президента.



Евгений Лансере. Крестьяне в санях, запряженных парой лошадей. Бронза. Высота 18,4; ширина основы 51,8. 1870

между уникальностью и тиражом

Николай Кононов

Музей Академии художеств. Двойная мечта искусства. 2RC—художник и мастер печати. 20 мая — 29 июня

Недавно я нашел у букинистов на Литейном монографию 1966 года о Дмитриии Митрохине. Купил ее не из-за текста, конечно, а из-за того, что сам восьмидесятитрехлетний график участвовал в обсуждении макета и, конечно, держал корректуры с пробамии из «цветопечатни» Ивана Федорова. Совмещение в одном издании глубокой (черной) и офсетной (дуплексной и четырехцветной) печати показалось мне безупречным — на благородно выстаревшей тифдручной (вот прекрасное слово-то!) бумаге оттиски «один к одному» гравюр на дереве и ксилографий 20-х и 30-х годов выглядят и посеичас свежо и нервно*.

Когда я листал эту книжку, меня не покидало чувство, что сетчатку буквально опаляют просветы гравирования на загустевшей непроницаемой черной основе. Ведь даже копоть у большого художника лучится и эмирирует. Черный цвет будто способен «преумножить инвестиции», вложенные в него не только художником, но и посюсторонним светом вообще. В этом и состоит философский и чувственный смысл всех скрупулезных печатных затей.

Словно для утверждения этого тезиса в залах Академии художеств открылась выставка «Двойная мечта искусства» — уникальных деяний римского издательского дома 2RC. Основатели издательства — художники-типографы Вальтер и Элеонора Росси в начале 60-х экспериментировали с традиционными печатными технологиями, добившись в конце концов не только фантастического качества печати «многoproгонных» (на выставке есть 24-цветные) оттисков гравюр, офортов, акватинт, калкографий, шелкографий и прочего. Сами размеры оттисков, над которыми работали «в стенах их издательства» гранды искусства XX века (такие, как Лучо Фонтана, Александр Колдер, Джакомо Манцу, Александр Либерман, Френсис Бэкон, Генри Мур, Виктор Пасмор, Арнальдо Помодоро, Жорж Сигал, Джулиан Шнабель и многие другие) потрясают. Ведь листы достигают порой трехметровой величины. И дело не только в размере — многокрасочные сложнейшие листы не производят впечатления изнуренного технологического извлечения, чем на самом деле являются, а выглядят на стенах Академии художеств единственно возможными естественными произведениями высокого искусства.

Знаменитые художники, практикующие в живописи, скульптуре, добившиеся там славы и успеха, конечно, понимали, что выступают не иллюстраторами, не популяризаторами себя, не изготовителями дорогих копий, а вступают в сложные отношения между уникальными модусами своего пластического языка, драгоценной идентичности и бездушной машинерией, пусть и доведенной до совершенства. Но в этом эксперименте проявились интереснейшие особенности и конфликты как ремесла и технологии, так и уникальности и тиража.

Выставка наводит на серьезные мысли о «квантованном цвете», когда вдруг узнаешь о том, что для Френсиса Бэкона, в конце своей жизни работавшего над крупноформатной серией в 2RC, Элеоноре Росси пришлось приготавливать листы, заранее закатанные сложно составленным локальным колером. Эти цвета давали художнику драматургическую энергию для фигуративной экспрессионистской пьесы, где действуют одинокие надорванные тела. Эта локальная внешняя топографика, в сущности, заданная цветопечатниками заранее, каталожная, неизменяемая как квант, производит впечатление чувственной восприимчивости. Локальное пространство не только соучаствует в общей задаче, которую решает художник, но и, на мой взгляд, ставит ее. В этих работах, колористически оформленных печатниками, еще более выразительно просматривается «неравносесная», чувственная политика Бэкона, замешанная на кэмпе. Но большие графические листы, отпечатанные в десять прогонов, гармонизируют и нивелируют нервнось его моментального зрения в большей степени, чем уникальная живопись. Печать уплощает классические «репортажи» о мужских «закрутах» в философскую отчужден-



Александр Колдер. Presenza grafica. Бумага Fabriano Rosaspina, офорт и акватинта на цинковой пластине. 4 цвета. 95×95. Напечатано и издано Stamperia 2RC, Рим. 1972



Френсис Бэкон. Этюд человеческого тела. Бумага Fabriano, офорт, акватинта и сухая игла на медной пластине. 10 цветов. 135×100. Напечатано Vigna Antoniniana, Рим. Издано 2RC Edizioni d'Arte, Рим и Marlborough, Лондон. 1992



Джакомо Манцу. *Ragazza distesa II*. Бумара Magnani, офорт и акватинта на медной пластине. 9 цветов. 112×230. Напечатано Vigna Antoniniana, Рим. Издано 2RC Editrice, Рим. 1979

ность. Тираж (даже самый незначительный) изымает сиюминутное и утверждает значительное — такое, как цвет, протяженность и равновесие. Но художник на то и художник, что ему удастся каким-то непостижимым образом утвердить видимость убегающего времени, сконцентрировать невозвратное, остановленное и оставленное, до символического сверхсмысла. Листы Бэкона выглядят иероглифами, которые можно перевести на понятный язык, не вокабулизируя вслед за ним весь ужас, пережитый его телом. В этом и состоит отличие от живописи, которая вопиет и бьет током в любой точке холста. В графике, напечатанной в 2RC, проявилась еще в большей степени лексика угнетения и мизерии любовного психотического плена. Мне вообще в этом сериале увиделся апофеоз джентльменской оккупации съемных комнат, пропитанных духом простых тел, потных и торопливых, просочившихся за скобки прекрасного возраста, но от этого еще сильнее чувствующих цену утрачиваемого равновесия. Да, художник, работая над этими листами, в буквальном смысле находился на пороге тиража и, как ни странно, предстал апологетом ровности. Ведь его нервный телесный очерк оказался равен изнеженному колориту, составленному из десяти понтонов.

Напечатанные в четыре цвета метровые акватинты Александра Колдера, который всегда абсурдно гармонизировал гравитационное равновесие и оптическое трюкачество, потешался над привлекательными центрами культурного зрения, ревизовал условности в принципах заполнения всяческих территорий (как плоских, так и многомерных), производят впечатление парадокса и подвоха. Трудная печатная графика была ему, безусловно, противополоказана, ведь то, что он делал, могло бытовать только в единичном обыгранном «детском» экземпляре, может быть, даже в единственных координатах. Я всегда подразумевал, что его произведения, невзирая на жанр, обращены к конкретной личности, как семейное предание, поведенное безмерно дорогому чаду возлюбленными родителями наедине. Его многоплановая интенсивная, какая-то точечная, скорее игольчатая, деятельность вообще несопоставима с понятием тиража, оттиска, следа и пр. Его участие в этой экспозиции выглядит вычурным, так как политически не нуждалось в множительных ухищрениях. Его два листа выглядят пролегоменами к настоящему равновесию, которое непременно воспоследует; иначе чем объяснить утонченные градации красного в пылающих лепестках, проросших сквозь сегмент полосатого «папуасского» тулова? Может быть, он таким образом отменял сверхзначительность тиражной затеи в издательстве 2RC? Ведь недаром свер-

хстойчивой массе, заполнившей левую сторону листа, комично противостоят два голубых вибриона с шарообразными головами на тощих ножках. Но внеположные, не сводимые ни к какому сюжету неистовый ритм, градиенты глубочайшего чистого цвета, гармония мону-ментальных границ делают свое «черное дело», превращая шутку в шедевр, который может быть размножен. Правда, в другом своем листе Колдер идет еще дальше, вымывая синий цвет арабеска-загогулины в образ сакральной реки, убегающей вдаль, за плоскость листа. Он дегармонизирует еще сильнее эту настырно равновесную декорацию из четырех круглых разнотональных пятен, которые переходят в сумбурные планы ближнего и дальнего. На этих пятнах и сосредоточиться (в смысле сфокусироваться) невозможно, как и на одинокой восьмиконечной звездочке, скатившейся с невидимых небес, которые все-таки есть в той же степени, как и весь этот параллакс детского зрелища, буквально приколотый художником к листу.

Огромная акватинта (112×230) 70-летнего Джакомо Манцу, изображающая полуодетую неореалистическую диву, будто бы ушедшую в сумерки истомы на кресле-луне, производит совершенно неожиданное впечатление. Ну, как если бы сквозь многопудовые створки академических дверей вдруг просочились звуки любовного гона двух особей, уже занятых сугубо друг другом. Работа называется «Ragazza distesa II» (1979). Кажется, по-русски это значит «Широкая девушка», и тираж ее — 28 оттисков. Автор непревзойденных «Врат смерти» в соборе святого Петра в Ватикане и других не менее знаменитых пластических объектов мог позволить себе что угодно. Но огромный эротический лист, исполненный в лексике изнеженной акварели, провокативно «смакует» неразрешимый конфликт — «смытого» колорита заголившегося тела, тинтореттовой опрозраченной драпировки, хрупкого терракотового фона всего листа, кем-то брошенных символических аксессуаров — то есть подразумеваемой чувственной робости с угрюмой завершенной логикой композиции всего печатного листа.

Так что это такое? О чем это? О том, что все может попасть в тираж? Разве любовная услада не оставит эту молодую особу никогда? Стоило ли огород городить? Но какой-то упорный цвет, повторенный в печатном тираже, клишированный и будто возведенный в абсолют, как и «заостренные», размашистые линии бритвенно точного безупречного нездешнего рисования, убеждают нас в том, что состояние это что-нибудь, да и значит — по меньшей мере, пока весь тираж не изотрется.



Лоуренс Альма-Тадема. *Воспитание детей Хлодвига (Школа мщения, Воспитание сыновей Клотильды)*. Х., м. 51×70,3. 1861

праерафаэлиты: сказка — ложь?..

Дарья Акимова

ГТГ. Искусство праерафаэлитов и русская живопись. 14—18 мая

Московская выставка самого знаменитого английского художественного братства не была полномасштабным экспозиционным проектом с научной концепцией, но являлась предпродажной демонстрацией картин, часть которых выставлена на летние торги аукционом Кристи. Для украшения выставки в ГТГ также демонстрировалась «Св. Цецилия» (1895) Джона Уильяма Уотерхауза, не предназначенная к продаже.

Здесь были представлены в основном работы младшего поколения праерафаэлитов (Джеймс Тиссо, Эдвард Хьюз), из «отцов-основателей» — разве что Джон Эверетт Миллес. Что, однако, не сделало экспозицию менее привлекательной для публики, ведь представленные работы скоро вновь надолго разбредутся по частным собраниям.

Это уже не первый совместный проект Кристи и Третьяковки (в прошлом году подобным образом была показана картина Василия Верещагина): просто лондонский аукционный дом не отстает от Сотбис, уже давно и успешно работающего с русскими клиентами на их территории. Кристи, однако, предпочитает классическую атмосферу музея. Выставку следует считать успешной: из всего мирового наследия отечественным покупателям, несомненно, может особо импонируют искусство праерафаэлитов.

Как ни странно, глобализация и развитие аукционного дела лишь увеличило количество тех, кто собирает картины своих соотечественников, завозя их домой «морем» (все с тех же аукционов); тем самым они приобретают статус почти что «иностраннных», а главное — подлинность их соответствующим образом удостоверяется: не ка-



Альберт Джейф Мур. *Хасмин*. Х., м. 66,6×50,1

* Книга показалась мне памятником петербургской полиграфии, гибнущей под напором рейдерских атак. Типографии, когда-то расположенные на городских выселках, не виноваты, что их адреса стали лакомыми.

ким-нибудь там «самовывозом из мастерской», но внушительной бумагой от аукционного дома. Вместе с тем иметь в своем собрании именитых и давно покойных иностранцев, отвечающих вкусу собирателя, исключительно приятно. По оптимистическим слухам, есть у нас даже частные коллекции картин Ренессанса, ничуть не уступающие полному каталогу единиц хранения какого-нибудь небольшого итальянского музея. С прерафаэлитами вообще особый случай.

Не секрет, что развивается наш «коллекционирующий класс» под девизом возрождения классики. Это не мешает ему покупать авангард — однако, скажем, абсолютное число элитных жилых домов спроектировано в духе имитации классики (что в городе, что в его престижных окрестностях), коттеджные поселки носят названия вроде «Наша Италия». Возрождать в архитектуре также модно и эпоху модерна, и даже поздний Рим — словом, и то, что под слово «классика» совсем не подходит, но относится к ярким страницам прошлого (как правило, эпохам заката). Примерно таковым было и устремление английских прерафаэлитов: любыми силами насадить в своем процветающем, но окраинном (по отношению к итальянскому центру европейской культуры) обществе средиземноморский дух, выразив его по-новому и по-английски.

Вообще-то в богословии в таких случаях (когда некий варвар, не желая утрачивать обычаи своей родины, тем не менее стремится обогатить ее чужеземной духовностью), как правило, возникают ереси. В искусстве все сложнее и оптимистичнее: у прерафаэлитов вот получилась сказка. Однако в сказке этой есть доля колдовского варварства, что особо отразилось на женских образах. Любая Минерва здесь всегда немного Ундины, а в любую целомудренность добавлено для вкуса немного разврата; это прелесть античных богинь глазами гламурной публики (на выставке — Альберт Мур, «Грезы», около 1892).

Прерафаэлиты трудно не пленяться — они сделали для этого все. К тому же были образованны, пускали в ход «тяжелую артиллерию» теории искусства (которой командовал Рескин), и противоречия в их воззрениях трудно разглядеть за роскошью живописного полотна и убедительностью словесных построений. Характерно, что другое — единственное Возрождение XV века, которое принято писать с большой буквы, — отличалось от всех последующих возрождений (и прежде всего прерафаэлитского) тем, что теория в нем очевидно не попевала за практикой: сначала было дело — а потом уже «манифест». И главное — живопись гораздо полнее отображала Бога, мир, человека и свои собственные принципы, чем это делали трактаты. Преимущество визуального познания мира для английского XIX века уже совсем не очевидно; без лекций Рескина и комментариев самих авторов мир прерафаэлитов не был бы замкнут в самодостаточную вселенную.

Прерафаэлиты оказывали влияние преимущественно на русский символизм — в Третьяковке символисты располагаются по соседству. Однако наши, отечественные авангардисты, включенные в экспозицию Кристиис, знамениты своими «объяснениями» (например лучизм у Михаила Ларионова) и манифестами не менее, чем самими работами, — как и герои романтического английского братства. Может быть, это и сделало возможным их совместный показ. От утонченной игры в возрождение не так далеко до противопоставления нового — классическому наследию, как может показаться на первый взгляд.



Рене Магритт. Утопия. X., м. 60, 4x80, 3. 1945

ГРМ. Мраморный дворец. От Ватто до Моне. 4—8 июня

Выставка, устроенная Кристиис в Мраморном дворце, имела четко выраженную цель — представить один из хитов грядущих аукционных продаж, недавно обретенную картину Антуана Ватто «La Surprise» стоимостью в 10 миллионов долларов. Вокруг одной этой небольшой работы шел главный разговор во время пресс-конференции, когда, к примеру, представитель Кристиис говорил, будто случай обнаружения такого шедевра — первый за всю его 25-летнюю карьеру. Это, конечно же, лукавство, ведь время от времени на аукционах появляются доселе неизвестные работы старых мастеров, и случаи эти не столь редки, как может показаться. Вот, допустим, одна из самых свежих историй: появление на торгах Сотбис 2004 года картины Яна Вермеера «Молодая женщина за клавесином». А Вермеер — куда более «редкий» художник, чем Ватто...

История обнаружения «Сюрприза» действительно любопытна, как любопытен и тот факт, что его владельцы до недавнего времени не догадывались, чья это картина, хотя авторство знаменитого художника вроде бы очевидно. В целом это маленькое полотно оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, оно замечательно по изяществу живописи, с другой — странно удивляет компоновкой фигур. По сути перед нами коллаж: пара влюбленных, перерисованная художником с «Сельского праздника» Рубенса, и Мецетен с одноименной работы Ватто в Метрополитене (до 1930 года — в Эрмитаже). Создатель жанра «галантных празднеств» нередко пользовался визуальными цитатами, и здесь мы видим типичный образец искусства компиляции, хотя и выполненный на высочайшем уровне.

Произведения же других художников — французских, английских, фламандских и голландских — на самом деле заслуживают внимания не меньшего, чем «Сюрприз». Например, «Этюд лошади, вставшей на дыбы» Антониса Ван Дейка, самая крупная из аналогичных работ, написанных им в первый антверпенский и итальянский периоды и напоминающая изображения лошадей на парадных портретах. Своеобразной параллелью к ней на выставке представлен «Антиной на фоне пейзажа», камерный портрет породистого жеребца работы Джона Стаббса.

Из относительно современных вещей запомнились пейзажи импрессионистов, небольшая зарисовка Анри де Тулуз-Лотрека, пара скромных композиций Рене Магритта и превосходное полотно Кеса Ван Донгена, по стилю и тематике напоминающее Эрнста Людвиг Кирхнера. «Две парижанки (Тропа добродетели)» — работа, в которой мастер остается дважды верен сам себе: во-первых, радует нас открытым цветом и, во-вторых, ведет по «тропе добродетели» своих излюбленных моделей: перед нами вполне конкретные две девушки легчайшего поведения на фоне полуабстрактной листвы Булонского леса.



Кес Ван Донген. Две парижанки (Тропа добродетели). X., м. 73x50. Около 1907



Антонис Ван Дейк. Этюд лошади, вставшей на дыбы. X., м. 109, 3x115, 6. 1640



Анри де Тулуз-Лотрек. Бал-маскарад в «Элизе-Монмартр». Бумага, наклеенная на дерево, м. 58x45, 5. 1887



Жан Антуан Ватто. Сюрприз. Дерево, м. 36, 3x28, 2. 1700



деревенька будущего

Иван Бубнов, фотограф Марина Гуляева

9 Мая в Петербурге прошел парад с участием военной техники. Объективы фотоаппаратов запечатлели картинку: летящие по Дворцовому мосту бронированные грузовики, из брюха которых торчат свежевкрашенные ракеты. Они ехали быстро — по крайней мере совсем не так, мне казалось, должны были бы двигаться машины такого веса и такой ударной силы.

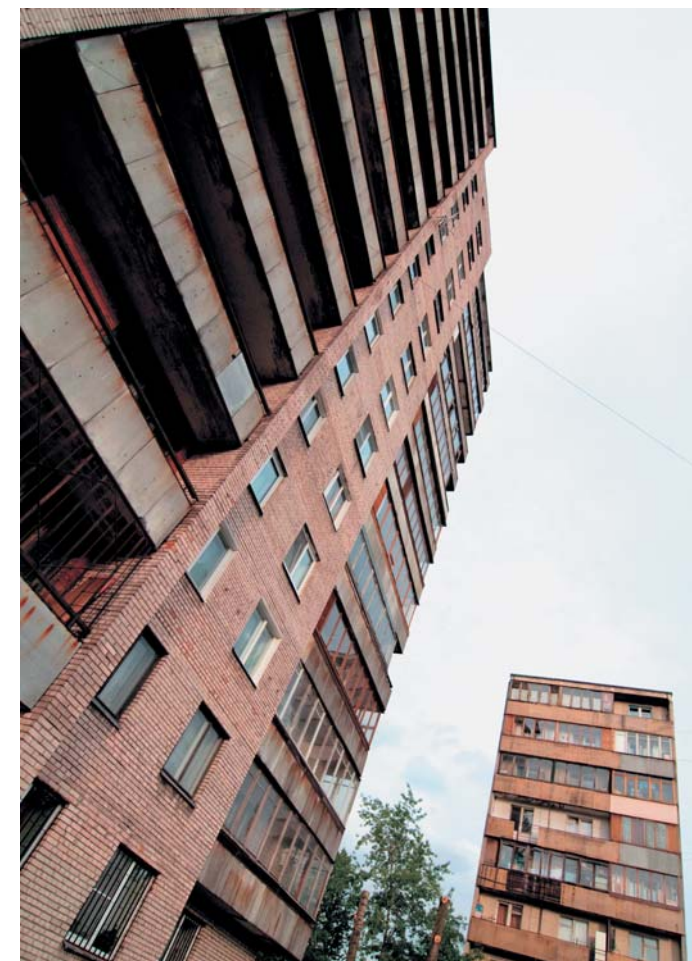
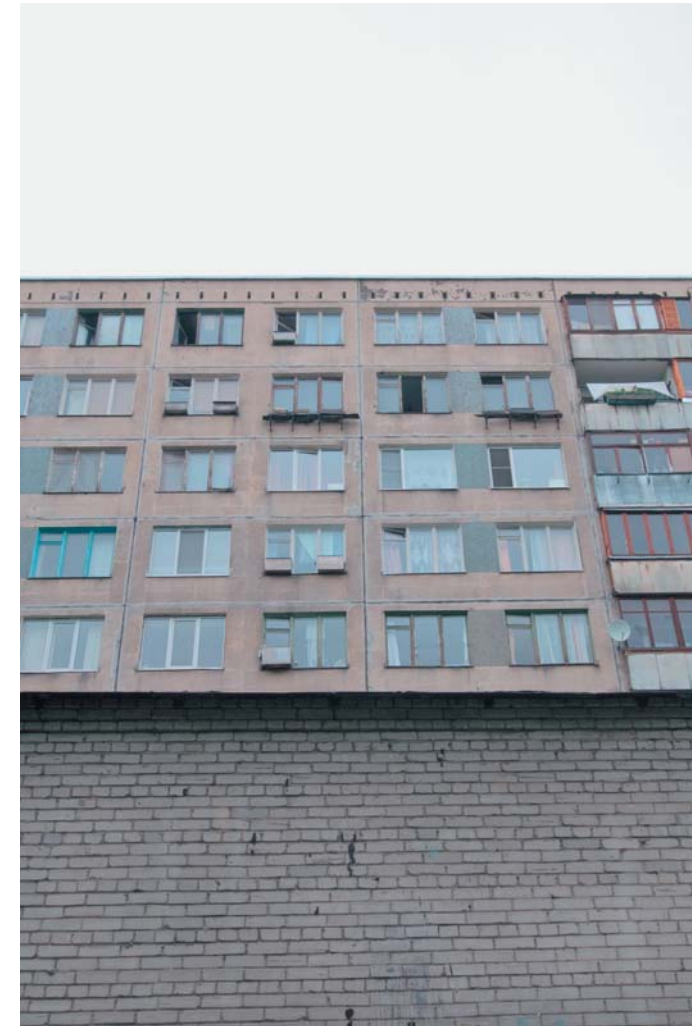
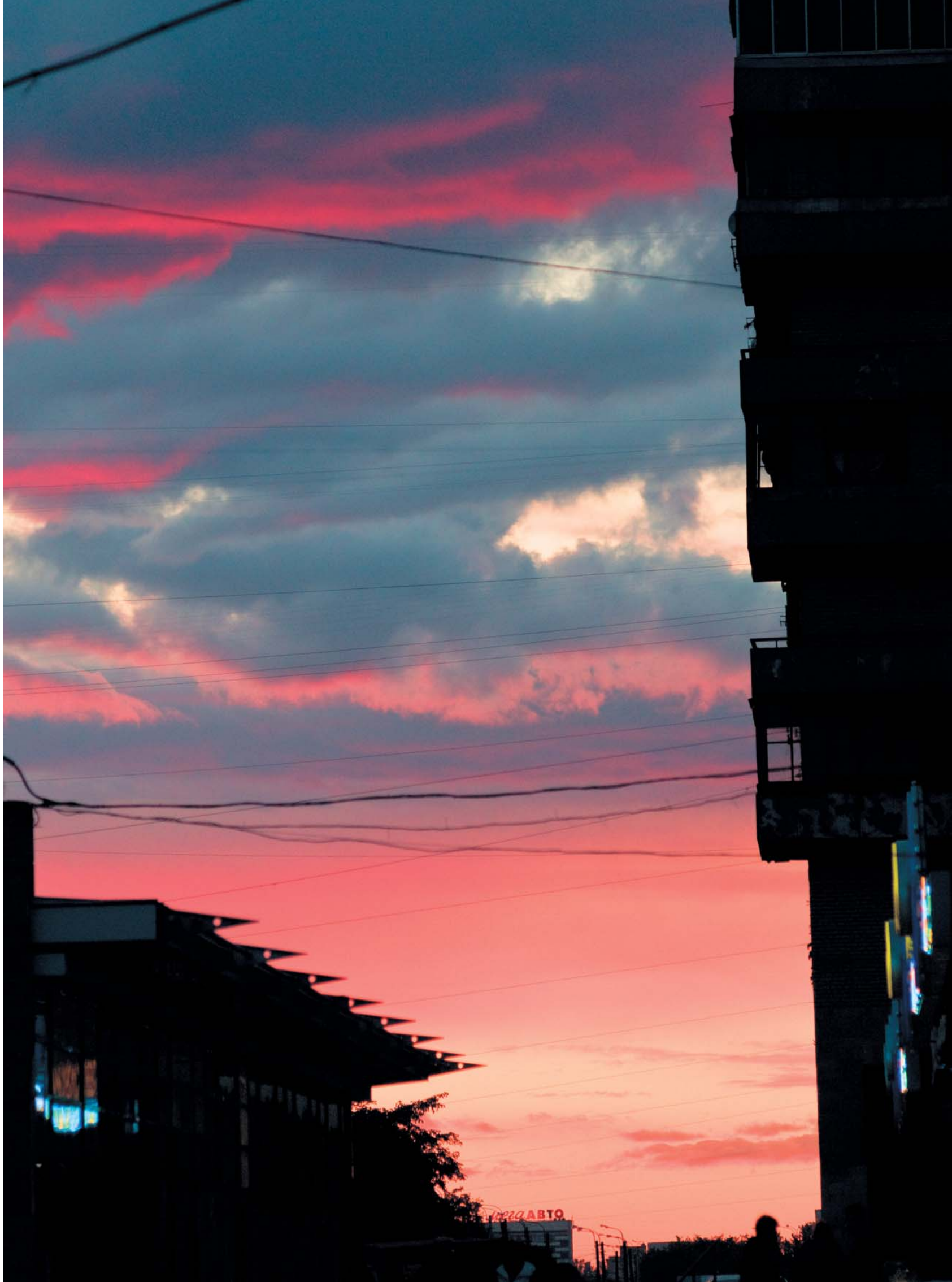
Петербургский ампир создавался как стиль империи-победительницы и ориентировался на римское наследие эпохи цезарей: триумфальные арки, ростральные колонны и лавровые венки. Помпезность военной силы стала отличительной чертой ампира, а дух виктории и триумфа — его творческим началом. И когда советские «катюши» вышли на брусчатку площади, особенно сильно ощущалась связь времен: с питерского ампира слетела музейная пыль — блеск парада обнажил его настоящее, живое лицо.

В Петербурге давно прописалась славная идея его непохожести на другие города. Все-таки эта архитектура будто навсегда вырвана из контекста архитектуры общерусской: как карельская природа, которая окружает город, — с соснами, мхом и черной болотной водой, — не похожа ни на Русский Север, ни на пейзажи Шишкина.

Когда-то идея петербургской исключительности была сформулирована предельно просто: Петербург — не часть России, а свободная республика Ингрия.

В «10 прогулках по Васильевскому острову» замечательный краевед Виктор Бузинов приводит такие слова своего юношеского приятеля:

— Друзья мои! — восклицал он, — это должно быть объявлено официально!.. И тогда... — он держал паузу, и вздернутый к потолку стакан в его руке замирал, — и тогда мы поднимем мосты, мы пустим в фонтаны вино. И самые красивые женщины Питера будут завидовать с того, «не нашего берега» нашим фейерверкам.



Друг говорил о Васильевском острове, на котором есть все для вольной республики, — университет, порт и промышленность. И главное, что остров географически отделен от остального города.

Мне всегда казалось, что так оно и есть, но решающая роль принадлежит не обособленности этого пространства, а его стилевому единству. Целые районы Петербурга — это районы типовой застройки. Петроградка — эклектика и ранний модерн, Коломна — классицизм конца XVIII века, и по сей день поражающий спокойствием и размеренностью, чудной тишиной и ощущением светлого одиночества. Но нигде в другом месте, кроме как в Купчине, нет подлинного, абсолютно законченного «стиля». И поэтому Купчино — это и есть вольная республика.

Купчино в его современном виде возникло в брежневские времена. На месте сельских дорог были проложены широкие автомобильные магистрали, вдоль которых полосками вытянулись панельные многоэтажки. Дворы утопали в зелени или в снегу, а по дорогам медленно катились мирные троллейбусы и двойные автобусы, скрипевшие на поворотах своими резиновыми «прокладками». Это был тихий футуристический рай, который мог поразить разве что марсианскими закатами, когда огромный солнечный диск медленно опускался за кроваво-красный горизонт. Пространство Купчино изначально задумывалось как ретропространство. Советские архитекторы ориентировались на школу конструктивизма, вобравшую в себя революционный порыв 1917 года и напряженные художественные поиски начала века. В нем явно слышен отголосок того тупика, в котором ощущало себя искусство накануне мировых революций. Конструктивизм был проблемском надежды. Но по чьей-то чудовищной иронии архитекторам, создавшим последний великий стиль в архитектуре, не удалось воплотить свои планы в жизнь: строилось лишь немного, и многое в проектах переделывалось. А когда пришел сталинский ампи́р, так и вовсе — все передовое и небывалое было отодвинуто на периферию и сознательно забыто. За воплощение же несостоявшихся проектов взялись в эпоху, когда те уже потеряли свою актуальность. Архитекторов Купчина привлекала, надо думать, не революционность былых замыслов, а их функциональность. И вместо города будущего — возникла деревня из далекого прошлого. За полуигрушечными блочными домами, мгновенно посережевшими от петербургского климата, с огромными незанятыми пространствами между ними, все яснее вырисовывались унылые избы. Пустыри, поросшие низким бурьяном, белеющие капустные поля, осенние болотца с не улетающей по осени дичью. Лес из высоковольток.

В 1918 году совсем рядом с Петроградом была провозглашена первая и единственная независимая республика Ингрия. Ее столицей стала ныне исчезнувшая с карт деревня Кирьясало. С теми же серыми избами.

По примеру Купчина были возведены многие города Союза: страшная война стерла с лица земли старые черты многих городов. В Севастополе и Минске не осталось ни одного живого дореволюционного дома! И архитектурные лакуны заполнились «купчинским стилем» (с небольшими поправками на короткий промежуток сталинского ампира). Пространство этих городов удивительно: оно обладает собственной энергетикой. Осмыслить его пока очень сложно — исторически мы стоим от него слишком близко.

В городе Донецке есть улица Светлого Пути. На троллейбусных табличках через тире можно прочитать: «Буденного — Светлого Пути — пр. Ильича». Улица Светлого Пути — часть кольцевой дороги, опоясывающей центральные районы Донецка.

Постороннему наблюдателю кажется, что в Донецке нет ни одного гипермаркета. Ни одной ИКЕИ. Я не знаю, так ли это на самом деле, но город на сто процентов состоит из хрущевок. Это идеальный город, архетип архитектурной мысли позднесоветского времени. Ландшафт, на котором развернулся этот полет мысли, — степь со старыми угольными отвалами. Отвалы связывают современный город с его богатой историей угольной добычи: история вкрапляется в выхолощенный конструктивизм. Отвалы огромны, каждый из них занимает

территорию Петропавловской крепости. И высотой они едва не со шпиль собора. Поросшие обильным лесом и прикрытые на макушках зелеными шапками, они окружены плотным кольцом хрущевок. Нужно занять больше площади, съесть больше степной почвы, выполнить больше пятилеток. На склоне одного из отвалов — улыбающийся голубой домик, подставляющий свои стены палящему степному солнцу.

Донецк словно проваливается в космическую дыру. Угольные шахты, вагонетки и измазанные в угольной пыли рабочие XIX века вдруг обнаружили себя в веке 21-м. Шахты и тоннели — стали проспектами. Измазанные рабочие — памятниками. Памятники Донецка черные — черные до синеватого, блестящего лоска. И Ленин, и Артем, и коммунары, и шахтер с куском угля в протянутой руке. Однако тех шахт больше нет. Они исчезли, как в свое время исчезла чернолаковая керамика древних греков.

И все-таки история не повторяется: она движется по собственной, сложно уловимой траектории, а мы по-прежнему наблюдаем странные ее отражения в нашей темной и сырой пещере.

В Петербурге давно и жарко обсуждается строительство небоскреба на Охте. Оно может нарушить гармонию города, навсегда искалечив небесную линию, лежащую в ее основе.

Мне думается, что петербургская линия горизонта — это и есть линия истории. В Донецке тоже трудно представить себе небоскреб: здесь тоже слишком многое будет вмиг нарушено. Пространства, замкнутые на себе самих и в своих временных пределах, болезненно переживают вторжение извне. Но едва ли в Донецке или в Купчине найдется кто-нибудь, кто будет возражать против небоскреба. Может быть, в этом предполагаемом факте и кроется энергетика купчинских пространств: открытость и способность вбирать в себя все.

инфо+

Купчино — это спальный район в полном смысле слова.

Спать можно. Жить нельзя.

Из сообщений ЖЖ-сообщества «Kur4ino»

Населенный пункт Купчино на несколько столетий старше Петербурга. Когда-то на древних землях Ингерманландии была затеряна маленькая ижорская деревушка Kupsila (что предположительно значит «мостки»), жители которой брали воду из речки Sutelanjoki (современной Волковки). Располагалось это поселение между современными Альпийским переулком и улицей Димитрова. На шведские карты Купсино впервые попало в 1676 году, а в 1702-м в результате Северной войны оно вошло в состав России и вместе с окрестными землями в 1714-м было передано во владение царевича Алексея Петровича. После смерти наследника Петра I эта территория отошла Александру-Невской лавре. Монастырь раздавал земли крестьянам, и рядом с селом Купчино в XIX веке появилось большое село Рылеево.

В этих местах селились в основном извозчики и мелкие торговцы, было много огородов. На картах XIX века южная окраина города называлась Каретное.

На деньги, собранные местными жителями по подписке, была построена деревянная церковь преподобного Герасима, уничтоженная в 1938 году. Она находилась недалеко от современной Балканской площади. В Купчине была школа, читальня и пожарное депо. В 1830-м через Купчино была проложена первая в России Царскосельская железная дорога. В начале 1930-х годов здесь отстроили железнодорожную станцию Купчино, которая сейчас называется «Проспект Славы», а в 1972-м открыли станцию метро, совмещенную со станцией железной дороги.



В феврале 1917 года северные территории современного Купчина входила в Александро-Невскую часть, после февраля — в Первый и Второй городские районы Петрограда, а с 1922 года — в состав Володарского (сейчас — Невского) района. Позже, в 1930-м, эта земля перешла к Московскому району, а еще позже, в 1961-м, — к Фрунзенскому. Во время войны деревня Купчино была практически разрушена.

Во времена «оттепели» дорога на село Рылеево стала улицей Белы Куна, а на месте его главной улицы — Благовещенской — в 1964 году был проложен проспект Славы. В те годы Купчино начало в массовом порядке застраиваться панельными девятиэтажками с четкой планировкой.

Как и во многих новых районах Ленинграда, названия улиц и проспектов этого района оказались связаны единой темой — восточно-европейской географией. О восточноевропейском колорите напоминает и скульптура героя книг Ярослава Гашека — бравого солдата Швейка.

Официальные документы правительства Санкт-Петербурга очерчивают следующую границу купчинского муниципального образования: «от улицы Белы Куна по оси Бухарестской улицы до проспекта Славы, далее по оси проспекта Славы до западной стороны полосы отвода Витебского направления железной дороги, далее на север по западной стороне полосы отвода Витебского направления железной дороги до улицы Фучика, далее по оси улицы Фучика до Будапештской улицы, далее по оси Будапештской улицы до улицы Белы Куна, далее по оси улицы Белы Куна до Бухарестской улицы».

Однако уловить границы Купчина — дело непростое. В сознании горожан укоренилось мнение, что топоним Купчино распространяется на все новостройки Фрунзенского района. Сами купчинцы связывают свой район с железной дорогой. Полотно железной дороги и есть, считают они, граница Купчина — «от железки до железки» и «в дорожной петле» лежит купчинская земля.

Отделенное от исторической части города старыми кладбищами и малообитаемыми промышленными зонами XIX века, Купчино как будто не принадлежит Петербургу как городу. Это место само по себе, и характеризует его отсутствие достопримечательностей. «Этим оно и достопримечательно», — скажет какой-нибудь остряк. Но на самом деле это не совсем так. В Купчине есть мемориал в честь погибших в Афганистане, лаконичная белая церковь св. Георгия Победоносца, заложенная в 1997 году в память всех, павших за Отечество, городская скульптура, запоминающиеся индустриальные пейзажи — например теплоцентраль.

К достопримечательностям Купчина относятся и его закаты. Закаты — это отдельная песня. В Купчине они красные — по-настоящему кровавые и космические, какими были при зарождении мира. Солнце

здесь — как на снимках с поверхности Марса, и садится оно в футуристический город, каким его мыслят японские фантасты: безликие многоэтажки и современные лихие транспортные развязки между ними. Кое-где на горизонте — небоскребы. Марсианская колония с яблоневым садом, который стал символом района. Кстати, этот сад — все, что осталось от совхоза «Ударник», уничтоженного во время войны.

Грандиозный парк в память о воинах-интернационалистах соседствует с новыми элитными кварталами. Купчинцы поговаривают, что элитный комплекс на Бухарестской построен по проекту американской тюрьмы. В этом слышится отголосок распространенного среди горожан представления о Купчине как о «питерском гетто». У каждого гетто — свои боги. До 2007 года на территории Купчина существовало всеславянское капище Перуна, на котором были установлены кумиры Перуна — своевременные «Световиды, Волкобоги Семарглы, Священные Врата, Чур, Вечная Ладыя, Ратное поле». В 2007 году оно было разрушено, но на этом месте и сейчас проводятся языческие обряды.

В ближайшие годы правительство города обещает решить транспортные проблемы Купчина. Будут построены Кольцевая автодорога и Фрунзенский радиус метрополитена. В конце 2008-го обещают запустить две новые станции этой линии — «Волковскую» и «Звенигородскую» (соединенную с «Пушкинской»), а также станцию «Спаскую» Правобережной линии, соединенную с «Сенной площадью» и «Садовой». Последняя перейдет к Фрунзенскому радиусу, который будет продолжаться до «Комендантского проспекта». Позже будут введены в строй станции «Обводный канал», «Бухарестская» и «Международная» — первая очередь Фрунзенского радиуса. В будущем он будет проведен до Шушар.

Кто живет в Купчине? Средний класс, причем «несколько среднее, чем в среднем по городу», — скажет остряк. «Толстые тети, парни в шапочках на глаза». В Купчине проходит та самая «улица разбитых фонарей» — знаменитый сериал по мотивам повестей про питерскую милицию Андрея Кивинова снимали на улице Гашека.

Есть легенда, что купчинцы «очень вспыльчивые и несколько хулиганистые по духу». В советское время в Купчине, помимо пролетариев, жили офицеры в специальных «офицерских домах», моряки (у них во дворах стояли редкие в то время иномарки) и интеллигенция, получавшая в районе квартиры.

В Купчине провели свое детство, а то и значительную часть жизни, многие известные люди. Например, лидер группы «Король и Шут» Андрей Князев, телеведущий Дмитрий Нагиев, переводчик Дмитрий Пучков, известный больше как «Гоблин», и, наконец, Дмитрий Медведев, теперь уже президент России.

Екатерина Лурье



Казанский государственный цирк. Фото Фредерика Шобена

«сон длиною — в паранойю...»

В нью-йоркском фонде современного искусства «Storefront for Art and Architecture» с 24 апреля по 26 мая проходила выставка фоторабот Фредерика Шобена (Frédéric Chaubin), главного редактора французской версии журнала Citizen K, давно увлекающегося феноменом оригинальной архитектуры последних двух десятилетий существования Страны Советов. Выставка называлась «СССР: Cosmic Communist Constructions Photographed» — СССР: Фотографии космических коммунистических построек (аналогичные показы прошли в Токио и Лос-Анджелесе) и вызвала острую дискуссию и большой интерес. «Отклик был огромен, — говорит Шобен. — Люди не ожидали увидеть безымянного Гауди где-нибудь в Вильнюсе». Сегодня Фредерик Шобен отвечает вопросы НОМИ:

Г-н Шобен, вы готовите к выпуску книгу, главной темой которой является советская архитектура, и в связи с этим побывали в целом ряде городов бывшего СССР (Баку, Минске, Киеве, курортных городках Южного берега Крыма). Как случилось, что вы заинтересовались не только ныне медийно востребованным ранним русским конструктивизмом, но и вовсе непопулярной темой «аутсайдерской» советской архитектуры позднего периода?

Меня вдохновляет сам момент изобретения стиля и одновременно собирание его элементов. Я занимаюсь чем-то вроде «археологии настоящего» в совсем недавно взорвавшемся политическом пространстве. Сюжета не существует, пока я за него не взялся, а к нему

меня подталкивает случай. Путешествуя по бывшему СССР, где я находил самые различные сооружения, показавшиеся мне интересными, я пытался обнаружить связь между ними — так и набрел на этот сюжет. Насколько мне известно, никто пока не написал ни одной большой работы на эту тему. Помимо внушительных размеров всех этих сооружений, их общей чертой является принадлежность к одному временному периоду, а именно — последним двадцати годам советского режима. Внезапный и быстрый развал СССР тут же отправил этот стиль в прошлое. В каком-то смысле мне посчастливилось воспользоваться выморочностью этого времени.

В русском конструктивизме 20—30-х годов существуют два направления — экспрессивное (например так называемая «промышленная готика») и более строгое, где доминируют мысль и прямая линия. Это похоже на оппозицию пышных Афин и строгой Спарты. Как развивались, на ваш взгляд, эти два направления в России в последующие годы? Судя по подборке в Citizen K, «спартанский» стиль более прижился в Белоруссии и на Украине, тогда как в кавказских и прибалтийских республиках возобладали «афинский». Или вы иначе обозначили бы эти различия?

Мне ближе оперировать оппозицией, установившейся между классицизмом и барокко. В целом большая часть таких зданий колеблется между чистой модернизма в его финальной фазе — классицистической ценностью, и неуправляемой фантазией, вплоть до эксцентрического экспрессионизма, — барочной ценностью. Речь идет о противопоставлении основных формальных принципов, после II Ми-

ровой войны названных «интернациональным стилем», и новой свободой, которую демонстрируют новые формалистические фантазии. Последние — много более личностные, выражают творческие особенности архитекторов. Они-то и являются реальностью, которую европеец совсем не ожидает обнаружить в бывшем СССР. Именно это мне интересно в фотографируемых мной объектах.

Доминик Перро охарактеризовал русские города как «непредставимо великие» и добавил, что это похоже на «ощущение Берлина, где тоже свободно разбросаны дома и зеленые паузы на несколько автобусных остановок». По мнению мэтра современной архитектуры, для этого «Берлин пришлось бомбить», а у нас случилось само собой (будто бы никто и не бомбил). На ваш взгляд — насколько вообще правомерны ассоциации и параллели того, что строилось в СССР и Европе? Можно ли, стоя перед зданием советского санатория, сказать, что архитектор грезил Гауди или равнялся на проекты Баухауза?

Конечно, есть взаимопроникновения, которые преодолели железный занавес. К тому же многие из самых знаменитых архитекторов мира разделяли коммунистические идеи и развивали социальные концепции в своей архитектуре. Что до советских зодчих, то, несмотря на сложности, они часто были в курсе того, что создавали их западные коллеги. Я бы указал на брутальность, свойственную времени 1970-х: это качество, которое проповедовали у нас тогда многие, я нахожу во многих советских архитектурных приемах тех лет. Второй терминал аэропорта Руасси, спроектированный Полем Андре в 1972-м, мог бы увидеть свет и в Москве.

Еще бы хотел отдельно сказать о Японии, как мне кажется, сильно повлиявшей на вашу архитектурную среду. (Мне лично вспоминается долгий план, включенный в фильм «Солярис», снятый Тарковским на одной из рокад Токио). Олимпийский стадион в Токио (архитектор Кендзо Танге, 1964), к примеру, совершенно определенно вдохновил создателей велотрека в Крылатском, построенного к Московским Олимпийским играм 1980 года. В наиболее оригинальных советских постройках 1980-х годов мы часто встречаем черты японского «метаболического» стиля.

Чем, на ваш взгляд, помимо функциональности, объясняется появление пространств типовой застройки? Как и когда возник образ городского гетто в европейской культуре? Имеем ли мы дело с архитектурным феноменом XX века, то есть с кризисом искусства и архитектуры, или корни этого явления лежат глубже?

В фазе своего промышленного развития самые крупные мегаполисы породили расширение пригородов и периферии, разделившиеся на кварталы резиденций для привилегированного класса и спальные районы, предназначенные для пролетариев или среднего класса. В случае с Парижем пятилетний план, предложенный министерством градостроения, привел в 1960-е годы к возникновению пяти агломераций, которые были названы «новыми городами»¹. Их задачей было расширить пригородную зону Парижа, предложив благоустроенное и близкое к природе жилье для работающих в столице. Туда шли скоростные поезда пригородного сообщения RER, которые увидели свет в то время и обеспечили радиальную структуру, связав окраины с центром города. Пятьдесят лет спустя мы констатируем, что предложенный проект не принес ожидаемых результатов. Обеспеченные люди большей частью все же предпочитают жить в черте города. И «новые города» заселены преимущественно иммигрантами.

Архитектура какого советского города поразила вас более всего?

Для меня это советский Минск.

Интервью подготовил и провел Иван Бубнов



Санаторий в Друскининкае. Фото Фредерика Шобена



Частный кинотеатр Юрия Андропова на его даче в Пярну. Фото Фредерика Шобена

¹ В нашем случае — это скорее всего то, что мы называем «новостройками» (Прим. ред.)



Андреас Гурски. Прада I. Цветная печать. 1996. © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst, 2008. Courtesy: Monika Sprüth / Philomene Magers, Cologne, Munich, London. © Фотобиеннале-2008

андреас гурски: певец перенаселения

Валентин Дьяконов



Андреас Гурски в Москве. © Фотобиеннале-2008

историк

Первое впечатление от Гурски — восторг. Или ужас. Или и то, и другое, как отмечает критик Аликс Олин в статье «Андреас Гурски и современное возвышенное». Смотри как относиться к факту плотной, слишком плотной заселенности Земли. Такие чувства охватывают москвичей, которым приходится уезжать из центра после очередного выселения. Они смотрят на одинаковые ряды домов в спальных районах и страдают. По оставленным там, внутри Садового кольца, дворикам, трехэтажным особнякам и детским площадкам. Перед переселенцами открываются другие виды. Огромное двенадцатизэтажное здание с рядами окон. И еще одно, и еще. Неужели там, за окошками размером — если смотреть с земли — с монету, живут люди? Как они помещаются в своих коробочках? Переселенцев не очень радует запах свежести, идущий от побеленных потолков, и туалет-

ная комната с новеньким, блестящим унитазом. Они не понимают, как обживать этот стандартный район. Годится ли он для жизни вообще?

Можно попытаться успокоить их статистическими выкладками или экскурсом в историю. К 2015 году, свидетельствуют ученые, половина населения земного шара будет жить в городах. Понятно, что «исторический центр» как культурное явление века скорости будет подвергаться все большей музеефикации. Посмотрите на Венецию. В легендарных sestiere хорошо, если живет 15 процентов местных. Остальные сдают квартиры туристам и наследные palazzo под павильоны стран — участниц биеннале. И переезжают жить в чудовищный, утыканный заводами Местр. Потом, ну что такое спальный район? Это же частное следствие восстания масс, происшедшего в начале XX века. Европейские государства отменили аристократию и дали новые пра-

ва буржуазии и рабочему классу. В том числе и право демократичного расселения по городским пространствам. Сейчас действует разве что имущественный ценз. В смысле, если хочется жить красиво, можно купить себе что-нибудь в центре.

И если Гурски рассматривать как немножко историка, то понятно: он фиксирует наше положение в обществе. В котором главную роль зачастую играет имущественный ценз. Впрочем, «фиксирует» — слово слишком нейтральное. Гурски воспекает. Его творчество можно рассматривать как продолжение и логическое развитие исторической живописи. Икона «Битва владимирцев с новгородцами» могла возникнуть только в контексте русского феодализма. У воинов противоборствующих сторон тел, собственно, нет — есть лишь количество, причем не документальное, а композиционное: их «тьма».

«Чудо реликвии св. Креста на мосту Риальто» Витторе Карпаччо передает дух аристократической республики Венеция в проторенесансные времена. Люди делятся на сорта, и первый сорт одет краше, стоит ближе, присутствует весомее. Социальное неравенство рифмуется с архитектурным: трубы на переднем плане красивее, чем на заднем, за самим Риальто. «Париж, Монпарнас» Гурски свидетельствует о глобализме как об особом социоэкономическом состоянии истории, сменившем феодализм, капитализм, империализм etc. Конечно, произведение искусства (или жанр, например, «чуда») не является исследованием. Но когда оно становится популярным, когда общество осуществляет выбор, произведение принимает на себя новые, представительские функции свидетельства о том, как современные видят себя. А Гурски, во-первых, популярен, во-вторых — стал родоначальником особого жанра (последователем Гурски можно считать и любимого москвичами Спенсера Туника).

Критиком глобализма Гурски называют в каждой второй статье или рецензии. Скорее всего, слово «критика» следует понимать как дань марксизму. Многие советские искусствоведы тоже обязаны были искать критику в каждом произведении великих художников прошлого. Гурски не критикует. В его работах глобализм получает наиболее полное и впечатляющее воплощение. (Заметим в скобках, что русским воплощением глобализма можно отчасти считать работы «московского митька» Константина Батынкова.)

Возьмем фотографию Гурски «Париж, Монпарнас» (1993). Перед нами — огромное жилое здание. При этом мы не можем в точности сказать, как организовано общество, представители которого живут в этом доме. Они могут принадлежать к среднему или высшему классу, могут зарабатывать много или мало. Могут петь в хоре или поп-группе. Главное, что никто из них не обладает достаточной властью, чтобы решить судьбы всех остальных обитателей дома (если только в квартире на первом этаже не поселится террорист). Вместе они — сила, если принадлежит к одному социальному слою. Массовка с дополнительными полномочиями.

Примеры глобализма всем известны. Это джинсы, сделанные в Китае американской фирмой и продающиеся в качестве атрибута смелости и сексуальности. Это заводы газировки с красно-белой банкой по всему миру. Это евроремонт в степях Урала и евростандарт в супермаркете Стамбула. Это прозрачная статистика и общественное мнение, которое можно подчитать. Рейтинги и цены. Гурски ищет пространства, очищенные от индивидуальности и существующие только в качестве склада людей и товаров. Таковы молодежные праздники в работах «Dance Valley» (1995), «May Day» и «May Day II» (1997), ряды полок магазина Prada (1997).

В последнее время, правда, работы Гурски воспринимаются некоторыми как потерянный рай. По поводу его выставки 2007 года в галерее Мэтью Маркса ведущий американский критик Джерри Зальц написал весьма недружелюбную статью. Он назвал Гурски «идеальным художником эпохи до 11 сентября». По мнению Зальца, ритмичные снимки Гурски имели смысл только во времена, когда идеализм (или отчаяние, кому как) «конца истории» еще пронизывал общество. После того как главная сверхдержава ввязалась в бесконечную войну, мир, созданный Гурски, уже не похож на наш. В красивом и ладном здании глобализма поселился террорист, грозящий в любой момент взять на себя бразды правления судьбой его жителей.

Гурски чувствует новую расстановку сил в мире. Все больше фотографий Гурски связано с Востоком. Гоночные трассы для Формулы-1 в Бахрейне с последней выставки нравятся критике больше всего, ибо напоминают абстрактное полотно. Государственный праздник на стадионе в Китае отдает банальщиной: еще в 1970-е советские люди с любопытством разглядывали похожие фотографии в журнале «Корея». Гурски поздно меняться настолько, чтобы совпадать с испытывающим тревогу перед Востоком западным миром. Поэтому он ищет в чужих краях знакомые ритмы офисных зданий. И в этом можно увидеть не самоповтор, а своеобразную мораль: с определенной высоты все общества похожи, потому что везде правят количество и стати-

стика. С другой стороны, мир, в котором черпал вдохновение Гурски, не очень изменился после трагедии Всемирного Торгового центра. Если уж на то пошло, количество бутиков Prada и супермаркетов неуклонно растет с конца 1990-х годов.

антрополог

Живые люди редко воспринимают себя в контексте исторических терминов. Даже если аналитики их вдохновенно придумывают. «Сто-миллионный народ» в «поэме без героя» от Гурски в реальности руководствуется тысячами мотиваций и соображений. Однако индивида у Гурски нет. В этом он следует не только эпохе, но и своим учителям.

В 1980-е годы Андреас Гурски учился в дюссельдорфской Академии искусств у знаменитых фотографов Бернда и Хиллы Бехер. Чета Бехер прославилась photographиями ничем не примечательных элементов городской архитектуры: складов, водонапорных башен и прочих служебных построек. Бехеры оказали серьезное влияние на послевоенное немецкое искусство, и Гурски можно назвать продолжателем их дела. Обращение Бехеров к второстепенной, неважной архитектуре и их нежелание вводить в пространство фотографии человека, безусловно, повлияло на Гурски. Фотографы испытывали восторг от того, что они называли «кочующей архитектурой». Объекты их интереса существовали только тогда, когда использовались, и везде выглядели примерно одинаково. Бернду Бехеру принадлежит фраза: «В итальянских газовых станциях нет ничего итальянского». Гурски в своих современных работах исходит, кажется, из того же посыла. Только место водонапорных башен и складов занимают офисы и отели.

Искусствовед Нил Мэтисон в статье «Гурски, Руфф, Деманд: аллегории реального и возвращение истории» связывает безличный стиль Бехеров с характерной для художников послевоенной Германии подозрительностью к изображению человеческого тела. Мэтисон отмечает, что эстетика нацизма, наиболее ярко выраженная в скульптурах Арно Брекера и фильме Лени Рифеншталь «Олимпия», была неприемлема для Бехеров настолько, что они отказались от человеческих фигур вообще. Другой ученый, Блейк Стимсон, отмечает в творчестве Бехеров параллели «новой вещественности» и, конечно же, конструктивизму. Таким образом, Бердта и Хиллу Бехер можно рассматривать в родном для нас контексте «оттепели». Но, замечает Стимсон, «вместо того чтобы индустриализировать искусство, они делают индустрию искусством». Отечественный «суровый стиль» следовал похожему принципу, однако пользовался другими средствами. Вместо возвращения к «фабричному» искусству, невозможного по политическим да и — что греха таить — эстетическим причинам, Павел Никонов, братья Ткачевы, Петр Оссовский и их соратники писали труд как эстетический феномен, облагораживая его стилизацией под «Бубновый валет», Сезанна и Дейнеку.

Отсутствие человека в работах Бехеров отзывается его незначительностью у Гурски. Большинство фотографий имеют отношение к пространствам, в которых происходит торговля услугами и товарами. Гурски с большей легкостью, нежели Бехеры, допускает в свои работы людей. Однако их роль незавидна и второстепенна. Напрашивается ассоциация из детства. Писатель Эдуард Успенский, создатель крокодила Гены и Чебурашки, написал намного менее известную повесть «Гарантийные человечки». Она почти забыта, поскольку не переиздавалась и — что важнее — не экранизировалась. Речь в повести о том, что в каждом бытовом приборе и техническом устройстве живет лилипут, который поддерживает механизм в рабочем состоянии ровно столько, сколько длится гарантия. Персонажи Гурски ближе всего по своей роли к человечкам Успенского.

И снова зрителя охватывает восторг (или ужас). Мало того что планета, согласно Гурски и статистике, перенаселена. Так еще и каждый житель Земли, несмотря на громадное количество лишних движений, обязан работать, чтобы содержать в порядке машины, которые построил. Даже посетители Центра Помпиду на фотографии 1995 года



Андреас Гурски. Римини. Цветная печать. 2003. © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst, 2008. Courtesy: Monika Sprüth / Philomene Magers, Cologne, Munich, London. © Фотобиеннале-2008



Андреас Гурски. Грили. Цветная печать. 2002. © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst, 2008. Courtesy: Monika Sprüth / Philomene Magers, Cologne, Munich, London. © Фотобиеннале-2008

выглядят швеями-мотористками из Иванова. «Безлюдные фотографии» с полками бутиков и супермаркетов свидетельствуют о той же, ровно жужжащей машине труда. Эти товары предназначаются покупателям. Они должны их купить. Но перед этим — заработать денег.

художник

Как и любой заметный сегодня художник, Гурски эклектичен. Его работы бессмысленно рассматривать как продолжение какой-то одной линии. Искусство Гурски практически не поддается репродуцированию, поскольку для художника важен размер окончательного отпечатка. Каждая из фотографий Гурски занимает место размером с «Афинскую школу» Рафаэля, а некоторые стремятся к величине «Явления Христа народу». В сущности, работы Гурски ближе к живописи, чем к фотографии. Галерист Гурски Мэтью Маркс в интервью New York Times рассказал, что ставит цены на работы художника исходя из этого соображения.

Известно, что в конце 1990-х годов главным инструментом Гурски становится не столько фотоаппарат, сколько компьютер. Самые эффектные его работы созданы с помощью Photoshop. В знаменитом снимке «99 центов» мы видим длинные ряды дешевых продуктов в мегамагазине. Пачки уходят в бесконечность. Но в реальном магазине, как говорил художник в своих интервью, существует еще и стена между рядами, убранная с помощью компьютерной графики. В снимках магазина Prada ряды полок с туфлями должны быть на разном расстоянии от зрителя, но Гурски на компьютере сделал так, чтобы они выглядели ровнее.

Гурски часто меняет цвета, приводя их к общему знаменателю. В одной из последних работ, «Pit Stop», костюмы сотрудников «Формулы-1» специально подкрашены ради цветового единообразия. По-

лучившийся зигзаг из людей похож одновременно на эксперименты итальянских футуристов, в частности Джакомо Баллы, и многофигурные композиции Брейгеля.

Старое правило искусствоведа гласит: «Скажи, кого ты цитируешь, и я скажу, кто ты». Соотечественник Гурски Томас Штрут сделал известную серию фотографий людей, которые рассматривают произведения классического искусства в Лувре. Штрут сыграл на контрасте между риторикой классицизма и маньеризма и спокойствием публики, у которой совершенно другие «техники тела» (если воспользоваться термином Марселя Моссса). Для Штрута важна пластика современного человека. Гурски снимает картину Джексона Поллока «Номер 31» 1950 года в интерьере Музея современного искусства в Нью-Йорке. В кадре — никого. Поллок неожиданно оказывается коллегой Гурски. Брызги краски складываются в ритмическую последовательность, но зрителю важнее их количество и размер полотна.

Критик Ральф Ругофф в статье для ArtForum точно заметил, что в этой работе Гурски демонстрирует нам «упаковку» картины музеем. Если ставить эту фотографию Гурски рядом с другими его работами, то полотно оказывается близким дешевым товарам за 99 центов. Конечно, не ценой и не распространенностью. Просто она тоже продукт нашей цивилизации и ждет зрителя точно так же, как пачка макарон — покупателя. Зрителю надо работать, чтобы попасть в музей, работать, чтобы воспринять Поллока, и т. д. и т. п.

Фотографии Гурски пронизаны социальной энергетикой так же, как картины Поллока — энергетикой индивидуальной. У Поллока часто происходит и очень много, и практически ничего. Прямо как у Гурски. И тот, и другой добиваются слияния зрителя с полотном, невозможного ни физически, ни психологически. Миру чистой абстракции и миру чистой социальной геометрии мы останемся чужды. Даже испытывая восхищение перед мастерством художника.



Евгений Халдей. Сьюбрь. 1959. © Sammlung Ernst Volland / Heinz Krimmer

евгений халдей: сквозняки истории

Полина Каэль

Мартин Гропиус Бау (Берлин). Евгений Халдей. Значительный момент. 9 мая — 28 июля

Ретроспектива Евгения Халдея начинается предсказуемо: с 9 Мая, с черного на красном, с водружения флага над Рейхстагом. Так частное видение вписано в исторический проект, факты — в пропаганду, отдельные жизни — в коллективную мечту.

С другой стороны, выставка возвращает автора образам, давно ставшим иконами; пресса пестрит эпитетами — «советский Роберт Капа», а организаторы указывают на место Халдея в мировой фото-

графии (рядом с Родченко и Ман Реем, чьи выставки здесь откроются чуть позже) и сетуют, что не счаст, мол, забытых алмазов в каменных пещерах истории советской фотографии. Халдей — первый из них. Западные ценители творчества Халдея — Марк Гроссе, издатель первого на Западе альбома фотографа, и Эрнст Фолланд, из чьей коллекции и собрана в основном выставка, — сходятся во мнении, что свои лучшие работы Халдей, ставший известным благодаря военной съемке, отснял все-таки после войны. Такая точка зрения понятна:



Евгений Халдей. Советский Союз. Деревня, детский сад на летнем отдыхе. 1965.
© Sammlung Ernst Volland / Heinz Krimmer



Евгений Халдей. Сталин, Ленин, хор. Москва. 1951.
© Sammlung Ernst Volland / Heinz Krimmer



Евгений Халдей. Будапешт. Еврейская чета. Январь 1945 года. © Sammlung Ernst Volland / Heinz Krimmer



Евгений Халдей. Мурманск. Старуха, горящая земля. 1941.
© Sammlung Ernst Volland / Heinz Krimmer

это поиск неподдельной жизни, универсально понятной жанровой фотографии, человека.

Немолодая пара с еврейскими звездами в венгерском гетто, портреты Ростроповича и Шостаковича — поразительные и глубокие снимки. Фотографии Геринга с Нюрнбергского процесса — тонкая человеческая штудия. Но двести с лишним работ этой выставки показывают проблематичность попытки отделить общественное от частного, содержание от формы — как невозможно отделить мясо от костей в живом организме. Может быть, монументальная пластика фотографии «Сталин, Ленин, хор» и не совсем типичная для Халдея крайность, но на том же пафосе настоящего его видение и маленьких людей, и производственных свершений.

...Вот «Концерт оркестра под руководством Евгения Светланова»: кадр, снятый с высоты, разложен на планы, как слоеный пирог: оркестр, лицом к нам дирижер, сразу за ним — стоя внимающие музыке рабочие, за их спинами — пустынный фабричный зал, автомобили, высокие окна, взвесь пылинок на свету. Взгляд скользит по этой впечатляющей панораме культурного отдыха рабочей молодежи и останавливается на еле заметном транспаранте сверху кадра — «Решения XXIV съезда КПСС претворим в жизнь!». Вот она, самая последняя деталь, скелет и ось, по которой выстроен снимок.

В портретах — «военных» и «мирных» — есть тот же скелет (а в их героях — пресловутый «стержень»). Это не обязательно лозунг, но сама поза. Коллаж «Герои» (слава богу, из крохотных фотографий) — вот чистая иконография героизма, явно вдохновившая и окрылившая воображение советской визуальной культуры. Эти лица вызывают целую волну ассоциаций: от Штирлица до космонавтов из послевоенной фантастики «Планета бурь» с незабываемой фразой: «Риск — норма поведения в космосе». Иван Кожедуб или Стаханов у Халдея — это люди «больше, чем сама жизнь»; они заполняют собой кадр, подминают под себя пространство, время и самого зрителя. Но, даже подавленный этим человеческим масштабом спустя целую эпоху, ты знаешь, как слепок этого мужества был отшлифован в позу, как поза отделилась от человеческого, стала всеохватывающим жестом социализма, как она вытеснила жизнь... Впрочем, драма эта разыгрывается в воображении, не на снимках.

Халдей, как пушкинская Татьяна, — удивительно целостная натура, чей взгляд возвращает достоинство и реальность эпохе, людям, коллективному усилию. Выставка обнажает всю механику манипуляций над «значительными моментами» (лучший пример здесь — все тот же флаг над Рейхстагом во всех промежуточных стадиях монтажа и ретуши) — и парадоксальным образом реабилитирует и момент, и сам фотографический образ.

Практически каждый снимок имеет собственную историю; даже записанные на немецком, авторские комментарии все равно передают характерную интонацию «свидетеля эпохи», не желающего ни судить, ни переоценивать. Здесь много Сталина — живого, маслом, из камня. Есть романтическая статуя одинокого Сталина, залитого сиянием заходящего солнца на канале Волга-Дон. Комментарий Халдея к снимку — известный анекдот про скульптора, который сначала изобразил Сталина в кепке, а потом отказался от этой идеи, так как Сталин ему возразил: «Как же я буду в кепке приветствовать проезжающие мимо корабли?»

Многие из легендарных кадров военных лет сопровождаются фотографиями тех же, но уже постаревших героев (уже без ауры «значительного момента» и изъятые из позы), всем им возвращены имена и личные истории. Вся эта запечатленная Халдеем разнообразная жизнь настолько реальна, цельна и пронизана верой в людей и идею, что становится не по себе от вакуума умолчаний Халдея в его комментариях.

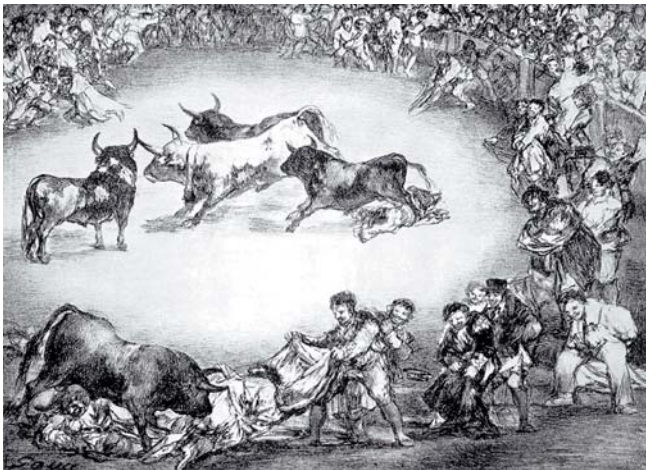
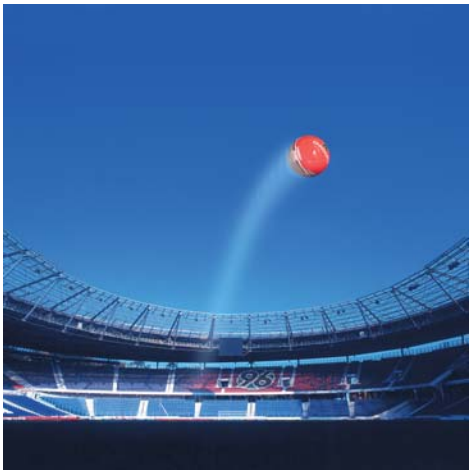
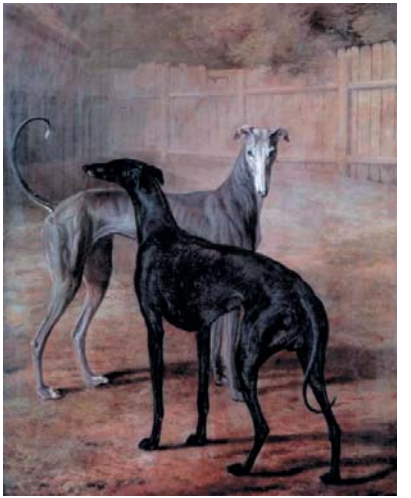
Так тнует сквозняком и тревогой из непреодолимой трещины между человеком и историей: одной шестой части света больше нет, монолитная официальная история рассыпалась в пыль — а люди остались, значение моментов не уменьшилось, и жизнь продолжается.

инфо+

На Западе о Евгении Халдее вспомнили в 1990-е годы. В 1995-м на Международном фестивале фотожурналистики в Перпиньяне (Франция) ему был присужден титул «Рыцарь ордена искусств и литературы». В 1997-м издательством Aperture (США) была выпущена книга «Свидетель истории. Фотографии Евгения Халдея». В том же году в Париже и Брюсселе прошла премьера 60-минутного документального фильма «Евгений Халдей — фотограф эпохи Сталина», снятого «Wajnbrosse Productions & Cult Film».

В 2004 году увидела свет монография Марка Гроссе «Халдей. Фоторепортер Советского Союза / Халдей. Фоторепортер Советского Союза», опубликованная Editions Du Chene — Natchette Livre. Ее презентация прошла в Москве, в Фотоцентре на Гоголевском бульваре. Там же состоялась первая посмертная выставка Халдея (1998). Последовавшая за ней экспозиция «Неизвестный Халдей» открылась в 2002 году в московской галерее «ФотоСоюз».

Зарубежные выставки известного советского репортера связаны с именем Эрнста Фолланда, работающего с Халдеем и его наследием с 1991 года.



арена: больше, чем искусство

Тот, кто видел стадион ночью, в момент происходящих на нем жарких спортивных состязаний, вряд ли когда-нибудь забудет это зрелище. Окруженная светящимися ореолом тысяч электрических ламп, гудящая арена напоминает со стороны бурлящую страстями планету, вонзившуюся в плоть темного города. Вместе с ревом трибун вверх, в ночное небо, устремляется невероятный сгусток энергии — столб светящейся пыли, не похожий ни на что вокруг.

Возникшее в Древнем Риме слово «арена» (от латинского (h)arena, «песок») со временем стало характеристикой особого вида зрелищ, обладающих магическим воздействием на публику. В то время как чистое искусство оставалось и остается до сих пор системой условностей, требующих знания его кодов и правил, живое пространство арены действует на человека совсем по-другому, напрямую, погружая наблюдателя даже с самой дальней из трибун в атмосферу происходящего здесь и сейчас. Состояние истинных футбольных болельщиков во время матча не зря, и справедливо, сравнивают с трансом, который нередко переживают другие фанаты — религиозные. То есть момент сопричастности и единения с происходящим на арене делает нас частью чего-то большего, чем наша неповторимая индивидуальность, которой мы так дорожили всего лишь минуту назад... И, заметьте, мы ничуть не сожалеем об этом.

В словаре Даля арена определяется как место для «боев, ристалищ, позорищ», то есть место, где выясняется истинная мера вещей: подлости и благородства, смелости и трусости. Хотя сегодня редко кто стремится к выяснению тех же отношений прилюдно, и словосочетание «политическая арена», по нашему мнению, грешит более чем серьезной натяжкой. Способ существования на современной арене нынче больше, чем искусство, — все-таки мы имеем дело с особой формой реальности.

Но — вспомним историю. Одна из прекраснейших форм античной культуры — греческая трагедия — разыгрывалась в огромных амфитеатрах, бывших своеобразными протоаренами. Поля для соревнований в Олимпии соседствовали с оракулом Зевса и святилищами олимпийских богов, обитавших, для сознания человека античного, там же. Спортивное соревнование, всегда включавшее в себя зритель, обладало характеристиками искусства (эстетика атлетического тела, красота ритуала) и религии, придававшей дополнительный смысл всему происходящему. Ну а реальность наиболее остро заявляла о себе на аренах Рима с их гладиаторскими боями — любимым зрелищем обитателей Вечного города.

Футбол и теннис, конные и собачьи бега, спортивные игры, цирк, коррида... Их участники — люди и животные — кажутся нам существами немного «не отсюда», и зритель в этом коллективном шоу занимает свое законное место, следя за непредсказуемым сюжетом преданно и заворуженно. Чем не идеальное воплощение идеи гезамткунстверка, захватывающего все сферы жизни — с ее драматургией, азартом и тотальной неподконтрольностью нашим желаниям.

Интерпретация образов арены в искусстве всегда фрагментированна. Как в картинке для клипа, им выхватываются лишь ключевые моменты, движения, реакции... Самое красивое, самое безобразное, самое драматичное или смешное. Но — самое-самое. Отдельная образность — жизнь за кулисами или арена безлюдная, ждущая. И то и другое вы найдете сегодня в художественной фотографии двух замечательных авторов, которую мы объединили в этом номере понятием «арена». Ведь мир арены, как жизнь в наивысшей ее концентрации, по силе своего воздействия оставляет позади любое искусство.



балтийский беговой клуб

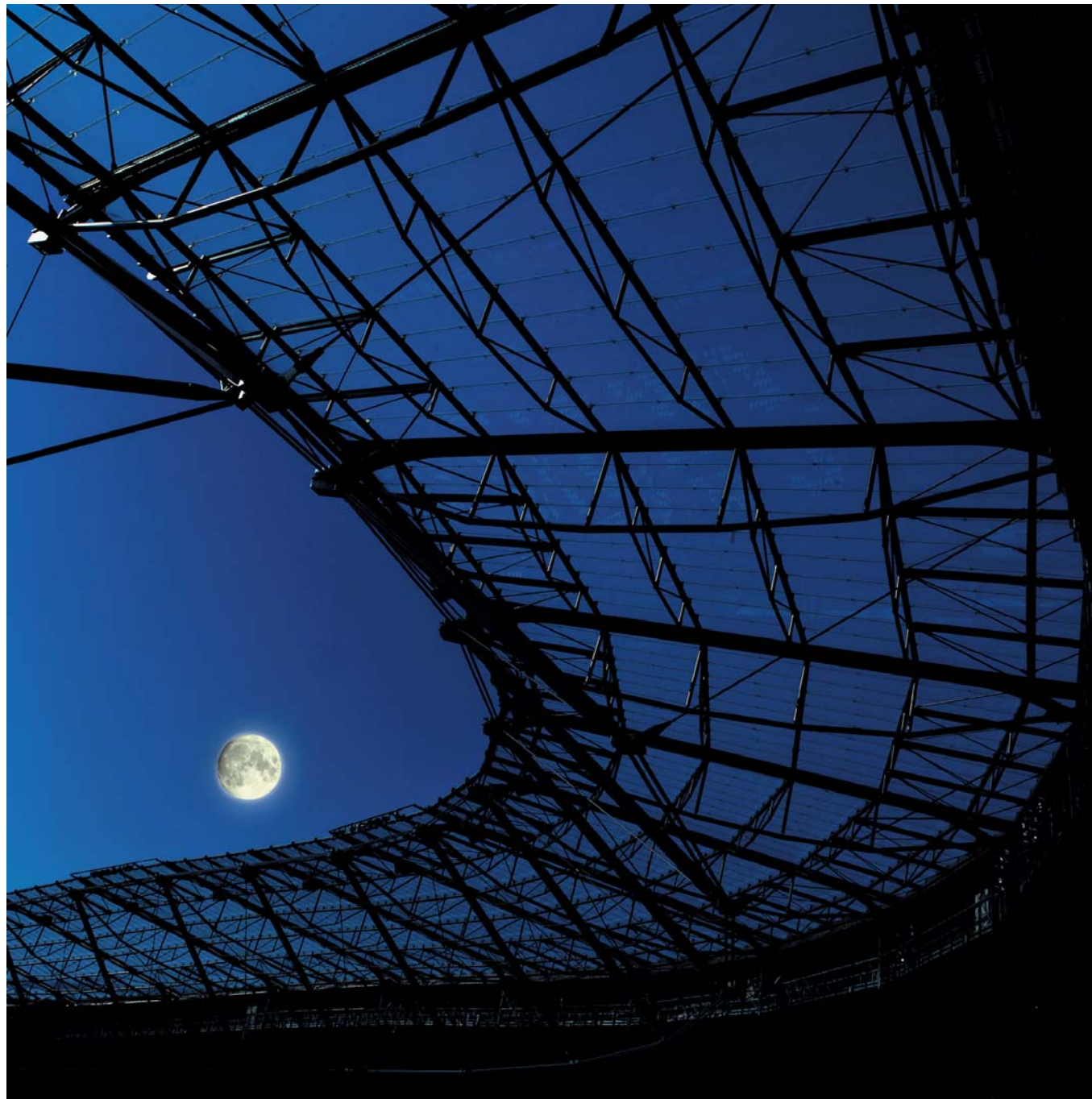
Балтийский беговой клуб (ББК), спонсор публикаций этой рубрики, создан в Петербурге людьми, объединенными любовью к породе борзых в целях расширения популяции и демонстрации удивительных скоростных качеств этих уникальных животных. К сожалению, в России мало кто представляет себе, что такое бега борзых, — ведь у нас до сих пор нет ни одного специализированного трека (кинодрома) для подобных соревнований. А вот в соседней Финляндии их целых восемь!

Самое стремительное животное, чья скорость бега сравнима со скоростью гепарда или стартующего гоночного болида, — грейхаунд (на снимке). Эта английская борзая охотничья собака не может жить без стремительного движения и будто специально создана для бесконечного бега по открытым пространствам, лугам и полям, погоням за проворными зайцами и лисами. Соревнования, в которых участвуют английские борзые, — незабываемые зрелища, в которых максимально раскрываются способности собак и где зрительский азарт и желание победы соединяется с восхищением красотой животных, молниеносностью их бега.

Владелец английских борзых открывает для себя целый мир, ведь выбранная им порода имеет многовековую историю. Предки современных грейхаундов, дирхаундов и уиппетов — собаки, чьи изображения мы видим в рельефах дворцов Ассирии и Вавилона, в росписях пирамид египетских фараонов. Позже они приобрели популярность в Римской империи и достигли Британии, местные жители которой, кельты, брали их с собой в военные походы и устраивали собачьи бега. В средневековой Англии борзые получили большое распространение как охотничьи собаки, а настоящий расцвет породы пришелся на времена правления Елизаветы I.

Первые грейхаунды появились в России в первой половине XVIII века. Их разведение в нашей стране — как и в Европе — было неразрывно связано с дворянской культурой, ритуалом охоты, где центральное место отводилось племенным породам собак. Среди русских поклонников «англичан» числились в основном столичные любители охоты. Известно, что около пятнадцати грейхаундов держал постоянно в своей Першинской охоте великий князь Николай Николаевич, а знаменитый своей скоростью грейхаунд Симониан принадлежал Николаю II. После 1917 года множество английских борзых было уничтожено в отместку помещикам, их владельцам. Долгое время у нас о них никто даже не слышал, и лишь спустя почти столетие грейхаунды вновь завоевывают Россию. Адрес Балтийского бегового клуба в Сети — www.balticrace.spb.ru

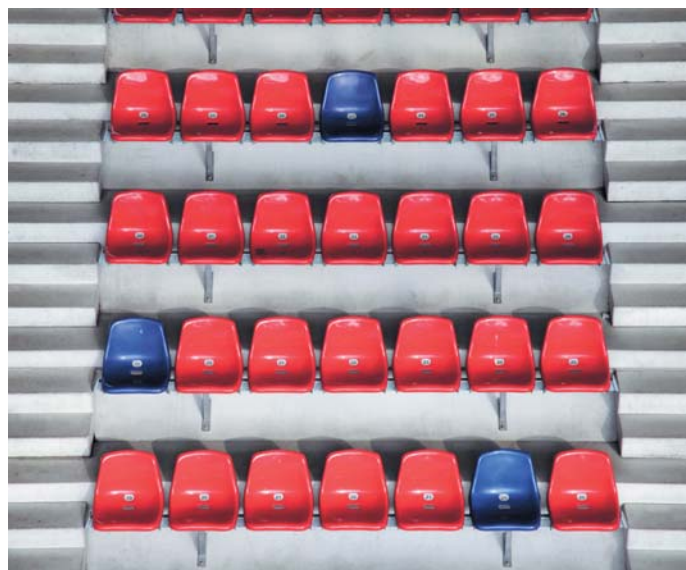




Защита. Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff

стадион: пространство метафоры

Владимир Соловьев



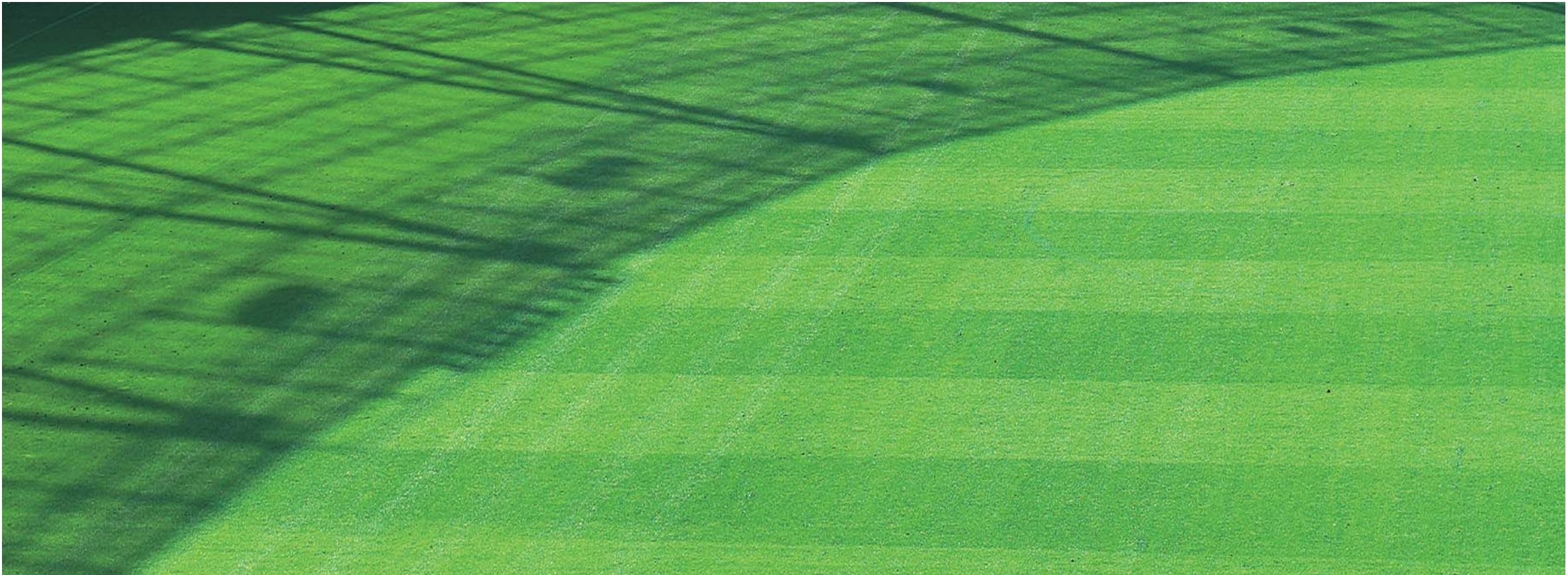
Дома-1. Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff

Фолькер Упхофф, фотограф из Ганновера, запечатлел в серии снимков (часть из них после выставки на ганноверской арене AWD была приобретена в коллекцию Дойче банка) местный футбольный стадион, на котором проходили матчи чемпионата мира в 2006 году. На первый взгляд, затея для страстного поклонника футбола несколько странная — снимать пустынные пейзажи футбольной арены, сложносочиненную геометрию крыш и стерильные кубатуры раздевалок, намеренно уходя от динамики игры в статику архитектуры. Но в подтексте все равно читается: это про футбол! Так какое же новое качество обнаружит зритель там, где суть и смысл так жестко вынесены за скобки?

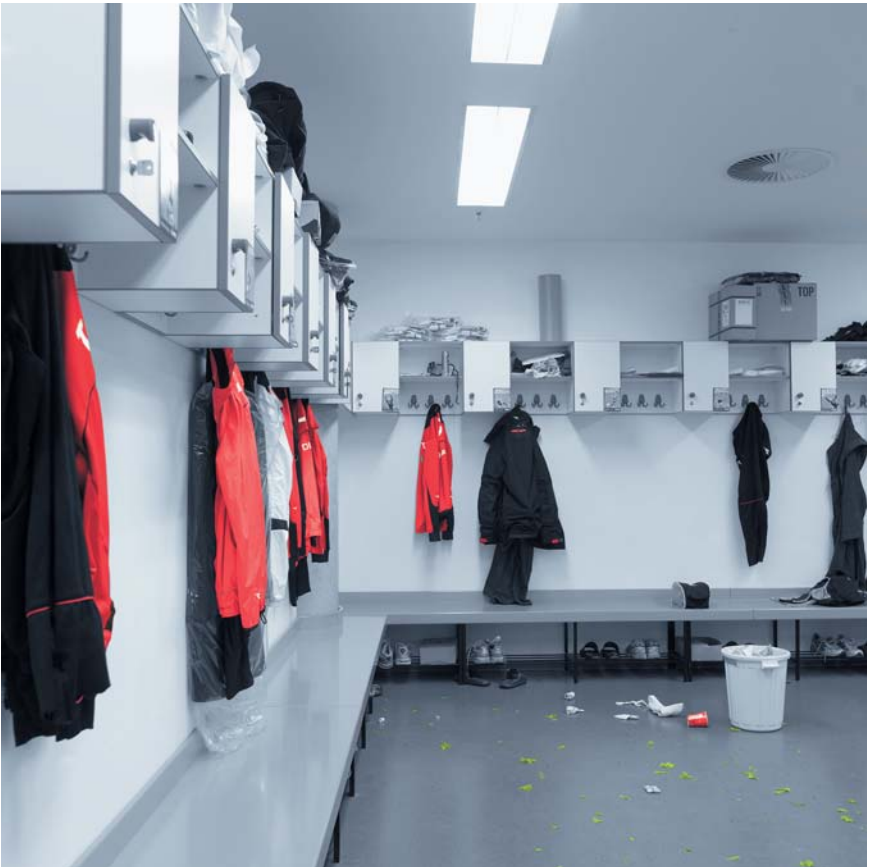
Футбол — социальное явление, которому давно уже мал статус самой популярной в мире игры. Мы в Петербурге недавно очень хорошо это прочувствовали, когда «Зенит» выиграл Кубок УЕФА: спонтанного праздника такого масштаба не было в городе никогда. Московский лигачемпионский финал «Челси» — «Манчестер Юнайтед» продолжил нашу футбольную лихорадку, причем беспрецедентное решение разрешить въезд в Россию сорока двум тысячам английских болельщиков по билетам на матч вместо виз поразило всех. Футбол — наша на-



Врата истины. Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff



Арена. Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff



После игры. Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff



Крыша-I. Цветная печать. 2007. © Photo Volker Uphoff

циональная идея, говорили в те дни ошалевшие политики. Хорошо, что не договорились до религии, — это все же бразильская прерогатива.

Известно, что самые удачные метафоры становятся штампами. Никто и нигде не использует штампы так активно, как футбольные комментаторы. Им нужно поспевать за игрой, темп игры и диктует им язык. Для того чтобы придумать новый образ, нужна пауза. Тишина. Иногда — пустой стадион, как у Фолькера Упхоффа.

Космичность футбола — самая очевидная метафора, которую предлагает нам немецкий фотограф. Козырек над стадионом на фоне ночного неба поразительно похож на солнечные батареи, которые питают энергией орбитальные станции; еще один ракурс — и крыша стадиона превратится в поверхность неведомой планеты...

Современный стадион вполне сопоставим по сложности с космическими кораблями. Времена «Мараканы», на которой был установлен непобиваемый рекорд посещаемости — без малого 200 тысяч зрителей на финале чемпионата мира 1950 года, — давно в прошлом. Вместимость трибун легендарного бразильского стадиона снижена до 95 тысяч, стоячие места за трибунами — «жерал» — упразднены по требованию ФИФА. Ныне строящиеся стадионы — это архитектурный и технологический high-tech, как, например, домашняя арена мадридского «Реала», 80-тысячный «Сантьяго Бернабеу», где управление всей его инфраструктурой осуществляется из единого центра по каналам Интернета, а занимаются этим всего... 8 человек.

Еще один пример — мюнхенская «Альянс-арена», где играют «Бавария» и «Мюнхен-1860». Этакий эллиптический «бублик», облицованный снаружи 2874 светящимися панелями общей площадью около 24 тысяч квадратных метров. В зависимости от того, какая команда является хозяйкой поля, цвет стадиона может быть либо красным («Бавария»), либо синим («Мюнхен»), либо белым (сборная Германии).

...Ряды пустых сидений, снятые Упхоффом, — практически та же клавиатура гигантского компьютера. Если вспомнить, что изначально компьютер не забывали называть персональным, а нынче это лишь

персональный вход в космос Интернета, то и трибуны арены с пластиковыми клавишами-креслами резонно сравнить с совершенным инструментом, позволяющим общаться с неким футбольным Всевышним. И если есть *намоленное* небо, то стадион — *наболенное* место. Очевидное созвучие этого неологизма с намоленностью, надеюсь, вовсе не святотатство.

Еще один кадр — еще одна гениальная метафора. Крупный план силового узла, где сходятся тяги и подпоры, на которых крепится крыша стадиона (см. обложку этого номера). Брутальный сопромат проецируется аккурат в штрафную площадь, где аналогичное напряжение игры ощущается наиболее остро, где ошибка защиты чревата голлом, где конгруэнтны понятия «катастрофа» и «пенальти».

Замечательный итальянский журналист и писатель, большой знаток классической музыки и любитель футбола Марио Корти в своей книге «Дрейф» в главе «Футбол как произведение искусства» написал: «При большом желании и достаточном воображении футбольное поле можно рассматривать как динамическое пространство. Следует себе представить, что не игроки передвигаются по полю, а поле само деформируется, как платок, тогда как игроки занимают то положение, какое им подсказывает постоянно меняющаяся поверхность. Можно подсказать также, что для лучшего понимания игры следует смотреть на события, которые происходят на поле, так, словно мяча нет. Он виден только футболистам».

Немецкий фанат-интеллектуал Упхофф, не забывающий посягнуть в дни футбольных событий таким же, как он, одержимым этим непрогнозируемым искусством, пошел еще дальше. Для лучшего понимания игры он предложил нам посмотреть на место действия, убрав с него не только мяч, но и главных действующих лиц.



анхель пералта: о хорошем отношении к лошадям

Александр Котломанов, фотограф Марина Гуляева

СКК (Петербург). Всероссийские конные игры. Шоу Анхеля Пералты «Андалусия в седле». 24 апреля — 4 мая



Больше всего в шоу Анхеля Пералты мне запомнился шаг, которым передвигались его кони. Вначале даже показалось странным, что эти движения, такие суховатые и простые, могут вызывать у кого-то восторг. Потом в монотонных передвижениях андалусских всадников по арене стал угадываться особенный ритм, подчеркивающий грацию и достоинство и седока и лошади. Стало ясно, что этот виртуозный лошадиный перформанс, складывающийся из отдельных динамических фигур, не самоцель, а естественный и прекрасный способ демонстрации породы, культивируемой веками благородной выездки.

Анхелю Пералте 82 года, и на его счету — шесть тысяч выездов в качестве тореадора. Ставший живой легендой, маэстро выездки Пералта несколько десятков лет занимается шоу на тему традиционных андалусских праздников, главный из которых — Ферия де Абриль (апрельская ярмарка). Конечно, «Андалусия в седле» не была бы хороша без дополнительного антуража — музыки, сочиняемой братом создателя шоу, драматургии действия ну и, конечно, смуглых темноволосых танцовщиц, настоящих Кармен. (Героиня Проспера Мериме жила в Севилье, столице Андалусии.) И еще кони — крепкие и суховатые, мощные и подвижные, пританцовывающие на сильных ногах с прокаченными мышцами, подвязанными в энергетический узел, крепящийся у основания сустава.

У коней-андалусцев широкое и массивное туловище. Это хорошо видно, например в парадном «Конном портрете инфанта Бальтасара Карлоса» работы севильца Диего Веласкеса. В то же время низко поставленная шея андалусской лошади удивляет уверенным, словно высеченным скульптором изгибом, а голова — особенным горбоносым профилем. На лоб лошади падает пышная челка. Густая грива либо оставляется длинной, либо собирается в отдельные косички.

Особенность строения тела лошади обуславливает ее ход — уже от природы высокий, словно танцующий, даже когда она идет без

всадника. Во время бега рысцей передние ноги легко поднимаются до уровня груди. Кажется, что центр тяжести лошади смещен к задним ногам, в то время как передняя часть туловища чуть приподнята. Такая посадка придает лошади особенную поворотливость, а ее движениям — величаво-картинный характер. Вычурная парадность и одновременно легкость при движении «в сборе» — наиболее яркие отличия породы. В этом смысле характерно одно типично испанское явление. В центре производства и потребления хереса — Херес-де-ла-Фронтера — во время ежегодной майской ярмарки лошадей проходит самый настоящий лошадиный балет — шоу «Как танцуют андалусские лошади», устраиваемое Королевской школой верховой езды.

Вообще лошадь — уникальное животное в эстетическом плане. В ней трудно найти черты безобразные или отталкивающие. Она, даже старая и больная, по-своему совершенна. Может быть, причина тому кроется в редком соединении особенностей этого животного с востребованностью каждого мускула, каждого сухожилия его прекрасного тела. Лошадь функциональна в силу своего «естественного дизайна», аэродинамична в движении и пластична от природы. Кажется, что она не может быть расслабленной, даже спит стоя, не теряя своей собранности.

Андалусские лошади, участвующие в шоу, — сами по себе произведения искусства. Их облик, движения и характер выверены веками, если не тысячелетиями. Можно сказать, что перед нами — практически те же лошади, что изображали в своих работах живописцы эпохи Возрождения и барокко. На этих конях гарцевали Филипп II, Эль Сид и Эрнандо Кортес, а одним из предков современных испанских лошадей был знаменитый конь императора Калигулы — Инциатус. Испанцы очень гордятся своей породой, они говорят «нуэстро кабалло» — «наша лошадь». Хотя во всем мире порода по-прежнему называется андалусской, в Испании теперь принято новое название: *pura raza española* («чистая испанская порода»). Дело в том, что в XV веке Андалусией называлась вся территория испанского королевства. Современная же Андалусия — лишь небольшая область на юге страны.

История андалусской породы начинается в древности, когда Пиренейский полуостров населяли иберы — превосходные всадники, участники многих войн античной эпохи. Любопытна была тактика иберов: их всадники рассеивались по полю боя, бросая дротики на полном скаку, а в случае отступления — разворачивали коней и снова бросали дротики. Существует предположение, что иберы скрещивали своих лошадей с нумидийскими из Северной Африки.





Позднее захватившие нынешнюю Испанию вандалы (давшие название Андалусии, Vandalitia в древнелатинском варианте) приехали сюда на северных лошадях. Затем обосновавшиеся там мавры привели с собой берберийских и арабских скакунов. Породы влияли друг на друга, и в результате появились современные испанские кони — на стыке двух больших рас: тяжелой грубоватой европейской лошади северного типа и легкой сухой лошади юга.

Расцвет и наибольшая известность андалусской породы наступили после завершения Реконкисты. Андалусские лошади — так называемые генеты — стали известны по всей Европе, уступая в популярности лишь лошадям восточных пород. С появлением огнестрельного оружия более сухие и легкие генеты повсеместно стали вытеснять тяжелых рыцарских коней, фризов и баварских ротталеров. В Европе начала формироваться группа новых пород, близких к «испанцам» по типу и использованию, — наиболее известны среди них выращенные на дворцовых заводах, возникших в XVI веке: Фредериксборгском, Кладрубском и Липпицанском. В появившихся тогда же знаменитых придворных верховой езды в Неаполе и Вене изначально культивировался испанский стиль (школа) верховой езды.

В XVIII столетии порода начинает терять популярность, и с начала XIX века более широкое признание получает английская чистокровная лошадь — «лошадь в стиле ампир» (по сравнению с испанской, «в стиле барокко»). Слишком специализированные в выездке «андалуссцы» не соответствовали новым требованиям кавалерии. Даже у себя на родине они уступали позиции чистокровной верховой, араб-

ской и англо-арабской. Порода пребывала в забвении вплоть до конца XX века, когда использование лошади в хозяйстве в значительной мере уступило место спорту и зрелищам, и у коневодов появился интерес к необычным породам, в том числе сохранившимся «породам барокко» — андалусской, лузитанской, липпицанской, кладрубской и фризской.

Многие элементы испанской школы выездки сегодня считаются искусственными, хотя именно на их основе развились современные принципы искусства верховой езды. Их особенность состоит в том, что лошадь должна двигаться в максимальном сборе, перенеся основную нагрузку на задние ноги и освободив переднюю часть. В результате тренировки (она занимает минимум три года) у лошади должно выработаться такое равновесие, чтобы на любую команду всадника мгновенно следовала ее реакция. Элементы этой выездки весьма сложны, так как при их выполнении ноги лошади выдерживают большое напряжение, исполняя «школьные» прыжки с приземлением на задние ноги (курбет), стойки на сильно согнутых задних ногах (левада) и т. д. Первоначально все эти приемы были нужны для ведения поединка, но позднее составили особый вид искусства. Именно в таком качестве они воспринимаются в конном шоу Пералты, где весь путь лошади по сцене «склеивается» из превосходно выученных моментов испанской выездки.

Не последнюю роль в сохранении традиций испанской школы сыграло национальное зрелище Испании и Португалии — конная коррида, «искусство отвечать на вызов быка», по словам Пералты. Кстати

сказать, главная арена для боя быков, после мадридской Лас-Вентас, — это севильская Пласа де Торос Мазестрансы. Перед появлением на арене быка всадник-тореадор открывает корриду каскадом элементов испанской школы, показывая свое мастерство и выезженность лошади. Затем коню предстоит проявить исключительную ловкость, поворотливость и понятливость, чтобы спастись от рогов разъяренного животного. Для такой сложной задачи лошадь должна быть выезжена так, чтобы представлять собой как бы продолжение всадника, — на таком коне можно даже скакать галопом, бросив поводья.

В полной мере навыки владения искусством выездки раскрываются и в ходе грандиозной Ферии де Абриль, которой и посвящен конный спектакль Анхеля Пералты. Севильская Ферия длится семь дней спустя две недели после Пасхи. Жизнь на время ярмарки превращается в бесконечное музыкальное действо, когда андалусцы дни и ночи напролет танцуют фламенко и севильяну, официальный танец праздника. Севильяна с ее четким «рисунком» — особый жанр во фламенко, ставший популярным во второй половине XX века. Севильяны являются в первую очередь атрибутом больших народных гуляний, где люди танцуют массово. Этой праздничностью и обусловлены названия разновидностей севильяны: sevillanas de feria (ярмарочные севильяны), sevillanas rocieras (севильяны праздника богородицы Росио), sevillanas de las cruces de mayo (севильяны майского креста) и т. д.

Дневная программа Ферии де Абриль — торжественное конное шествие. Особый шик — кататься на лошади верхом в паре, когда мужчина сидит впереди, а его нарядная спутница сзади. Костюмы

мужчин для верховой езды происходят от одежды пастуха, погонщика скота: короткая андалусская куртка, брюки черного или серого цвета и севильская шляпа с прямой цилиндрической тульей и прямыми средней ширины полями. Пестрые и пышные женские костюмы, платья со множеством оборок называются в Андалусии bata de faralaes. Считается, что bata de faralaes ведет свое происхождение от сельского костюма женщин, приезжавших на ярмарку из деревень. Фольклорность этого наряда проявляется прежде всего в обилии вышитого и игольного кружева, тесьме, сочетании множества лент и тесьмы в одном костюме. К платью иногда надевается и испанская мантилья. Оборки с богатой отделкой присутствуют как на юбке, так и на рукавах. Дополняют костюм разноцветные серьги и ожерелья из крупных круглых бусин, а волосы прекрасной испанки украшают цветы, чаще всего гвоздики.

В этом благородном шоу, привезенном в Петербург из гордой Испании, есть немой упрек всей нашей асфальтовой цивилизации. Наездники и наездницы, лошади и сама арена дышат природой и естественством, воспетыми великими испанскими живописцами. Вспоминаются и Веласкес, и Гойя, и даже Пикассо с его рисунками и офортами с испанскими мотивами. Вся эта пряная и чопорная традиция, глубоко естественная в своей основе, как естественны сложившиеся со временем форма лица или строение тела, замечательна тем, что питается не только соками всегда витального фольклора, но и убеждает чертами придворной культуры с ее высокими чувствами непреходящего благородства и обязательного ритуала.

территория авангарда

ближнее чтение

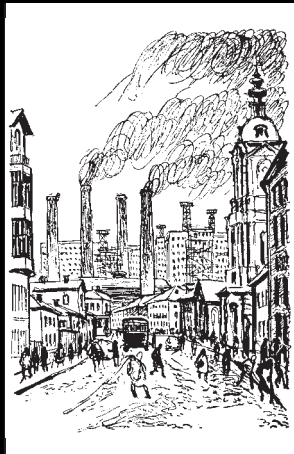


пластический жест в советском искусстве 1920—30-х годов

Антон Успенский

прием. развитие

1. Владимир Милашевский. Якиманка. Рисунок к роману Петра Скосырева «Бег». Бумага, тушь. 1930
2. Александр Древин. Сельсовет (Первые сельсоветы). Х., м. 62. 84. 1932
3. Аристарх Лентулов. Пейзаж с лаврой. Х., м. 104. 140. 1920
4. Александр Ведерников. Невский пейзаж. Х., м. 56. 62. 1930-е



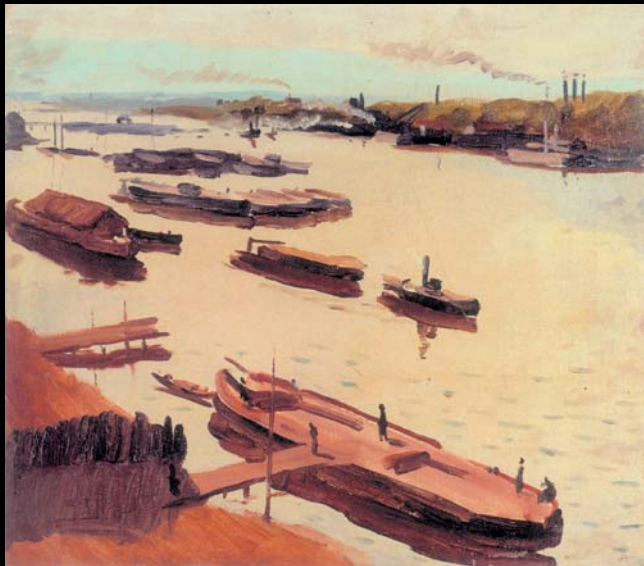
1



2



3



4

Школа состоит из суммы приемов, если исключить сверхзадачу. Решая сверхзадачу, художник перерастает школу и выходит из нее, обретая авторские приемы работы. Совершенствуя прием, укрепляют школу и закрепощают в ней учеников. Так приходят к рецептам мастерства, чья сумма обеспечивает ремесленную базу. Опытный художник перенимает прием, как певец воспроизводит мелодию.

Когда в Москву в 1935 году приезжал китайский художник Жу-Пеон (Сю-Бей-Хун), с ним общался Лев Бруни и легко освоил его приемы. Написав таким образом петуха, Бруни повесил его на стену мастерской в институте. Заглянувший ректор спросил: откуда у вас такая прекрасная работа Жу-Пеона? На ответ, что это подарок, возмущенный ректор потребовал не держать работу в группе, а передать ее для фонда института. Пример с мистификацией Бруни далеко не единичен, профессионал может имитировать даже талантливый стиль. Копирование приемов (также и собственных) напоминает печать фальшивых банкнот — постоянно пользоваться ими становится опасно или стыдно.

Борис Пастернак, умевший любовно перебирать подробности, высмотрел в пейзаже конца 1910-х годов: «Было ветрено. С домов и заборов слетали их очертанья, как обечайки с решет, и зыбились и трепались в рытом воздухе». В это же время в живописи очертанья слетали со всех предметов — ветер кубизма гулял по русскому искусству. Пастернак, подбирая сравнение, поддержал полет фонетически — в этом редком слове ясно слышится *обе-чайки*; живописцы действовали прозаичней. Кубистическая двухмерная картина изображает как бы трехмерные объекты, которые невозможно создать в виде объемной модели. Очертанья или грани многократно умножаются, торопясь за получившими независимость плоскостями, треплются и бьются. Художник перестал верить контуру, предмет стал рывками протискиваться в пространство, появился прием «сдвиг». Футуризм помог этому приему; он показал, что у предмета бывает множество фаз движения, которые можно отметить дублированными границами. Разъятый предмет обрел динамику взамен цельности, для его улавливания и описания потребовался многословный технический прием.

В 1922 году Роберт Фальк, отказываясь от сдвига формы как внешнего приема кубизма, писал: «От неясности и слабости наших ощущений и происходит то, что мы все обостренно подчеркиваем сдвигами, мы, так сказать, кнутом себя подхлестываем и заменяем недостаток нашего реального переживания вкусовыми ощущениями, а это мелкое искусство, это эстетизм»¹. Сдвигами к началу 20-х пользовались все бубнововалетовцы, особенно был увлечен ими Аристарх Лентулов. Прием всегда на виду, ревизуя форму, претензии прежде всего предъявляют приему, с помощью которого шла ее инструментовка. Формальными категориями можно отчитаться за смену идеологической окраски — в 1924 году Луначарский удовлетворенно подытожил: «у Лентулова выпрямились линии его рисунка и дефигурации, бывшие данью этого большого таланта прихотям буржуазного упадка, им теперь совершенно отброшены»². Действительно, больше живописец к «упадочной» технике не возвращался, работая в стиле центристского реализма. В 1930-х годах не выдержавший нападков Александр Древин написал в реалистической манере «Девушку с полотенцем», и холст, по свидетельству очевидцев, был встречен на выставке аплодисментами.

Назойливость приема сравнима для различных видов искусств, сдвиг, родственник лентуловской живописи, найдется и в литературе. Эмоционального Мандельштама раздосадовал Андрей Белый: «...он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления. Захлебываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, — куча щебня, унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия»³. Бесцеремонность либо механистичность в обращении как со словом, так и с формой, нельзя спрятать от тренированного глаза. Герта Неменова, с уважением относившаяся к Наталии Гончаровой, заметила о ее полиптихе «Испанки» (1929): «Мне тогда не понравилось, что разные формы у женщины и у собаки были одинаково нарушены одним и тем же приемом»⁴.

Прием способен не докучать, оставаясь на подсобных работах. Так ненавязчивы однотипные фигурки в акварелях Николая Лапшина, написанные оттенками черного и закрепляющие передний план. Еще более скрытен прием Александра Ведерникова — оживляя первый план, он покрывает гладь воды группой коротких волн-мазков. Нанесенные с одной силой, они могли бы нарушить перспективу, но соседство с контрастными пятнами прячет их однообразие. На чувство меры легко указать, труднее объяснить, с какого момента мера считается нарушенной. Скульптор Александр Матвеев уверенно определял академическую «рецептистость», принятую гарантией мастерства: «Манизер владеет грубым ремеслом. Он знает, что такое завиток и противозавиток»⁵.

Традиции живописной маэстрии, культивирующей образ художника-артиста, сберегали приемы-ритуалы, щегольской техникой этикет. Они сохранялись в 1930-е годы, как встречалась и униформа художника XIX века: бархатный берет, широкая блуза и объемный шейный платок-бант. Правда, специфика времени сказывалась в том, что возможностей художника зачастую хватало лишь на один из трех ритуальных предметов творческой одежды. В противофазе к физиологии жеста Александра Древина состоит артистизм жеста, хранимый Константином Истоминым. «Когда „Вузовки“ были написаны, Константин Николаевич еще несколько дней не снимал холст с мольберта, смотрел, но больше не дотрагивался до него. Но как-то взял палитру, набрал на кисть немного изумрудной зелени и поставил маленький мазочек на шею сидящей Лидочки. Он сказал, что теперь работа окончена, что этот мазок был завершающим, что художник должен уметь сделать такой заключительный, артистический мазок — «*Coup de maitr*», как он его назвал. После этого «Вузовки» были окончены»⁶. Прием может стать система детализации, резкость, выборочно наведенная на часть композиции, что было свойственно Виктору Вакидину: «Какая-то металлическая завитушка или просто белая рама в сложном пейзаже, или маленький горшочек в натюрморте, а сам натюрморт почти случаен рядом с изображением натурщицы в сложном интерьере. Но мы верим художнику, настолько важен этот небольшой предмет в организации всего произведения! Необязательно он подчинен последовательной логике продумывания. Здесь нет ни грана литературного мышления. Он служит не познавательному, а скорее поэтическому содержанию и поэтому необыкновенно дорог»⁷.

Близость художественных темпераментов ведет к сходству приемов. Большая часть участников группы «Тринадцать» работала акварелью, чья двойственная природа всегда распространялась между живописью и графикой, а прием скоростного письма-рисунка уравнивал возможности различных видовых техник. Говоря об одноцветном рисунке (выполненном спичкой, обмакнутой в тушь), Милашевский оставил описание, подходящее для живописного маневра: «удары спичкой заменяли собой удары мазка». Работы Татьяны Мавриной независимы материально, то есть образ успевает обогнать и плотность масляных фактур и прозрачность водяных потеков — материал повинует почерку. Нельзя сказать, что художница небрежничает, она верна личному ускорению — читая свежее письмо, вряд ли посетует на летящий курсив отправителя. Городские пейзажи Мавриной — образец жанра в легчайшем весе, и то, что Пастернак упоминал в письме Юрию Юркуну, вполне приложимо к ее ритмической просодии: «Мне очень близок и дорог прием мгновенного и мимолетного затрагивания пейзажа и задевания за него в вещах большой лирической скорости и прямого сердечного назначения»⁸. Динамичная живопись и скоростной рисунок родственны дневниковой выразительностью, разбор их приемов похож на пиришество графолога. Особая ценность заключена в личном почерке, спешащей скорописи. Цель записок художника — ухватить содержательную суть, пока рука порхает, не забывая о красоте формы и четкости отдельных знаков.

¹ Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1981. С. 76.

² Луначарский А.В. Выставка картин, организованная Красным Крестом. Известия. 1924. 27 марта. Цит. по: Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время / авт.-сост. Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. М.: Советский художник, 1990. С. 232.

³ Мандельштам О.Э. О природе слова. Сочинения в 2 т. Тула: Филин, 1994. Т. 2. С. 155.

⁴ Неменова Г.М. Париж... Париж... // Герта Неменова. Автолитографии 1930—1970-х гг. Галеев-галерея. М.: Скорпион, 2007. С. 158.

⁵ Месс Л.А. Профессор А.Т. Матвеев // Александр Матвеев и его школа. Альманах. Вып. 84. СПб: Palace Editions, 2005. С. 47.

⁶ Орловская Е. Страницы об Истомине // Художник, судьба и великий перелом. М.: Пальмир, 2000. С. 124.

⁷ Горяев В.В. Дорогие мне люди // Художник, судьба и великий перелом. М.: Пальмир, 2000. С. 191.

⁸ Письмо Б. Пастернака Ю. Юркуну. Цит. по: Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Из истории художественной жизни. 1925—1935. М.: Галарт, 2004. С. 427.



Александр Богомазов. Автопортрет. Х., м. 34, 2х32 б. 1914—1915. Фрагмент

александр богомазов: резонатор

Алиса Любимова

ГРМ. Строгановский дворец. Александр Богомазов. 22 мая — 22 июля

Так случилось, что имя Александра Богомазова (1880—1930) долее других оставалось в тени первых фигур российского авангарда. Но и для арьергарда Богомазов — фигура явно неподходящая. Подобно многим современникам по авангардному искусству Александр Богомазов обладал многими талантами, его натура стремилась охватить самые разные сферы творчества, а дарование помогло достичь значительных результатов. Экспериментатор в живописи, блестящий педагог, серьезный теоретик, размышлявший о сути живописи и ее воздействии на зрителя, любитель музыки, прекрасно разбиравшийся в ней, поэт...

Александр Богомазов еще в Киевском училище познакомился с учившимися там же Александрой Экстер, Александром Архипенко и Аристархом Лентуловым. Длительная дружба связала его с Экстер, которая являлась своеобразным двусторонним проводником современной французской и русской культур. Благодаря Экстер уже в 1908 году Богомазов участвовал в знаменательной выставке «Звено», а в 1914 году на равных с нею организовал выставку «Кольцо», ставившей своей задачей защиту нового искусства и «освобождение живописных элементов от сковывающих шаблонов»¹. Тогда же художник показывает 88 своих произведений живописи и графики, что можно считать его первой персональной экспозицией.

В 1920-е годы постоянными спутниками Богомазова по выставкам становятся Виктор Пальмов, Павел Голубятников, Лев Крамаренко, Леонид Чупятюв, Василий Ермилов. Все эти мастера имели некую общность — особое внимание к цвету. Слова Голубятникова (ученика Кузьмы Петрова-Водкина) о том, что «живопись — это искусство выражения образов и чувств через передачу этих явлений — цветом»², можно отнести ко всем вышеназванным живописцам.

Критикой Богомазов был замечен практически сразу. «... У „Кольца“ ... новостью является, главным образом, произведения Богомазова», — писал Николай Кульбин. «Это — несомненно сделанный настоящий живописец, принявший ценности французской школы, но работающий самостоятельно. Он — русский по имеющемуся у него синтезу цвета и материала»³. В 1916 году Яков Тугендхольд также выделил новое имя: «Тут и бунтарский „кубофутуризм“ в лице Богомазова, художника, по-видимому, даровитого, мимо которого нельзя пройти с одной лишь саркастической улыбкой обывательского недоумения»⁴.

К 1914 году Богомазов прошел через все типичные для своего времени «измы»: реализм, импрессионизм, немного долее задержался на символизме, и, ссылаясь на все эти слабости художественной на-

туры, как только критики его не называли — и «украинский Пикассо» и «Шарден футуризма»... Хотя уже в ранних живописных произведениях видны поиски художником собственного языка. Таковы символистские работы — «Ожидание» (начало 1900-х) или «Мост» (1908), наполненные элегией и томным предчувствием. Образное наполнение этих работ, в которых объекты буквально растворены в сумрачном пространстве, почти открыто свидетельствует о внимательном изучении автором основ импрессионизма. В то же время акварели, и особенно рисунки тушью, демонстрируют безусловный интерес к стилю модерна и владение его арсеналом художественных средств. В 1913—1914 годах мировосприятие Богомазова меняется: проснувшаяся вдруг творческая энергия, проявившаяся обостренная восприимчивость заставили его увидеть подвижность форм даже в статичных предметах: мир стал изменчив и непредсказуем, и, значит, художник просто обязан находиться в непрерывном движении, меняясь вместе с миром. Теперь свою задачу Богомазов видит в адекватном воспроизведении впечатлений от бурной жизни, в фиксации борьбы и напряжения, в передаче ритма, темпа, динамики.

В свое время (благодаря все той же Александре Экстер) Богомазов имел возможность внимательно изучать творчество итальянских футуристов, ставших безмерно популярными в передовой художественной среде с 1912 года. И, возможно, ни на кого другого так не повлияло их искусство, как на него, когда в 1914 году он создает свои самые знаменитые футуристические картины, подкрепляя их глубоким научным трактатом — «Живопись и Элементы». С этого времени в его творчестве прочно утверждается тема города, в ряде сюжетов приобретая социальную окраску. Такие работы, как «Сенной рынок. Киев», «Трамвай» (обе 1914), «Паровоз», «Монтер» (обе 1915), можно отнести к безусловным шедеврам, и в ряду знаменитых работ итальянских футуристов и подобных работ Наталии Гончаровой и Александры Экстер они нисколько не теряют своего значения и качества.

Возросшие скорости, стремительная урбанизация жизненного уклада, технические новшества, говоря словами Богомазова, «заострили нашу нервную восприимчивость»⁵. Для него, как и прежде, художник является прежде всего «чутким резонатором воспринимаемых ощущений и сознательно же переводящим их в пространство Картинной Плоскости». Возможно, потому в его работах 1914—1916 годов выражение экспрессии так обостренно проявилось и в почти кинематографической композиции, и в пронзительно звучащем цвете.

После революции Богомазов активно занимается агитационно-массовым искусством, общественной деятельностью и преподава-

ИМЯ

нием. Станковая живопись в его деятельности отходит на второй план. Когда же в конце 1920-х годов появляются новые картины, друзья констатировали, что пластический язык художника сильно изменился. Его собственные теоретические исследования цвета, а также разработки той же темы его соратников по Киевскому художественному институту Пальмова и Голубятникова привели Богомазова к воплощению метода «растяжки цвета», полихромности и условности цветовых отношений. Так, четыре основных цвета распределены в картине «Пильщики» (1927) соответственно символикe: земля — красно-розовая, лица — желто-оранжевые, небо — интенсивно-синее.

Александр Богомазов прожил недолгую жизнь, но успел многое. Он был незаурядной и самобытной личностью, глубоко и серьезно относившейся к своему предназначению, пытавшейся докопаться до самых глубин познания жизни и искусства. Внешняя сдержанность скрывала темперамент, и в каждый период жизни эта внутренняя экспрессия проявлялась по-разному, но с неизменной силой. Хочется верить, что художественное наследие Александра Богомазова, через столько лет получившее наконец признание и зрителей и коллекционеров, уже никогда не исчезнет из так и не написанной пока истории искусства XX века.

Теоретическое наследие художника включает в себя статьи, аналитические схемы экспериментального характера, рабочие педагогические программы. Центральное место занимает основной его труд «Живопись и элементы», законченный летом 1914 года, но так и не изданный при жизни. Трактат состоит из десяти самостоятельных глав, каждая из которых посвящена основным составляющим искусства



Александр Богомазов. Тирсонос. Х., м. 105,5х88,2. 1929

живописи — таким, как форма, ритм, линия, цвет. Рассматривая взаимодействие объекта (произведения) и субъекта (зрителя), Богомазов анализирует и логику создания художественного образа, и психологию восприятия искусства.

Богомазов-теоретик оперирует понятиями линии, массы, скелета массы, напряжения массы, сферы. «Начиная от Линии, которая является первым признаком движения массы, и кончая качеством всей массы, все несет в себе признаки движения, т. е. способы воздействия количества на наше ощущение»⁶. Художник разделяет количественное движение и качественное, ритмом называет сознательное управление движением количества элементов в картинной плоскости. «Вот почему в картинах новой Живописи вы видите измененные формы и нарушенные отношения в знакомых нам объектах»⁷. Не меньшее влияние на выразительность элементов оказывает *интервал*, наиболее очевидный в орнаменте. Сознательное управление *интервалом* основано на тех же принципах, что и управление другими элементами. Пустые места, не затронувшие зрительского ощущения, являя собой остатки общего количества картинной плоскости, соединяясь так же, как и элементы, должны давать одно общее связанное ритмическое целое.

Управление ритмической ценностью цвета совершается у Богомазова по тому же закону, только цвет выражает все качественные особенности *содержания* наиболее ярко. «Цвет — это то же количество, но несущее в себе оригинальные особенности, в силу которых напряженность движения его массы поднимается или опускается. Отсюда, одни цвета являются более энергичными в смысле ритма, чем другие»⁸.



Александр Богомазов. Голова Х, м. 64x60. 1914



Александр Богомазов. Мать с ребенком. Бумага на картоне, сангина. 21,5x17,5. 1914

Один из главных постулатов теории Богомазова сформулирован следующими выводами. «Рассматривая развитие элементов в Искусстве, мы заметили, что они в каждом искусстве имеют общую природу развития — движение, и что в каждом искусстве признак настолько характерен и важен, что он же является тем звеном, которое только и может соединить прочно все элементы Искусства между собой. Каждый элемент искусства через свое Количество несет в себе, таким образом, определенную ритмическую ценность, которая соединяется с другой ритмической ценностью через движение их количеств. Сознательное управление ритмической ценностью означает познание ее качества. Следовательно, развитие Ритма есть развитие познания признаков ритмических ценностей, т. е. от связи бессознательных, самых примитивных количественных признаков к самому совершенному и свободному управлению качественными признаками»⁹.

Академизм — первая стадия в познании предмета, и продолжение этого познания приводит к потере смысла в живописи, тогда как уг-

лубленное познание элементов живописи приводит к ее богатому развитию во второй стадии — Новому Искусству. «Художники этого [нового] Искусства сознательнее и вдумчивее относятся к самому существу искусства, к его элементам, к той роли, которую они должны играть в живописном изображении предмета. Поэтому их отношение к окружающему миру гораздо глубже и тоньше в своем реализме, чем пресловутый «реализм» Академизма»¹⁰.

Одним из аспектов, детально рассматриваемых Богомазовым, стало взаимоотношение картины и зрителя. «Теперь ясно выразился фактор, связывающий эстетическое волнение Художника и результат этого волнения — Картину. Мы видели, что основа этой связи лежит в знаке, в живописном элементе, сумма которых, с одной стороны, примыкает к эстетическому волнению Художника, а с другой — к такому же волнению Зрителя, предполагая, что последний принимает Картину»¹¹. Богомазов уверен — развитие понимания живописных элементов у Зрителя неизбежно должно привести его к осознанию положений нового искусства. Как только Зритель начинает уяснять связь между элементами искусства, он не может не признать прав этих элементов, а потому принять несовпадение произведения с оригиналом. Богомазов констатирует в современном Зрителе эволюцию освобождения элементов Картины от сковывающего гипноза оригинала.

Порою трудно пробраться к смыслу сквозь этот тяжеловесный, многословный, с бесконечно повторяющимися словами, язык Богомазова. Слишком о многом ему хочется рассказать, слишком тонко он прочувствовал творческий процесс, слишком мало слов для обозначения столь призрачных материй... Тем не менее многие предложения из этого научного трактата хочется разобрать на афоризмы и цитаты, столь они образны и красноречивы. «Живопись есть совершенный Ритм составляющих ее элементов»; «Картинная Плоскость есть имитация спокойной зрительной сферы»; «Сходство уничтожает объект больше, чем разность»; «„Новая“ Картина — это мысль Художника, воплотившаяся в реальных знаках его искусства, это результат его вдохновения, взволнованного пластической красотой Мира, в которой Художник властно утверждает свое Я»¹².

В 1913 году Богомазов женился на Ванде Витольдовне Монастырской, своей однокурснице по Киевскому художественному училищу, которая стала не просто музой художника, но осталась преданной ему и его творчеству до конца своей жизни. Посвятив свою жизнь мужу, она и после его смерти — в годы войны и позже в период гонения на «формалистов» — сохраняла его наследие¹³. Именно ей, «чуткой спутнице по жизни», художник посвятил свой основной теоретический труд «Живопись и элементы». И будто в ответ в 1916 году жена писала ему: «Как хочется мне сказать, что ты не обычный смертный в искусстве, что произведения твои величавы и глубоко прекрасны, что в них страстная сила линий, движение всех молекул мира, что они загадочны, как бывает загадочной сила всего сущего на свете видимом и том, который видят мысли и душа»¹⁴.

¹ См.: Каталог выставки «Кольцо». Киев, 1914. С. 4.

² Цит. по: Возвращенное имя. Павел Голубятников / авт.-сост. Е.В. Ильина, Л.Л. Смирных. Нижнетагильский государственный музей изобразительных искусств, 1997. С. 42.

³ Цит. по: И. Дыченко. Александр Богомазов // А—Я. 1986. № 7. С. 51.

⁴ Там же.

⁵ Д. Горбачев. Там же. С. 150.

⁶ Там же. С. 127.

⁷ Там же. С. 128.

⁸ Там же. С. 140.

⁹ Там же. С. 134.

¹⁰ Там же. С. 161.

¹¹ Там же. С. 151.

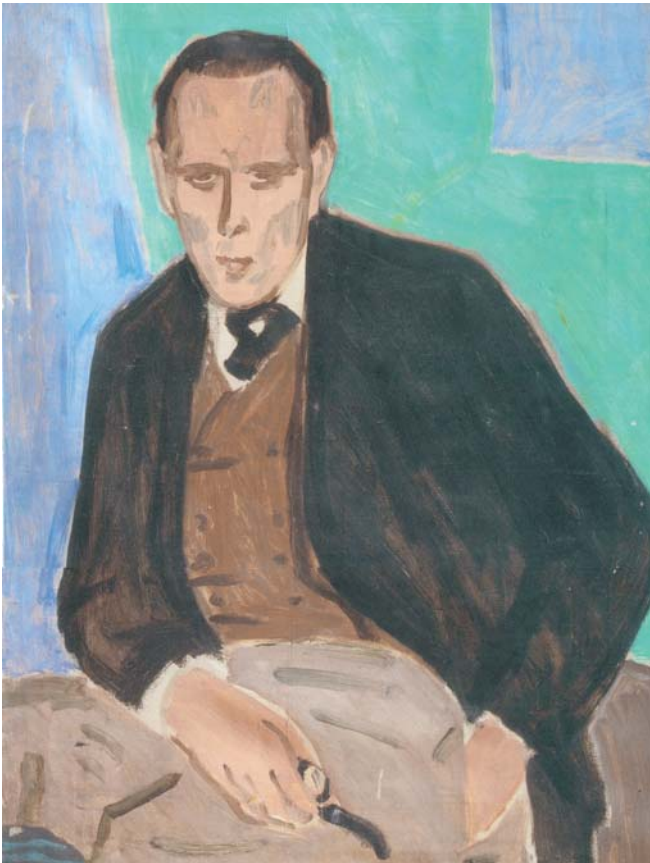
¹² Там же. С. 135, 130, 148, 160.

¹³ Сейчас наследие Богомазова разошлось по частным собраниям, отдельные работы находятся в Русском музее и Киевском Национальном художественном музее Украины. Архив Богомазова был передан вдовой в Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (в настоящее время Музей-архив литературы и искусства Украины).

¹⁴ Н. Романюк. См.: А—Я. 1986. № 7.



Владимир Гринберг. М.В. Фрунзе на коне. Х., м. 197,5x173,5. 1925



Владимир Гринберг. Портрет Д.И. Хармса. Х., м. 88x60. 1941

владимир гринберг: правда и живопись

Валентин Дьяконов

Галеев–галерея (Москва). Владимир Гринберг. Художник Ленинграда. 23 апреля — 25 мая

В творческой биографии Владимира Гринберга есть одно странное совпадение. Судьба выбирала ему в модели великих людей, которые совсем вскоре, буквально через несколько месяцев, умирали при не до конца ясных обстоятельствах. В 1925 году он заканчивает портрет Михаила Васильевича Фрунзе. В том же году нарвоенком, герой «Повести непогашенной луны» Бориса Пильняка, умирает на операционном столе. В 1941 году Гринберг пишет Даниила Хармса. Великий поэт исчезает после ареста, о его гибели во время пересылки до сих пор имеются противоречивые сведения.

Обе работы занимают значительное место в наследии Гринберга. Портрет Фрунзе свидетельствует о начавшемся было дрейфе в сторону парадной эстетики Ассоциации художников революционной России. Гринберг фантастически чутко уловил и манеру, и пафос АХХР. Здесь есть и банальность палитры, и лапидарное письмо — то есть все то, чем будут зарабатывать на жизнь Александр Герасимов и другие высокие начальники советского искусства. Конь служит пьедесталом для военачальника. Над головой Фрунзе еще сгущаются враждебные вихри, но правую щеку уже красит полоска рассвета. Думается, что от прямолинейных АХРРовцев Гринберга оттолкнула не только разница профессионального уровня и таланта. Роль портрети-ста власти накладывала абсурдные, с точки зрения свободного художника, обязательства. Вначале портрет отклонили из-за того, что Фрунзе был изображен не на любимом, вороном коне, а на гнедом. Гринбергу пришлось менять готовое колористическое решение. По свидетельству очевидцев, «перестройка» далась ему с трудом. Эпистолярное наследие Гринберга ничтожно мало, дневников он не вел. Наверное, художник почувствовал тяжелый груз социалистического реализма. Замешенный на магии образа (в христианском смысле) буквализм художественной пропаганды Гринбергу, судя по всему, был не по душе.

Второй портрет создан в 40-е, которые уничтожат не только Хармса, но и самого Гринберга. В блокадном 1942 году художник умирает в больнице от истощения. Портрет представляет собой один из самых удачных образцов поздней манеры Гринберга. Хармс изображен с трубкой, придававшей ему сходство с любимым литературным героем — Шерлоком Холмсом. Между Фрунзе и Хармсом как историческими личностями разница огромная. Между двумя портретами, созданными Гринбергом, тоже. В изображении Хармса нет ни следа художественной лепки красками под Репина, которая так режет глаз в портрете Фрунзе и соцреализме в целом. Гринберг пишет маслом, но разведенным в такой пропорции, чтобы напомнить акварель. Каждый мазок почти прозрачен, везде просвечивает фактура холста. Колористическое решение построено на контрасте «теплой» фигуры Хармса в темно-коричневом пиджаке и холодных — салатовых — стен. Светотень отменена: черты лица намечены пятью-шестью мазками серого, который рифмуется с цветами интерьера. Конкретности ровно столько, чтобы узнать Хармса. Итак, за пятнадцать лет Гринберг из художника, готового стать придворным, превращается в коллегу «тихих» мастеров 1930-х — москвичей Древина, Соколова, Софроновой. Эволюция поразительна.

Выставка в галерее Ильдара Галеева не просто возвращает нам порядком подзабытое имя. Галеев действует как наместник Третьяковки в районе Патриарших прудов. К выставке подготовлен весомый — 335 страниц — каталог (такими памятниками и Третьяковка одаривает художников в исключительных случаях). В нем, кажется, есть все, что когда-либо может понадобиться и любителю, и специалисту: прекрасные статьи самого Галеева и Александры Струковой, архивные материалы и, наконец, каталог всех известных на данный момент работ художника. Благодаря каталогу мы можем представить себе всю эволюцию художника, от самых ранних опытов в живописи до портрета Фрунзе и дальнейших поисков новой живописной мане-



Владимир Гринберг. Парикмахерская. Х., м. 47,5х58,5. 1932



Владимир Гринберг. Натюрморт. Овощи на фоне городского пейзажа. Х., м. 69,5х68. 1916

ры, завершившихся портретом Хармса и этюдами обнаженных конца 1941 года. Поэтому писать имеет смысл не только об экспозиции в галерее, но и о том Гринберге, который предстает перед зрителем благодаря каталогу.

Гринберг родился в Ростове-на-Дону. Рисовать начал рано. Сохранились его ученические работы конца 1900-х. Это пейзажи-парафразы Льва Лагорио, и это логично — модный в свое время мастер широко распространился по стране в виде открыток. Юный художник подписывает одну из работ своей фамилией, стилизованной под логотипы конфетных и табачных фабрик, что придает виду солнечного берега некий иронический подтекст. В юности художник исключительно качественно копирует понравившиеся стили. Он пишет портрет матери под Валентина Серова (и манерой, и колоритом, и размерами), делает картинки à la russe. В 1915 году Гринберг переезжает в Петроград и пытается поступить в Академию художеств, но не проходит по еврейской квоте. Поэтому он начинает заниматься в частной художественной мастерской, открытой на деньги княжны Н.М. Гагариной. Там его учителями становятся популярные у современных русских коллекционеров неоклассики, в частности Александр Яковлев. Гринберг с легкостью вписывается в декадентскую эстетику Яковлева и Шухаева, но попутно пишет совершенно удивительную картину в духе Машкова («Овощи на фоне городского пейзажа», 1916). Он схватывает стиль разнuzданных москвичей из «Бубнового валета» на лету, хоть и приглушает колорит в пользу питерского дождя. В первые революционные годы Гринберг возвращается в Ростов-на-Дону, работает в сфере пропаганды, а заодно и создает не дошедшие до нас карандашные портреты военных вождей Южного фронта: Буденного, Ворошилова. В 1922 году он снова возвращается в Петроград и с того момента зарабатывает в основном преподаванием в художественных и архитектурных вузах. Картины Гринберга еще подчеркивают в нем ученика Яковлева. Они демонстрируются на собираемых Грабарем зарубежных выставках советского искусства. И, наконец, неоклассика на службе власти: портрет Фрунзе. После него Гринберг начинает движение в совершенно другом направлении.

В чем была его мотивация, мы не знаем и не узнаем никогда. Именно поздний Гринберг удостоивается восторженных слов самого Николая Пунина на вечере памяти художника в Ленинграде 1946-го (стенограмма опубликована в каталоге). «Гринберг — все-таки явление выдающееся, я сказал бы, передовое явление русской и европейской культуры», — говорит Пунин и находит у художника «ум, находчивость, стремление максимально закончить свою вещь и дать максимальное развитие своей внутренней напряженности». То есть поздний Гринберг кажется другу Татлина «художником ума», и в излюблен-

ной поколением Пунина категории «сделанности» побеждает многих других коллег.

Мы видим, что к середине 1920-х Гринберг умеет все. Ну не все, конечно: абстрактных или, скажем, конструктивистских работ в его наследии нет. Эта эстетика прошла стороной. Но был символизм, была неоклассика, были редкие выходы в примитив. И тут Гринберг, который всю жизнь создавал работы, сделавшие бы честь любому из затронувших его художественных течений, решает заняться живописью. То есть использует не накопленный опыт линии и локального цвета, а переучивает себя. С начала 1930-х он осуществляет полный переход к «маркизму», как иронически называли питерских поклонников Альбера Марке. В свете ранних успехов Гринберга, его постоянных поисков манеры и стиля это выглядит обретением истины. И за десять с лишним лет, до самой смерти художника, он «маркизму» не изменяет. Естественно, излюбленный жанр — городской пейзаж. Гринберг даже получил в ЛОСХе заказ на несколько изображений нового Ленинграда. И портреты (особенно много портретов жены).

Истина для Гринберга состояла в переходе от «смыслового» искусства к искусству «музыкальному». Есть субкультура людей, которые считают джаз самой лучшей музыкой в мире. И готовы слушать бесконечно много вариаций на знакомые темы. «Тихая» живопись 1930-х, оттолкнувшаяся от авангардного и реалистического жизнестроительства и политической ангажированности, похожа на джаз. Один и тот же мотив можно, в зависимости от настроения, сыграть миллионом разных способов. Так Гринберг «играл» Неву — в дождь, туман, ясную погоду. Или «исполнял» супругу: в восточном халатике, шубе, обнаженной. Его портреты напоминают ожившие пятна краски. Форма нужна ровно настолько, чтобы зритель прочел «тему».

Проблема тут одна: очень трудно объяснить, чем один пейзаж отличается от другого в смысле качества. Критерии размыты, как снег на набережной («Нева. Набережная», 1934). Впрочем, это тоже истина — побег от интерпретации, которая все равно настигла многих и приложила ярлык «формализм». Можно ощутить восторг от того, как здорово бликует фонарь на мокрой ветке («Вид Васильевского острова ночью», начало 1930-х), как сливаются с зеркалами парикмахеры («Парикмахерская», 1932). Объяснить почему — не стоит и пытаться.



Павел Никонов. Павший солдат. Х., м. 80х97. 2007. Собственность автора

павел никонов: попасть в формат

Николай Кононов

ГРМ. Мраморный дворец. Павел Никонов. 25 апреля — 3 июня

Весенний Петербург щедро бросил к ногам московского знаменитого живописца Павла Никонова (он родился 30 мая 1930 года) декадентский венок. У парадного входа в Мраморный дворец на клумбе расцвело кольцо истомленно розовых тюльпанов, словно из стихотворения Иннокентия Анненского, полно-го безнадёжного упования и робкого обольщения. Розоватые мраморы ринальдиевского фасада входа во дворец будто бы настраивают наше зрение на цветоемкий язык художника.

Павел Никонов развернул в анфиладах Русского музея ретроспективу своего искусства за пятьдесят лет. Его ранние холсты напоминают нам о пластической революции «сурового стиля» 60-х, основателем которого являлся и он сам. Что и является узлом его пластической биографии.

В сущности программу «сурового стиля» можно свести к следующему — можно! нужно! да и полезно! живописать в сезанновской, матиссовой и ваноговой манере и кровопийц-мыслителей из *компантеона*, и бескорыстных работяг-созидателей, производящих труд ради самого труда, и старцев и стариц, дошедших в умудрении до смертного одра, желательно на фоне суровой русской пасторали. Сам переход на культурный пластический алфавит после советской фени казался тогда ошеломительно смелым, небывалым и подспудно ревизиующим основы. Недаром сам лидер СССР осуществил бескровный погром выставки «XXX лет МОСХа», в которой участвовал Павел

Никонов. Теперь этот вегетарианский казус недавней истории пытаются выдать за кровавую баню.

Интересно присмотреться к декларативно тревожному качественному полотну 1966 года «Смольный — штаб Октября», где головастый корифей мирового пролетариата с нервно написанным волевым лицом вещает р'еволюц'ённую истину хору голоштаннх упырей. В этом полотне проявились, пожалуй, все черты, которые и будут доминировать позже в живописи Павла Никонова. Начиная с «центаона» композиционного хода, имеющего в своей основе догматическую схему, уже неоднократно воспроизведенную в «высокой» классике. Недаром на выставке вспоминаешь и «троицы», и «благовещения», и «вечерования», и «блуды», и «изгнания» и т. д. Именно из-за этого «высокого» цитирования фронтальная композиционная драматургия многих полотен, невзирая на исключительные колористические качества, предстает устойчивым дежа вю.

Действительно, если обернуться на историю послевоенного монументального совискусства, то бросается в глаза его маниакальная пафосная статуарность, доведенная до иерархических номенклатур явно церковного происхождения (то есть тоже *цензурированная*). Пройдя эту *цензуру цензуры*, государственное искусство при малейшем попустительстве надзорных институтов превратилось в потешный пантеон абсурда, стало гомерической чашкой Петри для всех *измов* отечественного «модерна».



Никонов рано почувствовал эту опасность и быстро отошел от зычной «суровостильной» лексики в аутическую зону чистого живописания. Многие годы он созерцает безбытийный быт насельников села Алексинского на фоне маниакальных пленэрных конструкторов социализма: циклопических волжских разливов, утопленной по шею колокольни и всего окончательно раздолбанного среднерусского уклада. Как ни странно, и этот сочувственный «пасторальный» комплекс, к которому примкнул художник, тоже быстро заизвестковел пафосной идеологией. Вспомним другого знаменитого деревенского жителя — художника слова Виктора Астафьева. Для того чтобы вырваться из пут деревенческой парадигмы, ему пришлось решиться на невиданные критические выпады — и против своего поколения, и против «истории», и, самое главное, против сформировавшегося образа культурного равновесия бесчувственности. В своих поздних вещах он предстает ошеломленным вуйайром, перед которым вдруг отверзлось зрелище, поодаль которого безропотно и согласно жительствовавшие миллионы соотечественников многие годы. И он — как и все.

В живописи Павла Никонова тоже есть похожий невротический мотив, и искать его надо там, где психотически здоровая цветочность входит в конфликт со столь же здоровой искрометной виртуозностью культурного рисовальщика, не давая возможности «достроить», «докончить» картину. И кажется, на первый взгляд, что художник просто оставил полотно незаконченным. Может быть, поэтому самыми сильными на этой выставке мне показались вещи совсем небольшого формата, чья скрупулезная камерная геометрия конфликтна одической анатомии мазка. В этих работах мифологический вокализ упоенного повествования об увиденном сменяется речитативом сложных интонаций чего-то утробного, почти сновидческого, будто для художника проблема идентификации еще остается открытой. И потому «Солдат», «Скульптура», «Странники», маленький «Косец», «Павший солдат», «Птичка» показались мне вещами самой высокой пробы. В них нет композиционно навязчивого центра, конечного эстетического схождения, они сделаны по иным — изоморфным, протяженным законам видения и сочувствия. То есть в отличие от иных вещей художника они не являются спектаклем, пусть в них и преобладает какая-то нутряная, чувственная, не визионерская драматургия.

Стоит обратить внимание и на безупречный в этом смысле «Портрет со спины» 2001 года, эффект от которого так силен, скорее всего, потому, что ракурс сидящей отворачивающейся (это движение преподнесено художником в изумительной незавершенности), как часовая стрелка, фигуры, будто тело прорастает еще и вниз, одновременно укореняясь и ускользя, через какое-то время начинает фундаментальность зыбкого разбеленного абриса чувственную эскизную гра-

ницу холста. Это, пожалуй, самое иллюзорное зуммирующее полотно на всей выставке.

В этом портрете — и ошеломление, и недосказанность, и недостоверность увиденного человеческого тела единственно возможным, чувственным, «неопитическим» образом. Это попадает в самую точную точку — ведь и нам удалось узреть самих себя таковыми заодно с Павлом Никоновым. И кажется, что фигура начинает откидываться за плоскость холста, на нас, глядящихся в нее, от неодолимой силы света, обрушивающегося и теснящего ее как наказание неизвестно за что, — так ведь и случается в людской жизни.

Я не получил такого впечатления ни от созерцания эпической грозы, которую виртуозно представил художник, ни от циклопического разлива вод, на которые он пристально смотрел, ни от убойного махача лесных упырей, которых он, вполне возможно, и повстречал. И даже ни от похорон, на которых уж точно он побывал, и прочего паскудного деревенского махалая.

В этом портрете созерцанию не мешает ни сонм культурных предшественников идеологически нейтральной пропозиции, ни колоритическая тавтология, двоящая фигуру еще раз как зримое охристое обозначение торжества робости и бессилия, потому что отчего-то становится понятно, что в этом нет никакой нарочитой философии, а все получилось просто так — без умыслов и затей в формате неожиданного откровения.



Павел Никонов. Разделка туши. X., м. 60×80. 1998.
Собственность автора



Юрий Злотников на фоне своей работы
«Улица Горького»



Юрий Злотников. Из серии «Сигнальная система».
Бумага, гуашь, темпера. 91х67,5. 1957–1962

юрий злотников: «задавать вопросы и не завершать действия»

Ирина Карасик

ГРМ. Мраморный дворец. Юрий Злотников. 19 июня — 15 июля

Юрий Савельевич Злотников происходит из славной когорты шестидесятников — на них, как на опорных конструкциях, до сих пор держится современное русское искусство. Но биоритм и сегодняшней работы Злотникова поразителен — он словно не останавливается ни на минуту и постоянно расширяет фронт эксперимента, фиксируя в сотнях или даже тысячах набросков обуревающие его идеи и образы.

Удивительны нарастающая процессуальность¹ и азарт творчества, свобода, смелость и чистота художественных решений — там, где уже, казалось бы, сам возраст, опыт и статус взывают к успокоению и законченности, Юрия Злотникова и сейчас влечет ко всему неопробованному — новым формам, средствам, технологиям. Не так давно его живопись успешно прошла испытание архитектурой (панно в одной из гостиниц в центре Москвы). Стало ясно, что наше искусство многое потеряло от того, что Злотникову не были предоставлены стены для росписи, как Матиссу или Шагалу. Художник нашел для живописи и другую, чрезвычайно современную, если не сказать, модную форму. Он заинтересовался печатью на холсте и создал выразительные постеры, которые позволили ему соединить в границах одной картины анализ и синтез, фрагмент и целое, процесс и результат. Эти вещи, по остроумному замечанию критика Андрея Ковалева, «выглядят так, словно их оттиснул высший разум, причем сразу на жестком диске».

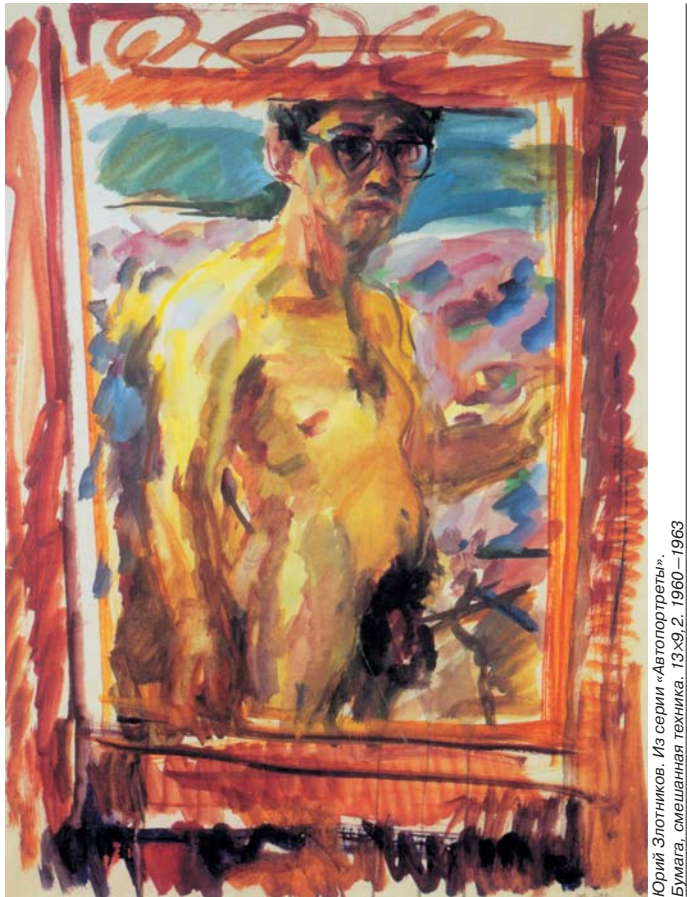
Юрий Злотников вошел в искусство стремительно и ярко, предьявив художественному миру на рубеже 1950—1960-х годов работы, раз и навсегда обеспечившие ему место в истории. Знаменитые «Сигналы» не только вернули живописи формотоворскую энергию, утраченную со времен авангарда (Злотников, несомненно, отталкивался здесь от Мондриана и Малевича), но, обладая самостоятельными ресурсами, вышли на орбиту актуальных тенденций европейской геометрической абстракции. Искусство, по Злотникову, является «системой направленного интеллектуального регулирования спонтанных реакций психики». Оно ловит «сигналы» тактильно-чувственных переживаний и физиологической моторики человека, объективируя их в закономерном языке элементарных геометрических знаков. «Сигналы» опираются на реальный интерес к математике, кибернетике, психологии и выглядят серией продуманных научных экспериментов⁶. Эстетика логики, формул, доказательств, организации,

рациональных решений, романтическая вера в разум, способный вывести универсальный закон, постичь объективную истину... Будучи абсолютным выражением «духа времени», «Сигналы» словно излучают энтузиазм эпохи НТР. Он делал их с мыслью о жизненном применении — от медицины, психологии, эргономики до дизайна и строительства³.

Радикалом Злотников был вовсе не только в абстракции. Вскоре после «Сигналов» он пишет серию автопортретов, которая также не имеет аналогов в русской живописи тех лет. Их отличает немислимая тогда дерзость, равно относящаяся и к предмету изображения, и к манере исполнения. В ряде листов художник, пренебрегая условностями и нарушая всяческие табу, с вызывающей откровенностью представил себя в «костюме Адама», несколько не приукрасив своего отнюдь не атлетического тела. Обществу подчиненных, испуганных и управляемых он отважно продемонстрировал внутреннюю независимость, усиленную молодой самоуверенностью. И вместе с тем незащищенность «я» художника от любопытных и травмирующих «взглядов» судьбы, зрителя, социума. Вспоминается из Галича: «вот стою я перед вами, словно голенький» — только тут без «словно». Не меньшей смелостью и остротой отличалось пластическое решение образа — резкая, свободная форма, синкопированный ритм, концентрированный цвет, хаотическое движение линий и пятен.

Автопортреты сравнимы с «Сигналами» — по внятности и результативности поставленной задачи, по исследовательской направленности и концептуальному характеру замысла. Злотников не отдался всецело «стихии эмоционального самовыражения, экспрессии» (используя слова самого художника), он и здесь сохранил ту же аналитическую установку. Отсюда принцип серьезности, повтор мотива и открытость приема (зеркало, отражение, вглядывание), последовательность постепенных отклонений сюжета (действие, одежда, формат и постановка фигуры, ракурс и точка зрения, интерьерное окружение), изменение живописно-пластических условий (скорость и характер мазка, цветовая гамма, степень обобщения, способ кладки и густота красочного слоя).

С середины 1960-х годов в творчестве Злотникова наступает период «метафорики», продолжавшийся до конца 1980-х. В центробежных, «множественных» композициях, где царят нелинейные, «порыви-



Юрий Злотников. Из серии «Автопортреты». Бумага, смешанная техника. 13х9,2. 1960—1963

стые», живые формы, возникает всеохватная картина мира, пронизанного единым ритмом непрерывного и напряженного становления. Здесь синтезированы пространство и время, свет и тьма, жизнь и смерть, природа и культура, география и история, человек и вселенная. Здесь, прямо по Пастернаку, «в пространствах беспредельных горят материки» и слышится, как у Заболоцкого, «ожесточенное пение ветров». Метафора, на которой основан этот новый, экспрессивный язык, зиждется на принципах ассоциативного формообразования, сохраняющего в отвлеченной импровизации мерцающее присутствие преодоленной и преображенной реальности. Злотников придумал выразительнейший способ «изображения» человечества: при помощи бесчисленных скоплений коротких зигзагообразных штрихов, извилистых и трепещущих, в которых угадываются силуэты людей. «Человеческой массой», словно «мыслящим тростником», прорастает у Злотникова само пространство.

В произведениях последних 10—15 лет Злотников, как чуткий прибор, улавливает «позывные» процесса мышления, закрепляя его в особой системе знаковой записи. Композиция напоминает о рукописном черновике или компьютерном дисплее — знаки отдаленно похожи на обрывки формул, графиков, схем, на разряды и волны электронных приборов. Они летят, сталкиваются, путаются, наслаиваются, пересекаются, касаются и подчеркивают друг друга — ход мышления, результатом которого является то или иное логическое решение, иррационален и непредсказуем.

Одновременно Злотников в бесчисленных листах и полотнах словно тестирует саму абстракцию, снова и снова подтверждая ее способность быть универсальным языком пластического мышления.

великий яшке

Владимир Шинкарев

Я не буду заниматься художественной критикой живописи Владимира Яшке: он гений, это ясно. Хочу просто уточнить одну вещь, одну особенность его творчества. Эта особенность, уникальная в современной культуре, и делает его для нас самым важным художником. Да и писателем.

Сейчас хорошее искусство стало, мягко говоря, грустным; занимается горестным осмыслением пути человека и человечества, плачет обо всем утраченном. Юмор недобрый, горький.

Много глубоких, прекрасных художников сделали мой мир глубже, богаче... и печальнее. Что поделаешь, такова объективная картина. Удушье... так не хватает жизненного тонуса, бодрости, оптимизма, если хотите.

Забудешься в каком-нибудь пессеизме, очнешься, взглянешь окрест: что же все так паршиво и некрасиво вокруг? Сами обосрались, все засрали... Видно, дело идет к Концу Света, оптимизм и бодрость — только у дураков. Радоваться и плясать, кажется, можно только от безумия, как у Андрея Белого:

*И, проигравшийся игрок,
Я встал, неуживо строго.
Плясал безумно как-уок
Под потолок кидая ноги...*

Еще недавно все казалось как-то повеселее: было что-то настоящее и неглупое в рок-культуре, по определению бодрой. Всплеск наркотической радости 60—70-х годов, «их добросовестный, ребяческий разврат». Студенческое буйство за рубежом; у советской молодежи свои радости — саботирование советской власти, водка, котельная. Потом вся рок-культура завалилась в лизергиновую эстетику, или попсу, или сатанинство. Все сгнуло. Остался мрачный мир серьезного искусства и невыносимо гнусный якобы веселый мир поп-культуры.

А радость необходима как воздух. Потребитель искусства ищет не только и не столько правды и глубины, но радости. Сотни тысяч художников тщатся потрафить заказчику, изображая радость — получается лживо и пошло, потому что: а чему радоваться-то?

Я вам скажу — чему. Да всему! Тому, что, по Яшке —

*... небо развернуло
голубое знамя
меня приглашая
в новую весну
у меня же праздник —
из больницы вышел
прет трава из почвы
ошалев от трав
птицы и кузнечики
кошки псы и мыши
все вопят от радости
хвостики задрав.
... у меня же праздник —
из больницы вышел —*

*и слегка сошедшие
по весне с ума
в зеркале каналов
плавают вниз крышами
вереницей радужной
в зайчиках дома.
... у меня же праздник
из больницы вышел
у меня же праздник —
чем не обнесен!
Я вот взял и выжил
взял я да и выжил
здесь, сейчас и завтра
выжил вот и все!*

Эта цитата из стихотворения Яшке точно передает ощущение от его живописи, от умного и энергичного искусства, полного ликования от жизни, как стихи Заболоцкого и Пушкина, или живопись Матисса. (Кстати, о Матиссе: в сравнении с простотой и подлинностью Яшке можно заметить даже некоторую ущербность других «радостных» художников новейшего времени. Матисс — слишком роскошен; Дюфи — цветочки какие-то, туристские радости, духа не касающиеся; Ларионов — ...ну разве что Ларионов.)

Я тут упомянул, что серьезное искусство занимается горестным осмыслением пути человека... Да Яшке давно все горестно осмыслил, вырвался из этих мыслей и радуется, что живой.

Великий Яшке был бы таким же и перед самым Концом Света. Что же поделаешь, если живем в самом конце Железного Века, Кали-Юги? Мы-то застали только эту жизнь, и потому она прекрасна, и мир красив, и Зинаида Морковкина желанна каждому мужику, а когда придет старость — «тогда у старости отыmem, все, что отыметcя у ней»!

К тому же, пока жива Зинаида Морковкина — рановато еще Конца Света ждать.

* * *

Не выходит из головы один эпизод, это было лет двадцать назад, как раз когда Яшке становился «настоящим Яшке». Я, Яшке, Андрей Кузнецов и Леха Митин ранней весной поехали на этюды в Абхазию, во влажные субтропики. По утрам выползали на огороды во дворе гостиницы, напишем по этюду, поучимся друг у друга живописи — и пьем красное вино до ночи.

Однажды мы зашли подальше огородов, во влажный субтропический лес и увидели страшную вещь.

Посередине ржавого сухого болота рос побег бамбука. Вы представляете, как это выглядит? Никто из нас не понял, что это бамбук, и Яшке этого не знал, хотя и хвалится, что все в этом мире видел и все пережил — две-три клинические смерти, войны, бомбежки, американский плен (в качестве японского шпиона, что ли?) Это потом, после споров и сопоставления наблюдений, мы пришли к выводу: бамбук.

Из земли торчал сильно эрегированный, то матово, то влажно мерцающий полуметровый... не знаю, какое бы существительное применить.

Он сочился страшным напряжением жизни, вибрировал весь в испарине от этой работы, казалось, увеличивался в размере на глазах и чуть ли не гудел. Крупные капли пота блестели в прозрачных волосах у его основания. Цвет существа был неистов: охра золотистая, умбра жженная и кобальт зеленый светлый.

Я не мог заставить себя подойти к нему — это было так сильно, так далеко от повседневного опыта, от того, что я видел раньше. Да и все притихли, испуганные.

Яшке смог. Он подошел и дотронулся до него. Более того, он, страшно вспомнить, встал на колени и прикоснулся губами, поцеловал. Видимо, поцеловал как товарища, умеющего выразить неомоверную полноту и скорость жизни.

Впрочем, нет! Вру, подгоняю под схему. Это Леха Митин тогда поцеловал побег бамбука. А Яшке бросился назад в гостиницу и до ночи, пока мы пили красное вино, писал зеленый и фиолетовый бамбук.



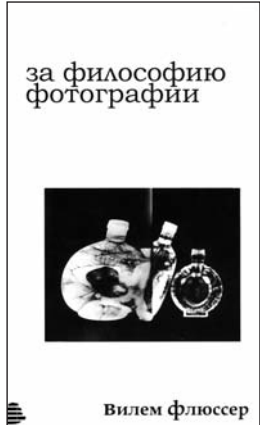
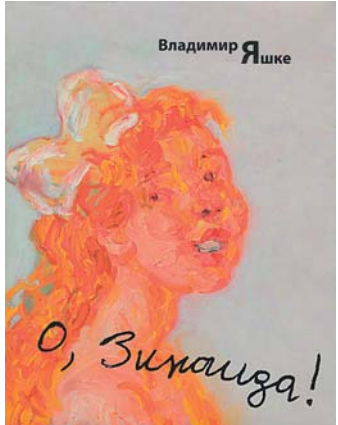
Владимир Яшке. Балкон в Севастополе. Х., м. 39х52. 1993



Владимир Яшке. Зинаида, пальмы, какаду. Х., м. 50х66. 1994



Владимир Яшке. Зина и птичка. Х., м. 70х90. 1996



Владимир Яшке. *О, Зинаида! Собрание сочинений.* 116 с.: ил.; Пен Варлен. *Офорты: альбом / сост. О. Пен; автор вступ. статьи А. Успенский.* СПб.: Галерея «Борей», 2007. 112 с.: ил.; Аркадий Ипполитов. *Вчера. Сегодня. Никогда.* СПб: Амфора, 2008. 464 с.; Вилем Флюссер. *За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой.* СПб.: Изд–во СПбГУ, 2008. 146 с.

о, зинаида!

Александр Дашевский

Александр Дашевский

Картины композиторов, музыка писателей, проза художников часто служат мишенью для ехидных насмешек коллег. Простихи и говорить нечего. Страстишка, конечно, самая невинная, да и кто не призывал к себе музу Эрато, хотя бы раз в жизни? Но тем более садистская и желчная критика падает на голову несчастного, сменившего на время цех.

Думается у книги «О, Зинаида!», вышедшей в издании «Красный Матрос», будет два типа читателей — подверженных и не подверженных обаянию легенды под названием «Владимир Яшке — социопат и гений». За первых можно быть спокойным. Однажды приняв правила игры, они не будут возражать против перенесения Зинаиды Морковкиной из пространства живописи в пространство литературы.

Вторые опаснее. А ну как их «холодный взор» увидит книжку «О, Зинаида!» без героических отблесков расхожего мифа о творце-титане, отвергнутом косным и суетным обществом и отвергнувшем его в свою очередь? Начнутся разговоры о поэтических штампах, о косолапых метафорах, о тяжеловесных попытках оправдать с трудом найденную рифму. Кто-нибудь скажет о словесно и психологически неопрятной сублимации. Кто-нибудь посчитает количество глагольных рифм. Кто-нибудь прошипит о безнадежной вторичности интонаций. Отсюда уже недолго до страшного слова «графомания». Еще немного, и замелькает тень фронтмена русской самопальной лирической поэзии — капитана Игната Лебядкина…

Да, эти господа будут правы, но правы какой-то мелкой правотой.

Как говорил вышеупомянутый капитан: «Да ведь это же гимн! Это гимн, если ты не осел! Бездельники не понимают!» Точнее сказать — это песня. Единственный существенный недостаток — это отсутствие

художник срединного царства

Дарья Акимова

Дарья Акимова

Изданный недавно альбом печатной графики Пена Варлена посвящен Ольгой Пен памяти отца; это не только обстоятельство, добавляющее книге трогательного интимного тепла, но и та деталь, которая отражает саму суть этого издания. Эта книга — о наследстве и наследии.

Пен Варлен — живописец «академический», почти всю жизнь, которая началась в деревне Юран-Чон в Приморье в 1916 году, тру-

над строчками аккордов, как делают в песенниках. Тогда книга, содержащая, помимо литературы, 34 полноцветные репродукции картин обрела бы законченную форму. Так и хочется увидеть после названия стихотворения слова «умеренно, с выражением» или «быстро, оживленно».

Действительно, инкриминировать Яшке чистую поэзию — занятие неблагодарное. Статус поэта-песенника подходит ему гораздо больше. И корни его творчества следует искать там же. Матерщина — иногда уместная, веселая похабщина, сентиментальность, лирические клише, бесконечные «ты не пришла», «ты пришла», «ты ушла» — характерные признаки городского романса. А сама рыжая-бесстыжая Зинка — разве не оттуда?

При взгляде под таким углом все упреки отпадают сами собой. В песне «стих-псих» и «придет-сойдет» рифмуются органично. Никто не ждет от произведения такого жанра ни формального блеска, ни новизны.

Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших Муз, и дев.
Но нравится их жалобный напев.

Вот и жалобный напев про Зинаиду обречен нравиться. С главными задачами — насмешить или растрогать, Яшке, положенный на музыку, справится.

Вот и жалобный напев про Зинаиду обречен нравиться. С главными задачами — насмешить или растрогать, Яшке, положенный на музыку, справится.

Вот и жалобный напев про Зинаиду обречен нравиться. С главными задачами — насмешить или растрогать, Яшке, положенный на музыку, справится.

дился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина в Ленинграде (он умер в 1990-м и «Петербурга» не застал). Варлен был академик; педагог и художник, не «баловавшийся» шестидесятническим бунтарством и не увлекавшийся вольными экспериментами, равно много работавший и с живописью, и с графикой. Книга «Офорты» проводит резкую грань между тем и другим. Антон Успенский, автор большой статьи этого альбома, предлагает определение для графики Пена: «внутренний стиль». Если живопись Пе-

на Варлена так или иначе была «союзна со своим временем» (то есть с его официально господствующим стилем), то его офорты соответствуют, как кажется, тому вневременному мастерству, которое правилам сиюминутного политрегламента не подчиняется. Вообще, согласно такому подходу, эскизы и графика всегда получаются «лучше», чем сама живопись, и тут же напрашивается параллель с Александром Ивановым, картина которого всем представляется «хуже», чем наброски к ней.

Офорты Пена Варлена действительно дают основания для такого утверждения. Это не только многодельные работы хорошего художника, но и работы, созданные с мастерством, прочно укорененным в традиции, причем не в одной. Согласно ранжиру каталога, «восточные» влияния стоят для Пена на первом месте: благодаря их особой тематике — сосна, человек, ветер; медитативной разнесенности планов; благодаря тихому, а не театрально эффектному, как у русских маньеристов Серебряного века, символизму каждой детали. В его офортах присутствуют и несуетливая героизация природы, и тот особый, не торопящийся взгляд восточного художника, который был свойствен Пену, корейцу по происхождению (отсюда и характерная последовательность: фамилия — имя).

Однако сама техника офорта — принципиально «западная». Ее ключая острота так же отлична от нежной безукоризненности каллиграфической туши и от сосредоточенной в себе мощи ксилографии, как бой рыцаря отличен от сражения самурая. Или, чтобы сделать сравнение не таким громохочущим, — как западные нож и вилка, «покоряющие» продукты, отличны от почтительных к еде восточных палочек. Если первое берет натиском, ураганом, крушением — то второе тихо и безошибочно использует силы противника. Техника Пена — «западная» сама по себе; при этом она представлена одной определенной своей ипостасью: это рембрандтовское прочтение возможностей офорта. Беглая зарисовка карандашом Пена рембрандтовского печатного станка (Пен Варлен посещал его мастерскую-дом-музей) — из тех «закладок», оставленных в книге, без которых прекрасно можно обойтись, если содержание книги понято, усвоено и любимо.

Так сложилось, что Рембрандт был долгие десятилетия любимейшим европейским художником Советской России; это была практически единственная доступная нам «вакцина» европейской живописи. Главный урок Рембрандта — урок страсти и искренности при любых обстоятельствах (будь то постреволюционная буржуазная Голландия или постреволюционная Россия) — был и остается уроком как нельзя более необходимым для того, кого окружают неизменные оптимистично горделивые «исторические обстоятельства». Этот урок графикой Пена Варлена усвоен в полной мере.

Из гремучей смеси европейской формы и восточных приемов подачи сюжета родились его сосны, в своей генеалогии имеющие и деревья Рейсдаля — Рембрандта (чистые символы стойкости человеческого бытия), и мир волшебной природы Ван Вэя.

Однако этот сплав, явленный в графике Пена, все же неверно ставить в принципиальную художественную оппозицию к его живописи. В стыдливом «отделении» одного от другого заметно стремление сделать благополучную, «официальную» часть жизни художника чем-то вроде тумана в далеком плане японской гравюры. Но она была (хотя бы потому, что Пен Варлен стал одним из тех очень немногих «советских», кто смог увидеть настоящий печатный станок Рембрандта) — и если уж нужно искать объяснение графике в сопоставлении с живописью, то объяснение (а объяснения — для упрощения ума — потребовал бы от ученика наставник-конфуцианец) может быть следующим.

Тонкий вкус «внутреннего стиля» офортов Пена, столь не похожий на привычную скуку соцреализма, по сути своей мог состояться и состоялся лишь как отражение советской художественной ситуации 50-х, а именно: особого, «срединного» положения советской империи (название Срединной Империи когда-то носил Китай) между

двумя краями континента. Офорты Пена и сама география его жизни — метафорическое и утопическое отображение некоторой идеальной роли искусства советского государства. Искусства, которое должно было стягивать в единый узел творчество Востока и Запада; которое должно было служить мостом между культурами. Да, роль эта была сыграна советской живописью фальшиво. И главное — для западного мира искусство и империя в принципе являются обратно пропорциональными величинами (чем сильнее империя — тем слабее искусство). Однако для восточной культуры (скажем, для китайской) такое утверждение вовсе не очевидно. Во всяком случае в саму возможность создания Великого искусства в Империи Пен Варлен верить мог, ведь «однажды» (и это «однажды» растянулось в Поднебесной на столетия) так уже было. Ван Вэй, как и сотни тысяч малых поэтов и живописцев Востока, был в сущности чиновником, и его «профессиональная» деятельность была куда дальше от искусства, чем работа Пена (социальное преимущество последнего заключалось в том, что ему не пришлось уходить от суеты в монастырь). И если отсечь от творчества Пена его «большие» работы (парадные портреты прежде всего) — то образ этого художника будет идиллическим, но искаженным.

Художническая память живописцев Востока дольше, чем европейская; она по определению включает в себя тысячелетний опыт смирения. К тому же сам Пен в действительности обладал уникальной зрительной памятью. Так, многие его большие картины созданы по малым натурным эскизам, воспоминаниям о Корее (в КНДР Пен был откомандирован в 1953 году как советник директора тамошнего Художественного института), о поездках в родное Приморье (с 1961-го). Потому и наиболее «репрезентативным» офортом Пена, дающим представление и об одной (романтически вневременной), и о другой («советской») стороне его деятельности следует считать «Детей Находки» (1968).

«Дети Находки» в первом плане почти мультипликационно силуэтные; они, словно в лодке, «плывут», рассевшись на стволе горизонтально растущей сосны, над вырисовывающейся далеко внизу бухтой с настоящими кораблями. И косички советской Пеппи, и взволнованно внимательный пес, какой-нибудь Тузик, и вытянутая маечка храброго заводилы (хоть со спины, а все равно видно — он и есть в компании главный проказник) накрыты тенью вечного паруса сосновых иголок. И будет им всем счастье, обязательно будет, оно уже есть: так наколдовано офортной иглой. Вы узнали? Ну да, это оно, счастливое советское детство, и попробуйте возразить убедительности этой гравюры, ибо в ней воедино сошлись и «внутренний стиль» офортиста, и «внешний», социалистически правильный «курс» в его наиболее человеческой ипостаси. Только вместе они создают одну из лучших работ Пена Варлена, и только вместе они и есть его наследство.



Пен Варлен. Дети Находки. Бумага, офорт. 42х64,5. 1968

что пройдет, то будет мило

Валентин Дьяконов

Вилем Флюссер. Проблема фотографии, как кажется, обретает подобающие ей контуры.

Сборник статей и рассказов Аркадия Ипполитова заканчивается матерным словом. Звездочка стыдливо прикрывает звонкую «б» в широко известном глаголе. Непристойность венчает текст под названием «Ренессанс-XXI», состоящий пополам из публицистики и беллетристики. Ипполитов придумывает биографии трем гениям итальянского Возрождения, если бы они родились и прославились в нашем столетии.

Леонардо, Микеланджело и Рафаэль занимаются — соответственно — арте повера, коллекциями для Dolce & Gabbana и фотографиями молодых людей в leather and jeans. Каждое жизнеописание заканчивается указанием на то, каких шедевров лишилось человечество из-за того, что виртуальные гении вписывались в современность: «никакой Джоконды он не создал», «Сикстинская Мадонна не появилась», «Страшного Суда он так и не написал». По прочтении этого виртуозно и убедительно написанного рассказа сразу ясно: перед нами консерватор. Он сокрушается по поводу современного мира, предпочитающего стратегии, а не шедевры.

Но куратор, искусствовед, хранитель собрания итальянской гравюры Ипполитов является еще и обладателем костюма в клетку. Поэтому он не может позволить себе преувеличенной аффектации и истерики, в которую сползают его менее стильные коллеги по консервативному цеху. Языковое поведение человека стиля должно быть безупречно. Добиться идеала можно, только приправив словесное блюдо кайенским перцем, словечком со звездочкой посередине. Параллелью к этому приему кажется вступление к одному из самых замечательных текстов книги — эссе о Брюллове. «Мой приятель поделился со мной воспоминанием детства... В середине внушительного двора... стояло бетонное сооружение... Это была „мусорка“... Там, над инсталляцией из баков, бачков, мешков и ведер парила вырванная из „Огонька“ репродукция „Итальянского полдня“».

Других известных защитников прекрасного в нашей публицистике губит масштаб. Они производят на свет глыбы, которые тянут их ко дну. Они критикуют не соответствующий их ценностям мир с позиций человека, у которого несварение желудка после Макдональдса, сопровождаемое похмельем от паленой водки. Любовь к гамбургерам и водке они скрывают указанием на свою полную невинность и намекают на третьи силы, которые их накормили и напоили насильно. Результатом такого ехегеиенс может быть только вульгарное брюзжание. И главный их недостаток: они всерьез верят в тлетворное влияние... чего там у них в предмете... постмодернизма, Олега Кулика, Марата Гельмана. В то время как Ипполитов, скорее, смотрит на мир с вниманием заядлого театрала. Пусть пьеса ему не нравится, зато игру актеров он оценить в состоянии.

Книга разделена на три части. «Вчера» — эссе, «Сегодня» — фельетоны, «Никогда» — рассказы. Наибольшего градуса ироническое недоумение автора достигает, естественно, в разделе «Сегодня». К нему принадлежит язвительный текст «Проект Сказка», в котором рассказывается о некоем короле, спонсирующем проект «Все и ничто» (явная отсылка к одноименной книге Екатерины Андреевой). Собственно, «Проект Сказка» — это парафраз «Голого короля». Только кончается фельетон не торжеством фразы, вылетевшей из уст младенца по поводу глупого (и голого!) монарха: «Дитя тут же получило стипендию в Институт психоанализа имени Зигмунда Фрейда и быстро сделало карьеру неоакадемического критика». Ипполитов знает, что «карьерой» (мерзкое слово, да) в наше время чревата любая позиция. Но иногда с мизантропией перебарщивает. Постоянные упоминания о продажных и желающих продаться интеллектуалах звучат от текста к тексту все более обличительно. Ипполитов частенько пользуется

Вилем Флюссер. Проблема фотографии, как кажется, обретает подобающие ей контуры.

и снижающими описаниями коллег как обжор и пьяниц: пушкинисты у него закусывают кулебякой, а все остальные пьют даровое шампанское на презентации. Если автор без греха и камень кинуть в него нельзя, что ж, тем лучше для него. Но при чем тут его коллеги, и зачем нужна эта поза романтического гения?

На самом деле понятно, зачем. Горькие слова продиктованы, кажется, не личными переживаниями, но освященной веками синекурой консерватора. Поэтому Ипполитов превращает рецензию на все ту же книгу Екатерины Андреевой в фарс, бурлеск, уснащая ее парафразами из «Чайки» Чехова и признаваясь в любви всем русским женщинам, без которых жизнь была бы бессмысленна. С намеком на то, конечно, что все это искусство, которое Андреева описывает и систематизирует, на самом деле куча мусора. Это не критика, не анализ, а — ...нет, коротко не получится. Ипполитов пишет тоном врача, подыгрывающего сошедшему с ума пациенту: одновременно находится с ним в видимом согласии, но на самом деле дает понять стороннему наблюдателю, что перед ним — умалишенный. Достается, в том же иронически сказочном стиле, коллекционеру Чарлзу Саатчи («Выбор Даатчи»), поп-арту в целом («Плоско утверждение, что ... самое интересное в Риме — это макдональдс»), двадцатому веку («Аминь, Ей, гряди, Николь Кидман!»). Надо признать, что этот тон чрезвычайно заразителен. В России вообще предпочитают негативную идентификацию, а уж интеллектуалы тем более: есть логика в том, чтобы, будучи меньшинством, определять свой круг через кодекс вкуса, привязанностей, позиций. В результате, если читатель согласен с Ипполитовым в одном пункте (например, ненависть к гламуру), то и другие проглотит безболезненно, не разбираясь, что к чему.

В случае с автором этой книги, однако, все намного сложнее. Быстрый набросок остроумного консерватора исключает интересные детали. Ипполитов защищает в специальном «Похвальном слове» и китч от тиранов «хорошего вкуса», и массовую культуру в эссе «Европа on the bullshit», где причудливо переплетены шедевр Серова «Похищение Европы», девушка в майке с инициалами D & G, и отсутствие кофе в Петербурге-Ленинграде эпохи застоя. В последней части книги мы встречаем несколько авантюрных рассказов, посвященных (в основном вымышленным) персонажам и произведениям искусства («Чемоданы Курта Швиттерса», «Мраморная голова», «Гений ночи»). Это — прекрасные образчики постмодернистской прозы в духе Борхеса или Эко, и в таком жанре Ипполитову среди наших литераторов нет равных. В смене эпох, клубке сюжетов (мраморную статую Гермеса за 500 долларов покупает у антиквара Сьюзен Зонтаг, затем Роберт Мэпллторп спрашивает Гермеса у Зонтаг в качестве оплаты его труда) становится наконец видна позитивная программа Ипполитова. Ему все еще не хватает интеллектуальных приключений в пошлом и прямолинейном мире современности.

в ожидании философии

Александр Плюснин

Вилем Флюссер. Проблема фотографии, как кажется, обретает подобающие ей контуры.

Поразительное дело. В наше тяжелое время, когда сто раз провозглашенные смерти наук и искусств перешли из острой фазы в хроническую, философия — эта вечная служанка — вновь становится не царицей, нет, но неким удивляющим гарантом их же (наук и искусств) присутствия и актуальности. Не то чтобы теперь каждый румяный мыслитель может встать в позу Декарта и провозгласить: «Я мыслю о поэзии, эрго, поэзия существует. Но сегодня благодаря философии мы стали способны пусть на краткое время остановить наивное потребление прекрасного или возвышенного и ощутить наши любимые шедевры частью устрашающей вселенной человеческого разума. Но пойдём по порядку.

Первое, что приятно удивляет в эссе Вилема Флюссера «За философию фотографии», — это полное отсутствие пиетета перед условностями академического сообщества. Автор явно не стремится обособить «научное значение и новизну исследования» и не оправдывается за его «прикладной» характер. Впрочем, его работа фундаментальна в самом лучшем смысле слова, несмотря на столь малый, 100 с небольшим страниц, размер. Все очень просто.

Существует гипотеза, что история человеческой культуры содержит два основополагающих перелома: изобретение письменности и возникновение цивилизации «технического образа», которое мы ныне воочию и наблюдаем. При этом поступательное движение человеческого духа было, по сути, последовательным регрессом от прямого взаимодействия с миром к образности магического восприятия, затем — от магии к линейной письменности, и вот сейчас — от письменности к «техническому образу, к механическому воспроизведению магии. И двух страниц не прошло, а мы уже попали в поле актуальной философии, для которой собственно фотография не удачный пример и даже не главный движитель концепта, но симптом изменения, происходящего с каждым из нас, и, одновременно, само это изменение.

Здесь надо бы прерваться и сказать о самом Вилеме Флюссере. В 1939 году восемнадцатилетний студент эмигрирует из небезопасной Праги в Лондон. Еще через год — в Рио, затем в Сан-Паулу. Там он стал управляющим на фирме тестя, потом открыл собственную фабрику по производству радиоприемников, транзисторов и стабилизаторов. Во всех этих вехах внешней биографии никак пока не отражается неутрахающая жажда (к) философии, о которой Флюссер позже напишет книгу «В поисках значения». Надо надеяться, что ее тоже когда-нибудь переведут. Внешняя биография совпала с внутренней только после сорокалетия, и заданная в самых первых опубликованных вещах планка оказалась столь высока, что профессура и мировое признание пришли практически сразу и одновременно.

В 1983 году Флюссер публикует небольшую работу «За философию фотографии». Для философа она стала первым шагом в анализе «ситуации медиа», для нас — началом диалога с этим нетривиальным мыслителем. За истекшие 25 лет книжка была девятикратно издана по-немецки, да еще 25 раз на европейских языках плюс китайский, корейский, японский... Теперь, наконец, и по-русски. Переводчикам и исследователям это кажется казусом, едва ли не курьезом, мне — опять симптомом и едва ли не символом. Причем то, как она была издана, тоже, в общем, знак. Ничего особенного, у нас сейчас большинство толковых книг издают таким способом, что непонятно, то ли это издержки энтузиазма, то ли легкое разгильдяйство. Но скорее всего и то, и другое вместе. Думаю, дело было так: энтузиасты второпях сдали тексты, а издательство не соизволило отредактировать, схалтурило на верстке, сэкономило на корректорах. Что же, тем больший респект переводчику Гульнаре Хайдаровой, чей недилетантский подход, видимо, в одиночку обеспечил нам удовольствие от текста.

Впрочем, стоит только вновь обратиться к чтению, и все опечатки и «косяки» воспринимаются уже как обязательный фон, как постоян-

Вилем Флюссер. Проблема фотографии, как кажется, обретает подобающие ей контуры.

ное присутствие фотографий в повседневной жизни. Технический образ, образцом которого является фотография, обладает тонким флером «объективности». Казалось бы, ну уж здесь-то мы точно видим предметы такими, «какими они были на самом деле». Но в действительности фотография оказывается абстракцией еще более абстрактной, чем письменный линейный текст. Фотография иллюстрирует текст и тем самым перекодирует его. И если текст отсылает к магическим образам, то технический образ целиком укоренен в понятии. Например, фотография прямо отсылает к понятиям теории оптики. Но, предлагая «картинку» фотография еще и побуждает нас действовать так, будто линейная история закончилась, будто мы снова стали игрушками магических сил. «Это магия второй степени: абстрактная мистификация».

Мы порядком отвыкли от того, что научные философские книги могут быть написаны в жанре манифестов. Сверхплотный, перенасыщенный работой понятий текст Флюссера, как вода сжатию, сопротивляется сокращению в пересказе. Тем больший простор открывается для толкований и комментариев. Совместное послесловие переводчика и философа/теоретика фотографии Валерия Савчука имеет свои научные и пропагандистские цели, отличные от простого изложения эссе. И, попав на благодатную почву, постскриптум разросся в едва ли не четверть книги.

«Образы — это означающие поверхности». В этой короткой фразе, с которой начинается книга, квинтэссенция стиля «За философию фотографии». Флюссер не затрудняет свою мысль общепринятым научным аппаратом и почти не приводит доказательств. Добавьте сюда все эти «магии второй степени» и «абстракции третьего порядка»... Но, будь все дело в «авторитарности» и «иерархичности» мысли философа, текст разом потерял бы всякий шарм и обаяние. Книга Флюссера требует известной доли доверия от читателя. А сделал первый шаг, и все, птичке пропасть. Страстность и логичность повествования, глубина проработки сделают свое дело. «Наивный» взгляд на фотографию как на «простое щелканье» больше не удовлетворяет. На первый план выходит техническая, даже механическая составляющая фотоаппарата. Принципиально он ничем не отличается от любого, скажем, политического, аппарата. Он может использоваться для обслуживания интересов тех или иных интересов, предположим, классовых. Но истинное его предназначение не в этом, а в собственном увековечивании и исполнении заложенной в него программы в полном объеме. Поэтому Флюссер чаще говорит о фотографе как о простой функции технического устройства. «И это верно не только для фотографов, но и для всех функционеров, от банковского служащего до президента Соединенных Штатов».

Нетрудно заметить, что философия фотографии Флюссера кардинально отличается от привычной нам. Он практически не рассматривает фотографию как требующее осмысления искусство, сродни не-фигуративной живописи или акционизма. В тексте книги нет ни одной репродукции, а конкретные примеры крайне редки. Но они были бы столь же избыточны здесь, сколь уместным оказалась включенная в книжку небольшая, но важная статья Дитмара Кампера «Взгляд и насилие. Будущее очевидности». Однако именно фундаментальность подхода дает надежду на новую перспективу для искусства фотографии. Для фотографа Вилем Флюссер предлагает новую стратегию — не следовать за программой аппарата, а играть против него. Сама же философия фотографии, для которой рецензируемое эссе служит лишь пролегоменами, должна (может) стать радикальной критикой, способной развернуть регрессивное движение цивилизации. «Такая философия необходима, поскольку это единственная форма революции, которая нам еще осталась».

Конечно, книги о музыке в сравнении с *самой музыкой* всегда суть нечто вторичное. Но почему они могут быть милы нашему сердцу, а иногда притягивать нас едва ли не столь же сильно, как знакомые звуки, вызывать волнение, как от музыки?

Простого ответа тут нет, но, быть может, в рассказах о музыке, сложных политических, религиозных и философских перипетиях, сопутствующих сочинению музыки, кроются подчас какие-то важные для сути музыкального произведения смыслы? Или, читая об исполнении какого-либо произведения (при условии, конечно, что это описание яркое и глубокое), мы получаем какую-то дополнительную краску, неожиданный обертон? Конечно, есть просто толково или занимательно написанные книги о музыке, эталонные жизнеописания композиторов, характеристики их творческого метода, контекста эпохи и т. д. и т. п., но не с них хотелось бы начать свое повествование. Важнее другое — как так случилось, что та или иная книга, попавшая нам в руки еще в детстве (а детские впечатления, знаем, самые сильные), помнится до сих пор, более того, способна вызвать неподдельное волнение и сейчас, спустя многие годы?

Я поздно стал заниматься музыкой, несмотря на то, что на роду мне словно было написано стать музыкантом (мой дед был знаменитым пианистом). Но в раннем детстве я сильно сопротивлялся, и родители оставили меня в покое. Я увлекался древними греками, Винни-Пухом, историей искусства и вдруг почувствовал словно какую-то незаштопанную дыру не столько в образовании даже, сколько, скорее, в своей душе. Жизнь в закрытом обществе, каким был в середине 70-х Советский Союз, очень располагала к поискам дополнительных источников знаний. Музыка стала для меня одной из таких дорог. В позднем начале были и свои плюсы. Если в раннем детстве усвоение музыкальной грамоты, первые звуковые и ритмические успехи в исполнительстве несут, скорее, неосознанно моторный характер и очень зависят от психофизической составляющей в личности ребенка, то занятия в позднем возрасте во многом апеллируют к другим свойствам души. Забегая вперед, скажу, что исполнителя из меня все же не вышло: слишком велик диапазон от мечтательного любования звуками до азартного желания подчинить себе звуковую материю, самоограничения во всем и полуспортивных тренировок, помогающих овладеть музыкальным исполнительским мастерством. Однако именно этот жизненный период длиною в двенадцать лет помог мне осознать себя музыкантом, и теперь многие явления не только в музыке, но и в жизни приоткрываются мне через музыку.

Возвращаясь к теме закрытости советского общества, еще раз скажу, что путь к западноевропейской музыкальной культуре лежал тогда в основном через книги и записи. Записи — это большие виниловые пластинки, к настоящему времени уже совершенно отошедшие в прошлое (попробуйте купить где-нибудь иглу для своего проигрывателя!), но милые сердцу коллекционера из тридцатилетнего прошлого. О них еще будет когда-нибудь отдельный разговор. А вот книги! При численной ограниченности профильных издательств и, казалось бы, полном идеологическом контроле всей печатной продукции, сколько возможностей, сколько превосходных изданий… Ленинградскому отделению издательства «Музыка» в 1960—1970-е годы надо посвятить когда-нибудь особый рассказ, и это будет рассказ о невозвратной ленинградской музыкальной культуре наравне с другими феноменальными явлениями прошлого: Филармонией, Консерваторией, деятельностью многих исполнителей и композиторов.

Все музыкальные книги моего отрочества — из дедушкиной библиотеки. Одна из них — «Диалоги» Стравинского¹. Многим памятна эта книжка в тканевом песочного цвета переплете с золотым тиснением на обложке. Интерес к Стравинскому в России был всегда велик, а после его заезда на родину в 1962 году стало возможным не только слушать его произведения (пусть не все, но все же), но и говорить и писать о нем. По условиям того времени публиковать все четы-

ре книжки диалогов Стравинского за 1959—1963 годы с дирижером и пропагандистом его творчества Робертом Крафтом было просто невозможно (давили с одной стороны идеологические, с другой — не менее сильные издательские ограничения). Советские «Диалоги» — выборка, но не простая, а тематическая, в чем есть и свои плюсы, то есть если вас, к примеру, интересует «Свадебка», то вы найдете все про нее в одном месте, а не будете искать по четырем книгам. Мне очень повезло, конечно, что именно книга диалогов со Стравинским попалась мне на глаза (со временем она легла и на сердце). Если кто и был в недавно минувшем веке мостом между русской и западноевропейской культурой, то это именно Стравинский.

Для уха ребенка, музицирующего с детства, музыка Стравинского, пожалуй, слишком изысканна; но если у человека уже есть хоть какой-нибудь слуховой опыт, Стравинский в качестве универсальной культурной фигуры подходит как никто другой. Через него более, нежели через кого бы то ни было, пролегают не только музыкальные, но и художественные и литературные пути. Его культурная жадность, которая, быть может, повредила бы Баху или Глинке, в XX столетии более чем уместна. История всегда помещала Стравинского в самый центр актуального искусства (в том смысле, что он всегда оказывался востребован именно теми музыкальными жанрами и формами, в которых более всего ощущал потребность западный цивилизованный мир). И если можно чему-то позавидовать в его судьбе, то это прежде всего то удивительное соответствие своей изначальной творческой природе и возможности воплощения своих идей, которую Стравинский получил, странствуя по свету в поисках лучшей доли.

Чем вообще хороша эта книга? Если задаться вопросом, почему хороши те или иные издания, скорее всего ответ будет такой: книга «интересная», то есть все сведется к содержательной стороне. Другая часть опрошенных взыскует изыщного — и тут уже дело вкуса, вернее — вкусов. Если же подпустить к книге специалистов с разных сторон (как слепцов к слону в известном анекдоте), то каждый нащупает еще и нечто свое. Именно это осязательное ощущение кажется мне иногда абсолютно универсальным. Современные книги — бастарды книгопечатания, чахлые дети офсетной печати — в массе своей не способны вызвать положительных тактильных ощущений, все в них гладко и плоско. Не то в книгах прошлых эпох, живых своей шероховатостью и многомерностью. Лучшая книга — это сочетание и содержательной и внешней стороны.

«Диалоги» Стравинского отвечают всем изложенным требованиям: они познавательны, занимательны, профессионально выверены (общая редакция одного из самых авторитетных авторов, занимавшихся Стравинским, М.С. Друскина), удобочитаемы (о, как это важно!) и, кроме того, обладают прекрасным книжным дизайном, заметным только профессионалам (по счету автора этих строк — наивысшая оценка работы создателей книги). И вот такая книга попала в мои отроческие руки. Разумеется, от нее невозможно было оторваться. Тут и вся та Россия, которую мы потеряли и которая неизбывно с нами (пусть читатель простит нам этот оксюморон), пока мы думаем и говорим по-русски (наша музыка — ведь тоже во многом через русскую речь). Тут и впрыск в одряхлевшую, хотя и блестящую европейскую культуру русского «варварства» в виде красок и звуков, проникших с дягилевскими Русскими сезонами. Тут и уникальная для русского, не утратившего притом своей «самобытности», интеграция в западное общество (кстати, гораздо более органичная, нежели набоковская). Тут и общение с лучшими литераторами и художниками XX века, не говоря уже о музыкантах. И блестящие глубокие мысли по разным поводам, парадоксальные суждения, которым, конечно, нельзя полностью верить и которые корректируются собственным творчеством Стравинского, и еще многое-многое другое. Например, о музыке других композиторов, робко заглядывавших к нам из-за железного занавеса. Причем наравне с нашими современниками Варезом и Кейджем на

страницах «Диалогов» фигурируют Гильом де Машо (XIV в.) и Джек-уальдо ди Веноза (XVI в.)… Отметим среди достоинств книги и внятно аннотированный именной указатель. (И почему считается, что детям интересна только всякая тупая гадость из телевизора или механизмы, ведь кто-то точно любит копаться в книжном аппарате: комментариях и именных указателях! Ведь, как сказал поэт, «всякий перечень гипнотизирует и уносит воображение в необъятное»…)

Говоря о «Диалогах», невозможно не вспомнить об их предшественнице, вышедшей в 1963 году, через год после гастролей Стравинского в Москве и Ленинграде. Это «Хроника моей жизни»² — первая книга Стравинского, написанная им по-французски в 1935 году. Перевод принадлежит Л.В. Яковлевой-Шапориной (под редакцией А.М. Шадрина). Эти имена — подлинная ленинградская история, знаки культурной традиции, не прервавшейся ни за время революций, ни в период репрессий, ни в эпоху построения коммунизма. Вместе со Стравинским они связывают нас с эпохой, которая (хотя и захватана в последние десятилетия жадными неумелыми руками) до сих пор остается притягательной уже для нескольких поколений — это эпоха Серебряного века. Во французском языке и европейской культуре похожий на наш период называется «fin de siècle», конец века, рубеж веков, перелом. Наше название более объемное, пластически характерное. Серебряный — и оценка-соотношение с пушкинским временем — Золотым веком русской культуры, и вполне зримый образ благородного металла, изделия из которого темнеют со временем, если их специально не начищать. Блеск может быть хорош, но сколь художественно значительнее именно пати́на, закат, который может быть нескончаем… Именно такой представляется эпоха Серебряного века, именно потому у нее так много толкований, и никто, в сущности, не может ее в точности определить. Лидия Васильевна Яковлева-Шапорина (1885—1967) — театральный художник, жена композитора Ю.А. Шапорина. В истории театра ее имя останется как одной из организаторов и режиссеров первого детского кукольного театра в 1918 году. В истории петербургской богемы ее имя будет помниться как участницы злополучной загородной прогулки на Финском заливе 15 июня 1912 года, в которой Яковлева оказалась одной из спутниц Михаила Кузмина и Николая Сапунова и стала соучастницей безвременной гибели талантливого молодого художника. После войны советская жизнь отодвинула ее на периферию искусства, ее уделом стали переводы и мемуары (очень интересные и до сих пор полностью не опубликованные).

Кузмин тут упомянут не случайно. В конце 1920—1930-х годов вокруг него сложился кружок молодых талантливых литераторов и художников, одним из которых был поэт и переводчик Алексей Матвеевич Шадрин (1911—1983). Кроме того, Шадрин был страстный собиратель в послевоенные годы, из его собрания в государственном архиве образовалось сразу несколько личных фондов. Однако к чему такое отступление? Это только пример того, как две строки на обороте титульного листа могут сказать внимательному читателю очень-очень много. Если же еще вспомнить, что запись «Хроники» принадлежит Вальтеру Федоровичу Нувелю (1871—1949), между прочим, биографу Дягилева, то вся картина приобретет дополнительные краски.

Но вернемся к самой книге. Цель этих заметок — дать *образ* книги, которую я считаю (и готов доказывать свое мнение) уходящей натурой. Как видим, Стравинскому в этом плане повезло: как полиграфический продукт «Хроника моей жизни» — произведение еще более высокой ступени, нежели «Диалоги». Ничто в ней не раздражает взгляда, не вызывает посторонних вопросов. Полоса набора, гарнитура, формат — все сделано так, чтобы остаться как будто незаметным, но, поверьте, это высокое искусство. Что же говорить о содержании? Сравнивая эту книгу с «Диалогами», можно заметить, что она оставляет по прочтении более цельное впечатление и встает в ряд других ценнейших документов эпохи — воспоминаний Александра Бенуа, Михаила Фокина, Мстислава Добужинского и других. Речь не

идет о том, что мемуаристам надо во всем безоговорочно верить (если иметь в виду какое-либо научное исследование), но об эпохе и ее людях, их причудах, быте, настроениях и т. п., вещах, создающих фон и облик эпохи. Именно об этом подобные книги способны дать большее представление, нежели исследование современного автора, основанное на архивных документах. «Хроника» (или, как можно было бы еще перевести, «Истории моей жизни») — безусловно, занимательное чтение, предложенное читателю в удобной внутренней и внешней форме. Эта книжка хороша и своим аппаратом, там есть хронограф жизни и творчества Стравинского, а также указатель имен, где мы видим, как у многих выдающихся деятелей искусства, титанов XX века, в годах жизни еще не закрыты скобки (напомню, книга вышла в 63-м)!

Наконец, еще одна книжка, совсем брошюра, тематически примыкающая к двум Стравинским. Это вышедший в 1976 году скромный сборник, состоящий из четырех бесед знаменитого дирижера Эрнеста Ансерме со швейцарским философом Жан-Клодом Пиге³. Когда она попала мне в руки, она все еще пахла типографской краской (или так мне казалось), но именно эта книга послужила моим компасом в музыке XX века. Чем хороши «Беседы» Ансерме? Книг, в которых дирижеры рассказывают о своем дирижерском мастерстве, немало, в них много эмпирических рассуждений (иногда весьма ценных) о таком-то композиторе или исполнителе. «Беседы» же Ансерме о другом. Конечно, занимательности здесь тоже отдана необходимая дань — все же это беседы, записанные на радио (кстати, Ансерме — один из любимых дирижеров Стравинского, первый исполнитель многих его произведений). Однако главный упор сделан на другом. В своем разговоре собеседники подошли к главному — сути музыки. Может быть, совсем не бессмысленно то обстоятельство, что Ансерме в первом своем образовании математик, причем успевший до своей дирижерской карьеры потрудиться как преподаватель и в этой области. И не потому, что ему было проще, чем музыканту-нематематику, «разъять музыку как труп»; но там, где надо оформить свои мысли, придать им нужную структуру, он оказывается явно в более выигрышном положении по сравнению со своими коллегами. И сама профессия педагога ему тоже пригодилась, но уже в дирижерском искусстве. Так, с одной стороны, математика сообщила мысли Ансерме необходимую дисциплину и пластичность, с другой — преподавательская практика способствовала тому, чтобы придать его высказываниям необходимую форму. И кроме всего прочего, кроме высот теоретической и философской мысли, на страницах этой тоненькой брошюры рассеяна масса сведений о творцах западной музыкальной культуры — от Баха до Шенберга, а тактичный суховатый комментарий В. Александровой только помогает сориентироваться в этом пространстве.

Возвращаясь к темам детства и советской власти, скажу еще, что именно такие книги, подобные Стравинскому и Ансерме, пробивали брешь в бетонной стене нашей закрытости. Во всем ощущался недостаток, не было нот и записей, но когда они появились, мы были благодаря книгам уже во всеоружии хотя бы формальных знаний. Разумеется, с эмоциональным переживанием это не связано напрямую, и все же в книгах была какая-то своя, «умопостигаемая», незримая музыка, все равно прекрасная, несмотря на свое беззвучие.

Музыкальные книги о музыке

¹ Игорь Стравинский. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. [Conversations with Igor Stravinsky. London, 1959; Memories and Commentaries. London, 1960; Expositions and Developments. New York, 1962; Dialogues and a Diary. New York, 1963] / пер. с англ. В.А. Линник; ред. пер. Г.А. Орлова; послесловие и общ. ред. М.С. Друскина; список произведений И.Ф. Стравинского сост. И. Белецким и И. Блажковым. Л.: Музыка, 1971. 416 с.: ил.

² Игорь Стравинский. Хроника моей жизни [Igor Stravinsky. Chroniques de ma vie] / пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной; ред. А.М. Шадрин; статья и общ. ред. В.М. Богданова-Березовского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. 276 с.

³ Эрнест Ансерме. Беседы о музыке / пер. с фр. В.Н. Александровой и Е.Ф. Бронфин; предисл. Е.Ф. Бронфин; примеч. В.Н. Александровой. Л.: Музыка, 1976. 112 с.

deadline

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

d — 19 июля

Künstlerhaus Schloß Balmoral. Стипендии для художников. Германия

Период: 6 месяцев с апреля 2009 года.

Замок искусств Балморал предоставляет 6 образовательных стипендий для деятелей искусств.

На стипендию могут претендовать живописцы, скульпторы, графики, фотографы, дизайнеры, видео- и медиахудожники, а также дипломированные искусствоведы, имеющие как минимум трехлетнюю практику. Предполагается, что претенденты владеют немецким, английским или французским языками.

Сумма финансирования — 1200 евро в месяц. Организаторы предоставляют размещение, питание и рабочие студии. Замок Балморал имеет оборудование и лаборатории для работы художников разных видов искусства. Необходимые документы: заполненная анкета (на сайте); 2 паспортные фотографии; биография с описанием творческого опыта и предыдущих стипендий; обоснование заявления и описание художественных целей и плана работы (А4); от 10 до 20 фотографий и прочих репродукций художественных работ (в бумажном виде, максимум А4); комментарии к поданным работам (максимум А4); до 3 каталогов выставок; до 3 видеосюжетов (продолжительностью не более 15 минут каждый) на DVD. Общий вес материалов не должен превышать 2 кг, оригинальные работы не принимаются (только копии).

Информацию направлять по адресу:
Künstlerhaus Schloß Balmoral
Villenpromenade 11
D-56130 Bad Ems
Deutschland
www.balmoral.de

d — 24 июля

XIX OPEN-AIR SCULPTURE SYMPOSIUM OF O GROVE / XVII Симпозиум скульптуры на открытом воздухе. Испания

Период проведения: 20 сентября — 12 октября.

Ежегодный международный симпозиум скульптуры проходит в рамках фестиваля туризма на открытой площадке в присутствии зрителей.

Количество участников — 5.

Участники — профессиональные скульпторы, работающие в камне. Материал симпозиума — гранит в блоках размером 1,80×1,80×0,50 м. В соответствии с проектом блоки могут быть заранее распилены. Нет никаких ограничений относительно идеи скульптуры, но возможность объединения гранита с металлом, древесиныой или другим материалом зависит от технических и финансовых возможностей организаторов. Организационный комитет предоставляет компрессоры, электрическую сеть, по одному диску, возможность заточки инструментов, участники должны использовать собственные ручные инструменты.

Призы: I — 2400 евро и золотая брошка-краб, II — 1200 евро и серебряная брошка-краб, III — 900 евро и серебряная брошка-краб. Другим участникам — по 600 евро.

Организационный комитет возмещает расходы на дорогу, обеспечивает размещение и снабжение всем необходимым.

Для участия в симпозиуме нужно послать эскиз и модель, резюме, личную фотографию, контактные данные (телефон, факс, e-mail), фотографии последних работ — почтой.

AYUNTAMIENTO DE O GROVE (XIX Simposio de Escultura).
Plaza do Corgo, s/n 36980 O GROVE (PONTEVEDRA) SPAIN
E-mail: alcalde@turismogrove.com
Сайта нет.
Сайт города: www.turismogrove.com

d — 30 июля

Amber’08. Фестиваль искусств и новых технологий. Стамбул, Турция

Организатор: BIS (Body Process Arts Association)

Период проведения: 7—16 ноября

Тема: Inter-passive Persona.

Фестиваль имеет два раздела: интерактивные инсталляции и интерактивные игры. И в том и другом случаях исследуется сочетание и взаимодействие новых технологий и потенциала человеческого тела.

Организаторы предлагают рассмотреть соотношение изменения качества жизненного пространства (скорость, функциональность, технологичность и т. д.) и сознательного или бессознательного участия тела в этом процессе. Посредством артистических, технологических и философских выставок они намерены исследовать влияние «оцифрованной» среды на сознание человека.

Участники отобранных проектов примут участие в фестивале, им будет обеспечено размещение, техническая поддержка и финансирование расходов на материалы.

Форма заявления — на сайте.

BIS (Body Process Arts Association)
a-m-b-e-r, Ekmel Ertan
Turkey
E-mail: artwork.application@a-m-b-e-r.org
www.a-m-b-e-r.net

d — 31 июля

40 лет инноваций. Европейский конкурс на разработку дизайна поздравительной открытки, посвященной 40-летию создания электронного принтера компании Epson.

Организатор: компания Epson

Участники: дизайнеры, фотографы и все, кто работает с изображением. Конкурс не имеет возрастных или профессиональных ограничений.

Критерии оценки работ: оригинальность, соответствие теме, качество исполнения.

Призы: I — путешествие на сумму 5000 евро; 39 призов — техника Epson на сумму от 1000 до 100 евро. Работы, занявшие три первых места, будут напечатаны с применением технологии Digigraphie® (технология печати авторских произведений искусства, www.digigraphie.com/uk), работы всех победителей будут показаны в галерее компании Epson на выставке Photokina-2008 в Германии.

Требования: на обложке открытки может быть любое изображение (фотография, рисунок, коллаж), соответствующее теме «40 лет инноваций Epson». Работы принимаются в цифровом или бумажном виде — через веб-сайт или почтой. Формат: TIFF или JPG, разрешение не менее 360 dpi, размер печати не более 15×21,5. Анкета — на сайте.

Если автор посылает изображения почтой, они должны быть напечатаны на носителях Epson.

Великобритания, а/я 49793, Лондон WC2A 1WA, Epson.
www.epson-europe.com/40/ru

d — 1 августа

VII уличный фестиваль видео-арта ПУСТО-2008. Москва

Период проведения: 28—30 августа.

Уличный фестиваль видео-арта ПУСТО проходит в столице с 2002 года. Основная цель проекта — освоение городского пространства с помощью современного видео-арта. За шесть лет существования проекта фестиваль освоил самые разные площадки — от городских

пустырей до фабричных пространств. Помимо Москвы, в нем участвовали Екатеринбург, Саратов, Ярославль, Тольятти и др.

В 2007 году ПУСТО прошел на крыше легендарного Дома коммуны на улице Орджоникидзе, за три дня фестиваль посетило более семи тысяч человек.

Видеоработы будут демонстрироваться непосредственно в городском пространстве, в цвете и со звуком. К участию приглашаются художники и кураторы.

Длительность видео от 1 до 3 минут (максимум до 10). Принимаются работы в форматах DVD, miniDV, AVI.

Арт-директор фестиваля Ксения Перетрухина
E-mail: peretru@yandex.ru

d — 31 августа

CLEAN WORLD 2008. International Photo Competition / Чистый мир 2008. Международный конкурс фотографии. Австрия

Организатор: компания GREEN CLEAN ™, лидер в области изготовления приборов для очистки оптики, электроники, кино-, фото-, видео- и коммуникационных изделий.

Лозунг: «Чистота имеет много аспектов!»

GREEN CLEAN ™ впервые выступает в роли организатора открыто-го Международного конкурса фотографий и приглашает к участию фотографов всего мира, независимо от их статуса.

Идея конкурса: применение инновационных изделий и приборов компании GREEN CLEAN ™ для очистки цифровых камер гарантирует максимально возможное качество изображения, поэтому именно качество является важнейшей задачей при создании работы.

Жюри будет ориентироваться на самые оригинальные и новаторские решения в интерпретации темы.

От одного участника принимаются не более 3 фотографий разрешением 300 dpi, размером 20×14 вместе с заполненной формой входа (на сайте).

С призами, среди которых фотоаппараты, оптические приборы и др., можно ознакомиться на страницах конкурса.

Победители будут объявлены в сентябре. Призы будут вручаться на крупнейшей всемирной выставке в области фотобизнеса Photokina в Кёльне.

www.green-clean.at/index.php

d — 10 сентября

Lademoen Kunstnerverksteder (LKV). Trondheim, Norway / Резиденции для художников. Тронхейм, Норвегия

LKV — дом художников, расположенный в комплексе старых школьных зданий и управляемый как фонд, при поддержке различных организаций Тронхейма, третьего по величине города Норвегии. LKV содержит 34 мастерские, арендуемые местными художниками, оборудованные цеха для различной творческой деятельности (дерево, металл, графика, фильм — 16 мм, видео, темная комната для фото, зал для проектов и др.) и 2 гостевые студии и квартиры (каждая для 2 человек) для иностранных художников.

Резиденции (квартиры и студии) приглашенным художникам предоставляются бесплатно на срок от 1 до 3 месяцев, но работа в оборудованных цехах требует оплаты (цены — на сайте).

Гостям предлагается сделать презентацию своей работы — в виде лекции, показа слайдов и т. п. для местных художников и студентов. В конце программы в помещениях LKV организуется итоговая выставка приглашенного художника.

Рассмотрение заявлений происходит один раз в год уполномоченным комитетом художников на основании заявления-анкеты (на сай-

deadline

те), резюме, 5 слайдов (видео или CD), а также другой документации, важной для претендента.

Lademoen Kunstnerverksteder Mellomveien 5 N-7042 Trondheim Norway
E-mail: lademoen@online.no
www.l-k-v.no/index.html

d — 30 сентября

Чешская культура — в Чехии и не только. Фотоконкурс. Москва

Организатор: Чешский центр в Москве.

Участники: фотографы — любители и профессионалы.

На конкурс принимаются фотографии, посвященные любому из аспектов чешской культуры: от архитектуры чешских городов до фоторепортажей с мероприятий Чешского центра в жанрах портрета, репортажа и городского пейзажа.

Конкурсные категории:

Лучшая фотография (1—5 работ)

Лучшая серия фотографий (3—5 работ)

Каждый автор может послать работы обеих категорий. Максимальное количество работ — 10.

К конкурсу принимаются отпечатанные черно-белые или цветные фотографии форматом от 20×30 до 70×100.

Фотографии должны иметь на обороте следующую информацию: ФИО автора; название фотографии (в категории «Лучшая фотография»); название серии (фотографии должны быть пронумерованы, подписывается каждая фотография из серии); почтовый адрес; телефон (по желанию мобильный); e-mail.

Работы необходимо прислать (или принести лично — оставить на проходной посольства в конверте) в Чешский центр в Москве.

По желанию, в дополнение к отпечатанной фотографии, автор может прислать и ее цифровой вариант по электронной почте — для использования в рекламных целях на сайте Чешского центра (максимальный размер: 500 пикселей по ширине, до 500 Кб)

Итоги будут подведены в конце ноября — начале декабря. По результатам конкурса состоится выставка, победители получают призы.

Чешский центр в Москве
123 056 Москва, ул. Ю. Фучика 12/14
E-mail: info@czcenter.ru
www.czcenter.ru

d — 30 сентября

Организатор: International Biennial Association for Engraving при поддержке Rotary Club of Acqui Terme и др.

Участие в биеннале открыто для любого гравера, участие бесплатно. Каждый художник может послать одну работу, законченную после 1 января 2007 года, в технике шелкографии или ксилографии.

Работы не должны быть использованы ранее для коммерческой печати и не могли участвовать в выставках. Первоначальный размер печати — 50×70. Работы неправильной формы не рассматриваются.

К конкурсу принимаются фотографии или цифровые копии размером 18×24 с указанием названия работы, техники, года создания — на обороте. Работа должна сопровождаться заполненной анкетой (на сайте).

Жюри (профессиональное и общественное) выберут работы для выставки и каталога, а также победителей.

deadline

I приз — 5000 евро. Его автор должен будет передать права на свою работу организаторам, а также послать пластину и 75 оттисков 50х70 с арабской и римской нумерацией.

Все конкурсные работы остаются в собрании биеннале.

Материалы отправляются почтой с пометкой «PRINTED MATTERS — NO COMMERCIAL VALUE».

PREMIO ACQUI — BIENNALE INTERNAZIONALE PER L’INCISIONE
Piazza Italia n. 9 — 15011 Acqui Terme (A) Italy
www.acquiprint.it
E-mail: info@acquiprint.it

d — 30 сентября

PROVINCE OF NOVARA (1859—2009).
Международный конкурс экслибриса. Италия

Организаторы: Provincia di Novara, Associazione La Corte dell’Oca, AIE (Associazione Italiana Ex libris).

Конкурс открыт для всех художников. Принимаются работы, выполненные в традиционных методах печати (шелкография, ксилография, литография).

Тема: юбилей провинции Новара в географическом, природном, культурном и других аспектах.

Экслибрис должен быть напечатан на листе бумаге форматом A5 (область печати — любая) и не иметь пометок других конкурсов. Обязательная надпись на экслибрисе: EX LIBRIS PROVINCIA DI NOVARA (1859—2009), а на обороте (карандашом) — фамилия, имя, адрес, дата создания, размеры, техника, название.

От одного автора принимается до трех работ, каждая — в четырех подписанных копиях. Все они остаются в собственности организаторов и будут храниться в их коллекциях.

Призы: 1500, 1000, 500 евро.

Работы, отобранные жюри, будут показаны на выставке в Новаре весной 2009 года и представлены в каталоге. Авторы работ, напечатанных в каталоге, получают его бесплатно.

Чтобы представить последние достижения в области традиционного экслибриса, художники могут послать работы, не связанные с темой настоящего конкурса и выполненные в период с 2000-го по 2008 год. Для внеконкурсных работ установлен один приз — 500 евро, лучшие из них также войдут в каталог.

Работы отправляются заказным письмом по адресу:

Associazione Culturale La Corte
Casella postale N. 68
- 28041 Arona (No)
Italy
Контакт:
Adele Pastore
cortedelloca@alice.it
www.lacortedelloca.it
www.provincia.novara.it

d — 1 октября

Классический эстамп. Конкурс имени Д.А. Ровинского для молодых художников России

Дмитрий Александрович Ровинский (1824—1895) — крупнейший коллекционер, большой знаток и историк русской и западной гравюры.

Организатор: Дом графики, Москва.

Цель конкурса: выявление молодых перспективных художников, работающих в различных видах художественной печати, изучение современных тенденций в этом виде искусства, содействие дальнейшему развитию и повышению интереса к графике.

К участию в конкурсе допускаются воспитанники и выпускники художественных школ, высших и средних художественных учебных заведений, члены региональных СХ и любители, занимающиеся печатной графикой, которым на момент подачи заявлений не исполнилось 35 лет. Возрастные категории: до 21 года; от 21 до 35 лет.

Каждый конкурсант может представить не более 3 работ.

Премии: 50000, 40000, 25000 рублей. По итогам конкурса «Классический эстамп» пройдет выставка и будут опубликованы обзорные статьи в журналах «Художественный совет», «Юный художник» и других.

Жюри также определит победителей конкурса по специальным номинациям и различным техникам печати и наградит их дипломами и памятными подарками.

Для участия в конкурсе необходимо отправить в Оргкомитет заявку-анкету со списком работ (форма — на сайте); копию паспорта для подтверждения возраста участника; работы в листах (без паспарту, рам и стекол)

Материалы отправляются почтой (с указанием обратного адреса и обязательной пометкой «КОНКУРС»). Участники присылают все материалы по почте без объявленной ценности.

Художественные работы, участвующие в конкурсе, авторам не возвращаются и поступают в фонд Дома графики.

101000, Москва, а/я 989, Дом графики.
(495) 623-5554, 623-5577
http://www.graphichouse.ru/32/

d — 15 октября

Jutta Cuny-Franz Award 2009 / Международный приз за работу в стекле. Дюссельдорф, Германия

Организатор: Glasmuseum Hentrich, крупнейший музей стекла в Европе.

Конкурс ориентирован на художников до 40 лет, создающих свои произведения (объекты, скульптуры) в стекле. Работы должны быть выполнены в течение двух последних лет.

К конкурсу принимаются цифровые фотографии на CD-Rom (3 млн. пикселей / фотография) или слайды (24х36 мм).

Призы: главный — 10000 евро, два поощрительных по 1500 евро.

Фотографии должны сопровождаться именем автора, названием работы, указанием материала, техники, года создания. Анкета на сайте.

Jutta Cuny-Franz Foundation
Stiftung museum kunst palast
Glasmuseum Hentrich
Dr. Helmut Ricke
Ehrenhof 4-5
40479 Düsseldorf
E-mail: Helmut.ricke@museum-kunst-palast.de
www.museum-kunst-palast.de/SES29930723/lang1/doc-1012A.html

d — 1 ноября

Sint-Niklaas-2009. Международная биеннале экслибриса и малых форм печати 2009. Синт-Никлас, Бельгия

Организатор: INTERNATIONAL EXLIBRISCENTRUM SINT-NIKLAAS.

Участники конкурса (родившиеся до 1991 года) должны предоставить до 3 экслибрисов в 2 копиях, разработанных и напечатанных в 2007 или 2008 году и не участвовавших в других соревнованиях.

Не разрешается подавать на конкурс псевдоэкслибрисы с именами несуществующих людей или знаменитостей, не давших своего разрешения.

Тема работ «THE BOOK and/or SAINT NICHOLAS» («Книга и/или Святой Николай»).

deadline

Конкурс социального плаката «Жертва». Москва

Период проведения: 1 мая 2008 — 6 февраля 2009

Организатор: правозащитное движение «Сопротивление»

Темы: «Насилие в семье», «Насилие над детьми».

В конкурсе могут принять участие все желающие, независимо от места проживания и возраста. Работы не должны констатировать жестокость во всех ее проявлениях, задача автора — заставить зрителя думать, сострадать, проявлять гражданскую солидарность и желание изменить ситуацию. Главное требование — оригинальность, смысловая нагрузка работ, глубина раскрытия темы.

В социальном плакате возможно сочетание изображения, текста и графических элементов.

На конкурс принимаются любительские и профессиональные фотографии (индивидуальные или коллективные), а также фотоколлажи, фотомонтажи, фотохудожественные картины, синтез фотографии и рисунка.

Отдельным файлом формата Word необходимо прислать следующую информацию: название работы (либо слоган, например «Остановим домашнее насилие!»), краткое описание (что изображено, каков смысл работы), контактные данные участника конкурса (ФИО, адрес, телефон, e-mail) и, по желанию, дополнительную информацию (опыт работы, увлечения, пожелания и т. п.).

Присылая работу на конкурс «Жертва», автор автоматически соглашается на участие в фотовыставке работ конкурса, публикацию работы на сайте правозащитного движения «Сопротивление» и использование работы в общественной деятельности движения с указанием информации об авторе.

Превью работ нужно высылать по электронной почте в формате JPG максимальным размером до 800 пикселей по большей стороне, файл не должен превышать 300 Кб. Исходники работ (форматы JPG, TIFF, ESP) высылаются только после того, как организаторы свяжутся с автором.

Победителям конкурса вручаются призы: за I место — ноутбук, за II место — цифровой фотоаппарат, за III место — цифровой фотоаппарат.

Экспертный совет конкурса учреждает один поощрительный специальный приз для детей-конкурсантов до 15 лет.

Тел.: +7 (495) 241-3153, +7 (495) 241-3733.

E-mail: konkurs-jertva@mail.ru

http://soprotivlenie.org

The Galerie Yulza. Галерея ищет художников из Центральной и Восточной Европы для представления их на рынках Канады и США. Монреаль

Галерея откроется в июле в центре Монреалья.

Заинтересованные художники должны представить на рассмотрение галереи предложение, биографию или резюме, 10—15 слайдов или изображений на CD (JPG, TIFF, GIF, PDF). Если автор хочет получить материалы обратно, необходимо приложить обратный оплаченный конверт. Дополнительная информация — по телефону или электронной почте.

The Galerie Yulza
Andrew Princz
2165 Crescent, 1st Floor
H3G 2C1 Montreal
Canada
Тел.: +1 (514) 605-7920
E-mail: aprincz@yulza.ca

К конкурсу принимаются работы, выполненные в любых техниках печати, смешанных техниках, фото и цифровая печать. Заявление (на голландском, французском, немецком или английском языках) включает: регистрационную форму, резюме, год создания экслибриса, полное описание техники, словесную интерпретацию темы, информацию о владельце экслибриса (человеке, библиотеке или учреждении) и разрешение владельца на воспроизведение экслибриса с его именем.

Если текст экслибриса содержит нелатинские знаки, художник должен перевести текст на вышеуказанные языки и написать его карандашом на обороте. Максимальный размер печати 13х13, размер листа — 20х15. Претенденты самостоятельно оплачивают почтовые расходы, а также, по желанию, возврат корреспонденции.

Премии предоставляются в нескольких номинациях: 4 по 1250 евро; 2 по 500 евро; 2 по 250 евро; до 30 призов «молодым талантам» по 750 евро. Все участники выставки получают каталог.

Решение жюри будет опубликовано 18 апреля 2009 года на сайте.

Конкурсные работы останутся в собственности Международного центра экслибриса, могут быть воспроизведены без какой-либо оплаты в каталогах и других некоммерческих изданиях.

Internationaal Exlibriscentrum — Stedelijke Musea
Internationale tweejaarlijkse exlibris en kleingrafiekwedstrijd Sint-Niklaas 2009
Zwijgershoeke 14 — B-9100 Sint-Niklaas (België).
www.fisae.org/StNik09.html
Регистрационная форма — www.fisae.org/registrationform.doc
www.sint-niklaas.be

d — 15 ноября

5th International Artist’s Book Triennial Vilnius-2009 / 5-я международная книжная триеннале. Вильнюс

Организатор: Circle Bokartas.

Период и место проведения: октябрь 2009 года, Contemporary Art Centre. По окончании выставки в Вильнюсе запланирован ее круиз по Европе, а затем показ на Сиднейской и Сеульской международных книжных ярмарках.

Тема: Text.

Участники — художники всех стран. Каждый может послать до трех традиционных книг или книжных объектов. Претендент должен оплатить все расходы по доставке, страхованию и т. д.

Организаторы издадут каталог. Он будет доступен по запросу по цене 25 евро или 30 долларов.

Если книги, принятые для выставки, являются пожертвованием организаторам, их авторы получают каталог бесплатно. Участники, которые хотят получить свои работы назад, должны четко уведомить об этом и оплатить почтовые расходы.

Организаторы сохраняют за собой права на фотографирование работ для использования в каталогах, в сети Интернет, для рекламных целей.

Решение судей по отбору книг для выставки будет объявлено 25 ноября. При отправке книг объявляйте их таможенную ценность: не более 30 долларов/евро.

Форма участия на сайте.

Куратор: Kestutis Vasiliunas
5th International Artist s Book Triennial Vilnius-2009
Bokartas Kestutis Vasiliunas Filaretu 9-5
Vilnius LT-01207 Lithuania
E-mail: vasiliunask@bokartas.lt
www.bokartas.lt

орнамент, кратный единице

Николай Кононов

Писать о Тане Парфеновой как о живописце трудно, ведь перво-наперво она известна как дизайнер и основатель успешного модного дома; ее платья хранятся в коллекции отдела новейших течений Русского музея, ее объекты и инсталляции появляются в актуальных музейных проектах (вспомним прекрасную «Постель Малевича» на замечательной недавней выставке «Приключение черного квадрата). Когда я наблюдал за ее деятельностью на ниве фешн, меня не покидал вопрос о пластической подложке ее безупречной цветовой фантазии, о глубинном источнике ее оригинального вкуса, о культурной истории ее стилеобразующих доминант. Ведь в отличие от многих современных дизайнеров-промоутеров деятельность Парфеновой не связана с «самопиаром», с беззастенчивой пропагандой собственного бренда, со светской саморепрезентацией. Она будто бы разрушает этот глянцевоый социальный профиль, просто устранивая сезонные показы коллекций, изредка выставляя серьезные произведения в стенах музеев и выставочных залов.

На протяжении последних десяти лет я наблюдаю за ее оригинальной живописью. Знакомство с ее холстами началось случайно, когда в ателье на Невском проспекте я увидел ряд ее натюрмортов, которые меня заинтересовали чрезвычайно. В них проступали некоторые выразительные свойства, которые зрителю говорили о том, что это не плод случайных занятий, не разминка руки, не зона элегантного отдохновения дизайнера и конструктора одежды от чего бы то ни было. К самым ярким, видовым чертам ее натюрмортов можно отнести «нервную беглость» кисти художника, такое проступающее полосатое узорочье — в разной аранжировке — от муаровых потертостей, будто холста коснулась тончайшая складчатая завеса, до экспрессивной штриховки, напоминающей граффити. В этом принципе вычитывался явственный уклон живописного почерка к чувственному, ручному, к орнаментике. Тенденциозная манера декларировала примат принципа повторения, тавтологичности (которая, как известно, только в искусстве приносит прибыль) и, в конце концов — аутичной детскости, будто бы холст, лист, ткань держали под косым углом, как тетрадный лист во время контрольного диктанта. Мне показалось, что в этой манере моментального искреннего рисунка художник заявлял искренность этой «быстроты», словно необходимо сохранить особенное, схваченное докультурным подсознанием впечатление натуры. Именно в этой зоне главенствуют ритмы, штриховки, полосы. О тех холстах нельзя было сказать, что они лиричны, задумчивы, печальны и пр. Эпитеты из литературной парадигмы им совершенно не подходили, так как какая-то отвлеченная, я бы сказал сухая (в хорошем смысле) живопись, трактовала традиционные объекты натюрморта совсем с другой, не внешней стороны, хотя по своему цветотехнологическому базису манера эта вполне традиционна и, как думается мне, длит линию лучших быстрых художников XX века.

Я вспоминал и яростную досказочную Татьяну Маврину 30-х, и романтическую неонаивную Ольгу Гильдебрандт 20-х, и точную до щепетильности Антонину Софронову 40-х. То, что это искусство не изъять из культурного ряда, для меня было несомненно.

Но, с другой стороны, эти выразительные натюрморты не трактовали отношений между простыми предметами обихода, попадающими в поле зрения живописца. Хотя связи между цветами, вазами, мебелью, стенами и прочим в композиционно равновесном отношении были безукоризненными, классически удобными, будто бы созданными для пользы чьего-то зрения, которое должно их с радостью «носить-использовать». Так же сразу считывалось глубинное невротическое противоречие этой живописи при внешней гармонии всего языка линий, пятен, ритмов и пр.

И действительно, безупречные объектные связи не трактовали того, что они изображали. Лексические отношения, возникающие в кар-

тине, сводились к совершенно иному. Будто все эти более чем традиционные цветы, вазы и фоны имели какие-то дополнительные, пока не ясные, но существенные права на бытие. Объекты, на которые было устремлено внимание художника (при всей маэстрии исполнения), встроенные на холсте в драматическое действие, казались изъятymi из времени, где они находились. Будто бы они, так и не став символическими, все же получили шанс на вневременное бытование. В этом был какой-то тайный вызов, манящий взор между буквально видимым и психической видимостью, и его требовалось избежать хотя бы для того, чтобы понять. Конечно, сразу становилось ясно, что художник отменяет все повествовательные дискурсы: в этих холстах не было ни следа лирического изложения, ни тени философского толкования, ни намекa на скрупулезность отчета.

Потом я понял, на что это все-таки похоже. Ведь с помощью зримой метафоры иногда бывает легче объяснить невидимые токи и силы, обеспечивающие право объекту, исполненному по канонам стать произведением беззаконного искусства. Как ни странно, мне многие картины Татьяны Парфеновой напомнили простой узор ткани, сделанный трафаретной печатью, — не в смысле цвета, композиции и других профессиональных качеств, а как-то иначе. Будто уже есть некий модус, который может быть многократно повторен. У нее это возможное повторение, некая кратность сегменту из «размотанной штуки» мировой материи всегда считывается и сводится к единичному изображению на холсте. Этакий мифический лишний двадцать пятый кадр, который не воспринимается зрением, но непременно наличествует, даже не существуя, хотя бы потому, что все опасаются его проникающего влияния.

То, что она изображает, и есть *власть* некой меры, некоторого повсеместного кратного образа, который не дается зрению, так как на нем нельзя сосредоточиться, ибо он ускользает быстрее, чем мы сможем прищуриться на его быстром следе. Да и сообщения о нем пустотны, как и говорить обо всем этом неловко, — ведь, что-то поняв, уже невозможно домыслить.

В доказательство этого метафизического тезиса могу предъявить хотя бы то, что все предметы ее натюрмортов достоверно имеют иллюзорные тыльные стороны, которые, конечно, не видны. Отчего так получается? Ведь она не размещает свои предметы на фоне зеркал. Может быть, потому, что ей удастся произвести тотальное овнешнение не только объектов, которые она живописует, но также и всего арсенала, посредством чего она это делает. Таким образом, сугубо внешнее предстает не только аутическим, но и агрессивно безъязыким, как пара глухонемых в кромешной тьме. Так на каком же языке они заговорят, когда найдут друг друга по теплоте? На единственно возможном — искренности и идентичности. Другого им не остается.

Надо заметить, что художница всегда ведет напряженный диалог не столько с предметом, который изображает, не только со связями, строящими драматургию всего зрелища, но и с его вариативностью, множественной вакансией, с тем самым не подвластным нашему усилию местом, которое он занял, появившись в поле ее зрения. Что это? Парадокс, апория, лемма для следующего утверждения, нуждающегося в доказательствах? Ее предметы, настаивая на своей реальности, всегда выступают в качестве собственных провозвестников. И действительно — кажется, что их все-таки больше *нет*, чем они *есть*. Это странно, ведь вещи — чашки, платья, цветы все-таки изображены, но между тем логика их живописания такова, что премьеры, так сказать, главные «лица» ее постановок, всегда уравнины с тем, как падает на них свет, действует гравитация или напрягается наше зрительское зрение. Поэтому идея испода, другой стороны не только вещи, но и художнического действия, предпринятого по ее воплощению — будь это «ремесленный» инструментарий письма (линии, пятна) или композиционная логика (центров, планов), — всегда домини-



Из серии «Открытки». Х., акрил. 100х130



Из серии «Открытки». Х., акрил. 130х100



Кофе. Диптих. Х., акрил. 99х120 (обе)



рует над зримым сюжетом, о котором мы можем сказать: «чашки», «синее платье», «цветы в вазе» и пр., не сказав о самой сущности этих неовещей по сути ничего.

Наречение именем, окружение оболочкой, упаковка-присоединение к другим пазлам цивилизации — значительнейшие коды, отвергаемые, критикуемые, осмысляемые и воспеваемые культурой. И у Татьяны Парфеновой все то же становится объектом ее придирчивых усилий. Это особенно заметно в ее дизайнерской деятельности, когда, например, обустранивая домашний интерьер, она прибегает к «симулятивному» декорированию, расписывая маслом большой фронт стены под голландскую кафельную облицовку. Интересно то, что игровой, театрализованной декорации у нее не получается, как и в живописи, которая, будучи и яркой, и выразительной, ни в малейшей степени не является декоративистской. Но кафельная стена почему-то иманирует тепло, не являясь печью.

И здесь мы подходим к другому важному аспекту искусства художника. Если вспомним один из самых теплых очагов, который не озарялся пламенем никогда. Тот самый, из детской сказки, за которым заветная дверь. Разве можно поспорить с тем, что память о его жаре воделеннее огня всех печей и каминов. Есть ведь некие атрибуты, которые, горя в нас, не сгорают и могут со временем только разгораться. Этим можно объяснить ее многие дизайнерские ходы, когда, например, на боковине позолоченного шкафа вдруг вырастает частокол из горностаевых хвостов, написанных маслом, когда деревянные элементы старого дивана расписываются меандром из желтых улиток.

Татьяна Парфенова раннее детство провела в Полтаве. Может быть, именно в этом биографическом обстоятельстве и надо искать объяснения тому, почему так сильна в ее искусстве идеология особого психического невидимого, но зримого орнамента.



Из серии «Открытки». Х., акрил. 130х100



Из коллекции студентов Университета технологии и дизайна (Москва).
Фото Марины Гуляевой



Из коллекции студентов Университета технологии и дизайна (Санкт-Петербург)



Из дипломного показа выпускников школы моды ESMOD (Берлин). 2007



Из коллекции студентов Уральской государственной архитектурно-художественной академии (Екатеринбург).
Фото Марины Гуляевой

garderobe–2008: начинающая красота

А. К.

Музей связи (Санкт–Петербург). Garderobe–2008: мода на вырост из Германии и России. 20 апреля



Из коллекции студентов Университета технологии и дизайна (Москва). Фото Марины Гуляевой



Из коллекции студентов филиала школы моды ESMOD (Берлин). Фото Марины Гуляевой

Для этого дефиле было выбрано замечательное пространство. Парадный зал дворца канцлера Безбородко на Почтамтской с мраморными стенами, ампириными колоннами и тяжеловесной лепниной казался гимном стилю вне истории и вне моды. Через затемненный чертог обер-гофмейстера и обладателя титула балы ордена св. Иоанна Иерусалимского современные модники проложили алюминиевые конструкции и вмонтировали в них спящие лампы. Фантазмагорическое действо сопровождали немецкий техно-индастриал и потусторонние фразы затерянного во мраке ведущего, время от времени вещавшего замогильным голосом: «Гардеробе две тысячи восемь...»

Фешн-проект под таким названием с уточнением «Мода на вырост» закрывал Неделю Германии, организованную Институтом Гете и состоявшую из концертов, лекций, мастер-классов, кино- и театральных показов. Героями модного дефиле стали юные дизайнеры четырех школ — петербургского и московского отделений Университета технологии и дизайна, Уральской государственной архитектурно-художественной академии и берлинского отделения французской школы моды ESMOD. Надо сказать, что публику притягивал сюда не только состав участников, но и заявленная организаторами цель проекта — поддержка престижного международного конкурса молодых дизайнеров одежды «Createurope — Fashion Academy Award».

Начался показ с коллекции выпускников петербургского УТД, предложивших полюбоваться на раскрашенных длинноволосых юношей, упакованных в полуфантастические наряды, сочетавшие, например, гипертрофированно огромную костюмную бабочку с пиджаком с серебряными накладными карманами или брюками в крупную клетку. В заключительной части показа те же модели облачились в черные, синие и зеленые поблескивающие куртки, плащи и олимпийки, напоминавшие то ли костюм Ихтиандра из фильма «Человек-амфибия», то ли скафандры героев «Звездных войн», но явно что-то скорее из прошлого, чем из будущего.

На этом фоне неплохо смотрелась этническая часть коллекции, в основном ее женская составляющая — вязанные комплекты, накидки, туники и пончо, соединенные с капроновыми лосинами, такими же перчатками и даже настоящими резиновыми галошами. Привлекали внимание украшения, вышитые бисером и стразами, а также золотистые бутафорские серьги вполголовы. Видимо, в замысле создателей коллекции должна была читаться апелляция к недавнему ретро, тоска по романтизму космической эры. В реализации все это смотрелось мило и живенько, но уж чересчур развесело и скорее походило на представление, перформанс, но не фешн-показ.

Вслед за петербургским проходом сквозь зал канцлеровского дворца начали дефилировать модели, одетые студентами УралГАХА. Замечу сразу, что их коллекция оказалась, наверное, самым интересным из увиденного в этот долгий вечер на подиуме. Екатеринбургцы продолжили идею предыдущих героев Garderobe-2008, а именно — синтез этники с «космонавтикой». Сложно сказать, в чем притягательность столь заезженных тем для молодых дизайнеров, от которых хотелось бы получить что-то действительно новое, и все же жестко заданные рамки креативу не помеха. Что и доказали уральские студенты.

Всем известна набитая ватой тряпичная кукла в качестве предмета домашнего обихода — русская «баба на чайник». Как раз эту идею и обыграли уральцы, взяв за основу дизайнерского эксперимента идею «русского наива», витальность и красочная привлекательность которого кормит уже не одно арт-поколение. Можно сказать, что здесь доминировала форма как таковая, заявившая о себе зримо и материально. Многоотрудные в исполнении массивные платья с крупной вышивкой, камнями и бисером были дополнены кушаками и оригинальной обувью, неким подобием валенок из кусков войлочной ткани. Дополнили это фолк-дефиле несколько идущие вразрез с доминирующей идеей, но и сыгравшие роль spectacularного контраста аксессуары — сумки, варьировавшиеся от клатчей до металлических кейсов.

Космическую тему уральцы также решили в утрированном ключе. На подиум выходили настоящие пришельцы в костюмах, не поддающихся описанию и представлению об удобстве одежды. В основном это были монохромные «платья» — черные, серые или бежевые с гипертрофированными деталями в сочетании с обтягивающими латексом или кожей. Избыточностью отличалась и мужская часть коллекции — полуковбойская, полурастаманская, с невиданными шляпами, пиджаками, жилетами, кофтами и большими брошами. Во всем этом чув-

ствовала определенная эстетика, хотя и лишенная чувства меры, но все же ярко и четко заявляющая о себе.

Москвичи ничем особенным не запомнились. Их коллекция оказалась более взвешенным вариантом созданного петербургскими молодыми дизайнерами, разве что с перевесом в сторону восточной экзотики. Ориентацию на Индию и Африку подчеркивала выбранная цветовая гамма: доминировали оранжевый, желтый и золотой в сочетании с золотыми же бусами и ожерельями или черными лентами, поясами и сумочками. Зато безусловно ярким моментом шоу стала обувь — фантастические вариации на тему туфель и сапог, отлично контрастировавшие с традиционным и спокойным настроем коллекции.

Закончился вечер показом берлинской школы ESMOD. Все те же космонавты-гуманоиды развлекали публику в компании теперь уже девушек-эльфов (с крылышками и кружевами на обнаженной груди). Талантливыми тут были мелочи — такие, например, как похожие на изящные гнезда венки на головах моделей. Сотканые из тонких листьев фольги, стилизованных под виноградные листья, венки напоминали драгоценные головные уборы античных жрецов и жриц, неожиданно ставших «приветом» классическому стилю петербургского дворца.



Санкт-Петербург, Россия, 191025, Невский пр., 78, оф. 18
Тел./факс +7(812) 719 67 60, Тел. +7(812) 579 86 49
E-mail: mail@n-prospect.ru

www.n-prospect.ru

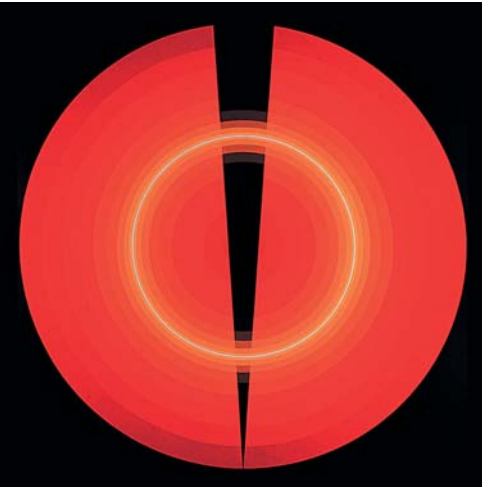




Юрий Хржановский. Иприт. Отравленный газом (Гийом Аполлинер в 1914 году). Бумага, акварель. 35,7×28,8. 1931



Виктор Бобров. Боярышня. Бумага, акварель. 1889



Хорасио Гарсиа Росси. Светоцвет. X., акрил. 1998—2004

продолжение истории

Оксана Лысенко, Александр Котломанов

Последние проекты главных петербургских музеев схожи в одном — кроме выставки Ивана Шишкина в Русском музее, варианта недавней экспозиции в Третьяковской галерее, звучных, всем известных имен в музейных афишах не значилось. Такое впечатление, что Русский и Эрмитаж пошли по пути «открытия» художников, незаслуженно забытых или малоизвестных в России — таких, как Юрий Хржановский и Александр Богомазов, участники аргентино-парижской группы GRAV и Теодор Веле.

Русский музей даже придумал новую выставочную программу — «Забытые имена», начатую экспозицией Юрия Хржановского в Корпусе Бенуа (10 апреля — 12 мая). С сожалением заметим, что в Петербурге это событие заслуженного им звонкого резонанса не имело. Многие не поняли, что перед ними раскрылась еще одна страница истории русской культуры, а из забвения вернулось имя художника яркого, необычайного таланта. Но — выставка состоялась, выпущен хороший каталог, и мозаика искусства XX века дополнилась еще одним недостающим фрагментом.

Среди экспонировавшихся произведений Хржановского только одно — монументальное полотно «Сибирские партизаны» — принадлежит ГРМ, остальные около двухсот живописных и графических работ были предоставлены семьей художника. Семья же инициировала выставку, за что ей огромное спасибо. До настоящего времени имя Хржановского было хорошо известно лишь специалистам по русскому авангарду, в первую очередь Евгению Ковтуну, лет двадцать тому назад «открывшему» забытого художника.

Достаточно взглянуть хотя бы на одну из работ Хржановского, чтобы понять, насколько незауряден был его талант. Возможно, кто-то вспомнит его работы на выставке учеников Павла Филонова в пассаже на Литейном проспекте в 1987 году. Например, яркий до незабываемости образ, созданный в акварели «Иприт. Отравленный газом. (Гийом Аполлинер в 1914 году)». Было видно, что из группы верных филоновцев этот художник выделялся своей сумасшедшей энергетикой и ближе других стоял к экспрессионизму, чего, как известно, Филонов не одобрял.

Хржановский родился 17 августа 1905 года в Казани. Первые уроки рисования получил в Иркутске, в художественной школе под руководством И.Л. Копылова, который давал своим ученикам основательную начальную подготовку и, что особенно важно, поддерживал интерес к новым живописным системам. В 1922 году семья Хржановских переехала в Петроград, где Юрий продолжил свое образование сначала у Кузьмы Петрова-Водкина во Вхутеине, затем — у Казимира Малевича в Гинхуке и, наконец, у Филонова в МАИ. Молодой художник был членом своеобразного ядра группы, находился среди тех учеников, которых Филонов привлекал к самым ответственным коллективным работам.

В 1927 году Хржановский участвовал в большой выставке филоновцев в Доме печати. Именно к ней создавалось полотно «Сибирские партизаны». После начавшихся в 30-е годы гонений на авангард вообще и школу Филонова в том числе эта работа больше не появлялась на выставках вплоть до 1988 года, когда «Сибирских партизан» приобрел Русский музей и в том же году показал на выставке «Искусство 20—30-х годов». С конца 30-х и до второй половины 60-х годов Хржановский практически отошел от занятий живописью. Выбор был сделан: отказаться от собственных творческих принципов Юрий Борисович не захотел. Но художник не расставался с изобразительным искусством, продолжая работать «в стол», в основном — акварелью.

Продолжая рассказ о мастерах русского авангарда, 22 мая в залах **Строгановского дворца** Русский музей впервые представил работы **Александра Богомазова** — художника, также мало знакомого российской публике. (Подробнее об этой выставке — в материале Алисы Любимовой на стр. 68.)

Собственное 110-летие Русский музей отметил выставкой **«Собрание княгини М.К. Тенишевой»**, открывшейся 23 апреля в залах второго этажа **Корпуса Бенуа** (куратор — Ирина Верховская) и собравшей не только произведения из тенишевской коллекции, но также фотографии и архивные документы. Выбор работ логичен — по одной от каждого художника. Естественно, вещей оказалось много, и развеска получилась плотной, но гармоничной. В целом выставка напомнила залы первой экспозиции Русского музея Императора Александра III — именно тогда зрителю было впервые представлено принесенное в дар музею собрание княгини. Оно вместе с другими поступлениями памятного 1898 года положило начало фонду графики, позже разросшемуся и насчитывающему ныне более 120 тысяч листов.

Имя Марии Тенишевой обычно ассоциируется с историей художественного комплекса в Талашкине близ Смоленска. На самом деле это лишь часть, хотя и значительная, ее деятельности. Впечатляет даже общий перечень занятий этой многосторонней женщины: художник-эмальер, певица, исследователь, коллекционер, меценат, организатор музеев, художественных студий, мастерских прикладного искусства и школ, к тому же автор воспоминаний.

Одно из самых важных деяний Тенишевой — коллекция графики русских художников. Первоначальный замысел княгини был иным. «Цель моя, — писала Мария Клавдиевна, — была по возможности полно представить в моей коллекции историю акварельного мастерства, начиная с

европейских школ и кончая русской как несомненно самой молодой, идущей позади». При помощи и поддержке Александра Бенуа такое собрание было создано, и в 1887 году Тенишева приняла решение передать его новому музею. К сожалению, в силу своей специфики Русский музей отказался от произведений иностранных художников, составлявших значительную часть коллекции, что весьма огорчило владельца. В результате в дар музею были переданы около пятисот работ русских мастеров — от ведущих художников первой половины XIX века (Ореста Кипренского, Карла Брюллова, Павла Федотова и других) до современников Тенишевой, среди которых были Михаил Врубель, Валентин Серов, Лев Бакст и Елена Поленова.

Новый весенний проект Эрмитажа был посвящен одному из направлений кинетического искусства и оп-арта 1960-х годов. И выставке **«Хорасио Гарсиа Росси. Геометрия фантастического пространства. Художники группы GRAV»** (до 14 сентября, куратор — Наталия Демина) на третьем этаже Зимнего дворца можно было бы назвать неким прорывом в этой области, если бы не одно обстоятельство. Почтенному Хорасио Гарсиа Росси, видимо, очень хотелось показать себя в Эрмитаже в роли мэтра, лидера группы GRAV. И в соответствии с этим замыслом свежие, 2000-х годов работы Росси в экспозиции коллективно явно преобладали. Его средняя по художественным качествам флуоресцентная живопись — геометрические фигуры во всевозможных сочетаниях — навязчиво заслонила собой действительно редкие образцы экспериментального искусства 60-х годов. К числу последних принадлежат как кинетические объекты самого Росси, так и работы других видных художников его поколения. Странно, но организаторы этого проекта называли его неким продолжением экспозиции «Поиски визуального кинетизма» (май — июль 2006 года), намного более взвешенной и сильной.

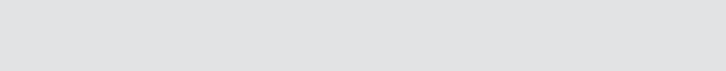
Как на серьезной выставке с историческим акцентом, в залах присутствуют фотографии, где помимо вышеозначенного мэтра фигурируют и прочие участники группы GRAV. Только вот досада: работ этих художников в экспозиции единицы. Размещены они ненавязчиво, прелюдией к монументальным холстам Росси в двух последних залах. И, как бы между прочим, здесь же находится небольшое произведение «Кью-Сью» (1962) знаменитого Виктора Вазарели — по-настоящему культового художника, чей «Желтый манифест» 1955 года стал программой оп-арта.

GRAV — Группа исследования визуальных искусств сформировалась во Франции в 1960 году благодаря энергии четырех приехавших в Париж аргентинцев: Хорасио Гарсиа Росси, Хулио Ле Парка, Франсиско Собрино и Хуго Демарко. Их поддержали Жан Пьер Ивараль (сын Вазарели), Франсуа Морелле, Жозль Стейн и сам Виктор Вазарели, подписавшиеся под учредительной декларацией группы. Манифест GRAV «Довольно мистификаций» (1961) провозглашал: «Больше не должно быть произведений исключительно для культурного глаза, чувствительного глаза, интеллектуального глаза, эстетского глаза, любительского глаза. Человеческий глаз является нашей исходной точкой». Оптическое искусство, построенное на законах физики и геометрии, ориентировалось на работу зрительного аппарата, в результате сбой в работе которого автоматически возникает иллюзия. А поскольку иллюзии не зависят от индивидуального сознания, культуры, вкусов — оп-арт доступен каждому. На смену сюжету или символу в произведениях оп-арта пришли бесконечное изменение, трансформация, мнимое движение, порождаемое иллюзией.

Сейчас большинство этих работ воспринимается как художественные свидетельства времени — романтических 60-х. Актуальность подобных объемных объектов и экспериментов в двухмерном искусстве уже давно исчерпала себя, а стилистика оп-арта — все эти хитросплетения и водовороты контрастных квадратиков и кружочков — стала достоянием графического дизайна. Оп-арт родился одновременно с изобретением компьютерных способов создания подобных изображений и постепенно из влиятельного течения в современном искусстве превратился в одну из распространенных и доступных арт-технологий.



Генрих Теодор Веле. На Кавказе. Бумага, кисть голубым тоном. Городской музей, Бауцен



Государственный Эрмитаж. Двенадцатиколонный зал. В царстве прекрасной, первозданной природы. Рисовальщик–пейзажист Генрих Теодор Веле (1778—1805). 10 июня — 7 сентября

Имя Генриха Теодора Веле известно мало. И в Германии, где он родился, учился и умер, и в России, благодаря которой он состоялся как художник. Веле прожил 27 неполных лет и признавался современниками несомненным талантом, способным вырасти в выдающегося мастера. Его последователем называл себя сам Каспар Давид Фридрих. Документально известно мнение о Веле, оставленное Иоганном Вольфгангом Гете. В «Дневниках» последнего есть запись от 1811 года: «Так мы впервые познакомились с многообещающим талантом рано почившего молодого человека по имени Веле <...> В пейзажах Веле, будь то наброски или законченные работы, проявило себя его счастливое художественное восприятие окружающего мира, но наибольший интерес представляют его листы с изображениями чужих дикихинных земель. Он добрался до Тифлиса и с присущей ему легкостью доверил бумаге и далекое, и близкое».

Выставка в Эрмитаже — 63 рисунка и гравюры Веле из Сорбского и Городского музеев в Бауцене, гамбургского Кунстхалле и частных собраний в Дессау и Эрфурте — в основном рисунки пером и монохромные акварели с видами Грузии и Армении. Заметим, что эти ландшафты в исполнении Веле легко можно принять за пейзажи, допустим, Альп или Пиренеев или любых других гор, — в такой свободной манере они выполнены. О географической принадлежности той или скалы или ущелья напоминают только эпизодические архитектурные памятники, особенно церкви с характерными конусовидными куполами.

В Россию Веле — ученик дрезденской Академии художеств — попал благодаря директору Императорских Академии художеств и Публичной библиотеки графу Мари-Габриелю Флорану Огюсту Шуазель-Гуфье, пригласившему юное дарование в Петербург, где его тепло приняли при дворе молодого императора Александра I. В российской столице Веле провел зиму 1801—1802 годов, а затем в составе геологоразведочной экспедиции отправился в новую Тифлисскую губернию (Грузию), где стал первым западноевропейским мастером, запечатлевшим виды Кавказа.

Пейзажи Веле по своей манере легко делятся на две группы. Первая — типичная графика художника-топографа, скрупулезно «вгрызающегося» в каждый листик, камушек и трещинку. Другая — работы будто совсем другого художника, превосходно сочетающего перо и кисть, способного создать зарисовку, стоящую целой картины. Особенно поражает, как Веле владеет штрихом и линией. Даже то и дело возникающие спонтанные перьевые загогулины — технические приемы романтизма — он умудряется подчинить некой системе, соединить с гармонией ясных и четких контуров гор и облаков.



Фрэнк Дитури. Из проекта «Lux Lunae»

Музей истории фотографии. Фрэнк Дитури. Lux Lunae. 19 мая — 30 июня

Когда на каждом углу бьет по нервам цветной глянец, выставка ч/б сама по себе отдых для глаз. Американец итальянского происхождения Фрэнк Дитури «ссылается» в своих работах на Джорджо де Кирико и Эдварда Хоппера. Тревожный сюр одного и такой же непредсказуемый реализм другого обозначают картину вечного страха ожидания. Или ожидания страха.

Дитури вспоминает, что в юности был поражен полотном Де Кирико «Тайна и меланхолия улицы» с изображением маленькой девочки, бегущей по безлюдной площади и катящей перед собой металлический обруч. Резкая светотень и метафизическая пустота пространства. «Мое убеждение, — говорит Дитури, — что этот принцип универсален. Совмещение видимой реальности и ее психологической подоплеку абсолютно необходимо для любого произведения искусства». Его работы смотрятся кадрами из кинофильмов 60-х, в них не хватает звуков голоса, музыки, их хочется «продолжить», чтобы докопаться до смысла. Но — фотограф оставляет тайну нераскрытой. Ухо «Прислушивающегося» срезано рамкой-кадром, чтобы сконцентрироваться на возможных источниках «звука» — шума из открытого окна или шагов по наружной лестнице. Скорее всего, тишина сохранится. Голый человек будет смотреть вдаль через решетку («Опоры») и ничего не увидит. Две брючные пары — мужская и женская, шагают из ниоткуда в никуда. «Натюрморт на террасе» из вина, стеклянной и пластиковой посуды так и не дождется ночных гостей. Только лес будет светиться на солнце, а прибой вечно бить о берег Лонг-Айленда.

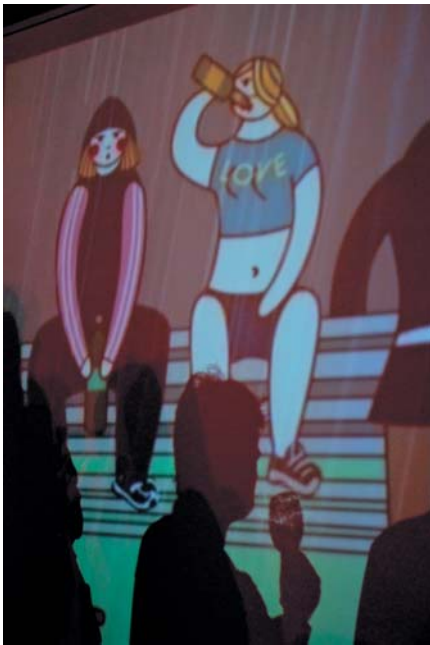


Галерея «Анна Нова». Максим Свищев. Наши Маши. 30 мая — 21 июня

На галерейном экране — анимация: гопницы, тусующиеся под пиво на городской скамейке, и гламурщицы, мающиеся от безделья то ли в клубе, то ли в парикмахерской, то ли в бутике. Две социальные группы запечатлены почти неподвижными кадрами видео. Лишь живые струи дождя добросовестно поливают гопниц, а еще едва заметен электронный дрейф у гламурщиц, какой бывает на дисплее, когда звонит трубка.

Согласимся с выводами автора статьи к выставке Екатерины Андреевой о том, что анимация стала влиятельным арт-языком, позволяющим поднимать (или опускать) произведение на любую высоту

или глубину, востребованную зрителем. Однако сложно согласиться с утверждением: «гламурщицы — это вчерашние или завтрашние гопницы, и наоборот». Так могло быть только в самые первые постсоветские годы. Сейчас русская выпускница западного университета, с детства свободно говорящая на трех-четырех языках, никогда не окажется на мокрой лавке. А девушка из подворотни даже не узнает, как живет мир (виртуальные сказки не в счет) в ста милях от этой лавки. Именно в осознании непреодолимости барьера смысл видео Свищева. При внешней схожести атрибутов, гопницы и гламурщицы не встретятся никогда.



Чао Фей. Чья утопия. Видеоинсталляция. 2006—2007. Фрагмент экспозиции. Фото Марины Гуляевой

Лофт-проект «Этажи», галерея «Глобус». Чао Фей. Videos 2006—2008. 10 мая — 15 июня

Выставкой видео-арта 30-летней китайской художницы Чао Фей лофт-проект «Этажи» и галерея «Глобус» подтвердили свое лидерство в выставочном сезоне 2007—2008 года в Петербурге. Едва ли не впервые после знаменитого показа классиков видео-арта, проведенного институтом «Про арте» в 2003 году, мы увидели искусство такого качества, к тому же инсталлированное в идеальном для него пространстве бывшего хлебозавода.

Показ трех видеоинсталляций Чао Фей был организован нью-йоркским Lombard-Freid Projects, куратором выступила Олеся Туркина, она же в прошлом году включила Чао Фей в свою горячую десятку лучших художников для знаменитой книги «Ice Cream» — десять кураторов выбирают десять художников. Издание вышло к открытию 52-й Венецианской биеннале, где в китайском павильоне была показана мультимедийная инсталляция Чао Фей «China Tracy»(2007). Куратор павильона Хау Ханру определил сюжет видео как попытку открыть стиль жизни глобализованной городской молодежи, окруженной поп-культурой, электронными устройствами и виртуальной реальностью.

China Tracy— это еще и «ник» автора. В Петербурге под этим именем художник представила более раннее видео, «COSPlaers» (2004). Космическое путешествие юной особы, мечтающей о прекрасном принце, интерпретировано как актуальная тема для жаждущих независимости подростков — «каждый из нас актер в параллельном мире». Его можно смотреть с любого места и прервать в любой момент, изначальная адаптация видеоряда с ненавязчивой музыкой, очевидно, предназначена для клубного показа. Две другие работы требуют полного внимания. «Whose Utopia (Чья утопия)» была показана на 15-й Сиднейской биеннале летом 2006 года и затем на 10-й Стамбульской биеннале осенью 2007 года. Видеопроектов на «производственную» тему в мире делается очень много — на последней стамбульской биеннале ей был посвящен большой раздел «World Factory».

20-минутную «Утопию» Чао Фей снимала полгода в китайской провинции Фошан на электроламповой фабрике OSRAM. Сотни молодых людей сидят за конвейером и выполняют однообразные утомительные операции, требующие высокой точности. Вечером их ждет койка в общежитии с видом из окна на ту же фабрику. Занятия музыкой, балетом только мечты и видения девушек и юношей, постоянно ослепляемых яркими лучами проверенных лампочек. «Мое будущее не похоже на мечту», — поет голос за кадром. Видео Чао Фей отличается умение тщательно избегать «убойных» кадров, юные лица рабочих на

конвейере, приехавших со всего Китая, чтобы собирать миллионы энергосберегающих ламп, буднично сосредоточенны. Воздействуют, как в традиционном китайском искусстве, нюансы — мельком брошенный в объектив усталый взгляд, легкое движение руки, стирающей пот со лба.

Мне показалось, что балетная часть произведения Чао Фей несколько затянута, а «производственное погружение» балерины в белой пачке за длинный сборочный стол и вовсе излишне. Вероятно, Чао Фей стремилась подчеркнуть нереальность перехода из заводского цеха на театральную сцену. «Для кого моя красота?» — продолжает голос за кадром. Ответ очевиден и жесток: для процветания сверхдержавы. Трехчастный «Hip-hop» — лучшее видео из трех. Художник предложила станцевать хип-хоп случайным персонажам — торговцам, клеркам, барменам, девушке на ресепшн, пенсионерам в трех городах: в нью-йоркском чайна-тауне, в родном Кванчжоу и в японской Фукуоке, где эта работа была впервые показана на Триеннале современного искусства.

Приняв правила игры, люди мгновенно превратили протестный маргинальный хип-хоп в элементарно слащавую попсу. Особенно это заметно, когда хип-хоповские пассы пытается проделывать солидная дама в кимоно. В легкой, почти клубной форме Чао Фей тонко пародирует масс-культуру, которая быстро переваривает и коммерциализирует все и вся. Олеся Туркина считает этот феномен проявлением нового типа маргинальности. Соглашусь с ней лишь при условии, что массовая культура маргинальна вся. По определению.



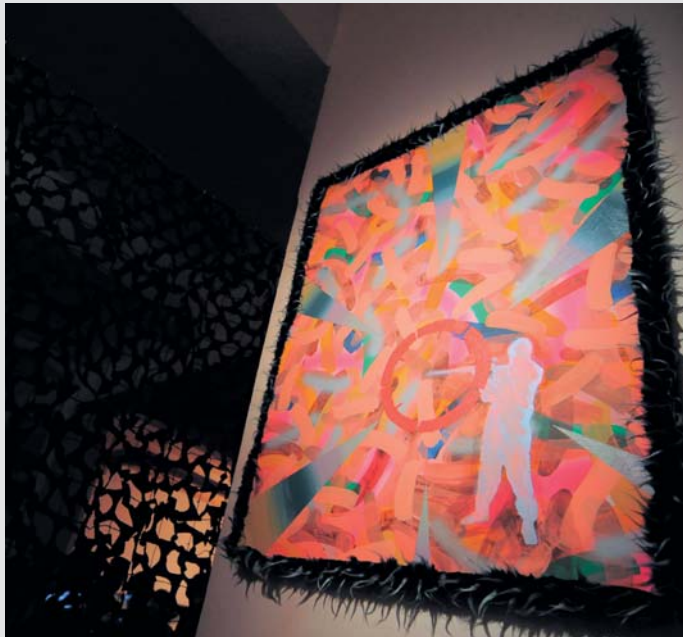


Фото Марины Гуляевой

Галерея «Глобус». Сергей Шутов. Снайпер. 2 июня — 19 июля

Сергей Шутов не готовил мультимедийный проект «Снайпер» специально для галереи «Глобус». Но панорамный вид из ее окон с высоты пятого этажа бывшего хлебзавода (много выше стандартного) будто спровоцировал показ «Снайпера» именно там. На соседних крышах, спрятавшись за трубами, засели закамуфлированные в зеленое снайперы. В галерее можно было увидеть винтовку Горбунова с оптическим прицелом для рассматривания (или убийства?) снайпера, учебное немецкое видео «стрелки за работой» и несколько картин на тему внезапного выстрела. Винтовка в центре инсталляции призвала и требовала — «убей снайпера!».

Убив снайпера, можно рассмотреть живопись. Оставим для любителей охотничьих трофеев диптих «Снайперы в городском пейзаже» и картину «Снайпер-4». Главные сюжеты — «На закате» и «На рассвете». Отсылка к хрестоматийной «Красной коннице» Малевича очевидна. Только динамизм романтической скачки за светлым будущим заменен прагматичным сидением снайперов в красном лесу.

Парефразируем знаменитую мысль Хемингуэя — никогда не спрашивай, в кого целится снайпер, он целится в тебя. Тот, кто успеет раньше нажать на спусковой крючок, останется на этом празднике жизни. Остальные должны либо упасть с крыши, либо скатиться по крутой галерейной лестнице.



**ROSSI
HOTELS**

Художественная галерея отеля Росси представляет работы современных петербургских художников в великолепной постройке XIX века на площади Ломоносова

Здесь удивительным образом сохранились все фрагменты лепнины, камины, изразцовые печи, сейфы, паркет и деревянные панели. Здесь прошлое благодаря неожиданному сочетанию исторических интерьеров и современного искусства, помещенного в старые, уютные петербургские стены, обрело живой контакт с настоящим. Вы оказываетесь в благополучной атмосфере ушедших эпох, не утрачивая связи с динамичным сегодня. Исторический Центр, современный Невский, Александринский театр и прекрасная, самая короткая улица Петербурга, улица Зодчего Росси со спешащими в балетный класс воспитанницами училища Вагановой... Насладитесь художественным вкусом Петербурга, предпочтя отель Росси другим искушениям Северной столицы. Мы рады будем видеть Вас у нас в гостях!

**Санкт-Петербург, набережная реки Фонтанки, 55
Телефон +7 812 635 6333 / факс +7 812 571 8587
www.rossihotels.com**



петербургская арт-хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.

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

АПРЕЛЬ

1—8 апреля. Галерея «Стирка 40 градусов». «День дурака». Игорь Калачев. Фотография.

1—11 апреля. Центр детского технического творчества. «Дорога и мы». Живопись, фотография, декоративно-прикладное искусство.

1—12 апреля. Галерея «Паразит». «Ботинок». Смешанная техника.

1—29 апреля. Галерея «Форум». Анастасия Дутова. Фотография.

1—30 апреля. Галерея «Арт-центр». Анна Виноградова. Живопись.

2 апреля. Этнографический музей. «Архитектура и время». Архитектурные проекты.

3 апреля. Cafecub «СНЕ». Анатолий Бисинбаев. Фотография.

3 апреля. Таврический дворец. «Золотые сокровища Украины. Глобальная миграция народонаселения Евразии с VI тысячелетия до н. э.» Голографические изображения археологических находок.

3 апреля. Музей кукол. «Топтыгин против тедди-мании». Плюшевые медведи прошлого века, современные игрушки.

3—17 апреля. Центр книги и графики. «Опять прилетели грачи». Алик Штылькин, Константин Ильин. Живопись.

4 апреля. БИКЦИМ. «Сны на бумаге». Марк Серман. Фотография.

4—20 апреля. ТРК «Меркурий». «ART & BUY». Скульптура, инсталляция.

4—30 апреля. Российская национальная библиотека. Виктор Вильнер. Графика.

7—20 апреля. Галерея «Mod». «Дни безумия». Иллюстрации образов из подсознания.

7—27 апреля. Библиотека им. А.П. Чехова. «Мир насекомых». Сеппо Муукконен. Фотография.

7 апреля — 14 мая. Галерея «АстроСофт». «Проплывающий мимо мир». Евгений Султанов. Серия: «Япония» (по мотивам японских графиков Хокусая и Хиросигэ), «Природа», «Животные».

8—13 апреля. Выставочный центр Союза художников. «Древо жизни». Елена Ткаченко. Гобелен.

8—28 апреля. Jam Hall Gallery на Петроградской. «Горожанки». Фотография.

8 апреля — 6 мая. Петропавловская крепость. Иоанновский рavelин. «Невские крепости». Граюра, акварель, литография XVIII—XIX веков.

9 апреля. «Манеж». «UNDER GROUND». Илья Гапонов, Кирилл Котешов.

9 апреля. Музей-диорама «Прорыв блокады Ленинграда». Александр Бенуа ди Стетто. Живопись.

9 апреля — 20 мая. Музей Г.Р. Державина. «В белом глянце фарфора». Художественные изделия, мелкая пластика.

10 апреля. Русский музей. Корпус Бенуа. Борис Шамапов. Живопись.

10—23 апреля. Выставочные залы IFA. «Талант, помноженный на мастерство». Андрей Чежин, Елена Скибицкая, Игорь Сахаров, Aleksey&Marina, Александр Насонов, Алексей Кривцов, Сергей Орловский, Виктор Васильев и другие. Фотография.

10—25 апреля. Галерея «ЗонаДИ». «Вещь в себе». Объект.

10 апреля — 10 мая. Галерея «100 своих». «Конструктор». Андрей Помулев. Живопись.

12 апреля. Галерея «Гильдия мастеров». «Созвучие». Ирина Старыгина. Пастель.

12 апреля — 12 мая. Музей связи им. А.С. Попова. «Космонавтика». Александр Моклецов. Фотография.

14—20 апреля. Музей связи им. А.С. Попова. «Garderobe 2008. Мода на вырост из Германии и России».

14—27 апреля. Дом архитектора. «Архитектурная ось Россия — Германия. Интеграция немецкого строительного искусства в современную архитектуру Санкт-Петербурга». Макеты, архитектурная графика.

14 апреля — 4 мая. Галерея «Голубая гостиная». Современная иконопись.

15 апреля. Фотосалон Карла Буллы. «Окно в душу». Марина Федорович. Живопись.

15—26 апреля. Галерея «Паразит». «Зверь». Смешанная техника.

15 апреля — 20 августа. Музей-институт семьи Рерихов. Александр Громов. Живопись.

16 апреля. Музей истории религии. «Вот, стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим» (Паломничество в Святую Землю). Фотографии, книги, иконы, предметы декоративно-прикладного искусства.

16 апреля — 10 мая. Галерея «А-Я». Андрей Крисанов. Живопись.

17 апреля — 10 мая. Галерея «МАрт». «Явление бога Волоса в виде графической парадигмы». Феликс Волосенков. Графика, фотоюзинг.

18 апреля. Музей «Разночинный Петербург». «От ленинградки до петербурженки».

18 апреля — 18 мая. Музей политической истории России. «СССР 1970-х в объективе швейцарского фотохудожника». Даниэль Жандр. Фотография.

19 апреля. Галерея «Navicula Artis». Карлос Нороа Фейо, Мара Кастильо. Перформанс.

19 апреля — 15 мая. Галерея «Матисс-клуб». «Многообразие как бесконечность». Влада Леденева. Живопись, батик.

20—30 апреля. Галерея «Стирка 40 градусов». «Paper Basket». Алексей Решиков. Фотография.

20 апреля — 3 мая. Галерея «Альбом». «SON». Виталий Пушницкий. Инсталляция, скульптура, графика.

21 апреля. Петропавловская крепость. Невская куртина. Якоб Киркегаард. В рамках программы «Актуальное искусство Северных стран». Аудио-видео инсталляции и композиции.

21—30 апреля. Салон авторской куклы «Суок». «Шерстяное волшебство. Весенний hand-made коктейль». Декоративно-прикладное искусство.

21 апреля — 5 мая. Центр книги и графики.

«Нас вязь арабская пленяет». Валентина Кожевина. Каллиграфия.

«В лабиринтах памяти». Марат Тажибаев. Гобелен.

21 апреля — 5 мая. Галерея «Mod». «Бешенный равнин». Фотография.

22 апреля. Музей Анны Ахматовой. «Мы рисуем мир». Детский рисунок.

22—29 апреля. C.A.G. Comic Art Book Gallery. Фредерик Коше. Офорт.

22 апреля — 5 мая. Выставочный зал Московского района. «Большая семерка». Живопись, графика.

22 апреля — 14 мая. Дом архитектора. Валентин Гаврилов. Архитектура.

23 апреля — 4 мая. Музей-квартира И.И. Бродского. Александр Филимонов. Живопись.

23 апреля — 14 мая. Галерея искусств «Э». «Миф — реальность». Сергей Гриницын. Живопись.

23 апреля — 10 июня. Гостиная искусств ресторана «Палкинъ». Геннадий Ежков. Живопись.

24 апреля — 24 мая. Арт-проект «Парник». «Покемоны». Евгения Коновалова. Коллаж, смешанная техника.

24 апреля — 30 июня. Шереметевский дворец. «Вокруг художественного театра». Игорь Александров. Фотография.

24 апреля — 9 июля. Музей-квартира Н.А. Некрасова. «Прекрасное — мост между странами». Декоративно-прикладное искусство Индии.

25 апреля. Немецко-русский центр обмена. «Осмелиться летать». Нунэ. Рисунки.

25 апреля. Галерея «10×15». «Кобзарь, или Ще не вмерла Украина». Владимир Козин.

25 апреля — 13 мая. Галерея «Рахманинов дворик». Александр Рошин. В рамках проекта «Петербургская рукотворно-серебряная арт-фотография».

25 апреля — 24 мая. Государственный центр фотографии. «Refractions/Преломления». Наталья Лях. Видеоарт, фотография.

25 апреля — 30 мая. Лофт-проект «Этажи». «New look. New generation». Фотография.

25 апреля — 31 мая. Галерея «Арка». «Пасхальный калейдоскоп». Арт-объекты, инсталляция.

25 апреля — 1 июня. Елагиноостровский дворец-музей. «Семья». Живопись, графика, костюм.

25 апреля — 23 июня. Русский музей. Павел Никонов. Живопись, графика.

26 апреля. Музей творческого объединения «Митьки». «Угол зрения». Игорь Чурилов. Пейзаж.

26 апреля — 13 мая. Музей Анны Ахматовой. «Репетиция жизни». Семен Мотолянец. Фотография.

27 апреля — 1 июня. Галерея «Zoom». «Ambient». Михаил Гнедин. Живопись.

28 апреля. Галерея Марины Гисич. «Вид на жительство». Марина Алексеева, Борис Казаков. Инсталляция, лайтбоксы.

28 апреля. Петропавловская крепость. Невская куртина. Финнбоги Петурссон, Томми Гронлунд, Петтери Нисунен, Карл Михаэль фон Хаус-вольфф. В рамках программы «Актуальное искусство Северных стран».

28 апреля — 12 мая. Галерея «Арт.Объект». «Формула весны». Филипп Казак. Живопись.

28 апреля — 17 мая. БИКЦИМ. «Кронштадт. Сны о чем-то большем». Максим Шер. Фотография.

28 апреля — 21 мая. Галерея «С.П.А.С.». «Дивный Валаам». Дионисий (Денис Лукьянцев). Фотография.

29 апреля. Галерея «N-Prospect». «Цветы в живописи, цветы в жизни». Живопись, флористика.

29 апреля. Выставочный центр Союза художников. Проекты памятника Мариусу Петипа.

29 апреля. Кинотеатр «Художественный». «Непокоренные». Алина Тарабаринаова. Фотография.

29 апреля — 10 мая. Галерея «Паразит». «Мутант». Смешанная техника.

29 апреля — 15 мая. Выставочные залы IFA.

«Жара». Мария Квиклис.

Вячеслав Бугаев. Живопись.

29 апреля — 21 мая. Jam Hall Gallery на Петроградской. Виктор Чувашов. Банеры.

29 апреля — 27 мая. Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина). Вера Матюх. Акварель, литография, гравюра.

30 апреля — 16 мая. «Манеж». «Нередица. Связь времен». Мультимедийные проекты.

30 апреля — 20 мая. БИКЦИМ. «Искусство. Пить». Живопись.

30 апреля — 21 мая. Галерея стекла. «Портрет ушедшей эпохи». Валерий Плотников. Фотография.

МАЙ

1—5 мая. «Слово и тело». IV Международный фестиваль современного танца, искусства импровизации и перформанса.

1—15 мая. Галерея «Стирка 40 градусов». «Свободный Тибет». Люка Бубенкова. Фотография.

1—31 мая. Галерея ювелирной моды «О!». «Цветовиденье». Соня Борисова. Ожерелья, цветная графика.

1—31 мая. Клуб чайной культуры «Море чая».

«Здравствуй, это я!». Алла Шибалова. Гуашь.

«В гости!». Оксана Болезина. Акварель, темпера.

«Богини Белых ночей». Олег Горностаев. Портреты.

3—17 мая. С.A.G. Comic Art Book Gallery. «Санкт-Петербург — Лос-Анджелес. Аклиматизация». Живопись.

3—30 мая. Галерея Третьякова. «Петербург. Времена года». Владимир Куликов. Живопись.

3—31 мая. Кофе Брейк. «Живой мир». Юлия Моисеева. Живопись.

4—16 мая. «Манеж». «А может, это вера?». Виталий Тюленев. Живопись.

5 мая. Мемориальная библиотека князя Голицына. Катя Голицына. Фотография, скульптура.

5—11 мая. Выставочный зал «Смольный». «Восемьдесят мгновений весны». Михаил Ширман. Фотография.

5—18 мая. Галерея «Голубая гостиная». Живопись 1950—1990-х годов. Из фондов галереи.

6—17 мая. Галерея «Борей». «Коллекция». Лариса Евдокименкова. Живопись.

6—18 мая. Выставочный центр Союза художников. «Реализм — зеркало души». Светлана и Василий Шевчук. Живопись.

6—27 мая. Особняк Румянцева. «Образ Святого Георгия Победоносца в искусстве современного Петербурга». Евгений Барский, Феликс Волосенков, Александр Загоскин, Анатолий Заславский, Валерий Лукка, Наталья Цехомская, Олег Яхнин, Леонид Колибаба, Леонид Соколов, Евгений Ротанов. Живопись, иконы, абстрактные композиции, скульптура.

6—30 мая. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Обретение ангела». Фотография.

6—31 мая. Еврейский общинный центр. Алексей Гавричков. Графика.

7—11 мая. Монумент героическим защитникам Ленинграда. «Майские звезды». Флористические композиции.

7—14 мая. Центр книги и графика. «Ветер перемен». Мария Королева. Текстиль, графика, авторская бумага.

7—18 мая. Выставочный центр Союза художников. «И снова весна… И снова Победа…». Евгений Коньков.

7—21 мая. Музей-квартира И.И. Бродского. Василий Тюлькин. Живопись.

7—25 мая. Выставочный центр Союза художников. Лев Новицкий. Акварель.

7—31 мая. Галерея «Альбом». «Polonium». Сергей Тарасов. Фотография.

8 мая. Музей кукол. «Львы, стерегущие город». Коллекция игрушечных львов.

8—21мая. Выставочный зал Московского района. «Обитель преподобного Сергия». Алексей Малых. Живопись.

8—25 мая. Выставочный центр Союза художников. «День Победы». Олег Еремеев, Федор Мищенко, Дмитрий Беляев, Иван Варичев, Герман Татарников и другие. Живопись, скульптура, графика.

8—29 мая. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Алфавит поэта». Юрий Жарких.

10—20 мая. Галерея «Сарай». «Найдется все». Фотография.

10 мая — 15 июня. Лофт-проект «Этажи». «Хип-хоп», «Чья утопия». Чао Фей. Видеоарт.

12 мая — 1 июня. Музей городской скульптуры. «Святая земля Иерусалим». Валентина Анопова, Надежда Анфалова, Светлана Баделина, Лариса Берлин, Ирина Бируля, Александр Бихтер, Ирина Быкова-Голдовская, Анатолий Васильев, Вик, Эрвин Виленский, Сергей Борисов, Валерий Бытка, Олег Жениленко, Дмитрий Каминкер, Леонид Колибаба, Роберт Лотош, Александр Позин и другие. Живопись, скульптура.

12 мая — 12 июня. Центральная библиотека им. Лермонтова. «Королева — демократия». Работы датских художников. Живопись.

13—24 мая. Галерея «Борей». «Вирусная нагрузка». Мария Романова, Алексей Компанийченко, Алексей Паршин. Фотография.

13—24 мая. Галерея «Паразит». «Герой». Смешанная техника.

13—24 мая. Галерея «Стирка 40 градусов». «House MD vs. Paranoid park». Федор Балин. Фотография, рентген.

13—27 мая. Музей хлеба. «Мир, труд, май». Декоративно-прикладное искусство.

13—27 мая. Музей истории религии. «Мир семьи и религии». В рамках программы «Религиозный мир Петербурга: вера, традиции, культура». Детский рисунок.

13 мая — 1 июля. Выставочный зал журнала «НОМИ». «Зима». Владимир Шинкарев. Живопись.

14 мая. Выставочный зал Союза художников. «Два полюса Александра Полозова». Живопись, графика.

14—20 мая. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Феномен наскальной живописи в современной фотографии».

14—29 мая. Музей В.В. Набокова. Елена Сперанская. Живопись, графика.

14 мая — 4 июня. Галерея «Национальный центр». «Клеопатра на Неве». Татьяна Родионова. Живопись.

14 мая — 6 июня. Галерея «Art re.Flex». Надежда Николаева. Графика.

15 мая. Музей истории религии. «Театр светящихся картин» («INNER LIGHT»). Виталий Ермолаев.

15 мая. «Манеж». «Прогулка по городу». В рамках проекта «Квартирные выставки в Малом зале „Манежа“».

15 мая. Музей Г.Р. Державина. «Жизнь Марии Медичи». Западноевропейская гравюра начала XVIII века с оригиналов Рубенса.

15 мая. Фотосалон Карла Буллы. Сергей Смирнов. Фотография.

15—29 мая. Дом кино. Хуан Франсиско Эрнандес, Орlando Барросо Гонсалес, Хуан Карлос Позо, Орlando Янис. Кубинская живопись.

15 мая — 7 июня. Галерея «МАРТ». «Like the Sun». Группа «DS CREW». Граффити.

15 мая — 12 июня. Петропавловская крепость. Инженерный дом. «Невидимые струны». Владимир Петровичев. Скульптура.

15 мая — 15 июня. Галерея «SLAVINSKY». «XVI—XXI. Четыре века русской живописи. Запечатленное время». Художественные раритеты XVI—XX веков.

15 мая — 17 июня. Галерея «Рахманинов дворик». Светлана Тимофеева. Фотография.

15 мая — 28 сентября. Музей игрушки. «Кулыт и детская игра. Игрушки и куклы Африки».

16—30 мая. Центр книги и графики. Нина Никифорова. Декоративно-прикладное искусство.

16—31 мая. Галерея Вадима Зверева. «„Чистое“ искусство». Федор Крушельницкий. Графика.

16 мая — 28 июня. Галерея «Квадрат». «Карта страны Нежного». Сергей Соринский, Хелен Сear. Инсталляция, керамика, видео.

16 мая — 14 сентября. Эрмитаж. «Геометрия фантастического пространства». Хорасио Гарсиа Росси и группа GRAV. Живопись.

17 мая. Музей печати. «Кружатся диски». Музыкальные шкатулки, граммофоны, патефоны, магнитофоны, радиолы, старые пластинки, диски, валики для шкатулок, старые фотографии, афиши, плакаты.

17 мая. «Манеж». Андрей Мельник. В рамках акции «Ночь музеев». Свето-видео-перформанс.

17 мая. Музей городской скульптуры. «Река времени». Скульптура.

17 мая — 1 июня. Галерея «Арт.Объект». «Интимная эстетика созерцания». Евгений Гиндлер, Владислав Сухоруков, Владимир Тихонов, Илья Яковлев. Живопись в миниатюре.

17 мая — 6 июня. Галерея «Матисс-Клуб». «Majorelle blue». Алексей Иванов. Фотография.

18 мая. «Манеж». «Любимая Россия». Павел Рыженко. Живопись.

18 мая. Выставочный центр «Вернисаж на Невском». «Учиться, учиться, учиться». Художественный фото-проект.

19 мая. Музей истории фотографии. «Lux Lu-pae». Фрэнк Дитури. Фотография.

19—31 мая. Дом архитектора. Владимир Гребеньков. Живопись, графика, архитектура.

19 мая — 1 июня. Галерея «Mod». «Жизнь прекрасна». Илья Зеленецкий. Линогравюра.

19 мая — 7 июня. БИКЦИМ. «Когда мы дышим». Мария Мигаль. Фотография.

19 мая — 8 июня. Художественный салон «Монмартр». Дмитрий Яковин. Живопись.

20 мая. Смольный собор. «С молитвой к святыням». Фотография.

20 мая. Фонд Михаила Шемякина. «Бал-маскарад».

20—25 мая. Выставочный центр Союза художников. Леонид Варебрус. Керамика.

20—27 мая. Смольный собор. «Из Санкт-Петербурга в Санкт-Петербург». Андрей Красильников. Живопись.

20 мая — 1 июня. Выставочный центр Союза художников. Наталья Верди, Константин Дверин. Живопись.

20 мая — 3 июня. Выставочные залы IFA. «Город и море». Ольга Душечкина. Живопись.

20 мая — 4 июня. Галерея «Голубая гостиная». Раушан Губайдуллин. Живопись.

20 мая — 10 июня. Музей Ф.М. Достоевского. «Декорации к роману». Людмила Таболина. Фотография.

20 мая — 29 июня. Музей Академии художеств. «Двойная мечта искусства. 2RC — художник и мастер печати». Современная графика.

21 мая. Научно-образовательный центр «Ломоносовский дом». «Настроение». Станислав Гресев. Работы в технике многослойной живописи.

21—28 марта. Музей-квартира И.И. Бродского. Суржит Акре. Живопись.

22 мая. Русский музей. Строгановский дворец. Александр Богомазов. Живопись, акварель, рисунок.

22 мая. Галерея дизайна. Катя Дерягина. Рисунок.

22 мая. Балтийская звезда. «Скорость в фокусе». Владимир Бязров. Фотография.

22—31 мая. Галерея «Альбом». «CHESS». Сергей Тарасов. Скульптура, инсталляция.

22—31 мая. Галерея искусств «Э». Хачатур Белей. Живопись, графика, скульптура, объект.

22 мая — 8 июня. Галерея «Сарай». «Город На-таши Манелис». Живопись, объекты.

22 мая — 22 июня. Галерея «Русский портрет». «Alter-Media». Василий Сапрыкин. Портреты.

22 мая — 23 июня. Кинотеатр «Родина». «GraffitiКИНО». Плакаты.

22 мая — 31 января. Петропавловская крепость. «Архитектор А.А. Оль (1883—1958)». К 100-летию ГМИ СПб. Архитектурные проекты.

23 мая. Музей Анны Ахматовой. «Меньше единицы». Владимир Быстров.

23 мая. БИКЦИМ. «Натюрморт». Марина Кузнецова.

23—30 мая. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Знакомьтесь, Ямал!». Фотография.

23 мая — 1 июня. Музей связи им. А.С. Попова. «Архитектурный диалог-2008». Фотографии объектов, 3D-проекты, модели, макеты.

23 мая — 4 июня. Выставочный зал Московского района. «День Победы». Работы учащихся Дома детского творчества.

23 мая — 12 июня. Клуб «Манхэттен». «Формы, ритмы, фрагменты». Надежда Орманова. Фотография.

23 мая — 3 августа. Музей Анны Ахматовой. «Планета Бродский». Новые поступления.

23 мая — 1 сентября. Музейно-вставочный центр «Петербургский художник». Иван Варичев. Живопись.

24 мая. Библиотека им. А.С. Пушкина. «Городские легенды». Шандор Даниэль Эстерхази.

24 мая — 1 сентября. Галерея «ДиДи». «Выставком». Живопись, графика, скульптура.

25 мая — 29 июня. Галерея «Zoom». «Haiku». Катя Андреева. Графика.

26 мая. Галерея дизайна. «Бруно Либераторе. От замка Сант-Анджело до Эрмитажа». Мелкая пластика.

26 мая. Этнографический музей. «Древние карты Израиля». К 60-летию независимости Израиля.

26 мая — 26 июня. БИКЦИМ. «Россия. XX век в фотографиях: 1900—1917».

27—31 мая. Галерея «Борей». «Алкожало». Гавриил Лубнин. Графика.

27 мая — 7 июня. Галерея «Борей». «Слоны Петербурга». Коля Копейкин. Живопись.

27 мая — 7 июня. Галерея «Паразит». «Искушение».

28 мая — 8 июня. Музей-квартира И.И. Бродского. «Яркий мир». Евгений Александров. Живопись.

28 мая — 25 июня. Лофт-проект «Этажи». «RGB 16×16». Интерактивная аудио-визуальная инсталляция.

28 мая — 29 июня. Государственный центр фотографии. «Старый Петербург». Санкт-Пете

бург в фотографиях середины XIX — начала XX веков.

29 мая. Особняк Румянцева. «Малая пластика Вильнюса».

29 мая. Канал Грибоедова, дом 1. «Люди? Люди! Люди…». Карикатура.

29 мая — 15 июня. Галерея Марины Гисич. «Библиотека Пиноккио». Петр Белый. Инсталляция.

30 мая — 3 июня. Русский музей. «Императорские сады России». Ландшафтные проекты.

30 мая — 8 июня. Выставочный центр Союза художников. Стас Бородин, Александр Гладкий, Леонид Варебрус. Живопись, керамика, фотография.

30 мая — 21 июня. Галерея «Anna Nova». «Наши Маши». Максим Свищев. Видео, инсталляция.

30 мая — 7 сентября. Музей кукол. «Жители Петербурга». Куклы.

31 мая. Елагиноостровский дворец-музей. «Стекло на траве. Керамика в пейзаже». Авторские работы.

31 мая. Галерея «Дюны». «Арт-барахолка». Блошинный рынок современного искусства.

ИЮНЬ

1 июня. Галерея «Navicula Artis». «Конструктор». Дмитрий Теселкин. Инсталляция, объект.

1—22 июня. Музей неонконформистского искусства. «Осторожно, коррупция!». Карикатура, плакат.

1—22 июня. Музей неонконформистского искусства. Музейный флигель.

Франк Бриссе. Фотография.

В. Макаров. Графика, перформанс.

1—22 июня. Галерея «Дверь». «Вход и выход». Bregg. Инсталляция.

1—22 июня. Мобильный арт-проект «ПАРНИК». «Выставка первых рисунков». Ольга Гальцова. Графика, живопись.

1—29 июня. Галерея Третьякова. «Край родной, навек любимый». Сергей Зверев. Живопись.

1—30 июня. Галерея «ФОТоimage». «Музей канцелярской кнопки / Часть I». Андрей Чежин. Фотография, живопись, графика, объект.

1 июня — 1 июля. Лофт-проект «Этажи». «Северная фешн-идентичность». Современное искусство скандинавских стран.

1 июня — 12 июля. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Сон про не-сон». Олег Артюшков. Фотография.

1 июня — 24 июля. Музей «Новой академии изящных искусств». «Воздух». Олег Котельников. Результаты археологических изысканий букинистических и антикварных лавок.

1 июня — 24 августа. Клуб чайной культуры «Море чая». «Атлеты. Олимпиада-2008». Алина Веряскина, Владимир Головачев. Графика.

1 июня — 31 августа. Еврейский общинный центр. Алик Кадинский. Фотография.

2—9 июня. Музей В.В. Набокова. «Проба». Работы студентов образовательной программы «Графический дизайн» факультета филологии и

искусств СПбГУ. Мини-гравюра, гравюра на дереве. 2—15 июня. Галерея «Mod». «Lost inside». Inis. Фотография, живопись. 2—16 июня. Музей Анны Ахматовой. «Твой эскиз на брандмауэре». Проекты росписей, эскизы. 2 июня — 19 июля. Галерея «Глобус». «Снайпер». Сергей Шutow. 3—13 июня. Выставочный центр Союза художников. Работы школы-студии «Петербургский стиль». Флористика. 3—17 июня. Центр книги и графики. «Исчезающий Петербург». Живопись, фотография. 4 июня. Музей-дача А.С. Пушкина. «Видел я трех царей». Перформанс. 4—8 июня. Русский музей. Мраморный дворец. «От Ватто до Моне». Избранные произведения Старых мастеров. 4 июня — 6 июля. Государственный центр фотографии. «ReVision». Рюдигер Шестаг. Фотография. 4 июня — 15 сентября. Музей-заповедник «Павловск». «Гюбер Робер — певец руин». Живопись. 5 июня. Галерея «Либерти». «Царство русского медведя. Путеводитель в картинах». Виктор Большаков. 5—20 июня. Галерея «Арт.Объект». «Проникновение». Кирилл Бугаев. Фотография. 5 июня — 5 июля. Галерея «Д137». «Одинокие». Марина Федорова. Живопись. 6—18 июня. Галерея «С.П.А.С.». Улла Вобст. Живопись. 6—25 июня. Галерея «100 своих». «Only Toys». Дизайнерские игрушки. 6—28 июня. Музей городской скульптуры. Андре Сюньо. Живопись, графика, литография. 6 июня — 31 июля. Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Граней в нем без числа». Пушкин в творчестве Александра Бенуа. Иллюстрации, эскизы декораций и костюмов к театральным постановкам.	7—18 июня. Музей связи им. А.С. Попова. «Фотографы’07». 7—21 июня. Выставочный зал Московского района. «Жизнь в радужном свете». Декоративно-прикладное искусство. 7—29 июня. Галерея «Navicula Artis». «Малые Голанцы на Голанах». Артур Молев. Живопись, объект. 9—28 июня. БИКЦИМ. Елена Орешкина. Фотография. 9—29 июня. «Манеж». «Гранд-маскарад. Инсталляция стиля». 10 июня. Эрмитаж. «В царстве прекрасной дикой природы». Генрих Теодор Веле. Графика. 10—14 июня. Выставочный центр Союза художников. «Время кукол». Международный салон кукол. 10—21 июня. Галерея «Борей». «Органы — организации — организмы и вариации смерти». Маркус Хофер. Инсталляция. 10—21 июня. Галерея «Паразит». «Узлы и связи». Смешанная техника. 10—25 июня. Музей В.В. Набокова. «Осенние мотивы». Руслан Жила. Живопись. 11—24 июня. Галерея «Art re.Flex». «Мгновение». Роберт Геттих. Живопись. 11 июня — 2 июля. Музей Анны Ахматовой. «Сдачи не надо». Алексей Долгушин. Фотография. 11 июня — 6 июля. Государственный центр фотографии. «Fashion & Beauty». Ладо Алекси. 11 июня — 15 сентября. Смольный собор. «Исаакиевский собор в новейший период. 2002—2007 гг.». Александр Минин, Станислав Чабуткин, Михаил Пикалов, Игорь Потемкин, Александр Николаев. Фотография. 13 июня. Ореп-aig галерея «Земля-воздух». Даниил Каминкер, Мария Токаренко, Алексей Шварков, Антон Чумак, Павел Никифоров и другие. Скульптура, объект. 13 июня — 3 июля. Клуб «Манхэттен». «Вдохнувшие жизнь». Виктор Лузинов. Фотография.	18—29 июня. Выставочный центр Союза художников. «Бин-2008». Международная биеннале графики. 19—30 июня. Центр книги и графики. «Белая гвардия». Андрей Ромасюков. Живопись. 19 июня — 5 августа. Петропавловская крепость. Невская куртина. Алексей Рейпольский. Графика, офорт. 19 июня — 31 декабря. Военно-медицинский музей. «Санкт-Петербург в истории медицины». Живопись, скульптура, графика, фотография, макеты, инсталляции. 20 июня — 15 июля. Елагиноостровский дворец-музей. Юрий Жгиров. Живопись, фарфор. 24 июня — 5 июля. Галерея «Борей». «Вишневый сад». Константин Поляков. Живопись. 24 июня — 5 июля. Галерея «Паразит». «Документ». Смешанная техника. 25 июня — 6 июля. Музей-квартира И.И. Бродского. Владимир Лабутов. Живопись. 26 июня — 16 июля. Галерея «МАрт». «Путешествия». Владимир Ганин. Живопись, графика. 27—29 июня. АРТ-центр «Пушкинская, 10». «Без насилия». IV Фестиваль тенденциозного искусства «АРТ-КОНЦЕПТ». Перформанс, инсталляция, хэппенинг, стаффаж, арт-факт, мультимедиа. 28 июня — 31 июля. Музей «Новой академии изящных искусств». Из архива музея. 28 июня — 31 июля. Мобильный Арт-Проект «ПАРНИК». «Caverna Sententiarum». Лора Кучер, Джефф Горовиц. 28 июня — 31 июля. Галерея «Дверь». «Сомнамбулический пшик». Владимир Игумнов. Инсталляция. 30 июня — 14 июля. Выставочный зал Московского района. Работы Молодежного центра «Мяннику» (Таллинн). Декоративно-прикладное искусство. 30 июня — 8 сентября. БИКЦИМ. Надя Городецкая. Фотография.
---	---	--



Ионас Генцевичюс. Мир не был построен за день... Бронза, гранит. Высота 49. 2003. Фрагмент. Фото Марины Гуляевой

Скульптура «Мир не был построен за день...» Ионаса Генцевичюса.

АПРЕЛЬ

1 апреля. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Объединенные светом». Герел Шар-Манджи, Ангеле Ионелене. Иконография, живопись.

1 апреля — 1 мая. Третьяковская галерея. «Труд и оборона». Скульптура.

1 апреля — 30 мая. Зоологический музей. «Очарованный рай… Фауна острова Цейлон». Василий Климов. Фотография.

1 апреля — 1 сентября. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Владимир Конашевич. Иллюстрации, станковые рисунки, выполненные тушью и акварелью на рисовой бумаге, цветные литографии.

4—30 апреля. Галерея «Волга». «Там, где кончается город». Живопись, графика.

5—24 апреля. Галерея «Винсент». «Доколе». Анатолий Кулинич, Елена Борзых, Никита Кулинич. Живопись.

7 апреля. Фонд народных художественных промыслов. Христианская миниатюра. Иконы, кресты.

8 апреля. Клуб «Билингва». «Каллиграфия во плоти». Виктор Николаев, Сергей Летов, Федор Амиров, Юрий Агений, Зеэф Кодзин, Алла Долгалева. Фотография, перформанс, мануальная видеоживопись, абстрактная каллиграфия.

9 апреля. Галерея «Yello». «Цветомузыка». Живопись, графика, коллаж.

9 апреля. Политехнический музей. «Глаза в глаза. Женщины против СПИДа». Серж Головач. Фотография.

10 апреля. Мэрия города. «Арсенал». Авторское художественное оружие.

11 апреля — 4 мая. Третьяковская галерея в Толмачах. «Сны пилигрима». Николай Мамонтов. Живопись, графика.

11 апреля — 4 мая. ЦДХ. «Золотая кисточка». Детский рисунок.

12—19 апреля. Галерея «Brown Stripe». «Still Living». Александра Сухарева. Фотография.

12 апреля — 21 мая. Арт-агентство «Колония». «Слепые. Часть первая. Дикое озеро». Игорь Кормышев. Живопись, графика, фотография, видео.

13 апреля — 13 мая. Галерея «Риджина». Семен Файбисович. Живопись, графика.

15—29 апреля. Галерея «Ролан». «Внеплеменная связь». Андрей Попов. Фотография.

15 апреля — 15 мая. Галерея «Черемушки». «Фантом». Николай Олейников. Живопись, графика.

16 апреля. Государственный институт искусствознания. «Образность реальности». Работы чешских и словацких сюрреалистов.

16 апреля — 4 мая. Галерея «Нагорная». «Ускользающий мир». Анита Дорсе. Живопись, графика.

«Две стихии». Василий Вдовин. Живопись, графика.

16 апреля — 18 мая. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Фархад Халилов. Живопись.

16 апреля — 17 июня. Исторический музей. «Открываем РИМ!» (Российский Исторический музей). К 125-летию образования.

17 апреля. Зверевский центр современного искусства. «Фотошоп-0. Windows 2007. Сеанс разоблачения цифровой магии». Марина Перчихина.

17 апреля. Галерея «Artplay». «Каждый год имеет значение». Игорь Бухаров, Марина Левина, Александр Скляр, Олег Нестеров, Владимир Широков, Антон Носик, Филипп Бахтин, Максим Никаноров, Юрий Сапрыкин. Арт-объекты.

17 апреля. Галерея «Вхутемас». «Духи предков». Работы филиппинских художников.

17 апреля. Городская Дума. «Мерная икона: история и современность».

17 апреля — 11 мая. ЦДХ. «Про жизнь и про любовь». Сергей Базилев. Живопись.

17 апреля — 12 мая. Paperworks Gallery. «Даже не знаю, что они имели ввиду». Аркадий Насонов. Графика.

17 апреля — 12 мая. Культурный центр «Дом Озерова». «Вокруг жизнь». Фотография.

17 апреля — 18 мая. Московский музей современного искусства. Анатолий Швец. Живопись.

17 апреля — 18 мая. Галерея Diehl + Gallery One. «Like Truth». Дженни Хольцер. Инсталляция.

18 апреля. Arsenal. «Faces & Laces». Фестиваль street-art.

18 апреля — 8 июня. Музей М.А. Булгакова. «Живое». Детский рисунок 1920—1930-х годов.

18 апреля — 10 июня. Музей А.С. Пушкина. «Сказки А.С. Пушкина». Произведения художников XIX—XX веков. Живопись, графика, скульптура, книжная иллюстрация, декоративно-прикладное искусство, театральное искусство.

19 апреля — 3 мая. Галерея «Artplay». «Взгляды». Хеновева Фернандес, Хуана Доминго, Сара Ваттерсон, Мартина Анагносту. Живопись, графика.

19 апреля — 10 мая. Восточная галерея. «Гимн и ода». Яна Ландэ. Живопись, инсталляция.

19 апреля — 13 мая. Галерея «Триумф». «Оливы & Ивы». Александра Вертинская. Живопись, графика.

22 апреля. Зверевский центр современного искусства. «Перевод бумаги». Виктор Николаев, Алексей Орловский, Петр Перевезенцев. Каллиграфия, живопись, графика.

22—27 апреля. Московский музей современного искусства. Мохаммед Аташзад, Эйноддин Садекзаде, Амир Тахмасеби, Хади Такинасаб, Сафар Сами, Фариде Татхири Мокаддам, Каве Теймури, Жила Ахмад Амирагаи, Хода Хадади. В рамках Дней культуры Исламской Республики Иран в России. Живопись, каллиграфия, книжная миниатюра, мозаика, керамика, текстиль и многое другое.

22—27 апреля. Центр современного искусства ВИНЗАВОД. «Неформат». Владимир Клавихо-Телепнев. Фотография.

22 апреля — 25 мая. Третьяковская галерея. «Русское искусство XVII — начала XX века». В рамках проекта «Золотая карта России». Из собрания Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева.

23 апреля. Галерея им. братьев Люмьер. «Антология русской фотографии XX века. Фото 1960—1970».

23 апреля — 7 мая. Галерея «Древо». «Incredible India. Невероятная Индия». Олег Моисейкин. Фотография.

23 апреля — 12 мая. Галерея «Вхутемас». «Фэшн Аркитектс». Объекты, инсталляция.

23 апреля — 22 мая. Галерея «Винсент». «Клинч». Игорь Ширишков, Сергей Брюханов. Живопись.

23 апреля — 23 мая. Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева. Иоганн Кристоф Бротце. Книжная графика.

23 апреля — 25 мая. Галерея «Г.О.С.Т.». «Война и жизнь в творчестве Бориса Пророкова». Живопись, графика.

23 апреля — 25 мая. Галеев-галерея. Владимир Гринберг. Живопись, графика.

23 апреля — 15 июня. Библиотека-фонд «Русское зарубежье». «В поисках утраченного времени…». Елена Коба, Николай Коба. Живопись, графика.

24 апреля. Еврейский общинный центр. «Рисунки Сергей Довлатова».

24 апреля. Галерея «Проун». «Вознесение». Владимир Башлыков. Живопись.

24 апреля. Фонд «Современный город». «Дельта». Элеонор де Монтескье. В рамках проекта «Сверхновая вещественность».

24 апреля. Барвиха Luxury Village. Топ-лоты нью-йоркского аукциона современного искусства Sotheby’s.

24 апреля. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Люди как люди». Фотография, объект, инсталляция.

24 апреля. Музей «Коломенское». «Александр I. Путь императора». Живопись, рисунки, лубок, гравюры.

24 апреля. Государственная Дума. Евгения Эхо. Живопись.

24 апреля — 25 мая. Третьяковская галерея. «Анатомия памяти». Андрей Макаревич, Андрей Белле.

25 апреля — 14 мая. Галерея «FotoLoft». «Искусство для прикрытия». Марк Штейнбок. Фотография.

25 апреля. ЦДХ. Зал № 14б. «Абхазия: New Generation». Диана Воуба. Портрет.

25 апреля — 5 мая. ЦДХ. «Великая связь времен». Живопись.

25 апреля — 12 мая. Галерея «Традиции и современность». «Солнечная соната». Елена Краснощекова. Живопись.

25 апреля — 25 мая. Музей актуального искусства ART4.RU. «Красный. Коричневый. Вчерашний бутерброд». Борис Михайлов. Фотография.

26 апреля — 4 мая. Музей современной истории России. «Свобода выбора». Живопись, графика.

26 апреля — 20 мая. Айдан галерея. «Свидетельство о рождении». Филипп Донцов. Инсталляция.

26 апреля — 24 мая. Культурный центр «АРТ-Стрелка».

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Немного беременная». Наталья Вильвовская. Скульптура.

Галерея «Reflex». «Мир». Вика Ломаско, Арсений Штейер. Фотоинсталляция.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Нурофе-номен». Иван Авалиани. Графика.

Галерея «Ru.Литвин». «Парлептипные символы». Император Вава. Живопись.

Галерея «Глаз». Алексей Дякин. Фотография.

Electroboutique ViewStation. «Connecting-loading. Transferring». Аристарх Чернышев. Медиа-проект.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Эволюция индивидуальности». Инсталляция.

27 апреля — 13 мая. Центр современного искусства «М’АРС». «КомМиссия 2008». Комиксы.

28 апреля — 12 мая. Галерея Паломнического центра. «Семья». Юрий Орлов. Живопись.

28 апреля — 31 мая. Чешский центр. «Пятеро ярких». Виктор Кронбауэр. Фотография.

29 апреля. Галерея М&Ю ГЕЛЬМАН. «Безымянная высота». Алексей Каллима.

29 апреля. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Русское декоративно-прикладное искусство XVIII—XX веков».

29 апреля — 31 мая. Музей-заповедник «Царицыно». «История глазами Кукрыниксов». Военный плакат, карикатура, живопись, графика.

29 апреля — 1 июня. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «В кругу семьи». Живопись, графика, детский рисунок.

29 апреля — 20 июня. Галерея «Арт Прима». «Романтики реализма». Алексей Суховецкий. Живопись.

30 апреля — 12 мая. Галерея «Ателье № 2». «Art-area. Территория нового израильского искусства». Живопись.

30 апреля — 18 мая. Галерея «На Солянке». «Современное искусство: от мольберта до компьютера». Фотография, коллаж, инсталляция, объекты, видео, виртуальная конструкция.

30 апреля — 31 мая. Центр современного искусства ВИНЗАВОД. «Бум комиксов».

МАЙ

1 мая. Галерея «XL». «Оборона». Группа «Синий суп». Видеоинсталляция.

1—11 мая. Галерея «А3». «От призывания к признанию». Живопись.

1—18 мая. Выставочный зал «Новый Манеж». «1/9. Объективная реальность/Россия из окна поезда». Антон Ланге. Фотография.

1—22 мая. Выставочный зал «На Каширке».

«Дети. Взрослые. Мотоциклы». В рамках проекта «Семейный альбом». Фотография.

«Солнечный кот». Е. Куклачева. Живопись.

«Кто-кто в домике живет?». С. Морозова. Живопись.

«Сцепление с дорогой». В. Кемниц. Живопись, графика.

«АЗЛК. Все в прошлом». А. Фирсов. Фотография.

«Фэнтези». Н. Калитин. Скульптура.

«Сиреневый май». Работы изостудии «Брюта». Акварель.

«Радужный мир». Работы студии «Проталинка». Рисунок.

2—15 мая. Jart Gallery Moscow. «Сказки Востока». Зорикто Доржиев. Живопись.

2—18 мая. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Иван Дергилев. Графика, декоративно-прикладное искусство.

3—25 мая. Выставочный зал «Измайлово».

«По святым местам». Живопись.

«Наблюдение объемов». Татьяна Холево, Дмитрий Холево. Живопись, скульптура.

4—31 мая. Галерея VP-Studio. Работы Аркадия Насонова.

5 мая. ГЦСИ. «Самостоятельные занятия». Ольга Чернышева. Видеоработы.

5 мая. Галерея «Древо». Произведения Валерия Вradия.

5—31 мая. Выставочный зал «Богородское». «Студенческая весна 2008». Живопись, графика.

6 мая. Музей личных коллекций. «На алтаре времени». Из коллекции президента Украины Виктора Ющенко. Скульптура, народная икона XIX века.

6 мая. ЦДХ. «Папе Бонифация — 70». Сергей Алимов. Станковая графики, книжная иллюстрация, кино- и театральные эскизы.

6 мая. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Музыка в графике». Заира Страхова. Графика.

6—17 мая. Выставочный зал Союза художников. «Живописное наследие». Марина Талашенко. Живопись.

6 мая — 11 июня. Литературный музей. «Прогулки по волшебной реке». Евгений Антоненков, Ольга Ионайтис, Ирина Иванова, Надежда Суворова. Живопись, книжная графика.

7—21 мая. Арт-агентство «Колония». «Облака». Игорь Кормышев. Фотография, живопись.

7—28 мая. Галерея «На Песчаной». Александр Шабельников, Борис Серов, Иван Арлачев. Графика, живопись.

7 мая — 1 июня. Галерея «Зураб». «Станция 05». Луис Муньос. Живопись.

7 мая — 3 июня. Галерея «С.АРТ». «Медведевка». Группа «Синие носы», «Цветафор», Константин Батынков, Андрей Бильжо, Император Вава, Сергей Денисов, Константин Звездочетов, Аня Желудь, Алексей Каллима, Иван Колесников, Виктор Лукин, Жень Ма, Сергей Наумов, Борис Орлов, Георгий Острецов, Иван Плющ, Александр Савко, Евгений Семенов, Витас Стасюнас, Сергей Троицкий, Андрей Филлипов, Кирилл Шаманов и другие. Водочные этикетки.

7 мая — 30 июня. Галерея «Iragui». «Via Хеврон». Наталия Зурабова. Живопись.

8—14 мая. Дом графики. Работы художников России, Белоруссии, Казахстана, Китая. Оригинальная и печатная графика.

12 мая. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «… чтобы написать красавицу…». Пармиджанино.

12 мая. ЦДХ. Залы № 22—27. «Евангельский проект». Дмитрий Врубель, Виктория Тимофеева.

12—30 мая. Галерея «Традиции и современность». «Самые красивые места в мире». Живопись.

12 мая — 15 июня. Московский музей современного искусства. «Граждане! Не забывайте, пожалуйста! Д.А. Пригов. 1940—2007». Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера, декламация.

13 мая. Галерея «Избранное». «Пейзанская жизнь». Елена Муханова. Монументальная пастель.

13—26 мая. Галерея «Сказка». «Неосуществленные архитектурные проекты сталинской эпохи». Эскизы, рисунки, чертежи.

13—29 мая. Культурный центр «Дом Озерова». «Современное искусство России». Живопись, иконопись, графика, арт-фотография.

13—31 мая. Галерея «Г.О.С.Т.». «Иллюстрация времени». Павел Зальцман. Графика.

13 мая — 7 июня. Галерея «pop/off/art». «Пикассо — СССР». Вагрич Бахчанян. Принт.

13 мая — 12 июня. Венгерский культурный центр. «Бухарест — Будапешт — Москва». Батрану Иоана, Акош Биркаш, Имре Букта, Горзо Думитру, Граур Теодор, Ласло Дьерфи, Эл Казовский, Иштван Надлер и другие. Живопись.

13 мая — 13 июня. Галерея «На Чистых Прудах». «По литературным местам России». Сергей Зверков, Евгений Воскобойников, Михаил Решетнев. Живопись.

14 мая. ЦДХ. Залы № 8—14. «Современное искусство — гной и блевотина!». Алексей Плущер-Сарно. Художественная акция.

14—17 мая. ГазГалерея. «Ночи Газа». Саша Свет, Юрий Балашов, Мария Львова, Гермес Зайготт, Алексей Крендель, Катя Соколова, Леся Вербя, Андрей Камара, Денис Крючков, Максим Ильинов. Арт-объекты.

14—18 мая. ЦДХ. «Арт-Москва». XII Международная художественная ярмарка.

14—18 мая. Музей народной графики. «Трансформация». Детское изобразительное художественное творчество.

14—18 мая. Третьяковская галерея. «Искусство прерафаэлитов и русская живопись XIX — начала XX века».

14—20 мая. Музей современной истории России. «Открытие света». Илья Трушевский, Анастасия Глебова, Сергей Мартиросов, Ольга и Александр Флоренские, Анна Желудь, Юрий Авакумов и другие. Объекты, инсталляция, фотография.

14—25 мая. Центр современного искусства «М’АРС». «Dollart.ru-2008». Декоративно-прикладное искусство.

14—25 мая. Галерея «А3». «Без названия». Евгений Вахтангов, Александр Волков, Андрей Волков, Евгений Гор, Евгений Гороховский, Клара Голицына, Андрей Гросицкий, Павел Дурасов, Анна Желудь, Александр Каменский, Петр Караченцов, Виталий Копачев, Татьяна Кострикова, Олег Ланг, Владимир Наседкин, Владимир Опара, Александр Панкин, Сан Сан, Игорь Снегур, Виктор Умнов. Живопись.

14—27 мая. Галерея «Волга». «Три Палестины. Palestina Prima, Secunda, Tertia». Татьяна Ян. Живопись.

14 мая — 14 июня. Петровский пассаж. «Предчувствие моды». Александр Васильев. Кинокостюм.

14 мая — 29 июня. Галерея им. братьев Люмьер. «Двое». Фотография.

15 мая. Пушинский музей экологии и краеведения. «Нити времени». Декоративно-прикладное искусство.

15—18 мая. Центр современного искусства ВИНЗАВОД. «Одинокие». Марина Федорова. Живопись.

15—18 мая. Галерея «Artplay». «Story Caf?». Йоханна Лекклин. Видеоарт.

15—18 мая. ТВК «Т-Модуль». «X-SHOW». Арт-салон «Обнаженный мир». Живопись, фотография, скульптура в жанре ню.

15—25 мая. ГЦСИ. «Супер-вещь». Студия ДЭЗ № 5.

15 мая — 8 июня. Российская академия художеств. Оскар Качаров. Живопись.

15 мая — 12 июня. Paperworks Gallery. «РТТ (Paper: Translation of Time)». Евгений Дыбский. Графика.

15 мая — 19 июня. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. Дмитрий Федорин. Живопись.

15 мая — 25 июня. Галерея «Риджина». «День. Ночь. День». Мария Серебрякова. Живопись.

15 мая — 15 августа. Галерея «Дом Нащокина». «„Моя любовь“ — сотворение фильма». Александр Петров. Живопись на пленке, графика, фотография.

16—25 мая. Центр современного искусства ВИНЗАВОД. «Норвегия. Взгляд снаружи и изнутри». Фотография.

16—27 мая. Галерея «Древо». «Рисунки на песке». Ирина и Валерий Нагий.

16—28 мая. Галерея «Артефакт». «Магия закусилсья». Кирилл Курганов. Фотография.

16—31 мая. Фонд «Эра». «Два большака». Борис Кошелюхов. Живопись.

16 мая — 15 июня. Московский музей современного искусства.

«Коллекция художника А. Зарипова. XX век». Живопись, графика, скульптура, объекты, фотография.

«Архив 09». Юлия Винтер.

16 мая — 29 июня. Центр современного искусства ВИНЗАВОД.

«Двенадцать». Барбара Крюгер. Видео.

«Сладкое». Илья Трушевский. Инсталляция.

16 мая — 1 июля. Gallery.Photographer.ru. Антуан д’Агат. Фотография.

16 мая — 25 сентября. Библиотека-фонд «Русское зарубежье». «Свободное творчество сестры Иоанны (в миру Юлии Николаевны Рейтлингер)». Фрески, акварели, рисунки, живопись, фотография.

17 мая. «Акттовый зал».

«NEDO-боинг». Ирина Демина. Перформанс.

«ЗТМ». Соня Левина. Перформанс.

«Мгновения не ума». Денис Бородицкий. Перформанс.

17 мая. Галерея Елены Врублевской. Группа «Гроздья Виноградовы». Перфоманс.

17—23 мая. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Англомания». Английская мебель, текстиль, посуда, обои, книги, лондонские пейзажи из картона.

17—26 мая. Выставочный зал Союза художников. Евгений Аблин. Живопись.

17—30 мая. Дарвиновский музей. «Тени». Фотография, графика, объемные композиции, инсталляция, арт-объекты, интерактивные сюжеты.

17 мая — 7 июня. L-Галерея. «Пост-концепт. Смештех-концепт». Анна Альчук, Татьяна Бонч-Осмоловская, Юрий Гик, Алексей Даен, Борис Констриктор, Эдуард Кулемин, Рафаэль Левчин, Борис Лурье, Валерий Мишин, Александр Моцар, Александр Очеретянский, Алдо Тамбеллини.

17 мая — 30 июня. Музей «Дом Бурганова». «Москва в Париже». Фотография.

17 мая — 15 июля. Галерея Гари Татинцяна. Джордж Кондо. Живопись.

18 мая. Зверевский центр современного искусства. «Свобода как цитата из толкового словаря 2007 года». Олег Арнаутов, Вера Неклюдова. Инсталляция.

18 мая — 18 октября. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «АРТ-ТУР. Шедевры на улицах Москвы».

20 мая. Галерея «Улица О.Г.И.». «ДРЕВОПИСЬ». Юлия Зайцева-Пастерык. Живопись.

20 мая — 3 июня. Галерея «Победа». «История одной сороконожки». Андрей Бартенев. Арт-объект.

20 мая — 15 июня. Российская академия художеств. Илларион Голицын. Живопись, графика, скульптура.

20 мая — 20 июня. Музей «Дом Бурганова». Работы молодых художников. Живопись, графика.

20 мая — 28 июня. Галерея «Проун». «Тест Роршаха» Леон Тютюджан. Живопись, графика, рельеф.

20 мая — 15 июля. Elena Gallery. «Свидание на Патриарших». Аркадий Пластов, Николай Никогосян, Виктор Чулович и другие. Живопись.

21 мая. Галерея «Ковчег». Александр Самохвалов. Графика.

21—25 мая. Выставочный зал «Новый Манеж». «Art & Десо». Декоративно-прикладное искусство.

21—30 мая. Кинотеатр «Художественный». Детские рисунки кинорежиссера Сергея Эйзенштейна.

21—31 мая. Выставочный зал Союза художников. Натта Конышева, Олег Сергеев. Живопись.

21 мая — 15 июня. Третьяковская галерея в Толмачах. «Мои страсти». Жакомо де Пасс. Живопись, графика, скульптура.

21 мая — 22 июня. Галерея «Вахтанов». «Цветочный базар». Художественная кукла с цветочными элементами.

22 мая. Зверевский центр современного искусства. «Необходимые излишества». Борис Гусев. Живописные объекты с элементами рельефа и ассамбляжа, графика, коллаж, скульптура.

22 мая. Фонд «Современный город». «Мониторинг продаж Ленина на Amazon.com». Евгений Фикс.

22 мая. Дарвиновский музей. «С открытой душой в мир красоты». Икебана.

22 мая. Словацкий институт. «Дети Бога. Евреи и цыгане». Тибор Гусар. Фотография.

22 мая — 15 июня. Галерея «На Солянке». «Ночные города». Флориан Де Лассе. Фотография.

22 мая — 22 июня. Крокин галерея. «Горизонт». Евгений Асс. Графика, видео.

22 мая — 6 июля. Галерея «Ковчег». Меер Аксельрод. Графика.

23 мая — 20 июня. Выставочный зал ГосНИИ реставрации. Из собрания Псковского государственного объединенного музея-заповедника. Западноевропейская живопись.

23 мая — 28 июня. Галерея Елены Врублевской. «Forma Urbis». Екатерина Рожкова.

23 мая — 16 июля. Музей-заповедник «Московский Кремль». «Самураи. Сокровища воинской знати Японии». Из коллекции Токийского национального Музея.

24 мая — 13 июня. Галерея «XL». «Layers». Группа ABC (Максим Илюхин, Михаил Косолапов, Наталья Стручкова). Инсталляция, настольная графика.

25 мая — 15 июня. Галерея «На Солянке».

«Это свет». Алексей Старыгин. Живопись.

«Призывание Илии». Алексей Благовестов. Скульптура, объект.

25 мая — 18 июня. Галерея «N». «У мира творения». Саша Ивойлова. Живопись, графика.

25 мая — 30 июля. Институт Сервантеса. «Куба». Франческо Гаттони. Фотография.

26 мая — 2 июня. Выставочный зал «Манеж». «Love Music». Александра Кремер-Хомасуридзе. Фотография.

26 мая — 20 июня. Выставочный зал журнала «Наше наследие». «По течению и против». Графика.

27 мая. Исторический музей. «Историческое пространство Исторического музея». Коллекция предметов из языческого святилища на о. Вайгач, русские зимние головные уборы XVII—XVIII вв., античная скульптура, драгоценная кавказская посуда, редкие турнирные доспехи, двуручный меч и многое другое.

27 мая. Музей А.С. Пушкина. «Души прекрасные порывы…». Валерий Архипов. Иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина, живопись, графика.

27 мая. Галерея искусств Зураба Церетели. «XX век русского искусства в собрании музея „Новый Иерусалим“».

27 мая. Музейный центр РГГУ. «Люди как люди». Фотография, объект, инсталляция.

27 мая — 2 июня. Выставочный зал «Манеж». Международный салон изящных искусств.

27 мая — 22 июня. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Дома-коммуны. Другая жизнь». Архитектурные проекты.

27 мая — 22 июня. «Как жить?». I Московская биеннале архитектуры.

28 мая — 1 июня. ЦДХ. «АРХ Москва». XIII Международная выставка архитектуры и дизайна.

28 мая — 6 июня. Галерея «Кино». «Париж за час». Исаак и Юлия Ориентлихерман. Графика, фотография.

28 мая — 8 июня. Культурный центр «Дом». «КУЛЬТокно». Саша Худякова, Татьяна Баева, Александра Кукинова, Наталья Лопусова-Томская, Елена и Михаил Сорины, Светлана Никульшина, Юлия Ральникова, Наталья Никулина, Галина Смага, Любовь Лукьянчук. Авторская кукла.

28 мая — 22 июня. Выставочный зал «На Каширке».

И. Ищенко. Фотография.

«Привет из Малороссии». В рамках проекта «Старая открытка». Почтовая карточка начала XX века.

2010-е годы

«В день веселый мая». Детский рисунок.

28 мая — 28 июля. Фонд культуры «Екатерина». «Чей это выдох?». Виктор Алимпиев. Живопись, видео.

28 мая — 9 ноября. Третьяковская галерея. «Магия акварели». Графика XVIII — начала XX века.

29 мая. Выставочный зал Союза художников. «Татьяна Толстая. Графика».

29 мая — 21 июня. Литературный музей. «В са-дах других возможностей». Людмила Петрушевская. Графика, мультфильмы, театральное ис-кусство, афиши, фотографии.

29 мая — 25 июня. Московский музей совре-менного искусства. «Photostudio Prague». Алек-сей Васильев. В рамках программы «Дебют». Графика.

29 мая — 29 июня. Выставочный зал «Измайло-во». Работы детской художественной школы № 7. Живопись, графика.

29 мая — 11 июля. Выставочный зал «Новый Эрмитаж». «Мир художника». Живопись, гра-фика.

29 мая — 13 июля. Третьяковская галерея. «Православная икона России, Украины, Белару-си».

29 мая — 26 августа. Музей Востока. «Средняя Азия — Москва — Иерусалим». Живопись, гра-фика.

30 мая. Исторический музей. «Золото сарма-тов».

30 мая — 11 июня. Галерея «Artplay». «Идущие». Джулиана Сото. Живопись.

30 мая — 16 июня. Partner Project Gallery. «Who Is Afraid». Георгий Пузенков. Живопись, графика.

30 мая — 22 июня. Галерея «А3». «Мое поколе-ние». Алексей Трясков. Фотография.

30 мая — 30 июня. Музей актуального искуст-ва ART4.RU. Тимур Новиков. Живопись, графика, коллаж.

31 мая — 20 июня. Культурный центр «АРТ-Стрелка».

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Pieta». Керим Рагимов. Инсталляция.

Галерея «Reflex». «Вне поля зрения». Группа «ПГ». Фотография.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Fashion Story». Модели одежды.

Галерея «Ru.Литвин». «Новое старое видео». Ви-део.

Галерея «Глаз». Сергей Николаев. Фотография.

Electroboutique ViewStation. «Anti-globalist disco». Медиа-проект.

31 мая — 20 июня. Айдан-галерея. «Heroes». Норберт Брюннер. Объекты.

31 мая — 30 июня. ЦУМ. «Китай, вперед!». Чжан Хуан, Ма Люмин, Чжун Бяо, Чен Вэньлин, братья Гао. Живопись, фотография, скульптура.

июнь

1—8 июня. Выставочный зал «Новый Манеж». «Вера и надежда». Живопись, графика.

1—10 июня. Дом графики. «Почти без цвета». Леонид Зорин. Графика.

1—28 июня. Библиотека-читальня им. И.С. Тур-генева. «Мир художественных путешествий». Иван Миляев. Живопись, графика.

1 июня — 1 июля. Павловская Слобода. «Rus-sian Design Show». Искусство декора.

1 июня — 31 августа. Галерея «На Чистых Пру-дах». «Подводный мир». Дэвид Дубиле. Фото-графия.

3—14 июня. Выставочный зал Союза художни-ков. Работы студии Товарищества живописцев. Графика.

3—21 июня. Галерея «ФотоСоюз». Петр Лебе-дев, Мария Снигиревская. Фотография.

3—26 июня. Галерея «Файн Арт». «Эротика». Зу-раб Церетели. Шелкография с эротическими мотивами.

3—28 июня. Выставочный зал «Богородское». «Художник и природа». Живопись.

3 июня — 5 июля. Галерея RuArts. «Хороший ху-дожник…». Сергей Ануфриев, Юрий Шабельни-ков, Инал Савченков, Сергей Борисов, Сергей Бугаев. Живопись, фотография.

3 июня — 10 августа. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Картинная галерея и научные коллекции Генри-ха Афанасьевича Брокара».

4—29 июня. Выставочный зал «Солнцево». «Цвета жизни». Инесса Морозова. Живопись.

4 июня — 2 июля. Галерея «С.АРТ». «Война про-должается». Сергей Наумов, Равиль Юсупов. Фотография.

5 июня. Дом Юргиса Балтрушайтиса. «Золотой век староверия». Фотография.

5—15 июня. ЦДХ.

Зал № 5. «Искусство XX века». Живопись, гра-фика.

Зал № 8. «Миттельшпиль». Адольф Алексеев, Константин Назаров, Нина Сергеева.

Зал № 8. Произведения Елены Черкасовой.

Зал № 8. «Алфавит поэта». Юрий Жарких. Живо-пись, графика.

Зал № 8. «Цветовая соната». Живопись, гра-фика.

Зал № 10. Валентина Александрова. Живопись.

Зал № 11. «Добрый мир». Олег Закоморный. Скульптура, графика.

Зал № 14а. «Взгляд из прошлого». Анатолий Зве-рев. Живопись, акварель, рисунок.

Зал № 14б. Леонид Семейко. Живопись.

Зал № 15. «Морской пейзаж в живописи русских художников».

5—22 июня. ГЦСИ.

«Посредине мироздания». Вадим Захаров, Бо-рис Орлов, Олег Кулик, Леонид Тишков, Ираида Юсупова, Александр Долгин. Видео, объекты, книги, инсталляция, перформанс.

«Опера Бестиарий». Владимир Смоляр. Мульти-медийный проект.

5—22 июня. Галерея «Зураб». II Открытый фести-валь детско-юношеской художественной фо-тографии.

6—22 июня. ЦДХ. Зал № 16. Произведения Иль-дара Зарипова.

6—26 июня. Литературный музей. «Персональ-ная вселенная». Светлана Богатырь. Рисунок.

7—15 июня. ЦДХ. Зал № 13. «Импровизация на тему… 90-е годы». Владимир Ефанов. Графика, живопись.

9—21 июня. Фонд «Эра». Работы лауреатов премии «Мастер». Живопись, графика.

10 июня. Галерея М&Ю ГЕЛЬМАН. «Ольга Свиб-лова — говно, или Конец критического дискур-са». Авдей Тер-Оганян, Зоя Черскасская. Ин-сталляция.

10 июня. Торгово-промышленная палата РФ. «Куба. XX век. Национальное искусство из соб-рания посольства Республики Куба в Россий-ской Федерации».

10—26 июня. Центр современного искусства «М’АРС». «Возвращенная энтропия». Уве Бре-мер.

10 июня — 7 июля. Stella Art Foundation. Юрий Альберт. Живопись, скульптура, графика.

11—15 июня. ЦДХ.

Алан Пог. Фотография.

«Без пункта назначения». Д. Булныгин, Д. Гутов, О. Кулик, И. Мухин, Н. Зурабова, группа «Общее вздрагивание», А. Осмоловский, группа «Синие носы», А. Шумов, А. Сигутин, О. Чернышова. Со-временное искусство.

«Воспоминания Б.У. Кашкина». Группа «Синие носы». Инсталляция.

11—20 июня. Галерея «Кино». Элий Белютин. Графика, живопись.

11 июня — 10 июля. Музей-заповедник «Цари-цыно». «Время собирать». Федор Рокотов, Вла-димир Боровиковский, Карл Брюллов, Орест Ки-пренский, Алексей Венецианов, Аристарх Ленту-лов, Роберт Фальк, Петр Кончаловский, Кузьма Петров-Водкин, Казимир Малевич и другие. Жи-вопись.

11 июня — 9 сентября. Музей-заповедник «Ца-рицыно». «XX век в Русском музее». Михаил Вру-бель, Константин Сомов, Валентин Серов, Васи-лий Кандинский, Наталья Гончарова, Михаил Ла-рионов и другие. Живопись.

13 июня — 13 июля. Галерея «Победа». «Где ве-щи?». Владислав Ефимов.

13 июня — 15 сентября. Галерея «GMG». «Sum-mer Sale». Живопись, графика, инсталляция, ви-део-арт.

17 июня — 24 августа. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия».

17 июня — 14 сентября. Дарвиновский музей. «Природа в живописи». А. Русяков.

19 июня — 20 июля. Выставочный зал «Манеж». «Женщина с множеством лиц. Изабель Юппер». Анри Картье-Брессон, Эдуар Буба, Нан Голдин, Хироши Сугимото, Роберт Франк, Филипп-Лор-ка Ди Корсиа, Рони Хорн, Юрген Теллер, Хельмут Ньютон, Роберт Уилсон и другие. Фотографии, видео-портреты, посвященные французской ак-трисе Изабель Юппер.

20 июня — 3 июля. Выставочный зал «Манеж». Сергей Андрияка. Акварель.

25 июня — 6 июля. ЦДХ. Зал № 21. Александр Иконников, Лим Липа. Живопись.

25 июня — 27 июля. ЦДХ. «Держи голову в хо-лоде». Эрвин Вурм. «Одноминутная скульптура».

26 июня. Центр современного искусства ВИН-ЗАВОД. «World Press Photo». Работы победите-лей.

арт–хроника регионов

АБАКАН

24 апреля. Центр детского творчества. «Гармо-ния рук и души». Декоративно-прикладное ис-кусство.

15 мая — 15 июля. Хакасский национальный краеведческий музей. «Москва сквозь века». Живопись, графика, гравюра, декоративно-при-кладное искусство, женские костюмы, предметы быта.

АРХАНГЕЛЬСК

12 апреля — 19 мая. Областная научная биб-лиотека им. Н.А. Добролюбова. «Неповторимое очарование». Алевтина Павлова. Декоратив-но-прикладное искусство.

16 апреля — 16 мая. Областная научная биб-лиотека им. Н.А. Добролюбова.

«Я — создатель миров моих». Евгений Зимирев. Книжная графика.

«Избранное». Мария Завернина. Живопись, гра-фика, коллаж.

17—31 мая. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Сто лет спустя». Фотогра-фия.

21 мая. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Тепло русского Севера». Александр Крапивин. Резьба по дереву.

БАРНАУЛ

3 апреля — 4 мая. Художественный музей Ал-тайского края. «Корабль счастья». Леопольд Це-сюлевич. Живопись, графика.

11 апреля. Художественный музей Алтайского края. «Юные дарования Алтая». Детское творче-ство. Живопись, графика, декоративно-при-кладное искусство, дизайн, коллаж, флористика.

16 апреля. Художественный музей Алтайского края. Людмила Рублева. Графика, скульптура.

24 апреля. Художественный музей Алтайского края. «Восхождение». Декоративно-прикладное искусство в архаичном стиле.

29 апреля. Музей «Город». «Вера: эпоха станов-ления». Михаил Хаустов.

5 мая. Выставочный зал Союза художников. Глеб Бelyшев, Михаил Будкеев, Владимир Шкиль, Майя Ковешникова, Федор Филонов, Алексей Югаткин, Виктор Зотеев и другие. Жи-вопись, графика, скульптура.

7 мая. Художественный музей Алтайского края. «Живи и помни». Владимир Раменский. Графика, офорт.

17 мая — 20 июня. Художественный музей Ал-тайского края. «Лучшая семья — МОЯ!». Фото-графия.

17 мая — 29 июня. Художественный музей Ал-тайского края. «У самовара я и моя Маша». Жи-вопись, графика, декоративно-прикладное ис-кусство.

30 мая — 30 июня. Художественный музей Ал-тайского края. «Петербург». Вячеслав Михай-

лов, Николай Романов, Ирина Бируля, Алексей Штерн, Александр Филиппов, Игорь Шаймарда-нов, Анатолий Сивков и другие. Живопись, гра-фика, фотография, соgar-art, инсталляция.

БИЙСК

2 апреля. Выставочный зал. Людмила Плотни-кова. Фотография.

БЛАГОВЕЩЕНСК

8 апреля. Амурский областной краеведческий музей им. Новикова-Даурского. «Цветы вдво-ем». Людмила Водянина, Елена Сотникова. Ак-варель, живопись.

ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

15 апреля. Художественный салон. «Увиденная сердцем красота». Флористика.

ВЛАДИВОСТОК

2 апреля. Приморская картинная галерея. «Ули-ца в Овере». Винсент Ван Гог. Выставка одной картины.

3 апреля. Приморская картинная галерея. «Ли-цезрение». Владимир Старовойтов. Портрет.

7 апреля. Галерея «Арка». «Руки французских писателей». Анни Ассулин. Фотография.

10 апреля. Галерея «Portmay». «Застава». Живо-пись.

10 апреля. Приморская картинная галерея. Ра-фаэль Санти. Факсимильные работы произведе-ний художника.

29 апреля. Музей им. В.К. Арсеньева. «Наша па-мять — наша совесть». Григорий Ляпин. Живо-пись, графика, скульптура.

4 мая. Приморская картинная галерея. Игорь Обухов. Живопись.

13 мая. Музей современного искусства «Арт-этаж». «АРХидея-2008». Международный молодежный фестиваль архитектуры и дизайна.

15 мая. Галерея «Portmay». «Рюрик Тушкин — известный и неизвестный». Живопись.

22 мая. Приморская картинная галерея. Вален-тин Чеботарев. Графика.

23 мая — 22 июня. Музей им. В.К. Арсеньева. «Театр ARS». Александр Арсененко. Живопись.

ВЛАДИМИР

1 апреля — 27 декабря. Владимиро-Суздаль-ский музей-заповедник. «Автографы российских императоров и императриц». Из коллекции Госу-дарственного исторического музея.

ВОЛГОГРАД

2 апреля. Музейно-выставочный центр. «Весен-ний вернисаж». Натюрморт, портрет, пейзаж, де-

коративные композиции, флористика, авторские куклы, керамика.

10 апреля — 12 мая. Областная детская худо-жественная галерея. «Диалоги: цвет и линия». Современное изобразительное искусство.

12 апреля — 11 мая. Музей изобразительных искусств. «Вечное движение». Валерий Макаров. Живопись.

18 апреля — 17 мая. Музей изобразительных искусств. Декоративно-прикладное искусство. Куклы.

15 мая — 15 июня. Музей изобразительных ис-кусств. Юрий Теплов. Живопись, графика.

28 мая — 12 июня. Детская художественная школа. «Береги честь смолоду». Живопись.

ВОЛОГДА

10 апреля. Историко-архитектурный и художе-ственный музей-заповедник. «Славянские пи-санки». Светлана Кремнева. Декоративно-при-кладное искусство.

19 мая. Областная библиотека. Вышитая кар-тина.

ВОРОНЕЖ

1 апреля. Галерея «Х.Л.А.М.». «У станка». Печат-ная графика.

21 апреля. Музей им. Крамского. Сальвадор Дали. Скульптура, графика.

26 апреля. Выставочный зал Союза художни-ков. Работы членов Союза дизайнеров города. Дизайн городской среды, интерьера, одежды, арт-дизайн, ювелирный дизайн.

8 мая. Выставочный зал Союза художников. «Поэзия реализма». Работы «наивных» художни-ков.

ВОТКИНСК

1 апреля — 3 мая. Музей истории и культуры. «Храм глазами детей». Живопись, графика, ба-тик, скульптура, вышивка, gobelen, макеты.

17 апреля — 17 мая. Музей истории и культуры. «Мой город». Детский рисунок.

23 мая — 6 июня. Музей истории и культуры. «Тепло вашего дома». Ирина Неганова. Коллаж.

ВЫБОРГ

7 апреля. Музей «Выборгский замок». «Фрески Александра Иванова». Инсталляция.

ЕКАТЕРИНБУРГ

1—16 апреля. Галерея «Эклектика». «Мимолет-ности. Графический мираж». Марина Кутявина. Графика.

2—25 апреля. Галерея «Окно». «Светланин день». Фотография, живопись, керамика.

3 апреля. Выставочный зал «БУМ». «Большая апрельская выставка вышитых картин».

10 апреля — 15 мая. Музей «Дом Метенкова».

«Непостижимый Петербург». Людмила Таболина. Фотография.

«Цветы». Паоло дель Эльче. Фотография.

11 апреля. Музей изобразительных искусств. «Борис Михайлович Кустодиев. Художник и время». Живопись, графика, театральное искусство.

11 апреля. Музей камнерезного и ювелирного искусства. Выставка «Одного портрета» (портрет Юрия Гагарина). Флорентийская мозаика.

15—25 апреля. Библиотека им. Белинского. «Его величество Лондон». Фотография.

15 апреля — 15 мая. Галерея «ПетроАрт». «Философия случайности». Борис Хохонов. Живопись.

15 апреля — 1 августа. Галерея «Вдохновение». «Куклы в интерьере». Татьяна Федорова, Раиса Трифонова, Надежда Булатова.

16—28 апреля. Художественный салон «Пара Рам». «Новая весна». Полина Когай, Яна Горбич, Яна Крохалева, Лариса Орлова. Декоративно-прикладное искусство.

16 апреля — 18 мая. Краеведческий музей. «Жаворонок несёт весну». Елизавета Манерова, Виктор Мирошников. Гобелен, металлопластика.

17—27 апреля. Библиотека им. Белинского. «Витрина». Софья Коробкова. Фотография.

18 апреля. Галерея «Шлем». Виталий Волович. Офорт.

21 апреля — 18 мая. Музей «Дом Метенкова». «Другие формы жизни». Ильдар Зиганшин. Фотография.

21 апреля — 31 мая. Галерея «ПетроАрт». «Камень силы». Наталья Хохонова, Борис Хохонов, Антон Таксис. Живопись, объект.

21 апреля — 15 июля. Музей изобразительных искусств. Работы японских художников XVII—XX веков. Японская ксилография («укие-э»).

22 апреля — 15 мая. Галерея «Млечный путь». «Дарованный нам свет». Татьяна Турушева. Живопись.

24 апреля. Центр современной культуры УрГУ. Павел Каплевич. Эскизы костюмов, театральные работы.

25 апреля — 19 мая. Выставочный зал «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». Алексей Ефремов. Живопись.

26 апреля. ТЦ «Гермес-Плаза». Дэвид Ла Шпель. Фотография.

27 апреля — 15 мая. Галерея Храма на Крови. Детское творчество. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

28 апреля. Библиотека им. Белинского. «Выставка о Букашкине». Виталий Пустовалов, Николай Боченин, Эдуард Поленц, Игорь Шуров, Владимир Шур, Ильдар Зиганшин, Александр Шабуров. Фотография.

29 апреля — 29 июня. Краеведческий музей. «Борис Gladков. Достойный сын Отчизны». Жи-

вопись, графика, ювелирное искусство, арте-факты.

30 апреля. Выставочный зал на Белинского. Виктор Трифонов. Живопись, резьба по дереву, чеканка, акварель.

30 апреля — 13 мая. Галерея современного искусства. «Загадки египетской пустыни». Маттиас Тедт. Фотография.

5 мая. Музей «Дом Метенкова». «Берлин: весна 45-го». Николай Трифонов. Фотография.

7 мая. Выставочный зал. «Далекая и близкая Австралия». Фотография.

7—15 мая. Галерея «Эклектика». «Радуга жизни». Живопись, графика, батик.

16—30 мая. Художественный салон «Пара Рам». «Притча». Графика.

17—26 мая. Галерея современного искусства. «Париж — Берлин. Европа — общий взгляд». Себастиан Розенберг, Бруно Дьюдонне, Мануэла Беме, Ольгер Бирман, Эмиль Лоро, Альбен Мийо, Филипп Салаун, Мирьям Ришар, Анна Шонхартинг, Натали Дессерм, Ян Михалко. Фотография.

17—30 мая. Галерея «Эклектика». «Постоянство и перемены». Валерьян Бахарев. Графика.

19—31 мая. Музей истории архитектуры и промышленной техники Урала. «Сто газетных вырезов». Алексей Рыжков, Павел Ложкин. Коллаж.

20—31 мая. Дом ученых. «Две пятерки». Анас Хараев. Живопись.

20 мая — 16 июня. Галерея «Окно». «Летающие сказки». Евгения Стерлигова. Живопись.

22 мая — 20 июня. Выставочный зал «Екатеринбургского творческого Союза деятелей культуры». «Под музыку швейной машинки». Печворк.

23 мая — 26 июня. Центр народного творчества «Гамаюн». «Пейзаж и сюжетная композиция». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

23 мая — 29 июня. Музей «Дом Метенкова». «Золотая черепаха». Фотография.

26 мая — 22 июня. Галерея «Золотой скорпион». «Эффект бабочки». Мария Казимирова, Елена Влох. Фотография, дизайн.

29 мая — 11 июня. Галерея современного искусства. «Тагильский синдром, или Несколько рассерженных художников». Алексей Алиев, Андрей Касимов, Ольга Коновалова, Виктор Корьякин, Екатерина Поединщикова, Владимир Селезнев, Иван Снигирев, Денис Тевеков, Федор Телков, Светлана Усольцева.

29 мая — 13 июня. Детская художественная школа № 2. Работы учащихся. Рисунок, живопись, композиции, батик, кукла.

29 мая — 29 июня. Музей истории камнерезного и ювелирного искусства. «Живой рисунок». Декоративно-прикладное искусство.

ИВАНОВО

24 апреля — 15 мая. Музей Д.А. Фурманова. «Все с белого листа». Николай Дроздов. Живопись, графика, инсталляция.

27 мая. Музей промышленности и искусства. «Энергетический реализм». Лев Прыгунов. Живопись.

ИРКУТСК

14—19 апреля. Галерея «Дом художника». «Окраины отчизны нет». Живопись.

16—30 апреля. Краеведческий музей. «Восточный экспресс». Работы современных художников Южной Кореи, Монголии, Китая. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

16 апреля — 4 мая. Художественный музей. «Ветер странствий». Работы творческого объединения «Март». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура.

16 апреля — 31 мая. Архитектурно-этнографический комплекс «Тальцы». Мария Тихонова. Декоративно-прикладное искусство.

18 апреля — 5 мая. Галерея «Планетарий». «Байкал и природа». Елена Курлович. Фотография.

20 апреля — 18 июня. Музей истории города. «О прожитом и пережитом». Николай Кубарев. Фотография.

21 апреля. Художественный музей. Работы русских и европейских художников прошлого столетия с изображением памятников архитектуры. Живопись, графика.

22 апреля — 12 мая. Городской выставочный центр им. В.С. Рогаля. «Будда, орхидея и не только…». Борис Дмитриев. Фотография.

23 апреля — 4 мая. Галерея «Дом художника». «Впечатления от южного моря». Евгений Турунов. Живопись.

25 апреля — 25 мая. Усадьба В.П. Сукачева. Драгомир Исаев. Живопись.

28 апреля — 5 мая. Городской выставочный центр им. В.С. Рогаля. «Пасхальная неделя». Живопись.

30 апреля — 8 июня. Художественный музей. Владимир Томиловский. Живопись.

6—26 мая. Галерея «Дом художника». «Семь чудес света». Живопись.

7 мая — 6 июня. Художественный музей. Евгений Шпирко. Живопись.

8—25 мая. Художественный музей. Идиллия Черняк. Акварель.

8—31 мая. Музей истории города. «Рисуют мальчики войну». Графика.

13 мая. Областной краеведческий музей. «Сибирские шаманы. Мифы и реальность». Бубны, подвески, предметы культа, обрядовые и повседневные шаманские костюмы XIX века.

13—27 мая. Городской выставочный центр им. В.С. Рогаля. «О времени и о себе». Игорь Бержинский. Фотография.

15 мая — 15 июня. Городской выставочный центр им. В.С. Рогаля. «Мой город». Артем Шолтунов. Фотография.

16 мая — 16 июня. Музей истории города. «Подарки друзей-2007». Декоративно-прикладное искусство.

16 мая — 13 июля. Художественный музей. «Возрожденные шедевры». Русская графика.

КАЗАНЬ

7 апреля. Рыбнослободской краеведческий музей. «Чудо, сотворенное руками». Декоративно-прикладное искусство.

7—27 апреля. Галерея «Камиль». «Песни Мальдорора». Работы творческой группы «Kreatur».

8 апреля. Национальный музей РТ. «Искусство книги Татарстана». Произведения современных художников.

15—30 апреля. Музей 1000-летия Казани. Венера Абдулина. Скульптура.

16—25 апреля. Галерея «Ак Барс». «BELLE ART». Елена Ермолина, Лариса Рябинина, Ольга Покалева, Милана Королева, Светлана Борисова, Марина Юсупова.

18 апреля — 1 июня. Центр «Эрмитаж». «Кожаная пластика». Ольга Черкасова. Декоративно-прикладное искусство.

6—21 мая. Музей изобразительных искусств. «Маттоиды». Сканерография.

12—26 мая. Литературно-мемориальный музей А.М. Горького. «Точка фокуса». Фотография.

14 мая — 1 июля. Литературно-мемориальный музей А.М. Горького. «Колорит Индии». Сергей Матвеев. Фотография.

26 мая — 30 сентября. Музей им. Г. Тукая. «В красках свет души». Живопись.

КАЛИНИНГРАД

11 апреля — 20 мая. Историко-художественный музей. «Разноцветная карусель». Наталья Короткова. Батик.

16 апреля — 31 августа. Историко-художественный музей. «Музей русских суеверий». Персонажи славянской мифологии: водяные, лесные, полевые и домашние духи. Скульптура, объекты, мелкая пластика.

17 апреля. Историко-художественный музей. «Ах, эти шляпки!».

25 апреля. Художественная галерея. «Тело в завоеванном пространстве». Джон Йонсен.

30 апреля. Художественная галерея. «Все и сразу». Лена Менсон.

2—17 мая. Историко-художественный музей. «Возвращение замка». Саулюс Круопис. Живопись.

2—31 мая. Историко-художественный музей.

«Многоликая Балтика». Ирина Борсученко. Фотография.

«Экспонаты». Н. Воскресенский. Фотография.

16 мая. Художественная галерея.

«Серебряные снимки». Французская фотография 1950-х годов.

«Мужчина и женщина». Фотография.

«Падение». Александр Любин. Фотография.

17—27 мая. Историко-художественный музей. Работы клуба фотографов «Фотояра». Фотография, экслибрис.

20 мая. Музей янтаря. «Союз земли и воды». Декоративное искусство XV—XIX веков.

22 мая. Художественная галерея. «Город и здание. Новая архитектура Берлина в XXI веке». Фотография.

31 мая. Художественная галерея. «Экология души». Международный форум детского творчества.

КАЛУГА

18 апреля — 11 мая. Художественный музей. Татьяна Ломакина, Владимир Белоусов. Живопись.

17 мая — 1 июня. Художественный музей. «Учитель и ученики». Из собрания студии «Колор». Живопись, скульптура.

КЕМЕРОВО

15 мая. Областной краеведческий музей. «Волшебная темпера». Елена Кулемзина. Миниатюрная лаковая роспись.

КИРОВ

4 апреля — 29 июня. Художественный музей им. братьев Васнецовых. Виктор Васнецов. Живопись, графика.

КРАСНОАРМЕЙСК

23 апреля — 21 мая. Картинная галерея. «Путешествие в страну троллей». Теодор Северин Киттельсен. Графика.

25 мая — 30 июня. Картинная галерея. «Романтический киноплакат 1950—1960-х годов Льва Корчемкина».

КРАСНОДАР

5—25 апреля. Галерея «Семь кАРтин». «Откровение». Валерий Пчелин. Скульптура.

17 апреля. Выставочный зал изобразительных искусств. «Очаг». Лусинэ Джанян. Живопись, графика.

22 апреля. Выставочный зал изобразительных искусств. «Тихая жизнь вещей». Детское художественное творчество.

30 апреля — 11 мая. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Из фондов Привольненской картинной галереи. Живопись.

2—19 мая. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Синдика. Шелковый путь». Живопись,

графика, постмодернистская живопись, фотография, принт-арт.

15—25 мая. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Нальби Бугашев. Живопись.

15—31 мая. Галерея «Арт-Союз». «Сиреневый вечер». Живопись, графика, инсталляция.

19 мая. Фотогалерея «Espectro». «Xvojihkjr, или День ЛОМОпионера». Ломографические снимки.

30 мая — 29 июля. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Оружие народов Кавказа XVI — начала XX веков из собрания Н.Н. Твердохлебова». Художественно украшенное огнестрельное и холодное оружие из дамасской стали.

5—29 июня. Галерея «Арт-Союз». «Земля Кубанская». Живопись, графика, куклы.

6—20 июня. Галерея «Семь кАРтин». «Старик и рыба». Сергей Полупанов, Галина Хайлу. Живопись, инсталляция.

КРАСНОЯРСК

2 апреля. Дом художника. «Красноярск — город — среда». Работы молодых архитекторов.

4 апреля. Музей художника Б.Я. Рязова. «Во славу Отечества». Игорь Башмаков. Натюрморт, исторический пейзаж, портрет.

15 апреля — 15 мая. Музейный центр. «Чайка / Плакат». Владимир Чайка. Графический дизайн.

7 мая. Музейный центр. «Paint Methods Exhibition». Граффити.

20 мая. Дом художника. «Арт-Старт + Хакасия». Работы молодых художников.

МУРМАНСК

12 апреля. Областной центр художественных ремесел. «Волшебные места, где я живу душой». Любовь Буздуган. Живопись.

24 апреля — 11 мая. Художественный музей. Николай Ковалев. В рамках проекта «С днем рождения, художник!». Живопись.

14—25 мая. Художественный музей. Владимир Кузин. В рамках проекта «С днем рождения, художник!». Графика.

22 мая — 17 августа. Художественный музей. «Семейный портрет в интерьере». Фотография.

23 мая — 5 сентября. Художественный музей. Произведения художников Северо-Запада. К 70-летию Мурманской области.

28 мая — 15 июня. Художественный музей. Анатолий Сергиенко. В рамках проекта «С днем рождения, художник!». Графика.

1 июня — 7 сентября. Художественный музей. «В мире красок». Детское художественное творчество.

НАХОДКА

28 апреля. Галерея «Вернисаж». Владимир Королев, Александр Шалагин, Елена Шлык. Живопись, графика, батик, флористика, коллажи из ткани, меха, кожи.

7—19 мая. Музейно-выставочный центр. «Художники — городу!». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное творчество.

16 мая. Галерея «Вернисаж». Валерий Шилаев. Живопись.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

3—15 апреля. Галерея «Русский век». «Нижегородские мотивы». Живопись, графика.

5 апреля — 2 июня. Дом Сироткина. «Последние дни Романовых». Пьер Жильяр. Фотография.

9—27 апреля. Выставочный комплекс. «Красивые люди. Индия». Елена Богомолова. Фотография.

10—27 апреля. Выставочный комплекс. Валерий Крылатов. Живопись.

15 апреля — 31 мая. Кинотеатр «Орленок». «АНТИ — культ Р.А.». Живопись, фотография.

15 апреля — 1 июля. Галерея Юркова. Владимир Анисимов. Флорийская мозаика (коллажи из листьев).

16—30 апреля. Музей истории художественных промыслов. «Люди и птицы». Фотография.

18 апреля — 11 мая. Музей Н.А. Добролюбова. «Памятники Отечества». Фотография.

19—30 апреля. Кинотеатр «Рекорд». Йолан Олах, Мара Олах, Мици Каройне. Живопись.

21 апреля. ГЦСИ. «Новая Москва-4. Современная архитектура Москвы».

21 апреля — 4 мая. Дом архитектора. Ирина Горобина. Архитектурные проекты.

23 апреля — 13 мая. Русский музей фотографии. «Апофеоз войны». Виктория Ивлева. Фотография.

28 апреля — 12 мая. Дом архитектора. Алексей Гарин. Живопись.

2—16 мая. Музей Н.А. Добролюбова. «Трепетное пламя красоты». Полина Фадеева, Любовь Михайлова. Декоративно-прикладное искусство.

3—17 мая. Дом архитектора. «Параскева». Декоративно-прикладное искусство.

7—25 мая. Выставочный комплекс. «Оттенки чудесного». Творческое объединение «ТМ-студия». Живопись, перформанс.

10—31 мая. Художественный музей. «Помнит Вена…». А. Никифорова. Живопись.

11—31 мая. Музей-квартира А.Д. Сахарова. «Катастрофа длиной в полвека». Алла Флаковская, Алиса Никулина. Фотография.

14—29 мая. Выставочный комплекс. «Очень разные стороны чуда». Живопись, графика.

14 мая — 8 июня. Русский музей фотографии. Карл Булла. Фотография.

15—27 мая. Русский музей фотографии.

«Декорации в театре абсурда». Анатолий Малиновский. Фотография.

«1/1000». Илья Бубис. Фотография.

18—25 мая. Художественный музей. «Неизвестный Кустодиев». Живопись.

18 мая — 1 июня. Галерея «Пентхаус». Елена Крупник. Фотография.

22 мая — 10 июня. Кинотеатр «Рекорд». «Золотые шестидесятые». Чешский плакат.

23 мая — 30 июня. Художественный музей. «Библейские сюжеты». Марк Шагал. Графика.

25 мая — 5 июня. Кинотеатр «Орленок». «Magic of Dance». Живопись, фотография.

26 мая — 31 августа. Областная детская библиотека. «Летние этюды». Живопись, графика.

28 мая — 16 июня. Русский музей фотографии.

Георгий Ахадов. Фотография.

«Японская фотография конца XIX века».

18 июня — 6 июля. Русский музей фотографии.

«Из неизвестного». Владимир Алексеев. Фотография.

НОВГОРОД

4 апреля — 31 мая. Музей изобразительных искусств. «Гималаи». Николай Рерих. Живопись.

10 апреля. Боровичский филиал Новгородского музея-заповедника. Сергиуш Грудковский. Живопись.

28 апреля. Детский музейный центр в Кремле. «Чудеса из обычного камня». Декоративно-прикладное искусство.

НОВОРОССИЙСК

17 апреля. Галерея «Артъвертикаль». Юлия Лучкина. Арт-куклы.

НОВОСИБИРСК

4—15 апреля. Галерея «Сибирская береста». «Каким я вижу Берестенка». Графика, декоративно-прикладное искусство.

10—30 апреля. Художественный музей. «Храм моего города». Живопись, графика.

10 апреля — 3 мая. Пресс-центр «Эксперт-Сибирь». «Керамифы». Валерий Кузнецов. Керамика, графика.

10 апреля — 12 мая. Дом народного творчества. «Хранители традиций». Роспись по дереву.

14—30 апреля. Выставочный зал Союза художников. Анатолий Крюков. Гобелен.

15 апреля — 15 мая. Музей солнца. «От солнца к солнцу». Живопись, литография, куклы.

16—26 апреля. Галерея «Chernoff». «Яйцо». Живопись, графика, инсталляция.

18—22 апреля. Галерея «No Soap». «12». Артем Лоскутов, Любовь Беляцкая, Леонид Буньков, Алина Рыбалова. Графика, инсталляция.

22 апреля — 18 мая. Дом ученых. «Белые ночи Югры». Владимир Колов. Живопись.

24 апреля — 25 мая. Художественный музей. Лариса Иванова, Анатолий Ширяев. Икона.

25 апреля — 14 мая. Галерея «Chernoff». Валерий Филиппов. Архитектурная графика, фотографии построенных объектов.

28 апреля — 15 мая. Галерея «Сибирская береста». Виктор Мазарев. Берестяные иконы.

30 апреля. Художественный музей. «По течению и против». Владимир Назанский. Графика.

7 мая. Художественный музей. «Цветы России к ногам победителей». Алексей Хусточко. Живопись.

7—27 мая. Выставочный зал Союза художников. «Луна в пузырьке». Любава Бутакова. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

15 мая — 30 июня. Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. Аркадий Галкин. Живопись, графика.

20 мая — 10 июня. Галерея «Сибирская береста». Руслан Фаргиев. Графика на бересте.

24 мая — 7 июня. Пресс-центр «Эксперт-Сибирь». «Весенний переполох». Марина Арбузова, Лариса Винс, Елена Вавилова, Светлана Вострицова, Татьяна Корякина, Наталья Кобанова, Ирина Попова, Оксана Шевченко, Елена Абашкина, Ольга Костинева, Елена Кутняя, Дарья Ластушкина, Людмила Масловская, Ирина Михайлова, Наталья Попова, Олеся Родионова. Живопись.

27 мая. Художественный музей. Из коллекции Центрального военно-морского музея России (Санкт-Петербург). Модели кораблей и судов, навигационные приборы, мореходные инструменты, огнестрельное и холодное оружие, флаги, знамена, награды, корабельные чертежи, живопись художников-маринистов.

28 мая — 20 июня. Художественный музей. «Руки писателей». Анни Ассулин. Фотография.

ОМСК

23 апреля. Галерея «Квадрат». Сергей Краморов. Живопись, графика.

6 мая. Музей «Либеров-центр». «Фантазия». Ирина Хорошун. Компьютерная графика.

7 мая. Музей Кондратия Белова. «P. S.» (Постскрипtum). Владимир Бичевой. Живопись.

19 мая. Дом художника. «В наш дом пришла весна: пейзаж, натюрморт».

19 мая. Музей «Либеров-центр». «Борис Торик. Театральная живопись. Портрет».

21 мая. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Костюм как искусство». Дизайн, коллекции одежды, фотографии дефиле, эскизы костюмов.

21 мая. Галерея «Квадрат». «Азбука». Иллюстрация, фотография, керамика, коллаж, графика, живопись.

23 мая. Дом творчества «Омская пирамида». «От замысла к реализации». Архитектурные проекты.

1 июня. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Борис Миронов. Графика.

24 июня. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Притча». Ксилография, офорт, линогравюра, литография.

ОРЕНБУРГ

2 апреля. Детская художественная школа Новотроицка. «Искусство декора. Декор бутылки». Дизайн, декоративно-прикладное искусство.

23 апреля. Историко-краеведческий музей. «Сокровища сарматских вождей».

6 мая. Выставочный зал ГУК «ОМЦНТ». «Весна Победы». Декоративно-прикладное искусство, живопись, графика.

ПЕНЗА

17 апреля — 18 мая. Областная картинная галерея. «Сны разума». Франсиско Гойя, Сальвадор Дали. Офорт, литография.

ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ

12 апреля. Историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. «Точка пересечения». Графика, костюмы, архитектурные модели, живопись, фотография.

ПЕРМЬ

16 апреля — 30 мая. Центральный выставочный зал. «Я продолжаю жизни бег». Владимир Васильев. Живопись.

17 апреля — 3 мая. Дом архитекторов. «Дуэт». Владимир Елагин. Фотография.

29 апреля — 29 мая. Художественная галерея. «Неизвестные шедевры великих мастеров». Русская акварель и рисунок конца XVIII — начала XX века.

30 апреля — 15 мая. Галерея «Союз-Арт». «Городские джунгли». Максим Нурулин. Живопись, фотография, инсталляция.

30 апреля — 25 мая. Выставочный зал Кировского района. «Родники». Декоративно-прикладное искусство.

30 апреля — 27 мая. Кукольный дом. «Выше радуги». Екатерина Шардакова. Авторская кукла.

2 мая — 31 июля. Дом-музей Н. Славянова. «Флора и фауна в керамике». Декоративно-прикладное искусство.

25 мая — 15 июня. Художественная галерея. «Миры и мифы Николая Зарубина». Живопись.

ПЕТРОЗАВОДСК

5 апреля — 11 мая. Музей-заповедник «Кижи». «Имея дар смотреть и видеть». Живопись, графика, резьба по дереву, фотография.

8—25 апреля. Медиа-центр «Выход». «Из Дании с любовью». Фотография.

8—30 апреля. Галерея «Дом куклы Татьяны Калининой». «В кругу семьи». Декоративно-прикладное искусство.

16—30 апреля. Министерство культуры РК. Евгений Судаков. Живопись.

2—18 мая. Музей изобразительных искусств. «Фантазии мастера». Живопись.

2—23 мая. Детская художественная школа. Владимир Копнин. Живопись.

8—31 мая. Медиа-центр «Выход». «Небоскребы моих мыслей». Ихва Аула. Мозаичные зеркала.

16 мая — 10 августа. Музей-заповедник «Кижи». «Шапочное знакомство». Из коллекции Российского Этнографического музея (РЭМ). Собрание головных уборов XIX—XX вв.

19—31 мая. Центр национальных культур. «Северный пейзаж». Екатерина Алексееенко. Живопись.

20 мая — 15 июня. Музей изобразительных искусств. Екатерина Пехова. Живопись.

22 мая — 14 июня. Городской выставочный зал. «Поморское село». Живопись, графика, фотография.

17 июня — 6 июля. Городской выставочный зал. «Свадебный переполох». Фотография, инсталляция, видео.

ПЕТРОПАВЛОВСК-КАМЧАТСКИЙ

21 апреля. Областная библиотека им. С.П. Крашенинникова. «Радуга». Декоративно-прикладное искусство.

21 мая — 21 июня. Выставочный центр. «Педагог-художник». Пантелей Деревянко, Людмила Деревянко, Елена Деревянко, Александра Лылова, Вячеслав Белых и другие. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

ПСКОВ

4 апреля. Приказная палата Псковского Кремля. «P.Art». Владимир Бердышев, Ирина Gladун, Анатолий Жбанов, Илья Семин, Виктор Тимофеев, Эдуард Шарипов, Дмитрий Яблочкин. Живопись, графика, инсталляция.

17 апреля. Галерея «На Бастийонной». «Псковские дизайнеры — кто они?». Татьяна Данилова, Ирина Кросс, Сергей Михайлов, Лилия Момотова, Эдуард Шарипов, Игорь Черкасов, Валентин Решетов, Александр Николаев, Галина Изотова, Алексей Красильников, Екатерина Дурникова, Владимир Шуляковский, Юрий и Татьяна Ширяевы. Живопись, графика, зеркала, ширмы, светильники, куклы, театральные маски, макеты афиш, мебель, проекты интерьеров.

28 апреля. Детская художественная школа. «Хроника путешествия в Италию». Фотография, рисунок.

4 мая — 4 июня. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». Александр Волков. Живопись.

26 мая. Приказная палата Псковского Кремля. «Польская графика XX века». В рамках Дней Польши в Пскове.

28 мая. Приказная палата Псковского Кремля. «Анастазы Б. Висьевски. Польский абстракционизм».

РОСТОВ-НА-ДОНУ

3 апреля. Музей краеведения. «Непознанный мир: Земля». Фотография.

10—14 апреля. Выставочный зал Донской государственной публичной библиотеки. «Александр Аксинин: Вечные книги / визуальные образы». Графика.

16—21 апреля. Музей изобразительных искусств. «Связь времен. Музей — художник». Живопись.

16 апреля — 10 мая. Публичная библиотека. «Настроение». Владимир Кузнецов. Живопись.

22 апреля. Публичная библиотека. «Черно-белая Италия: вне времени». Фотография.

23 апреля — 10 мая. Музей изобразительных искусств. Владимир Кленов. Живопись.

25 апреля — 12 мая. Музей современного изобразительного искусства. «Земля в собственности». Николай Новиков. Акварель.

29 апреля — 21 мая. Дом актеров. «Художники представили свой взгляд на миф». Живопись.

5 мая. Гостиница «Дон Плаза». Вадим Кещерский. Живопись.

6—16 мая. Галерея «Экспозиция». «Папа без глянца. Ностальгия». Елена Лапко, Инна Федорова. Живопись.

9—25 мая. Выставочный зал Союза художников. Работы студентов-дизайнеров института ЮРГИ.

12 мая. Центральная городская библиотека. «Скоро лето». Работы студентов Псковского областного колледжа искусств им. Н.А. Римского-Корсакова. Батик, гобелен, лоскутное шитье.

13—18 мая. Музей изобразительных искусств. «Творчество из алюминиевой банки». Арт-объекты.

13 мая — 10 июня. Публичная библиотека. Георгий Лиховид. Живопись.

14 мая — 2 июня. Музей современного изобразительного искусства. Владимир Кленов. Портрет, сюжетно-тематические композиции.

21 мая — 21 июня. Музей краеведения. «Душа ребенка в интерьерах национальной истории памяти». Декоративно-прикладное искусство.

25 мая — 10 июня. Публичная библиотека. «Прекрасное далеко». Живопись, графика.

10—24 июня. Новая русская галерея. Александр Вичинский. Живопись.

РЫБИНСК

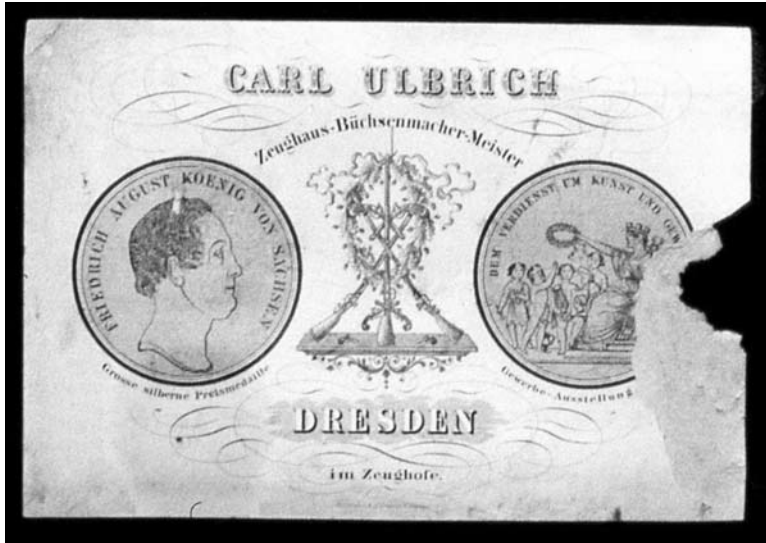
2—27 апреля. Музей-заповедник. «Наши праздники». Детское художественное творчество.

РЯЗАНЬ

10 апреля. Дом-музей Пожалостина. «Александр Антипкин с семьей». Живопись, керамика.



Дуэльные pistols работы Карла Ульбриха. Фото Станислава Чабуткина



холостой выстрел

В день рождения Пушкина историк и искусствовед Виктор Файбисович, заведующий сектором новых поступлений Эрмитажа, сделал сенсационный доклад о дуэльных pistols поэта. Оружие не имеет отношения к дуэли, роковой выстрел произведен не из него.

Пистолеты, считавшие пушкинскими, дважды с большой помпой гостили в России.

Первый раз их привез Михаил Горбачев в 1989 году. Но сначала не много истории. Впервые pistols попали в поле зрения пушкинистов в 1937 году на парижской выставке Сержа Лифаря. В оружейный ящик была вложена записка, составленная в 1920 году. В ней говорится, что pistols принадлежали барону Эрнесту де Баранту, который предоставил их для дуэли виконту Д'Аршиаку, секунданту Дантеса. Позже Проспер, брат Эрнеста, подарил pistols своему зятю, кавалерийскому офицеру Полю де Шательперону.

Луи, сын Поля, привез их на выставку, организованную Сержем Лифарем, и с этого момента они безоговорочно считались pistols-тами Дантеса. В середине 1950-х годов pistols были проданы на аукционе и достались некоему Пьеру Полю, который намеревался создать частный музей почты. Поля они заинтересовали потому, что один из них оборвал жизнь автора «Станционного смотрителя». Поль завещал свое собрание городу Амбуазу. Муниципальный Музей почты, открывшийся там в 1971 году, более не существует, но pistols хранятся в городской мэрии как одна из главных достопримечательностей Амбуаза. Площадь перед городским театром Амбуаза названа Пушкинской.

Виктор Михайлович, гастролы pistols — результат перестройки?

Сначала речь шла о даре, но французская общественность возмущалась покушением властей на муниципальную собственность, и в итоге pistols выдали лишь на полгода. В обмен Франция получила для показа Амбуазский кодекс XV века из Публичной библиотеки. После долгих раздумий Минкульт решил выставить pistols в Музее Пушкина на Мойке, 12.

Вы тогда работали там заместителем директора по научной работе?

Да. Поехал в Москву и привез pistols в обычном поезде, положив их на ночь под подушку.

В прошлом году pistols снова попали в Россию?

К очередной годовщине — 170-летию со дня смерти поэта, их снова доставили в Москву из Амбуаза. Поскольку история их первого

экспонирования в России обросла уже мифологическими подробностями, я подготовил сообщение об этом, приуроченное к Беляевским чтениям в Музее-квартире Пушкина. Вернувшись к судьбе этих pistols-тов, я изучил этикетку на внутренней стороне крышки pistols-ного ящика — никто не уделял ей должного внимания. На этикетке изображена Большая серебряная медаль, которую автор pistols-тов — Карл Ульбрих получил на выставке в Дрездене.

Год чеканки на медали не указан?

Именно в этом заключается интрига. На медали изображен король Фридрих Август II Саксонский. Он вступил на престол 6 июля 1836 года, а выставка, на которой Ульбриху могла быть присуждена Большая Серебряная медаль, состоялась лишь в 1840 году — через три года после смерти Пушкина! Более того: выдающийся лермонтовед Эмма Герштейн давно уже установила, что Эрнест де Барант прибыл в Петербург только в 1838 году. Следовательно, он никак не мог предоставить pistols для дуэли Пушкина.

Столь же несостоятельна легенда о том, что де Барант воспользовался этими pistols-тами в поединке с Лермонтовым. В военно-судном деле недвусмысленно указывается, что pistols привез секундант Лермонтова — Алексей Столыпин (Монго).

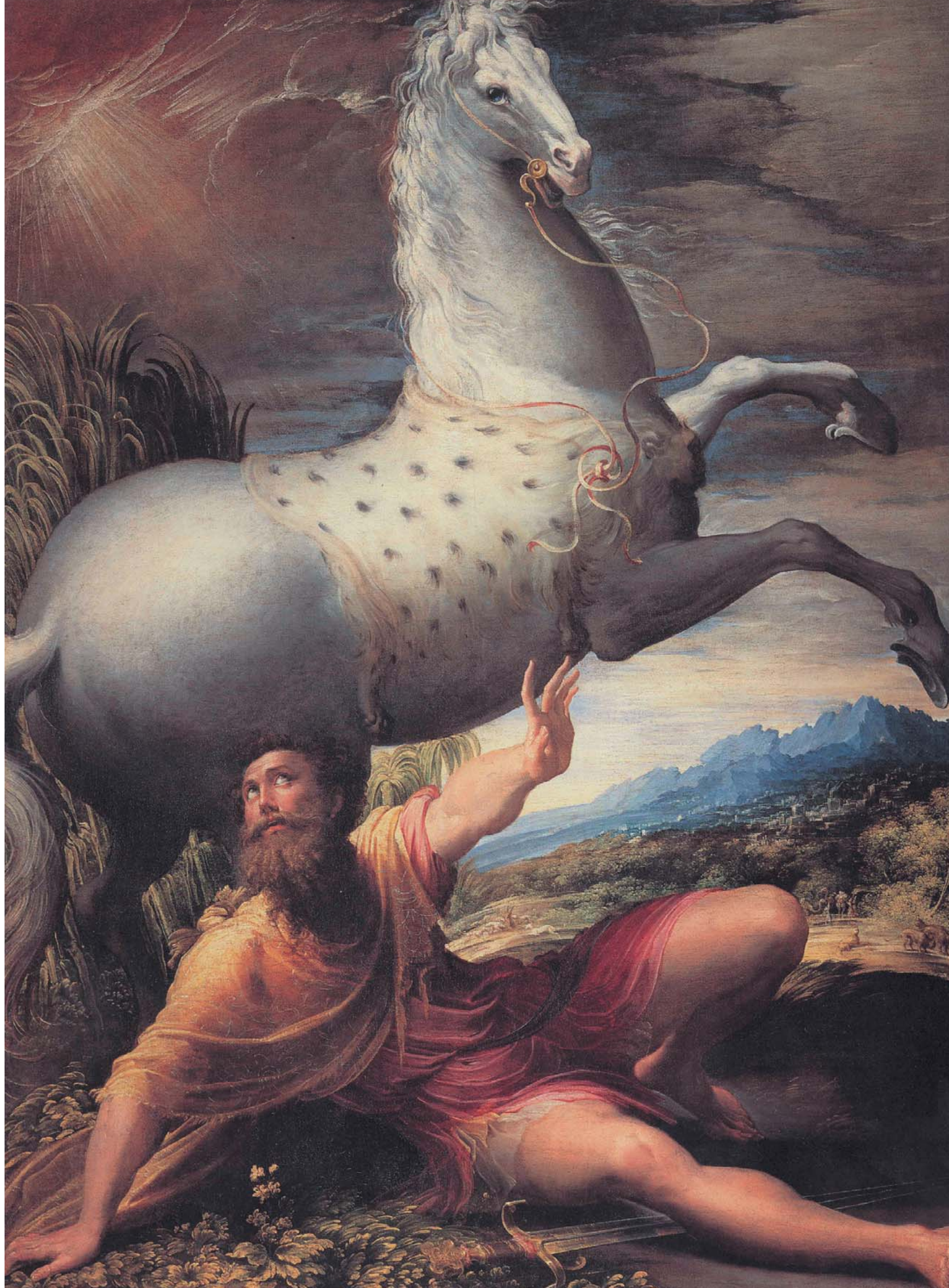
После дуэли с Лермонтовым де Барант уехал в Париж, ожидая повторного назначения в Петербург. Но в 1841 году его отправили в Дрезден, где, как я полагаю, он и купил пару дуэльных pistols-тов работы Карла Ульбриха.

На снимках, сделанных еще в 1937 году, видно, что этикетка с изображением поощрительной медали Дрезденской выставки повреждена. Не исключено, что это повреждение было умышленным: не была ли на утраченном фрагменте этикетки обозначена дата «1840»?

Итак, pistols из Амбуаза к дуэли Пушкина с Дантесом никакого отношения имеют. А где же настоящие?

Не знаю. Но зато при помощи зарубежных друзей мне удалось установить местонахождение pistols-тов, из которых, по преданию, на дуэли с Дантесом стрелял Пушкин. Эрмитаж и Всероссийский музей Пушкина попытаются получить доступ к ним.

Дмитрий Новик





По вопросам приобретения и подписки на «НоМИ» в России
обращаться к официальным представителям:

в Петербурге: редакция «НоМИ» — Ижорская ул., 13/39, тел. (812) 320-3162

в Москве: центр современного искусства «М'АРС» — Пушкарев пер., 5, тел. (095) 923-5610

в Омске: галерея «Квадрат» — бульвар Победы, 1а, тел. (3812) 51-0096

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**.

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

ISSN 1560-8697



9 771560 869031