НовыйМирИскусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

4/63/2008

НовыйМирИскусства

НºМИ

журнал культурной столицы

4 /63/ 2008

журнал издается в Санкт–Петербурге с 1998 года

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 «НºМИ»
Дмитрий Новик (portal@worldart.ru)

арт-директор Дарья Мальцева

разработка дизайна:
Филипп Донцов, Надя Зубарева

корректоры Наталья Кузнецова, Лиза Вертин

коммерческая служба Марина Коротаева, Димитрий 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.

1-я стр. обложки: *Петр Соколов. Цветы и фрукты.* Акварель. 1840-е

2-я стр. обложки: *Фридер Вайс, Эмили Фернандес. В бесчувствии.* Интерактивная инсталляция. Фестиваль «Навигация тела» (Санкт-Петербург). Фото Марины Гуляевой

3-я стр. обложки: *Маноло Вальдес. Менины.* ГРМ. Мраморный дворец (Санкт-Петербург). До 22 сентября. Фото Марины Гуляевой

Печать — типография «Премиум 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.

Виктория Марченкова
уничтожение в искусстве 2

событие / москва

Дмитрий Новик
молодежная биеннале: между маргиналами и рынком 4

Валентин Дьяконов
кулибин–буги 10

артикуляция / путешествие художника

Борис Соколов
художник в дороге, или критерий и пустота 12

Виктор Тихомиров
филиппины: личные свидетельства 14

Ольга Славина
моко 16

А. К.
татьяна шитикова: живопись — это приключение 18

А. К.
игорь козловский, марина шарапова: в одной лодке 20

Ирина Карасик
виталий виноградов: нечто свое 22

Иван Бубнов
вероника смирнофф: островное положение 24

сезонный дневник 27

Информация из музеев и галерей мира:
Estorick Collection (Лондон), ГМИИ имени А.С. Пушкина (Москва), а также сообщения собкоров НºМИ из Берлина (Цитадель Шпандау), Москвы (музеи Московского Кремля, Фонд поддержки культуры «Екатерина», Государственный институт искусствознания, галерея «Проун») и Риги (Латвийский национальный музей искусств)

Виктория Марченкова
мужчина в юбке и петушиные бои 28

Полина Каэль
этот уродливый объект желания 30

Дмитрий Новик
солирующее молчание 31

Дарья Акимова
ирина юдина и татьяна маркова: москва на козицком 32

Светлана Александрова
интимное предложение 34

Валентин Дьяконов
золотая футурама 36

Борис Соколов
в тени русской акварели 38

photo–step

Полина Каэль
жажда жизни 42

Светлана Александрова
сто человек с фотоаппаратом и одна актриса 44

Михаил Лемхин
ли миллер: жизнь и только жизнь 45

Полина Каэль
похвала тени 48

территория авангарда / ближнее чтение

Антон Успенский
вера ермолаева и николай суетин: параллели и перпендикуляры 50

Борис Соколов
астрахань: эпоха великой духовности 53

музыкальная тетрадь

Ольга Славина
София губайдулина: аспекты звучащей ткани 56

из книг

Михаил Золотоносов, Валентин Дьяконов, Дарья Акимова
рецензии 58

deadline 63

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

петербургская арт–хроника 67
московская арт–хроника 70
арт–хроника регионов 74

на родных просторах

Ольга Татосьян
между забытым и несделанным 79

столицы / избранное

Виктория Марченкова
виток моды на 90–е 80

Д. Н.
kharkiv 83

Александр Котломанов
летние перформансы: в ожидании апгрейдера 84

Николай Кононов
ценой самооговора 88

Антон Успенский
«дуй, дуй, борей, неси их дальше:» 90

Николай Кононов
мимесиса нет! 92

юрий злотников: не признаю классификаций 96
Дмитрий Новик беседует с известным московским художником

Андрей Кузькин. Хождение по кругу. Перформанс в Веретьеве

уничтожение в искусстве

Виктория Марченкова. Фото Марины Стравец

Арт–лагерь Веретьево (деревня Веретьево, Талдомский район Московской области). Молодое искусство в природном ландшафте. 5—6 июля

В июле организаторы биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» собрали художников, журналистов и причастных к процессу в арт-лагере Веретьево, что под Москвой. Первый день сложился из открытий и перформансов, во второй — удачно совпавший с дождем, состоялся «круглый стол». Во время него художник Андрей Кузькин был окрещен гением.

В своем перформансе «Хождение по кругу» он ходил по кругу в «песочнице», наполненной цементом. Его голый торс был обмотан веревкой, которая соединялась с центром ограниченного досками пространства. Лес, комары.

Какие выводы? Искусство постепенно приучило нас к жестокости. В том числе и по отношению к художнику. Увидев картины Врубеля, люди кричали: «Он сумасшедший!» Желание заточить художника в сумасшедший дом связано не только с желанием отгородиться, но и с желанием вылечить. Сейчас мы смотрим, как человек третий час ходит по никак не застывающему бетону, и говорим: «Он не гений, конечно, но художник хороший». Или — «чем больше он пройдет кругов, тем лучше художником он будет». Политика невмешательства сродни безответственности. И одновременно это психологические рамки, поставленные современным контекстом по отношению к зрителю (особенно к зрителю-профессионалу). Ограничивающие установки не позволяют проявить гуманность в полной мере (хотя организаторы все-таки не выдержали, позвали мальчиков с лопатами черпать воду, чтобы цемент скорей застыл).

Вторая смысловая линия перформанса (и вторая проблема) — это унижение других: «а готов ли ты?» (к труду и жертве). На фоне незамысловатых (пластически) работ сцена выглядит особенно издевательски. Ответ на вопрос? Уход от ответа.

Сейчас ширится круг стерильных работ молодых художников — из тех, что именуются «новой визуальностью». В Веретьеве это были, например, белые скульптуры из бетона/пенопласта. Кстати сказать, встретившиеся нам сразу у нескольких авторов. Художники увлечены своими разработками, обвинять их в этом не имеет смысла: каждый занимается тем, что считает нужным. Но бездействие на уровне тяжелого труда выдает скрытое бездействие современного искусства как такового. Точнее — бездействия по отношению к миру. От модернизма, пытавшегося изменить мир, мы перешли к искусству, наотрез отказывающемуся от соприкосновения с грязью. Черный квадрат — это еще модернизм, но уже и отказ от работы, от «искусства» (происходящего от искусного).

Вопрос банальный, но вечный — «что делать?» Нести разумное, доброе, вечное — это что, рисовать зайчиков-кошечек? Или пейзажи? Или жанровые сценки? Все это хорошо отработано и уже лишено претензии на искусство. Художники загнаны в контекст — интересный местами, даже яркий, но в своей глубине серый.

Нет ответа.

в москве прошла I международная биеннале молодого искусства «стой! кто идет?»

ГЦСИ:

«PRO ЭТО» (2—31 июля, куратор Дарья Пыркина);

«Red Line» (2—13 июля, куратор Татьяна Федорова)

ММСИ:

Мастерская'08, проект «Миграция» (2 июля — 3 августа, кураторы Дарья Камышникова, Ольга Меркушева, Сергей Ерков);

«Таисия Короткова. Технология» (2 июля — 3 августа);

«Паула Хелена Лауккайнен. Печать» (2 июля — 3 августа);

«Случайная политика» (5—31 июля, кураторы Владислав Ефимов, Татьяна Быковская);

«Границы объективной действительности» (5—31 июля, кураторы Йонна Йохансон, Йен Кесари);

«Братья» (5—31 июля, куратор Гуо Хунмэй);

«Без названия» (5—31 июля, куратор Алехандро Пинтадо);

«Сувениры НЛО, OSLOKINO UFO» (5—3 августа, галерея «Зураб», куратор Андрей Бартенев)

Центр современного искусства «Винзавод»:

«Остаточные излучения» (4—13 июля, кураторы Татьяна Быковская, Олеся Туркина);

«Движение» (4—23 июля, Айдан галерея);

«Иван Плющ. Трофеи города» (4—23 июля, галерея «Ателье № 2»);

«Яблоки падают одновременно в разных садах» (4—31 июля, куратор Анна Зайцева)

ПROEKT_FABRIKA:

«За границами тела» (3—31 июля, кураторы Мариза Весково, Алессандро Каррер)

Stella Art Foundation:

«Модельный ряд» (3—31 июля, куратор Владимир Левашов)

Центр современного искусства M'APC

«Product placement» (4—13 июля, кураторы Алиса Прудникова, Владимир Селезнев)

Фонд поддержки визуальных искусств «Эра»:

«Неорганический пейзаж» (5—18 июля, кураторы Ася Силаева, Светлана Бабаджан)

Art & Science Space «Лаборатория»:

«Опыт I» (3 июля — 31 августа, куратор Дарья Пархоменко)

Восточная галерея:

«Без условностей» (4—13 июля, куратор Екатерина Крупенникова)

Зверевский центр современного искусства:

«Пацаны. Первая gop-art выставка» (3—15 июля, куратор Кирилл Шаманов)

выбор номи

цитаты номера

Художник всегда — и мастеровой, и путник. Он не может забыть о цеховом, ремесленном происхождении своего дела. Побегушки во флорентийской боттеге Верокккьо, холодные залы петербургской Академии художеств, натурный класс мюнхенской школы Ашбе воспитывали великих путешественников — Леонардо, Иванова, Кандинского. Сам искус мастерства, юность, проводимая в ежедневной муштре и еженощных мечтах о свободе, готовили художника к жизни странствующего подмастерья. Хорошо, если ее удавалось устроить с комфортом, получив Римскую премию или хотя бы пенсию Общества поощрения художеств. Но неплохо и без денег — на велосипеде в Париж, как Петров-Водкин, или с посохом в Италию, как Гёте.

Борис Соколов *(с. 12)*

Художники из стран бывшего СССР вынуждены искать и находить себя между двумя полюсами: русской экзотикой и английской замкнутостью. Вероника Смирнофф одна из тех, кто нашел место под редким английским солнцем. Еще студенткой Вероника получила заказ от Стинга. 29 светлых левкашенных досок, изображающих заснеженную русскую деревню (а также любимую собачку семейства рок-звезды), украсили панели темного дерева на лестничных пролетах в лондонском особняке, где живет Стинг.

Иван Бубнов *(с. 24)*

В постгинхуковское время Суетин работает над супрематическим дизайном и архитектоникой, много рисует, пишет картины на холсте и на досках. В его живописи Ермолаева видит «соединение живописного и супрематического цветного ощущения». 26 декабря 27-го года Суетин записал: «Меня воспитывают три явления русского искусства. Икона. Шишкин. Малевич». С сегодняшней точки зрения, именно этот триумвират и возглавляет русское искусство перед лицом всего остального мира.

Антон Успенский *(с. 52)*

Противоречие «эстетики», оригинального мастерства и коммерции, вызванное чисто рыночными условиями существования, и есть самое интересное в данной теме. И надо было не только привести шесть негативных цитат из критических статей (С. 339—340), но и самостоятельно объяснить, что такое «коммерческая акварель», что такое «„понятный" и галантерейный реализм», что нужно было «толпе», за что она соглашалась платить деньги даже в военно-революционный 1917 год. Без чисто искусствоведческого анализа тут не обойтись, хотя автор как раз обошелся. Возможно, такой анализ ему не по плечу.

Михаил Золотоносов *(с. 59)*

Волшебная книга появилась в России. Эта книжечка карманного формата на двести сорок страниц заставляет применять к ней эпитеты, прилагавшиеся разве что к рецензиям XIX века (тогда язвительность еще не возвысила критика над автором): свежа, мудра, остроумна, изумительна.

Речь идет о «шпаргалке», созданной, согласно объяснению переводчика, китайскими студентами XVI века, которым предстоял экзамен на должность чиновника. В книге собраны сорок четыре вопроса и несколько вариантов ответа («решения») к каждому по дисциплине «искусство рассуждения». Характер этих вопросов определяется свойствами той науки гуманного «человековедения», в которой китайская философия преуспела более всех других..

Дарья Акимова *(с. 61)*

Демьян и Роман Кулешовы. Труд. Инсталляция. 2007–2008

молодежная биеннале: между маргиналами и рынком

Дмитрий Новик. Фото Марины Гуляевой

Главный вопрос, который следует за появлением любого нового события (особенно претендующего на статус регулярного): зачем оно необходимо? Если для участников установлены ограничения вне качества представляемого продукта — по возрасту художников, месту их основного проживания, политическим взглядам и т. д., то ответ обязателен. От него зависят правила игры и, следовательно, оценка события, которая будет ему выставлена согласно этим правилам.

Предположу, что главной целью I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» стало общение участников с коллегами и кураторами, что естественно для поколения глобальной Сети. И только потом — выставки, даже при условии, что показов, больших и разнообразных, состоялось около полусотни. К чести участников, главные показы выдержали уровень качества без скидок на молодость. В каждом можно было отыскать две-три работы музейного уровня.

Большинство художников этой биеннале моложе тридцати. Вероятно, ее организаторы (основные — ГЦСИ, ММСИ, Stella Art Foundation и Центр современного искусства М'АРС) решили подстраховаться, установив предельным возраст тридцать пять лет. Мне представляется, что хватило бы и двадцати семи. Если к этому времени (образование и несколько лет самостоятельной работы) художник не нашел собственного способа высказывания, то он сможет обрести дар речи нескоро.

«Стой! Кто идет?» выросла из трех ежегодных фестивалей — одноименного в ГЦСИ, «Мастерской» в ММСИ и «М'АРСова поля». Сохранение относительной автономности каждого определило ясную структуру биеннале, необременительную для молодых художников, но важную для всех разновидностей зрителей.

Выставка в ГЦСИ (куратор Дарья Пыркина) называлась «PRO ЭТО». Сексуализированности молодых авторов и их аудитории, нещадно эксплуатируемой масс-медиа и Сетью, был противопоставлен тезис о важности высказывания на политические темы. Там же работал родственный проект «Red Line» (куратор Татьяна Федорова) из Молдовы.

Группа IZM из Кишинева, пытаясь разрушить стереотипное представление о своей стране как о «красной республике», показала видео о свободных выборах «Голосуй за клизму! Счастье близко». Одновременно художники высмеяли податливость суггестивным технологиям любого электората в любой стране. Вокруг экрана стояли елочки, облитые красной краской, но совершенно осыпавшиеся. Художники из Молдовы понимают, что маленькой бедной республике будет очень непросто прорулить между привычным коммунистическим диктатом и жестокими рыночными соблазнами.

Модных левых высказываний в «PRO ЭТО» было много, но выделилась инсталляция Марии Стариковой «Красный день календаря», состоящая из серии телеграмм по одному слову в каждой. Вместе они образуют благостный текст о первомайских флажках и заканчиваются призывом: «Пусть Земля будет еще краснее. И ты выходи!» Настораживают именно эти фразы. После них не хочется никуда выходить.

Ольга Житлина обыгрывала знаменитый афоризм Пьера Жозефа Прудона «Что такое собственность?.. Это — кража». Она инсталлировала мелкие купюры и монеты на белом столе, установив над ними камеру видеонаблюдения, которая транслировала картинку на соседнюю стенку. «Ничьи деньги» — то ли спрашивает, то ли утверждает Житлина в названии. Если, хотя бы на подкорке, у вас возникло желание взять червонец, значит, Прудон был прав.

Точно иронизирует над сексизмом Таня Муравская. Серия фотографий и статичная видеокартинка образуют инсталляцию, названную автором «Позиции». На видео три суровых бойца в черном позируют рядом с эстонским флагом. На снимках нагие девушки разными способами примеряют национальное знамя на себя. За усмешкой прячутся поиски как личной, так и общественной идентичности в глобализованном мире.

Анна Жернакова. Чемодан — вокзал — Россия. Инсталляция. 2008

Белла Шагал. G8. Инсталляция. 2008

Мария Жалнина. Из проекта «Карты мира». Железо. 2008

Две совершенно разные работы Беллы Шагал и Веры Мажириной определили диапазон понятия «политика» для молодых художников. Шагал представляет свою версию саммитов G8: на карте мира торчат фаллосы, обернутые в вязаные тряпочки, имитирующие флаги стран «большой восьмерки». У кого длиннее и толще — вопрос здесь совсем не праздный. Художник ставит его в буквальном и переносном смыслах. Мажирина собрала мнения школьников разного возраста о трагедии в Беслане и сделала их фотографии. Обычные дети точно отражают общественные страхи и травмы. Первый класс: «Это страшно. Я не знаю, зачем они это сделали». Шестой класс: «Эта трагедия отразилась на окружающем мире». Одиннадцатый класс: «Не знаю, что способно остановить терроризм».

Чтобы политика не занялась молодыми художниками, они сами пытаются заниматься ею, и этот выбор серьезней желания покричать на митингах. Финальную точку в проекте ставит фотография граффити Петра Быстрова. Он вывел на бетонном заборе: «Художник неподсуден». Разумеется, это не истина в последней инстанции, но продолжение дискуссии об условности границ и неписаных табу, предрассудках и мракобесии.

Темой «Мастерской'08» (кураторская команда во главе с Верой Дажиной), показанной на Петровке, стала «Миграция». ММСИ предпочитает многодельные вещи, требующие узкопрофессионального мастерства, будь то живопись, объект, фотография или видео. Татьяна Семкина создала панно «Исход глобального потепления» в виде карты мира из зерен китайского риса, вмонтированных в засушенный сахарный сироп. Достаточно небольшого наплыва публики, и карта тает, а рис сыплется на пол. Мария Жалнина сконструировала из металла серию «Карты мира». Полированный силуэт Европы «жарится» на сковородке, давая сильно искаженное отражение тех, кто в нее заглядывает. Таинственная «Россия» ничего не отражает, ее железный силуэт со следами ржавчины висит на граблях, как крона дерева. «Карты мира» были бы хороши и в политической части биеннале.

К счастью, кураторы не оказались в плену технологичности. Просто и точно иронизирует на тему миграции видео Дениса Сычева «B&W». По электронной шахматной доске бодро перемещаются единственные оставшиеся на ней два короля. Они мигрируют по всему полю, и ничего не происходит. «От себя не убежишь?» — спрашивает автор. «Можно убежать», — отвечает пронзительная инсталляция Анны Жернаковой «Чемодан — вокзал... Россия». Автор собрала интервью с уехавшими в разные страны — Испанию, Германию, Нидерланды, Чехию, Израиль. Образованные люди в самом активном возрасте — от 25 до 40, они не видят для себя места в своей бывшей стране. Тексты вложены в стеклянные химические банки и выставлены среди пустых чемоданов. Метафора вечного хранения не противоречит возможности достать листы и почитать. Впрочем, достаточно одной цитаты: «Просто зачеркивать все прошлое и начинать на голом месте, создавая себя заново».

Кроме «Миграции», на Петровке были показаны два близких ей персональных проекта. Паула Хелена Лауккайнен вырезает из книг и газет слово «Я», нанизывает их на гирлянды, которые свисают с потолка или вьются спиралью по стене. Художница утверждает, что, отнимая у классиков литературы их «я», она пытается найти собственное. В любом случае налицо провокация поиска идентичности. Таисия Короткова воспроизвела в старинной технике желтковой темперой по левкасу позаимствованные из Сети секретные снимки подготовки космических полетов. Превосходно использование художником архаичной техники в актуальной борьбе со шпиономанией и тотальной подозрительностью.

Важной особенностью «Стой! Кто идет?» стала молодость кураторов, которые с запасом попадают в назначенные возрастные ограни-

чения. Исключением стал Владимир Левашов, сделавший в Stella Art Foundation фотографический проект «Модельный ряд». Работы четырех художников посвящены телу как модели для инверсий и манипуляций — гендерных, психологических, социальных. Лучшей мне представляется серия Эстер Ачаерандио «Хирургия лжет». Художник имитирует пластическую операцию, которая меняет лицо модели. Канон классической красоты давно забыт, скальпель и нить создают новое прекрасное. Но не стройте иллюзий — предупреждает Ачаерандио. Медицина объективна, ваши ожидания всегда завышены и вряд ли будут оправданы.

«ПРОЕКТ_FABRИКА», в последнее время работающий в основном с театральными командами, принимал итальянский проект (кураторы Мариза Весково и Алессандро Каррер), который назывался «За границами тела». Впрочем, это вовсе не означает отсутствия интереса к проблеме телесного. Тема давала авторам свободу выбора. Лучше других ею воспользовались Паоло Грассино и Фабио Виале. В брутальной скульптуре (фирменном жанре итальянцев) «Работа убьет тебя» Грассино изобразил человека, голову которого пробила огромная балка. В комментарии автор справедливо заметил, что в постиндустриальном мире рабочие не создают новостей, даже когда бастуют. Новостью является только смерть. По этой причине художник посвящает свою работу и тем, кто потерял жизнь на работе, и тем, от кого ждать новостей не приходится. Виале спроецировал на классическую культуру российский низовой фольклор. Мраморную копию левой руки микеланджеловского Давида украсил текст татуировок, придуманных неким Нико из старого сибирского клана Урка. Призыв «Мочи ментов» выглядит самым политкорректным.

Центр M'APC показал за месяц работы биеннале несколько выставок. Отмечу проект Product Placement (кураторы Алиса Прудникова и Владимир Селезнев), где художники, в основном уральские, исследовали взаимодействие рекламных технологий и искусства. Молодые авторы не преминули дружно высказать свое «фи» обществу потребления, до которого России еще далеко. В десятку попало другое произведение. Группа «SISTRA», состоящая из четырех художниц, сделала несколько постановочных снимков беременных, играющих с ненужными им презервативами. Беременность стала самым узнаваемым брендом — утверждает группа. Воистину, особенно после объявления национального проекта «демографический взрыв». В дни открытия биеннале в московском метро красовалась «социальная» реклама. Счастливая мамаша с тремя детьми подпирает речевку «Стране нужны ваши рекорды! Каждую минуту в России рождается три человека». Отвязные позы беззаботных моделей в работе «SISTRA» должны насторожить — безответственная реклама подстрекает к безответственным действиям. Сначала — нужны ваши рекорды, потом — помогите беспризорным детям.

Расположенная напротив M'APCа «Восточная галерея», выставляющая современных художников, но не замеченная прежде в крупных коллективных действиях, подготовила для биеннале проект «Без условностей» (куратор Екатерина Крупенникова). Не буду спорить с автором концепции, что есть путь истинный и ложный. Тему поймала инсталляция «Утки-точилки» Анастасии Яшиной. Увеличенные макеты детских точилок для карандашей засунули головы в «воду» в поисках пищи. Консьюмеризм превращает все, что окружает уток, в опилки. Несмотря на беззащитность позы, утки-точилки опасны. Серия фотографий Евгения Казанника «Герои нашего времени» представляет портреты военных музыкантов. Лица несут следы психологической травмы. Моцарта невозможно представить в мундире с погонами.

Проблема выбора пути стала предметом обсуждения на выставках в Зверевском центре и новом выставочном пространстве «Лаборатория», специально открытом к биеннале. «Зверевцы» обсуждали манифест gop-arta и объявили о намерении провести «Пацанале» — Международную триеннале пацанского искусства. Тусовка выглядела попыткой промоушена маргинального искусства в плотной конкурентной среде биеннале. Манифест gop-arta, сочиненный Кириллом Шамановым призывает объяснять искусство на фене, но не забывает процитировать Жоржа Батая и звезд модернизма. Те, кого принято называть «ликующей гопотой», вряд ли заинтересуются изысками художников.

Выставка в «Лаборатории» (куратор Дарья Пархоменко) стала заявкой на контакт ученых и молодых художников. Взаимное притяжение объяснимо — общность судьбы. Наука и искусство вытеснены на периферию общественного сознания, постиндустриальное общество их сначала эксплуатирует, а после выбрасывает на медиальную помойку. Точнее всех ситуацию отразила группа МишМаш. На титановой пластинке микроскопических размеров методом локального анодного напыления воспроизведена хрестоматийная картина Рене Магритта «Это не трубка». Молодые художники назвали свой нанолитографический объект «Это не Магритт?».

Из четырех больших блоков, представленных в ММСИ в Ермолаевском переулке, три были вполне профессиональными и вполне коммерческими. В китайском разделе «Братья» (куратор Гуо Хунмэй) отмечу серию цифровых фотографий Мэн Цзинь «Залы для переговоров». Мягкие изображения люстр отсылают одновременно и к древним церемониям и современным переговорам с партийными вождями. В мексиканском отсеке «Без названия» (куратор Алехандро Пинтадо) фотографии Пабло Лопеза воспроизвели «Мехико с высоты птичьего полета». Горы, облепленные мелкими домиками, внушают: человек либо подчиняется ландшафту, либо должен спуститься вниз. В финляндском проекте «Границы объективной реальности» (кураторы Йонна Йоханссон и Йен Кесари) запомнились «Los Limpiabotas» — фотографии латиноамериканских мальчишек, чистильщиков обуви.

Российский проект «Случайная политика» (кураторы Владислав Ефимов и Татьяна Быковская) оказался в Ермолаевском чужаком. Первоначально он создавался для петербургского фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» и был предназначен для дворца Кшесинской, ставшего сначала Музеем революции, а позже Музеем политической истории. Там каждый объект «цеплялся» за музейный миф. Перенесенный в нейтральное выставочное пространство, проект много потерял. Достаточно назвать видео Майи Пайкиной — плачущий Вова Ульянов, инсталлированный в большую октябрятскую звездочку. В музее она находилась в интерьере партийного кабинета. Говорят, настолько прижилась, что музейщики не хотели отдавать.

Пережил трансплантацию только объект «Красной нитью» Татьяны Ахметгалиевой. От вышитого изображения толпы тянутся красные нити к клубкам. Политики-клубки предполагают, что, дергая за ниточки, управляют толпой. На практике массы запутывают социальные отношения в безумную картину, где не проследить влияние отдельных нитей.

В отличие от «Случайной политики» на своих местах оказались «Сувениры НЛО» (куратор Андрей Бартенев) в галерее «Зураб» и «Неорганический пейзаж» (кураторы Ася Силаева и Светлана Бабаджан) в фонде «Эра». В первом пространстве из гламурного потока сувениров выделилась ироничная фотопародия на фешн-сознание Бена Чарлза Эдвардза с толстой теткой и летающей тарелкой. «Мой друг из космоса одевается лучше меня. Что я могу привнести в наши отношения?» — переживает земной персонаж. Из пейзажистов концептуальности «Эры» ответил Андрей Сяйлев. Его «Волжские этюды» состоят из пояснительных текстов, напечатанных вместо изображений. Прием не новый, но не грех посмеяться над самоуверенностью интерпретаторов классических пейзажей.

Идейным центром биеннале стал «Винзавод», где совместились коммерческие интересы галерей и нонпрофитная выставочная программа «Стой! Кто идет?». Большое винохранилище занял проект «Яблоки падают одновременно в разных садах» (куратор Анна Зайцева). За не очень удачным названием скрывается интересный опыт, когда десять известных профессионалов предложили работы молодых коллег. Неожиданный выбор сделал фотограф Сергей Братков. Его «протеже» Ольга Барковская показала аудиоинсталляцию «Полет над Москвой» — скульптуру «музыкального вертолета» с аккордеоном вместо пульта управления в сопровождении саундтрека на темы ноч-

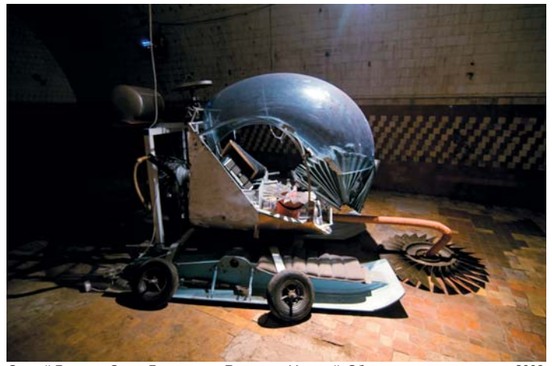
Алексей Дьяков. Все началось с яйца… Пьеро делла Франческа посвящается. Инсталляция. 2008

Майма Пушкарева. Миграция зебры. Инсталляция. 2008. Фрагмент

Паоло Грассино. Работа убьет человека. Смешанная техника. 2008

Татьяна Ахметгалиева. Красной нитью. Шитье. 2008

«Стой! Кто идет?» на Винзаводе. Фрагмент экспозиции



Сергей Братков, Ольга Барковская. Полет над Москвой. Объект, аудиоинсталляция. 2008

Иван Плющ. Из проекта «Трофей города». Инсталляция. 2008

Хаим Сокол. Котлован. Инсталляция. 2008. Фрагмент

ной Москвы. Марина Чуйкова предпочла упоминавшуюся группу МишМаш, которая воспроизвела из буханок-кирпичей уменьшенную копию одной из московских сталинских высоток. Предоставленное само себе, сооружение обросло плесенью, которая стала новым творцом — архитектором. «Руины как антибиотик» — справедливо замечают авторы в названии живой скульптуры.

Неотъемлемой частью «яблок» стала выставка, подготовленная Юрием Альбертом и показавшая работы его друзей — Михаила Рошаля, Виктора Скерсиса, Вадима Захарова, братьев Мироненко, когда они находились в возрасте участников биеннале. Центром выставки стало известное «Гнездо» из собрания ГЦСИ. Эта часть проекта провоцировала наблюдателей поразмышлять над общественной ситуацией — тогда и сейчас. Конечно, современные художники стали свободнее, но что можно нынче сказать об их социальном статусе?

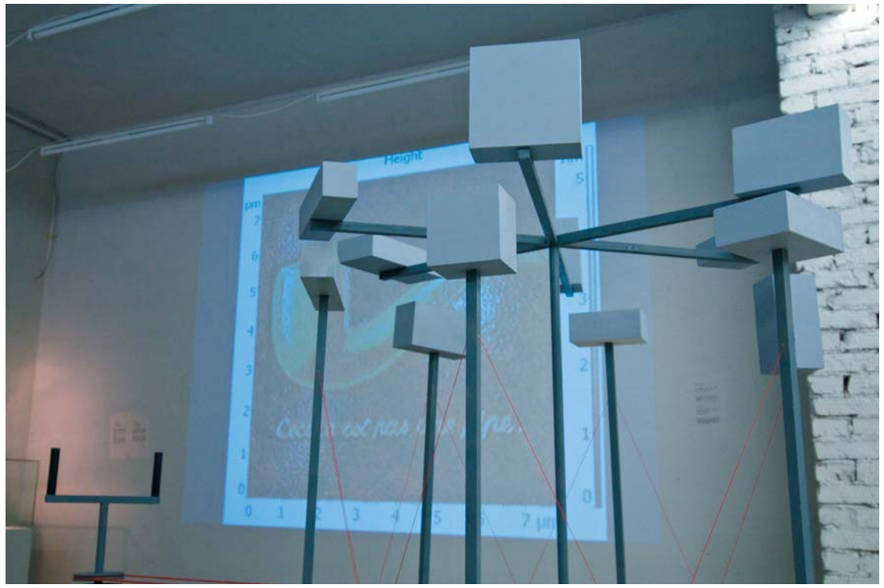
Преодолеть маргинальность попыталась выставка студентов-суриковцев «Движение» в Айдан галерее. Анна Крахоткина эксплуатирует беспроигрышную тему сексуального в картине «Ирреальность», отсылающей к знаменитому полотну «Начало мира» Густава Курбе. Получилась увеличенная копия — ремейк, созданный в реально бесстыдную медиальную эпоху.

На Винзаводе удачнее, чем в ММСИ, выставились петербургские молодые художники. Иван Плющ показал в галерее «Ателье № 2» проект «Трофей города». По стенам галереи, как охотничьи трофеи, были развешены выкройки кузовов из рубероида. Пафос поклонения автомобилизации убивала выкройка «восьмерки» из дерна, выложенная на полу. Могила лучшего друга похоронила иллюзии вечного счастья от обладания авто. Проект «Остаточные излучения» (кураторы Олеся Туркина и Татьяна Быковская) стал попыткой дать слово поколению, родившемуся в начале 1980-х. Оно не застало «совка» в сознательном возрасте, но рефлексирует его долгоиграющие последствия. В «Монетизации» Александры Фадеевой дамский манекен одет в монокини из евро. Помимо размышления о монетизационных льготах — деньги или натуральный продукт, здесь много иронии по поводу фобий современного человека — сексизма и зависимости от валютных курсов.

В качестве итога предлагаю считать биеннале «Стой! Кто идет?» достойной занимать главные столичные площадки по четным годам, свободным от Московской биеннале.

Фабио Виале. Сувенир Давида (рука). Мрамор. 2008

Диана Мачулина. Вечная жизнь. Инсталляция. 2008



МишМаш. Это не Магритт? Инсталляция. 2008

Илья Трушевский. Голубая кровь. Инсталляция. 2008

Игорь Битман. Большой взрыв. Инсталляция. 2008

инфо+

кулибин–буги

Валентин Дьяконов. Фото Марины Гуляевой

Галерея «Лаборатория». Лаборатория. Опыт I. 3 июля — 31 августа; Московский музей современного искусства на Петровке. Таисия Короткова. Технология. 1—31 июля

От современной науки создается впечатление, что мир в целом познан, но еще не до конца использован. Что-то осталось открыть в генной инженерии, чтобы избавиться от врожденных заболеваний, где-то надо заменить химические добавки на натуральные. А еще желательно, чтобы наклейка «Не содержит ГМО!» (то есть генетически модифицированные организмы) украшала каждый продукт в магазине. (Умиляет восклицательный знак на этих наклейках. Это дань мифам и массовой истерии: «Не ешь ГМО, Иванушка, козленочком станешь!») Казалось бы, при чем здесь художник?

Основательнице новой галереи в Москве Дарье Пархоменко кажется, что мир искусства и науки мог бы наладить взаимовыгодный диалог. Она серьезно рассказывает, как художники ходили на специально организованные ею лекции. Среди ученых, которые согласились побеседовать, — открыватель так называемой «голубой крови» Генрих Иваницкий, главный специалист Курчатовского института Виктор Мальцев и профессор Лев Трусов. О том, чем они занимаются, можно написать отдельную статью, и читать ее будет чрезвычайно интересно. Особенно в журнале по искусству. Что ни изобретение — метафора! Вот, например, Лев Трусов создал прибор, позволяющий заряжать мобильный телефон без сети, при помощи энергии, которую выделяет некое химическое соединение. Это же практически вечный двигатель. Или философский камень. Про «голубую кровь», тоже химическое соединение, использующееся в медицине для помощи онкологическим больным с плохой кровью, лучше и не говорить.

Несколько сбавляет градус восторгов разве что вопрос доступности этих изобретений для обычного человека («обычного» в смысле заработной платы). Проза жизни такова, что ни «голубая кровь», ни вечный зарядник для трубки людям со средним уровнем доходов недоступны. Эти изобретения суть великолепно, может быть, гениально решенные задачи, поставленные узким кругом для узкого круга. Формулировка, кажется, подходит и для другой сферы человеческой деятельности, а именно — современного искусства.

Впрочем, в послевоенной России две эти области нередко сталкивались. Они находили нечто общее на практически тех же основаниях, что и в галерее «Лаборатория». Только в другом политическом контексте. Многие художники советского андеграунда устраивали выставки в выставочных залах научно-исследовательских институтов. Если верить воспоминаниям Нины Молевой, супруги одного из главных авангардистов 1940—1960-х Элия Белютина, легендарный Капица защищал студию в дебатах с комсомольскими лидерами. В НИИ устраивались выставки не только живущих художников. Показывали и, скажем, коллекции репродукций Павла Филонова, чьи работы прельщали научных сотрудников не только сложностью и «аналитичностью», но и словом «формула» в названии некоторых его полотен. Понимание искусства как исследования было характерно для первого послевоенного абстракциониста Юрия Злотникова. Он даже ставил опыты по воздействию своих полотен на биотоки зрителей.

В «Лаборатории», в рамках «первого опыта», искусство часто лишь позиционируется как исследование, но на самом деле проходит по касательной к последнему, лишь имитируя научный процесс. В этом, однако, современные мастера мало отличаются от предшественников. Исследовательский пафос Филонова и Злотникова так-таки разбивается о реальность нашего восприятия искусства. При взгляде на работу мы можем размышлять о ее соотношении с видимым миром и исторически предшествующими произведениями. Практическое применение эстетически осмысленной поверхности возможно только в психологии — так, искусством лечат болезнь Альцгеймера и потери памяти. А о том, что некоторые цвета успокаивают, а некоторые способствуют пищеварению, знает каждый дизайнер интерьеров.

Участники «первого опыта», конечно, понимают дистанцию между ученым и художником и потому склонны имитировать, иронизируя. Молодой петербуржец Илья Трушевский выращивает в колбе голубую розу как реплику на «голубую кровь». Дарья Буюн и Дмитрий Степанов превращают струнную теорию в зловеще громыхающую инсталляцию, где дрожат тонкие белые нити, натянутые между колонками с какофоническими низкими частотами. Хаим Сокол читает на двух видеопроекциях книгу по химии и эссе Виктора Тупицына «„Другое“ искусства»; инсталляция названа «Не понимаю». Не забыты и нанотехнологии. С помощью ученых дуэт МишМаш выгравировал на кусочке кремния репродукцию картины Магритта «Это не трубка».

Интеллектуальные радости от этих произведений трудно сравнивать с поэзией изобретательства, о которой мы говорили выше. С помощью изящных (и не очень) парадоксов художники решают в первую очередь свои проблемы. Видео Сокола — выпад в сторону предыдущего поколения, теоретиком которого является Тупицын. МишМаш закручивают приставку «нано», которая уже чуть ли не в анекдотах появляется, в очередной виток абсурда. Очень эффектна инсталляция Дианы Мачулиной: пила, приводимая в движение электродвигателем, пытается разрезать выполненный из крепкого материала череп. Прошлое — голландские натюрморты о тщете всего сущего — укреплено светлым будущим науки: каждому — крепкие кости и вечный двигатель за ребра.

Большой плюс «первого опыта» — контекст. Позиция «художник как исследователь» интереснее, чем бесконечный маркетинг искусства. Пусть наука тоже часто предлагает дорогостоящие решения для обеспеченных людей, но ее деятели хотя бы не склонны к выступлениям на тему «Наука — это на самом деле круто, стильно и престижно». Диалог науки и искусства есть одно из следствий растущей тоски по модернистскому «веку невинности», до атомной бомбы и Освенцима. Поэтому «Лаборатории» мы желаем удачи. Было бы здорово, если бы ученые сделали ответный ход и рассказали, насколько они вдохновились работами художников.

Выставка молодой художницы Таисии Коротковой в рамках I биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» тоже посвящена науке, вернее — высоким технологиям. Здесь все — поверхность, никакой наукообразности. Но какая поверхность! Такого колорита мы давно не видели на московских выставках, где преобладает лапидарная скоропись в духе 1980-х. Художница обладает большим вкусом в оттенках и цветовых сочетаниях. Гиперреалистическая живопись Коротковой выполнена на досках — материале редком и характерном, конечно же, для иконописи, и здесь логично было бы предположить, что перед нами те же поиски «века невинности», относящегося, может быть, ко времени 60-х, когда в моде были лабораторные халаты, а интеллигенцию обуревали «мечты космических Колумбов». Но от вещей на «Технологии» нет ощущения ретроспективности.

Короткова смакует каждую детальку и проводочек, складки антирадиационных костюмов и блики на железках. Автор не обходится без отсылок к истории искусства: сцена в лаборатории, у микроскопов происходит в густой коричневой тьме, как у Караваджо или Жоржа де ла Тура. Картина, на которой экспериментатор стоит на коленях перед человеком в оранжевом костюме, отсылает к мозаике с коленопреклоненным императором Львом VI и Христом на троне в Константинопольской Софии. Композиции без людей наполнены приборами и автоматами, у которых, конечно же, много параллелей в искусстве. Но их форма — не имитация, а функционально обусловленная данность, сродни явлению природы. И, как природу, с дотошностью прерафаэлитов Короткова и пишет научную среду.

Живопись «Таси» ближе заумной поэзии науки, чем работы на выставке галереи «Лаборатория». Это потому, что зритель оказывается в той роли, которая ему и пристала: роли стороннего наблюдателя.

Таисия Короткова. Из проекта «Технология». Дерево, темпера, левкас. 2008

Фото Марины Гуляевой

художник в дороге, или критерий и пустота

Борис Соколов

Художник всегда — и мастеровой, и путник. Он не может забыть о цеховом, ремесленном происхождении своего дела. Побегушки во флорентийской боттеге Вероккио, холодные залы петербургской Академии художеств, натурный класс мюнхенской школы Ашбе воспитывали великих путешественников — Леонардо, Иванова, Кандинского. Сам искус мастерства, юность, проводимая в ежедневной муштре и еженощных мечтах о свободе, готовили художника к жизни странствующего подмастерья. Хорошо, если ее удавалось устроить с комфортом, получив Римскую премию или хотя бы пенсию Общества поощрения художеств. Но неплохо и без денег — на велосипеде в Париж, как Петров-Водкин, или с посохом в Италию, как Гёте.

Настроения европейского и русского пенсионера сильно различались. Первый думал о своей карьере, второй о ее невозможности. Первый наслаждался впечатлениями Италии, Марокко, Палестины, второй старался вытеснить ими картины русской жизни. Молодые веселые немцы облюбовали разрушенный римский монастырь, отрастили волосы, назвали себя назареями и стали создавать новую религиозную живопись. А пришедший к ним Александр Иванов с поистине религиозной страстью искал сокровенных тайн бытия, веря, что только ради великого искусства стоит жить и мучиться. Юные французы в парижской Академии, наверное, недоумевали, почему у Баженова так силен соревновательный дух, — они-то копировали чужие проекты, спокойно переделывали и сдавали на четверку. А русскому нужно было преодолеть комплекс ученичества — зодчий признавался, что не боится никого, кроме гиганта-учителя, Шарля де Вайи. «Потом Академия художеств мною первым началась, откуда я был послан в чужие краи во Франции учился в теории, за что похвалы имею от всей Академии парижской, примечал и практику, где все архитекторы сматривали мои дела с большею охотою, а мои товарищи, французы молодые, у меня крадывали мои чертежи и жадностию их копировали, мой же учитель столько был там велик, что я еще до нево во многом доитить не мог и поныне, а после ево кто б там ни был всякой мне не страшен».

Далекая цель всегда готова превратиться в фетиш. Может быть, поэтому об Италии сильнее всего грезили англичане, немцы и русские. Первым нужен был стиль, вторым — культура, третьим — убежище, оазис красоты, покоя и воли. Пуссен приезжал из Италии в Париж по личной просьбе короля. Сильвестра Щедрина назад могла позвать разве что академическая канцелярия, и он навсегда ушел в свои итальянские заоблачные пейзажи. А колония художников в Риме — не есть ли это бессрочная командировка, трудовая миграция в рай? Выходцы из заальпийских краев жили в Вечном городе почти как сегодняшние хиппи в Гоа — немного работы, много натурщиц и пирушек. И только сильные духом — алхимик стиля Дюрер, библейский страстотерпец Иванов — хотели завершить свой труд и вернуться на родину с вечным солнцем нового искусства.

Пройдя период странствий, большинство художников оседает в своих пенатах — Живерни, Куоккале, Бронксе. Но остаются вечные странники, которым движение полезнее, чем покой. Родоначальники этого племени — пейзажисты всех стран, от Кранаха и Белотто до Чернецовых и Шишкина. Портреты замков, лесов и городов выполняются с натуры, которая, впрочем, не потрясает умелого мастера, не изменяет его привычной живописной манеры. Куда эмоциональнее художники-изгои — Леонардо, инженер Вселенной, планам которого тесно во Флоренции и Италии; Бранкузи, Шагал, Пикассо, бегущие со своей провинциальной родины и превращающие ее в великий сюжет; бывший такелажник Государственного Эрмитажа Михаил Шемякин, возвращающийся в Петербург универсальным творцом монументов, панно и балетов.

Странствия стали профессией художника в эпоху романтизма, поисков местного колорита и свежей экзотики. Не обязательно ехать в Турцию или Магриб: Орловский создал экзотическую Россию, Гоген открыл первобытную Бретань. Благородный тип странствующего художника дополняют военные люди, занявшиеся искусством. Верещагин окончил полный курс Морского кадетского корпуса, прежде чем поступить в Академию художеств. Много странствовали те, кто хотел вернуться к впечатлениям юности, — Гоген родился в Перу, чтобы умереть на Таити.

В географии и истории художнических путешествий можно наметить и внутренние маршруты. Путь от себя, от обыденной жизни — судьба Кандинского, который вместо того, чтобы замкнуться в университетской келье, стать адъюнктом правоведения в Дерпте, уезжает в европейский большой мир. В сущности, это история Фауста. Путь к себе, к своему Таити — судьба Рериха, которого «великий индийский путь» ведет от живописи к мифотворчеству, от Валдая к Гималаям. И это история Фауста, только вторая ее часть.

«Свое Таити» — слова Наталии Гончаровой, которая нашла натуральную экзотику в русских вышивках и пряничных досках. Рядом стоит один вид художественных путешествий — странствия в поисках мудрости или мудрецов. Это Пикассо и Браку повезло наткнуться на Таможенника Руссо прямо в Париже. А братья Зданевичи нашли своего Таможенника в Тифлисе. Ведь именно наивного величия они искали в картинах Пиросмани. «Мы вошли в большой и просторный зал трактира. На стенах висят картины... Смотрим на них изумленные, растерянные — перед нами живопись, подобной которой мы не видели никогда! Совершенно оригинальная, она была тем чудом, которое мы искали. Кажущаяся простота картин была мнимой. В них легко можно было разглядеть отзвуки древних культур Востока, но традиции народного грузинского искусства преобладали».

Богатый вариантами Серебряный век знает и странствующих энтузиастов, и фантазирующих домоседов. В 1896 году Бенуа зовет Сомова на этюды в Версаль: «Принимался уже и за Louis XIV, хотел сделать нечто меланхолическое... небо зеленое, полумесяц, в глубине тянутся черные charmilles, прерываемые вазами и статуями, из-за монументальной лестницы торчит верх дворца, на первом плане бассейн, король остановился и смотрит на игру своих любимых карпов! Вот сюжет для тебя!» Сомов отвечает почти через год и в самом унылом тоне: «Я работаю, но никогда, ей богу, верь мне, я не работал так неудачно и вяло, как теперь. ...Ты меня, конечно, станешь сотни раз обвинять в том, что сам я виноват и что все это происходит оттого, что я сижу один, не поехал в Париж и т. д. Ты будешь, конечно, в общем, прав; но главное это ведь сама внутренность человека; пересели меня сейчас в Париж, а тебя сюда, в место, где можно с наслаждением работать, и я буду продолжать киснуть там, а ты жить и тормошиться по-прежнему здесь».

Авангард делает упор на самопорождающую фантазию, на внутренние миры художника. Кандинский по давней традиции искал духовный пейзаж Москвы в Мюнхене и Тунисе, а Пикассо для рождения идеи кубизма достаточно было взглянуть на негритянские маски в этнографическом музее. Путевые впечатления теперь либо входят в формулу стиля, как Марокко у Матисса, либо доказывают, что «земля круглая» и никаких дальних чудес не существует. Есть ли разница для Фалька — писать Прованс или Старую Рузу? Он исследует свой космос и путешествует только по нему.

Мясорубка беспредметности отменила ценность пути. Художник утратил пафос дальней дороги, но все же остался мерилом подвижного мироздания. Мне кажется, что смерть живописи отшелушила от искусства его условную, ритуальную оболочку. И оно создает новое в первичных сферах — тело, действие, геопластика и, конечно, динамическое пространство:

Помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно
во взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

Я понимаю Бродского так: нужно быть критерием, а не пустотой.

Кстати, Кандинский с наслаждением ездил на велосипеде. А Малевич угрюмо ходил пешком...

Владимир Шинкарев. Филиппины. Диптих. Х., м. 2008

филиппины: личные свидетельства

Виктор Тихомиров

Ветер странствий по-настоящему чувствовался в детстве, моем и предыдущих поколений. Текущий момент и ближайшее будущее никаких таких ветров ощутить не позволяют и не дадут, поскольку все таинственное, что имеется в дальних странах, можно повидать теперь, не отрываясь от дивана. Личное присутствие необязательно. Разница между реальным и экранным зрелищем не так велика, чтоб надулись паруса мечты. Однако бывает обнаружишь вдруг, что уж надулись они от причин, потерявших актуальность, и простор расступается перед тобой надвое — по бортам корабля или самолета, и товарищи рядом. Конечный пункт путешествия — Филиппинские острова. Есть и цели, ну да я-то за компанию еду и для особенных впечатлений, хоть и разделяю, пожалуй, процитированное мне Шинкаревым суждение Бердяева о том, что страсть к путешествиям — свидетельство ограниченности.

В десяти часах езды от Манилы (на лошадях ушло бы дня три), в современной глухой деревне, работает целитель, который заинтересовал нас из-за рекомендаций более чем авторитетных знакомых. Подобного рода докторов принято называть хилерами. Хилеры исцеляют людей при помощи загадочных операций, совершаемых без инструментов, дезинфекции и анестезии — просто руками. Авторитет их сильно подмочен огромным числом жуликов, паразитирующих на туризме. Но известно ведь, что как нет дыма без огня, так и жулики никогда не заводятся на пустом месте. Когда число личных знакомых, вполне исцеленных (при том, что обычные доктора совсем уж было развели бессильно руками), перевалило за пяток, созрело решение об этом путешествии. Компания составилась, помимо меня, еще из двух художников, известного кинорежиссера и лица духовного звания, хоть и с ученой степенью. Я бы поехал и просто ради предстоящих бесед, которые и по сей день для меня слаще меда, — даром, что одним из художников-попутчиков был Владимир Шинкарев.

Интерес к таинственному оставим за скобками. А вот беседы ежевечерние оказались увлекательнейшими, да и собеседники такой зверской эрудиции, ума и силы, что я почти все время помалкивал да слушал и едва не сменил идеологию на лучшую. Так что спать почти совсем не пришлось.

Только что пронесшийся ураган очень кстати повалил какую-то телебашню, оборвав мобильную связь и Интернет. Жизнь, как в любимых фильмах, начиналась с нуля. Ураган наломал, конечно, и пальм, посносил хижин. Кругом высились груды стволов, напоминавшие шишкинское «Утро в сосновом лесу». Удивительно быстро современный человек привыкает к картинам чужой природы. Полдня прошло, и уж пальмы не изумляют, а кажутся обычными, как елки или осины. Если припорошить бурелом снегом, то и медведю нашлось бы где поспать. Играющие в пыли детки со второго взгляда неотличимы от русских, но общительней. Сами знакомятся, хором разучивают и произносят твое имя, отчего испытываешь какую-то забытую, ностальгического свойства нежность.

Некоторые статьи, имеющие вид научных и доброжелательного свойства, объясняют хилерство как явление именно особой энергетикой этих мест и умением этой энергией пользоваться, материализовывать с ее помощью «болезнь» и в виде субстанции извлекать. Ну да еще Гоголь писал, что «...в натуре есть вещи неизъяснимые и для самого обширного ума». Товарищи мои скепсиса не проявили. Собираясь вместе, о болезнях не заговаривали, разве что о самом лекаре. Я все больше на его руки засматривался, искал подвоха, Володя же Шинкарев смотрел прямо в глаза опасности и в образной форме пересказывал впечатления. Товарищ наш духовного звания всему давал пространные толкования, не отступая ни на шаг от православных позиций, пускаясь в длинные исторические экскурсы и приводя потрясающие примеры из прошлого с участием исторических же персон.

Фото Владимира Шинкарева

В бедовой моей голове ничто надолго не застревает, а вот режиссер запомнил все и, надо полагать, найдет тому достойное применение.

И все же силы отталкивания у интеллигентных людей перевешивают центростремительные. Пока светло, каждый искал уединения, все разбредались по берегу океана и подолгу тщетно вглядывались в горизонт. Может, заранее начинали тосковать по Родине? Так и запомню каждого в виде мелкой фигурки на фоне огромного океана и полосы берега. Как-то не тянет русского человека подолгу разглядывать экзотику — в виде пальм, горных вершин или чудных строений. Линия горизонта, с облачным небом или заходящим солнцем, привлекает больше. По чести говоря, путешествуя, я так и не нашел нигде неба, отличного от нашего. Пусть я буду не поэт, но небо везде одинаковое. Погода только разная, и темнеет быстрее. Задрав голову к небесам, всегда можно вообразить, что ты дома. Иначе, пожалуй, можно было бы и спятить.

Обстановка на Филиппинах дружественная, и чем дальше от столицы, тем дружественней. Сохранилось еще очарование национального своеобразия. В столице, с вторжением непомерно гигантской рекламы, наглых лошадиных дуг, соединенных в виде буквы М (макдоналдс), тоже огромных, своеобразие немедленно угнетается, стеснительно отступает на обочины и окраины. Радует глаз изобилие велосипедов, мотоциклов с крытыми колясками и причудливых мелкотравчатых автобусов, оформленных в восхитительном цыганском вкусе, индивидуально украшенных, имеющих имена собственные и непременные, кажется, увеличенные, звезды «мерседеса» на мордах. Много красивых белозубых женщин. Девушки, в возрасте невест, скромны, не позволяют себя снимать на камеру или фотографировать, но в разговор вступают охотно, общительны и улыбчивы. Особенно хороши детки. Играют на улице большими разновозрастными компаниями, не дерутся и не обижают маленьких.

Владимир Шинкарев. Филиппины. Х., м. 2008

моко

Ольга Славина

«То был один из виднейших вождей маорийцев. Об этом можно было судить по искусной татуировке, покрывавшей его лицо и тело. От ноздрей его орлиной формы носа расходились спиралью две черные линии, окружавшие желтые глаза и затем терявшиеся на лбу, под пышной шевелюрой. Его рот, обнажавший два ряда ослепительно блестящих зубов, был также окружен пестрыми, изящными завитками татуировки, спускавшейся на подбородок и на могучую грудь маорийца. Эта татуировка — „моко“ — новозеландцев является знаком высокого отличия… Острая кость альбатроса, употребляемая маорийскими татуировщиками, глубоко пробороздила пять раз тесными узорами его надменное лицо… В удлиненные мочки ушей вдеты были серьги из зеленого нефрита, а на шее висело ожерелье из пунаму — священных камешков», — перечитала я Жюля Верна в самолете.

И это было все, что я знала на заданную тему. К тому же становилось понятно, что с ходу найти татуировщика в незнакомой стране будет трудно. Поэтому, видимо, сначала надо будет искать вождя, которого должно быть видно. А уже его расспросить про татуировщика. В Сингапуре я пересаживалась на самолет новозеландской авиалинии. Эмблема на хвосте самолета изгибами напомнила мне отмеченную писателем спираль на лице вождя. И я стала раскручивать спираль...

Спираль в мире маори принимает формы кору. Это как раз то, что изображает новозеландская эмблема. Кору — побег дерева черного папоротника мамаку, заполняющего пейзажи этой страны, будущая папоротничья ветвь в виде энергично закрученной спирали. Кору похож на эмбрион. И кору похож на страну Аотеароа. А название Аотеароа звучит, по-моему, как рондо, что опять же как спираль. Так на языке маори называется Новая Зеландия, а переводится это — «страна длинного белого облака».

Здесь суша почти не существует без океана. Волны приливов и отливов всюду оставляют следы, и они-то и формируют среду обитания. Даже форма кумары — сладкого картофеля из традиционой кухни маори, завезенного, впрочем, из Перу, кажется результатом работы волны. Бесконечное взаимопревращение образует мозаичный универсум. В нем раковина, запах и облако могут составить человека, а человек, дерево и танец — орнамент. Орнамент состоит из кору, из кору составляется традиционная татуировка маори — моко.

Маори сейчас — это приблизительно восьмая часть населения страны, формально находящейся в ведомстве королевы объединенного королевства Великобритании. У маори есть своя королева — Те Арикинуи Даме Те Атаирангикааху, которую уважают за мудрость и способности исцелять и которую то и дело посещает королева Елизавета. Около шестидесяти племен маори сохраняют свои представления о естественном и божественном, что заметно видоизменяет местную англосаксонскую культуру и вносит в ее позднехристианские регламенты языческие ритуалы погружения в природу. Литургическими текстами ритуалов можно назвать татуировку моко, и маори относятся к ней как к сакральному — почитая.

Европейцы же со времен экспедиций лейтенанта Джеймса Кука простодушно приходят в восхищение. Так, например, страстный поклонник моко генерал-майор Роблей сообщал: «В разных частях света применяли татуировку, но нигде она не была столь изысканно-совершенна, как в старой Новой Зеландии!» Первая в мире книга с иллюстрациями о татуировке моко была издана им в 1896 году в Лондоне. Современные европейцы пытаются изучать и учиться моко на фестивалях или на мастер-классах и даже объявили «ренессанс моко». Но тайны этого искусства открываются не для всех, потому что татуировщик на просто художник, он посвященный или жрец — тохунга.

На моем пути великолепный и надменный вождь пока не появлялся. Я вышла из собора на площадь, где воскресная ярмарка собрала торговцев пунаму. И впервые увидела моко, то самое классическое женское моко на подбородке, без которого нельзя быть ни красавицей, ни мудрой. Пути Науракі, местная жительница, продававшая украшения, двадцать пять лет ждала татуировки и уже шестнадцать с гордостью носит эту награду.

Моко гордятся и гордились всегда. Суровые воины-маори в предбитвенном ритуальном танце хака сбрасывали с себя накидки, чтобы в доспехах татуировки моко, покрывавшей ноги, бедра и ягодицы, броситься в бой. В бою помогало и пунаму.

Пунаму, маорийское название нефрита, — священный камень в мире маори: и рыба, и одновременно бог. В нем содержится та энергия, определяемая европейцами как харизма, которая устанавливает иерархию и обеспечивает влияние. Энергия называется мана, и без нее человеку трудно. Мана распределяется в разных видах нефрита: например, традиционное оружие маори — каплевидный тяжелый нож — изготавливалось из перламутрового и серо-зеленого нефрита инанга, а серьги и подвески — из темно-зеленого кавакава. Спрос на украшения из нефрита, особенно в форме кору, сегодня велик. И не только у туристов. Правда, те, кто не-туристы, знают, что купить самому себе зеленый камень нельзя. Его, а значит и ману, получают только в подарок.

Кто может получить татуировку моко и почему... По этой части, сказала Пути, знает все самый знаменитый в этих местах мастер моко Рики Мануель из Центра искусств. Татуировщик был найден без помощи вождя. Он был за работой, но великодушно согласился вести беседу. Такие люди — уникальны, они получают профессиональные секреты по наследству, например от тохунги-дедушки, ведут строгий образ жизни, серьезно занимаются самообучением. Теперь не старейшины, а они принимают решение, кто и какое может носить моко.

В старину орнамент моко наносился сообразно происхождению и заслугам и являлся текстом в обществе без письменного языка. И теперь — это текст книги. Ее главы описывают происхождение маорийца. Можно поменять друзей, внешность и даже пол, но твое прошлое в пространстве твоего настоящего неизменно. Происхождение — это и генеалогическое древо, возможно, до двадцати одного поколения; это и твоя семья сейчас — жена и дети. И твоя река, и твоя мана, и твоя вторая кожа. А настоящее подвижно: для многих маори заслуги в повседневности становятся поводом для расширения моко. Такой процесс может продолжаться всю жизнь, фиксируя происшедшее. Еще один знаменитый татуировщик, Грег Ашвелл, позже познакомит меня с женой Мэри и дочерью Лили и покажет их на своей руке в виде двух кору, вплетенных в орнамент его моко.

Двух похожих татуировок не бывает. Старозеландские вожди, вступив в политические отношения с европейцами, вместо подписи на документе оставляли детальный рисунок татуировки своего лица. Коллекцию таких подписей собрал все тот же восторженный генерал-майор Роблей. Использование зеркала было тогда не в ходу, но текст собственного моко воспроизводился вождем безупречно. По моко можно идентифицировать и деревянные скульптурные фигуры, украшающие архитектуру маори. Космогонические божества с раковинами-глазами часто портретируют вполне конкретного маорийца, что устанавливается по резьбе, точно перенесенной с его моко.

Сейчас моко наносится специальной машиной, хотя острая косточка альбатроса всегда наготове для особых операций. Работа татуировщика вполне сравнима с работой резчика. Классический мастер моко обычно еще и мастер резьбы по дереву. Одно из произведений Рики — деревянную скульптуру — я увидела в центральном городском сквере. Еще одно — на руке консультанта по экономическим вопросам маорийского министерства Петера Харрисона. В общем, «тело — это храм, а я занимаюсь стенами», — сказал Рики.

Маори зачаровывают и птичьими именами, и животной грацией, и поэтической метафизикой. Надменного вождя я больше не искала.

Фото Майи Мориц

Отвяжись, я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
От слепых наплываний твоих.

Эти строки, принадлежащие перу Владимира Набокова, как нельзя лучше передают гнетущую атмосферу русского зарубежья 20—30 х годов прошлого века. Для белоэмигрантов желанный разрыв со ставшим неродным отечеством был равносилен физической смерти. В «Защите Лужина» Набоков выводит героя, загнанного в угол навязчивыми фантазиями и болезненными воспоминаниями — терзающегося и в итоге растерзанного, но до последнего не желающего расстаться с преследующими его призраками. «Тот, кто проживает несколько жизней сразу, должен умереть несколькими смертями», — обронил как-то Оскар Уайлд во французском изгнании.

У русских эмигрантов 90-х и нулевых нет своего Набокова и Уайлда. Дети Страны Советов в эпоху ее заката, прошедшие через духовный вакуум новой России, меньше всего тоскуют по утраченному когда-то раю. У них нет высокой миссии передать потомкам бесценные сокровища незамутненного языка, веры и культурной традиции. Они слеплены из другого теста. Глухие и голодные 90-е «вытолкнули» из страны наиболее социально мобильных, а потому легко адаптирующихся к новым условиям людей, которые ставили перед собой прагматические цели и умели их добиваться. Дорогу им пришлось пробивать самим. Связи с домом остались крепкими: эмигранты третьей и четвертой волн, в отличие от предшественников, имеют возможность навещать родных и близких дома.

Редакция НОМИ задала несколько вопросов художникам, ныне живущим за пределами исторической родины. По их общему признанию, все они прошли путь от «нескольких чемоданов» до «забитого графика выставок до 2010 года». О прошлом наши герои упоминают вскользь, предпочитая говорить о многочисленных теперешних или будущих проектах.

татьяна шитикова: живопись — это приключение

А. К.

Для художника и дизайнера Татьяны Шитиковой отъезд «по семейным обстоятельствам» в Германию мало отразился на творчестве — по крайней мере она сама так утверждает. В смысле того, что в ее «немецких» работах не ощущается поиска какой-то особой, «русской» идентичности, в них также не найти и погони за актуальным западным искусством. Татьяна считает (впрочем, как и многие другие художники ее поколения), что искусство вненационально. То, что иностранцев привлекает в работах русских художников какая-то национальная специфика, считает бредом, имеющим отношение только к изготовителям березок и матрешек, а не к художнику в полном смысле слова. В ее собственной живописи изменились разве что краски — под влиянием немецкого солнца, более яркого и теплого в сравнении с петербургским.

«Большинство из моих работ — нечто между абстракцией и реальностью; ландшафты, другая природа, все, что показалось незнакомым и интересным. Краски в природе здесь на самом деле отличаются от наших — южнее все-таки, и зима короче. И, конечно, очень впечатляют притоки Эльбы, заводи с утками, течение быстрое, ветряные мельницы по берегам... Возникло и название — Elbflimmern, что значит зыбь, или солнечная рябь на Эльбе».

Говоря о стиле своей живописи — «нечто между абстракцией и реальностью», Татьяна достаточно точно характеризует то, что можно назвать декоративной доминантой в ее творчестве. Картины Шитиковой хороши прежде всего своими визуальными находками, вряд ли служащими проводниками какой-то сверхглубокой идеи. Такой стиль и в самом деле интернационален — художника волнует скорее не сам ландшафт со всеми его смыслами, а его живописный эффект, система цветов, красок, чисто художественных нюансов.

Этот интуитивный поиск очищенной от коннотаций художественной формулы сближает Татьяну с культурой русского авангарда — как ни странно, именно в ее концептуальной составляющей. Вспомним, например, понимание пейзажа учениками Михаила Матюшина исключительно как художественного повода, способа реализации умозрительной оптико-колористической системы. Конечно, говорить о том, что наша героиня — прямая последовательница авангардистов 20-х, было бы неверно; скорее, ее живопись опирается на декоративную стилистику 70—80-х. Но в какой-то степени русский авангард повлиял на все последующее искусство, и не случайно свежий проект Татьяны — Zuallererst («Прежде всего») — посвящен тому легендарному времени тотального креатива.

«Будет полный аут и беспредметность», — говорит художница про свои новые работы. Если верить Татьяне, присутствие авангарда будет ощущаться лишь подспудно, на уровне идеи, легшей в основу проекта. Слова «прежде всего» подразумевают продолжение — «замысел». Обнаруживая этот первоначальный замысел или концепцию в авангардном проекте, автор отказывается от акцентирования сугубо формального восприятия своих работ и говорит о том, что каждый художественный жест должен начинаться с мысли.

Такая «интеллектуализация» собственной живописи с ее сильнейшей декоративной доминантой, возможно, основана на дизайнерском опыте Татьяны. В общем-то, одно из главных отличий дизайна от «чистого» художества — в разнице рационального и интуитивного подходов к визуальному образу. Татьяна окончила Мухинское училище по специальности «художественный текстиль» и некоторое время работала на массовом производстве. Ткани с орнаментом, выполненным ею в те годы, можно до сих пор найти в петербургских магазинах. Позже она много работала и с авторским текстилем, выполняя оригинальные предметы для интерьерного дизайна. Кстати, для экспозиции грядущей немецкой выставки (она состоится в ноябре в Магдебурге) в планах Татьяны создать и тканевые драпировки.

Но вот живопись для нее — совершенно особая область креатива, новая и не обусловленная жесткими закономерностями в отличие от прикладного искусства сфера существования. Живопись — это приключение, говорит Татьяна. Вдохновляют это приключение совершенно разные вещи — магдебургский балет с кубинским хореографом, солнечная рябь на Эльбе, собственный сад художницы в маленькой деревне под Магдебургом. Впрочем, с него-то все и началось.

Маковое поле. Ночь. Х., акрил. 60×60. 2007

Пшеничное поле. Х., акрил. 80×80. 2007

«...Надо было доделать все заказы и проекты, оставшиеся в Питере, хотелось успеть все закруглить. Перед отъездом приходилось работать круглосуточно. Так прошла первая зима. Потом настала весна, все заказы были выполнены — что делать дальше? Возникла мысль разбить сад из абсолютной прерии за окнами. Придумано — сделано, лопата в руки, пара тонн новой земли, постоянные визиты в оранжереи, штудирование журналов на немецком языке — проще говоря, русская женщина в атаке. Пришло лето, потом осень. Сад был готов. Пауза. Дети в школе и садике, поезд идет своим чередом. Начала рисовать то, что выросло в саду, — английские розы, ирисы из Франции, итальянские острые перцы...»

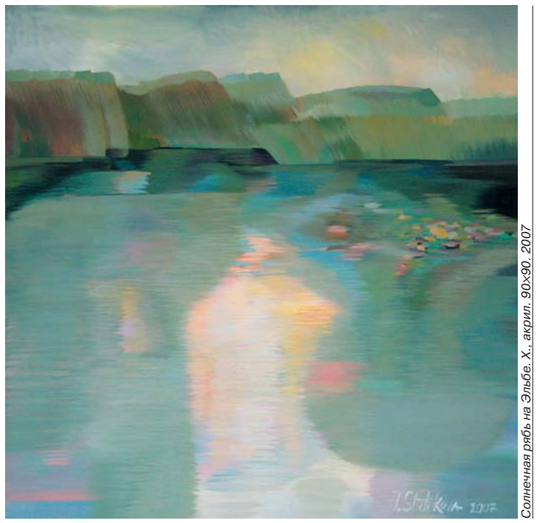
Тут интересно одно обстоятельство: во время учебы в Мухинском училище Татьяна проходила практику в Ботаническом саду, где изучала и зарисовывала растения. И если тогда в этом рисовании был сугубо аналитический интерес, то теперь можно было полностью посвятить себя «приключению».

Вообще-то деревня, в которой оказалась Татьяна, имеет мало общего с привычной для нас сельской местностью, и расположен этот окультуренный кусочек природы в непосредственной близи от столицы Германии — всего-то полтора часа езды до берлинского Острова музеев. Конечно, поначалу новые «односельчане» вызывали у аборигенов интерес как некие экзоты — до них здесь русских вообще не было. Зато русская община была и есть в соседнем Магдебурге, там как раз искали человека, который может преподавать малышам рисование. Так и случился поворот в этой отдельной немецкой истории.

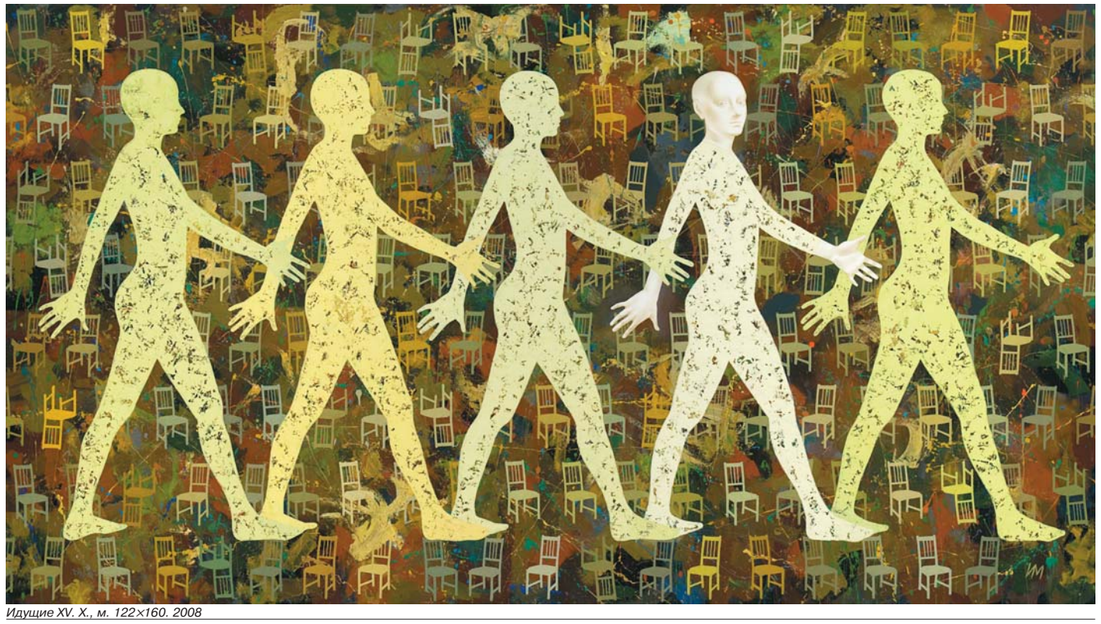
«Русским эмигрантам стало жаль — как так, наш человек, и сидит тихо у себя в деревне. Надо делать выставки, а не валять дурака! Первая персональная выставка в Германии открылась в октябре прошлого года. Долго ломали голову над названием, так как темы работ оказались разные. Всего набралось картин значительно больше, чем выставочный зал мог вместить. Устроители даже не знали, на какое количество людей рассчитывать для вернисажа, — имя художницы в Магдебурге было неизвестно. А потом случился аншлаг, народ, прямо как на родине, не хотел расходиться. Найденная тема оказалась очень кстати, так как люди вдруг увидели свою среду обитания, к которой привыкли, совсем иначе».

Так художественно-выставочная жизнь Татьяны в Германии началась с русской общины и серии немецких ландшафтов, о которых мы говорили выше. Elbflimmern завоевали признание для художницы — интерес со стороны коллекционеров, предложения от залов и галерей (график выставок Татьяны уже заполнен на два года вперед), есть даже приглашение в жюри конкурса для немецких художников, посвященного ландшафтам Эльбы.

А что до арт-рынка, то его воздействия Татьяна на себе никак не ощущает и уж точно работает в свое удовольствие.



Солнечная рябь на Эльбе. Х., акрил. 90×90. 2007



Идущие XV. Х., м. 122×160. 2008

игорь козловский, марина шарапова: в одной лодке

А. К.

«Мы художники — это превосходно. Мы — одна семья, что тоже превосходно. Мы работаем вместе, а это уже не обязательно должно быть превосходно». Дуэты в мире искусства, объясняют художники, зачастую заканчивались ожесточенной ссорой между соавторами: яркий пример — Ван Гог и Гоген. Случай Игоря и Марины — особый, поскольку каждый из них занимается в совместных вещах своим делом, следует собственному интересу, так что конфликтных моментов у них практически не возникает.

«Мы изучали техники и концепции русской религиозной живописи, вдохновляясь работами Андрея Рублева и Дионисия и одновременно с ними — образами европейского Возрождения. В наших работах мы пытаемся объединить две традиции — западно- и восточноевропейскую. <...> Для кого-то это покажется практически невозможным — соединение открытого цвета современной художественной практики с достижениями Ренессанса. Но как раз к этому мы и стремимся. И здесь на помощь приходит сюрреализм, который придает новые смыслы общеизвестным образам».

Манера Игоря и Марины, в которой все-таки превалирует сильное декоративное начало, что справедливо практически для всех выпускников Мухинского училища, неожиданно академична. Возможно, именно это эффектное сочетание — классики с «респектабельным модернизмом» — делает их работы востребованными в Америке. Успеху, однако, предшествовали восемь лет ожидания и довольно тяжелой жизни в «самой свободной из стран».

«В 1985 году мы оба окончили Мухинское училище, 11 лет назад переехали в Соединенные Штаты с дочерью Ириной и там не переставали работать как художники, несмотря на то, что приехали только с парой чемоданов, не говоря по-английски, почти без денег. За это время мы считаем, что чего-то добились, стараясь сделать карьеру в Америке, и смогли реализовать свою мечту — дать дочери достойное образование. Три года назад она закончила лучший дизайнерский колледж в Штатах — Rhode Islad School of Design и с тех пор успешно работает в одной из самых крупных компаний в Нью-Йорке. Более того, мы использовали шанс переезда в другую страну для того, чтобы пересмотреть концепцию нашей собственной художественной практики. Хотя в России мы работали как два независимых художника, здесь, в Америке, решили скомбинировать наши возможности и таланты и начали работать совместно над каждой из наших картин. Этот новый для нас стиль оказался настолько удачным, что тут же привлек внимание галерей».

Что вас заставило уехать из России?

Любопытство. Авантюризм в какой-то мере: получится — не получится? Вдобавок мы думаем, что художник — это человек мира: какая на самом деле разница, где жить, главное, чтобы были условия для работы, спрос на твое искусство и семья рядом, где тебя ждут и любят. И путешествуй себе по миру, если желаешь, делай что хочешь, человек рожден свободным! А в Петербурге у нас осталось много верных мухинских друзей, телефон не смолкает, когда мы там. Мы довольно часто бываем в России и очень все-таки любим этот город.

Оказалась ли жизнь за границей такой, какой вы ее себе представляли?

Казалось, у трапа самолета нас с духовым оркестром будут встречать... (Щас!) Музыка, цветы, лимузины с шампанским, отели Сан-Франциско и Нью-Йорка, великолепная пресса, папарацци (!) и важные коллекционеры на открытии наших выставок появились только лет через восемь. А по прибытии в чужую страну ты на самом деле никто и звать тебя никак. Без языка, денег и друзей в США мы начали строить свою новую жизнь с нуля: работали в магазинах, красили дома...

Что из русской живописи популярно на Западе?

Сейчас огромный интерес к русскому искусству, в том числе и современному. Только посмотрите на результаты русских торгов Сотби, Кристи, Филипс де Пури! Огромный спрос, особенно среди русских покупателей. И это даже несмотря на то, что по-прежнему в моде китайцы.

Что делать русскому художнику, если его творчество оказывается неинтересно западной публике?

Вернуться в Россию и сменить профессию. Наверное, это плохой художник. Вообще мы бы не стали подразделять публику на западную и прочую... Да и в принципе на публику работать — пустое дело. Другое дело, если ты делаешь что-то свое, свойственное именно тебе, — рано или поздно такая твоя работа всегда найдет своих ценителей.

В чем, как вам кажется, причина вашего успеха в США?

Вера в этот самый успех. Плюс, естественно, амбиции, работоспособность, четкое представление, чего ты хочешь добиться в карьере, талант да и бойцовские качества не лишние, чтобы выжить в этом мире среди «акул капитализма». Пятьдесят процентов времени у нас уходит на живопись, вторая половина — на бизнес. Правда, работоспособности этой больше у Марины...

Мы стараемся, чтобы наше искусство могло кому-то приносить радость. Картины — они как наши дети, мы вкладываем в каждую работу ту частичку самих себя, нашу русскую душу. Впрочем, судите сами...

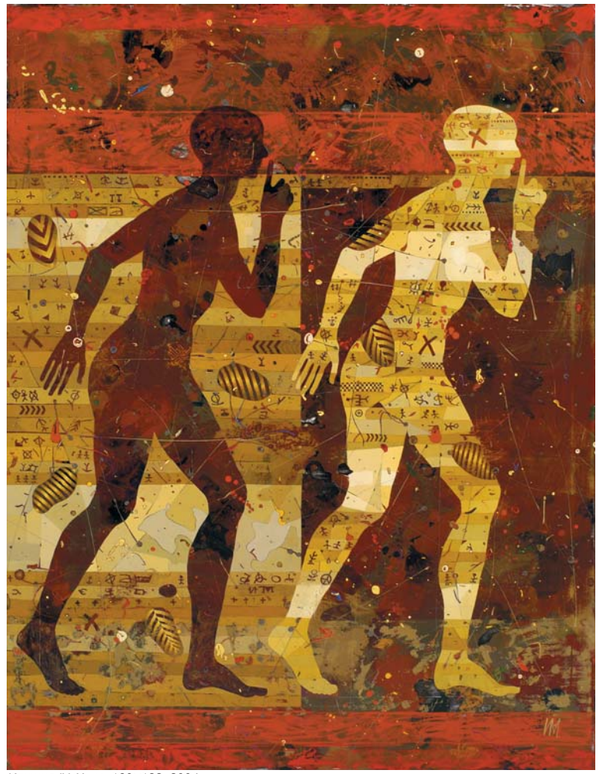
Каково ваше положение на арт-рынке?

Наша профессиональная художественная карьера началась с галереи Thomas Masters в Чикаго. Активно участвуя в арт-жизни этого города, мы выставили наши работы в Художественном музее Северо-Иллинойского университета, в Иллинойском художественном институте, на EXPO Art Chicago. Три года назад нас пригласили в Caldwell Snyder gallery в Сан-Франциско и Campton gallery в Нью-Йорк. В обеих галереях с успехом прошли наши персональные выставки. В настоящий момент мы интенсивно готовим новую выставку в Campton gallery, намеченную на ноябрь. Также получили приглашение от куратора выставок, проводимых крупными владельцами недвижимости и меценатами в Нью-Йорке — Durst Organization, — сделать экспозицию в их корпоративном здании, Wall Street Journal building.

Главное, чего мы добились, — это чтобы нам никто не указывал: что, как, сколько и где делать: мы вольны делать то, что считаем нужным. И мы не пишем то, что модно, популярно. Это огромное достижение в жизни художника (особенно в чужой стране!) — делать то, что ты хочешь, да еще тебе за это деньги платят!

Последняя наша выставка в Нью-Йорке была распродана еще до открытия.

Зачем думать об этих туфлях? Х., м. 191×122. 2007



Идущие IV. Х., м. 160×122. 2004

Натюрморт в стекле.
65×81. 2000

Живой натюрморт. Из проекта «Прикосновение». Объект.
Смешанная техника, смола, фарфор, металл. 29×40×5. 1999

Фото Антона Успенского

Два фрагмента. 65×81. 2001

виталий виноградов: нечто свое

Ирина Карасик

Cyberweb

Биография Виталия Виноградова, изобилующая резкими жизненными поворотами, вполне могла бы стать сюжетом для небольшого романа. Он человек решительный, предприимчивый, не привыкший «ждать милостей от природы» — из тех, кто за все берется и у кого все получается. Но не благодаря «чужому дяде», а исключительно за счет собственных усилий, упорства, целеустремленности и, конечно, личного везения.

Родился в Одессе, вырос с мечтой о море, хотя уже в детские годы проявил художественные способности — играл на скрипке, пел в хоре, занимался рисованием. В 1974-м, преодолев высокий конкурс, поступил в Одесское мореходное училище, которое — одним из лучших — закончил в 1978 году. Портом приписки Виталий выбрал Ленинград, но работал в основном на Дальнем Востоке — Якутск, Владивосток, Находка, Петропавловск-Камчатский... Карьера развивалась успешно — высокая должность, большая по тем временам зарплата, уважение начальства и подчиненных. В 1984 году неожиданно все бросил (что в те годы было не так уж просто) и уехал в Ленинград поступать в Академию. Решение, круто изменившее судьбу, созрело мгновенно. Виталий рассказывал друзьям: ледяной ветер, строительство очередного объекта, посмотрел вверх — на небо, вниз — на камни, взял один в руки, и вдруг в голове словно что-то переключилось, понял, что он — художник. Возможно, катализатором послужило недавнее знакомство в Ленинграде с Альбертом Розиным (творческий псевдоним — Соломон Россин). Так жизнь, собственно, началась заново. В 1986 году Виталий Виноградов опять становится студентом — поступает на скульптурный факультет Академии. Явочным порядком занимает вместе с известным теперь Алексеем Костромой под мастерскую и жилье пустующий чердак над знаменитой аптекой Пеля на Васильевском острове. Через три года упорных занятий академический ресурс был исчерпан. Он видит, что дальнейшее пребывание в Академии будет лишь тормозить его развитие как художника. Благо в эти годы ситуация в стране была уже иной и для инициативных людей поле деятельности оказалось открытым. Виталию удалось уехать в Англию: сначала — по обмену — на четырехмесячную практику, а в 1990-м он обосновывается в Лондоне окончательно. И здесь опять с ним происходит нечто не совсем обычное. Для того чтобы иметь возможность заниматься искусством, Виталий вовлекается в бизнес. Дела идут успешно, появляются свободные средства. Виноградов покупает здание бывшего банка и устраивает в нем что-то вроде дома-коммуны для художников и других творческих людей, приезжающих из России. И удивительный дом, и его странный хозяин стали в Лондоне популярными. Кто только тут не бывал — и Сева Новгородцев, и Аркадий Стругацкий, и потомки княжеских фамилий, и новые русские!

Пока другие тусовались, Виноградов продолжал работать. Много времени и сил отдавал живописи. Еще в начале 1990-х Виноградов нашел здесь свою тему, которую продолжает развивать до сих пор. В его картинах мир неизменно явлен нам во фрагментах. Предметы могут быть просто срезаны кромкой холста — часть стола, половина фигуры, кусок банана, деталь вазы или бутылки. Подобный прием работает как «принцип остранения», придавая какую-то особую нервность, тревожность и остроту обычным с виду натюрмортам и бытовым сценам. Но чаще художник лишает фрагментарность прямой визуальной аргументации и работает с ней как с самостоятельным и значимым мотивом. Он то собирает картинную плоскость из отдельных рядом положенных зон-осколков, в каждом из которых идет своя жизнь, то заставляет одно изображение наплывать на другое, что делает его неполным и потому чуть загадочным. Он использует прием, родственный синекдохе в словесности (часть вместо целого): люди сидят за столом, но мы видим лишь их руки, и пластика жестов выразительнее, чем фигуры и лица, представляет и характеры, и ситуацию. Художник передает современное ощущение подвижности границ, раздробленности и калейдоскопичности мира, в котором предметы и образы множатся, сосуществуют, наслаиваются друг на друга и который уже невозможно охватить единым взглядом. Тему акцентируют два мотива-метафоры: лоскутное одеяло, встречающееся в ряде работ, и экран старого компьютера — информационный сбой превратил его в хаотическое нагромождение визуальных «отрывков». Вполне возможно, что «фрагментарная живопись» Виталия Виноградова была и своеобразной реакцией на постсоветскую реальность с ее географическими и психологическими трещинами и разломами.

Не оставляя живописи, которая является константой его творческого мышления, Виноградов в начале — середине 90-х годов приступает к освоению территории актуального искусства. Шаг по тем временам смелый и не совсем обычный: художники с академическим образованием были среди «актуальных» редкостью и воспринимались как «чужаки». Виталий сумел и уловить общие тенденции, и придумать нечто свое. Он заинтересовался — и раньше многих — темой еды, закрепив ее концептуальный потенциал даже в специальном термине «кук-арт». Точность выбора подтвердило время — в 2007 году произведений, в которых разные современные художники интерпретируют Еду, набралось на целую — очень интересную — выставку*. К сожалению, работ Виталия Виноградова на ней не было.

В коллекции отдела новейших течений Русского музея хранится любопытный объект — часть обширной серии, выполненной автором в 1996—1999 годах. Его название — «Живой натюрморт» — выходит за рамки сюжета конкретной вещи, определяя как внутреннюю идею, так и основной «материал» всего проекта.

В сваренный по специальному рецепту прозрачный пласт композитной смолы запаяна тарелка с остатками пищи, нож и кусок недоеденного хлеба. Художественный эффект строится на цепочке парадоксов. Противоречиво уже название, буквально звучащее как «живая мертвая натура». Жанровая установка соблюдена: произведение решено именно как традиционный натюрморт — однако не является при этом изображением, конструируется из настоящих предметов и органических элементов. Сохраняется хранению не подлежащее, в вечность отправляется самое для этого не подходящее, самое малоценное, самое невозможное — объедки. Художник иронически тематизирует вечное стремление искусства остановить мгновение — что может быть абсурднее и очевиднее в этом смысле, чем неубранная посуда со следами недавней трапезы! И вновь парадокс: иронией дело не ограничивается; в отличие от правоверного концептуализма Виноградов остается в поле действия пластических — хочется сказать, академических — ценностей. Пищевой мусор он заключает в совершенную, хайтековскую форму, подчеркивая момент экспонирования, предъявления взгляду. Толстый пласт футляра многократно прелом-

ляет предметы, создавая разнообразные, изящные и замысловатые, эстетические комбинации. Используя ту же технологию, от объектов Виноградов переходит к широкомасштабным акциям. В одной из них — «3 тонны еды» (1998) художник устроил пир на весь мир, по окончании которого огромное количество материальных следов этого живого процесса прямо на глазах участников-зрителей увековечил, залив стекловидной плавкой массой.

И далее очередной резкий творческий поворот: новые темы, новый язык, новая технология, новые сферы деятельности, новые амбиции, связанные с внутренней потребностью отклика на специфику наступившего информационного столетия. Виноградов движется в ином направлении, нежели творцы собственно компьютерного искусства или художники, переносящие в живопись специфику интерфейсов и пиксельного изображения. В последние годы он занимается ни много, ни мало, как созданием стиля XXI века, аналогичного модерну или ар деко, тем самым искусно адаптируя радикальные формы к сложившимся эстетическим представлениям. Орнамент издавна считали языком эпохи. «Дигитальный стиль» Виталия Виноградова вдохновлен рисунком микросхемы, конфигурацией компьютерного чипа, который стал основой универсального орнамента, матрицей пластического формообразования. Отдельные элементы складываются в бесконечные вариации изобретательных, но всегда узнаваемых узоров, поражающих единством многообразия. Искусственные, технические формы напоминают природные: как вьющиеся растения или мягкие водоросли, они покрывают чашки, чайники и блюдца, превращаются в дигитальных двойников рыб, стрекоз и бабочек. Не случайно одна из коллекций 2007 года названа «Дигитальный сад».

Статус стиля поддержан широким распространением новой системы дизайна и декора: Виноградов создает фарфор, столовое серебро, модные аксессуары, мебель, драгоценности. Большая часть этого предметного мира существует пока лишь на экране компьютера. Однако многие проекты уже привлекли внимание потенциальных производителей, а отдельные образцы переведены в материал и имеют успех. Все началось с нескольких проектов для ювелирного искусства, которые заметила итальянская фирма Манегатти, расположенная в знаменитой Виченце. С 2006 года украшения, созданные Виталием Виноградовым, продаются в модных ювелирных магазинах Лондона. Недавно во Франции и в Италии ограниченными сериями были воспроизведены также кофейные и чайные сервизы, комплекты столового серебра.

В последние годы воображение Виталия Виноградова занимают бабочки. Этими прекрасными созданиями он «заселяет» свой виртуальный мир. Каждая особь, как у Линнея, включена в общую систему: род, вид, подвид... Callicore pitheas digitalis, Actias luna digitalis. Особо редкие экземпляры имеют собственное имя — Mother-of-Pearl Butterfly, Luna Moth. Изящные, тонко прорисованные, ярко окрашенные, они поражают прихотливостью форм, богатством и разнообразием узора, имеющего единый модуль — все тот же микрочип. Бабочка, это природное существо, обитает в компьютерной реальности, а значит, удостоверяет ее «экологическую чистоту», ее естественную жизненность. С чем связан выбор художника? С устойчивой культурной аурой мотива? Бабочка — символ души, бессмертия, возрождения и воскресения. Или с так называемым «эффектом бабочки», все чаще встречающимся в современности? Этим термином-метафорой описывают возможность серьезных последствий незначительных и непредсказуемых событий, в том числе и социальных. Не исключено. Однако главный стимул, вероятно, в другом. Виталий Виноградов с противоположной стороны вновь подходит здесь к теме остановленного мгновения. Порхающие, беззаботные, мимолетные, манящие прелестницы — квинтэссенция совершенной красоты, могут теперь жить вечно. Поймав мгновение в виде компьютерного фантома, художник стремится запечатлеть его в более прочном, но столь же проницаемом и прозрачном материале. И вот уже в Италии на острове Мурано величайший стеклодув Пино Синьоретто взялся воплощать бабочек, созданных Виталием Виноградовым (в большом размере, с полутораметровым размахом крыльев). Говорят, что Пино поет за ра-

* «Это не еда». Москва, фонд «Эра». Куратор Ольга Лопухова.

вероника смирнофф: островное положение

Иван Бубнов

Вопреки расхожему представлению в Лондоне сложно услышать русскую речь. Да, здесь выходят русские газеты, в аэропорту вас встречают пугающие объявления о том, как тяжело придется нелегалу в Соединенном Королевстве, а пара непривычных английскому глазу имен (Khodorkovsky, Putin & Medvedev) то и дело мелькают в международной хронике на последних страницах The Times. Но все это теряется в многоголосье языков и культурных традиций, которым живет и дышит современный Лондон: под реденьким моросящим дождиком, сквозь узкие улочки, беспрерывные гудки автомобилей и грохотание красных двухэтажных автобусов прокладывают свой ежедневный маршрут тысячи китайцев, арабов, индусов, пакистанцев, поляков.

На фоне тайских закусочных, лавок тибетской медицины и итальянских кофеен русская культура кажется потусторонней, экзотичной и чужой. В пабах, на верхних полках, среди шотландских и ирландских виски стоят прозрачные бутылки водки Smirnoff (той же компании, что производит виски Johnie Walker), а в магазинах детской игрушки можно найти «расписных» матрешек, которых поставляет «одна маленькая фабрика под Нижним Новгородом».

Но англичане верны себе: insularity (островное положение) — категория скорее ментальная, чем географическая. Keep yourself to yourself — держаться корней и не вмешиваться в чужие дела — принцип, который парадоксальным образом позволяет им без видимых усилий сохранять самобытность и оставаться верными себе в этом необозримом потоке иноземных влияний. Даже негры на улицах Лондона безукоризненно вежливы: «excuse me, Sir!» — такое вряд ли услышишь в Нью-Йорке.

Художники из стран бывшего СССР вынуждены искать и находить себя между двумя полюсами: русской экзотикой и английской замкнутостью. Вероника Смирнофф одна из тех, кто нашел место под редким английским солнцем. Еще студенткой Вероника получила заказ от Стинга. 29 светлых левкашенных досок, изображающих заснеженную русскую деревню (а также любимую собачку семейства рок-звезды), украсили панели темного дерева на лестничных пролетах в лондонском особняке, где живет Стинг. «У них в семье культивируется экуменизм, почитание многих религий сразу. Поэтому их заинтересовал религиозный аспект моей живописи. Я попыталась сделать панораму деревни в разное время суток. Поднимаешься по лестнице — и перемещаешься во времени суток... Жена Стинга сказала мне, что она теперь медитирует среди полотен», — рассказывает Вероника.

Студия Вероники находится на Wimpole Street — в самом сердце Лондона — в доме 10, где когда-то жил личный врач королевы Виктории сэр Томас Барло. Неподалеку располагается Королевское медицинское общество с внушительной библиотекой. Возможно, в 10-й дом когда-то заглядывал Чарльз Дарвин, по крайней мере его ближайшие потомки живут этажом выше. Смирнофф занимает basement apartment — подвальное помещение, — несколько комнат с выходом в застекленный сад, где и работает художница. В доме почти нет картин Вероники: работы сразу продаются, а то, что не продается, отправлено на выставку в «инляндию». Смирнофф показывает мне фо-

Город. Дерево, темпера, левкас. 60×60. 2004

тографии своих работ. Работы выполнены в технике яичной темперы и покрыты белком. Непропорциональные, согнутые женские фигуры с суровыми северными лицами, в причудливых головных уборах, в тонких платьях на обжигающем морозе. Зимние пейзажи (линия панельных многоэтажек где-то далеко на горизонте), крещенская прорубь. Леденящее душу зрелище. «Возникает коллизия между религиозным сознанием [художницы] и [ее] пронзительной современностью», — пишет о творчестве Смирнофф куратор лондонского Института современного искусства (ICA) Ричард Биркетт.

«Я бы не сводила все к лубку или к росписи шкатулок, к тому что бойко продается. Это мое видение... многое „завязано“ на ностальгии... естественно, мои работы далеки от современных русских реалий», — говорит художница. «Иностранцев привлекает наша специфика — будь то язычество, или иконы, или советская тема — что-то непохожее на современную англо-американскую или европейскую живопись, но в то же время узнаваемое», — говорит лондонская подруга Смирнофф художница Елена Худикова.

Живописью Вероника начала заниматься в Англии, в частной школе-пансионе для девочек. «Существовала определенная мода отправлять детей за границу. Тогда, в 90-е, у моего дедушки были деловые связи в Шотландии. Финансовое положение семьи позволяло отправить нас с сестрой учиться в Эдинбург», — рассказывает Смирнофф. Школа святого Георгия в Эдинбурге, где учились сестры Смирновы, была открыта в конце 80-х годов XIX века группой суфражисток: в расписание были введены предметы, которые никогда раньше не преподавались девочкам. «Тогда я очень плохо знала английский, но первые шесть месяцев была шоковая терапия. Мне было некуда деваться — язык записался на подкорку». «Как вы приспосабливались к школе закрытого типа?» — я поинтересовался у Смирнофф. «В школе существовала определенная муштра, был серьезный режим — все время было строго регламентировано. Для многих было сложно влиться в коллектив. Моя сестра не смогла. Проучившись год, она уехала обратно в Россию. А у меня была определенная мотивация. Я решила, что буду заниматься искусством, — ходила на вокал и рисунок. Совершенно не интересовалась алгеброй и геометрией (тем, чем мучают детей в наших школах). Меня уже ничего не отвлекало от намеченного пути».

После окончания школы перед Вероникой встал вопрос: остаться в Эдинбурге или ехать учиться в Лондон? «Я пошла на прослушивание

Барышня. Дерево, темпера, левкас. 60×80

Криста. Дерево, темпера, левкас. 52,5×60

в Шотландскую консерваторию. На экзамен пришла оперная дива. Послушав меня, она сказала: глазки у тебя хорошие, на мюзикл потянешь. Я тогда поняла, что надо быть только лучшей в своей области. Папа увидел мои школьные работы и „дал благословение“ ехать в Лондон». Смирнофф решила попробовать Кембридж (по двойной специальности «теология и история искусства»), но в итоге пошла на подготовительные курсы арт-колледжа Уимблдон. «Там меня многому научили — рисунку, скульптуре, дизайну, текстилю. Это позволило поступить в Лондонский университет».

Вероника Смирнофф поступила в знаменитую школу искусств Слейда Лондонского университета, где в свое время учился «мастер парадокса», замечательный английский эссеист и религиозный мыслитель Гилберт Честертон. Выпускники Слейда оставили заметный след практически во всех крупных направлениях английской живописи XX века — от вортицизма до стакизма. «В Слейде тебе дается уголок, studio space: студенты сидят в собственных клетушках с 9 до 6. Меня это не устраивало, я не могу работать строго по расписанию. Меня спрашивали, почему вас нет в студии, грозили, что исключат. Кончилось тем, что, когда я показала выпускную выставку, мне дали красный диплом (чуть ли не единственный за последние 20 лет). К тому же у меня была хорошая дипломная работа по теории искусств», — рассказывает Вероника. Диплом был посвящен сравнению советского плаката и древнерусской иконы, а на итоговой выставке Смирнофф представила своих «фирменных» девушек на морозе.

На книжных полках в доме Вероники стоят альбомы с репродукциями икон и иллюстрированные русские сказки. Все материалы — краски, беличьи кисти и левкашенные доски — Вероника выписывает из России, из Оптиной обители под Москвой. «Они давно меня знают, но присылать доски с каждым годом все сложней. Мне нужен крупный формат, который очень сложно пересылать». Когда и как в живописи Смирнофф возникла православная и фольклорная темы? «Я поехала в Москву и пошла в подмастерье к иконописцу. Он научил меня основам иконописной техники. Сначала я копировала иконы — копирование многому учит, ты видишь то, что незаметно даже при тщательном разглядывании, — потом стала подражать. Я думаю, что эта тема для меня еще не исчерпана».

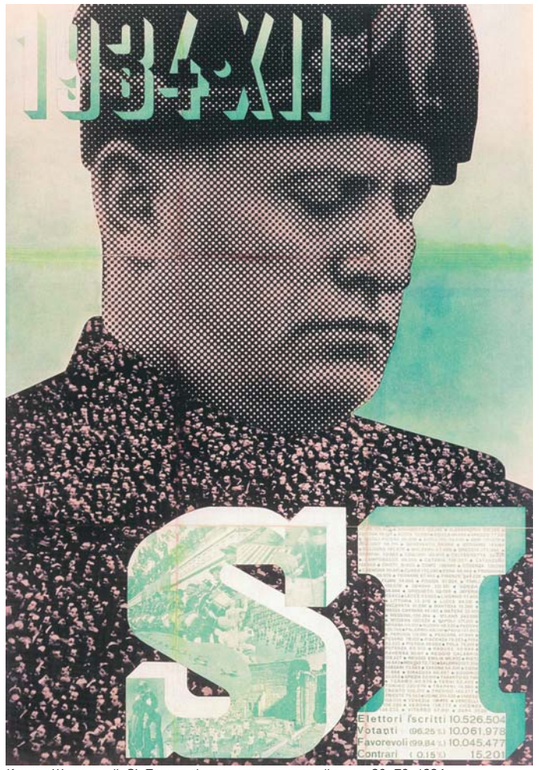
Красный диплом школы Слейда открыл Веронике двери Королевской академии искусств. Канцлер Лондонского университета принцесса Анна вручила Веронике премию имени Теренса Кунео. «Ее королевское высочество дочь королевы посетила открытие нового памятника живописцу Теренсу Кунео, известному своими великолепными полотнами, изображающими железнодорожные составы, вокзалы и локомотивы. Бронзовый монумент Кунео был установлен на балконе вокзала Ватерлоо. В рамках церемонии Ее королевское высочество вручила чек на сумму 1500 фунтов стерлингов мисс Смирнофф, выпускнице школы Слейда. Фонд Теренса Кунео учредил специальную награду самому талантливому студенту Слейда в память о великом мастере», — написали лондонские газеты. В 2007 году Вероника окончила Королевскую академию искусств, а выпускная работа «Сударыня» попала в собрание академии.

Работы Смирнофф представлены также в галереях Riccardo Respi (Милан) и Ventis (Лондон).

P. S.

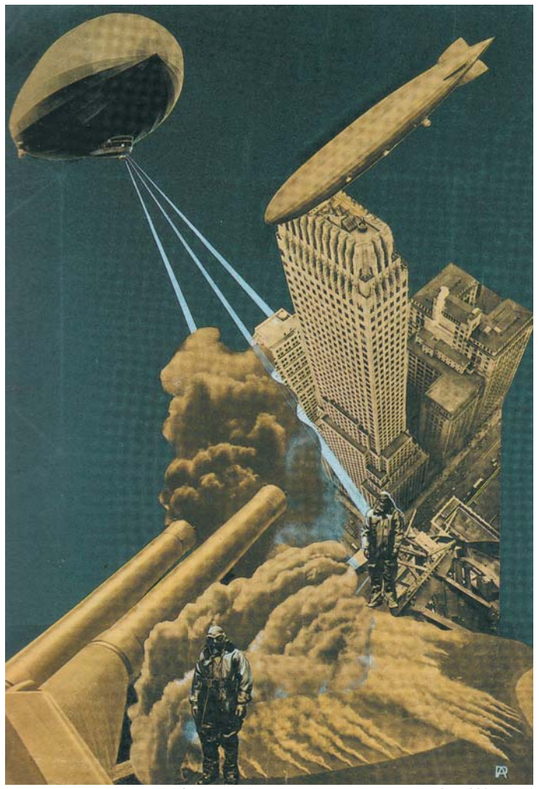
«Musa Miu» — «Моя муза» 2004 года, сделанная для выпускной выставки в Слейде, изображает женские фигуры и сказочного скомороха. Взгляд женщин томителен, губы призывающе полуоткрыты, ноги сплетены. Рядом на дудочке играет смуглый скоморох.

Что здесь сказка, а что быль — знает лишь снег, застилающий левкашенную доску.



Ксанти Шавинский. Si. Плакат, фотомонтаж, печатный текст. 90×70. 1934.
Merrill C. Berman Collection

Информация из музеев и галерей мира:
Estorick Collection (Лондон), ГМИИ имени А.С. Пушкина (Москва), а также сообщения собкоров НОМИ из Берлина (Цитадель Шпандау), Москвы (музеи Московского Кремля, Фонд поддержки культуры «Екатерина», Государственный институт искусствознания, галерея «Проун») и Риги (Латвийский национальный музей искусств)



Александр Родченко. Война будущего. Картон, фотомонтаж, гуашь. 51×35. 1930.
Galerie Berinson, Berlin

анонс

cut & paste: архивная актуальность

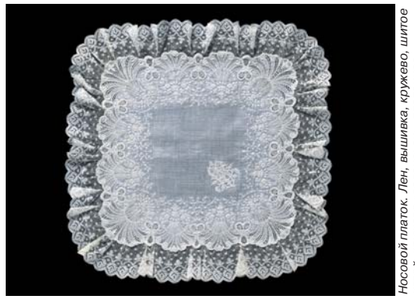
Estorick Collection (Лондон). Cut & Paste. Европейский фотомонтаж 1920—1945 годов. 24 сентября — 21 декабря

В последние годы фотомонтаж вновь стал актуальным жанром, благодаря экспериментам современных художников с новыми технологиями, говорят кураторы выставки в музее Estorick Collection. Свежий проект известной лондонской институции, вообще-то специализирующейся на собирании и изучении итальянского модернизма, посвящен эпохе создания и расцвета искусства фотографического коллажа и его создателям — Джону Хартфилду, Георгу Гроссу, Раулю Хаусману, Александру Родченко и другим.

Фотомонтаж стал настоящим продуктом своего времени, пульс которого мы сейчас можем наблюдать лишь в резаных кадрах кинохроники, калейдоскопических россыпях старых снимков, противоречивых заголовках газет и журналов. В значительной степени наше восприятие эпохи борьбы коммунизма, фашизма и либеральной демократии напоминает все эти коллажи, делавшиеся их авторами из самого актуального подручного материала, все тех же газет, бумажных реклам и фотографий известных политических деятелей.

Родившийся в ходе невинных (в силу своей малопонятности) дадаистских игр, фотомонтаж уже в 1920-е годы становится действенным оружием пропаганды и контрпропаганды. Пионерами актуального жанра стали немецкие и советские художники. Первые — прежде всего Джон Хартфилд — использовали графические монтажи для борьбы с зарождавшимся нацизмом, создавая талантливые, едкие и злые образы-разоблачения Гитлера, Геббельса и Геринга. Советские же коллеги — Родченко, Клуцис и Лисицкий — в своих фотомонтажах рьяно воспевали индустриализацию, Красную Армию и родную партию. И в том, и в другом случае идеологическая ангажированность, даже одиозность уживались с тем, что сегодня назвали бы креативностью. Главной задачей художников при этом были эксперимент и риск, оправданные результатом.

Среди экспонатов «Cut & Paste» — в основном работы вышеназванных мэтров, в общем-то типичные для каждого из авторов. Но есть на выставке и вещи малоизвестные и неожиданные. Из таких — коллаж «Si», выполненный одним из последних выпускников Баухауза Ксанти Шавинским. Этот фотомонтаж сильно напоминает советские образы вождей, Ленина и Сталина (вспомните журнал «СССР на стройке»), смонтированные из снимков ликующих толп, как бы вбирающие в себя весь зараженный оптимизмом великий люд. Так и здесь — только вместо «отца народов» мы видим голову Бенито Муссолини. Шавинский вовсе не был апологетом правой идеологии — он не пришелся ко двору новому немецкому режиму и, подобно многим другим баухаузовцам, был вынужден уехать из Германии. Жил некоторое время в более терпимой к художникам Италии, там и создал этот могучий образ, по видимости, вдохновленный результатами очередных «выборов».



Носовой платок. Лен, вышивка, кружево, шитое иглой, кружево «валансьен», плетенное на коклюшках. Британия и Франция. 1850—1900. Дар леди Уоттс

Женские туфли с паттенами. Кожа, узорный шелк, шелковая лента; ручная работа. Дерево, кожа, бархат, шелковая лента; ручная работа. Британия. 1730—1750. Дар полковника Дж. Дж. Бейли

анонс

мужчина в юбке и петушиные бои

Виктория Марченкова

Одностолпная палата Патриаршего дворца Московского Кремля. Два века британской моды.
3 сентября — 16 ноября

Придворный кафтан и жилет. Бархат, атлас, вышивка шелковой нитью; ручная работа. Британия. 1795—1804. Дар леди Кэролайн Тирелл

Уильям Килберн. Рисунок для набивной ткани. Англия. Около 1790

Музей Виктории и Альберта привозит в Московский Кремль выставку «Два века британской моды». Восемнадцатый и девятнадцатый… Восемнадцатый век в английской моде можно охарактеризовать словом «подражание». Хотя Англия и была на тот момент одной из передовых стран по экономическому и политическому устройству, но моду диктовала все же Франция. К середине века барокко эволюционировало в рококо. Рококо — это кукольность как в женском, так и в мужском образе, неестественные пропорции (узкий верх, широкий низ). Времена, когда женская одежда предполагает слабую возможность передвижения, отмечены распространяющимися повсюду флюидами. Во-первых, женщина беспомощная позволяет мужчине чувствовать себя сильным. А во-вторых, когда человек не может занять себя чем-то дельным, он развлекает себя, чем может. Для флирта можно даже не вставать с кушетки.

Английские молодые девушки и женщины в XVIII веке часто носили волосы распущенными, что удивительно, учитывая априорную английскую чопорность. Романтику здесь не нужно путать с откровенностью. Мода модой, но Англия всегда отличалась парадоксальным мышлением. Деятельные и склонные к отдыху на свежем воздухе англичане предпочитали наряды практичные: теплые и не сковывающие движений. В отличие от французских туалетов английские платья были не такие помпезные. Роскошь проявлялась в дороговизне ткани и отделки. В женском костюме лиф свободный, но закрытый, но в этом читается не только практичность, но и типичная для нации сдержанность, не могущая обойти стиль одежды. Скромность (чтобы не сказать пуританство) проявлялась в деталях: глубине выреза, расположении шнуровки. К примеру, английское платье нельзя было надеть и снять с себя без помощи горничной: шнуровка располагалась на спине. Во французском же платье встречалась шнуровка и спереди, устраняющая препятствие для любовных утех.

Строгий английский костюм постепенно распространился по Европе, а после Французской революции Лондон уже принимает титул столицы моды. Викторианский стиль второй половины XIX века — это по сути просто эклектика. Его появление объясняется сменой правящего класса. Средний класс, набравший обороты, смешивал предметы, имитировавшие атрибуты роскоши. Стратегия, которой сейчас успешно пользуются крупные сети: заимствование модели при более дешевом материале. Викторианский стиль принимал как мещанские формы вроде описанных выше, так и романтически возвышенные.

В это же время появляются искусственные красители, и наряды резко меняют свой цвет от блеклых к ярким. Кстати о яркости. Что касается английской одежды XIX века, едва ли не самое интересное явление — богемный стиль, который был инициирован отнюдь не верхами, а низами общества, да и вообще зародился во Франции. Богема первоначально (впрочем, как и сейчас) — это люди без пенни в кармане, которые хотят жить весело. Веселье здесь подразумевается не в обывательском представлении (еда, выпивка, женщины), а достигается через нестандартные действия, основанные на желании отделить свою жизнь от автоматизированной жизни толпы. Порождение этой философии — фрики (как бы их назвали сейчас). Даже сегодня мужчина в юбке или платье поверх штанов может удивить прохожего на улице (положим, несильно, но может), а в XIX веке эти мальчики вообще производили фурор.

Денди — уже чисто английское изобретение — к одежде относился крайне внимательно и на этом поле играл в рамках приличий, но так же, как и богемные молодые люди, питал нежные чувства к необычному. Бак — второе название денди — отличался не только любовью к своей внешности, но и к развлечениям, казалось бы, недостойным его по статусу. Петушиные бои и бокс нравились пресыщенным или хотящим казаться таковыми молодым людям. Спокойствие и безупречность рядом с комичностью (драки всегда немного комичны) — вот она, Англия по Оскару Уайлду, Пэлему Вудхаузу, Джулиану Барнсу и иже с ними.

Платье. Винтажный шелк (1740), ручная работа. Британия. 1760. Дар г-жи Х.Х. Фрейзер

Г.Р. Гигер. Биомеханоид I. Дерево, акрил. 1974

Гвидо Зибер. Алло, Альбер. Х., акрил. 2008

этот уродливый объект желания

Полина Каэль (Берлин — специально для НОМИ)

Цитадель Шпандау (Берлин). Г.Р. Гигер, Хорст Янссен, Гвидо Зибер. Пучины. 29 июня — 14 сентября

Три автора-исполнителя грешных напевов в каменных застенках цитадели в берлинском Шпандау — может быть, и не самое значительное событие местного художественного сезона, но определенно его самый обаятельный кошмар.

Идея свести в одной выставке таких разных художников, как Г.Р. Гигер, чей сон разума породил «Чужого», швейцарец Хорст Янссен, один из лучших графиков современности, и широко известный в узких берлинских кругах иллюстратор Гвидо Зибер, — не просто продукт жадного до парадоксов кураторского ума. При всей разнице художественного темперамента и подвластных творцам регистров — по всем работам, как расползающаяся опухоль, расходится кругами эта особая нервная дрожь, экзистенциальная чувственность — и вдруг открываются странные нахлесты мотивов и художественных жестов. Внезапно сливаются в одно целое гримасы вожделения на гигеровском монохромном полотне «Алистер Кроули (Зверь 666)» (1975) и проникнутые брезгливым любопытством портреты Зибера. Вирусной инфекцией распространяются бородавки, шелушение кожи, деформация тел — которые у Гигера и Янссена так часто расчленены на фрагменты и собраны снова в нечеловеческие формы… Эта телесность подернутых пеленой поверхностей Гигера, акриловых переливов кожи героев Зибера и нервных линий Янссена так физически, тактильно ощутима. И, как только эта радиация проникает под кожу, странное возбуждение охватывает зрителя — и путь в слегка претенциозно звучащие «Пучины» открыт.

Янссен — безусловный гений, из тех, кто, «если б не рисовал, то стал бы убийцей», как выразился один критик. Разнообразие техник поражает — офорты, карандашные рисунки, пастели и акварели; виртуозность ошеломляет. Глядя на все это буйство, вспоминаются Гойя, Шиле, Бэкон, Мунк. Линия то нервно бьется в телах, то мелкой рябью, нарастающей вибрацией взрывает физическую оболочку — как в цитирующем Пикассо офорте «Абсент» (1964). Его автопортреты — ментальные снимки, когда границы и пределы тела, ощущаемого изнутри, становятся текучи, пластичны и в конце концов изливаются в пространство ворохом колючих штрихов. Тела здесь редко запечатлены в своей целостности, плоть тронута психическим распадом, задушена наплывом черных клякс кошмаров (серия «Злой дух»), искривлена желанием, разодрана на части витальными силами и их противодействием — как по делезовской «Логике ощущений». Так человек представлен не миметическими средствами, а через ощущение движения.

Зибер — поэт совсем других уродств, в его крупноформатных портретах «Толстуха», «Кокетка», «Плейбой» и т. д. еще чувствуется привкус социальной карикатуры, откуда художник родом. Но тяжесть загипнотизированного отвращения, которым набрякли лица персонажей, ломает узкие рамки жанра. Так Зибер исследует социальные роли и поведенческие клише, проложившие путь в лабиринтах кожи, в оскалах и позах. Его последние работы 2008 года — групповые портреты с не лишенными чувства юмора названиями: «Импрессионистская жизнь», «Aber hallo!» или «Лазурный берег» — демонстрируют ужас и морбидность обыденно-общественного.

Про миры Г.Р. Гигера лучше других выразился Бодрийар (правда, совсем не имея его в виду): «Это было бы совершенное преступление: изобрести совершенный мир — и самоудалиться из него, не оставляя следов. Но это не удается. Мы все время оставляем следы, вирусы, зародыши, несчастные случаи, извращения. Знаки несовершенства, присущего человеческой натуре, — в сердце искусственного мира».

Монохромные, поросшие кристаллами техники пространства-соты, тела с вращенными в них механизмами — и механизмы с органикой плоти. Биомеханика, ретрофутуризм и немного сатанизма в качестве греха юности. Местами Гигер низвергается с гиканьем и готическим завыванием в пучины фэнтези-китча — чтобы в других работах достичь заоблачных вершин в медитации над телами без органов и органами без тел, над материалом, пространством, ритмом, «чистым ощущением» («Биомеханические ландшафты», «Пассажи I—V»). Его главный художественный порок (и благословение как художника визуальных эффектов) — избыток чувственности, которая так часто в его фантазиях предотвращает окончательную деформацию и накачивает формы соком эротики и вожделения. И поэтому нельзя сказать однозначно, что это — искусство или онанизм. Скорее всего, поп-нуар, путешествие на край биомеханоидной ночи с оглядкой на голливудскую экранизацию.

Виктор Алимпиев. Край поля II. Х., акрил. 120×150. 2007

солирующее молчание

Дмитрий Новик

Фонд поддержки культуры «Екатерина» (Москва). Виктор Алимпиев. Чей это выдох? 28 мая — 28 июля

Тема художественных исследований Виктора Алимпиева бежит от определений. Арт-критики говорят о завораживающей притягательности. Кураторы поют про непостижимый коллективный ритуал. Еще большую неясность вносят два как будто параллельных занятия художника живописной абстракцией с преобладанием розового цвета и постановочного видео с профессиональными актерами и певцами или огромной толпой статистов.

Большая персональная выставка художника, которая состоялась летом в фонде «Екатерина», показала, что делом Алимпиева, объединяющего разные жанры, является поиск коллективного сознательного через его стержень — сознательное индивидуальное, вне зависимости от дислокации — в толпе или в дуэте. На это указывает название проекта по имени центральной видеоработы — «Чей это выдох?»

Абстракции носят характерные названия — «Битва вдали», «Брошенные знамена», «Край знамени», «Край поля». Минималистичные акрилы Алимпиева маркируют эмананацию пограничности, переживание процесса отстранения от «социального тела». Видеоработы фиксируют разные состояния, характеризующие этот процесс. Прежде всего это «Соловушка», где под раскаты Пятой симфонии Густава Малера люди бросают «на сцену» одинаковые белые пакеты — единственное, что сближало их в праздной толпе.

В раннем видео «Несколько подарков Олегу» минималистской музыке Жана-Марка Зелвера вторят колебания стрелки советских гастрономических весов, которая внезапно превращается в тяжелую косу школьницы. Фрейдистские намеки не отвлекают от темы управляемости судьбой. Но вначале придется набраться травматического опыта, груз которого можно положить на весы.

Двухканальное видео «Мое дыхание» выглядит как диалог-поединок двух сопрано, которые редко конкурируют в одной опере, но часто — за пределами театров. Художник играет со зрителем, подчеркивая физические достоинства моделей, что он делает и в других видео с помощью крупных планов ушей, небрежной прически, пальца с пластырем телесного цвета. Но строгий вокал возвращает к обретению индивидуального.

«Чей это выдох?», снятый в Утрехте с помощью профессиональных актеров, максимально заостряет тему. Нет ни массовки, ни дуэли — на сцене восемь человек, каждый из которых поочередно задерживает дыхание. В этот момент молчащий становится солистом, обретая свое «я».

Выдохнув, смешается с толпой.

Татьяна Маркова. Сретенка. Х., м. 2004

Ирина Юдина. Переулок весной. Х., м. 2005

ирина юдина и татьяна маркова: москва на козицком

Дарья Акимова

В этом году у двух московских художниц — Ирины Юдиной и Татьяны Марковой — сразу несколько выставок. Одна из них прошла летом в Доме на Козицком, в высоких парадных залах Государственного института искусствознания. Соединение героинь и места было таким убедительным и таким щемящим, что на эту выставку стоило бы привести внимательного и доброго человека, никогда не бывавшего раньше в Москве, и сказать ему: вот это и есть наш город. Под «нашим городом» следует понимать не только персонажей картин Юдиной и Марковой, которые пишут Москву, — но и сам Дом, и самих художниц.

Не так давно восстановленный любовью, энтузиазмом и верой покойного ныне директора ГИИ Алексея Ильича Комеча, Дом на Козицком (с его темными перилами и лесенками,с его бледно-желтым тихим фасадом, с его низким первым этажом, большими печальными окнами его библиотеки, с прохладной анфиладой сверкающих, с иголочки залов) кажется ожившим и выросшим до «настоящих» размеров героем картин Ирины Юдиной. Как сказочная говорящая печь с пирожками, этот дом изумляет уже тем, что он вообще существует: в самом центре города, в тени огромного нового театра, который заслонил ему солнце. У дома не слишком простой характер; искусствоведческие бури выветрили из него дух ленивой хлебосольности «обыкновенного» московского особняка, но он стоит, и уже самим своим отреставрированным стоянием («смотрите, так ведь бывает») снова и снова бередит мечту о Москве. О той самой Москве, которая рассыпается вокруг него в прах; о той самой Москве, «которая не должна быть утрачена»; о той самой Москве, которую уже почти позабыли; о той Москве, которую пишут две художницы московской школы.

Пустынные переулки и цепкие тополя, занесенные метелью машины и драгоценные изгибы проржавленных крыш, покосившиеся сыроватые домики и изломанные водосточные трубы — это герои. А тело самой живописи определяется прежде всего через цвет. Тяжко исполосованное влагой небо, переданное быстрыми темными мазками кисти. Солнечно-синие снега на асфальте («Старые дома зимой» Татьяны Марковой, 2000). Нежно-персиковые отсветы тонких листов металла («Пейзаж из окна мастерской» Ирины Юдиной, 1992). Провокационный спор Розового Дома и Красного Дома («Последний переулок» Юдиной, 2000, и «Красные дома» Марковой, 2006): два полярных характера, обреченные стоять рядом как разлюбившие друг друга пожилые супруги.

Пейзаж Юдиной и Марковой воплощает лучшие черты пейзажа московской школы: тихую смелость и ненавязчивую нежность. Речь не идет сейчас о «школе» как о цеховом и социальном институте. «Московская школа» как таковая может до бесконечности выяснять, кто именно к ней относится, а кто — не совсем. Но «московская школа» между тем — это не только «левый МОСХ» и не только тяжелая серая фуза, которой в обязательном порядке нагружается холст, но прежде всего именно такая вот наполненность легких художника московским воздухом: душным и разноцветным, затуманенным и густым. Из этого воздуха могут выковываться работы и авторы, удивительно не похожие друг на друга. Лучшие представители московской школы разных десятилетий словно бы опровергают один другого, но и трепетные пространства Владимира Вейсберга, и плотные миры Натальи Нестеровой вскормлены маревом Садового кольца. Из этой первичной субстанции можно вычерпать для своей живописи и броуновское движение толп марионеток, и дыхание романтических «уголков», и одинокое бытование маленьких забытых предметов. И скучный тон асфальта, и отсветы влаги на пастельной штукатурке, и сине-желтые ночи — вся палитра московской школы начинается здесь. Впрочем, каждый город дает художнику свой набор цветов; обозначить принципиальную *над*тему, характерную именно для этого города, гораздо труднее.

Думается, что специфическая «московскость», отличающая живописцев этого города, заключается во всегда неизбежном в московской картине превращении объекта в субъект. Речь идет не о предмете вообще — но всякий раз о предмете, согретом собственной историей. К скамейке, на которой сидела твоя бабушка; к окну, сквозь которое ты смотрел маленьким в парк; к зачитанному тому Марка Твена, вместе с которым было съедено несколько тонн конфет «Белочка»; к обшарпанному троллейбусу, который вез тебя через вечер. Несколько даже надрывная любовь к такому предмету, может быть, связана с мифическим, но оттого только более сильным московским домоседством. Именно оно воплощено в «статях» Дома на Козицком, вся прелесть которого сохранилась не столько в парадных залах, сколько в крошечных «подсобных» и «домашних» комнатах — комнатах, где могла бы играть маленькая Наташа Ростова, «непричесанность» и «домашнесть» которых и составляет всю прелесть Москвы и ее художественной школы. Предмет, согретый такой «домашней» любовью и очеловеченный, неизменно становится символом и синонимом самой человеческой жизни, и в работах каждого живописца московской школы этот предмет будет предельно нагружен смыслом, — даже если это просто кусок старой бархатной тряпки. Отсюда — особо культивированная «московской школой» любовь к Ван Гогу, одухотворявшему предметы, и — особая тяга москвичей к натюрморту, «тихой жизни» в английской версии слова. Равно прочувствованный обеими художницами, этот «натюрмортный» способ восприятия человека был движущей силой многочисленных серий натюрмортов и Ирины Юдиной, и Татьяны Марковой.

Ирина Юдина. Любимый мотив III. Х., м. 2005

советская мифология, латвийский ракурс

Антон Успенский

Оптика искусствоведов стран Балтии обновилась, и теперь стиль «социалистический реализм» не только эстетический бонус к периоду оккупации, но и один из знаков времени, о котором можно говорить без политически публицистических интонаций. Свойства критического зрения меняются на глазах.

«Мифология советских стран» — главная программа Латвийского национального музея искусств (LNMM) на 2008 год, соединившая два события: одноименную выставку в филиале музея — Арсенале и конференцию «Проблемы интерпретации искусства социалистического реализма». Конференция проходила 19—20 мая в Риге и собрала всех соседей — специалистов из Эстонии, Литвы, Польши и России. По-европейски четко организованная техническая сторона дела была чуть подкорректирована — официальный английский язык докладов на второй день был разбавлен двумя носителями русского, причем лишь единицы из многонациональной аудитории надели наушники, чтобы услышать перевод.

Наиболее частым словосочетанием, естественно, оказался «социалистический реализм», ставший темой большинства сообщений как предмет изучения и термин и, много реже, как инструмент и метод. Временные рамки были выставлены максимально широко, что позволило услышать о контексте явления с 1860-х до 1970-х — то есть о «реалистическом видении» как способе общения художника с действительностью. Выступающие заявляли вопросы разной степени актуальности и масштаба — так, началась конференция с доклада директора Арсенала **Элиты Ансоне** о стиле, который «помогал строить коммунизм», в связи с чем возникает сомнение о его принадлежности к семейству стилей. **Андрис Тейкманис**, проректор по научной работе Латвийской академии искусств, подробно и сдержанно проанализировал терминологию, охватив версии от Виктора Ванслова («О реализме социалистической эпохи», 1982) до Е. Добренко («Политическая экономия и социалистический реализм», 2008). **Ирена Бужинска**, куратор LNMM, обрисовала метаморфозы на пути от реализма критического до социалистического в контексте европейской реалистической живописи. Профессор Рижского университета **Сергей Крук** избрал метод семиотической реконструкции; **Гундега Цебере**, куратор LNMM, раскрывала процесс сакрализации образов тоталитарных вождей. Российские докладчики несколько оттянули внимание на Восток, расширив поле проблемы. **Игорь Янков**, специалист по социальной философии из Уральского государственного университета, говорил о мифологии рая и социальной риторике, опираясь на хрестоматийные произведения советского масскульта. **Ольга Мусакова**, куратор из Русского музея, раскрывала эволюцию «перерастания» авангарда в соцреализм на примере общества «Круг художников». Мне же самому как научному сотруднику Русского музея было интересно вместе с коллегами рассмотреть проблему видовых приоритетов в советском искусстве 1920—30-х годов, когда изобразительное оказывалось в хронических аутсайдерах.

В целом конференция оставила впечатление необходимого и неизбежного научного события для перехода на этап эстетического осмысления проблем искусства советского периода в странах Балтии. Географические и этнокультурные особенности придали местному реализму советской эпохи высокую декоративность, тематическую вольность, содержательную легкость — «национальное по форме» сохранялось благодаря форме, а из социалистического содержания теперь сами собой повыветрились сервильность и дидактика. Произошло это на разных уровнях и помимо специалистов; выставка в Арсенале имеет большой успех у публики и прессы, а частные коллекционеры откровенно жалеют о невозможности приобрести жанровые картины музейного уровня, как, например, прекрасное живописное полотно Джеммы Скулме 1950-х годов.

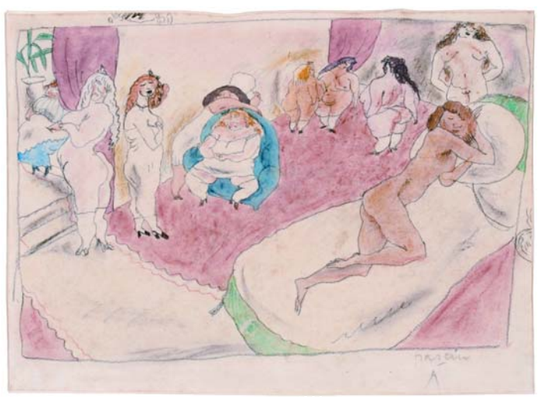
Стереофотография. Альбумин, раскраска акварелью. 8,5×18,2. Франция. 1855—1865

интимное предложение

Светлана Александрова

Галерея «Проун», Винзавод (Москва). Интим предлагать! 4 июля — 25 сентября

Стереофотография. Альбумин, раскраска акварелью. 8,5×18,2. Франция. 1855—1865



Жюль Паскин. Без названия. Бумага, акварель. 1900-е

Главная ценность странной выставки под названием «Интим предлагать!» — 30 графических работ известного художника Парижской школы Жюля Паскина. Вообще-то для крохотной галереи более чем достаточно, если учесть, что знаменитого «князя Монмартра» в России не выставляли никогда. Но организаторы все же решили добавить к Паскину эротические стереофотографии середины XIX века из частных коллекций и, «до кучи», винтажного женского нижнего белья той же эпохи.

Московский «Досуг», в последнее время изрядно подсевший на «клубничку», выставки «Изабель Юппер. Женщина со множеством лиц» и «Интим предлагать!» расположил рядышком. Но если в Манеже эротизм скорее внутренний, скрытый, то на Винзаводе он более чем откровенный. На стенах, выкрашенных по такому случаю во всевозможные карамельные оттенки, поочередно развешены коллекционные стереоскопические фотографии позапрошлого века и тончайшая изумительная графика Паскина... Тут же прикноплены кружевные панталончики какой-нибудь парижской белошвейки, ровесницы моей прапрабабушки, и нарисованы ее, белошвейкины, ноги в представлении московского дизайнера Франгуляна. Как говорит один мой знакомый: «Атас! На море — танки!»

На самом деле единственная вещь, которой действительно не хватает на этой выставке, — стереоскоп. С помощью такого специального прибора с линзами можно было бы любоваться прекрасными формами, которые приобретали бы объемность прямо на наших глазах! И тогда достаточно одной, но действительно полноценной стереоскопической фотографии вместо пятидесяти раскрашенных парных плоских картинок в формате «cart-de-visit» (5,7×9). Но их пятьдесят. Они в большинстве своем весьма статичны и однообразны, потому что, несмотря на всевозможные выкрутасы с драпировками, элементами костюма, цветами и т. д., выполняли исключительно утилитарную функцию. Не успел Луи Жак Дагер изобрести способ фиксирования действительности на металлических пластинках, как его ученик уже был обвинен в создании дагерротипов с «реально обнаженными телами». При этом неведомое прежде ощущение документальности, присутствия живого тела было столь убедительно, что на классические мотивы, призванные приблизить фотографию к живописи, никто внимания не обращал, а даже, наоборот, от живописи ее стремительно и с удовольствием отделяли, подключив к этому процессу упомянутый уже стереоскоп. Но его так-таки на Винзаводе не оказалось, и потому и говорить тут и вздыхать нет никакого смысла.

Что до графической серии Паскина, то это явление в Москве переоценить невозможно, тем более что, повторюсь, его работы впервые выставлены в России. Юлиус Мордехай Пинкас, уроженец города Видина (Болгария), был восьмым ребенком из одиннадцати в испано-сефардской буржуазной семье. Когда Юлиусу исполняется 16, хозяйка одного из борделей Бухареста, в коих мальчик уже был завсегдатаем, открывает в нем талант рисовальщика. Своих моделей, а также всевозможные забавные сюжеты с их участием, юный художник находит там же, в домах терпимости. Узнав о подобных занятиях сына, отец запрещает ему позорить родовое имя. Мальчик убегает в Вену, затем в Мюнхен и, наконец, в Париж, где из Пинкаса становится Паскином (от французского pasquin — шут).

В Париже после нескольких лет нужды и голода Паскин делается книжным иллюстратором с индивидуальной и острой манерой, очень скоро принесшей ему бешеную популярность. Живописец, гравер и литограф, чьи картины покупают еще «горячими», чьим творчеством интересуются лучшие галереи, издатели и критики, совершенно не умеет тратить внезапно свалившиеся на него деньги. Он постоянно устраивает вечеринки в своей мастерской на Монмартре, кутит и покупает дорогие подарки. Завсегдатай парижских кафе «Le Select», «Le Dom» и «Le Koupole», друг Модильяни, Шагала, Сутина и Хемингуэя, Паскин умудряется жениться на талантливой художнице-миниатюристке Эрминии Давид, при этом не вылезать из борделей и всю жизнь страдать от любви к некой Люси Видилл. В книге «Праздник, который всегда с тобой» Хемингуэй посвятил художнику главу «В кафе „Купол“», где описал свою ночную встречу с Паскином в обществе двух девушек. Художник называет их моделями, но было совершенно понятно, что нашел он их в ближайшем (не самом дешевом) публичном доме.

Атмосфера борделя была для Паскина настолько повседневной и естественной, что и его эротическая графика, представленная в «Проуне», носит характер удивительной обыденности и размеренности. Его модели весьма далеки от совершенства, но они возбуждают, как возбуждает все живое, как возбуждает сама жизнь. На листах Паскина толстые, похожие на хитрых хрюшек, хозяйки борделей изображены очень просто, реалистично и немного иронично, как и их излишне худые девочки или роскошные дамы с кавалерами или без. Художник всегда предпочитал спонтанность любым постановкам, он, что называется, «ловил момент» и никогда не рисовал «для выставок». В то же время Паскин невыносимо страдал от депрессий, связанных с неуверенностью в своей значимости, боялся не состояться как художник и умереть в забвении. Возможно, чтобы этого не произошло, Паскин решил поторопить события. Накануне своей большой персональной выставки в галерее Georges Petit художник повесился в мастерской на Монмартре, оставив клочок бумаги со словами: «Прощай, Люси...»

Русской публике Паскина открыл Илья Эренбург. Он познакомился с художником в 1928 году в Париже, все в том же «Куполе», и к тому времени уже любил его работы. Паскин предложил писателю сделать вместе книгу: «Вы будете писать мне письма, а я буду отвечать рисунками... Это будет книга о людях; теперь говорят о чем угодно, а о людях забыли». Эренбург посвятил ему несколько страниц своей книги «Люди, годы, жизнь»: «Я разглядывал его с откровенным любопытством. У него было лицо южанина, может быть итальянца. Был он одет чересчур корректно для художника: темно-синий костюм, черные лакированные ботинки... Он был серьезным, печальным, даже робким, иногда, в запое, буйным...» Паскина называли странной смесью развратника и идеалиста. Он рисовал проституток с Place Pigale и мечтал когда-нибудь написать царицу Савскую, пир Клеопатры и возвращение блудного сына. В день его похорон все галереи Парижа были закрыты, и траурный кортеж от Монмартра до кладбища Монпарнас сопровождали более тысячи человек.

анонс

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Отдел личных коллекций представляют выставку

Альберто Джакометти

Живопись, графика, скульптура

(из собраний Швейцарии)

с 17 сентября по 20 ноября

Открытие — 16 сентября

Волхонка,10

ГМИИ имени А.С. Пушкина совместно с Фондом Альберто Джакометти и Кунстхаузом (Цюрих), а также Фондом Бейлера (Базель) представляют первую полномасштабную в России монографическую выставку скульптора Альберто Джакометти (1901—1966). В экспозиции — более 50 значительных произведений из наследия художника, хранящегося в Швейцарии: 27 скульптур, 7 живописных работ, 20 рисунков и гравюр.

Творчество мастера чрезвычайно популярно в мире, о чем свидетельствуют последние выставки его работ в ведущих музеях и выставочных залах мира (Музей современного искусства, Нью-Йорк — 2002, галерея Вильденштайна, Нью-Йорк — 2005, Центр Помпиду, Париж — 2008, Музей современного искусства Луизиана, Дания — 2008).

Из-за своей хрупкости скульптуры Джакометти сложны для транспортировки, и получение их для экспонирования — большая удача.

Над концепцией выставки, которую зритель увидит в Москве, работал сотрудник цюрихского Кунстхауза швейцарский искусствовед и автор книг о творчестве Джакометти доктор Кристиан Клемм.

Информационные спонсоры: газета «Московская правда», интернет-портал «Музеи России», журналы «Музей», «Искусство», «Декоративное искусство», «Литературная газета».

Информационная поддержка: газета «Культура», журнал «Интерьер + дизайн».

Альберто Джакометти. Собака. Бронза. 46×98,5×15. 1951. Фонд Альберто Джакометти, Цюрих

Умберто Боччони. Уникальные формы движения в пространстве. Бронза. Высота 110. 1913

Джино Северини. Souvenir de voyage. Х., м. 50х64. 1911. Частное собрание, Италия

золотая футурама

Валентин Дьяконов

ГМИИ имени А.С. Пушкина. Футуризм. Италия — Россия. Радикальная революция. 16 июля — 24 августа

На итальянских футуристов давил груз истории. Они призывали взрывать музеи. Машина и война были для них высшей ценностью индустриального общества. Основатель движения Филиппо Томмазо Маринетти воспевал в манифестах насилие и выдвигал лозунг «Долой женщин». Русский футуризм предлагал сбросить Пушкина, Толстого и других великих с корабля современности. Через сто лет боевитость художников и поэтов превратилась в худшем случае в общее место, в лучшем — вошла в поговорку.

Организаторы выставки в Пушкинском музее обратились к футуризму с точки зрения чистого искусства, оставляя за кадром эпатаж и натиск ниспровергателей. В следующем году самому витальному и жизнеутверждающему направлению искусства XX века исполнятся солидные сто лет. В залах музея все подчеркнуто спокойно, без желтых кофт и артистического хулиганства. Критики говорят, что так вспоминать футуризм неправильно. Оправданна ли такая ароматическая выжимка из движения, которому столь многим обязано искусство XX века?

Перечислим лишь часть ниточек, тянущихся из футуризма. Футуристы заложили основы «авангардного поведения», которое стало позже называться искусством перформанса. Желтая кофта Маяковского, «футуристический грим» Ларионова и Зданевича аукнулись позже, после Второй мировой войны, самораспятием на автомобиле Криса Бердена и вызовом Ельцина на боксерский поединок Александром Бренером. Они создали представление об искусстве, идущем в ногу со временем. Это значит, что никакая техническая новинка, меняющая жизнь людей, не должна оставаться без внимания художника. Художник, как певец современности, возник благодаря футуризму. Это, наверное, главный его концептуальный вклад. Культ новизны и техники, который до сих пор в большей или меньшей степени руководит арт-средой, берет свои истоки в футуристическом движении. Отдельное спасибо футуризму мы должны сказать за преклонение перед достижениями инженеров и механиков, преклонение, без которого не было бы ни конструктивизма, ни большей части дизайна.

Футуристы осознавали себя частью городской жизни. Для них актуальной была позиция художника, участвующего в урбанистическом параде зрелищ. Так возникли и футуристическая мода, и стремление участвовать во всех областях художественной жизни. Футуристы не соглашались действовать на специально выделенной для них поляне искусства. В этом их отличие от кабинетных экспериментов других течений модернизма. Вспомним хотя бы сюрреалистов и их главного теоретика Андре Бретона с его фразой о том, что идеальным сюрреалистическим актом было бы выйти на улицу и стрелять из револьвера в толпу. Бретон радикальным образом отказывается от игр с публикой. Его последователи и коллеги вроде Сальвадора Дали или Марселя Дюшана через несколько лет после возникновения движения нашли общий язык с элитой и стали делать искусство подчеркнуто не массовое.

Наконец артистический манифест в футуризме впервые начал играть определяющую роль. Теперь тексты Маринетти считаются исследователями-историками чуть ли не более важным явлением, чем картины, стихи и музыкальные произведения футуризма. О том, какое значение имеет пояснительный текст, нынче говорить не приходится.

Но не получилось ли так, что от футуризма остались только крики и лозунги? Да и те политически сомнительные. Движение футуристов сильно дискредитировал тот факт, что Маринетти принял фашизм. Не вызывает симпатии и воинственность футуристов, особенно после двух войн, унесших десятки миллионов жизней. Здесь, однако, важен момент последовательности: футуристы воспевали войну, но и гибли на ней. В Первую мировую движение лишилось двух великих представителей — Умберто Боччони и Антонио Сант-Элиа.

С тихим, музейным подходом к футуризму есть и другая проблема. Трудно с ходу сказать, в чем состоят стилистические особенности футуристического искусства. Можно описать метод кубизма, импрессионизма, даже дада. Чем же славны футуристы среди других, осмысленных и теоретически обоснованных «измов»? Разве тем, что пытались изображать движение, динамику — тотемы машинного века. Такую задачу трудно свести к сочетанию форм и плоскостей. Выставка, которая не учитывает амбиции и стиль жизни футуристов, должна демонстрировать нам некое эстетическое явление. Получилось ли?

Еще до открытия пресс-служба музея обещала нам небывалое вторжение в пространство музея. Главная лестница встречает зрителя футуристическими баннерами, полностью закрывающими парадный малахит. Наверху, однако, все по-старому. В Белом зале мы видим итальянцев. Первое поколение футуристов представлено в основном работами из итальянских музеев и преимущественно — из собрания партнера проекта, Музея современного искусства Тренто и Роверето. У MART хорошая коллекция и прекрасная научная база. В музее работает отдел по изучению наследия одного из футуристов первого призыва, Фортунато Деперо.

Экспозиция в Белом зале подтверждает первоначальные ощущения от футуризма как искусства без определенного стиля. Особенно в скульптуре. Зрителей встречает один из главных шедевров футуризма — «Уникальные формы движения в пространстве» Умберто Боччони (1913). Это вещь, которая одновременно напоминает мускулистых героев барочной живописи и предсказывает увлечение массовой культуры механизированным, сверхчеловеческим телом (разного рода сверхлюдьми, трансформерами и т. д.) Напротив, «Конструкция женщины» и «Конструкция мужчины» Деперо суть вариации на тему народной игрушки, свидетельство любви не только наших, но и итальянских футуристов к архаике. Такой же разнобой царит в живописи. Внимание к технике и городу прослеживается в сюжетах: на выставке есть и паровозы, и автомобили, и трамваи. Футуристы более-менее едины в понимании движения как разреза плоскости на динамические линии, но у Баллы живопись ровная, гладкая, Карло Карра тяготел к мелкому мазку в духе Писсарро, Боччони — к сочному цвету в духе фовистов и особенно Дерена. Есть на выставке и вещи, кажущиеся стилизацией под парижских соседей. Монументальная «Драка» того же Деперо кажется черно-белым вариантом полотен Фернана Леже.

Претензии к стилистической неоднородности футуризма высказывал еще в 1912 году Аполлинер. Футуристы отвечали, что их искусство — «результат безусловно футуристских этических, эстетических, политических и социальных концепций». Такая позиция была опасна тем, что действительные достижения художников и поэтов футуризма могли рассматриваться как иллюстрации к теоретическим построениям. Передать «Динамизм автомобиля» или «Динамизм футболиста» значило балансировать на грани между эстетическим постижением на позиции наблюдателя и заявкой на искусство как следствие технического прогресса. Сходство задач футуристов с задачами первых кинематографистов отмечалось многими критиками. Английские коллеги футуристов из возглавляемого Виндемом Льюисом и Эзрой Паундом «вортицизма» считали, что футуристы увлекаются поверхностной кинематографичностью, в то время как «вортицисты» ищут «основ движения и действия». Подобная критика резко отвергалась Боччони, который считал, что футуристические произведения вызваны к жизни не кино, а «поэзией движения».

Благодаря тому, что футуристическая живопись в общем и целом не числится среди великих достижений модернизма, количество общепризнанных шедевров движения ограничено. К ним, безусловно, относится серия полотен Умберто Боччони «Состояния души». Лучшие работы серии хранятся в нью-йоркском MoMA. Эксперименты Джакомо Баллы с передачей движения, напоминающие наложенные друг на друга кадры кинофильма, считаются важными для понимания того, что такое футуризм и как он решал задачу изображения динамики. Правда, при взгляде на картины Балла вспоминаешь критиков, обвинявших футуризм в поверхностном следовании кино. Так или иначе, этих вещей на выставке нет. Зато есть и листы «слов на свободе» Маринетти, и архитектурные проекты «футуристических городов» Антонио Сант-Элиа.

Секция, посвященная отечественному футуризму, выглядит довольно странно. Здесь точно не хватает какой-то интриги, сопоставлений, параллелей. Пускай все вещи, хоть и не главные, шедевры. Очень хорошо, что многие из них приехали из региональных музеев. Но нельзя забывать о том, что между русскими и итальянцами существовали серьезные разногласия, и русский футуризм в принципе строится на совершенно иных идеологических основаниях. Сам протест в России был иным. Вместо социального конструирования новой реальности русские футуристы предлагали уничтожить или переделать иерархию культурных ценностей. Грубо говоря, главный враг — не женщина, а Лев Толстой.

Сравнивая русский и итальянский футуризм, понимаешь, что южанам так и не удалось избавиться от своей истории. По сравнению с полотнами Бурлюка и Ларионова итальянцы — академики. Они четко строят композицию, тщательно прорабатывают цвета. Картины итальянцев похожи на академические штудии, увиденные сквозь калейдоскоп. Наше «будетлянство», замешенное в большой степени на архаике, намного свободнее в своих искажениях натуры. Недаром Малевич, Ларионов и Гончарова так увлекались лубком и вывеской.

Формальная «красивость» не входила в планы русских футуристов. Хотя и здесь есть великие исключения вроде «Точильщика» Малевича (этой работы, правда, на выставке нет). Может быть, поэтому итальянцы не признавали русских за своих, и публикации в одном из главных футуристических журналов, Lacerba, удостоился только Ларионов.

Итальянцев и русских, однако, объединяет неоднородность движения. Дух футуризма — это дух инновации, а не аналитики. Это первый пример того, как художники бунтуют против искусства, вернее, лишают его пьедестала и полученных в эпоху Возрождения привилегий. Удивительно точно один из комментаторов на сайте журнала «Афиша» сравнил футуристов с современными уличными художниками. Потребление искусства, однако, подразумевает белую с позолотой упаковку — это нужно и потребителю, и продавцу, и самому художнику, который чувствует себя более защищенным от вкусов внешнего мира. В европейской истории искусства победил кабинетный вариант модернизма, то есть те методы и манеры, которые можно описать и проинтерпретировать. Футуризм, замахнувшийся на «новое» вообще, проиграл. Попадание «будетлян» в золотую раму Пушкинского — очередная вежливая усмешка художественного мира, построенного на границах и правилах в большей степени, чем кажется.

Фортунато Деперо. Вращающаяся балерина и попугай. Х., м. 142×90. 1917. Музей современного искусства Тренто и Роверето

Федор Васильев. После проливного дождя. 1870

Карл Брюллов. Портрет Григория и Варвары Олениных. 1827

в тени русской акварели

Борис Соколов

ГТГ. Магия акварели. 28 мая — 9 ноября

Очередная графическая выставка ГТГ отличается качеством, которое уже известно посетителям предыдущих экспозиций Отдела графики, — «Мир искусства», «Пророк и мечтатель», «Библейские эскизы Александра Иванова». Более того, во время осмотра замечаешь фрагменты, отголоски прежних замыслов. Это неудивительно, поскольку парад акварельной живописи включает периоды и имена, ранее представленные в шести прохладных залах галереи графики.

У выставки две идеи: показать широкой публике «магию акварели», красоту и своеобразие этой техники и заодно создать малую историю русского искусства двух столетий. Двух потому, что в России лишь со времен Екатерины II акварель стала самостоятельным искусством. О служебном положении акварели и первых собственных ее шагах напоминает «План иллюминации перед дворцом Л.А. Нарышкина» (1777), «Карта критическая» (лубочная карикатура на положение дел в Европе, известная под названием «Политические весы»), изображение Екатерины с детьми и придворными, старательно скопированное с гравюры Франсуа Сидо.

Первыми поэтами водных красок у нас стали архитекторы, которых учили воплощать свои идеи и впечатления именно в акварели. «Мельница и башня Пиль в Павловске» Семена Щедрина — лишь маленькое акварельное подобие его картины на тот же сюжет. А вот «Итальянский пейзаж» Баженова, «Пейзаж с руинами» Кваренги, «Казанский собор» Воронихина, показывающий оборотную, так и не построенную «римскую» площадь, напоены размахом и поэзией архитектурного каприччио. Интересной парой к работе Воронихина является «Казанский собор» Федора Алексеева, трезвый эскиз, документирующий построенный ансамбль. Среди архитектурных пейзажей ценны царскосельские эскизы Андрея Мартынова, по которым выполнена популярная серия литографий, и его альбом с видами Павловска.

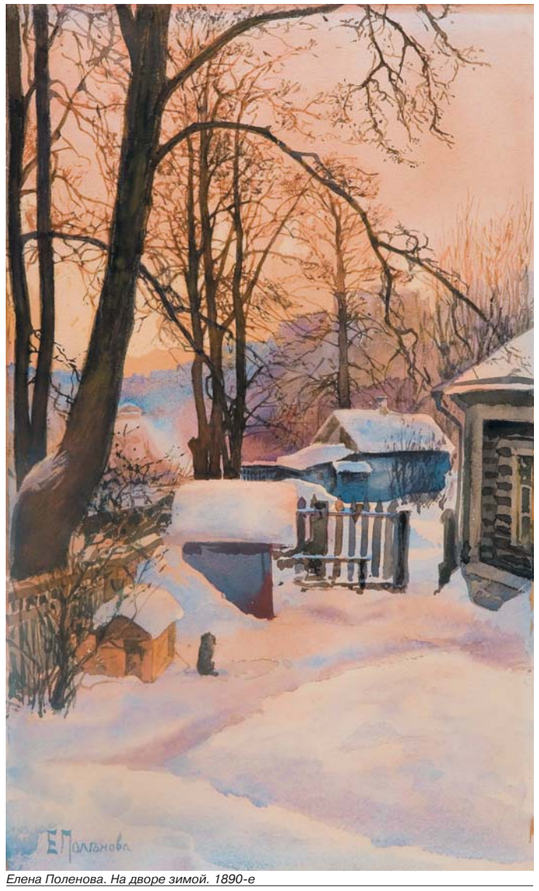
В витринах выложено немало миниатюрных листов и альбомов. Остается пожалеть, что нет возможности увидеть все листы альбома Александра Иванова, в котором перголы и аллеи итальянских парков, или альбом Гампельна со сценками из имения Олениных в Приютине. Маленькие акварели часто представляют известных авторов в новом свете: «На дворе зимой» будущего придворного зодчего Штакеншнейдера — жанровая сценка в духе Перова или Шмелькова. Петр Шмельков, мастер акварельной карикатуры, представлен забавной сценой «Купец перед фотографом», где шею недоуменного клиента подпирает специальный упор, придуманный для длинных выдержек. Лист напоминает о том, что мы вступаем в эпоху светописи, которая конкурирует не только с картиной, но и акварельным листом.

Во втором зале — искусство раннего романтизма, много работ Брюллова и Иванова. Искушенный посетитель заметит здесь параллель с «большой» экспозицией, где двум мастерам отведены смежные залы. Среди работ известных и анонимных портретистов запоминается «Портрет художника Карла Ивановича Рабуса», выполненный Н. Тверским: курчавый и лобастый молодой немец, серьезный взгляд которого искоса устремлен на зрителя, неуловимо напоминает портреты Пушкина. На фоне красивых, даже лощеных образов Соколова и Гау «Портрет великого князя Константина Павловича» Орловского кажется скандальным курьезом. Расслабленная фигура армейского принца, скособоченная треуголка, смутное выражению поникшего, но глядящего с вызовом лица — средства создания яркой характерности, которыми польский романтик прославился в России.

Брюллов, как и в живописной экспозиции, представлен целой шкалой, внизу которой — умелая салонность, а наверху — великое искусство. «Портрет Марии Бутеневой с дочерью Марией» относится к первому типу: слащавые фигуры и лица, розовая патока колорита, оттененная резко-зеленым пологом, производят неприятное впечатление. Во «Всадниках Евгении и Эмилии Мюссар» художник льстит персонажам, зато азартно пишет серую в яблоках лошадь. А в известном «Портрете Григория и Варвары Олениных», позирующих среди римских развалин, чистая и простая сторона таланта Брюллова решительно преобладает. Может быть, это сравнение — вещи расположены рядом — наведет кого-то из посетителей на не модный нынче вопрос о художественном качестве.

Иванов, гений акварельного дела, умевший создать и подробную сцену, и обобщенный этюд, представлен в обеих ипостасях. «Жених, выбирающий серьги для невесты» и «Осенний праздник в Риме» — неожиданно крупные листы, картины на бумаге со множеством под-

Василий Суриков. Портрет Ольги Васильевны Суриковой, дочери художника. 1883—1884



Елена Поленова. На дворе зимой. 1890-е

робностей, положений, психологических деталей. Верный условности своей техники, художник не пишет глаза персонажей, а оставляет пустые участки белой бумаги, создавая при этом впечатление, что они написаны. В середине композиции — четыре библейских эскиза, в том числе «Архангел Гавриил, поражающий Захарию немотой», и призрачное «Хождение по водам». Хорошо, что хранители позволяют нам видеть их часто. Невоплощенные фрески должны иметь свой шанс воздействовать на зрителей, как об этом мечтал Иванов.

Рядом — трогательные обманки Федора Толстого — «Ветка винограда», «Ветка сирени и канарейка», «Ягоды белой и красной смородины», столь понравившиеся при дворе. И переход от поэзии к идейному искусству — назидательная, но чудесная по красоте сепия Федотова «Бедной девушке краса — смертная коса». Заметим, что коричневая краска, добываемая из чернильного мешка каракатицы, по своим свойствам — прозрачности, размываемости, способности к созданию тонального пятна — близка акварели. Выставка изобилует замечательными сепийными пейзажами.

В третьем зале доминируют сцены реальности, которые имеют мало общего с художественными возможностями акварели. Мирискусники считали одинаково плохим, сюжетным искусством и работы передвижников, и композиции салонно-академической школы. Выставка подтверждает, что уход от средств искусства в сторону рассказа и идеи был в равной степени присущ обоим направлениям. А масштаб художника виден по способности уйти от готовых решений, стать свободным хотя бы в малом царстве акварели.

Поразительно трудолюбие Василия Максимова, который создал точную и скучную копию своей картины «Все в прошлом» в зыбкой технике сепии. Константин Маковский, привыкший «делать красиво», изображает акварелью «Девушку со щеткой», притворно уснувшую на кресле-троне среди ковров и прочих атрибутов его студии. Салонный античник Семен Бобров старательно выписывает «Римскую танцовщицу» с ее обильными телесами и скудными одеждами, умудряясь закрасить все небо «италийской» синевой. Для чего тогда акварель? Видимо, для той же надобности, какая возникла у фокусника наших дней Сергея Андрияки, — громадная салонная картина в необычной технике, которую трудно осуществить в большом формате. Начавшись как псевдокартина псевдомаслом, эта традиция дошла до уровня фокуса вроде живописи овсяными зернами или кусками янтаря.

Иногда «картина акварелью» наполнялась пафосом художественного свершения. В 1885 году Ярошенко и Репин пишут Дмитрия Ивановича Менделеева в мантии Эдинбургского университета. Обе работы просятся на холст, и обе чрезвычайно мастерски выполнены. Но у Репина тона мягче, и световоздушная среда хоть немного намечена. А его «Горбун» — эскиз к «Крестному ходу в Курской губернии» — поражает уникальной, напоминающей о Менцеле цепкостью к детали, которую он легко осуществляет не только в карандаше, но и в акварели.

Большой раздел Сурикова, который как раз в водяных красках показал свои лучшие живописные качества. Красива и легка «Церковь в Дьякове», колоритен кровавый «Бой быков в Риме». В свое время на выставке портретов XX века в ГРМ меня поразил автопортрет Василия Ивановича — не очень хороший, но напоминающий, что Суриков жил и работал до 1916 года. А на выставке «Магия акварели» — тоже автопортрет (1913), прекрасный и полный выразительности. Напряженно вглядывающийся в себя художник изображен в почти авангардной манере, с размытыми пятнами и обостренными гранями формы. Вновь видишь, как много искусство Сурикова дало его зятю Петру Кончаловскому.

Константин Сомов. Купальщицы. 1904

Русская акварель возвращает свои художественные права через психологический пейзаж. Незабываема композиция из трех сепий — «Итальянский пейзаж» Лагорио, «Пейзаж с церковью» Боголюбова и «Заросший пруд» Левитана. Все построены на тональном аккорде неба и земли, и все одинаково замечательны. В четвертом зале в один ряд поставлены пять сепий Федора Васильева. «Вечер» — это усталое жемчужное небо с сияющим сквозь дымку солнцем, «Бухта в Севастополе» — могучие серые плиты набережной и панорама залива. Может быть, не случайно живопись сепией достигла таких высот в эпоху черно-белой (а точнее — коричнево-белой) фотографии? И там, и здесь тоном передается все цветовое богатство мира.

Пятый зал отдан «Миру искусства» и его современникам. Акварели Бенуа и Добужинского простоваты, графичны, картинны, и на их фоне выигрывают мастерские листы академиста Альберта Бенуа («Казбек», «Маяк»). Сразу заметны полные тонального темперамента работы Поленовой («На дворе зимой») и Серова. Интересны две ипостаси Юона — гротескные тени «Тверского бульвара» и лирический солнечный аккорд в сцене «У Новодевичьего монастыря».

В шестом, последнем зале сопоставлены три величайших мастера рубежа веков, работавшие в технике акварели. В глубине размещено несколько произведений Серова, в том числе «Портрет Лукомской» и эскиз занавеса к «Шехеразаде». Эффектный удар по восприятию зрителя — пять черных акварелей Врубеля из иллюстраций к Демону. Рядом — лирический, созерцательный аккорд, который дают три крупные вещи Борисова-Мусатова — «Балкон осенью», «Последний луч» и предсмертный «Реквием». И какими-то мелкими, суетливыми отголосками великой эпохи кажутся на этом фоне вещи Сомова — «Радуга», «Купальщицы», фрейдистская сцена «В детской», где навалены игрушки, а в зеркале виден художник, сидящий на диване с двумя детьми... Может быть, следовало выпрямить финал предложенного рассказа — либо завершить великими мастерами, либо показать продолжение их поисков — «Голубую Розу», ранний авангард?.. Впрочем, финальный аккорд в зале есть — это акварель Сомова, изображающая Бакста и Бенуа за работой, в тени деревьев. И уносишь с собой ощущение русских проблем, облеченных в кристальную, прохладную оболочку акварельного воздуха.

Михаил Врубель. Роза. 1904

Леонард Фрид. Пирующие хасиды. Иерусалим. 1972. © Leonard Freed / Magnum photos

жажда жизни

Полина Каэль (Берлин — специально для НºМИ)

C/O Berlin. Леонард Фрид. Мировоззрение. 19 июля — 5 октября; Галерея argus fotokunst (Берлин).
Леонард Фрид. Concerned photography. 19 июля — 30 августа.

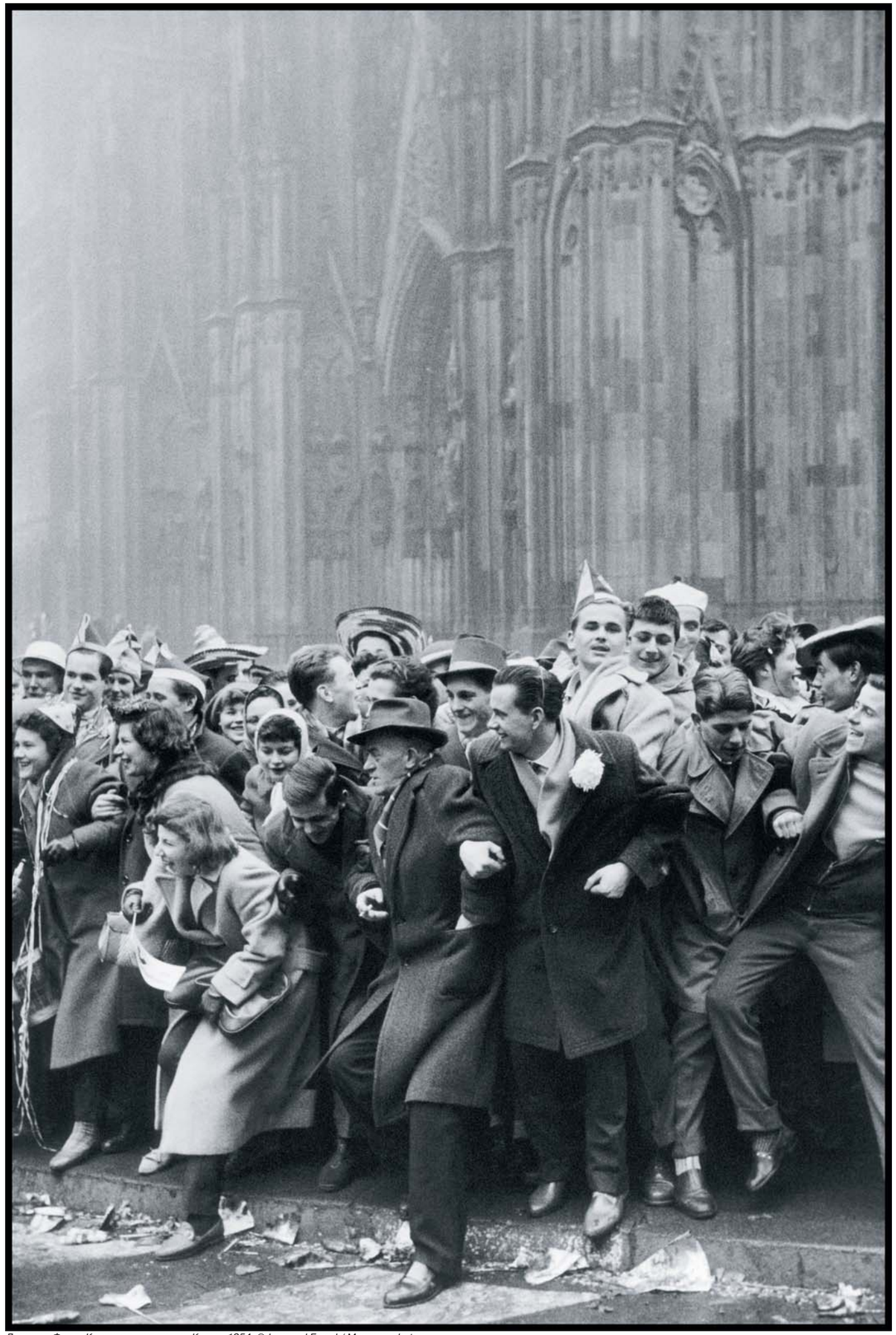
Леонард Фрид — еще один из «детей» Картье-Брессона, еще одно «лицо» агентства «Магнум». Как всегда в таких случаях, фотограф посмертно оказывается «больше чем репортером» — но свидетелем-гуманистом в гуще жизни, с фоторужьем наизготовку, с прицелом на момент. Ретроспектива в берлинском *C/O* представляет еще одну остроумную камеру прошедшего столетия — и еще раз историю в лицах.

Огромная ретроспектива два года назад скончавшегося от рака фотографа (1929—2006) сметает количеством снимков — но это изобилие не утомляет, а лишь порождает ненасытность: захлебнуться бы в этой пене дней, в этом ликующем «Всюду жизнь!» В предчувствии необъятных, бесконечных архивов, всего отброшенного репортерского сора (которые не попали на выставку, но чье существование ощутимо в каждом снимке) съедаются отдельные темы, герои, сюжеты — а хронологическая (и оттого часто тематически шизофреническая) организация материала работает на руку этой безразборной жажде жизни. В одном из залов, например, застываешь перед «Новорожденными после румынской революции» (1990): у женщины с младенцем у груди на переднем плане — взгляд, берущий зрителя за горло, в ее позе — вся скорбь и тщета мира. Но уже на соседнем снимке — «Рим. Крещение в Сикстинской капелле» (2000) — выступающие из толпы монументальностью форм дородные, породистые итальянки, заливающиеся басовитым смехом. Рядом с ними — эксцентричный бездомный старик с прической Эйнштейна за столом («Рождественский ужин», 2000).

...Фрид увлекался социальными темами, что, впрочем, типично для фотографов «Магнума». Сын эмигрировавших в Нью-Йорк минских евреев, он мечтал стать художником, пока во время путешествия в Голландию не взял в руки камеру. После возвращения в США и школы Алексея Бродовича он работает с 1961-го как свободный фотограф. В 67-м Фрид вместе с четырьмя ровесниками участвует в выставке под кураторством Корнелла Капы «Concerned Photographer»: с тех пор этот термин — обязательный эпитет для его творчества (часто переводимый на русский как «фотограф несправедливости», что не совсем верно — речь идет об участии, озабоченности). Сам Фрид тогда заметил: «Вдруг я ощутил себя частью традиции. Видеть жизнь, видеть мир, стать свидетелем великих событий, заглянуть в лица бедняков и сумасшедших, постичь тени джунглей и скрытых вещей...» С 1972-го он становится полноценным членом агентства «Магнум». Снимает евреев в Нью-Йорке, Израиле и в послевоенной Германии, нью-йоркский Гарлем, безработицу в Англии и «злые улицы» (один из самых важных альбомов в его наследии «Police work», 1980). К этим темам он возвращается снова и снова, часто с перерывами в десятилетия. Но группы риска, «бедняки и сумасшедшие» в его фотографии — не жертвы политики исключения, не усталый сюжет об «униженных и оскорбленных». Вернее было бы сказать, что Фрид устраняет все границы в своих снимках, угол объектива его камеры оказывается достаточно широк, чтобы запечатлеть все точки зрения, все жесты, все эмоции — даже в одном кадре. В отдельных снимках он достигает вершин репортерского мастерства — в образах-метафорах, уже невозможных в литературе или живописи, где они тут же горчат банальностью клише. Вот одна фотография из Сектора Газа, 1967: безмятежный песчаный пляж и уже вне фокуса мелкая фигура купальщика, тающего в белом прибое, а на переднем плане — как скомканная, брошенная одежда — занесенные песком, разъеденные временем останки, шлем, куски материи.

Жизнь проступает в «Мировоззрении» Леонарда Фрида как рельефный орнамент — из тел, траекторий взглядов, ритмики жестов, архитектуры. Здесь есть несколько портретов, но они чужеродны в этом орнаменте. Его психологизм совсем другого рода: не статичный взгляд внутрь душ и вещей, но внимание к поведенческим рефлексам, к позам и жестам, провоцирующим мгновенную идентификацию и узнавание («Офисная вечеринка», 1966). Как фотограф, Фрид заворожен динамикой поверхностей, мгновенно меняющимся калейдоскопом реальности: недаром его композиции — часто как смелые, свободные росчерки пера — вбирают в себя столько планов, контекстов, слоев.

...Последние фотографии Фрида — серия из пяти снимков «Гаррисон, Нью Йорк». Утопающий в гигантских лопухах дом, белое белье на балконе — и белоснежная кошка, с осторожным изяществом исследующая крышу и печные трубы. Если верить легенде, Фрид отснял их из окна своей комнаты, после чего отложил камеру со словами: «Больше никаких фотографий».



Леонард Фрид. Карнавальная толпа. Кельн. 1954. © Leonard Freed / Magnum photos

Бернар Плоссю. Изабель Юппер. 2002. © Bernard Plossu

Юрген Теллер. Изабель Юппер. 2001. © Juergen Teller

Питер Линдберг. Изабель Юппер. 2001. © Peter Lindbergh

сто человек с фотоаппаратом и одна актриса

Светлана Александрова

ЦВЗ «Манеж» (Москва). Изабель Юппер. Женщина со множеством лиц. 19 июня — 20 июля

Уже четвертый год колесит по миру выставка-посвящение Изабель Юппер, по пути обрастая новыми экспонатами (время-то идет, фильмы снимаются, спектакли выпускаются, фотографы щелкают своими фотоаппаратами). На выставке представлены около ста портретов, выполненных такими мастерами, как Анри Картье-Брессон, Хельмут Ньютон, Сара Мун, Эдуард Буба, Юрген Теллер, Филипп-Лорка Ди Корсиа, и многие другие. Этот проект уже посмотрели в Париже, Берлине, Мадриде, Токио и Нидерландах. В июне-июле выставку, посвященную знаменитой французской актрисе, принимал Московский дом фотографии в выставочных пространствах Манежа.

«Съемки возбуждают меня, но еще более острое ощущение я испытываю, когда наблюдаю за зрителями, смотрящими картину с моим участием», — признается Юппер. На выставке в московском Манеже взгляд актрисы закольцован между двумя проекциями в видеоработе Гэри Хилла «Петля I». Проходя по залам, каждый посетитель чувствует и периодически ловит на себе этот очень внимательный и немножко вызывающий взгляд.

Первые снимки, представленные на выставке с этикеткой «Автор неизвестен», были сделаны в 1969 году, за три года до начала актерской карьеры мадемуазель Юппер, последние — совсем новые. Я совершенно не согласна с очень распространенным мнением, что на всех этих многочисленных фотографиях Изабель «очень разная, но всегда узнаваемая». По-моему, невозможно в веснушчатом, рыжем, худощавом и почти бесполом существе с фотографии Пенелопы Шовло узнать героиню помещенного рядом снимка Лен Принс — обладательницу томного взгляда Греты Гарбо с продуманными локонами, в шляпке с вуалью, будто бы сошедшую с конфетной коробки Серебряного века. Да и на фотографии Хироси Сугимото «Кинотеатр, белый экран» в крошечной фигурке, сидящей в первом ряду пустого зала спиной к фотографу, тоже вряд ли так уж сразу можно узнать героиню «Пианистки». Кстати, и о своих ролях Юппер говорит: «У меня есть единственное предпочтение: я люблю, чтобы роли отличались друг от друга. Этим они мне дороги прежде всего».

Ролей у Изабель тоже около ста, в театре и кино, и всех их надо было сделать разными. По собственному признанию, актриса в основном занимается «созданием для этого подходящих условий», в этом заключается ее работа над ролью. Все началось с Жаклин из «Вальсирующих» Бертрана Блие. Изабель тогда едва исполнилось девятнадцать, и она сыграла рыжеволосую девчонку с белой кожей и в белой панамке. Домашней скуке она предпочитает банду прелестных негодяев (Патрик Девер, Жерар Депардье и Миу-Миу), крупным планом отдавая им свою девственность на прелестной лесной лужайке. Ее обозвали новоявленной Лолитой французского кино, и с этим надо было что-то делать...

Потом был Жан-Люк Годар, шикарный развевающийся плащ на голое тело, туфли на шпильках, пачка «Мальборо», купленная у барной стойки швейцарской гостиницы. Наконец, премированная в Каннах «Пианистка» Михаэля Ханеке со сквалыгой матушкой (Анни Жирардо, получившая за эту роль «Сезара» — главную французскую кинонаграду) и героиней Изабель с внешностью монашенки и целым арсеналом для экспериментов в стиле «садо-мазо» под кроватью. А потом Юппер до слез смешила своего слегка ошалевшего и весьма возбужденного зрителя в «Восьми женщинах» Франсуа Озона.

А на выставке нет ни одного портрета Юппер в роли. Зато есть фотографии, в которых авторы пытаются передать своеобразие целого города или знаменитого парижского уголка с помощью образа одной женщины. Доменик Иссерман в своей работе «Люксембургский сад» запечатлел уходящую по дорожке фигуру в черном кринолине, создав поистине вневременной образ. Кто она — французская актриса XXI века, любящая жена и мать троих детей или одна из фрейлин Марии Медичи, а может быть, сама королева-мать, скрывающаяся от всесильного кардинала Ришелье в саду, напоминающем ее родную Флоренцию?

Ричард Аведон свою фотографию называет просто «Нью-Йорк». Это крупный портрет Юппер с распущенными мелированными волосами, густо подведенными глазами и яркой размазанной помадой. Несмотря на то, что актрисе на этом снимке уже под тридцать, выглядит она девочкой-подростком из поколения акселератов, урбанизированных красоток, живущих в бешеном ритме многолюдных улиц, ночных баров, автомобилей и небоскребов.

Известный «певец уродцев» Джоэль-Питер Уиткин представил актрису в образе зеленокожей инопланетянки с черными волосами-щупальцами и третьим глазом на плече. Гламурный фотограф моды Питер Линдберг прельстился картинкой ее небрежного отдыха как независимой светской дамы, Патрик Файгенбаум создал обобщенный психологический образ-тип, назвав его «Грусть», а Эдуард Буба впустил нас к себе домой, где мы застали трогательную и обнаженную актрису в бумажном венке и с бумажной рыбой под мышкой. Фотография так и называется: «В доме Эдуарда Бубы». Анри Картье-Брессон, не позволяя ни себе, ни нам никакого панибратства, тем не менее делает удивительно чувственный портрет, при этом оставляя героиню далекой и загадочной...

Юппер, видимо, не видит особого различия между фотоаппаратом и кинокамерой. Она каждый раз играет свою роль, и насколько эта роль окажется интересной, новой, не похожей на остальные, во многом зависит от фотографа. Как говорит актриса, «меня пугают бездарные режиссеры...» Наверное, это можно отнести и к людям с фотоаппаратом.

Ли Миллер, Дэвид Е. Шерман. Ли Миллер в ванной Гитлера. Мюнхен, 1945. © Lee Miller Archives, England. 2008. All rights reserved

ли миллер: жизнь и только жизнь

Михаил Лемхин

Музей современного искусства (Сан–Франциско). Искусство Ли Миллер. 1 июля — 14 сентября

Даже среди тех, кто интересуется изобразительным искусством, немного найдется людей, знающих, кто такая Ли Миллер. Особо въедливые, возможно, вспомнят, что несколько лет Ли была натурщицей и подругой Ман Рея, и в памяти всплывут фотографии и полотна одного из самых знаменитых художников первой половины XX века. Но это, вероятнее всего, будет не столько лицо Миллер, сколько ее шея с общеизвестной фотографии, или изображение ее глаза, приклеенное к маятнику метронома, или ее губы с картины «Любовники». Те, кто интересуется историей, вспомнят, вероятно, фотографию Ли моющейся в ванной Гитлера... Что же касается ее собственного творчества — мало кто о нем знает. И говоря ответственно — наверное, это справедливо.

При этом, не затрудняя себя поиском, вы обнаружите в интернетовских книжных магазинах целую пачку ее биографий (шесть выскакивают сразу), три документальных фильма и два серьезных высококачественных альбома. Первый из этих альбомов, выпущенный в 1989 году престижным издательством Thames and Hudson, был приурочен к выставке фотографий Ли Миллер, которая была показана в Вашингтоне, Нью-Йорке, Новом Орлеане, Миннеаполисе, Сан-Франциско, Чикаго и Санта-Монике. Второй альбом подготовлен британским Victoria and Albert Museum к выставке, отмечавшей столетие — в 2007 году — со дня рождения Ли Миллер. И говоря серьезно — такое внимание тоже справедливо.

Элизабет Миллер родилась 23 апреля 1907 года в пригороде Нью-Йорка. Отец ее, Теодор Миллер, был инженером, изобретателем и заядлым фотолюбителем. Он любил фотографировать своих сыновей Джона и Эрика, но больше всего дочку Элизабет. С дочерью у него были специальные отношения, и все биографы Ли Миллер, начиная с ее сына Энтони, высказывают предположение, что отношения отца и дочери были даже чересчур специальными. Так или иначе, Теодор Миллер нередко фотографировал Элизабет-ребенка и Элизабет-подростка обнаженной (по нынешним временам за любую из этих фотографий он угодил бы в тюрьму). К этим фотосеансам Элизабет привлекала еще и своих подружек-подростков.

В 1925 году 18-летняя Элизабет в первый раз посетила Париж. Возможно, посетила не совсем правильное слово, поскольку Элизабет прожила в Париже целых семь месяцев.

В 1926 году она вернулась в Америку, а в 1927-м на одной из улиц Манхэттена незнакомый мужчина буквально выхватил ее из-под ко-

Ли Миллер. Автопортрет с лентой в волосах. Нью-Йорк, 1932.
© Lee Miller Archives, England, 2008. All rights reserved

лес автомобиля. Этот мужчина по имени Конди Наст был издателем журнала «Вог». Спасенная девушка произвела на него впечатление, и уже в марте 1927 года ее портрет украшал обложку «Вога». Так Элизабет стала натурщицей и манекенщицей (или, как почему-то говорят нынче, моделью). В том же 1927 году, обзаведясь собственной квартирой, Элизабет переселилась из пригорода в Нью-Йорк.

Среди тех, кому Элизабет довелось позировать, был и великий Стейхен, который, кажется, и рассказал ей про американского фотографа Эммануила Радницкого, живущего в Париже и взявшего себе имя Ман Рей.

В 1929 году, снова приехав в Париж, Элизабет решила, что сама хочет быть фотографом, и учиться фотографии она будет именно у Ман Рея. Явившись в его студию на Rue Campagne Premiere, юная американка не застала хозяина и, как она вспоминала много позже, решила зайти в «бар Bateau Ivre, принадлежащий какому-то русскому» и где, как ей говорили, Ман Рей часто бывал. И тот действительно появился в баре Bateau Ivre, который, правда, расположен не по соседству с его студией, а на расстоянии четырех остановок метро, так что, наверное, стоит говорит не о случайном везении, а о настойчивости. Когда Ман Рей вошел в бар, Элизабет выпивала с хозяином. Вот как Элизабет Миллер, переименовавшая себя с этой минуту в Ли, вспоминает первую их встречу: «Меня зовут Ли Миллер, — сказала я. — Я ваш новый студент». Он ответил, что не берет студентов и в любом случае он уезжает. Я сказала: „Я знаю, и я еду с вами“. И я поехала. Мы прожили вместе три года. Меня звали мадам Ман Рей, так у них принято во Франции».

Миллер училась быстро. Она не только проявляла и печатала, но и ассистировала Ман Рею, а также снимала и самостоятельно, так что какие-то фотографии Ман Рея 1929—1932 годов были сделаны ими совместно. В том числе и знаменитая «Ли Миллер. Шея», перекадрированная при печати и при печати же приобретшая свою мягкую, сплывающую фактуру. По словам Ли, мастер забраковал негатив, она же достала негатив из мусора и принялась экспериментировать. У нас нет оснований ей не верить (тем более что негатив сохранился и мы можем увидеть прямой с него отпечаток), но где закончились ее эксперименты и с какого момента Ман Рей сам взялся за дело — этого мы не знаем. Сложившаяся практика такова, что все вышедшее из мастерской художника считается работой этого художника. Начиная от живописцев эпохи Возрождения и кончая нынешними умельцами поп-культуры[1].

Вскоре Ли Миллер открыла собственную студию и сняла собственную квартиру недалеко от студии Ман Рея. Ночи, правда, они проводили вместе. Кроме тех ночей, которые Ли Миллер проводила с героями своих увлечений, — на свободе такого рода она настаивала. Впрочем, по тем временам и нравам той компании, во всем этом не было ничего необычного. Ман Рей, однако, ревновал, писал ей экзальтированные письма, но каждый раз пребывал в уверенности, что она в конце концов вернется к нему. И она возвращалась, пока в 1931 году у нее не завязался роман с очень богатым египтянином Азизом Элоу Беем, роман, в результате которого Наймет[2], жена Бея, покончила с собой, а Ли Миллер переселилась к Бею. Ман Рей тоже грозил самоубийством.

В сентябре 1932 года в журнале This Quarter Ман Рей опубликовал свою знаменитую фотографию «Объект разрушения». На фотографии запечатлен метроном, к маятнику которого скрепкой пришпилена фотография глаза. Глаза Ли Миллер. К фотографии прилагался текст: «Возьмите фотографию той, кого вы раньше любили и кого у вас больше нет возможности видеть. Вырежьте из фотографии глаз, прикрепите его к маятнику метронома и, регулируя вес, добейтесь нужного ритма. Увеличивайте скорость, пока не достигнете предела устойчивости. Тяжелым молотком разбейте конструкцию одним ударом».

В декабре 1932 года Ли Миллер закрыла свою студию и уехала в Нью-Йорк. В ночь ее отъезда, холодную и дождливую, Ман Рей столкнулся в Café du Dome с Жаклин, натурщицей, которой случалось позировать ему. Жаклин была на грани разрыва со своим любовником, скульптором Майо. Два человека, выпивавшие в одиночестве, почувствовали, что могут говорить друг с другом. Во всяком случае сдержанный, если не скрытный, Ман Рей, к удивлению Жаклин, принялся рассказывать ей про Ли Миллер: как он многократно предлагал ей выйти за него замуж, но она каждый раз отказывалась. Кафе закрывалось, под дождем они дошли до мастерской Ман Рея, где, как вспоминает Жаклин, по его предложению они принялись фотографировать друг друга — то с петлей, наброшенной на шею, то с пистолетом, то с ножом… Жаклин рассказывает, что в какой-то момент, уже после полуночи, под шум дождя, колотящего в окна, она смотрела на Ман Рея через видоискатель камеры — лицо кривится в улыбке, к виску прижат пистолет, палец на спусковом крючке, — и вдруг на нее накатил ужас: заряжен ли пистолет, раздастся ли сейчас сухой щелчок или настоящий выстрел?

Вернувшись в Нью-Йорк, Ли Миллер с братом Эриком открыла свою фотостудию, которую она рекламировала как «представляющую школу фотографии Ман Рея». Рекламной работы было не так уж много, зато желающих получить свой портрет вполне достаточно. То есть похоже, что, несмотря на депрессию, студия процветала, пока Ли не решила закрыть ее и, выйдя замуж за Азиза Бея, не отправилась в Каир.

Из Египта Миллер писала Рею, и отношения их приняли благообразную дружескую форму, а летом 1937 года, приехав в Париж, они снова встретилась в первый же день на бале-маскараде, организованном сюрреалистами. Здесь же, на маскараде, англичанин — живописец, коллекционер и литератор — Роланд Пенроуз, попросил Ман Рея познакомить его с Ли Миллер. В этот день начался их роман.

Ли провела несколько недель с Пенроузом, затем вернулась к мужу в Каир. После этого она не раз встречалась и путешествовала с Пенроузом, пока в 1940 году не перебралась к нему в Англию и не поселилась в его доме. Впрочем, в этом доме вскоре появился третий — американский фотограф Давид Шерман, который прибыл в Европу по заданию журнала «Лайф». Роман с Шерманом, однако, не мешал отношениям Ли с Роландом Пенроузом. Шерман уезжал и возвращался, а в декабре 1942 года Ли получила аккредитацию американского военного корреспондента и тоже надела военную форму. Она снимала для «Вога» военные госпитали, разрушенные города, бомбоубежища, перемежая это, как ни странно, с рекламной работой.

Ли Миллер была одним из первых фотокорреспондентов, снимавших в Бухенвальде после освобождения лагеря. 29 апреля 1945-го американская армия освободила Дахау. Фотографии, сделанные Ли Миллер в Дахау утром 30 апреля, несомненно останутся среди важнейших документов Второй мировой войны.

Вечером того же дня Ли Миллер и Дэвид Шерман оказываются в мюнхенской резиденции Гитлера на Шассербургерштрассе, 12, и Шерман фотографирует Ли моющейся в ванне Гитлера. Она вспоминает, что спала эту ночь на кровати Евы Браун.

Ли Миллер еще успела побывать в Венгрии, где фотографировала расстрел фашистского премьер-министра Венгрии Ласло Бардосси.

После войны она окончательно поселилась в поместье Пенроуза. Весной 1947 года туда прибыл Азиз Бей, и после развода с ним 3 мая 1947 года Ли Миллер и Роланд Пенроуз зарегистрировали свой брак. 9 сентября 1947 года родился их сын Энтони.

Во время войны Ли Миллер стала сопровождать свои фотографии в «Воге» небольшими текстами. Несколько текстов она опубликовала и в послевоенные годы.

Ли и Роланд были гостеприимными хозяевами, в их поместье часто гостили старые друзья. Они и сами путешествовали немало. За работу по пропаганде современного искусства Роланду Пенроузу был пожалован титул лорда, а Элизабет Миллер превратилась в леди Ли Пенроуз.

Леди Ли Пенроуз не очень понимала, что ей делать с сыном («Я никогда не знал ее как мать», — говорит Энтони), — и вскоре в доме появилась Пэтси, няня, которая стала ребенку второй матерью. Отношения между сыном и матерью приобрели определенную теплоту лишь в последний год жизни Ли, когда у нее был диагностирован рак.

Она умерла 27 июля 1977 года.

Эти заметки — мой отклик на выставку, приехавшую в Сан-Франциско, где я живу, из лондонского Музея Виктории и Альберта. Выставка называется «Искусство Ли Миллер», и кто-то, наверное, спросит: зачем я пишу про все это, где же искусство? Давайте посмотрим.

На выставке мы видим портрет Ли Миллер работы Пикассо, портрет Ли Миллер работы Арнольда Дженса, обложку «Вога» от 15 марта 1927 года с портретом Ли Миллер (тогда еще Элизабет), фотографии девочки Элизабет, фотографии обнаженной Элизабет, сделанные Теодором Миллером, опять Арнольд Дженс, затем Эдвард Стейхен, Джордж Хойнинген-Хьюн, потом — Ман Рей, Ман Рей, Ман Рей, Саша Масур, кадр из фильма Кокто «Кровь поэта». Неизвестный фотограф запечатлел Ли Миллер в Египте с «Роллейфлексом» в руках, неизвестный фотограф сделал снимок Ли Миллер и Пикассо. Дэвид Шерман сфотографировал ее в военной форме на фоне обложки «Вога», он же, как уже говорилось, сделал фотографию Ли моющейся в ванной Гитлера.

Это немалая часть выставки.

Собственные фотографии Ли Миллер внятно делятся на три группы: парижский период, фотографии, сделанные в Египте, и военные фотографии.

Ли Миллер была хорошей ученицей. Все это нормальные фотографии, иными словами — профессиональные фотографии того времени. Парижские сделаны в манере и технике Ман Рея — нередко как прямое подражание — и в соответствии с прописями сюрреалистов. Примыкающие к ним работы короткого нью-йоркского периода тоже гладко повторяют портретную манеру Ман Рея. Фотографии из Египта уже выглядят иначе — другая камера. Квадратный кадр «Роллейфлекса» определяет их эстетику. То же можно сказать и о фотографиях военного времени, однако в отличие от снимков, сделанных в Египте, эти фотографии, в особенности фотографии из Дахау и Бухенвальда, имеют несомненную историческую, документальную ценность. Послевоенный период — домашние фотографии: годовалый Энтони с кошкой, фотография вечернего города со светящимися трассами автомобильных фар (такие фотографии обязательно делают в каждом фотокружке), гости семьи (от того, что эти гости — Пикассо, Макс Эрнст или Саул Стейнберг, ничего не меняется). Кроме этого, вы увидите полтора десятка фотографий, сделанных для модных журналов, — тоже нормальные и грамотные работы.

Пройдите по выставочным залам раз, другой, третий, перелистайте каталог. Здесь нет ни самостоятельной эстетики, ни самостоятельного стиля, ни собственного голоса, ни даже поисков собственного голоса. А главное, здесь нет сосредоточенности, ощущения необходимости, потребности говорить, потребности передать людям то, что знает только художник, он один. Искусство — это не рукоделие, а служение. Художник служит тому, кто дал ему речь.

Перед нами жизнь Ли Миллер. Женщины, которая была ярким персонажем истории. И выставку материалов, рассказывающих о ее жизни, можно только приветствовать. Ли Миллер была хорошим фотографом, способным литератором, привлекательной женщиной. Но давайте все же не забывать о смысле слов, которые мы произносим. При чем здесь искусство?

---

[1] Недавно для какой-то рекламной кампании модный фотограф Эни Лейбовиц сделала портрет кинорежиссера Френсиса Форда Копполы. После этого он сказал (с иронией или с удивлением — не берусь судить), что, когда он снимает фильм, его киногруппа меньше, чем бригада, которую привезла с собой Лейбовиц.

[2] Незадолго до этого Ли Миллер сделала ее портрет.

Ли Миллер. Мертвый эсэсовец в канале. Дахау, 30 апреля 1945.
© Lee Miller Archives, England, 2008. All rights reserved

Хироси Сугимото. Генрих VIII. Желатино-серебряная печать. 149,2×119,4. 1999. Частное собрание. © Hiroshi Sugimoto, 2008

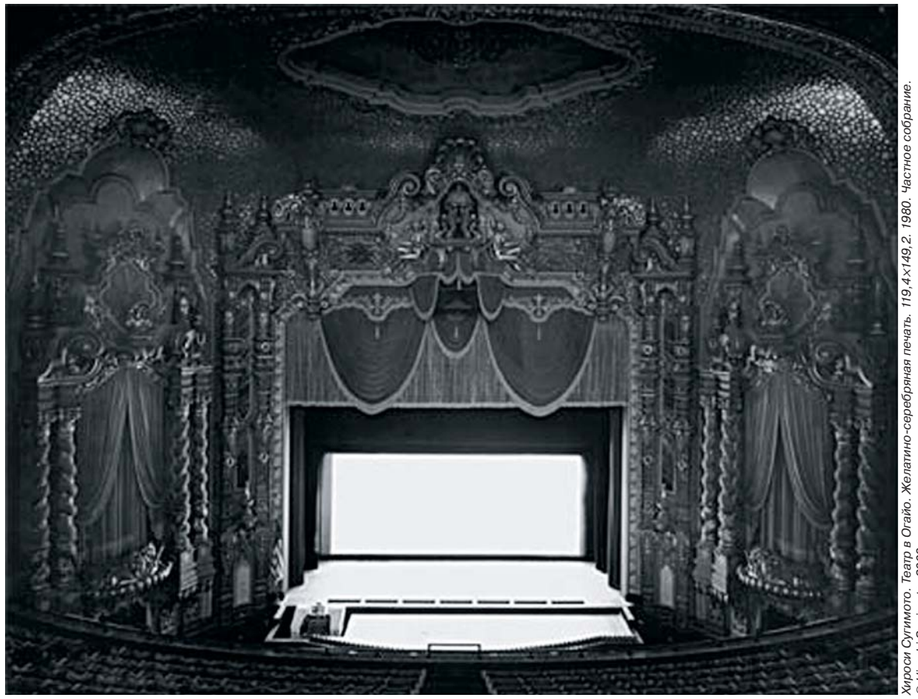
похвала тени

Полина Каэль (Берлин — специально для НОМИ)

Новая национальная галерея (Берлин). Хироси Сугимото. Ретроспектива. 4 июля — 5 октября

«Я не охотник, как многие фотографы, что рыскают в поисках добычи. Фотографии возникают в моей голове — а затем я отправляюсь реализовывать свои идеи». С точностью хирурга и пытливостью естествоиспытателя Хироси Сугимото вот уже более 30 лет фотографирует в черно-белом, непременно сериями, антикварной крупноформатной камерой. Обширная ретроспектива его работ открылась в Берлине, перед тем как отправиться на гастроли в Зальцбург, Дюссельдорф и Люцерн.

Одна из самых известных серий Сугимото — морские пейзажи, вписанные в растр монотонной композиции: воздух, вода, линия горизонта. Для многих зрителей эффект этой серии, отснятой по всему миру, — в устранении различий, в уплощении, в абстрагировании фотографического объекта от истории и географии. Здесь в самом деле нет драматизма — зато есть акт почти первобытного зрения, очищенного от плевел привычек и суждений. Мастер серийного, Сугимото переводит интенсивный, монотонный, буйствующий хаос цветной реальности в черно-белую абстракцию — которая в своей мимолетности и хрупкости не успевает зачерстветь в формулу. В каком-то смысле эти фотографии — пограничные состояния мышления, сведение хаоса к общности, но избежание обобщений. Впрочем, у Сугимото везде проступает не сюжет, не идея, а материя, физически ощутимое взаимопроникновение света и тени. Свет в его работах — всегда странной природы: как будто внутреннее сияние объектов, овеществленная аура, просвеченная на фотографиях. Тень же — не тьма и не *отсутствие* света, а нюансированное богатство форм и оттенков, приобретающих объем лишь когда свет отступает. Так, кажется, сами по себе мерцают экраны drive-in-кинотеатров и сохранившихся в своей напрасной роскоши дворцов эпохи зари кинематографа в серии, снятой с двухчасовой экспозицией. Ослепительно белый пересвеченный экран скрывает в себе не пустоту, а избыток информации — весь кинофильм, запечатленный в одном-единственном кадре.



Хироси Сугимото. Театр в Огайо. Желатино-серебряная печать. 119,4×149,2. 1980. Частное собрание. © Hiroshi Sugimoto, 2008

«Я так и не решил для себя вопрос, что такое свет — частица или волна. Зато я понял кое-что о тени», — говорит он о другой серии, «Цвета тени». Тут непременно вспоминается «Похвала тени» Танидзаки — примечательный в своем крохоборстве трактат о «хорошем вкусе» и эстетическом мироощущении японца, где тень выступает во всей своей многогранности против западного пристрастия к хорошему освещению. Что еще интереснее, Танидзаки предается (конечно же, праздным) размышлениям о том, что, не будь вторжения Запада, японцы бы развили свой собственный взгляд на химию, физику и биологию. «Должно быть, и фотография, самостоятельно изобретенная нами, была бы идеально приспособлена к нашей коже, внешности, климату и топографии».

Именно так Сугимото изобретает фотографию заново. Без налета тщеславия, чуждый экспрессивным жестам и суете момента, во всех своих работах он составляет тщательную таксономию светотени и ее распределения во времени, открывая с его старомодной крупноформатной камерой и желатиновыми пластинами целую вселенную, что лежит между черным и белым. И не только в своих штудиях, но возвращаясь в самое начало: сделанные Сугимото отпечатки с самых первых негативов Генри Фокса Тальбота, которые не довелось увидеть даже самому автору, — заклинание тени, брожение света, химия метаморфоз. В своих последних экспериментах Сугимото все ближе приближается к молекулярной структуре пространства: его серия фотографий электрических разрядов «Lightning fields» (2008) — логический шаг «внутрь» реальности, где мир расплавлен в чистую энергию, принявшую форму.

Самые, пожалуй, загадочные и гипнотизирующие работы — ранняя серия диорам из Американского музея естествознания: оскаливший пасть полярный медведь, жадные стервятники и алчные гиены. «...в музее я заметил странную вещь: если прищурить один глаз, то на короткое мгновение ощущение искусственности и плоскости пропадает, — и именно это ощущение реальности я и запечатлел». Тот же эффект — в заказанной Музеем Гуггенхайма серии портретов из Музея мадам Тюссо. Если прищурить один глаз перед фотографиями Сугимото, то можно увидеть чучела, нарисованные деревья и восковые муляжи — но лишь на мгновение, не дольше.

Один из самых интересных эффектов — это нечеткость, нерезкость, когда камера Сугимото «плавит» архитектуру в одноименной серии. Этот эффект, знакомый по живописи Герхарда Рихтера и так революционно использованный французским режиссером Филиппом Грандре (возможно, самым смелым новатором современного кино), кажется, так сладостно раздражает нервную систему современного эстета. Он отбрасывает тебя на расстояние двойной бесконечности от реальности, это столкновение не с четким, объемным оригиналом мира, а с собственной слепотой, с размытым следом реального в собственной памяти — в который неминуемо превращается все увиденное, на секунду упущенное глазом.

Хироси Сугимото. Белый медведь. Желатино-серебряная печать. 119,4×149,2. 1976. Частное собрание. © Hiroshi Sugimoto, 2008

территория авангарда

б л и ж н е е ч т е н и е

ученики

вера ермолаева и николай суетин: параллели и перпендикуляры

Антон Успенский

ГРМ. Корпус Бенуа. Вера Ермолаева. Николай Суетин. 7 августа — 13 октября

На фотографии от июня 1922 года — группа Уновис (Утвердители нового искусства). Рядом с Казимиром Малевичем — его последователи, ученики, соратники, среди них совсем молодой Николай Суетин и, немного старше его, Вера Ермолаева. Месяц назад Суетин, окончивший Витебский художественно-практический институт, получил диплом «на звание свободного художника и высшего инструктора» за подписями ректора института Ермолаевой и председателя совета профессоров Малевича. Здесь, в интерьерах витебских мастерских, пересеклись их творческие траектории. Этот пример — одна из многих встреч, подтвержденная зримо и документально. Один из последних примеров — выставка в Строгановском дворце Русского музея.

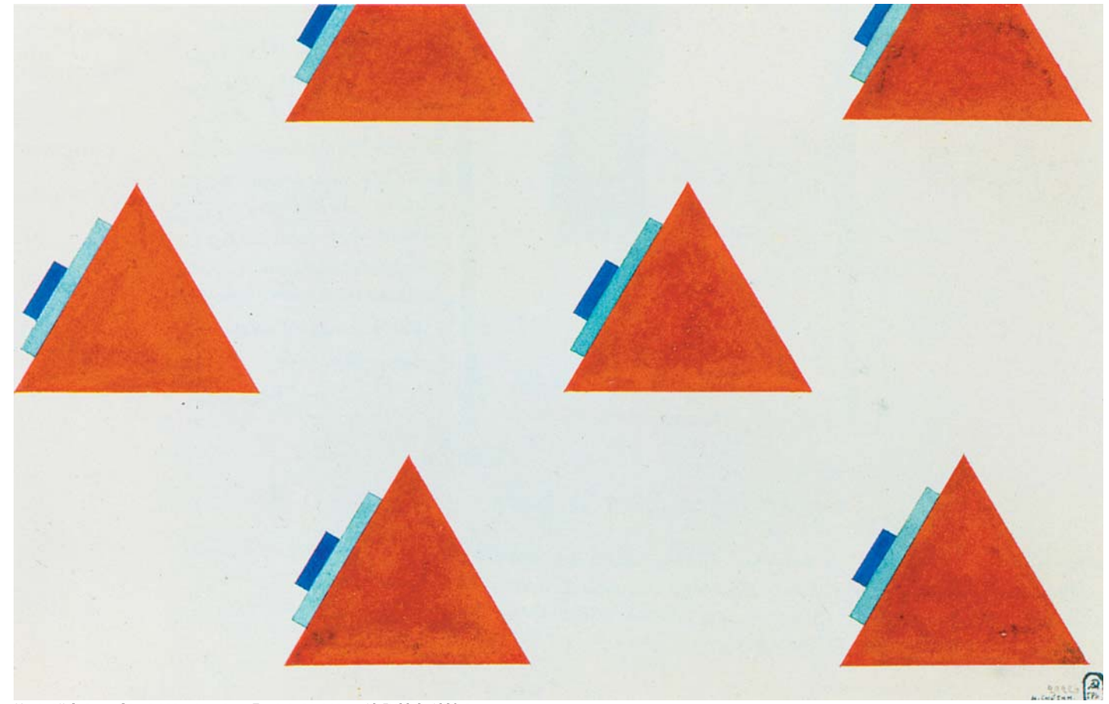
В 1922-м Суетин демобилизовался, на другой фотографии того времени он в солдатской шинели с квадратной нашивкой на рукаве — знаком Уновиса. В армию он был призван с началом Первой мировой, занимаясь там оформительским ремеслом, а с 1918-го поступает в витебскую Народную художественную школу, созданную Марком Шагалом. Летом 19-го в Витебск по инициативе Шагала приезжает Лазарь Лисицкий, уже, впрочем, готовый вступить на путь супрематизма. Суетин записывается в мастерскую Лисицкого, у которого, по словам Шагала, «появился другой Бог, которого вскоре он также предал и покинул». Лисицкий согласовывает с ректором Верой Ермолаевой приглашение «своего бога» — Малевича и ведет с ним переговоры о переезде из Москвы в Витебск.

У Суетина и до знакомства с Малевичем был интерес к беспредметной форме, теперь появилась возможность для практической работы — он участвует в декоративном оформлении Витебска к 1 Мая, создает эскизы вывесок, проекты столовых и магазинов. Зачастую привязывание теории супрематизма к реальным задачам становилось стилизацией, набором геометрических приемов. Лев Юдин в дневниковых записях неоднократно уважительно упоминает работы Суетина, цитирует его: «Художник должен быть в силе, а не в усилии». Там же: «В[ере] М[ихайловне Ермолаевой] ужасно трудно избавиться от эстетизма... Нарочитая грубость исполнения — еще большая пряность! Ничуть не спасает... Суетин верно идет... Суетин — молодец. Впервые ощутил белый материал (скорее белую модель)».

Вера Ермолаева в Витебск была направлена по заданию Отдела ИЗО Наркомпроса в апреле 1919 года. Художественное образование она начала в знаменитой петербургской мастерской М. Бернштейна, продолжила его в Париже, была вольнослушателем в Археологическом институте (где учились В. Матвей, М. Ле Дантю, Н. Лапшин). В 1914-м в кружке «Безкровное убийство» она участвовала в оформлении одноименных сборников, наиболее «ермолаевским» из которых был Ассиро-Вавилонский выпуск, появившийся в марте 1916-го. «Безкровные убийцы» писали пьесы, ставили и оформляли по ним спектакли, создавали художественные партии, дискутировали на митингах, иронично именуя себя «сливками гениальности». С лета 18-го Ермолаева занимается оформлением книг в книгопечатной артели «Сегодня», ставшей союзом писателей и художников. Художница сделала гравюры к «Пионерам» Уолта Уитмена и нескольким книгам Натана Венгрова. Артель устраивала «живые журналы», в которых участвовали А. Ахматова, М. Кузмин, Е. Замятин, О. Брик, В. Шкловский, В. Маяковский. В этом же году Ермолаева работает в Музее города и (совместно с Н. Коган и Н. Любавиной) собирает коллекцию живописных вывесок, исчезающих тогда под напором модной электрической рекламы.

Основываясь на таком художественном опыте, Ермолаева с энтузиазмом начинает работу в Витебске и считается в училище «старшим кубистом». Она занимается сценографией, пишет теоретические статьи и оформляет вторую редакцию знаменитой футуристической оперы «Победа над Солнцем». Однако с начала 1920-х финансирование витебской институции прекращается, Ермолаева возвращается в Петроград и участвует в организации Государственного института художественной культуры (Гинхука), где продолжает изучение сезаннизма и кубизма. Вслед за Малевичем, его учениками И. Чашником и Л. Хидекелем осенью 1922-го в Петроград приезжает Суетин.

Уновис больше не существует, но часть художников, входивших в группу, продолжают работать рядом, в Гинхуке. «Только Суетин и Чашник продолжают дело Уновиса, то споря, то соединяясь в работе с Малевичем. Ермолаева и Юдин представляют группу с другими интересами. Это разделение намечалось еще в Витебске. Оно не мешало тесным дружеским отношениям Ермолаевой и Суетина. Малевич объединял всех. По большому счету, вся деятельность супрематистов и новых молодых художников, присоединившихся к ним, была логичным развитием идей и методов Малевича». В это же время Суетин начинает работать на Государственном фарфоровом заводе, где, как он сам пишет, занимается композицией «супрематической формы в применении ее к росписи и форме на фарфоре», что означало (теперь мы это знаем) начало новой эпохи. Суетин занимается новым знаковым орнаментом и возводит в культ вопросы пропорций, его супрематический фарфор, говоря, сегодняшним языком, это — арт-объекты, получившие международное признание.



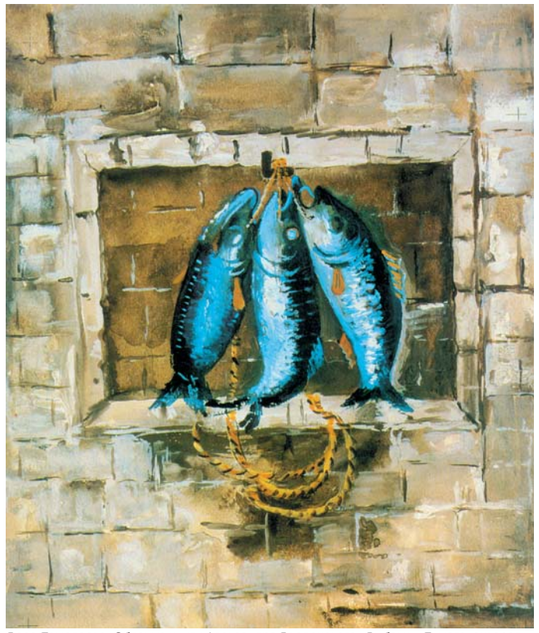
Николай Суетин. Эскиз росписи ткани. Бумага, акварель. 18,5×28,2. 1920-е

В Гинхуке Суетин числится в отделе общей идеологии и в формально-теоретическом отделе, где ядро составляют Ермолаева, Чашник и Юдин. Как и прочие государственные институты, Гинхук должен не противоречить общим принципам научно-художественных заведений, что никак не совмещается с идеологией нового искусства, временных конфликтов становится все труднее избегать, они становятся постоянным фоном. Вера Ермолаева признает особую роль Суетина в супрематическом движении и документирует в дневнике конфликт, связанный «с вырастанием группы Н[иколая] С[уетина] из серого числа в Лицо». Суетин хочет создать в институте «внутреннюю автономную организацию научных сотрудников». Гинхук активно работает, находясь под угрозой закрытия и пребывая в организационно-экономическом кризисе. «Обещают завтра уплатить 9 рублей — первые за полтора года работы!» — записывает Ермолаева в дневнике в январе 1925-го. В декабре 1926-го отделы Малевича, лаборатория Суетина, отдел Матюшина вливаются в Государственный институт истории искусств, где организован Комитет по изучению современного искусства. Малевич — художник-экспериментатор, Суетин — его помощник, вместе с ними работают Ермолаева и ученица Матюшина М. Эндер.

Вера Ермолаева рассказывает в 1926 году в письме Михаилу Ларионову, живущему в Париже, о самом главном: о взаимных обязательствах художника и государства, о содержании и форме, о гармонии и борьбе. Определение «беспредметность» она употребила синонимом бессодержательности, того качества, что не позволяет власти ангажировать художника для «вычерпывания сюжетного сырца» современности. «Мы доказываем, что природа художественной культуры не зависит от политических, религиозных и бытовых идей, что сущность живописной культуры беспредметна, бессмысленна и безыдейна, что художник будет замазывать цветом ту морду, которую подсунет ему жизнь, а жизнь играет с ним плохую игру и заставляет служить себе, своей политике, религии и быту»[1].

Из тетради с записями и рисунками Суетина от 5 августа 1924 года: «Живопись, раскрываясь в процессе движения, пришла к отрицанию содержания и конечным результатом дала утверждение, что живописное качество стоит вне зависимости от какого-либо содержания и существует только как сцепление элементов. Форма, цвет,

Вера Ермолаева. Иллюстрация к поэме Лукреция Кара «О природе вещей». Бумага, гуашь. 29,2×22,2. 1934



Вера Ермолаева. Обложка книги Александра Введенского «Рыбаки». Бумага, акварель, темпера. 22,3×18,9. 1929

Николай Суетин. Эскиз росписи стены. Витебск. Бумага, цветная тушь. 20,3×18,2. 1920

фактура — они и есть (связываемые в ритмическом единстве и разрешая пространство) — содержание живописи. Отрицание содержания тоже дает содержание, но только через отрицание возникло новое понятие».

Ермолаева пишет о своей работе в Гинхуке: «...мы роемся в самой живописи и цвете, в структурах цвета, в цветных полях, в строении формы, во всем том специфическом, что отличает художника от фотографии и кино, рекламы, газеты, книги и прочих носителей ходячих идей. Нам приходится выяснять впервые, что живопись как таковая имеет свою орбиту и что культура ее, дойдя до II стадии кубизма, кончилась навсегда и может только идти назад от Сезанна к Коро, мягче и вялее, что 100 процентов ее уже достигнуты и современность будет работать только в цвете, а все движение искусства пластического пойдет в архитектуру, в чем завершится классицизм эпохи. Хотя и не скоро». Суетин подписывает под рисунком от 3 декабря 1924 года: «Живопись возможно не движется вообще, так как движется только круг обстоятельств, вытекающих из элементов экономических и социальных условий. Так вопрос в наше время поставлен супрематизмом вполне конкретно: быть или не быть картине».

Ермолаева говорила о достижении живописью своего апогея и, разворачивая ее «назад от Сезанна к Коро», вела речь чуть ли не об отрицательной селекции. Но в искусстве нет прогресса и нет достижения 100 процентов, производственно-объективистские мерки появились от алхимических задач выявить философский камень или сухой остаток в субъективистской сфере эстетики. С другой стороны, «от Сезанна к Коро» — это путь от предтечи кубизма к предтече импрессионизма, что отвечает общей (и личной ермолаевской) нацеленности на импрессионизм в живописи тех лет. Искусство пластическое, то есть формотворчество Ермолаева отправляет в будущую архитектуру (бумажную архитектуру 1970-х?), а цвет, освобожденный от формы, остается в современности, которая только им и будет работать. Анализ отдельно взятых формальных элементов действительно помогает увидеть динамику развития всего языка живописи — в 1923 году, пожалуй, только критик Д. Аркин диагностировал — за ликвидацией кубистического приема «сдвиг» последует кардинальная перемена содержательной составляющей. «За утверждением предмета явственно намечается ныне возвращение сюжета — однако отнюдь не в смысле «литературного содержания» картины, как это имело место до процесса дифференциации». Прошло около десяти лет, и новый сюжет перенес точки своей опоры на формально-стилистические категории живописи (суетинское: «быть или не быть картине»).

После закрытия Гинхука вокруг Ермолаевой образовалась небольшая компания, названная «группой живописно-пластического реализма», центром которой были Л. Юдин, К. Рождественский, В. Стерлигов, К. и М. Эндеры. Юдин так определил задачи группы: «Что характеризует новый период? В основе его лежит стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собой и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства». Индивидуальным поискам Ермолаевой помогли ее путешествия на Баренцево (1928) и Белое (1930) моря и натурная работа летом 1932 и 1933 года, когда она со своими ученицами М. Казанской и В. Зенькович жила в Пудости под Гатчиной. Эти работы далеки от пленэризма, целостность картины мыслилась основой, «на которой открывается путь к постижению внутреннего смысла каждого явления природы, к наиболее выразительной передаче ее жизни и возбуждаемых ею человеческих чувств, мыслей и настроений».

В постгинхуковское время Суетин работает над супрематическим дизайном и архитектоникой, много рисует, пишет картины на холсте и на досках. В его живописи Ермолаева видит «соединение живописного и супрематического цветного ощущения». 26 декабря 27-го года Суетин записал: «Меня воспитывают три явления русского искусства. Икона. Шишкин. Малевич». С сегодняшней точки зрения, именно этот триумвират и возглавляет русское искусство перед лицом всего остального мира. Суетин стремится к синтезу, его практическая деятельность очень широка: он зарисовывает псковские церкви, фотографирует крестьян в поле, пишет беспредметные картины нового типа, берет экспортные заказы на супрематический фарфор, делает необычные рамы, связанные с цветовой гаммой картины.

Ермолаева продолжает работать как художник книги, иллюстрирует Н. Асеева, Е. Шварца, «обэриутов», сама придумывает книжки-картинки и вместе с Л. Юдиным книжки-игрушки. В начале 30-х она обращается к русской классике — басням Крылова и сказкам Салтыкова-Щедрина. Самостоятельными произведениями стали гуаши по мотивам поэмы Лукреция Кара «О природе вещей», композиции на темы «Дон Кихота» Сервантеса и поэмы «Рейнеке-лис».

Среди учеников Ермолаевой особое место занимает Мария Казанская. Она выделяется и художническим темпераментом, и заостренностью биографической линии. Для родившейся в семье петербургских интеллектуалов, окруженных друзьями-художниками, «вопроса о выборе профессии не стояло» (по воспоминаниям младшей сестры). После школы Казанская не поступила в Академию художеств — в 1931 году не было приема, а начала брать уроки у Веры Ермолаевой. Обучение шло по методике Гинхука — в основу занятий живописью было положено изучение пяти стилистических систем: импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма, а также копирование шедевров французской школы. Когда Казанская перешла к самостоятельной работе, она выбрала эмоционально близкий ей фовизм, с импульсивным цветом, нервной линией и композицией, выстроенной от примата пятна, — путь «бесстрашного живописца» (А. Русакова). Ермолаева учила продвигаться от общего к частному, от пространства к объему, от среды к предмету. На обороте эскиза натюрморта сохранилась (одна из многих) методическая запись: «букет нужно понимать как массив, а не идти от ветки и цветов, расположенных на разных уровнях». Учеба продолжалась недолго, около трех лет, до декабря 1934 года, когда Казанская была арестована по делу Ермолаевой как «участник контрреволюционной группировки, пытающейся наладить нелегальную связь с заграницей и ведущей антисоветскую пропаганду среди окружающих». В марте 1935 года «следствие в отношении М.Б. Казанской было прекращено, так как виновность в процессе следствия не установлена». Вера Ермолаева была осуждена на три года лагерей и в сентябре 1937-го расстреляна в Карлаге. В том же году 23-летняя Мария Казанская оставила занятия живописью, а в 1942 году умерла в блокадном Ленинграде.

В 1934-м Суетин безрезультатно пытается помочь тяжело больному Малевичу, организовать его лечение за границей. В последние месяцы жизни учителя Суетин делает серию фотографий, а в 1935 году на похоронах он вместе с К. Рождественским несет супрематический гроб, изготавливает урну для праха и позже приносит в дар Русскому музею посмертную маску и слепок руки художника. В этом же году Ермолаева осуждена как социально опасный элемент по делу «группы пластического реализма» и отправлена в лагерь.

Суетин пережил и сталинское время и самого вождя. Был главным художником советских павильонов на Всемирных выставках 1937-го в Париже и 1939-го в Нью-Йорке. В 1948-м его по каким-то причинам (или без всяких причин) вычеркнули из списков по «ленинградскому делу» — машина репрессий была лишена последовательности, что делало ее еще более страшной. С 1944-го по 1949-й он был главным художником Музея обороны Ленинграда и до конца жизни в 1954-м возглавлял творческий коллектив фарфорового завода.

Малевич не становится менее великим от того, что на авансцену выходят его современники и соратники. Они, собственно, не выходят, меняются освещение сцены и наша оценка действующих лиц. Мы осознаем, что название «художники второго плана» дается теми, кто смотрит на спектакль из социального партера, и определение «ученики Малевича» — как для актеров миманса — нас также не может уст-

[1] Из письма В. Ермолаевой М. Ларионову от 17 июля 1926. Цит. по: Авангард, остановленный на бегу. Л.: Аврора, 1989. Без пагинации.

астрахань: эпоха великой духовности

Борис Соколов

ГМИИ имени А.С. Пушкина. Музей личных коллекций. Авангард. Шедевры каспийской столицы. 30 мая — 30 июля

Выставка лучших вещей из провинциального музея на этот раз предложена москвичам не Третьяковской галереей, а Музеем личных коллекций ГМИИ. Здесь есть не только официальный повод — дни Астраханской области в Москве, но и причина внутреннего свойства. Астраханский художественный музей был основан инженером Павлом Михайловичем Догадиным, который в 1918 году передал городу свой дом и коллекцию. В 1921 году музей переехал в обширный особняк Плотниковых, а имя Догадина вскоре исчезло из его названия. В 1958-м музей получил имя своего знаменитого уроженца-художника — Бориса Михайловича Кустодиева, много сделавшего для города и незадолго до смерти подарившего ему коллекцию своих работ. Но в 2007 году музею вернули имя создателя, сохранив память о Кустодиеве в его филиале — доме-музее.

Астраханский музей обладает поразительной коллекцией авангарда. Причина этого — не только собирательская деятельность Догадина, но и пристальное внимание к региональным музеям со стороны московских художественных инстанций в эпоху революционной романтики. Роскошные картины Кандинского «Рок. Красная стена» (1909) и «Южное» (1914) были распределены сюда по желанию самого художника, который мечтал основать в России сеть музеев художественной культуры. На выставке, занимающей два небольших зала, буквально разбегаются глаза — лучшие работы Коровина, Лентулова, Куприна, Клюна, Шевченко, Малевича. И много открытий.

Прекрасен, на уровне третьяковских вещей, «Гурзуф» Константина Коровина (1923). Лихая пастозная живопись прицельно сгущается в двух центрах внимания — на фигуре позирующей дамы и на скалах с синими отблесками морского полудня. Выразительная бестелесная, меланхолическая фигура «Метельщика» Шагала (1914). Есть крупные и ценные картины «бубновых валетов». «Яблоки» Машкова интересны попыткой представить «вывесочный» натюрморт на абстрактном фоне черной и белой драпировок. «Натюрморт» Александра Куприна — с сахарно-ломкими складками белой скатерти, блестящей курительной трубкой и растворенным в краске букетом цветов. Еще одна «Сиена» Кончаловского — в отличие от кубистических вариантов, формы здесь выплавлены из тягучей пастозной охры. «Мечеть» Лентулова (1916) представляет образ «небозвона» на материале мусульманских сводов и башен. Как и в третьяковском «Иване Великом», выпуклый купол мечети, ребристый минарет сопровождаются изобразительным эхом, а между отслоившимися формами раскрывается сиреневый ромб иного пространственного мира. Еще раз убеждаешься, насколько важна для Лентулова мистика иных пространств и насколько в своих исканиях он близок к беспредметникам.

Мы привыкли вспоминать «мужицкого» Сергея Герасимова — «Плотогонов», «Колхозный праздник». На выставке показан «Портрет сына» 1918 года, едкий, мощный, завершенный образец диковинного стиля. Аналитическая мощь Сезанна и Кончаловского соединена здесь с той странной осязаемостью предметов, которая развилась в недрах неоклассицизма 1910-х годов, у Шухаева, Яковлева, Григорьева. Картина воспринимается и как реквием по погубленной живописной культуре мастера, которого через много лет будут шельмовать за робкий интерес к буржуазному импрессионизму.

«Автопортрет с пилой» Клюна (1914) — вторая половинка художественной анатомии образа Ивана Васильевича Клюнкова. Написан-

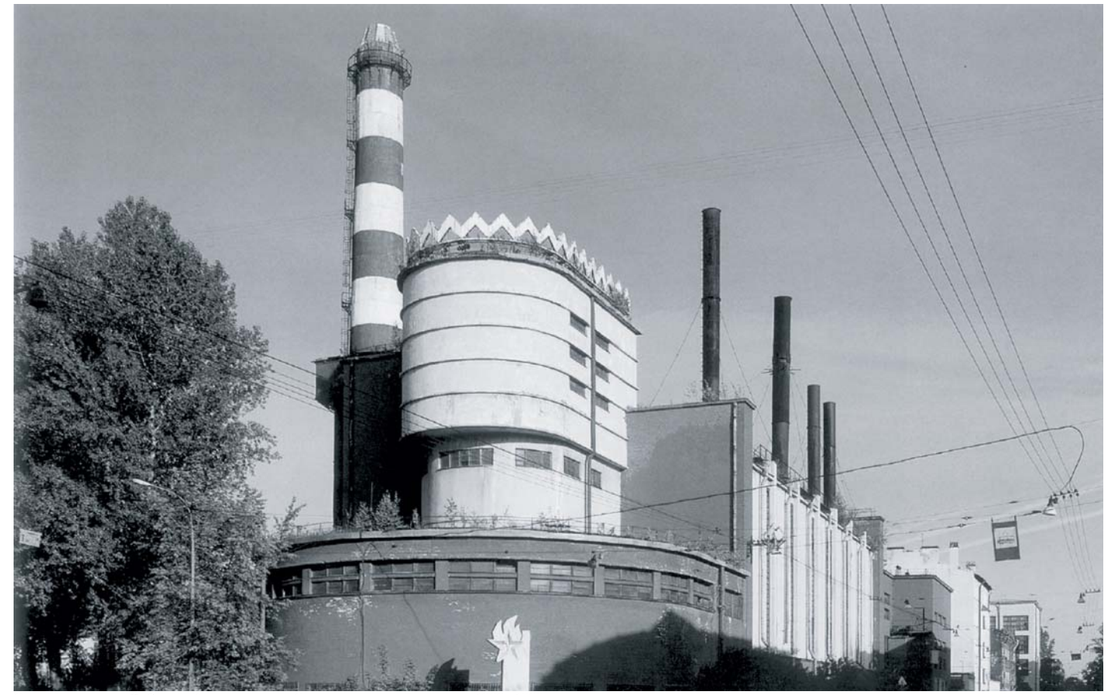
Казимир Малевич. Жница. Х., м. 71×69,4. 1912

ный годом раньше «Портрет Клюна» работы Малевича подчеркивал избяную природу его души — пила прорезала снизу вверх носогубную линию, а из глаза и сквозь лоб проглядывал бревенчатый дом с дымящейся трубой. Клюн превращает свое лицо в прозрачные слоистые плоскости, среди них летит веселая сияющая пила, кривые зубья которой освещены синими отблесками супрематической вселенной.

Несколько вещей напоминают о монументальных проектах авангарда. «Одновременное изображение королей» Розановой (1913—1915) — крупная и декоративная картина, попытка симультанного плаката. Малевич представлен мощной согбенной «Жницей» (1912), вынесенной на афишу выставки. Большое панорамное полотно Веры Хлебниковой со скромным названием «Русалки» (1920) тоже заставляет задуматься. В нем соединились дышащая пелена пространства, известная по работам Мусатова и Уткина, стильные женские маски, смотрящие в разных направлениях и напоминающие героинь Климта, и восточный таинственный колорит, близкий по настроению к «русалочьим» стихам ее великого брата. И ни одного чешуйчатого хвоста...

Кустодиев представлен в своих основных ипостасях — эффектный портрет («Портрет дочери Ирины», написанный в последний год жизни) и русская сцена («Летний праздник», 1923). Панорама с городом на холме, рекой, облаками и праздничной толпой очень хороша, она овеяна той дымкой ностальгической иронии, которая стала визитной карточкой художника. И неожиданно обнаруживается, что мюнхенский затворник Кандинский искал формулу России в схожих формах — холм, купола, облака, сарафаны. Правда, у его города есть еще «кремлевское» кольцо стен и тягучая сонливость Апокалипсиса. Может быть, он не случайно послал образ «духовного кремля» на холме

Василий Кандинский. Рок. Красная стена. Х., м. 83×116. 1909



Эрих Мендельсон. Фабрика «Красное знамя». Силовая станция. Ленинград. 1926—1928

авангард в архитектуре: немецкая версия

Академия художеств (Санкт–Петербург). Линия вместо блока. Форма вместо декора. 1 октября — 1 ноября

Энтузиасты авангарда были идеалистами. А что еще, как не верность чистой идее, заставило Эриха Мендельсона строить в далеком Ленинграде фабрику «Красное знамя», а потом гордо отказаться от авторства проекта? Идеализмом пронизана и его знаменитая Башня Эйнштейна в Потсдаме — настоящий монумент образу ученого вообще, не только тому, для которого она воздвигнута. Таким же идеалистом, как Мендельсон, был его соотечественник Бруно Таут, упорно продвигавший в архитектуре оптико-хроматические теории, весьма популярные в 1910—1930-е годы.

Выставка, открывающаяся в октябре в Академии художеств, посвящена обоим этим мастерам — вдохновителям поисков и экспериментов архитекторов следующих за ними поколений. «Линия вместо блока. Форма вместо декора» будет частью «Недели русского авангарда в Санкт-Петербурге». Это не просто выставка, а целый проект, состоящий из нескольких архитектурных экспозиций.

Одна из них, организованная немецкими культурными фондами при поддержке Немецкого культурного центра имени Гете, будет называться «Бруно Таут — архитектор цвета». Она, обещают организаторы, «системно представит проекты Таута» через фотографии построек, где зафиксированы все стадии жизни здания: проект, закладка, строительство, реставрация и состояние в настоящее время.

Поскольку Таут принимал активное участие в проектировании жилых массивов Берлина, он станет также героем экспозиции «Жизнь в памятниках мирового наследия. Кварталы берлинского модерна». Выставка на примере шести жилых массивов продемонстрирует архитектурные тенденции 1910-х годов и основы этих веяний, социальные и культурные.

Наконец, третья выставка посвящена всецело наследию Мендельсона и носит название «Эрих Мендельсон. Динамика и функция. Образы, воплощенные архитектором-космополитом». Разделы экспозиции, организованные по хронологическому принципу и составленные куратором Регионой Штефан, помогут проследить стилистическую эволюцию Мендельсона, к самым выдающимся работам которого относятся упомянутые фабрика «Красное знамя» и Башня Эйнштейна, а также магазин Шоккен в Штутгарте и госпиталь Маймонида в Сан-Франциско.

Бруно Таут. Город-сад «Фалькенберг».
© Winfried Brenne Architekten

© The Japan Art Association / The Sankei Shimbun

София Губайдулина: аспекты звучащей ткани

Ольга Славина (Гамбург — специально для НOМИ)

В этом году Шлезвиг-Гольштейнский музыкальный фестиваль — один из крупнейших в Европе, посвящен русской музыке. Центральным событием фестиваля стал концерт композитора Софии Губайдулиной (1 августа, Hamburger Kammerspiele). В программе: соната для виолончели и скрипки «Радуйся», «Раскаяние» для виолончели и гитарного квартета, «Мираж: пляшущее солнце» для восьми виолончелей, «У края пропасти» для семи виолончелей и двух аквафонов и «Превращение» для тромбона, саксофонного квартета, виолончели, контрабаса и тамтама.

Мы разговаривали с Софией Асгатовной накануне концерта, в репетиционной паузе, в пространстве тишины. Хотелось расспросить о пространстве музыки.

В цветаевском тексте, на который вы когда-то написали музыку, «час души — как час струны Давидовой сквозь сны Сауловы…» Насколько сон-сновидение и музыка для вас связаны?

Именно сон дан природой и Создателем для того, чтобы человек имел свой театр, — так нам дано восприятие искусства. Сон для меня имеет очень большое метафорическое и, если хотите, метафизическое значение. Из этого я очень многое извлекла. И в этом явлении поразительную роль играет момент пробуждения.

Однажды я проснулась, почувствовав какой-то толчок. И вдруг точно поняла, что время переменило свое направление: оно как бы было вертикальным и вдруг стало горизонтальным. По существу, эта точка пересечения времени — то средоточие, ради чего существует искусство. Мы имеем эту точку пересечения в момент пробуждения — сон и явь. Еще мы имеем это средокрестие в евхаристическом каноне — когда Христос среди нас, мы умираем вместе с Христом и возрождаемся вместе с Христом, в одно и то же мгновение. И в третий раз мы переживаем это превращение времени в искусстве — визуальном, музыкальном или поэтическом.

Театральное представление закончилось, а мы в воображении снова выстраиваем эти действия-действа, строим храм. Это и есть превращение, постижение того времени, которое я называю сущностным. О нем очень здорово говорил Томас Элиот в сочинении «Четыре квартета»: существует время прошедшее, настоящее и будущее. Но еще существует день, который вне времени, — невремя.

Вас всегда занимала природа времени? «Час души», время сна — постоянная тема?

Да!

У Моцарта есть почти хрестоматийное высказывание о том, что, когда он сочиняет, видит сразу все одновременно, и все это похоже на сон…

Это как раз пример фантастического слышания вне времени, которое затем превращается в форму вещи. Все, уже тут время идет горизонтально. Но затем, когда это исполняется, у слушателя снова возникает вертикальное время — сущностное.

Я позволю себе спросить: когда вы сочиняете — это процесс во времени?

Я только что была на фестивале на севере Финляндии. И там задали вопрос очень интересный: «Скажите, ваше сочинение музыки для вас большая радость или Распятие?» Это спрашивал композитор, он-то знает...

Я припоминаю всю свою жизнь... Все начинается всегда с прогулки, когда природа окружает меня: небо, звезды и деревья. Вдруг все начинает звучать. И первоначально это звучание как раз вне времени. Оно фантастическое. Оно не соответствует звучанию, которое будет потом. Общий аккорд, который очень сложный и подвижный внутри. Идут от него какие-то стрелы. Я иногда даже вижу эти стрелы, самого разного цвета. Но это чистая фантазия, и я не могла бы записать это, потому что слишком сложно, слишком ветвисто. Там содержатся звуки, которых нет в оркестре, нет в человеческом голосе. Такое эйфорическое состояние! Это действительно большая радость. И затем, когда нужно превратить это в музыкальную форму, наступает горизонтальное время, и тут без преувеличения — Распятие.

Я знаю, что вы собираете ритуальные инструменты. Есть какой-то инструмент, который для вас наиболее простое средство в обращении со временем?

Назвать какой-то особый инструмент я бы не смогла. Они все вот так лежат у нас на ковре. Можно к любому прикоснуться. Мы часто собираемся для импровизации у себя дома, без публики, без критики. И выбираем инструменты самые разные. У меня, например, есть кото японский, есть шен китайский, очень много…

Но наши импровизации запрещают пользоваться теми инструментами, на которых мы умеем играть. Мы хотим поставить себя в первобытное состояние до культуры. Мы ничего не умеем — есть только музыкальный материал, к которому можно прикоснуться, и происходит разговор между нами через это звучание.

Фото Владимира Кукурузы

Это правда, что в ваших партитурах сочинения на древнеегипетские тексты можно увидеть пирамиды?

Дело в том, что я очень ценю соответствие слышания моего и движения руки. Я все время что-нибудь рисую. И поэтому, когда я после эйфорического состояния в тишине рядом с деревьями прихожу домой, то долгое время пытаюсь все это зафиксировать как линии. И там могут встретиться и пирамиды. Сначала идет все связанно, текуче, целый период текучего состояния сочинения. А потом оно постепенно превращается в твердое состояние формы, партитуру. Состояние чистое, когда уже все перепишешь, знаешь, где какой акцент, где какая интенсивность, — это кристаллическое состояние.

А у вас есть, когда вы слушаете свою музыку, конкретные визуальные картины?

Нет, когда слушаю, нет. Но в эйфорическом состоянии у меня возникает напор не только звуковой, но и визуальных образов. А потом это превращается в чистую музыку.

Герметическую?

Да.

А какие элементы для вас важны в бытовом пространстве?

Самое важное для меня — это дерево! Я воспитывалась в большом городе и все время тосковала о том, чтобы было дерево. Я завидовала тем детям, у которых во дворе есть дерево. Эта тоска с детства у меня, жить на природе. И вот сейчас как раз у меня в саду это дерево есть. Дуб, очень старый дуб, я его очень люблю.

А луна на вас влияет? Опять же цветаевское «есть час Души, как час Луны»…

Влияет! И на вас тоже, да? На меня очень влияет луна. Иногда чувствую воодушевление, взгляну на небо, а она растущая! Полнолуние — это самый пик…

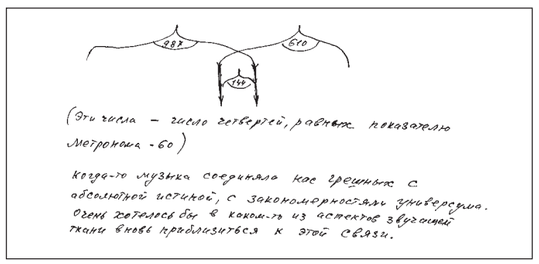
Пространство вашей музыки как будто заполнено природными стихиями. А вы используете в сочинениях математические числительные ряды. Или это легенда?

Это очень серьезный вопрос. Это было в начале восьмидесятых, один поэт из Дюссельдорфа, три года игры — переписка на расстоянии. В его поэзии было много загадок, на которые я как-то отвечала. Одной из загадок была баллада о коне черного цвета. И там 13 строф по 11 строк, 13 и 11. Как же мне ответить? Я отвечаю числом 12 и выстраиваю музыкальную субстанцию в виде двенадцатиступенной лестницы. И эти ступени я расположила в порядке ряда Фибоначчи.

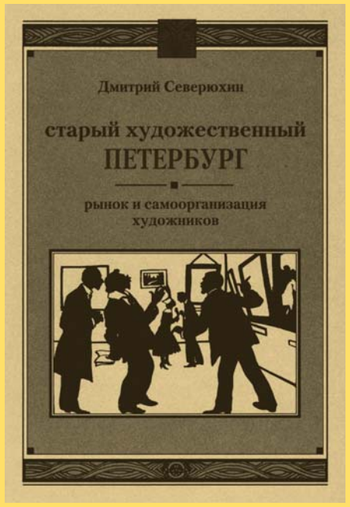
Оказалось, что этот ряд соотносится и с «золотым сечением» Леонардо, и с молекулярными и архитектурными основами, со всем универсумом. Тогда я попробовала первый раз воспользоваться им в своем сочинении и была очень довольна результатом. И дальше начала с этими числами работать, но это не так просто, потому что закономерность все числовые игры в моем воображении наталкиваются на мою чисто звуковую интуицию. И интуиция не хочет подчиниться.

Прошло много лет, все было направлено на то, чтобы найти ответ, связанный с этой проблемой. И я поняла, как нужно сделать. И даже поняла, какой термин можно было бы использовать для обозначения тех кульминационных моментов, которые находятся в зоне пересечения двух эпизодов, подчиняющихся пропорции «золотого сечения». Эти зоны я назвала «архитектоническими узлами».

Когда-то музыка соединяла нас, грешных, с абсолютной истиной, с закономерностями универсума. Очень хотелось бы в каком-то из аспектов звучащей ткани вновь приблизиться к этой связи...



Редакция журнала «НOМИ» сердечно благодарит любимого ею композитора Софию Губайдулину за интервью и — отдельно — за предоставленный ею рисунок.



а был ли рынок?

Михаил Золотоносов

Дмитрий Северюхин. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников. СПб.: Міръ, 2008. 536 с.

Дмитрий Яковлевич Северюхин, соавтор известного справочника «Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932)» (СПб., 1992, совм. с О. Лейкиндом) и автор диссертации «История развития петербургского художественного рынка XVIII — первых двух десятилетий XX вв.» (СПб., 2005; защищена в Педагогическом университете им. А.И. Герцена), выпустил книгу «Старый художественный Петербург: Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года» (СПб., 2008). Художественным объединениям в книге посвящено 160 страниц из 480, более 30 процентов объема (главы V и VI), это ядро новой книги, перешедшее из книги старой. Однако в новой книге у ядра появились *приквел* и *сиквел*.

Приквел состоит из двух обзорных исторических глав, соответственно посвященных XVIII и XIX векам. В обеих главах в основном описывается, с опорой на известные источники, художественная политика монархов, есть также некоторые, весьма скупые, сведения о торговле произведениями искусства. Строго говоря, ни к рынку, ни к самоорганизации художников информация на первых 140 страницах прямого отношения не имеет (с учетом этого ядро книги, справочник по художественным объединениям, занимает не 30, а все 50 процентов книги). Хотя и является толковым и лаконичным историческим введением в проблематику. Потому что для «искусствоведческой маркетологии» мало указать, например, что «значительную долю торговли у Клостермана составляли старинные и современные гравюры, стоимостью от 1 до 15 рублей», а сам Клостерман «особенно покровительствовал английскому граверу Жамесу Валкеру» и что в его магазине «продавались работы француза Ж.-Ж. Авриля, русских граверов А.Ф. Березникова и Г.И. Скородумова, много безымянных гравюр, иллюстрирующих события отечественной истории» (С. 40). Это еще не описание рынка, это всего лишь *некоторые сведения о торговле*.

Сиквел состоит из двух глав объемом 50 страниц, в которых рассказано о таких институтах художественной жизни, как персональные выставки и аукционы, отдельно о гонорарах некоторых художников и денежных делах известных собирателей (параграф «Художник и деньги»), а напоследок — о событиях 1917 года и нэпе.

Собственно же то, что непосредственно связано с арт-рынком, в основном описано в гл. III «Художественные лавки и магазины в XIX — начале XX века» и гл. IV «Художественные галереи и салоны» (вместе две эти главы занимают около 100 страниц), а также в некоторых параграфах гл. VI. Такова структура книги в ее связи с заявленной в подзаголовке темой. Совершенно очевидно, что автора гораздо больше занимает художественный процесс, объединения художников, выставки, отбор произведений в музеи монархами, их художественная политика, а не специально рыночные феномены. И отсюда отчетливое смещение акцента и определенное лукавство, проявившееся уже во введении, где торжественно даются определения художественного рынка в разных его модификациях и тем самым подчеркивается, что именно **рынок** является главной проблемой для автора в неисчерпаемой теме «старый художественный Петербург».

Первое определение касается «первичного художественного рынка»: «художник как „производитель товара“ является непосредственным участником („субъектом“) рыночных отношений» (С. 6). Затем идет «вторичный художественный рынок», охватывающий ту сферу экономических отношений, в которой произведение искусства в качестве «товара» уже отчуждено от своего создателя (С. 6). Как указывает Северюхин, он в книге описывает «преимущественно первичный художественный рынок».

Но после того, как дефиниции даны, автор делает забавный трюк — существенно сужает понятие художественного рынка, заявляя: «В применении к сфере исторического искусствознания термин „художественный рынок“ подразумевает любые формы материального вознаграждения и стимулирования художественного труда». При этом «традиционными механизмами художественного рынка» объявляются продажи произведений искусства при посредничестве комиссионеров, через лавки и магазины, галереи и салоны, посредством аукционов и лотерей». Наконец, «важнейшим механизмом художественного рынка является и непосредственная работа художника с покупателем/заказчиком, в лице которого может выступать государственный орган или монарх» (С. 6). В конце концов, если рынок — это **любые формы материального вознаграждения**, то тогда надо было не обрывать повествование на 1932 годе, а старательно описывать советскую систему, тем более что она не слишком отличалась по многим деталям (включая цензуру) от той, которая существовала в «золотой век николаевской реакции» и довольно подробно описана автором.

Однако на самом деле рынок — это сфера товарного обмена, характеризующегося категориями цены, конкуренции, спроса и предложения. На рынке покупатель, руководствуясь вкусом, модой, своими культурными потребностями, самостоятельно выбирает из предложенного некие произведения, а другие не покупает. Берет «нимф», но не берет пейзажи или берет портреты царей, но не хочет покупать жанровые сценки (или наоборот). В этом свободном предпочтении, оказывающем давление на художника, и состоит рыночный феномен бытования искусства. С ним тесно связаны категории моды, доминирующих на рынке стилей, а также иерархии культур: элитарной, высокой, демократической и массовой (типологии бывают разные, не будем вдаваться в эту тему). Это и надо было изучать как рыночный механизм. Просто продажа — еще не рынок, при социализме частные лица и государство тоже покупали у художников картины, но рынка не было. Или все же был, если следовать дефинициям со страницы 6?

Северюхин почти все внимание перенес на организационные формы (магазины, лавки...), то есть на инструменты рынка, которые, естественно, изучать (точнее, перечислять) гораздо легче и автору привычнее. При этом собственно рынок так и остался малоизученным. Отдельные факты есть, но в общем объеме книги их слишком мало.

Кстати, относительно оставшейся за бортом советской системы материального поощрения художников. После чтения книги Северюхина отчетливо видно, что советско-сталинская имперская традиция имела прецедент в устройстве отношений монарх — художник, особенно при Николае I. Это касается и цензуры художественных выставок (С. 95—103), и таких деталей, как переплавка «многих уникальных дворцовых серебряных сервизов XVIII в., уничтожение ряда бесценных документов и художественных произведений, имеющих отношение к ненавистной императору Екатерининской эпохе <...>» (С. 64). Николай подкармливал Александра Иванова за «Явление Христа народу», а советская власть — Серова, Лактионова и всех, кто запечатлевал явление народу Ленина. В чем тут принципиальная разница? В итоге так и осталось непонятным, почему 1930—1980-е годы были исключены. Логически это не оправдано.

В начале предпоследней гл. VII, понимая, что обещание исследовать рынок не выполнено, автор вынужденно заметил: «Вплоть до начала XX в. для первичного художественного рынка Санкт-Петербурга была характерна низкая степень капитализации, слабость института посредничества между художником и покупателем, неразвитость галерейного дела, что наложило свой отпечаток на весь уклад художественной жизни, в частности, на систему ценообразования. <...> Мы постараемся также в этой главе проанализировать механизмы ценообразования на художественные произведения — механизмы, которые вплоть до 1910-х годов определялись „докапиталистической“ архаичностью художественного рынка и вместе с тем находились под сильным влиянием господствующих в российском обществе нравственных установок» (С. 428—429).

Не вдаваясь в обсуждение значения понятий «капитализация» и «механизмы ценообразования» (которые автор понимает несколько своеобразно), заметим, что если вплоть до 1910-х годов художественный рынок существовал по неким архаичным, «феодальным» законам, то тогда и книгу о художественном рынке следовало начинать с 1910-х, а исторический приквел посвящать периоду архаики. Однако на самом деле в XIX веке художественный рынок существовал именно в виде баланса спроса и предложения, в виде стимулирования определенных тем и направлений в живописи, что приводило к определенным стратегиям поведения художников, и именно этому была посвящена повесть Гоголя «Портрет». Приведенное Северюхиным замечание Репина, относящееся к 1884 году — «Семирадский продал себя за деньги, как публичная женщина» (С. 452), — прямо отсылает к Гоголю, в повести которого дан один из типичных образцов рыночного поведения художника. Если Бенедиктов пользовался популярностью большей, чем Пушкин («И табор свой с классических вершинок перенесли мы на толкучий рынок»), а французские водевили шли «на ура» в Михайловском театре и вызывали общественный энтузиазм больший, чем оперы Глинки или пьесы Островского, заставляя часами обсуждать «отлет» и рейтузы той или иной опереточной дивы, то не могло не быть аналогичных явлений и в сфере живописи. «Чартков» был типичен, на рынке он присутствовал как обязательная величина. И надо было описать живопись чартковых и их успех в денежном выражении, а в этой связи внедриться в социологию массового художественного вкуса, а не только в изучение вкуса купца Третьякова и царя. И лишить массу штукарей анонимности, показав их крупным планом.

Кстати, анализируя выставочную деятельность Общества поощрения художников, Северюхин привел подробные сведения об объемах продаж с выставок в 1858—1860-х, жаль только, что при этом не дан анализ того, что именно раскупали охотно, какое искусство, какую стратегию поведения художника стимулировал покупатель. Указано лишь, что в 1858 году было куплено гипсовых лошадей по модели Клодта на 98 руб., а выставку 1860 года посетило 6000 человек, потому что демонстрировалась картина П. Делароша «Кромвель у гроба Карла I» и картина Т.А. фон Неффа, изображавшая нимф (С. 151). Это уже элементы чисто рыночного выбора массового посетителя-покупателя, для которого «нимфы» — самое заманчивое блюдо. На стр. 155 приводятся объемы выручки от продажи картин, но опять нет анализа рыночных предпочтений — что покупали, какие темы, какой стиль предпочитали.

Если подзаголовок «Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года» понимать не как сумму (отдельно опишем рынок, а отдельно — самоорганизацию), но как конъюнкцию (рынок & самоорганизация), то сразу проявится тема попыток противостояния художников как вкусам «Щукина двора», так и Академии. Северюхин, анализируя свою коронную тему, тему художественных объединений, показывает, как объединения помогали художникам существовать, проводя избранную художественную стратегию. Например, весьма интересно и подробно описание Товарищества передвижных художественных выставок (С. 313—327), сделанное именно в аспекте финансовом, с точки зрения коммерческих итогов. Именно оно объясняет, зачем объединение, оказавшееся преуспевающим, было создано и благодаря чему существовало. Это означало и рыночный запрос потребителей на такую живопись, иссякнувший к началу XX века.

Автор именно на примере ТПХВ демонстрирует, что это была чисто рыночная форма реакции на доминирование Академии, конкурентная борьба, завершившаяся победой. В то же время не хватает детального социологического анализа покупок: не оказывались ли покупателями только крупные коллекционеры или, скажем, Александр III, с 1884 года регулярно посещавший выставки ТПХВ и приобретавший картины «национального стиля»? (С. 323). Если мы говорим о рынке, то речь должна идти и о пропаганде, о художественной критике, в том числе и о найме «своих» рецензентов, потому что правило «хочешь положительную (восторженную) рецензию — найми рецензента» существовало уже в XIX веке. В этом смысле роль Стасова, апологета ТПХВ, давно, на наш взгляд, нуждается в разъяснении.

К сожалению, по поводу других художественных объединений такой детальной проработки коммерческой стороны нет. Скажем, анализируя «Общество русских акварелистов» (С. 336—340), автор отмечает наличие немалых доходов и противоречие между «эстетикой» и коммерцией (С. 338—339). В частности, указано, что 36-я выставка, состоявшаяся в 1917-м, принесла акварелистам рекордный успех — 75 тысяч руб. Противоречие «эстетики», оригинального мастерства и коммерции, вызванное чисто рыночными условиями существования, и есть самое интересное в данной теме. И надо было не только привести шесть негативных цитат из критических статей (С. 339—340), но и самостоятельно объяснить, что такое «коммерческая акварель», что такое «„понятный“ и галантерейный реализм», что нужно было «толпе», за что она соглашалась платить деньги даже в военно-революционный 1917 год. Без чисто искусствоведческого анализа тут не обойтись, хотя автор как раз обошелся. Возможно, такой анализ ему не по плечу.

Описывая художественные магазины второй половины XIX века, Северюхин сделал примечательную оговорку: «<...> Репутация большинства магазинов в профессиональной художественной среде была небезупречной, поскольку в них преобладали разностильные произведения, созданные в расчете на невзыскательный вкус и быструю продажу, часто продавались там малоискусные копии, а нередко и подделки» (С. 159).

Однако это и есть рынок, который не ограничен выбором царя Николая, или царя Александра, или купца Третьякова, это стихия, где все определяет мода и массовый вкус. И высокомерное отношение к этому материалу, к «Щукину двору», традиционно и идет от незабвенного советского искусствоведения, определявшего объекты изучения сообразно с ценностной шкалой. Однако изучать рынок на основе

продаж картин Репина и Сурикова невозможно в принципе, ибо это вообще не рыночный товар, а уникаты. Можно изучать логику закупок картин тем или иным царем, перечислять суммы, которые царь дарил («даровал») А.А. Иванову или Репину, но только к рынку это не имеет отношения. Рынок начинается там, где учитывается вся иерархия «пошибов», от самого высокого до самого низкого. И нужно было искать имена, цены, сюжеты картин, сами картины и изучать их. Между прочим, Репин тоже писал портреты на заказ, написал сотни портретов, и исследовать эту живопись с коммерческой стороны тоже было бы интересно. Например, интересно, шел ли Репин на поводу у заказчика, навстречу обывательским вкусам, как герой повести Гоголя? Скорее всего, что да. А это, в сущности, и есть самоорганизация художников в условиях рынка. Или Брюллов с его фирменной «жеманной, мясистой полуобнаженностью дам» (Э. Голлербах) — шел ли он в этом на поводу у вкусов публики?

Северюхин цитирует А.Н. Бенуа: «Когда среднеобразованному обывателю требуется „украсить стены“ своей комнаты, он идет к Бушу, к Дациаро, к Фиетте, покупает копию с Судковского или гелиогравюру с какого-нибудь нарядного немца и вставляет это в шикарные рамы на общее удовольствие» (С. 160). А что еще можно было ожидать от рыночного поведения мажоритарной группы субъектов рынка? Приобретения картин Куинджи и Репина? Естественно, они покупали дешевую продукцию, удовлетворявшую невзыскательному вкусу, но это и есть феномены художественного рынка. В лучшем случае в обороте были этюды Айвазовского и картины одного из Маковских, они до сих пор циркулируют в среде коллекционеров. Поэтому очень жаль, что, описав магазины олеографий, этого характерного китча второй половины XIX века, автор лишь перечислил некоторые фамилии авторов работ, репродуцированных на олеографиях, а на закуску сделал стандартный для советского искусствоведения вывод: «<...> Магазины, представлявшие „низовую“ часть художественного рынка и рассчитанные на вкус небогатого и малообразованного обывателя, все же выполняли определенную просветительскую задачу, в частности, популяризировали творчество современных русских художников» (С. 172). Олеографии действительно канонизировали «Девятый вал», «Утро в сосновом лесу» и десяток аналогичных картин, вследствие чего изображения этих картин в 1900—1910-е годы добрались до ресторанов, где висели на стенах, а впоследствии и до советских школьных учебников «Родная речь».

К слову сказать, в литературоведении высокомерное отношение к «низовой» части уже давно преодолено, и дело не только в «слоистой» структуре культуры, но и в том, что различные слои обмениваются объектами, в «высокую» и «элитарную» материал проникает с самого низа, и его генезис и смысл не понять без предварительного изучения «низовой» части. Хрестоматийный пример — влияние эстетики вывесок на авангард, то, что Тынянов определял как переход материала с периферии в центр, в ядро, но есть и другие примеры связи того же китча с искусством в целом.

Короче говоря, книга насыщена большим количеством материала, но у автора, как нам представляется, возникли проблемы с логикой и методологией исследования. Что же касается темы рынка в «старом художественном Петербурге», то у нее есть значительные потенции развития — прежде всего на основе ревизии отношения к «низовым» феноменам, более четкого понимания, что такое рынок вообще, а также более плотной концентрации неизвестных ранее фактов вокруг заявленной темы. Цитирование известных мемуаров уже не спасает.

тишков: начало

Валентин Дьяконов

Леонид Тишков. Черный юмор для белых и цветных. М.: Таятри, 2008. 160 с.: ил. (Серия «Live book»)

Трудно поверить, что Леонид Тишков, создатель «даблоидов», культовых иллюстраций к поэме Кэрролла «Охота на Снарка», фотосерии «Частная луна», замысловатых футуристических конструкций из макарон, начинал с карикатуры. В общем-то, трудно поверить, что все перечисленное выше создал один человек (уточним: в создании «Частной луны» Тишкову помогал фотограф Борис Бендиков). Книга «Черный юмор для белых и цветных» демонстрирует нам начало замысловатого пути Тишкова.

Он сам подбирал карикатуры для сборника и не ограничивался опубликованными рисунками. В толстой, альбомного формата книге есть и самые ранние эскизы 1973 года, и многие карикатуры, нигде доселе не изданные.

«Черный юмор» сделан минималистично. Ни подписей, ни датировок читатель не найдет. Таков замысел: художник с полным основанием считает, что рисунки не устарели и не стали со временем менее смешными. На самом деле, соль некоторых шуток начинает потихоньку кристаллизоваться заново. Вот пример. В книге есть рисунок: солдаты маршируют на параде. Откуда-то из толщи сомкнутых рядов в воздух летит сапог, за которым завороженно наблюдают с трибуны руководители парада. Еще несколько лет назад карикатура могла напоминать только о советских реалиях, но теперь, когда по Красной площади снова идут танки, юмор становится актуальным. Кстати, эта карикатура получила приз на конкурсе в Югославии в 1977 году. В год 60-летия советской власти, между прочим.

Как рассказывает Тишков, его деятельность в карикатуре протекала следующим образом. Тишков начал печататься в середине 1970-х в журнале «Смена» и эстонской газете «Серп и молот». В 1976 году его принимают в Горком графиков, специальное место для еще не легализовавшихся художников андеграунда, мастеров второстепенных с точки зрения иерархии советского искусства жанров, и просто желающих подзаработать на полузапрещенных играх в китч и эротику. Через два года Тишков уже выставляется вместе со старшими коллегами — в Тарту и на Малой Грузинской. В 1981 году он участвует в конкурсе карикатуристов в Восточной Германии. Некий мастер из Германии Западной представляет на конкурс карикатуру, порочащую светлый образ Брежнева. Политически возмутительный факт по касательной задевает Тишкова. Его после этого не берут на выставки и не печатают просто потому, что его работа висела в том же помещении. Тишков переходит в книжную иллюстрацию и добивается в ней официально признанных успехов. Художник-концептуалист Игорь Макаревич, заработавший уважение в Союзе художников благодаря профессионально выполненным монументальным работам, устраивает Тишкова в молодежную секцию СХ.

Постепенно Тишков подбирается все ближе к своему, фирменному варианту сюрреализма, пиком которого становится рождение «даблоидов» и выход одноименной книги в августе 1991-го. Да-да, как раз во время путча. Постепенно забывается репутация Тишкова как первоклассного карикатуриста. Но, как говорит художник, его творчество развивается по спирали ДНК. И сейчас, после выхода книги, он взялся за картины, основанные на некоторых старых карикатурах.

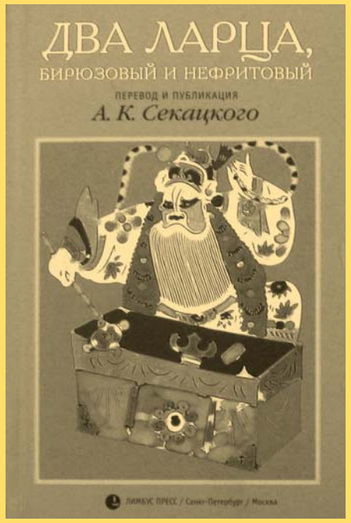
Несмотря на то, что в книге смешаны периоды, стили и техники, любой читатель-зритель с легкостью поймет, к какому историческому периоду принадлежат те или иные рисунки. Тут есть работы, вполне вписывающиеся в общий контекст советской неполитической карикатуры. Коллегами и старшими товарищами Тишкова были Сергей Тюнин и Владимир Дубов, наш ответ американскому журналу New Yorker, где уровень карикатур до сих пор поражает воображение. Русские карикатуристы любили и умели делать абсурд и черный юмор, вдохновлялись Солом Стейнбергом и Чарльзом Адамсом. Сейчас, кажется, этого уже нет. По крайней мере хороших карикатур не видно уже много лет.

В интеллектуально насыщенной среде лучших карикатуристов Союза Тишков чувствовал себя свободно и пробовал работать по-разному. Есть вещи, построенные на фокусах с линией и ее неясной ролью. Самый остроумный пример выглядит так. На одном из рисунков мы видим человека, подходящего к аквариуму. Вода в аквариуме изображена короткими полосками. В следующем кадре карикатуры человек сыплет щепотку корма, и короткие линии, как рыбки, устремляются к «еде». Сюжетных карикатур намного больше. Некоторые из них смешны и безобидны, например, история с цыганом, ворующим коней у шахматистов. В некоторых на наших глазах зарождаются персонажи позднейшего творчества Тишкова. Появляется «водолаз», герой графической серии и даже пьесы, реальность сдвигается.

Тишков никогда не отрицал своей любви к сюрреализму, и приемы, известные нам по работам Дали и Магритта, в его карикатурах используются очень часто. Тела теряют свои границы, превращаются в тесто, на них появляются отверстия, они приобретают чуждые телесному функции. Текучие вещества становятся плотными и овладевают человеческими повадками, как на великолепнейшей работе с матросом, обнимающим девушку-волну.

Художник говорит, что его интересовала «экзистенция», а не политическая история. И действительно, сначала примет советского времени просто не замечаешь. Но одна карикатура заставляет присмотреться к миру Тишкова внимательнее. Она единственная с подписью. Водолаз вытаскивает из моря русалку. Рядом с ними — лодка, где двое мрачных людей в костюмах сторожат ящик для бюллетеней. Текст внизу гласит: «Это не „обязаловка“ — она голосует добровольно». По словам Тишкова, карикатура поздняя, попала в книгу случайно. Этот ящик появляется и на живописных работах Тишкова второй половины 1980-х. По нему можно смело атрибутировать рисунок временами «перестройки»: здесь косвенно подчеркивается возросшая роль народного волеизъявления. Но вообще-то этот рисунок сгодился бы и сейчас для иллюстрации статьи о злоупотреблениях на выборах в каком-нибудь либеральном еженедельнике.

На карикатурах Тишкова зачастую действуют типажи советского общественного строя и советские бытовые реалии. К последним относятся шляпы и наклонные полки в булочных. К первым — персонажи. Вот, скажем, многочисленные карикатуры с дворниками. Когда-то эта профессия была окружена чуть ли не поэтическим ореолом, поскольку в нее частенько сбегали инакомыслящие. Сегодня дворник в большинстве столичных дворов — человек другого языка и другой культуры, часто — социально нестабильный элемент. Никому и в голову не придет изображать его философом. Так тишковский сюрреализм локализуется в историческом пространстве и связывается с «поколением дворников и сторожей». «Черный юмор для белых и цветных» напоминает нам о том времени и одновременно утверждает существовав-



шпаргалка по человековедению

Дарья Акимова

Два ларца, бирюзовый и нефритовый / пер. и публ. А. Секацкого. СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2008. 248 с.

Волшебная книга появилась в России. Эта книжечка карманного формата на двести сорок страниц заставляет применять к ней эпитеты, прилагавшиеся разве что к рецензиям XIX века (тогда язвительность еще не возвысила критика над автором): свежа, мудра, остроумна, изумительна.

Речь идет о «шпаргалке», созданной, согласно объяснению переводчика, китайскими студентами XVI века, которым предстоял экзамен на должность чиновника. В книге собраны сорок четыре вопроса и несколько вариантов ответа («решения») к каждому по дисциплине «искусство рассуждения». Характер этих вопросов определяется свойствами той науки гуманного «человековедения», в которой китайская философия преуспела более всех других. То от студентов требуется «помочь судье принять правильное решение» в тяжбе. То их вдруг спрашивают о том, почему неприлично показывать на что-то пальцем. То сфинкс, воплощенный в экзаменаторах Срединного Царства, спрашивает, что такое мудрость. То просит дать оценку

чьему-то Поступку; с равной вероятностью речь может идти о правителе (труп которого народ забросал «куриными жопками») и о безвестном торговце зеленью (который оказался умнее титулованных ученых). Задачей может быть высказывание философа или драма из жизни провинциального каллиграфа.

Эта книга — панегирик китайской культуре. Здесь соединено все: смешное и страшное, апология войны и гимн миру, бытовое и возвышенное. В отличие от культуры Европы, которая всегда пытается отделить «мух» мещанской повседневности от «котлет» высокого духа, здесь все мироздание (от погонщика с его слоном; от горожанина с его дочерью — до жизни подземных драконов и до законов Поэзии) обретает свой смысл в цельности конфуцианского Ритуала. Один из героев Уилки Коллинза гадал по страницам «Робинзона Крузо»; «Два ларца» сгодятся для этой цели. Их прочтут все, потому что читать их можно и как кладезь «мудрости на каждый день», и как документ, и как сборник новелл, и как занимательное введение в китайскую философию для детей. «Бирюзовый» ларец — это как раз готовые вопросы-ответы. «Нефритовый» ларец пуст — до тех пор, пока его не заполнит читатель.

История обретения этой книги для тех, кто не знает, что ее представил ученый, звучит совершенно невероятно (почти как вступление к роману-стилизации) и рассказывается языком простым, немного застенчиво (то есть именно так, как все знаменитые «Издатели» предваряли свои творения), на четырех страницах «Предуведомления». *«Этот манускрипт я обнаружил не в библиотеке и не в архиве, а в музее средневекового китайского быта в городе Сиань, где он экспонировался как „типичная принадлежность“ сюцая (представителя образованного сословия) наряду с пеналом-тубусом, ухочисткой и жетоном на право пользования паланкином… Выражаю искреннюю признательность хранительнице музея госпоже Ли Дэ Чжао за любезно данное разрешение скопировать манускрипт, сопровождавшееся улыбкой и шутливыми словами „кстати, будет повод стряхнуть с него пыль“ …Смею надеяться, что академическое, снабженное надлежащим справочным аппаратом издание еще впереди. Пока же я лишь выполнил пожелание госпожи Ли — стряхнул пыль»*.

Однако и принимая в расчет то, что издание не является литературной мистификацией, вполне можно прочесть эту книгу как «фикшн» с убедительными героями. Поскольку отвечают на вопросы наставника Лю (как и полагается Учителю, он ослепительно мудр, спокоен и тих) несколько претендентов (дается также и «Классическое решение» вопросов), то по ответам можно составить представление о складе ума главных экзаменуемых книги. Скептик Бао Ба (однажды поименованный «Бао Баю») — немного циник, немного мечтатель; почти что немецкий романтик XIX века, разбавляющий свою речь слишком уж современными нам оборотами. Его антипод: уклончивый карьерист Кэ Тянь, идеальный царедворец, чьи «решения» неизменно должны доставить удовольствие властям любого толка. Зануда-отличник Ле Линь, бодро жонглирующий шаблонными парадоксами. Некто «Укротивший Бурю», чье имя, разумеется, не всегда оправдывает ожидания.

Представление о характере отвечающего и было, возможно, главной задачей экзамена. Вопрос о сути экзамена есть и в самой книге: требуется объяснить, почему, претендуя на должность мелкого чиновника, занятого делами сугубо практическими, надо пройти испытания по стихосложению, истории, церемониалу и искусству рассуждения? Придумать новые ответы на вопрос труда не составит; проблема «чиновника, слагающего стихи», многократно и с завистью обсуждалась в России.

Вообще вписывать свой ответ в «Нефритовый ларец» — дело чрезвычайно увлекательное. Например, к истории о встрече принца Му, сторонника философии Дао, с престарелым мудрецом И Моу, знатоком Ритуала. Принц, «полный предубеждения», после беседы с И Моу все же «переменил свое мнение». *«Требуется ответить, на чем основывалось первоначальное мнение принца и какими аргументами И Моу смог переубедить Му?»* Чтобы представить себе эту встречу, не нужно быть китайцем. Принц всегда остается принцем, даже если он даос: молодой, насмешливый и богатый. Перед ним «упертый» старик, всю жизнь посвятивший какой-то там фальшивой почтительности и церемониям; всю жизнь вместо искренности и чистого духа преподававший людям правильное количество шагов и приличную степень рыданий, а вместо достоинства учивший изображению достоинства. Скорее всего, И Моу не спорил с принцем: как может спорить с юным непочтительным принцем старик, чтящий Ритуал, если это тройное нарушение Ритуала: дерзить нахалу, браниться с мальчишкой, наконец — грубить отпрыску Неба. Может быть, в ответ на насмешки конфуцианец просто оставался молчалив и исключительно вежлив, — а принц Му к концу своего монолога решил-таки, что: а) даже неискренняя почтительность выглядит достойнее его нападок, ибо нападающий на скалу кажется суетливым, б) почтительность такого рода заставит его будущих подданных точно следовать воле правителя.

Неправильного и единственного верного ответа в «Ларцах», как и в греческой софистике, нет — но все ответы должны быть обоснованы, а главное: они должны быть подобны эху. Просто потому, что есть *много «людей, склонных к поучениям, любящих советы и готовых ответить на любой вопрос, заданный почтительным тоном. Они могут отвечать обстоятельно, могут показать свою начитанность, блеснуть эрудицией. Но спросивший не услышит ответа на свой вопрос… Вот чаньский наставник и призывает учиться у эха. Ведь его удивительное свойство состоит в том, что эхо отвечает мне… Спросивший должен явственно услышать [в ответе] отголосок своего вопроса — тогда ответ нагонит его и, может быть, достигнет цели».*

Несомненно, достигнет цели ответ Бао Ба на такую задачу. К удачливому торговцу Ме Чжонгу, вернувшемуся богатым из долгого странствия, стали приходить горожане и рассказывать: я помогал вести твои дела; а я присматривал за твоей почтой… Всем им торговец давал награду. Наконец, последний горожанин, Ди сказал: «А я все это время вспоминал о тебе». Требовалось решить: нужно ли гнать попрошайку в три шеи? Бао Ба отвечает: *«Разве не благодаря воспоминаниям Ди, Ме Чжонга и до сих пор вспоминают? Разве можно усомниться, что всех ничтожных сбережений торговца не хватило бы, чтобы достойно оплатить такую услугу?»*

Продолжая Бао Ба: мы привыкли относиться к Ди (или, если угодно, к истории, сохранившей наши имена, судьбы и горести) как к попрошайке, которому вечно от нас чего-нибудь надо. За материальный достаток, основанный и сохраненный прошлым (соседям, пекшимся о наших дебитах-кредитах), — за это спасибо. Но в истории всегда найдется что-нибудь такое, что лучше забыть за невыгодностью: например, культуры, которые бывает «модно» и «немодно» изучать, исходя из политических обстоятельств. Утешительно только одно: кто-то всегда будет думать о них: переводить, сочинять, играть — вне зависимости от того, выгодно это Гегелю или нет.

Не важно также, жили на самом деле учитель Лю с хитрым Кэ Тянем или нет, — важно, что для кого-то в России они уже есть. Стало нормой, что тираж хорошей книги не превышает пяти тысяч; тираж «Ларцов» составил три тысячи экземпляров. Требуется объяснить: может ли в этом быть что-то хорошее? Циник Бао Ба ответил бы на это так: замечательно; научатся ценить книги, и каждую из них ждет жизнь, а не смерть от плесени; книги станут передавать из рук в руки и пересказывать друзьям; а «Ларцы» даже начнут продолжать долгими зимними вечерами. Научатся думать, может быть. А то ведь действительно позор варварам с Запада: простейшая шпаргалка у них восторг вызывает.

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

d — 30 сентября

Первый международный виртуальный конкурс эскизов ювелирных украшений из янтаря и сопутствующих материалов. Калининград

Организатор: Калининградский музей янтаря совместно с фирмой «Сувениры Балтики».

В конкурсе могут участвовать как профессиональные, так и самодеятельные художники.

Номинации конкурса: Ультрасовременное молодежное украшение; Статусное украшение для респектабельных персон; Украшение «на каждый день».

Во всех представленных на конкурс работах янтарь должен быть основным материалом. Допускается использование как натурального, так и прессованного янтаря, янтаря с включениями животных и растительных вкраплений и частичек грунта. Он может сочетаться с другими драгоценными и полудрагоценными камнями, металлом, костью, деревом и прочими материалами.

К рассмотрению принимаются до 5 эскизов от одного автора.

Эскизы в виде JPEG-файлов (объем до 500 Кб; разрешение 72 dpi) необходимо послать в музей по электронной почте с указанием сведений об авторе: ФИО художника, дата рождения, место жительства, образование, контактный телефон, факс, e-mail.

Фотографии эскизов размещаются на сайте музея. Принятые жюри — воплощаются авторами в готовые произведения и экспонируются в Музее янтаря (март 2009 года). Для выставки будет издан цветной иллюстрированный каталог на русском и английском языках. Победившие проекты будут запущены в производство как малосерийная продукция (с авторским сертификатом).

Лучшие работы будут закуплены Музеем янтаря для коллекции. Предусмотрены специальные призы от инициативных групп и приз зрительских симпатий. График проведения конкурса — на сайте.

www.ambermuseum.ru/projects/gem2
E-mail: konkurs@ambermuseum.ru

d — 30 сентября

VIII фотоконкурс «Мой Canon». Санкт-Петербург

Организатор: компания Canon совместно с дирекцией Санкт-Петербургской фотоярмарки.

Тема конкурса — «Canon: мой футбол».

Этот год для компании Canon ознаменован главным событием года — Чемпионатом Европы по футболу. Компания Canon почти тридцать лет является официальным спонсором Лиги чемпионов UEFA, в том числе и как поставщик офисной техники. Расшифровать тему конкурса каждый участник может по-своему, все зависит от фантазии. Не важно, на чем сделан акцент — на дворовом или профессиональном футболе, на болельщиках или игроках, — главное, чтобы снимки были сделаны фотокамерой Canon (любой модели).

К конкурсу принимаются цветные и черно-белые фотографии, формат — не менее 30×40. Каждый участник может представить до 5 фотографий, на обороте которых следует указать: имя автора, адрес, контактный телефон или e-mail, название работы, модель камеры Canon, которой выполнен снимок, категорию (любитель или профессионал). Если последнее не указано, жюри оставляет за собой право отнести работу к определенной категории на свое усмотрение. В целях популяризации конкурса оргкомитет оставляет за собой право публикации работ с указанием авторства.

Все фотографии будут выложены на сайте, где все желающие смогут проголосовать за лучшие, с их точки зрения, работы. Жюри конкурса обязательно учтет мнение посетителей сайта.

100 лучших работ, выбранных жюри, будут представлены на XIII Санкт-Петербургской фотоярмарке (ЦВЗ «Манеж», 23—26 октября).

Церемония награждения победителей состоится на стенде компании Canon 26 октября в 13:00. Отдельно номинируются три лучшие профессиональные и три любительские работы.

Призы. Профессионалы: I — EOS 1D Mark III; II — EF 70-200 / 2.8L IS USM; III — ваучер на $ 700 для приобретения техники Canon. Любители: I — EOS 450D Kit; II — ваучер на $ 500 для приобретения техники Canon; III — ваучер на $ 300 для приобретения техники Canon. Работы, присланные на конкурс, остаются в фонде выставочного центра и не возвращаются.

Адрес для отправки работ почтой:
196244, СПб, а/я 134, ИРА «Фото Бизнес Ньюс»
Адрес для доставки лично:
196084, СПб, ул. Заставская, д. 25, офис 54, с пометкой: Конкурс «Мой Canon»
E-mail (для публикации работ на сайте): photo@photonews.ru (размер одной фотографии не должен превышать 250 Кб)
Страница с конкурсными фотографиями: www.canon.ru/mycanoncontest
Информация о победителях: www.canon.ru

d — 30 сентября

Francisco Mantecon. VII международный конкурс рекламного плаката. Испания.

Организатор: винодельческая компания Terras Gauda.

Конкурс открыт для художников и дизайнеров всех стран — индивидуально или в группах. Тема работ должна быть связана с деятельностью и интересами компании-организатора, при необходимости автор может запросить и использовать в своем проекте логотип и образцы продукции Terras Gauda. Максимальное количество работ от одного участника — 2.

Новые, специально созданные для конкурса работы, должны быть представлены в двух формах: на CD или дискете и в оригинале 50×70 (в запечатанном конверте). Необходимая информация об участнике: полное имя, копия паспорта, контактные данные — адрес, номер телефона и e-mail, письменное согласие с правилами конкурса

Призы: I — €10000, II и III — по €2000.

Решение жюри будет объявлено на торжественной церемонии 31 декабря. Непобедившие работы могут быть возвращены по запросу в течение месяца после окончания конкурса за счет авторов.

Carretera de Tui-A Guarda, km. 46, O Rosal — 36760 Pontevedra, Spain
www.franciscomantecon.com
Образцы продукции: www.terrasgauda.com
E-mail: communicacion@terrasgauda.com

d — 30 сентября

5th World Ceramic Biennale 2009 Korea (CEBIKO) International Competition / 5-я международная биеннале керамики. Корея.

Период проведения: 25 апреля — 21 июня 2009.

WOCEF — Международная биеннале керамики проходит в Icheon — международном центре керамики Кореи. Задача, которую ставят организаторы, — открытие новых горизонтов для керамики в XXI веке. Биеннале предваряется конкурсом, к участию в котором приглашаются профессионалы из всех стран. Работы на конкурс принимаются в 2 категориях: утилитарная керамика (керамическое оборудование и предметы повседневной жизни для массового производства — наборы посуды, лампы, плитки, вазы, изделия для ванной комнаты и т. д.); художественная керамика (скульптура, объекты)

Ограничений по размерам произведений нет. Всего от индивидуального художника или группы на конкурс может быть представлено не более 3 работ, независимо от категории. Тема свободная, приветствуются инновационные и оригинальные идеи, способные внести вклад в развитие керамической промышленности и искусства. Конкурс проходит в два тура.

Первый тур (4 августа — 30 сентября): конкурсанты должны послать заполненную регистрационную форму (на сайте), личную портретную фотографию (ширина 500 пикселей) и по 2 фотографии каждой работы (в разных ракурсах) — через форму на сайте. Изображения должны быть представлены в цифровом виде (JPEG, ширина 800 пикселей). Также изображения могут быть отправлены по почте в виде напечатанных фотографий или слайдов (35 мм). Объявление результатов I тура — 17 ноября.

Второй тур (15 декабря 2008 — 23 января 2009): работы, прошедшие первый тур, должны быть отправлены курьерской почтой для участия в выставке и окончательного выбора жюри.

Доставка работ должна быть осуществлена «от двери к двери». Полная ответственность за нее ложится на конкурсантов. Объявление результатов второго тура: 18 февраля 2009.

Призы. Гран-при — KRW 60000000 (более 1700000 рублей), общий призовой фонд — KRW 213000000 (всего 26 призов). Один победитель (гран-при) и два «золотых» призера (в каждой категории) будут приглашены на церемонию награждения за счет WOCEF. Работы, получившие приз, остаются в собственности организаторов, все налоги — ответственность призеров.

Все победители получат каталог выставки. Если работа представлена группой, ее участники получат один каталог.

В случае если работы из категории «утилитарная керамика» будут приняты к производству, вопрос о лицензионных платежах автору (гонорарах) обсуждается дополнительно.

Icheon World Ceramic Center, Curatorial Dept.
467-020, San 69-1, Gwango-dong, Icheon-si, Gyeonggi-do, Republic of Korea
www.wocef.com
Регламент: www.wocef.com/biennale/eng/ /biennale_2009_engcebiko_1.asp?lang=eng&menu_id=01_06
E-mail: cebiko@gmail.com

d — 30 сентября

23rd UBE Biennale Sculpture Competition / 23-я биеннале скульптуры. Ube (Yamaguchi Prefecture), Япония.

Организаторы: Ube City Committee of UBE Biennale и The Mainichi Newspapers при поддержке Ube Industries, Ltd.

Для участия в конкурсе скульпторы должны послать модель в 1/10 натуральной величины (20×30×40 или 30×30×30, включая постамент) и заявление-анкету (на сайте).

От каждого автора принимается только один проект — новая оригинальная работа, не показанная где-либо ранее. Почтовые расходы и страховку оплачивает конкурсант (туда и обратно — по запросу). Авторы могут послать также до 3 страниц рисунков, фотоколлажей, архитектурных планов, описание проекта на бумаге. Информация на CD не рассматривается.

Выставка моделей: 17 октября — 31 ноября.

Для реализации и показа в рамках биеннале будут отобраны 20 скульптур. Их выставят в парке Tokiwa, а также на улицах в разных районах города. Готовые произведения должны весить до 10 тонн и быть защищены (весом и материалом) от воздействия окружающей среды, воровства и вандализма.

До 15 октября 2008 авторы отобранных моделей получат по ¥1300000 на их создание.

Иностранным участникам рекомендуется приехать для работы в район города Ube. Они могут претендовать на компенсацию затрат по размещению и транспортным расходам. Доставка произведений к месту установки в Японии осуществляется за счет организаторов, из-за пределов Японии — за счет авторов. Церемония награждения пройдет 2 октября 2009.

Призы. Гран-при — ¥5000000, другие — ¥2000000, ¥1500000, ¥500000.

Все участники биеннале получат каталог. Город имеет первоочередное право закупки скульптур. Покупная цена ¥2000000 (включая налоги).

UBE Biennale Secretariat
UBE Tokiwa Museum, 3-4-29 Nonaka
Ube City, Yamaguchi Pref.
755-0025 Japan
www.ube-museum.jp/ube_tokiwa_museum_en/koboyoko_en.html

d — 30 сентября

Acqui Prize. IX International Biennial of Engraving 2009 / IX Международная биеннале гравюры-2009. Италия

Организатор: Международная ассоциация биеннале гравюры; поддержка: Rotary Club of Acqui Terme, регион Пьемонт, провинция Alessandria, Совет Acqui Terme и фонд C.R.T. Bank.

Конкурс открыт для художников всего мира, к конкурсу допускаются работы (одна от участника), созданные в 2007—2008 годах в традиционных методах печати (шелкография, ксилография) максимальным размером 500×700. Для участия в конкурсе необходимо послать фотографию работы (обычную или цифровую) 18×24 с указанием на обороте названия работы, техники, года создания. К фотографии должна быть приложена заполненная анкета (на сайте). Материалы отправляются почтой с указанием «PRINTED MATTERS — NO COMMERCIAL VALUE». Жюри отберет работы для каталога, выставки и победителя, который получит €5000 на церемонии открытия биеннале (затем он должен будет передать организаторам биеннале 75 пронумерованных копий и печатную пластину). Также организаторы планируют «призы закупки». Все работы, участвующие в биеннале, будут зарегистрированы и сохранены в Музее гравюры «Castello dei Paleologi» Acqui Terme (AL) — Италия (т. е. не возвращаются).

Premio Acqui — Biennale Internazionale Per l'Incisione
Piazza Italia, 9 — 15011 Acqui Terme (Al) — Italy
www.acquiprint.it
E-mail: info@acquiprint.it

d — 30 сентября

V Competition and Exhibition of Ex Libris «Monferrato: between history and legend» / V конкурс и выставка экслибриса. Монтеферрато, Италия

Организатор: A.I.E. (Italian Association Ex Libris). Тема — «Монтеферрато: между историей и легендой».

Конкурс открыт для итальянских и иностранных художников, которым разрешено представить не более 2 работ, по 1 копии каждой. Допускаются все виды оригинальной графики, исключая рисунки, фотокопии и компьютерную графику. Работы должны включать слова «Rotary Club Acqui Terme».

Призы: I — €1000, два вторых — по €750.

Работы — по выбору жюри — включаются в каталог и участвуют в выставке в 2009 году (точная дата не определена). Максимальный размер изображения 13×10, бумаги — 20×15. На обороте должны быть указаны: название, имя и адрес художника, год создания работы, техника. Работа и заполненная форма входа (на сайте) отправляются почтой. Все присланные работы остаются в собственности организаторов.

Mostra concorso di Ex Libris a tema: «Monferrato: between History and legend»
Associazione Biennale Internazionale Incisione Piazza Italia n. 9 — 15011 Acqui Terme (Al)
www.acquiprint.it

d — 20 октября

V Международный фестиваль аудиовизуальных искусств «Видеология». Волгоград.

Фестиваль «Видеология» стремится стать бескомпромиссным форумом актуальных направлений современного художественного процесса.

К участию в фестивале приглашаются все желающие, как профессионалы, так и любители (независимо от возраста, пола, социального статуса, этнической и религиозной принадлежности, политических и эстетических предпочтений): режиссеры независимого кино, аниматоры, документалисты, видеохудожники и дизайнеры, музыканты, экспериментаторы, фотохудожники, критики, журналисты, зрители и активисты.

Тема года: S.ПОРТ / Последнее пристанище. Приглашение к разговору на тему спорта? И да, и нет. Не случайно и двойное название — кто будет последним пришвартовываться в этом порту? Больше вопросов, чем ответов. Ясно одно, что в социокультурной практике существует специфическая область, которая всячески мимикрирует, подстраивается под развлечение или бизнес, стиль жизни или культ, но при этом не определяется ни через одно из этих понятий.

Реальность спорта в современном мире немногим изменилась с архаичных времен. Налицо и ритуальная практика, и жестокость жертвоприношения. Спорт — это и индустрия развлечения, и стиль жизни, и мода, и секс, и большая политика. Организаторы предлагают приоткрыть завесу «закрытости» спорта, взглянуть на него и прочувствовать его средствами искусства.

К участию в конкурсной программе принимается один фильм от одного автора. Работы должны быть созданы не ранее 1 января 2006 года. Для участия в фестивале необходимо заполнить и выслать заявку вместе с диском. Принимаемые носители: DVD (без сжатия, без защиты от копирования).

По длительности видео- и кинофильмы не должны превышать 30 минут (исключения будут рассмотрены). Отбор работ на конкурсную программу проводится кураторами фестиваля «Видеология». Оценка фильмов конкурсной программы осуществляется жюри и публикой фестиваля. Присланные копии фильмов авторам не возвращаются и остаются в архиве фестиваля.

Все конверты от иностранных участников следует помечать надписью «no commercial value — for cultural purposes only».

400066 Волгоград
Хохлову Ярославу. До востребования
www.videology.ru
E-mail: volgafest@yandex.ru

d — 31 октября

III конкурс «Золотая черепаха» на звание «Лучший фотограф дикой природы». Москва

Организатор: Фонд охраны природы Floranimal.

Участником конкурса может являться любой автор, если его работы удовлетворяют требованиям конкурса. К конкурсу допускаются фотографы из любых стран. Принимаются цветные и черно-белые фотографии.

Номинации: «Фотограф года» — звание и главный приз присуждается фотографу, сделавшему наиболее оригинальные, эмоциональные, динамичные и запоминающиеся кадры, попавшие в финал в разных номинациях и особо отмеченные жюри.

Основные номинации: «Звери, птицы, микромир» (насекомые, пауки и т. д.), «Подводный мир, другие животные» (земноводные, рептилии, моллюски и т. д.), «Портрет животного» (съемка крупным планом любых диких животных, в том числе и представителей микромира), «Гармония жизни» (единство животного и среды его обитания, как в биологическом, так и художественном аспекте), «Животные и люди, магия растений» (растения, мхи, грибы и т. д.), «Пейзаж» (тема года — дождь), «Наша планета, искусство природы» (арт-фото), «Фоторассказ» (серии из 5 работ, рассказывающие об одном объекте, каком-либо месте или раскрывающие любую тему; от одного автора могут быть представлены 2 серии).

Специальные призы: «Самый биологически сложный кадр», «Самый юмористический кадр», «Лучшая фотография семьи животных», «Лучшая фотография природы России».

Специализированная программа: «Лучший молодой фотограф» (старшая группа: 12—16 лет, младшая группа: младше 12 лет; победитель выбирается на основании оценки 5 фотографий).

Одним автором может быть представлено не более 5 снимков в каждой номинации (за исключением номинации «Фоторассказ»). Одна фотография не может быть представлена более чем в одной номинации. Для подачи заявки на участие в конкурсе автор регистрируется сам и регистрирует свои работы через форму на сайте. Также возможна отправка работ почтой — на цифровых носителях с заполненной анкетой.

После регистрации работ организаторами принимается решение об участии/неучастии данной работы в конкурсе. Автор считается участником после того как на конкурс принята первая его работа. Авторам работ, прошедших в полуфинал, высылается информационное письмо.

Победители конкурса и обладатели специальных призов выбираются членами жюри из финалистов. Обладатели дополнительных призов определяются представителями компаний-спонсоров. Оригиналы работ предоставляются финалистами по специальному запросу организаторов. Технические требования к фотографиям — на сайте конкурса.

Москва, 125252, а/я 52
Мяскову Александру, конкурс «Золотая черепаха»
www.animalphoto.ru

d — 31 октября

Solitude-Stipendien 2009 bis 2011 / Резидентская программа в замке Solitude. Штутгарт, Германия

Период: осень 2009—2011, от 3 до 12 месяцев. Количество стипендий: 60.

Резиденция принимает художников следующих дисциплин: архитектура, визуальные искусства (включая перформанс и кураторскую практику), исполнительские виды искусства, мода, костюм, литература, музыка, видео и т. д.

На стипендии могут претендовать профессиональные художники до 35 лет, окончившие вуз не более 5 лет назад. Заявления от студентов не рассматриваются.

Организаторы предоставляют: бесплатную квартиру-студию (с бесплатными для гостя электроэнергией и водой), стипендию €1000 в месяц, оплату транспортных расходов (прибытие / убытие).

Возможность компенсации других затрат (на материалы, страхование) рассматривается индивидуально. Языки общения: немецкий, английский или французский.

Для того чтобы подать заявление на участие в программе, сначала нужно заполнить онлайн-анкету на странице регистрации и получить бланки заявлений в формате PDF. Решение жюри будет объявлено не ранее марта 2009 года.

Akademie Schloss Solitude
Solitude 3
D — 70197 Stuttgart
www.akademie-solitude.de
Страница регистрации: http://application.akademie-solitude.de
E-mail: presse@akademie-solitude.de

Грантовые программы CEC ArtsLink

d — 3 ноября — исполнительские виды искусства и литература. Начало программы осенью 2009

d — 9 ноября 2009 — визуальные и медиаискусства. Начало программы осенью 2010

Проект «ArtsLink-резиденции в США»

CEC ArtsLink — Международная организация поддержки искусства, основанная в 1962 году и имеющая отделения в 27 странах. Она определяет свою миссию как художественную дипломатию, способствующую преодолению международных конфликтов, взаимного недоверия и изолированности. Ее программы адресованы художникам и менеджерам искусства из Центральной и Восточной Европы, России и Востока.

Период резиденций — 6 недель.

ArtsLink-резиденции устраиваются на базе американских творческих организаций, обеспечивая участников уникальным профессиональным и творческим опытом взаимодействия с местными деятелями искусств и менеджерами. Они предназначены для художников традиционных и актуальных направлений, кураторов из независимых, некоммерческих и правительственных организаций. Ограничений по возрасту нет. Претенденты должны знать английский язык.

Чтобы воспользоваться этой программой, важно не иметь никаких предыдущих контактов в США. Выбранные претенденты будут размещены в тех организациях и областях США, где есть возможности, лучше всего соответствующие их профессиональным интересам и целям.

Организаторы финансируют проживание, питание, рабочие расходы, авиабилет, визу, страховку. Финансирование проживания и рабочих расходов будет происходить через хозяев резиденции; расходы на авиабилеты, визу, страхование и питание компенсирует ArtsLink. Форма заявления — на сайте. Итоги конкурса будут объявлены в конце апреля 2009 года.

d — 3 ноября

Independent Projects / «Независимый проект». Нью-Йорк

Период программы: 3—8 недель, 1 апреля 2009 — 31 марта 2010.

Программа «Независимый проект» поддерживает проекты художников и менеджеров искусства для реализации в США в сотрудничестве с одной из американских некоммерческих организаций искусств. Заявления от студентов, стипендиатов и художников-любителей не принимаются.

Чтобы запрашивать финансирование, претенденты должны иметь предварительную договоренность с американской организацией и составить проект с детальным бюджетом, включая путешествие и размещение.

Проект будет оцениваться оргкомитетом, исходя из следующих критериев: способность претендента независимо управлять своим проектом; художественное и профессиональное превосходство над другими проектами; совместимость задач американской организации с целями проекта; польза сотрудничества сторон; дальнейшая возможность использования опыта в стране претендента.

Финансирование в сумме до $ 5000 будет осуществляться через организацию-партнера. Итоги конкурса будут объявлены в конце марта 2009 года. Форма заявления — на сайте.

CEC ArtsLink
435 Hudson Street, New York, NY 10014
www.cecartslink.org
Представительство CEC ArtsLink в Санкт-Петербурге:
191025, СПб, ул. Рубинштейна, 6/1
Тел./факс: (812) 315-4558
E-mail: cecstp@mail.wplus.net

d — 1 декабря

The Adi Prize for Jewish Expression in Art and Design / Приз за сохранение еврейских традиций в искусстве и дизайне. Иерусалим.

Организатор: The Adi Foundation в сотрудничестве с Еврейским университетом и Музеем Израиля.

Международный конкурс будет проходить в четвертый раз (биеннале). Тема этого года — «Rupture and Repair».

Конкурс открыт для профессиональных художников и студентов от 18 лет, работающих в самых разных областях изобразительного искусства, включая живопись, скульптуру, графику, фотографию, дизайн, ювелирное искусство, моду и т. д.

Представленные художниками работы будет судить профессиональное международное жюри, критерий — присутствие в произведении культурной традиции и философии иудаизма. Гран-при — ₪50000. Другие финалисты получат по ₪2000. По итогам конкурса будет издан каталог и проведена выставка — весной 2010 года.

Фотографии работ подаются на конкурс через форму на сайте вместе с заявлением художника (не более 250 слов, один документ) и творческой биографией (один документ). Даже если проект подается от группы, количество листов не должно увеличиться. Язык конкурса — английский.

www.adifoundation.co.il

петербургская арт–хроника

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

ИЮНЬ

4 июня. Галерея «Формула». «Сампо-Финская виза». Riiko Sakkinen, Katja Tukiajnen, Jani Leinonen, Harry Koskinen.

5 июня — 8 июля. Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина). «Шесть дней творения». Елизавета Александрова. Живописный коллаж.

6—19 июня. Выставочные залы IFA. «Коллаж и живопись». Ольга Моисеева.

6—30 июня. Галерея «Гильдия мастеров». Армен Гаспарян. Живопись.

7—20 июня. Музей Анны Ахматовой. «Фотография — больше, чем слова». Серафима Михайлова, Дарья Белова, Маргарита Дмитриева, Елена Шахова, Дарья Головкова.

8 июня — 1 июля. Смольный собор. «Белые ночи со скрипками и картинами». Ядран Шетлик. Фотография.

10—24 июня. Галерея «МАрт». «Актуальность танцевальности». Вячеслав Михайлов, Ольга Грамлевская, Валерий Лукка, Алла Джигирей, Феликс Волосенков, Александр Иванов, Лариса Голубева, Николай Васильев и другие. Живопись, графика, скульптура.

10 июня — 9 июля. Художественный салон «Монмартр». «Путешествующий город». Сабир Гаджиев, Светлана Гаджиева.

10 июня — 16 июля. C.A.G. Comic Art Book Gallery. «Во что мы играем завтра». Ян Форманн, Дмитрий Теселкин, Milk and Vodka. Инсталляция.

11 июня. Гостиная искусств ресторана «Палкинъ». «Частная коллекция». Анатолий Белкин.

11 июня — 10 июля. Галерея «Национальный центр». «От Индии до Америки». Валентина Анопова. Живопись, графика.

13 июня. «Манеж». Андрей Мельник. Светозвуковой видеоперформанс.

13 июня. Музей Анны Ахматовой. «Русская литература в эпоху террора». Виталий Шенталинский.

16 июня. Эрмитаж. «Обращение Савла». Пармиджанино. Из цикла «Шедевры музеев мира в Эрмитаже». Из собрания Музея истории искусств в Вене.

16 июня. Музей В.В. Набокова. «Цвета Ирландии». Кармен Кейси. Фотография.

16—29 июня. Галерея «Mod». «Нефотографическая фотография».

16 июня — 16 августа. Галерея «Арка». «Фотоэротика-2». Митрич, Анатолий Бисинбаев, Константин Ощепков. Эротическая фотография.

17 июня. Петропавловская крепость. Иоанновский равелин. «Петропавловская крепость. Эмальерные фантазии». Алексей Талащук, Светлана Пономаренко, Ольга Лысенкова, Анвар Багаутдинов, Зураб Церетели, Ольга Зуева, Татьяна Киселева, Борис Клочков, Николай Вдовкин, Александр Карех и другие.

17 июня — 17 июля. Библиотека им. А.С. Грибоедова. «Путешествуя с этюдником». Инга Штань. Живопись.

17 июня — 19 июля. Regent Hall. «Hermitage Fashion». Фотография.

17 июня — 20 июля. Галерея «Bienestar». «!Vamos bien!». Кубинская живопись.

17 июня — 20 августа. Выставочный зал «Смольный». «Ладья миллионов лет». Виктория Преображенская. Живопись.

18 июня — 15 июля. Галерея «Рахманинов дворик». Олег Матюхин. Фотография.

19 июня. Русский музей. Мраморный дворец. Юрий Злотников. Живопись.

19 июня. Выставочный центр Союза художников. «Мастерская уникальной книги». Книга художника.

19 июня — 13 июля. Фотосалон Карла Буллы. «Шедевры мировой фотографии».

20 июня. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Планета Петербург». Марина Антонова. Фотография.

20 июня. Библиотека «Измайловская». «Ретроспектива плаката. Ленинград — Санкт-Петербург».

20 июня. Клуб «Буквоед на Восстания». Женя Цибирова. Рисунки.

20 июня — 3 июля. Галерея «С.П.А.С.». «Яблочный пирог». Живопись, графика.

20 июня — 9 июля. Галерея «Матисс Клуб». Георгий Ковенчук (Гага). Живопись, графика, объекты, медиа-арт.

20 июня — 15 июля. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Олимпийская». Из цикла «Штучки».

20 июня — 19 июля. Исторический архитектурно-художественный музей. Кронштадтский экологический фестиваль искусств-2008.

20 июня — 20 июля. Галерея Марины Гисич. Работы художников галереи. Живопись.

21 июня — 31 июля. Фасад здания на Пискаревском пр., 2. «Бенуа: здание-картина». Сергей Чобан. Стеклянные панели по мотивам картин Бенуа.

22 июня — 20 июля. Галерея «АРТ.объект». Мария Ланец, Мария Казак. Батик, роспись по шелку.

23 июня. Выставочный зал «Смольный». «Традиции Сабантуя в Ленинградской области». Фотография.

23 июня — 21 июля. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Восприятие тела». Эрнестина Рубен. Фотография.

24 июня — 24 июля. Этнографический музей. «Этно Джинс: все оттенки индиго».

24 июня — 15 августа. Галерея «Арка». «Птичка в клетке». Живопись, графика, скульптура, инсталляция.

25 июня. Русский музей. Михайловский замок. «Русский фарфор XIX века. Петербургские заводы Батенина и братьев Корниловых».

25 июня. Елагиноостровский дворец-музей. «Лоскутное соцветие». Произведения прикладного искусства, арт-объекты «с историей».

25 июня — 9 июля. Галерея «ART re.FLEX». «Сканограммы». Светлана Пожарская. Фотография.

25 июня — 31 июля. Галерея «SKOL». «Выявление». Работы участников фотошколы «5,6».

25 июня — 31 августа. Музей истории религии. «Звуки на холсте». Дмитрий Кустанович. Живопись, перформанс.

26 июня. Елагиноостровский дворец-музей. «Диалог с деревом». Павел Браславский.

26 июня — 10 июля. Русский музей. Мраморный дворец. «Энергичная лирика». Виктор Тихомиров.

26 июня — 30 августа. Арт-холл «Монако». «Точка зрения». Евгений Михнов-Войтенко, Владлен Гаврильчик, Игорь Иванов, Валентин Левитин, Жанна Бровина, Юрий Дышленко, Геннадий Устюгов, Владимир Немухин и другие.

27 июня — 10 июля. Музей В.В. Набокова. «В изгнании». Тара Бергин, Алан Тернбулл. Офорт.

28 июня — 18 июля. Музей политической истории России. «Сорок девятый». Фотография.

28 июня — 20 июля. Особняк Румянцева. «Территория радости». Фотография.

28 июня — 28 августа. Лофт-проект «Этажи». «Воздух». Андрей Хлобыстин, Олег Котельников, Михаил Розанов, Андрей Медведев, Стас Макаров, Маня Алексеева и другие.

29 июня. БИКЦИМ. «Современная турецкая фотография». Орхан Джем Четин, Гехан Гезик, Дора Гюнель, Хасан Хусейн и другие. Мультимедиапоказ, фотоистории, фотопроекты.

30 июня. Галерея дизайна. «Jones, Jones!». Перформанс.

ИЮЛЬ

1 июля. Ледокол «Красин». «Homo Arkticus». Мария Апрасиди, Света Герасимова, Татьяна Горшенкова, Иван Грохотков, Алексей Губарев, Инна Позина и другие. Инсталляция.

1—30 июля. Галерея Третьякова. «Катуньский хребет». Ольга Леонова. Акварель.

1—31 июля. Клуб чайной культуры «Море чая».

«Лики иероглифа». Каллиграфия.

Альберт Низамутдинов. Живопись.

2—13 июля. Выставочный центр Союза художников. «Арт-мост Париж — Санкт-Петербург».

2—15 июля. Галерея «Сарай». «Трасса Е-20» (Картинки из окна автомобиля). Валерий Гриковский. Живопись.

2—16 июля. Центр книги и графики. «Варшавская графика-2007».

3—19 июля. Выставочный центр Союза художников. «„Остров“. 20 лет спустя». Работы группы «Остров».

3—23 июля. Центр книги и графики. «В плену зверей». Анималистическое искусство.

3—31 июля. Ресторан «Жан-Жак». Юрий Толстых, Юлия Ишунина. Фотография.

3 июля — 3 августа. Галерея «Русский портрет». Аушра. Живопись.

4 июля. Музей истории религии. «Масонство: история, ритуал, символика». Рукописи, документы, масонские знаки отличия, ритуальные предметы (фартуки, мастерки, молотки, ленты), редкие гравюры, фотографии, книги, грамоты, дипломы, живопись, скульптура.

4—12 июля. Галерея «КвадраТ». «4×4×4×4». Александр Антипин. Видеоинсталляция.

4—18 июля. Музей Ф.М. Достоевского. «Живая площадь». Фотография, живопись, архитектура.

4—20 июля. Выставочный центр Союза художников. Севастопольская художественная школа. Детское творчество.

4 июля — 30 августа. Галерея «С.П.А.С.». «Краски лета». Живопись.

5 июля. Музей Анны Ахматовой. «Монумент». Видеоработы эстонских художников.

5 июля. Шувалово-Озерки. Деревня художников. Фестиваль творческих мастерских. Керамика, скульптура, видео.

5—13 июля. Галерея «Navicula Artis». «Asciiticism». Иван Химин. Компьютерная графика.

5—15 июля. «Манеж». I Балтийская биеннале современного искусства.

6 июля. БИКЦИМ. «Пограничники». Фотография.

6 июля. Пляж «Ласковый». «Можно ли украсть воду у моря…» Никита Евдокимов, Александр Кручинин. Фотография.

6—12 июля. Лофт-проект «Этажи». «Навигация тела». IV Международный фестиваль современного искусства. Перформанс, мультимедиа.

6 июля — 3 августа. Галерея «Zoom». «I hate labels». Стас Багс. Живопись.

6 июля — 6 августа. Галерея «АРТ.объект». Александр Борков, Евгений Гиндпер, Александр Задорин, Арон Зинштейн, Марат Тажибаев, Виктор Татаренко, Александра Овчинникова и другие.

7—20 июля. Музей-квартира И.И. Бродского. «Трикветрум». Андрей Ярыгин, Даниил Григорьев, Алексей Рыжков. Фотография, скульптура, графика.

7 июля — 7 августа. Галерея «Гильдия мастеров». «Путешествия». Александр Задорин. Живопись.

8—19 июля. Галерея «Борей». «Вид из моего окна». Олег Чернов. Живопись.

8—19 июля. Галерея «Паразит». «Катастрофы».

9 июля. Музей Державина. «Воздух, вода, земля, огонь». Адриана Пиньятелли Мангони,

Винченцо Кабианка. Живопись.

9 июля. Музей истории религии. «Коллекция культовых предметов надымских ненцев».

9 июля — 5 декабря. Музей политической истории России. «Мода и политика». Образцы модной одежды и аксессуаров XX века, фотографии, скульптура, графика, живопись, репродукции, афиши, образцы тканей.

10 июля. Галерея современного искусства «Slavinsky». Новые работы Ивана Славинского.

10—31 июля. Галерея «Национальный центр». «Жанр». Виктор Казарин, Валентина Анопова, Александра Овчинникова, Николай Москвин, Вениамин Борисов, Давид Боровский, Василий Власов и другие. Из цикла «Мастера». Живопись, графика.

10 июля — 9 августа. Галерея «Матисс Клуб». «Пейзаж в скульптуре и венецианская графика». Геля Писарева.

10 июля — 9 августа. Художественный салон «Монмартр». «Образы Петербурга». Живопись.

11 июля. Музей Академии художеств. Работы корейских художников. Живопись, графика.

11 июля — 31 августа. Галерея ювелирной моды «О!» «Бабочки-цветочки». Дмитрий Кустанович. Живопись.

12 июля. Музей В.В. Набокова. «Нечто мифологическое». Анна Ефременкова, Елена Случевская. Живопись.

12 июля. Open-air галерея «Земля-воздух». «Живопись быстрого реагирования». Живопись.

12—13 июля. Красный Треугольник. «Интерзона: Красный Треугольника». Видео, перформанс.

13 июля — 29 августа. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Черно-белые ночи». Андрей Медведев. Фотография.

14 июля — 11 августа. Лофт-проект «Этажи». Саша Ауэрбах. Фотография.

15 июля — 13 августа. Фотосалон Карла Буллы. Михаил Лебедев. Фотография.

16—30 июля. Галерея «ART re.FLEX». «Городская топология. Шкапина». Наталья Захарова, Игорь Лебедев. Фотография.

17 июля. Русский музей. Михайловский замок. «Интуиция пространства: скульптура». Сергей Борисов.

17 июля. Музей кукол. «Страна Жар-птицы Николая Жукова». Графика, куклы, игрушки.

17—31 июля. Галерея «Сарай». «Миры на песке». Алена и Анатолий Шиманские. Живопись, графика, объекты.

17 июля — 3 августа. Русский музей. Мраморный дворец. Маноло Вальдес. Скульптура.

17 июля — 7 августа. Галерея искусств «Э». Андрей Смирнов. Живопись.

17 июля — 31 августа. Государственный центр фотографии. «Yottak!_08». Йотта Кипе.

18 июля. Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина). «Доски». Владимир Стерлигов, Алексей Гостинцев, Елена Гриценко, Александр Маслов, Григорий Молчанов, Николай Киселев и другие.

18—27 июля. «Манеж». VII Фестиваль экспериментального искусства.

18 июля — 5 августа. Выставочный зал Московского района. «Корни души: Косово и Метохия». Дарко Дозета. Фотография.

19 июля. Музей городской скульптуры. «Улицы города N». Люба Сорокина, Сергей Сорокин, Павел Смирнов, Максим Атасов, Сергей Сапожников, Стас Багс. Стрит-арт, граффити, фотография, видео.

22 июля — 2 августа. Галерея «Борей». «Энергетическая пара». Виктор Тихомиров, Евгений Юфит. Живопись, фотография.

22 июля — 2 августа. Галерея «Паразит». «Тело».

23 июля. Выставочный зал «Смольный». «Воспоминания о Тавриде. Полуостров Крым». Анна Юркова. Фотография.

23 июля — 3 августа. Музей-квартира И.И. Бродского. «Жизнь на солнечной стороне». Геннадий Бернадский. Живопись.

23 июля — 31 августа. Музей Академии художеств. Ежегодная выставка дипломных работ выпускников Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Живопись, фотофиксация, эскизы храмовых росписей, эскизы и картоны монументальных произведений светского характера, театрально-декорационная живопись, станковая живопись, графика.

24 августа. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Звучащее ухо». Якоб Кьеркегор. Инсталляция.

24 июля — 17 августа. Выставочный цент Союза художников. «Коряжма продолжает разгадывать тайны белого листа». Бумажная пластика.

24 июля — 31 августа. Государственный центр фотографии. «Другая столица». Сергей Кочетов, Александр Маслов, Илья Павлов, Мария Норазян, Белла Логачева. Фотография.

25 июля. Лофт-проект «Этажи». «Сад резиновых камней». Петр Белый. Инсталляция.

25—27 июля. Проспект Испытателей, 26. «Meeting Of Styles 2008». Граффити.

25 июля — 6 сентября. Галерея «Глобус». «С корабля на бал». Kiev Dandys Граффити.

26 июля. «Манеж». «Живая живопись». Казу Янаги. В рамках Международного фестиваля эксперимента и перформанса. Перформанс.

28 июля — 11 августа. Галерея «Mod». Анастасия Быцко. Фотография.

28 июля — 20 августа. Российская национальная библиотека. Алексей Наумов. Пейзажи.

29 июля — 5 августа. Выставочный центр Союза художников. «Движения тела». Современное искусство республики Корея. Работы в жанре «ню».

31 июля — 31 августа. Государственный центр фотографии. «Остановись, мгновенье». Люция Ганиева.

АВГУСТ

1—17 августа. «Манеж». «Фотографы Узбекистана. Культура и традиции Средней Азии».

1—25 августа. «Манеж». «Крупным планом». Владимир Духовлинов, Анатолий Басин, Феликс Волосенков, Владимир Шинкарев. Живопись.

1—30 августа. Галерея Третьякова. «Америка далекая и близкая». Вероника Гашурова. Живопись.

1 августа — 30 октября. Шереметевский дворец. «Две балетные сцены России». Совместный проект Музея Большого театра и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Эскизы декораций и костюмов, сценические макеты, фотографии и скульптурные изображения артистов, театральные костюмы, бутафория.

4 августа — 10 сентября. Музей В.В. Набокова. «Дом на 10-й». Выставочный проект образовательной программы «Киноискусство». Работы преподавателей и студентов Института искусств факультета филологии и искусств СПбГУ.

5 августа. Музей политической истории России. «Три дня в августе 1991-го». Александр Китаев. Фотография.

5—16 августа. Галерея «Борей». «Прохожий: почти пейзаж». Эли Перельман. Фотография.

5—16 августа. Галерея «Паразит». «Пустота».

6—17 августа. Музей-квартира И.И. Бродского. Памяти Лерника Данильяна. Живопись.

6—24 августа. Выставочный зал Союза художников. Маргарита Самолетова. Скульптура.

7 августа — 13 октября. Русский музей. Корпус Бенуа. Вера Ермолаева, Николай Суетин. Живопись.

8 августа. Галерея «АРТ.объект». Константин Троицкий. Пейзаж, натюрморт.

8 августа — 28 сентября. Эрмитаж. «Картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино в Ферраре».

12 августа. Музей городской скульптуры. «Душевные художники». Живопись, графика.

12 августа — 7 сентября. Музей Анны Ахматовой. «Aspei-transmental — Восток/Запад». Сабина Хэнсген, Анджей Кучминский, Вики Микрут, Элли Фальк-Фархейен, Рита Фрай, Игон Роховский, Иветта Сарибекян, Мартин Хюттель и другие. Живопись, графика, объекты, инсталляция, видео- и аудиоматериалы.

13 августа — 20 октября. Русский музей. Строгановский дворец. «Богородская игрушка XIX—XXI веков». Декоративно-прикладное искусство.

14 августа — 11 ноября. Русский музей. Корпус Бенуа. «Власть воды». Живопись, скульптура, инсталляция.

19—30 августа. Галерея «Борей». «FOLDED ART». Ора Абрахами, Сима Ариам, Агур Нурит, Авива Бергер, Рут Беккер, Ронит Биндер, Илана Ярон и другие. Фотография, живопись.

20—31 августа. Музей-квартира И.И. Бродского. Татьяна Чернова. Живопись.

20 августа — 3 сентября. Музей Анны Ахматовой.

«Времена года». Алла Каляева. Графика.

«Прохожий: почти пейзаж», или Город в саду». Эли Перельман. Фотография.

25 августа — 14 сентября. Галерея «ART re.FLEX». «ДНК». Дмитрий Жуков, Андрей Горбунов. Скульптура, живопись.

28 августа — 17 сентября. «Манеж». «Единство наций на берегах Невы. Петербург многонациональный».

анонс

музеи в состоянии саспенса

8–й фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» (Санкт–Петербург). 27 сентября — 19 октября

Ежегодный фестиваль института Про арте на этот раз вторгнется в пространства небольших петербургских музеев, в основном специализированного характера. Подобное уже бывало в истории «Современного искусства…», когда в проекте участвовали, например, подводная лодка «Народоволец-2» или Музей НИИ экспериментальной медицины РАМН.

Хотя среди участников 2008 года есть и традиционно популярные площадки. К таким относится Музей хлеба, где во время фестиваля будет транслироваться видео «Колобок» московской арт-группы «Программа ESCAPE». Это фильм-исследование «эмоционального восприятия» слушателей известной сказки. Авторы фильма исходили из предположения, что трагическая судьба главного героя (Колобка) не одинаково будет восприниматься различными возрастными категориями и полами. Настоящим откровением для «эскейпов» явилось то, что единственным объединяющим моментом для всех стало непонимание трагической судьбы персонажа. Непонимание того, что присутствующее в сюжете состояние саспенса и смерть главного героя выполняют очистительную функцию. ESCAPE освоили еще одно известное петербургское пространство — музей-квартиру Исаака Бродского. Проект «Аудиогид» — это альтернатива классической экскурсии. Записан диалог нескольких художников, которые проходят по залам музея, разглядывая картины. Они полностью поглощены процессом и чувствуют себя проводниками в «чистом арт-поле».

Музей-квартира легендарного руководителя Ленинграда и одного из героев портретов Бродского, Сергея Кирова, отдан под экспозицию «Для радио» Владислава Ефимова. «Для радио» — стандартное обозначение розеток и вилок радиосети. В проект вошли: «фотопортреты» старинных радиоприемников; серия фотографий приемников, парящих в воздухе; электромеханический объект — «хор» радиоприемников.

В Музее Пушкинского Дома ИРЛИ РАН будут представлены работы из серии Volume («Том») американской фотохудожницы Микки Смит. Смит фотографирует подшивки периодических изданий в библиотеках. С приходом новых технологий большинство публикаций постепенно заменяются онлайн копиями, и во многих случаях печатные версии уже не подшиваются в переплеты. Книги и слова не подвергаются никакой обработке со стороны художницы — они просто зафиксированы в том виде, в котором найдены ею в стопках, сформированных библиотекарем или оставленных последним читателем. Названия выходят за пределы корешков и придают новое значение объекту, находящемуся, по мнению Смит, под угрозой исчезновения.

Фотопроект «36/24/12» петербуржца Антона Хлабова выставят в Метрологическом музее ВНИИМ имени Д.И. Менделеева, где собраны уникальные старинные образцовые меры, весы и другие измерительные приборы, рассказывающие об истории точных измерений в России и за рубежем. Российские фунты и золотники, ведра и четверики, аршины и сажени, западноевропейские фунты и футы, китайские ляны, египетские ротли, американские пинты и галлоны — все это посетители регулярно видят в постоянной экспозиции. А вот «36/24/12» — попытка создать ряд эталонных визуальных образцов переменчивых явлений мира. Это три серии фотографий, состоящие из 36 выражений человеческого лица, 24 форм облаков и 12 различных вариаций волн, с присутствием в каждом из снимков той или иной формы нумерации. Размер серий ограничен стандартной длиной промышленно выпускаемых фотопленок с наиболее распространенным при выпуске количеством кадров 36/24/12.

Медийная инсталляция со звуком и флэш-анимацией «Вокал кефали» (автор — Евгений Стрелков из Нижнего Новгорода) прозвучит на ледоколе «Красин». Проект — результат наблюдений художника за рыбаками в Ялте — можно отнести к жанру art-in-science. Из того же ряда инсталляция «Terra Incognita» петербуржца Владимира Грига в Музее почвоведения имени В.В. Докучаева.

К фестивалю спланирована параллельная программа. В нее войдет исполняемая в Звездном зале Планетария камерная опера Владимира Раннева «Синяя Борода, материалы дела» по пьесе немецкого драматурга Деи Лоер «Синяя Борода — надежда женщин» и танцевальный перформанс «Место встречи» москвички Анны Абалихиной. Последний можно будет увидеть на открытии «Современного искусства…» в Петропавловской крепости.

ИЮНЬ

2—15 июня. Галерея «Букбери». Ирина Затуловская. Живопись.

2—27 июня. Народная галерея. «Философия миниатюр Сергея Грицая и хордовая вышивка Людмилы Сашко». Скульптурные миниатюры, вышитые картины.

3—29 июня. Галерея «Совком». Рашид Доминов. Живопись.

3 июня — 13 июля. Галерея «Фотоцентр». «Искусство жить в городе». Фотография.

5 июня. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Новые города. Новое в городах». Проекты, фотография.

5 июня — 11 июля. Музейный центр РГГУ. «Свобода — несвобода». Борух (Борис Штейнберг). Живопись, графика.

6 июня. ГЦСИ. «Прекрасное — есть жизнь». Владимир Мартынов, «Opus Posth», Татьяна Гринденко. Перформанс.

6 июня. Центр современного искусства «Винзавод». «Ninos». Владимир Клавихо-Телепнев. Фотография.

6—16 июня. Центр современного искусства «Винзавод». «Post it Awards 2008». Плакат.

8 июня. Галерея «Ravenscourt». «Фавор». Гор Чахал.

9—20 июня. Музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. «Во имя Страдивари». Лаура Ферраццы, Луиджи Дайнези. Живопись.

9 июня — 7 августа. Галерея pop/off/art. «Мы любим милицию. Милиция любит нас». Юрий Татьянин (Т.Ю.Н.).

10—30 июня. Галерея «Триумф». «Романтический урбанизм». Николай Макаров. Живопись акрилом.

10 июня — 2 июля. Выставочный зал ГосНИИ реставрации. «Светопись души». Юрий Рыбицкий. Пейзажи, портреты. Фотография.

10 июня — 25 июля. Галерея «Эритаж». «Современное искусство. Язык Формы». Паскаль Одресси, Дидье Шамизо, Маркос Марин, Дэвид ля Шапель, Белла Матвеева, Денис Егельский, Наталья Жерновская, Виктор Фрейденберг, Петр Аксенов и другие.

11 июня. Третьяковская галерея. «Русская живопись XVIII — первой трети XX вв.». Из собрания Челябинского областного музея искусств. В рамках программы «Золотая карта России».

11 июня. Городская Дума. «Десять городов итальянского Возрождения». Владимир Орлов. Фотография.

12 июня. Галерея «Brown Stripe». «Ничто». Арсений Жиляев.

12—25 июня. Арт-центр «ПROEKT_FABRIKA». «1968—2008. Политика на улицах!». Антон Курышев, Александра Галкина, Владислав Чежиков, Анатолий Осмоловский, Анастасия Рябова, Владимир Архипов, Арсений Желяев, Илья Будрайскис, Давид Тер-Оганьян, Александр Соколов, Диана Мачулина и другие.

12—29 июня. ГЦСИ. «Story of E.A.T.» Джули Мартин, Марина Колдобская, Ирина Нахова и другие. Инсталляция, видео.

13 июня. Зверевский центр современного искусства. Алиса Зражевская.

15 июня — 10 июля. Галерея «Букбери». «Q-stories \ Сцены одной ночи». Антон Ланге. Фотография.

16 июня. ГЦСИ. «СіпэстАтика». Дмитрий Субочев, Тимур Куянов, Антон Яхонтов, Дина Хусейн. Интерактивный мультимедийный проект.

16—30 июня. Галерея «Вхутемас». «НЭР. Дипломный проект. 1960». Архитектурный проект.

16—30 июня. Совет Федерации. «Мерная икона: история и современность».

16 июня — 10 августа. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Аарон Априль. Живопись, графика.

17 июня. ГЦСИ. «Только мой». Ираида Юсупова, Александр Долгин. Перформанс, видео, фотография.

17 июня. Музей личных коллекций. «Авангард: шедевры каспийской столицы». Из коллекции Астраханской государственной картинной галереи им. П.М. Догадина.

17 июня — 1 июля. Paperworks Gallery. «О бессмертии». Нина Котел. Графика.

17 июня — 31 июля. Галерея «Арт 21». Александр Сулимов. Живопись.

17 июня — 6 октября. Музей-заповедник «Измайлово». «Лики русской истории». Виктор Маторин. Живопись.

18 июня. «Белые палаты» на Пречистенке. «Жизнь в памятниках всемирного наследия. Жилые микрорайоны берлинского конструктивизма». Памятники архитектуры авангарда 1920—1930-х годов.

18 июня. Городская Дума. Андрей Будаев. Плакат, коллаж.

18 июня — 4 июля. Выставочный зал «Новый Манеж». «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным 1926—1936». Фотомонтаж, живопись гигантских масштабов, фотография, архитектурные проекты, плакат, скульптуры массовых действ, видео.

18 июня — 6 июля. Elena Gallery. «Таинственная незнакомка». Живопись.

18 июня — 8 июля. Галерея «Justo». «Sex, Drugs & Fashion». Александр Бородулин. Фотография.

18 июня — 13 июля. Галерея «На Солянке». «Приманера». Илья Серегин. Живопись.

19 июня. ГЦСИ. «Мой дядя самых честных правил». Сергей Загний. Визуально-акустический перформанс.

19 июня. Выставочный зал «Манеж». «Испания в объективе российских фотографов».

19 июня — 14 июля. Галерея «ПроЛаб». «14×14, или В поисках идеального города». Дмитрий Ваффин. Фотография.

19 июня — 17 июля. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Провинциальные истории». Ольга Цимболенко, Тимофей Дорофеев. Живопись.

19 июня — 31 августа. Галерея «Изопарк». «Солнечный круг». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

20 июня. Галерея Фонда содействия развитию искусств. «Жизнь на планете». Андрей Гудков. Фотография.

20 июня — 6 июля. Центр современного искусства «Винзавод». «ЦеппелинСтанция „BERLIN“». Архитектурные проекты, видеоарт.

20 июня — 13 июля. Галерея «На Солянке». «РАО — yes, РАО — no, или Уходя, гаси!». Живопись, графика.

21 июня. Галерея «Улица ОГИ». «What moves you? (Что заставляет нас двигаться?)». Перформанс.

21 июня. ГЕО-галерея. «Уроки французского». Лев Дьяконицын. Живопись.

21 июня — 31 июля. Галерея «N». «Подводный мир без границ». Фотография.

23 июня — 11 июля. Выставочный зал журнала «Наше наследие». «Три мира. Краков — Нью-Йорк — Москва». Владимир Потресов. Фотография.

23 июня — 21 июля. Галерея Паломнического центра. «Убеленные кровью агнца: к 90-летию екатеринбургской голгофы». Фотография.

24 июня. Галерея «Древо». «Henkel Art Award. 2008». Международный конкурс художественного рисунка.

24 июня — 13 июля. Российская Академия художеств. Андрей Пахомов. Живопись, графика.

24 июня — 13 июля. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Традиционное ткачество — узоры долины Кулу». Вишванатх Наир.

24 июня — 15 сентября. Исторический музей. «Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века». К 125-летию со дня открытия Государственного исторического музея.

25 июня. Фонд «Эра». «Эволюция от кутюр. Искусство и наука в эпоху постбиологии».

25 июня — 13 июля. Российская академия художеств. Екатерина Григорьева. Живопись.

26 июня. Галеев-галерея. Александр Русаков. Работы на бумаге.

26 июня. Музей А.С. Пушкина. «Валенсийские праздники. Традиции и культура».

26 июня — 8 июля. Галерея «АЗ». «Все — единство». Екатерина Савченко. Живопись, фотоживопись.

26 июня — 10 июля. Галерея «ФотоЛофт». «Street fashion — арт-объект». Фотография.

26 июня — 20 июля. Галерея искусств Зураба Церетели. «Светлый сон». Людмила Колчанова, Юрий Дырин, Степан Коротков. Живопись, графика, новые медиа.

26 июня — 31 июля. Музей-центр им. А. Сахарова. «The Game is Over». Ингеборг Люшер. Видеоинсталляция.

26 июня — 19 октября. Дарвиновский музей. «Бестиарий». Живопись, графика, керамика, батик, стекло, металл, камень.

27 июня — 20 июля. Крокин галерея. «Острота зрения». Андрей Бильжо. Графика.

27 июня — 22 июля. Галерея «Периметр». «В мире прекрасного». Светлана Фуникова, Николай Волгожанин, Виктор Черней. Живопись, графика.

27 июня — 3 августа. Третьяковская галерея в Толмачах. «Предмет и вне предмета: 1920—1970-е». Валентин Окороков. Живопись, графика.

27 июня — 30 августа. Diehl + Gallery One. «Гласность / Перестройка. Русское искусство 1980-х гг.»

30 июня — 15 июля. Фонд народных художественных промыслов. «На круги своя». Александр Поверин. Гончарная чернолощеная керамика, скульптура.

ИЮЛЬ

1—6 июля. ЦДХ. «Мир Дальнего Востока». Александр Иконников, Лим Лип. Живопись.

1—12 июля. Галерея «ФотоСоюз». «Правила хорошего полутона». Дмитрий Егоров, Елена Менькова, Карина Кузнецова. Живопись.

1—20 июля. Галерея «Файн Арт». «На берегу». Лариса Звездочетова, Ханс Кок. Живопись.

1—27 июля. Выставочный зал «Солнцево». Светлана Варнакова, Светлана Горошилова, Татьяна Маркина. Акварель.

1—30 июля. «Стой! Кто идет?» I Московская международная биеннале молодого искусства.

1—31 июля. Арт-центр «ПROEKT_FABRIKA». «(Р)еволюция». Уличное искусство. Скульптура, объекты.

1—31 июля. Галерея «RuArts». «За пределами тела». Доменико Боррелли, Филиппо Чентенари, Лара Фаваретто, Паоло Грассино, Франческо Сена, Саверио Тодаро, Фабио Виале. Инсталляция.

1—31 июля. ЦДХ. «Имена». Николай Бущик, Михаил Копьев, Сергей Радюк, Светлана Румак, Виктор Пушкин. Живопись.

1 июля — 15 октября. Пирогово. «Арт-Клязьма». Уличный фестиваль современного искусства.

1 июля — 30 октября. Дом-музей К.С. Станиславского. «Великий многоликий». Фотографии, костюмы, мебель из спектаклей, реквизит, бутафория, макеты спектаклей.

2 июля. Зверевский центр современного искусства. «Пацаны». Кирилл Шаманов, Миша Most, Илья Трушевский, Евгений Медведев-Ма, Иван Ушков, Группа «ВолгаДрайв», Саша Кулик-Милашечкин, Руслан Ермолаев, Юра Намбаван, Алексей Спай, Стас Багс, Иван Плющ, Татьяна Ада-Иду. Gop-art.

2—6 июля. Музей декоративно-прикладного искусства. «Фиолетовая улица: из Парижа в Москву. Замки Луары в Москве». Декоративно-прикладное искусство.

2—13 июля. ГЦСИ. «Red Line». Татьяна Федорова, Гена Попеску, Андрей Гамарц, Александр Раевский, Максим Кузьменко, Ирина Франкова, Дмитрий Ермураке, Юрий Ермураке.

2—27 июля. Gala Galerie. Валерия Козина, Вадим Кириллов. Живопись, скульптура.

2—27 июля. Выставочный зал «Измайлово».

«Дикая слива». Китайская традиционная живопись гохуа.

Михаил Авдеев. Декоративно-прикладное искусство.

2—31 июля. ГЦСИ. «Pro это». Художественный проект.

2—31 июля. Stella Art Foundation. «Модельный ряд». Эстер Ачаерандио, Дима Валерштейн, Ольга Дэвис, Александр Менделевич. В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

2—31 июля. Клуб «Солянка». «Cosmopolitics». Якуб Непрас, Йосеф Барес, Жтоховен, Якуб Пфайффер, Павел Стереч, Павел Тисхон. Видеоарт.

2 июля — 3 августа. Московский музей современного искусства.

«Game Art». Николай Дыбовский, Айрат Закиров, Петр Потапов, Гаухар Алдиярова, Наталья Горбунова, Алексей Лучин, Игорь Покровский, Александр Жуков, Георгий Белоглазов, Павел Богданов, Денис Тамбовцев, Алексей Ефремов.

«Технология». Таисия Короткова. Живописные левкасы.

«Миграция». Актуальное искусство.

«Печать». Паула Хелена Лауккайнен. Графика.

2 июля — 14 сентября. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Произведения искусства из закрытых фондов музея. Живопись, скульптура, графика 1910-х годов до настоящего времени.

3 июля. Центр современного искусства «Винзавод». «Яблоки падают одновременно в разных садах». Художественный проект.

3 июля. Центр современного искусства «М'АРС». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

«Product Placement». Проект Екатеринбургского филиала ГЦСИ.

«Видеоясли: Восток-Запад». Видеоарт.

3 июля. Музей «Новый Иерусалим». «Любимые мотивы». Живопись.

3—13 июля. Галерея «Риджина». «Young & Fast». Работы молодых художников.

3—24 июля. Галерея «Винсент». «Геометрия Розы». Диана Воуба. Живопись.

3—26 июля. Галерея «XL». «Mute». Алекс Булдаков. Видео.

3—27 июля. Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева. «Путь добра». Алексей Леонов. Скульптура.

3—31 июля. Арт-центр «ПROEKT_FABRIKA». «Труба». Юлия Жданова. Живопись, графика.

3 июля — 3 августа. Галерея «Ravenscourt». Шон Фэн, Джин Вэйхон, Шу Ко, Хай Тьен. Современное китайское искусство.

3 июля — 31 августа. Галерея «Лаборатория». «Laboratorie. Опыт 1». Графика, инсталляция, фотография.

4 июля. Фонд «Эра». «Неорганический пейзаж». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

4—13 июля. Центр современного искусства «Винзавод». «Остаточные излучения». Павел Ротц, Вероника Рудьева-Рязанцева, Ольга Житлина, Антон Хлабов, Татьяна Ахметгалиева, Александр Ефремов, Александра Фадеева, Ольга Ловцюс, Лотта Заславская, Владислав Кульков, Евгений Яковлев, Екатерина Новикова. Живопись, графика.

4—20 июля. Проект «Улица ОГИ». «Несколько шагов, или Части... целое». Алла Долгалева. Фотография.

4—23 июля. Айдан галерея. «Движение». Мария Баркалова, Анна Зубарева, Майя Колесник, Петр Коротков, Ольга Красуцкая, Алена Крахоткина, Юлия Кривозубова,

Мэри Шервашидзе. Живопись, графика.

4—30 июля. Выставочный зал «Богородское». «Русь святая». Любовь Казанцева, Геннадий Стрекаловский. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

4—31 июля. Галерея M & Ю Гельман. «Новые сверхлюди». Роман Эсс. Живопись.

4—31 июля. Галерея «Ателье № 2». «Трофеи города». Иван Плющ. Фотография.

4 июля — 25 сентября. Галерея «Проун». «Интим предлагать! Графические серии Жюля Паскина 1900—1920 годов. Французская эротическая фотография 1850—1870 годов».

5 июля. Арт-лагерь Веретьево. В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

Ekaterina na-na-na-na, Алина Гуткина, Арсений Жиляев, Андрей Кузькин, Хаим Сокол, Группа «Спам», Илья Трушевский. Ландшафтные инсталляции.

Карла Каньелас, Альберто Чинчон. Видеоинсталляция.

«The в мире животных». Ira Box of Radost. Перформанс.

«Добро пожаловать на планету Земля». Аудиовизуальный сет.

5—31 июля. Галерея «Зураб». «Сувениры НЛО. Oslokino UFO». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

5 июля — 3 августа. Московский музей современного искусства.

«Без названия». Работы молодых мексиканских художников. Живопись, фотография, инсталляция.

«Братья». Современное китайское искусство.

«Границы объективной действительности». Работы молодых финских художников. Графика, фотография, видеоарт, инсталляция.

«Случайная политика». Художественный проект.

7 июля. Выставочный зал Союза художников. Олег Соболь. Станковая графика, живопись, эстамп, мозаика.

7—17 июля. Галерея «Триумф». «Стороны света». Сьюзи Гамильтон. Акрил.

7—26 июля. Галерея pop/off/art. «Incidere Venezia». Виталий Пушницкий. Объект.

8—20 июля. ЦДХ. Зал № 21. «Шура и Мишура». Александр Аронов, Анна Аронова, Анастасия Аронова, Ирина Мишура. Живопись, графика.

8—22 июля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Контекст». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» Живопись, инсталляция.

8 июля — 2 августа. Культурный центр «АРТ-Стрелка».

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Невидимое различие». Жанна Кадырова, Ирина Корина, Диана Мачулина. Живопись, объекты, инсталляция.

Галерея «Reflex». «Инфантилизм». Антон Николаев, Александр Россихин («Бомбилы»).

Галерея-офис Art Business Consulting. «Рабочая одежда». ABC&Co. Мультимедиа.

Галерея «Ru.Литвин». «Стадии зеркала: трещина». Сергей Огурцов. Инсталляция.

Галерея «Глаз». «Краски старения». Сергей Бурасовский. Фотография.

Electroboutique ViewStation. Проект De Logo.

Открытое пространство. «Сверхновая вещественность: разгерметизация». Алина Гуткина, арт-дуэт «ЕлиКука», Яков Каждан, Арман Морин, Нигина Сайфулаева, Ян Форманн.

8 июля — 5 августа. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Спасти сердце ребенка». Гили Йаари. Фотография.

9 июля. Выставочное пространство «Appendix». Александр Повзнер, Александр Батлов. В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

9 июля. Фонд «Современный город». «Я, природа». Работы студентов московского Института проблем современного искусства и Школы искусств «Валанд». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

9—27 июля. Галерея искусств Зураба Церетели. «Узоры на камне». Адылбек Байтереков. Живопись, графика.

9 июля — 3 августа. Клуб «Justo». «W — секция иллюзий». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» Перформанс, боди-арт.

10 июля. Галерея «Кино». «Знаки». Арсений Власов. Графика, перформанс, видеоинсталляция.

10 июля. Деловой комплекс «Федерация». «Обратные связи». Дмитрий Алексеев. Живопись, графика.

10—22 июля. Галерея «Волга». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

«Великое в офисной пыли». Группа «Зарт». Инсталляция.

«Прорезая темноту. Маски». Кузьма Григорьев. Серия лайт-боксов.

10—31 июля. Галерея «Вхутемас». «Libre Libra». Авиад Жиль, Гуета Ширли, Каролин Мойниер, Ноа Наари. В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» Инсталляция, видео, объект.

10—31 июля. Е.К. Артбюро. «$E=mc^2$». Анна Орехова. В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?». Инсталляция.

10 июля — 3 августа. Галерея «ФотоЛофт». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства.

«The Ark». Игорь Крутер. Фотография.

«Skins». Эстер Ачаерандио. Фотография.

«Счастливое детство». Александр Белов, Станислав Гордиенко. Фотография.

10 июля — 3 августа. Культурный центр «Дом Озерова». «Шестое чувство». Работы молодых коломенских художников. В рамках проекта «Молодежная творческая мастерская». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

10 июля — 30 августа. Выставочный зал «Домик Чехова». «Дневник одного пространства». Николай Андриевич, Борис Кочейшвили, Валерий Орлов, Юлий Перевезенцев.

10 июля — 15 сентября. Ботанический сад МГУ. «Удивительный мир природы». Скульптура, объект.

11—20 июля. Галерея «АЗ».

«Простой пейзаж». Виктор Седов. Живопись.

«Хроматическое пространство». Олег Глебов. Фотография.

11 июля — 31 августа. Галерея «Арт Прима». Валерий Страхов. Живопись.

13 июля — 1 сентября. Славянский культурный центр. «Москва купеческая в делах и лицах». Из семейных архивов потомков российских купцов и предпринимателей конца XIX — начала XX веков: Третьяковых, Ляминых, Фирсановых, Шапошниковых, Красильщиковых, Павловых, Морозовых, Ушаковых, Сорокоумовских, Зиминых, Арманд, Чумаковых, Коншиных, Леденцовых и других. Фотографии.

14 июля — 5 августа. Выставочный зал журнала «Наше наследие». Валентин Кузьмин. Фотография.

15 июля. Российская Академия художеств. «Игорь Бурганов в Российской Академии художеств». Скульптура, живопись.

15 июля — 3 августа. Галерея «На Солянке». «Синие горы». Юрий Визбор. Графика, фотография.

16 июля — 17 августа. Stella Art Foundation. «Лев Хесин. Метатэги». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

16 июля — 31 августа. Галерея «Победа». «Цыгане». Ляля Кузнецова.

17 июля. Центр современного искусства «М'АРС». «49-я параллель». Илья Гапонов, Андрей Горбунов, Ирина Дроздова, Виктория Илюшкина, Кирилл Котешов, Владислав Кульков, Константин Новиков, Иван Плющев, Татьяна Подмаркова, Анастасия Шавлохова.

17 июля. Фонд «Эра». «Грядки». Лана Катаева. Инсталляция.

17 июля. Политехнический музей. «Достояние». Фотография.

17 июля. Галерея «С.АРТ». «Женские истории. Рисунки из тюрьмы». Наталья Чернова.

17 июля — 1 августа. Центр современного искусства «М'АРС». «Пустой знак». III Международный молодежный проект «М'АРСово Поле».

17 июля — 6 августа. Выставочный зал «Новый Эрмитаж». Александр Тихомиров. Живопись, графика.

17 июля — 8 августа. L-галерея. «Жить в современном обществе». Графика, живопись, инсталляции, новые медиа.

17 июля — 30 августа. Музей актуального искусства ART4.RU. «Деликатесы». Валерий Кошляков, Константин Звездочетов, Леонид Пурыгин, Семен Файбисович, Олег Васильев, Борис Свешников, Филипп Паскуа и другие.

18—31 июля. Зверевский центр современного искусства. «Угощение». Александр Корнеев, Анна Орехова.

18 июля — 27 сентября. Галерея «Даев 33». «Неофициальное искусство в СССР. 1970-е».

19—31 июля. ГЦСИ. «Эксплуатация тела». Александр Андриевич, Анна Голикова, Тамара Зарицкая, Анна Delenn Чубинова, Артем Longort Тищенко, Сергей Пономарев, Антон PlushDog Фотеев, Елена Slon Хайрулина, Василий Купрейчик. В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

19 июля — 19 августа. Клуб «PodМосковье». «Спасибо». Александр Утюпин. Фотография.

22 июля — 10 августа. Российская Академия художеств. Александр Елькин, Александр Рисовалов. Живопись.

23 июля — 31 августа. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Свет фресок Дионисия — миру». Фотографии фресок Дионисия Мудрого, росписи храма Рождества Богородицы в Ферапонтово.

24 июля — 3 августа. Галерея «АЗ». «Линия звука». Жанна Колесникова. Живопись.

24 июля — 10 августа. Галерея искусств Зураба Церетели. «Похищение Азии». Леким Ибрагимов. Живопись.

24 июля — 14 августа. Галерея «Волга». «Chorus». Сергей Савченко. Живопись.

24 июля — 16 августа. Литературный музей. «Свидетель эпохи». Александр Колосков. Живопись.

24 июля — 17 августа. Фонд «Эра». Владимир Архипов. Объекты.

24 июля — 30 августа. Галерея «Файн Арт». «Фэнтези». Маша Шубина, Владимир Щербак, Софья Мавзалевская. Графика, объект.

24 июля — 31 августа. Крокин галерея. «Киты сезона-4». Юрий Аввакумов, Владимир Анзельм, Кирилл Александров, Константин Батынков, Александр Градобоев, проект «Фенсо», Леонид Тишков, Наталия Турнова, Дмитрий Цветков, Ольга Чернышева, Кирилл Челушкин, Сергей Шутов. Живопись, графика, объекты, фотография.

25 июля. Выставочный зал «Манеж». «Частная коллекция». Екатерина Рождественская.

25 июля — 24 августа. Гостиный Двор. «Лето в стиле ню». Живопись.

25 июля — 3 сентября. Галерея «Феникс». Сурен Айвазян. Живопись.

26 июля. Галерея «АЗ». Работы молодых художников студии «ARTFOR». Видео.

26 июля. Культурно-образовательный центр «Этномир». «Мир макарон». Арт-фуд-фестиваль. Инсталляция, скульптура, объекты, перформанс.

26 июля — 10 августа. Айдан галерея. «Still Born». Наталья Эденмонт. Фотография.

28 июля — 12 августа. Выставочный зал «Солнцево». Работы Ассоциации итальянских художников La Mimosa. Живопись, графика.

28 июля — 30 августа. Галерея pop/off/art. «100% the blacksquare». Живопись, графика, фотография, коллаж, объекты.

28 июля — 10 сентября. ЦДХ. Зорикто Доржиев, Даши Намдаков, Бато Дашицыренов, Жамсо Раднаев, Бато Дугаржапов, Александр Захаров. Из коллекции галереи Ханхалаев. Живопись, скульптура.

29 июля — 17 августа. Российская Академия художеств. Николай Вдовкин. Живопись, графика, эмаль.

30 июля. Район Якиманка. «Лицо города». В рамках I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» Росписи городских объектов.

31 июля — 3 августа. ЦДХ. Зал № 15. «Дождь по ту сторону реки». Екатерина Дмитриева. Живопись.

31 июля — 10 августа. ЦДХ. «Золотой город». Михаил Шиханов-Кублицкий. Живопись.

31 июля — 31 августа. Центр современного искусства «Винзавод». «Исторические перепады». Борис Михайлов.

АВГУСТ

1—10 августа. Галерея «Риджина». «Kinky Tags / Крутейший Тэги». Егор Кошелев.

1—10 августа. ЦДХ. Зал № 12. «Экспрессия». Нина Свиридова. Живопись.

1 августа — 3 сентября. Музей каллиграфии. Образцы славянской и европейской письменности, отечественные и зарубежные книги по каллиграфии, редкие экземпляры рукописных изданий.

1 августа — 14 сентября. Дарвиновский музей. «Связь». Арт-объекты.

4—11 августа. Gallery.Photographer.ru. «Background». Александр Гронский. Фотография.

5—10 августа. ГЦСИ. Юрий Соболев, Борис Турецкий. В рамках Фестиваля коллекций современного искусства. Экспозиция работ.

5—24 августа. ГЦСИ. АЕС+Ф, Валерий Айзенберг, Юрий Васильев, Ирина Данилова, Владислав Ефимов, Наталия Мали, Дмитрий Пригов, «Синие носы», «Тотарт» (Наталия Абалакова, Анатолий Жигалов), Аристарх Чернышев, Марсель Динаэ, Даниэла Перего, Эгле Ракаускайте, Владимир Тарасов, Лиза Шмиц. В рамках Фестиваля коллекций современного искусства. Видеоарт.

5—24 августа. Галерея «На Солянке». «Края света». Артур Аваков, Лев Мелихов, Наталья Мелихова, Андрей Рыбаков, Сергей Ткаченко, Дмитрий Фридман, Валерий Яковлев. Фотография.

6—31 августа. Ravenscourt galleries. Наталья Нестерова, Татьяна Назаренко, Эрнст Неизвестный, Алена Кирцова, Сергей Волков, Константин Звездочетов, Георгий Острецов, Ирина Затуловская, Александр Лозовой, Гор Чахал, Александр Савко, Владимир Сальников, Сергей Шутов и другие. Живопись.

7—17 августа. Галерея «АЗ». «Черное и белое». Эдгар Бодров. Графика.

7 августа — 5 сентября. Галерея «Винсент». «Untimely». Михаил Чекалин. Видеоинсталляция.

8 августа. Столешников переулок. Рино Барилларн. Выставка под открытым небом. Фотография.

9 августа — 5 октября. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Китай. Прошлое и настоящее». Декоративно-прикладное искусство.

12—24 августа. Галерея «На Солянке». «ОБ» («Опыты креативного бытия»). Фотография, графика, живопись.

13—25 августа. Галерея искусств Зураба Церетели. «Метаморфозы». Владимир Еленецкий. Живопись.

14 августа — 7 сентября. Московский музей современного искусства. «Тропа познания». Владимир Буйначев. Скульптура.

14 августа — 7 сентября. Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке. «Moskva Raw». Джабах Кахадо. Фотография.

15 августа — 7 сентября. Выставочный зал «Солнцево». Евгений Дружинин. Графика, акварель.

18 августа — 14 сентября. Галерея «Зураб». «2330С». Яков Каждан. Перформанс.

19 августа. Клуб Bilingua. «51 поцелуй». Kaktus. Видеомузыкальный перформанс.

19—31 августа. Российская Академия художеств. Елена Преображенская. Скульптура.

19—31 августа. ЦДХ. Зал № 14б. Борис Смотров. Живопись, графика.

20—29 августа. Галерея «Кино». «2You. Россия — Литва. Игра по художественным правилам». Юозас Будрайтис. Фотография, графика, коллаж.

20—31 августа. ГЦСИ. Александр Юликов. В рамках Фестиваля коллекций современного искусства. Экспозиция работ.

28 августа. Галерея «Iragui». «Rainbow Inside». Ольга Бойко. Инсталляция.

29 августа — 14 сентября. ГЦСИ. «Конструктивизм. Утраченное и возвращенное время». Владислав Ефимов. Советская архитектура 1920-х годов, «архитектурная цивилизация». Лайт-боксы, инсталляция.

30 августа — 20 сентября. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Иллюзион». Наталья Зинцова. Инсталляция.

Галерея «Reflex». «Наложение». Иван Бражкин, Анастасия Потемкина. Фотография.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Экскурс». Инсталляция.

Галерея «Ru.Литвин». «Красный угол». Алиса Йоффе. Из цикла «Активный процесс».

Галерея «Глаз». «Монголия, Камбоджа». Софи Зенон. Фотографии.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Синтетическая вода». Виктор Фрейденберг. Инсталляция.

АПАТИТЫ

26 июня. «Галерея М». «Mail-art и генезис творчества». Олег Корчагин.

АРХАНГЕЛЬСК

16 июня. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Поморская кукла. Работы Ирины Кольцовой». Куклы из травы, соломы и бересты, куклы-скрутки, куклы-столбушки, тряпичные куклы, куклы из мочала.

16—30 июня. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Европейские заметки». Анатолий Коптяков, Олег Павлов. Графика, фотография.

БАРНАУЛ

16 июня. Музей «Город». «Коммунальные лики». Фотография.

26 июня. Художественный музей Алтайского края. «Узоры Оренбургского края». Декоративно-прикладное искусство.

3 июля. Выставочный зал Союза художников. «Новые имена». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

4—21 июля. Художественный музей Алтайского края. «Характеры». Авторская художественная кукла по мотивам произведений В.М. Шукшина.

8 июля. Художественный музей Алтайского края. «Мой мир». Фотография.

17 июля — 3 августа. Выставочный зал Союза художников. Памяти Василия Шукшина.

Портреты, пейзажи, тематические композиции.

8—20 августа. Художественный музей Алтайского края. «Частная коллекция». Екатерина Рождественская. Фотография.

ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

20 июня. Художественный салон комитета культуры города. «Это тоже люди». Алла Фомченко. Куклы.

ВЛАДИВОСТОК

7 июня. Музей им. В.К. Арсеньева. «Искусство чжурчжэней: в круге мифа». Нэцке XIII века.

10 июня — 22 июля. Музей им. В.К. Арсеньева. «Это было летом, летом». Детское декоративно-прикладное творчество.

16 июня. Клуб BSB. «Много собачек и прочие радости». Алевтина Кузнецова. В рамках проекта «артСТЕНА». Наивная живопись.

26 июня. Приморская картинная галерея. «Современные художники Армении». Вардан Аванесян, Сергей Галстян, Самвел Еремян, Сурен Ованесян, Ваган Ромелян и другие. Из собрания Вагана Ераносяна.

30 июня. Дом офицеров. Валерий Шиляев. Живопись.

1 июля. Музей им. В.К. Арсеньева. «Красота времен года на Хоккайдо». Фотография.

1 июля. Выставочный зал Приморского союза художников. Ко Дню города. Живопись.

2 июля. Галерея «Арка». «Проект 12». Деревянная скульптура.

4 июля. Музей современного искусства «Арт-этаж». «Приколы нашего городка». Живопись, графика, фотография.

10 июля. Галерея «Portmay». «Роза и крест». Олег Подскочин. Живопись, графика.

10 июля — 10 августа. Клуб BSB. «Я знаю». Марина Адырхаева. В рамках проекта «артСТЕНА». Живопись.

23 июля. Приморская картинная галерея. «Марк Твен в иллюстрациях Федора Лемкуля». Книжная графика.

26 июля — 22 сентября. Музей им. В.К. Арсеньева. Бруно Либераторе. Скульптура, рисунки, ювелирные изделия.

ВЛАДИМИР

5 июня. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Зураб Церетели. Мозаика, эмаль, витраж, скульптура, живопись.

3 июля. Дом народного творчества. Елена Шарый. Живопись.

ВОЛГОГРАД

21—29 июня. Музей изобразительных искусств. «Форвард-2018». Видеофестиваль.

1 июля — 1 сентября. Музей изобразительных искусств. Отечественное послевоенное искусство. Живопись.

ВОЛОГДА

19 июля. Областная картинная галерея.

«Современное народное искусство России. Традиции и современность».

«Русские женщины — художники второй половины XIX века». Графика.

Айвазовский, Саврасов, Левитан, Куинджи, Верещагин, Репин и другие. Живопись.

ВОРОНЕЖ

10 июня — 3 июля. Дом архитектора. Попов & Меркулов. Живопись.

16 июня. Галерея «Х.Л.А.М.». Андрей Бильжо. Карикатура.

25 июня. Выставочный зал. Анатолий Любавин. Живопись, графика.

28 июня — 12 июля. Центр «Иллюзион». «Дети как дети». Евгений Камбалин, Лев Бойко, Олег Глембовецкий, Денис Булавинцев, Юлия Глембовецкая и другие. В рамках фестиваля «Мультяшкино». Детские картины, арт-объекты, живопись.

17—31 июля. Дом архитектора. Сергей Загорский. Живопись, графика.

ВОТКИНСК

9—30 июня. Музей истории и культуры города. «Керенский и Ленин». Василий Керенский. Графика, скульптура.

28 июня — 28 июля. Музей истории и культуры города. «Ступени». Работы молодых художников города. Живопись, графика, батик, смешанная техника.

ВЫБОРГ

13 июля — 20 августа. Музей «Выборгский замок». Александр Федоров, Наталия Зива, Людмила Дашкевич, Наталия Герман, Нина Попова, Ольга Шаюнова, Анжелика Калинина, Валентина Леванова, Алена Васильева. Акварель.

ГРОЗНЫЙ

16 июня. Дом печати. «На вершине холма». М. Ильясов. Чеканка, макеты старинных родовых башен из жести, меди и алюминия.

26 июня. Дом печати. Леча Абаев. Живопись.

ЕКАТЕРИНБУРГ

5—19 июня. Дом ученых. «Разноцветные вороны». Елена Собянина. Декорации, костюмы, эскизы кукол.

9—21 июня. Галерея «Эгида».

«Пастельная соната». Валентина Иоффе. Пастель.

«Балаклавские сезоны». Елена Сереброва. Живопись.

«Сады и девы». Ирина Захарова. Графика, батик.

10 июня — 1 июля. Краеведческий музей. «Сад Кирилла и Мефодия: России чистая купель». Александр Карагяур. Живопись.

14—28 июня. Музей истории архитектуры и промышленной техники. Гуг Шауфлер. Графика.

16 июня — 16 июля. Музей истории архитектуры и промышленной техники. «Малые архитектурные формы города Екатеринбурга». Скульптура, архитектура, объекты.

16 июня — 30 августа. Свердловская библиотека для детей и юношества. «Семейные радости». Живопись.

17 июня. Галерея «Окно». «Фестиваль вееров». Артефакты, фотография, живопись.

17 июня. Дом актера. «КолаДАковчег». Владимир Кравцев. Эскизы декораций к спектаклям.

17 июня — 17 июля. Галерея «Окно». «Трансцендентальная перцепция восприятия». Сергей Парамонов. Живопись, объекты.

19—30 июня. Дом ученых. Работы преподавателей и учеников кафедры дизайна УГТУ–УПИ. Графика, живопись, дизайнерские проекты.

19 июня — 2 августа. Галерея современного искусства. «Звук пространства». Сергей Лаушкин. Живопись.

20 июня. Дом кино. «Арт-диффузия. 10 лет спустя». Виталий Пустовалов. Фотография.

20 июня — 30 июля. Музей «Дом Метенкова». «На перекрестке истории». Архивные фотографии в современной цифровой печати.

22 июня — 22 июля. Выставочный зал «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». «Пишеград». Лев Эппле. Неосуществленные архитектурные проекты.

25 июня. Музей изобразительных искусств. «Урал и Академия художеств». К 250-летию Императорской академии художеств. Живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство.

26 июня. Галерея «Шлем». «Отражения». Пастель.

26 июня. Областная библиотека им. В.Г. Белинского. «Пушкин — к водке, Гоголь — на сладкое». «Литературные» этикетки конца XIX — начала XXI веков.

30 июня — 31 июля. Городская библиотека им. А.И. Герцена. «Сад моей души». Наталья Мельникова. Портреты, иллюзорные фантазии, куклы-обереги, мифические существа.

16 июля. Галерея Храма-на-Крови. «Русская коллекция Марджори Пост». Фотовыставка художественных ценностей дома Романовых. Из коллекции музея Хиллвуд (США).

30 июля. Выставочный зал. Герман Метелев. Иллюстрации к книге Беллы Дижур «Волшебные руки труда и науки», графика.

31 июля — 24 августа. Музей изобразительных искусств. Марина Кутявина. Графика.

1—15 августа. «Просто комиксы». Фестиваль современного искусства в городской среде «Длинные истории Екатеринбурга». Монументальная живопись, суперграфика, граффити на бетонных заборах, огораживающих строительные и промышленные площадки города.

8 августа — 8 октября. Центр культуры и искусств «Урал».

Виталий Волович. Графика.

«Екатеринбургские мастера декоративно-прикладного искусства». Ювелирные украшения, камнерезные изделия, батик, гобелен, керамика, эмаль.

ЕЛЕЦ

2 июля. Художественный салон краеведческого музея. Алла Зиг. Фотография.

ИВАНОВО

22 июля. «Новая галерея». «Плес-Кольюр: первый пленэр». Марк Дюри, Элиан Фантини, Андрей Федоров, Николай Романов, Светлана Кузьмичева и другие. Живопись, фотография, коллаж, графика.

ИЖЕВСК

11 июня — 27 июля. Выставочный центр «Галерея». Зураб Церетели. Живопись, графика, скульптура, малая пластика, эмаль.

КАЗАНЬ

2—29 июня. Выставочный зал бизнес-школы «Элемтэ». «Апофеоз войны». Виктория Ивлева. Фотография.

10—30 июня. Double M Gallery. «Черное озеро». Ильгизар Хасанов, Рашид Тухватуллин, Вадим Харисов. Инсталляция.

20 июня — 14 июля. Литературно-мемориальный музей им. А.М. Горького. Валерий Алексеев. Монохромные работы ручной авторской печати.

23 июня — 3 июля. Галерея «Ак Барс». «Истории». Илья Славутский. Фотографии.

23 июня — 6 июля. Музей 1000-летия Казани. «Касается меня. Касается каждого». Фотография.

17 июля — 2 августа. Центр «Эрмитаж». «Знаменитые и забытые мастера». Посуда, оружие, изделия из золота и серебра булгарского периода и конца XIX века.

24 июля — 17 августа. Галерея «Хазине». Шамиль Шайдуллин. Живопись.

25 июля — 1 сентября. Литературно-мемориальный музей им. А.М. Горького. «Полет к природе». Иван Жупан.

КАЛИНИНГРАД

14 июня — 19 июля. Художественная галерея. «7 цветов лета». Фестиваль детских музейных программ.

20 июня. Художественная галерея. «Современник в полный рост». Игорь Зарембо. Фотография.

27 июня. Музей Мирового океана. «Ветер Балтики». Работы участников III Открытого городского молодежного творческого конкурса.

20 июля. Музей Мирового океана. «Baltica: Graffiti vs Trash». Граффити.

КАЛУГА

11 июня — 14 сентября. Художественный музей. Николай Ярошенко. Живопись.

11 июля — 3 августа. Художественный музей. Владимир Любимов. Живопись.

19—20 июля. Деревня Никола-Ленивец. «Ноев Ковчег». Фестиваль ландшафтных объектов «Архстояние-2008».

КЕМЕРОВО

19 июня. Краеведческий музей. Ольга Степаненко. Вышитая картина.

КИРОВ

9 июля — 15 сентября. Музей им. братьев Васнецовых. Зураб Церетели. Живопись, графика, скульптура.

КРАСНОАРМЕЙСК

17 июля — 14 августа. Картинная галерея. «От и до». Александра Лигачева, Василий Варламов. Живопись.

КРАСНОДАР

1—13 июня. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Детское творчество. Живопись.

10 июня. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Веселый зонтик». Роспись на зонтиках.

16 июня — 31 августа. Историко-археологический музей-заповедник им. Е. Фелицына. «Драконы». Скульптура, объекты.

26 июня. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Турковы. Семейный альбом». Николай Турков, Эмма Туркова, Виктор Турков, Наталья Туркова. Керамика, живопись, графика.

2—13 июля. Выставочный зал изобразительных искусств. Работы творческой общественной организации «Ковчег». Живопись, графика.

3 июля. Галерея «Арт-Союз». Василий Монастырный, Юрий Скориков, Виталий Коробейников, Михаил Архангельский, Иван Халюткин, Владимир Аксенов и другие. Графика, этюды.

9 июля. Музей им. В. Высоцкого. «Ревизия». Михаил Смаглюк, Иван Ващенко, Константин Журкин, Ксения и Максим Милославские, Эльдар Ганеев, Алексей Степанов, Степан Субботин и другие. Актуальное искусство.

12 июля. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Фотоохота. Краснодар-2008». Фотография.

29 июля. Выставочный зал изобразительных искусств. Владимир Стародубцев. Живопись, графика.

1 августа — 14 сентября. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки».

15—24 августа. Выставочный зал изобразительных искусств. Геннадий Жаренков. Живопись, графика.

КРАСНОЯРСК

8 июля. Дом художника. «Семья — ковчег спасения». Детский рисунок.

22 июля — 17 августа. Здание железнодорожного вокзала. «Россия из окна поезда». Антон Ланге. Фотография.

28 июля — 20 августа. Культурно-исторический музейный комплекс. «По маршруту мастера». Людмила Шапошникова. Фотография.

КУРСК

2 июля. Галерея «АЯ». Татьяна Соловьева. Фотография.

ЛИПЕЦК

10 июля — 31 августа. Галерея «М'АРТ». «Лето в М'АРТе». Олег Кузин, Олег Палярин, Александр Колыхалов, Виктор Беликов, Вадим Колобовников, Лидия Скоргина.

23 июля — 1 сентября. Галерея «Соло». А. Колыхалов, Е. Сальников, Л. Скоргина, Б. Борисов, В. Лузонов, Е. Рудницкий. Живопись.

МАГАДАН

14 июля. КСК «Металлист». Федор Вертинский. Живопись.

МУРМАНСК

14 июня — 15 июля. Краеведческий музей. Японская традиционная кукла. Декоративно-прикладное искусство.

20 июня — 20 августа. Краеведческий музей. «Мир твоих увлечений». Декоративно-прикладное искусство.

29 июля — 31 августа. Научная библиотека. Работы членов фотокружка Дома творчества «Лапландия». Фотография.

22 августа — 7 сентября. Художественный музей. «...посвящается Владимиру Маяковскому». Живопись, фотографии.

НАХОДКА

3 июля. Галерея «Вернисаж». Валерий и Александра Ребик. Живопись.

23 июля. Музейно-выставочный центр. Работы творческого клуба «Отражение». Фотография, живопись, графика, батик.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

2 июня — 2 июля. Музей Н.А. Добролюбова. «Мой ангел». Евгения Смирнова. Декоративно-прикладное искусство.

10 июня — 31 июля. Музей Н.А. Добролюбова. Игорь Пшеницын. Фотография.

12 июня — 12 июля. Русский музей фотографии. Объемная фотография. Голограммы.

19 июня — 31 июля. Областная детская библиотека. «Мир полон чудес». Фотография.

2 июля. Русский музей фотографии. «Лики Старого Нижнего». Фотография.

3 июля. Выставочный зал Нижегородского художественного училища «Варварка-8». «Контрастные параллели». Российско-германский художественный проект.

10 июля — 24 августа. Русский музей фотографии. «Волжская биеннале-2008». Фестиваль фотографии.

11—21 июля. КЦ «Рекорд». «Провинция». Фотография.

11 июля — 4 августа. Художественный музей. «Рассказы об искусстве». Юрий Альберт. Графика, инсталляция.

18 июля. Арсенал. «Сирены». Аудиоинсталляция на основе звукорядов волжских водохранилищ.

21 июля — 31 августа. Галерея «Кладовка». «Искусство. Сделаю руками». Анна Рябчевская, Анна Карпова.

25 июля — 18 августа. Музей Н.А. Добролюбова. «Краски света, краски лета». Оксана Жохова. Живопись, графика.

НОВГОРОД

25 июня — 13 июля. Судейский городок Новгородского кремля. «Древо жизни». Декоративно-прикладное искусство.

15 июля — 15 августа. Дом народного творчества. «Прогулки по Ганзейской улице». Декоративно-прикладное искусство.

4 августа. Музей изобразительных искусств. «...Я всю жизнь жил под „старыми знаменами“». Илларион Голицын. Живопись.

НОВОКУЗНЕЦК

3 июля. Художественный музей. «Новокузнецк — город мастеров». Фотография.

НОВОРОССИЙСК

23 июня. Выставочный зал. Роман Белоусов. Живопись.

НОВОСИБИРСК

6 июня. Художественный музей. «Другое измерение». II Международный фестиваль современной фотографии.

6—23 июня. Краеведческий музей. «От Байкала до швейцарских Альп». Геннадий Майстренко. Живопись.

10 июня — 26 августа. ДК «Юность». «Прикосновение к традиции». Надежда Таросевич. Декоративно-прикладное искусство.

11 июня — 11 июля. Краеведческий музей. «Анатомия балета». Евгений Иванов. Фотография.

13—28 июня. Художественный музей. Галина Пхалагова. Живопись, графика.

15 июня — 14 июля. Площадь Ленина. «Мир с высоты — портрет планеты Земля». Ян Артюс-Бертран. Фотография.

16 июня — 31 августа. ДК «Юность». «Здравствуй, лето!». Живопись, графика, дизайн.

17 июня — 13 июля. Дом ученых. Леонид Кузнецов. Живопись.

19 июня — 10 июля. Музей «Сибирская береста». «Славянские мифы. Язычество». Виктор Хахалин. Изображения и образы славянских богов на бересте.

20 июня — 9 августа. Галерея «Сибирские мастера». «Дорога к свету». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

20 июня — 23 сентября. Краеведческий музей. «Мир русской женщины — мир рукоделия, раздумий, мечты». Авторские куклы, медведи, текстиль ручной работы.

30 июня — 6 июля. Выставочный зал. «Коммунизм-арт». Егор Летов. В рамках фестиваля дизайна «Золотая капитель». Коллаж, арт-объект.

4 июля — 25 августа. Художественный музей. «Непознанный мир: Земля». Фотография.

10 июля — 31 августа. Художественный музей. «Затмение в городе Н-ске». Живопись.

12 июля — 31 августа. Галерея «Сибирские мастера». «Вернисаж». Живопись, графика.

15 июля — 3 августа. Дом ученых. Александр Бушуев. Живопись.

17 июля. Краеведческий музей. «Шелковый путь». Вышитая картина.

30 июля — 30 августа. No Soup Gallery. «Photography and Spiritual Experience». Керолайн Эдж.

5—24 августа. Дом ученых. Олег Шелудяков. Живопись.

23 августа. Художественный музей. «Возвращение в детство». Олег Закоморный. Скульптура.

НОВОЧЕБОКСАРСК

18 июля. Художественный музей. Питер Брейгель. Компьютерные копии картин художника.

НОРИЛЬСК

15 июля. Художественная галерея. «Потому что я с Севера». Николай Сивенков. Живопись.

ОМСК

17 июня. Выставочный зал. «Гэндзи Моногатари». Хироаки Мияяма. Современная японская графика.

18 июня — 6 июля. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Тунгусская красота». Инсталляция, объекты, бумаго- и металлопластика.

2 июля. Выставочный зал Дома художника. «Путь скульптора». Анатолий Цымбал.

2 июля. Сибирский культурный центр. «Омские старости». Сергей Дьяков. Живопись.

3 июля. Выставочный зал Дома художника. «Ботанический сад». Анна Савельева, Дмитрий Калинин.

7—28 июля. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Заповедная жизнь». Работы художников Сибири и Алтая.

8 июля — 3 августа. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Притча».

22 июля. Выставочный зал Дома художника. «Мой город. Моя семья-2008». В рамках проекта «300-летие Омска». Архитектурные проекты, дизайн, живопись, графика, фотография.

15 августа — 15 сентября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Георгий Катилло-Ратмиров. Графика.

ОРЕНБУРГ

19 июня. Музей изобразительных искусств. «Россия по-японски. Япония по-русски». Фотография.

ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ

20 июля. Дом творчества им. Д.М. Кардовского. «ARTFOR». Работы молодых художников.

23 июля. Историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. «Мой Переславль». Юрий Махнев. Живопись.

ПЕРМЬ

24 июля — 30 августа. Центральный выставочный зал. «Волшебство формы. Художественное литье XIX—XX веков». Композиции, фигуры, бытовые предметы, архитектурный декор, мелкая пластика.

ПЕТРОЗАВОДСК

10 июня — 31 августа. Медиацентр «Vыход». «Karelian Craft: новое имя сувенира». Керамика, живопись, декоративно-прикладное искусство.

12—28 июня. Галерея «Дом куклы Татьяны Калининой». «Кукольный балаган». Традиционные и авторские куклы.

21 июня — 21 июля. Музей изобразительных искусств. «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки». Живопись.

25 июня — 3 сентября. Центр национальных культур. «Карелия рукотворная». Декоративно-прикладное искусство.

17 июля — 2 августа. Галерея «Дом куклы Татьяны Калининой». «Волшебная страна». Надежда Соколова, Андрей Майковский. Батик, авторские светильники.

31 июля — 17 августа. Городской выставочный зал. «Комп-Арт-и-Я». Александр Трифонов, Владимир Ваян, Виталий Наконечный. Компьютерная графика.

21 августа — 14 сентября. Городской выставочный зал. «Тело в завоеванном пространстве». Джон Йонсен. Фотография.

ПЕТРОПАВЛОВСК-КАМЧАТСКИЙ

26 июня. Краевой художественный музей. «Камчатский край глазами художников России». Виталий Шохин, Виктор Тришкин, Федор Дьяков, Вячеслав Белых, Владислав Денисов, Владимир Ворошилов, Сурик Казарян. Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

ПСКОВ

26 июня. Приказная палата Псковского кремля. «Трио мастеров». Марина Кузнецова, Юрий Киргизов, Юрий Булгарин. Живопись, графика, акварель, офорт.

17 июля. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Гоголь Николая Предеина и Юрия Люкшина». Живопись, графика, скульптура.

23 июля — 7 сентября. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Пушкиногорье в работах студентов Института им. И.Е. Репина». По итогам практики 2008 года. Живопись, графика.

24 июля. Выставочный зал Союза художников. «Любуюсь Псковом». По итогам пленэра «Псков собирает друзей». Живопись, графика, акварель.

5 августа. Музей-заповедник. «Кованый металл. Живопись (акварель). Реставрация памятников архитектуры». Всеволод Смирнов.

РОСТОВ-НА-ДОНУ

1 июня — 10 июля. Публичная библиотека. Владимир Рогов. Скульптура.

25 июня — 14 июля. Музей изобразительных искусств. Вячеслав Бушуев. Живопись.

26 июня. Галерея «Сухой закон». «Культурные врата». Матфей Шахмуть. Инсталляция, объект, новые медиа.

26 июня — 10 июля. М Галерея. «О смертном в искусстве. Памяти Николая Константинова». Инсталляция, объект.

26 июня — 10 июля. Яхт-клуб «Пирс». «Парад невест». Фотография.

4 июля — 1 августа. Музей современного изобразительного искусства. «Нью-Йорк, предчувствие». Валерий и Наталья Черкашины. Фотография.

11 июля. Областной краеведческий музей. «Жара, июль...». Работы в жанре ню. Живопись, скульптура, предметы старины.

26 июля — 26 августа. Галерея «Эксперимент». «Критика чистого разума». Андрей Крашеница. Фотография.

6—13 августа. Музей-заповедник М.А. Шолохова. В рамках проекта «Роман под открытым небом: арт-вешки». Ленд-арт.

САЛЕХАРД

7 июля. Ямало-Ненецкий окружной музейно-выставочный комплекс им. И. Шемановского. «Искусство Западной Сибири эпохи средневековья». Металлическая пластика.

САМАРА

6 июня. Художественный музей. «Метрополис. Атлас». Максим Кантор. Графика.

10 июня — 10 июля. Галерея «Вавилон». «Забытый ключ». Инна Рогова, Наталья Корчункина. Керамика.

18 июня. Детская картинная галерея. «Эксклюзивные куклы особняка Клодта».

20 июня. Историко-краеведческий музей. «Хозяева степей: древние кочевники России и Канады». Культура североамериканских индейцев и кочевников евразийских степей.

20 июня — 24 августа. Областной историко-краеведческий музей им. П.В. Алабина. «Моя Африка». Паскаль Мэтр. Фотография.

21 июня — 4 июля. Галерея «11 комнат». «Свинство в большом городе». Арт-группировка «ПВХ», Вася Ложкин, Игорь Пестов, Григорий Ющенко и другие. Актуальное искусство.

25 июня — 12 июля. Галерея «Мария». «Водные стихии». Живопись, графика.

7—30 июля. Художественный музей. «В объективе — жизнь». Антон Федоров, Армен Тер-Месропян. Фотография.

15 июля — 15 августа. Художественный музей. «Образы Италии». Дж. Б. Пиранези, итальянские мастера XVI—XIX веков. Гравюра.

5 августа — 5 сентября. Выставочные залы «Экспо-Волга». «Большая Волга X». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

20 августа — 20 сентября. Художественный музей. Ярославская икона.

САРАНСК

11 июля. Музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи. «Мгновения лета». Произведения художников Мордовии по итогам пленэров 2006—2007 годов. Живопись.

7—9 августа. Музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи. Работы художников ассоциации La mimosa (Италия).

САРАТОВ

1 июня. Хвалынский Дворец культуры. Сергей Серо. Живопись.

4 июня. Художественный музей им. А.Н. Радищева. Василий Фомичев. Живопись.

5—20 июня. Энгельсская картинная галерея А.А. Мыльникова. Владимир Солдатов. В рамках проекта «Искусство Левого берега».

10 июня. Музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова. «Преемственность». Ирина Чернышова.

14 июня. Музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова. Работы клуба «Рукодельница». Декоративно-прикладное искусство.

18 июня. Дом-музей Павла Кузнецова. «Ну, типа выставка». Арт-группа «Volga герлз».

26 июня. Энгельсская картинная галерея А.А. Мыльникова. Геннадий, Елена и Анастасия Панферовы. Из цикла «Художники Саратова на Левом берегу».

2 июля. Художественный музей им. А.Н. Радищева. «Русская резцовая гравюра XVIII — первой половины XIX века», «Русский офорт второй половины XIX века». Графика.

4 июля. Художественный музей им. А.Н. Радищева. Ван Сюлин. Живопись.

СЛАВГОРОД

14 июля. Городской краеведческий музей. Любовь Пустова. Серии «Детство», «У природы нет плохой погоды», «Братья наши». Фотография.

СОЧИ

8 июля — 8 августа. Художественный музей. Никас Сафронов. Живопись.

23 июля. Арт-медиацентр «Родина». «От экспрессии к фото-арту». Игорь Максименко, Константин Сиятский. Компьютерная графика, фотография.

СУРГУТ

11 июня. Художественный музей. «Выбор». Работы участников Международного форума визуального юмора «Карикатурум-4».

ТАМБОВ

10 июля. Выставочный зал. «Обретенные святыни». Живопись, декоративно-прикладное искусство XVIII—XX вв.

ТВЕРЬ

24 июня. Выставочный зал. «Дар света». Фотография.

ТУЛА

1 июня — 5 июля. Галерея «Тульские самовары». Ярослав Стечкин. Фотография.

7 июля. Клуб «Ворота солнца». «Пробуждение». Т. Агибалова. Авторская кукла.

УФА

1—30 июня. Галерея «Гостиный двор». «Роза ветров». Живопись.

2—30 июня. Галерея «Гостиный двор». Адис Агалетдинов, Анна Бикбулатова. Живопись, дизайн, батик.

4—10 июня. Музей современного искусства. «Накогдочесская история». Чарльз и Коринн Джоунз. Станковая графика.

5—20 июня. Дом актера. «Песни и сказания Средиземья. Воспоминания великой радости и скорби». Глеб Соловьев. Живопись.

5—30 июня. Галерея «Гостиный двор». Лилия Ахметова. Живопись.

6—21 июня. Галерея «Аймак». «Я, ты, он, она...» Фотография.

10—30 июня. Художественный музей им. М.В. Нестерова. Михаил Кузнецов. Живопись.

17—28 июня. Национальный музей РБ. «Волшебный мир детства». Акварель, коллаж.

17—28 июня. Дом-музей Мажита Гафури. Рашит Зайнетдинов. Живопись.

17—30 июня. Галерея «Мирас». Радик Гарифуллин. Живопись.

18—30 июня. Галерея «Урал». Работы чеченских фотохудожников.

19 июня — 8 июля. Художественная галерея. Флюр Исмагилов. Живопись.

20 июня — 4 июля. Выставочный зал Союза художников. Лиана Нигаметзянова. Компьютерная графика.

1—23 июля. Галерея «Аймак». «No Time». Андрей Панов. Миниатюра.

2—24 июля. Галерея «Арт-Салон». Зифа Мингалимова. Живопись.

2—26 июля. Галерея «Ижад». Георгий Карпов. Живопись.

3—31 июля. Художественный музей им. М.В. Нестерова. «Избранные». Роберт Ягафаров.

4—17 июля. Союз архитекторов РБ. Архитектурные проекты, планы, макеты.

5—22 июля. Выставочный зал Союза художников. Шри Чинмой. Живопись.

6—31 июля. Галерея «Урал».

«Пейзажи Башкирии». Руслан Ахмедов.

Гульсина Сабирова. Декоративно-прикладное искусство.

10—30 июля. Художественная галерея. «Я в кубе». Тимофей Дорофеев, Олег Шишкин, Евгений Севастьянов. Коллаж, графика, живопись.

11—31 июля. Галерея «Артель». Нур Каримов. Живопись.

15—31 июля. Галерея «Гостиный двор».

Римма Васильева. Живопись.

Искандер Губайдуллин. Фотография.

20 июля — 8 августа. Выставочный зал Союза художников. Виктор Суздальцев. Акварель.

24 июля — 8 августа. Musicus-бар. «Хороших снов». Екатерина Тяпкина. Фотография.

ХАБАРОВСК

17 июня. Здание железнодорожного вокзала. «Россия из окна поезда». Антон Ланге. Фотография.

ХАНТЫ-МАНСИЙСК

5—19 июня. Художественная галерея Фонда поколений Югры. «По течению и против». Геннадий Райшев, Алексей Бачурин, Игорь Камянов, Татьяна Петрова, Вероника Гаранина, Александр Бобкин. Живопись, графика.

24 июня. Выставочный зал. «Цвет и линия». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

27 июня. Выставочный центр «Югра-Экспо». «Югорские реалии». Архитектурные проекты.

16 июля. Выставочный зал. «Остров древних кедров». Фотография.

ЧЕЛЯБИНСК

9—22 июня. Выставочный зал Союза художников. «Русская провинция». Сергей Селиверстов, Дмитрий Сурин, Лариса Сурина, Антон Пастухов и другие. Живопись, графика.

11 июня — 6 июля. Выставочный зал Союза художников. «Горелов и ученики». Живопись, графика.

18—30 июня. Областной центр народного творчества. «Казахские напевы». Декоративно-прикладное искусство.

23 июня — 3 июля. Галерея «Букварь». Влад Зябликов. Комиксы, «пост-мульт-арт».

26 июня. ЦПКиО им. Ю. Гагарина. «Аллея мастерских». XVI Бажовский фестиваль народного творчества. Плетение из лозы, текстильная кукла, ручная вышивка, вязание, глиняная игрушка, резьба по дереву, ткачество, лоскутное шитье, работа с берестой и камышом, роспись по ткани, гончарство.

30 июня. Областной краеведческий музей. «Красивейшие места мира». Владимир Богдановский. Фотография.

8 июля. Галерея «Каменный пояс». «Соприкосновение». Наталья Смирнова. Графика.

10 июля — 8 августа. Выставочный зал Союза художников. Иван Анцыгин. Графика.

17 июля — 15 сентября. Краеведческий музей. «Летнее настроение». Живопись.

ЯКУТСК

26 июня. Якутский объединенный музей истории и культуры народов Севера им. Е.М. Ярославского. «Духи предков в звуках бубна». Предметы шаманского культа.

ЯРОСЛАВЛЬ

7 июня. ДК им. А.М. Добрынина. «Лоскутная песня». Раиса Богословская.

10 июля — 10 августа. Выставочный зал Союза художников. «Белый город». Владислав Афанасьев. Живопись.

12 июля — 10 августа. Выставочный зал Союза художников. «И мир наполнен красотой...». Вячеслав Клапша. Живопись, графика.

23 июля — 31 августа. Центр современного искусства «Арс-форум». «Хроника одного дня». Алексей Олейников. Фотография.

25 июля — 13 августа. Музей истории города. «Ярославль глазами художников».

1 августа. Художественный музей. «Губернаторский сад. Скульптура в пленэре».

27 августа. Художественный музей. В рамках VIII Международного фестиваля движения и танца на Волге «Искусство движения-2008».

Кетрин Гудейл. Перформанс.

«4 королевы». «Данс-капелла», театр танца «Граффити».

Fire show & Тиль Пельман. Перформанс.

На выставке Юрия Альберта в Нижнем Новгороде

между забытым и несделанным

Ольга Татосьян (Нижний Новгород)

Нижегородский государственный художественный музей. Юрий Альберт. Рассказы об искусстве. 11 июля — 4 августа

В Нижегородском государственном художественном музее, при участии местного филиала ГЦСИ, начало «приживаться» современное искусство. Проект «Музейный Арсенал» был задуман на время ремонта Арсенала настоящего, где в ближайшем будущем заработает международный культурный центр. В музейном особняке, по соседству с гигантским полотнищем Константина Маковского «Воззвание Минина к народу», открылась первая персональная музейная экспозиция концептуалиста Юрия Альберта. Для художника особое значение всегда имел вербальный аспект визуального: как преображается искусство, если про него рассказать?

В зрительном зале расставлены стулья, экран подрагивает, на нем мелькают какие-то точки. Кажется, что кино вот-вот начнется. Но ничего не происходит, только звучит саундтрек. Художник на протяжении десяти часов читает вслух книгу Дени Дидро «Салоны» — рецензии, которые знаменитый энциклопедист сочинял примерно два с половиной века назад на выставки королевских живописцев во Франции, проходившие раз в два года (своего рода биеннале). Рецензии рассылались по аристократическим дворам Европы. Часть коллекции Эрмитажа, кстати сказать, была закуплена именно благодаря этим описаниям (Екатерина II была одним из подписчиков альманаха). В общей сложности великим французом сатирически, саркастически, с восторгом было описано несколько сотен картин, 99 процентов которых ныне полностью забыты.

С инсталляцией «Салоны» хорошо рифмуются большие черные планшеты с текстами неосуществленных проектов Альберта. По этим описаниям можно составить впечатление о работах Альберта — так же, как можно представить себе картины, упоминаемые Дидро в его «Салонах». Зритель, оказываясь между двумя частями экспозиции, как бы зависает между забытым и несделанным искусством.

Другой представленный в Нижнем Новгороде проект художника составлен из 34 листов — подробная опись того, чем занимается Альберт в последнее время. Это каталог, изданный к выставке в московском фонде «Эра», который художник полностью от руки кропотливо перерисовал. Положил прозрачную кальку на каталог и буква за буквой обвел. Эдакая трудотерапия, наказание за гордыню: вышел каталог, а теперь вот переписывай, художник! Только сами работы, упоминаемые в каталоге, закрашены черными прямоугольниками и квадратами. С одной стороны, это явная отсылка к супрематизму. С другой — человек, который будет читать эти тексты, захочет представить, кто же такой этот художник — Альберт, про которого здесь так подробно рассказывают. Игра воображения, игра зрителя с самим собой — на это всегда рассчитывает художник, искусство которого зритель разгадает, только приняв правила игры.

На бегущей строке постепенно вылезают фразы разных арт-деятелей, признающихся, за что они не любят произведения Альберта или его самого. Началось все с того, что художнику передали в виде сплетни слова Михаила Рошаля. «Подхватила» журналистка Ирина Кулик, сказав, что его работы стали «слишком гламурными». По трем десяткам высказываний также можно представить себе Альберта, о котором в одном зале собраны хвалебные статьи из каталога, а в другом — отнюдь не лицеприятные. К слову, традиция апофатического теоретизирования, описания путем отрицания, широко использовалась в московском концептуализме.

Последняя часть экспозиции — документация перформанса «Экскурсия с завязанными глазами». В различных музеях и галереях мира Альберт организовывал стандартные экскурсии, где у участников были завязаны глаза и они были вынуждены воспринимать информацию только на слух. Странно пляшущее видео было снято человеком с завязанными глазами, но с видеокамерой в руках. Такие перформансы проходили в Музее Людвига в Кельне, в Третьяковской галерее, Берлинской картинной галерее и т. д. На выставке можно увидеть видеодокументацию из Нижегородского художественного музея, где перформанс состоялся накануне открытия экспозиции.

В целом вся выставка — это комментарий к чему-то, что в итоге так и не показали. Все вертится вокруг Альберта и его работ, которые то еще не сделаны, то закрашены черным цветом, то про них еще кто-то плохо говорит. Образ художника и есть тот продукт, отсутствие которого предъявляется зрителю. Сам автор признается, что его интересует «способность искусства быть метафорой самого себя». Даже соседство с Маковским, к которому вереницей тянутся туристы и слушают радиопостановку, как Минин взывает к народу, кажется в этом смысле неслучайным.

Андрей Хлобыстин. Портрет Тимура Новикова. Картон, смешанная техника. 1986

Галерея Фолькера Диля показала проект «Glasnost/Perestroika» (соц–арт от 1980–х до 1990–х), посвященный времени непрерывных жестов, которые девальвировали ценность художественного высказывания. Двадцать лет назад работы Ламма, Косолапова, Игоря Макаревича, Чуйкова выглядели революционно–романтично. Сейчас они стали документом. Таким же, как острый портрет Тимура Новикова, созданный Андреем Хлобыстиным в 1986 году, до начала неокадемических увлечений. Он украсил пригласительный билет на выставку. Таким же памятником, но совсем другого времени — сталинского ар деко является помещение галереи в Москве в доме на Смоленской набережной — с порталами, капителями и огромными деревянными резными дверями.

виток моды на 90–е

Виктория Марченкова

С модными московскими поветриями совпали две летние выставки: «Китай… Вперед!» и «Гласность/перестройка». Рост внимания к китайскому искусству в мире пока не приостанавливается, уже и в России появились свои заинтересованные лица. Но — Китай по душе не всем. Другая часть художественного социума (отчасти два этих множества пересекаются) увлеклась российскими 90-ми. В первую очередь интерес к ним вернула вышедшая в этом году книга Бориса Барабанова «Асса».

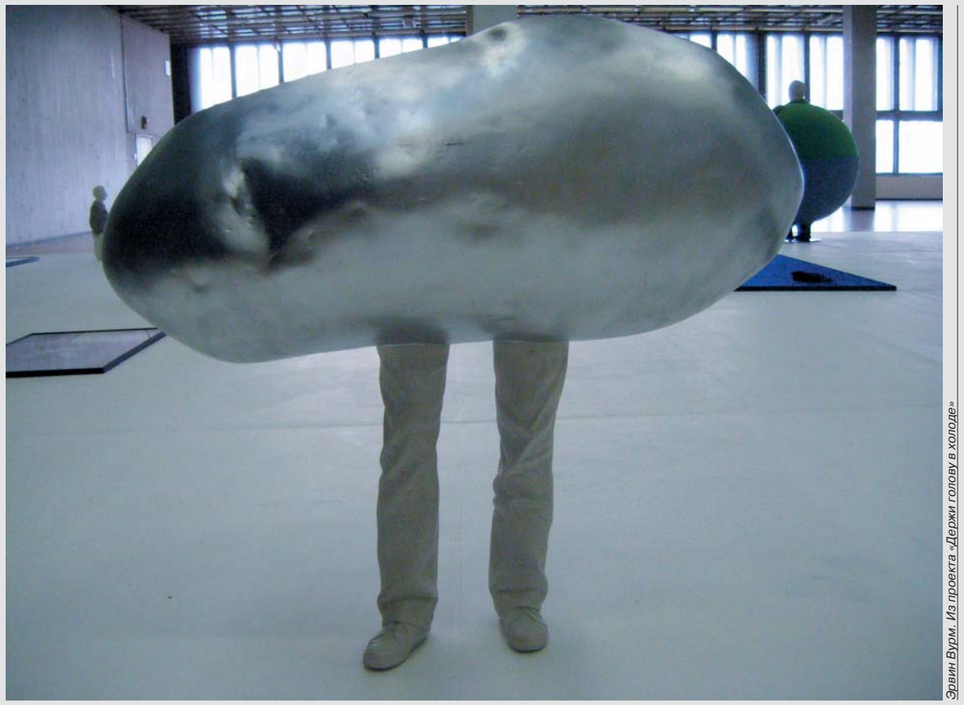
«Гласность/перестройка» в Diehl + Gallery one — выставка хрестоматийная: Тимур Новиков, Сергей Бугаев-Африка, Александр Бродский, Авдей Тер-Оганян, кулинарная тема Ольги Чернышевой (сейчас она уже от нее подустала, говорить про это не любит, ибо новый язык и ближе и дороже), Сергей Борисов. По-хорошему, прежде чем смотреть эту выставку, нужно посмотреть фильм «Асса» (ну или опять же книгу прочитать), потому что иначе работы представятся прямым спекулированием на атрибутике Советского Союза. Причем спекулированием умышленным, с оглядкой на Запад. Вот Китай сейчас этим и занимается. И если к своему искусству времен перестройки мы снисходительней — во многом из-за понимания царивших тогда настроений, — то китайскую выставку в ЦУМе ругали все кому не лень. Прямо скажем, есть за что — выбор работ достаточно тенденциозный; другой вопрос, что это очень в духе рыночной экономики. Галереи хотят продавать.

К регулярным (а потому ожидаемым) можно отнести **Арт-Клязьму** и **World Press Photo**. На Арт-Клязьму можно посмотреть как на искусство двадцать лет спустя (отсчитывая от работ с выставки «Гласность/перестройка»). В этот раз она собрана Владимиром Дубосарским и Ольгой Лопуховой. Для любителей погулять по выставкам нового мало, но как блиц-поход по самым значимым для рынка галереям — самое то. Плюс рядом с выставочным ангаром стоят прекрасные яхты. Внутри же ангара: красные эротические объекты от Айдан, ностальгирующий Дмитрий Гутов от Гельмана и прочие. Стоит заметить, что большинство работ вандалостойкие. И здесь есть один специфический момент.

Для непрофессионала характерно делать то, что он хочет, как он чувствует материал. Более того, искусствоведы, анализируя работы, обращают внимание на материал как на один из выразителей идеи художника. Всегда ли верен такой анализ — спорный вопрос. Профессиональный (читай: «выставляющийся») художник помнит о том, что хрупкая работа подвержена разрушению. Отчасти этим объясняется, что так много работ сейчас делается из прочных материалов — чтобы не испортили, и крупными — чтобы не унесли. Потому что любители всегда найдутся: на одной из выставок в рамках «Стой! Кто идет?» невменяемый персонаж (не будем называть имени, чтобы не рекламировать) изрядно поковырялся в объекте, сделанном из сливочного масла. На Арт-Клязьме, кстати, стоят миниатюрные серебряные солдатики Танатоса Бонициса, ничем не защищенные от человеческих рук. Охранника в зале нет.

Если Арт-Клязьма выражает чаяния российского художественного мира, то World Press Photo — чаяния мира в целом. И не только выражает, но и формирует. Большинство средств массовой информации нацелены на массового зрителя/читателя, а значит, разбирают универсальные проблемы. Фотографам же, участвующим в WPP, чаще интересны проблемы локального характера. Незаметные по отдельности, вместе они возвышаются над плоскостью мировых новостей.

Выставка Эрвина Вурма в Москве — совсем другой мир. Вроде понятия «вечные ценности». ЦДХ и Риджина постарались привезти много работ — пресс-релиз говорит о трехстах, но на деле, кажется, меньше. Вурм — пример полноценного донесения своей идеи до зрителя, абсолютной синхронности в развитии формы и содержания. Его тема — сосуществование мира вещей с миром людей в рамках общества потребления. Его люди — вышедшие за эти рамки. Тезис о генетическом сходстве на пятьдесят процентов банана с человеком не кажется им рядовым, он ведет к мысли (пусть и неверной логически), что человек наполовину банан. В его видеоработах тема непохожести, конечно, раскрывается шире, чем в фотографиях и объектах. К примеру, работа «Дом» — это реально небольшой такой домик, на экране-окне которого тот же самый дом с непосредственной помощью цифровых технологий *рассуждает* о вопросах бытия и искусства. Работа обнажает вопросы, резонно возникающие в голове у потребителей (а иногда даже создателей) искусства — не обман ли все это? Что можно считать искусством? Та собака, которая пытается испражниться на газон, — это искусство? Если произведение искусства может быть и хорошим и плохим, дом может быть произведением искусства, но дом в качестве дома может быть только хорошим, иначе он не дом. Тогда что, плохой дом — произведение искусства? Вурм, по всей видимости, не просто проговаривает поток мыслей в голове далекого от искусства человека, но и сам в ответах сомневается. Сомнение в ответах в сочетании с узнаваемым языком Вурма рождают направленный поиск. Вероятно, за счет искренности этот поиск и интересен.



Эрвин Вурм. Из проекта «Держи голову в холоде»

инфо+

эрвин вурм: согни меня за ночь

Светлана Александрова

ЦДХ (Москва). Эрвин Вурм. Держи голову в холоде. 25 июня — 27 июля

«Большим музейным шоу» называют выставку известного австрийского художника Эрвина Вурма «Держи голову в холоде». Более трех сотен скульптур и видеоработ, составляющих экспозицию, как бы призваны довести до абсурда идеологию общества, поставившего во главу угла процесс потребления. Свою аудиторию Вурм нашел и среди тех, для кого фрейдистские оговорки значат порой больше, чем официальные выпуски новостей. При этом никакого догматизма, наоборот, художнику принадлежит изобретение «одноминутных скульптур». Близкие к перформансу, существующие лишь несколько секунд и сохраненные потом только на фотопленке, они заставляют переосмыслить само понятие «скульптура».

Уже в холле московского ЦДХ нас встречают несколько настоящих подиумов, на которых стоят вурмовские объекты — средства для мытья раковин, пластиковые ведра и плюшевый мишка… Что ж, таковы правила игры, как бы говорит нам художник: все, что находится в музейном пространстве, автоматически становится произведением искусства. Он вообще большой шутник, этот австриец. Тут же в холле расположился небольшой очень симпатичный рыжий автобус Auto RIECKH Graz W 313-008. На боковом стекле приклеена переписка ассистентки Вурма Маргариты Рукавиной и помощника гуру Махеша Абаяхаши, Мадари. Рукавина пишет, что шефу до зарезу понадобилось автобус согнуть, так как? Мадари отвечает, что, мол, г-н Абаяхаши согнуть может, но только за 2 миллиона, и летает маэстро к автобусам только первым классом. Дальше следует описание процесса и перечень действий клиента: на сгибание г-ну Абаяхаши потребуется целая ночь, а чтобы напряжения вокруг автобуса не возникало, электричество должно быть выключено, и даже свечи зажигать нельзя. Художнику и его друзьям следует воздержаться от еды и питья в течение всей ночи, а должны они, наоборот, настроиться на сгибание, и это будет их помощь процессу. Глядя на почти лебединую шею RIECKH Graz W 313-008, можно быть уверенным, что сгибание прошло успешно, и что Вурм & C° не зря голодали, мучились жаждой и сидели впотьмах.

Видимо, художник питает особую нежность к транспортным средствам. Его скульптура «Дисциплина субъективности» представляет собой синюю «Ладу», припаркованную к стене практически вертикально, что само по себе может быть очень удобно (владельцы машин меня поймут). Эту же идею продолжает Вурм в видео «Tell». Молодая пара едет в машине по городу, но их разговор весьма далек от непринужденной болтовни. Так, например, они всерьез задумываются о том, какой страх испытывает гамбургер, перед тем как стать вкусным завтраком. Потом их несколько обескураживает тот факт, что ДНК человека на 50 процентов совпадает с ДНК банана, так что все мы наполовину — … да. В это время их автомобиль, видимо, заслушавшись, заезжает на стену небоскреба и припарковывается на отвесной площадке. Молодые люди, продолжая увлекательную беседу, выходят, проходят по стене и легко спрыгивают на тротуар.

Нестабильность и условность реальности — вот основа всех «скульптур» Вурма. И огромный белый, как будто состоящий из застывшей пены дом, который рассуждает о том, произведение ли он искусства или убежище, укрытие; и растекшийся стальной бутерброд; и тающий музей Гуггенхайма; и, конечно, сиюминутные скульптуры — человек, надевший весь ассортимент магазина секонд-хенд, женщина, возбудившаяся от тепла батареи, или субъект, засунувший голову в специальное отверстие в холодильнике, — все они заставляют нас поверить в то, что реальность всего лишь вымысел…

Ну, это при условии, что есть чем мыслить.

Борис Михайлов. Из серии «Сюзи и другие»

В августе **Государственный центр современного искусства** проводил **фестиваль частных и государственных собраний**. Надо заметить, что в ГЦСИ собирают работы конца XX — начала XXI века. Один из проектов фестиваля — видеоарт из собственного собрания. Представлены художники: Дмитрий Пригов, Валерий Айзенберг, АЕС+Ф, Владислав Ефимов, «Синие носы», Юрий Васильев. Медиатека, кстати, — достопримечательность ГЦСИ. Доступ к обширному собранию материалов получают сотрудники. Честно сказать, немного завидно.

А на **Винзаводе** в последний месяц лета выставили **«Исторические перепады» Бориса Михайлова**, приуроченные к 70-летию фотографа. Они тоже напрямую связаны с 90-ми.

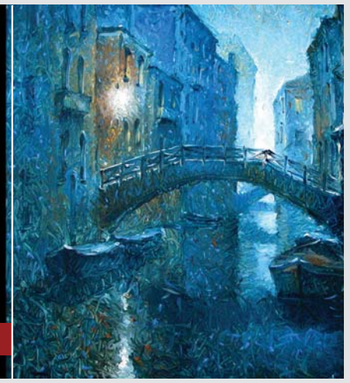
Рожденный в Харькове, фотограф разбирался со своим положением в новом мире. Когда относительное равенство сменилось дифференциацией, на улицах появились бездомные и красочная реклама как отражение полярных величин — богатства и бедности. Он снимал проявления и той, и другой. У Михайлова есть своя концепция относительно того, как нужно документировать реальность: «Я стараюсь не снимать сенсацию, но я всегда стараюсь снимать то, чего действительно становится много. Я стараюсь найти уникальное только в этом множестве».

Также и кураторы. Во множестве работ из 90-х и 2000-х они ищут уникальное. Иногда им даже это удается.

PROSPECT
ART GALLERY

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



Сергей Кочетов. Из серии «Неправильная раскраска». 2007

kharkiv

Государственный центр фотографии (Санкт–Петербург). Другая столица. Новая харьковская фотография. 24 июля — 31 августа

Название выставки молодых харьковских фотографов — «Другая столица», показанной в Государственном центре фотографии, предполагает оппозицию столице официальной, социокультурной, настоящей. Какой именно — Киеву, Москве, Парижу или Петербургу, авторы уточнять не стали. Они честно признались, что работают под сильным влиянием Бориса Михайлова, благодаря которому труднопроизносимое для Запада название Kharkiv появилось на карте современного искусства.

Иногда пиетет проявляется буквально: на одном из снимков серии «Неправильная раскраска» **Сергея Кочетова** мэтр выглядывает из подворотни. Адекватно расцвеченный, в синей клетчатой рубашке. А в замызганном дворе его ждут трава и деревья ядовитого купоросного цвета, мальчишки, играющие на земле, и чудо автопрома — белый «Запорожец 968М». Этот снимок — единственный антидепрессант в мрачной серии Кочетова, где педалирована противоестественность раскраски. Чем банальнее сюжет, тем заметнее диссонанс. Мужчина в дешевом демисезонном пальто и старомодной фетровой шляпе на веранде с раскрашенными стеклами выглядит то ли посетителем, то ли обитателем пригородного геронтологического интерната. Безнадега во всем — от унылости на лице персонажа до чахлых растений на подоконнике.

Белла Логачева пытается поймать эстетику увядания большого, в недавнем прошлом славного промышленного центра. Если кто помнит про фотоаппараты ФЭД, велосипеды «Украина» и электробритвы «Харьков», не говоря уже о тракторах и неисчислимой «оборонке», то и это все из прошлого славного Kharkiv'a. Камера Логачевой фиксирует полные руины легкового автомобиля неопределенной модели; давным-давно облупившуюся дверь; мальчишек, играющих на высокой горе труб; девушку с доберманом на фоне стандартной, кажется, вымершей многоэтажки. Наконец, Логачева сгибается под тяжестью постсоветских аргументов и бесстрастно фиксирует бомжа, лежащего на траве в позе христианского праведника. Фотография убогой рекламы «Салон свадебной моды» с копией Моны Лизы выглядит у фотохудожника не иронией, но эпитафией.

Проще и убедительнее фотографии **Александра Маслова**. Кадеты в белых парадных кителях, сжимая от холода кулаки, шагают по заснеженному плацу. Белое на белом подчеркивает противоестественность ситуации — детство, мороз, форма на два размера больше субтильных фигур. Но особенно хорош уличный торговец, который положил на землю рядом с каким-то товаром, как будто початками сырой кукурузы, свой ржавый велосипед. Тот самый, один из бывших брендов Харькова и всей республики.

Дуэт дизайнеров-графиков **Илья Павлов** — **Мария Норазян** напоминают о советском прошлом Харькова в фотосерии «Аналогия». Сюжеты непринципиальны. Снимки сделаны аналоговым аппаратом, кружок видоискателя перенесен на отпечаток, задавая для модели нормы поведения, а зрителю — правила восприятия. Будь то темный парк, оживленный городской центр или интимная постель. Все под контролем.

Д. Н.

Александр Маслов. Курсанты

Jo Strømgren Kompani. Общество. Сцена из спектакля

Эйко и Кома, Маргарет Тан. Плач. Сцена из спектакля

Китт Джонсон. Ранкефод. Сцена из спектакля

летние перформансы: в ожидании апгрейдера

Александр Котломанов. Фотограф Марина Гуляева

Фестивали Open look и «Навигация тела» (Санкт–Петербург). 30 июня — 6 июля; 6—12 июля

Open look и «Навигация тела» посвящены искусству движения, точнее — художественному разговору на языке тела. Впрочем, на этом сходство двух летних событий заканчивается. И если поначалу фестивали и походили друг на друга по идеологии и структуре, то нынче это утверждать рискованно. Open look привозит исполнителей, работающих в уже классических и сложившихся видах танца и перформанса. «Навигация тела» больше поддерживает нарождающиеся технологии и мультимедийные проекты. К тому же «Навигация» заметно укрепилась недавно возникшей группой CNMRG (компьютерной и новой музыки), которая с осени прошлого года начала свои пробы с танцорами на разных площадках, в том числе и на «Этажах».

Насколько оправданно привлечение новейших технологий в традиционно телоориентированные практики, Запад, как водится, выяснял гораздо раньше нас. И у сторонников и у противников соединения прагматичной и жесткой компьютерной «подкладки» с преимущественно «трепетными» высказываниями на языке перформанса всегда найдется что возразить друг другу. Главное же замечание и тех и других касается острой необходимости на сегодняшний момент «договориться» — ведь подобные эксперименты требуют появления как танцовщиков с хореографическим мышлением и уважением к технической стороне дела, так и технологов с художественным видением или хотя бы с осознанием того, во имя чего работают новейшие технологии. Эту сферу contemporary интересует художник как апгрейдер культурного слоя, заставляющий «систему» работать по-новому. И он же должен нести в себе если не оригинальную идею, то хотя бы исполнительскую харизму, что в современном российском перформансе, уныло калькирующем западные образцы, наблюдается редко.

Хотя перформанс (впрочем, как и секс!) в России был всегда, если подходить к этому вопросу концептуально или хотя бы с юмором. Практика же последних тридцати лет дает нам примеры дискретного характера, зато складывающиеся в некую общую картину концептуально-минималистского и постминималистского толка. Это — акции группы «Коллективные действия», тандема Риммы и Валерия Герловиных, «Мухоморов» и «Чемпионов мира», отдельные «акты» Виталия Комара и Александра Меламида, провокативные выступления конца 1980-х — 1990-х годов (Анатолий Осмоловский, Авдей Тер-Оганян, Олег Кулик, Александр Бренер). Русский перформанс по сути своей маргинален (как маргинально все в этой стране, выбивающееся из унылой картинки в телевизоре). Зачастую одиночные попытки совершались исключительно в расчете на фотоаппарат или телекамеру, а не на аудиторию — в отличие от проектов венских акционистов, деятелей флюксуса и других европейских и американских художников. Более того, специфическое отношение к телу в нашей культуре постоянно диктовало умаление телесности в перформативных актах. Телесность как основное качество почему-то стало необязательным в стыдливом русском перформансе, и многие отечественные художники ее избегали и избегают до сих пор. Куда важнее для них оказывались провокативность, брутальный жест, социальные и политические коннотации, но не телесный аспект, интерес к которому возобновился в российской актуальной культуре лишь в последнее время.

Отметим также, что отечественные боди-практики всегда носили оттенок болезненности и надрыва, будто художник использовал тело как последний аргумент, последний вызов, как матерную ругань или непристойный жест. Даже в самых радикальных западных перформансах — «Внутреннем свитке» Кароли Шнееман, «Стрельбе» Криса Бердена, членовредительских опытах Джейн Пейн и Рудольфа Шварцкоглера — тело было лишено этой болезненного (в психологическом плане) смысла. Прототипами перформативного поведения европейцев можно считать вакханалии и сатурналии, где было место и художественному (танец, пение, образы сатиров, вакхантов и вакханок), и безобразному (беспорядочный секс со всем, что движется, состояние аффекта, насилие, убийства). У нас таковым был, во-первых, феномен юродства, а во-вторых — близкие к нему «корчи» разных народных дурачков, шутов и скоморохов, явления психической эксцентрики, по сути отрицающие *форму*. Так что перформативное поведение и в России не новость, а вот культура перформанса, тем более танцевального и мультимедийного, еще впереди.

Главной же заслугой Open look и «Навигации» стала популяризация современного танца и танцевального перформанса, чему способствовали визуальная составляющая зачастую малопонятных для публи-

Дмитрий Самсанков, Сергей Седов. Источник вечного наслаждения. Видеоинсталляция

Сцена из спектакля «Точка невозврата». Постановка Натальи Каспаровой

Термен-центр. SinэстАтика. Фрагмент перформанса

ки действ и интересный продуманный видеоряд, сопровождавший показы. По этой причине фрагменты прошедших в Петербурге постановок хорошо воспринимаются в фотографии, схватывающей именно изобразительные качества тех или иных сцен.

Open look, проходивший в театре «Балтийский дом», был в большей степени ориентирован на подготовленное восприятие и напоминал скорее типичный театральный фестиваль со свойственным последнему налетом чопорности и даже академичности. «Навигация тела» в этом году заняла модные среди арт-сообщества площадки — лофт «Этажи», клуб «Place» и Грязную галерею. Из спектаклей Open look-2008 с его посвящением Рудольфу Нурееву (о нем же была и работа Натальи Каспаровой «Точка невозврата») мы бы выделили проект «Общество» норвежского коллектива «Jo Strømgren Kompani». В нем было много от драматического театра — наряду с танцем использовался голос, большую нагрузку брали на себя декорации. В основе спектакля — история о кружке фанатов кофе, жизнь которых внезапно перевернул чайный пакетик, посмевший нарушить гармонию кофеманов. Пакетик оказывается орудием судьбы, в итоге приводящей персонажей действа в некий внутренний Китай. Особенно хороши сцены, в которых герои поклоняются гигантскому транспаранту, где на красном фоне изображены бравые хунвейбины.

Более сложными для восприятия оказались постановки, связанные с пластикой сухого обнаженного тела, двигающегося почти в полной тишине. Как минималистский (в визуальном отношении) проект датчанки Китт Джонсон, соединившей в своей хореографии техники буто и немецкого экспрессионистского театра. О буто напомнил и спектакль «Плач», поставленный американско-японским коллективом «Эйко и Кома» в соавторстве с замечательной пианисткой Маргарет Тан. По сцене в замедленном темпе ползали и терзали друг друга два персонажа, напоминавшие героев хорроров об оживших мертвецах, но эмоциональная музыка искупала все — Маргарет Тан своеобразно интерпретировала Джона Кейджа, соединив «звучание» полной тишины и отрывистых, пронзительных и резких звуков.

Тело как медиум для искусства — тема, поддержанная «Навигацией тела», уверенно заявляла о себе всем, кто во время фестиваля наведывался в лофт «Этажи» на Лиговском проспекте. И грешила лишь одним — злоупотреблением технического изобретения, введенного в широкую практику Мерсом Каннингемом.

В 1991 году он начал использовать в хореографии компьютерную программу LifeForms («Формы жизни»). При помощи нее можно оживлять виртуальную фигуру на экране и, задавая определенные параметры, создавать танец. Технология усилила свойственную Каннингему тенденцию придумывать неестественные движения, примером чего стала композиция «Beach Birds for Camera» (1991), где жесткие, роботообразные повороты, странные угловатые движения рук и ног явно выдают влияние компьютера. Другая его работа, «BIPED» (1999), использует технику «остановленного движения», также по сути техногенную. Камера ловит движение сенсоров, закрепленных на теле танцоров, и переводит его в цифровое изображение, передаваемое на сценический экран. Но если труппа Каннингема концептуально «переписывает» законы человеческой координации, то аналогичные проекты «Навигации» — «В бесчувствии» Фридера Вайса и Эмили Фернандез или перформанс коллективов Flat Corner и Move — используют давно уже не новую технологию как общедоступную и даже развлекательную, интерактивную практику.

Намного интереснее был другой вариант принципа «тело виртуальное vs тело живое», предложенный проектом «SinэстАтика» московского Термен-центра, названного в честь русского изобретателя Льва Термена — создателя первого в мире электронного музыкального инструмента, терменвокса (1919—1920). Звук на этом инструменте возникает не от касания, а лишь от движений рук «исполнителя» в пространстве перед антеннами-датчиками (со стороны кажется, что звук возникает из ниоткуда). Терменвокс — универсальный механизм, позволяющий работать не только со звуком, но и с изображением, что и было показано в «SinэстАтике», где потусторонние проекции сопровождали пассы девушки-танцора.

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

Виктор Тихомиров. Шинкарев. Из серии «Автопортреты в виде героев». Х., м. 30×20. 2008

Митьки — группа художников; они же «художники поведения» в мире, где все только разводы на покрывале Майи.

Владимир Шинкарев

…поведение митьков задумано как шифр, скрывающий и приоткрывающий то, что за покрывалом Майи.

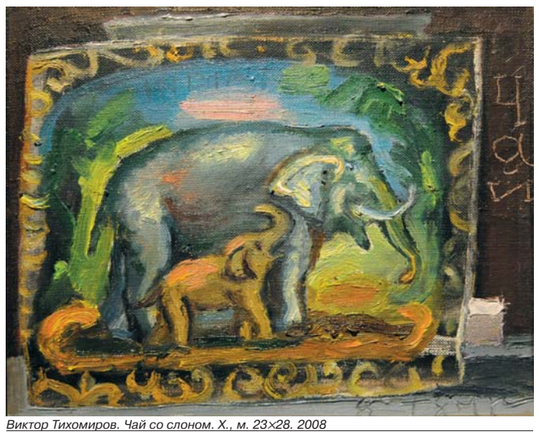
А что за покрывалом Майи? — Высокая жизнь духа? Во всяком случае искусство. Искусство возможно только как перевод на символический язык экзистенциальных ценностей. На худой конец оно — как единственную достоверную ценность — само себя переводит. Тогда образуется ценностная недостаточность.

Лидия Гинзбург

ценой самооговора

Николай Кононов

ГРМ. Мраморный дворец. Виктор Тихомиров. Энергичная лирика. 26 июня — 10 июля



Виктор Тихомиров. Чай со слоном. Х., м. 23×28. 2008

Вот история, изложенная классиком советской литературы, пожившим и повидавшим виды Юрием Карловичем Олешей. О том, как однажды на сон грядущий погрузился он в чтение, проник в дебри некой книги, зачитался старинным романом — как там добротно пьют-едят, преподробно расхаживают-беседуют, чешут за ухом, покашливают в жменю, кряхтят, и все такое. Но вот в какой-то момент что-то случилось с самим Юрием Карловичем — то ли сквозняк его лизнул холодный, то ли входная дверь хлопнула, хотя в московской квартире никого, кроме хозяина-пьяницы, нет давным-давно, и всего-то какая-то ерундовинка… Но заладилось все как-то по-другому — и вот он, читатель романа, с той же самой книгою в руке, но уже в элизиуме, эмпиреях, — бродит не по книжной странице, а по лугам асфоделей.

Юрий Карлович в следующем абзаце безжалостно разоблачил это чудо. Просто в книгу Боборыкина в типографии по ошибке вшили лист из Достоевского. Такая история. А вспомнил я ее потому, что в фильмах Виктора Тихомирова, которые крутили по телевизору в одном из залов Мраморного дворца, где шла его выставка «Энергичная лирика», были подверстаны кадры из раннего сокуровского фильма. Впечатление было сходным. Да и Владимир Шинкарев, который тоже есть в телевизоре, сказал оттуда, что никогда и читать не станет, что напишут про Тихомирова. Это дает некоторую свободу.

Выставка очень большая, я точно не сосчитал, но кажется, холстов около сотни; впрочем, такое обилие из-за того, что много маленьких, буквально крошечных — примерно в А4 портретов и натюрмортов. Что еще интересно — большинство работ датировано самыми последними годами, а на выставке есть еще и монументальные холсты — размером два на три.

Виктор Тихомиров на отечественной арт-сцене известен как один из отцов-основателей митьков, писатель, режиссер, рисовальщик и живописец, созидатель и неутомимый пропагандист мифа благостного непротивления и неосмиренного приятия. Тем интереснее взглянуть на его выставку в залах Мраморного, которая словно распадается на две части.

Первая — где художник якобы хочет перестать уметь живописать: это большие, написанные по-наивному холсты, сюжетно связанные

Виктор Тихомиров. Сон Евгения. Правая часть диптиха. Х., м. 100×200. 2008

благостными митьковскими заковыками из известных мифологем — вдохновенный пушкин-чудик, волки-кони, тельняшечники-бородачи, слоны-добряки, девки-парни, кресты-маковки и т. д.

И *вторая* — где он умеет и живописует виртуозно: это пантеон якобы быстрых, но очень выразительных и точных портретиков, сбитых в иконостас (понэры — Марат Казей, Тимур, сочинители — Пушкин, Гоголь, литгерои — д'Артаньян, Буратино, дядя Степа, художники — Ван Гог, Шинкарев, ну и еще, конечно, — Саид из «Белого солнца пустыни», Махно, Леннон, Гребенщиков), и таких же маленьких точных натюрмортиков — атрибуты одинокого быта с рассыпанной мелочью, опрятными объедками, нетронутыми плодами и уютными букетами. Есть еще и отдельный иконостас всяческих атрибутов уединенной трапезы — кружек китайских, чашек без ручек, кубков синих, бокалов Коли Васина в соседстве с тортом, кусочком рафинада, на фоне ковра, с обломком шоколадки и пр.

Первая группа — монументальная. Вторая — интимно-камерная.

Сейчас поговорим о первой. Когда я смотрел на «большие» картины, над которыми словно бы парил ангел умиления, сбивающий в толчею персонажей замшелого детского кино Кошеверовой и Роу — хороших матросов, незлых волков, смелых гипсовых пионеров, ряженых асексуальных парней и девок, то почему-то вспоминал художников КОБРЫ, которые давным-давно, еще в 40-е годы, тоже хотели разучиться всем живописным приемам, но не для того, чтобы стать детьми и начать сначала, а потому, что после открывшихся ужасов действовать по рецептам культуры, допустившей такое, уже не могли.

Но почему художник выбрал такой монументальный формат для декларации цеховых митьковских пристрастий? Может быть, он хотел таким образом порвать левополушарные связи, придать своему искусству новый наивный импульс, избавиться от догмы приемов, избыть комплекс художественности, отыскать в себе самом логику особенного русского мифа, отвечающего за нашу неистребимую доброту и неизбывную духовность?

Дело в том, что *органика* «слабоумного рисования» состоит в точном выборе формата, который порождается физиологией жестикуляции — например длинной руки альтернативно одаренного (как говорят теперь). Эта самая *органика* не вырождается за зонами бокового зрения. Ничего не ведает о законах оптической перспективы. И именно поэтому безупречные единицы наивной орнаментики не оборачиваются абракадаброй художеств.

Сверхбольшие полотна Тихомирова показались мне театральными задниками для детсадовских веселых назиданий. Будто они наскоро скопированы из стародавней «Мурзилки» тех еще лет, где мутно воспроизведены рисуночки с душемутительными подписями: «Аня 11 лет Асбест», «Антон Наманган 4 г.» Будто воплотили все это в большом праздничном габарите неутомимые наидобрейшие воспитательницы деток. А еще подправил их художества мастер-профессионал, единственный сотрудник-мужчина на весь садик — то ли вечерний столяр, то ли сторож, а скорее — все в одном стакане. И вот-вот наступит чудный праздник, и перед сказочным узорочьем собьется в стайку мелюзга, обожающая сказки с той же силой, как и взрослые, абстинентно сохнущие по своему не сказочному, не кинематографическому, но такому пьянящему детству.

Может быть, именно этот казус и хотел явить нам Виктор Тихомиров? Ведь его *большие* картины, в сущности, настоящий проект — с аналитикой метасюжета, лукавой пластической провокацией, вздорностью русского мифотворчества и апологией нашей абсурдной апокалиптики. Если бы в Мраморном дворце имелся круглый зал приличного диаметра, то окна размером два на три, исполненные в технике масляной живописи Тихомировым, превратили бы все это зрелище в бесконфликтную головокружительную карусельную утеху, у которой нет ни начала, ни конца, но, как ни странно, и повторения, потому что мы катаемся на каруселях затем, чтобы закружиться и дабы извлечь из своих недр некие необходимые нам совсем уж простодушные вещи.

Мне иногда казалось, что художник подсмотрел свои бесхитростные сюжеты, находясь внутри детского галлюциногенного стробоскопа, — профессиональной живописной выучкой, но мишурными композиционными планами жестоко укрупняя то, что крупным быть не может.

Но обратимся к интимно-камерной группе «картинок», где многочисленные натюрмортики и портретики написаны с нарочитой небрежностью, но при этом вопиюще точно, с каким-то не свойственным этому формату отчаянным размахом. Они развешены предумышленно — то на большом расстоянии друг от друга, то сбиты в тес-

нину, без зазора (это касается только пантеона портретов, чем-то напоминающих ячеи колумбария). Может быть, художник велит нам задуматься над такой экспозиционной логикой, намекая нам, что и в этих объектах мы должны провидеть монументальность, невзирая на их компактные, прямо-таки одомашненные умилительные размеры?

Будто Тихомиров предлагает решить несложную шараду: что, мол, за смыслы заключены в скелетоне «съеденного винограда» и одиноком кубике рафинада, белеющем надгробием рядом с кружкой, чудно взблеснувшей белым нутром. Ведь все предметы, выбранные художником для своих экзерсисов, — убоги и одиноки, смертны; претерпевая синдром ущерба, они вот-вот иссохнут или расколются. Десять раз повторенное вслед за Тихомировым слово «кружка, кружка, кружка, кружка» на одиннадцатом разе незаметно делается горестным сожалением «уж как, уж как, уж как...» или оборачивается умильным — «*ушко*, *ушко*, *ушко*». И никто не переспорит меня, что и в слове «яблоко» может всплыть начало литании вроде как «я... благо..., я... благо..., я... благо...» Ну попробуйте, поповторяйте.

Все *одинокие* вещи, изображаемые художником, — инструменты, вынутые из ящика, монеты, просыпанные из портмоне, обладают каким-то общим свойством, которое царапает зрение своей сокровенной невещностью. Очевидно, что предметы, изображенные им, в прямом смысле уже и не являются вещами, а предстают неким символическим действием, равным усилию по обнаружению фрейма этой вещи, или в худшем случае — постижению зримой этимологемы слова-предмета, воспроизводимого художником двояко — самим предметом и прописью его имени. Суть этого художнического жеста — самовычитание. Вещь, изображенная художником, наличествуя в нашем зрении, на самом деле обретается где-то еще и там, где разворачиваются аутические сюжеты, где воцарился пронзительный ущерб, где бессловно подводят итог жизни и где сумма достояния становится меньше именно на эту самую вещь, которая, находясь рядом с нами, буквально под руками, названная и родная, перестает наличествовать.

Я не случайно начал эти заметки с эпизода из дневника Олеши о чтении под одним переплетом нормального Боборыкина вкупе с психотиком Достоевским. Выставка Тихомирова потребовала тоже специфического «пролистывания», разгадки его провального, на первый взгляд, тавтологически сказочного самооговора. Ведь под митьковской мишурой явно проступил критический модус его усилий, на самом деле едких и бесшабашных, обращенный и на благостные умильные смыслы недавней мифологии, и на все «политически безупречное прошлое» милых митьков. Не случайно выставка читается как предлог, как повод для *нового* назначения предикатов, пусть пока и неопределенных, психологически забитых и материально затертых. Может быть, ценой самооговора.

Виктор Тихомиров. Желтый сахар и старая чашка. Х., м. 35×45. 2008

«дуй, дуй, борей, неси их дальше...»

Антон Успенский

Галерея «Борей» (Санкт–Петербург). Виктор Тихомиров, Евгений Юфит. Энергетическая пара. 22 июля — 2 августа

Энергетическая пара, бинарное оружие, разнозаряженные полюса — понятно, что речь ведется о единстве противоположностей с последующим эффектом взрывного прирастания художественной материи. Для Виктора Тихомирова и Евгения Юфита это далеко не дуэтный дебют, но и не бенефис. Сопутствующие выставке в «Борее» материалы подробно и объемно рассказывают о разноплановых амплуа двух артистов.

Артист — такое слово просится вместо привычного «художник», артисты склонны к действию, а не к созерцанию; им ближе уверенность декламатима, нежели вопросительная интонация; они скорее сделают, не раздумывая, чем подумают-подумают, да и... думать не станут. Вкратце творческие траектории «энергетической пары» обрисовать затруднительно, живут они в искусстве и растут сквозь искусство давно, их центральная и периферическая система сообщаются через многие видовые потоки: кинематограф, актерский промысел, литература, живопись, графика, перформанс и прочая-прочая. Дополняют они друг друга и визуально и ментально очень убедительно, как еще десять лет назад написал Владимир Шинкарев: «Витамин радости жизни не усваивается в чистом виде, а только растворенный в драме». Причем радость — это вроде бы к Тихомирову, а вот драма — это, кажется, к Юфиту.

Виктор Тихомиров на выставке показан шире своего соратника, экспозиция оживлена скошенными восходяще-нисходящими линиями развески, живопись дружит с графикой и сотрудничает с черно-белыми принтами на холсте. Работы выбраны не только на контрасте больших и малых форматов (как было решено на предыдущей выставке в Русском музее), но и разбавлены «средними». Получилась небольшая, но ретроспектива, что позволяет оглянуться и на предшественников этого артиста-сказочника, попробовать в общих чертах наметить стилистических предков бойких тихомировских персонажей. И постараться при этом обойтись, как увещевал своих зрителей автор, даже без малой толики скепсиса.

В петербургско-ленинградской среде, традиционно отличавшейся высокой графической культурой, в 1920—30-х годах произошел интересующий нас в данном контексте эволюционный феномен. Сатирический рисунок и карикатура вместили в себя бытописательные и критические категории жанровой картины передвижников, разумеется, с учетом особенностей своей пародийной формы, заостренной спазматическими скачками эпохи. Наполняя сатирические журналы, критическая повествовательность расслоилась на собственно литературу в виде фельетонов и рассказов (лучшие из них были написаны Зощенко, Булгаковым, Ильфом и Петровым) и изобразительный ряд, оперативно отразивший приметы и обстоятельства тогдашнего нового быта.

Живописцы технически не могли успеть за скоростью карикатуристов; жанровые картины на современные темы, сделанные по образцам передвижников, выглядели картонными макетами. Изображенный быт воспринимался как провинциальная декорация. Выпестованный русскими реалистами психологический рассказ не приживался в живописных полотнах советской эпохи, но бездомным содержательный элемент не остался, его с энтузиазмом прописал к себе сатирический рисунок. Уже к середине 1930-х ленинградская школа карикатуры (Малаховский, Эфрос, Бродаты, Муратов, Антоновский) была уничтожена и тогда же были закрыты почти все сатирические журналы.

«Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии — навязчивым словом» (Юрий Тынянов); в живописи границы иронического стиля также были и остаются отмечены физиологией — навязчивым визуальным образом. Вот эта энергичная физиология зримо насыщает сегодня работы Тихомирова, оживляет его байки, анекдоты и нелепицы. Матерый котяра не просто

Евгений Юфит. Розесник

«ест любимую куру с головы», он ее употребляет еще и самым плотским образом. Герои не то чтобы напоминают, они никогда не способны забыть о своих сексуальных и прочих аппетитах. Ни при исполнении военного, медицинского или трудового долга, ни при каких фантастических обстоятельствах они не откажутся от той животной силы, которой вдоволь напитаны тихомировские звероватые люди и звери с человеческим лицом и телом.

Если же природная стихийность слабеет и содержательный слой отдает первенство чистой формальной пластике, композиции оказываются лучшими образцами рисунков в альбом, графическими аналогами превосходных table story, но не более того. Удержать баланс «жестовой силы» и содержательной формы чрезвычайно сложно: так, некоторые из живописных микронатюрмортов просто тонут, перегруженные литературным балластом. Стоило «портрету» кружки китайского производства дать название «Угроза с Востока», как она потеряла большую часть пластических достоинств. Испытание содержательных ресурсов натюрмортов путем остранения и метафорики в конце 1980-х проводил схожим образом Иван Лубенников, чья работа «Огонь, вода и медные трубы» ревизовала кухонный стол с коробком спичек, полной кружкой и сплетениями газовых подводок.

Адекватно передать маргинальность, найти для нее изобразительную стилистику, не заразившись самой маргинальностью, — задача масштабная и практически не решаемая. Нечто подобное в литературе преодолевал Исаак Бабель, смысл приема которого, согласно Шкловскому, «в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере».

Евгений Юфит показал в экспозиции два монохромных холста, несколько фотографий и кино, которое, к сожалению, демонстрировали (как и фильмы Тихомирова) только на вернисаже. Среди фотографий есть те, что признаны «визитными карточками» мастера, неизбежно рифмующегося с определением некрореализм. Сознаю, что нарушаю пропорциональное деление, но Юфит очень скоро дождется заслуженных слов в свой адрес — в Русском музее уже в этом году пройдет обстоятельная выставка «Новых художников» и некрореалистов, а среди последних он — коренник.

Поэтому небольшой комментарий: один из самых скандальных европейских художников, Грегор Шнайдер, известный своей инсталляцией «Мертвый дом», ищет возможность представить публике «Перформанс смерти». Заключается он, по замыслу Шнайдера, в показе смерти как произведения искусства, то есть на глазах зрителей должен умирать обычный человек, но не насильственно, а по естественным причинам — от старости или болезни. Пока художник изыскивает технические и этические обстоятельства для своего действа, стимулируя тем самым брожение вялого ума цивилизованного обывателя. И если Шнайдер сводит искусство к физиологии, к процессам антивегетации, то Юфит физиологическое приподнимает до искусства, оживляя своих неутомимых черно-белых мертвецов. Посредством кино, живописи или фотографии.

«Энергетическая пара» заостряет внимание на крайностях эмоционального и психологического диапазона — «Что жизнь и смерть?», но резкость наводит на гипотетический промежуток, где по-фетовски «...жаль того огня, что просиял над целым мирозданьем, и в ночь идет, и плачет, уходя».

Виктор Тихомиров. Автопортрет в виде Брежнева с Саскией на коленях. Х., м. 2007. Фрагмент

мимесиса нет!

Николай Кононов. Фото Марины Гуляевой

ГРМ. Мраморный дворец. Юрий Злотников. 19 июня — 19 августа

Эта огромная выставка, разбитая на «подгруппы» и «подразделы», производит на редкость цельное впечатление, как периодическая таблица. Экспозиция будто бы еще раз прокламирует истину, которой привержен сам художник. А истина эта такова — логика познания столь безусловна и всеобъемлюща, что для ее трансляции и овнешнения не потребны ни язык (как вербальный инструментарий), ни смысл (как модус однозначности). Художник будто бы каждой картиной «твердит» эту неуловимую всеобщую истину: людская логика индифферентна и не зависит от содержания мысли. Именно это является основанием его живописи, которая, невзирая на внешние разножанровые черты, по сути своей всегда остается беспредметной. Именно это «*металогическое*» качество показалось мне стержневым, вызывающим столь высокое эстетическое каление.

Мы запомнили выразительную беспредметную композицию Злотникова на выставке «Приключения черного квадрата». Уже в этом элегантном экзерсисе вычитывалась его позиция как стороннего наблюдателя мирового шествия Черного квадрата. Художник словно бы обогнул сонм завороженных чтителей, адептов, критиков и пересмешников, что давало ему право находиться в отдалении от всеобщей лингвистической суеты. Будто именно он являлся гармонизатором мировой кромешности, оторопи и апокалиптического ожидания. И будто вслед за Бодрийаром (который, анализируя события 11 сентября, обнаружил глубинные основания террора в собственном умозрении) Злотников провидел в недрах своего зрения «безбуквенный» алфавит, годный для изложения какого-то нового мирового согласия.

Меня привлекли картины 60-х, словно списанные с реальных «народных сцен». Жадная мегастоловая, где жадно пасется толчея строителей Балаковской ГЭС, и еще — портрет сварочника-волгаря, будто только-только покинувшего банду Стеньки Разина, чтобы заняться трудовой алхимией, столь же беззаконной, как речной грабеж.

Написанные размашисто щедро — вроде бы бегло, эскизно, картины казались «приостановленными», производили перфекционистское впечатление. Каждый плотный, какой-то сытный мазок имел оптическую емкость, почти как у пуантилистов. Такая издевательская жестикуляция художника сначала озадачивает, но потом завораживает. Ведь она оказалась синдромом нового поиска — когда в привычном и политически затертом, в низведенном пафосом зримом мире художник обнаруживал новую связность, для изложения которой требовались не то что новый язык, а небывало емкий алфавит или его столь же значимое отсутствие. Выразительно написанные портреты, поражающие психологической глубиной, заключали в себе фундаментальную *излишность*. Словно художника не устраивал сам язык реального мира, которым он так виртуозно владел. Будто бы уже в самом алфавите было что-то лишнее — буквы, знаки препинания, пробелы... Во всяком случае, когда я созерцал «реальные» произведения Злотникова, меня все время настигал не то что критический импульс живописца, а какая-то волна смятения, исходящая от всей его виртуозной жестикуляции. Само зрелище, сама неуемная натура, представшие в его изложении столь достоверно, посягают на невыразимое основание бытия. Будучи выраженными, они отрицают не только нас, смотрящих на них, но и художника, умудрившегося посягнуть на реальность и, значит, самих себя, порожденных художником.

Культура всегда предлагала различные кодировки, чтобы не тревожить эту сакральную зону. Существуют общеизвестные запреты на различные формы изобразительности. От тотального в иудаизме, исламе до различных форм христианского иконоборчества, протестантской нумерологии и истовой компилятивности православных канонов. Будто повсеместно подразумевается, что есть некий абсолютный домен, который в той или иной мере не нуждается в «мелочных подробностях». Именно по такому принципу действует в своем зрелом искусстве и Злотников. Он словно носит в самом себе идею некой схлопнутой Книги, написанной на единственно верном языке с помощью единственно достоверного алфавита, чьи сакральные всполохи и смыслы иногда открываются и ему. Может быть, именно поэтому все произведения художника, разножанровые на первый взгляд, транслируют один и тот же гимн существованию. Изоморфный и бессловный. Гудящий. Ведь даже в идеально выстроенной «Балаковской столовой», какая-то ошеломляющая *выравненность* микшировала композиционные ходы, ритмы и цвет. Картина представала непостижимым задником, спущенным с небесных колосников, где выше только Б-г.

«Балаковская столовая» была испещрена следами того, что никто никогда не видел, но мнил и жаждал созерцать именно это. Как проницательный смысл глагола «*любить*». Это значит вдруг в один прекрасный момент стать любым — то есть стать всеми, перестать быть собой, нелюбящим, но именно в этом статусе и обрести любовную завершенность.

Злотников не испытывает культурного экстаза, он умудряется не замечать «культуру», он не испытывает оцепенения перед зримым. Он упоен открывшимся ему языком, которым может изложить протяженные истины, не сводимые к силлогизмам, но столь же безусловные, как операции формальной логики, единые для всех культур.

И художник на своем безглагольном языке провозглашает — мимесиса нет. И я был с ним согласен. Полтора часа, что бродил по выставке.

Ирина Карасик (ГРМ):

Своей петербургской выставкой Юрий Савельевич Злотников, насколько мне известно, остался доволен (это дорогого стоит, ведь участие Ю.С. в подготовительном процессе вслед за одним критиком можно назвать «сопротивлением-содействием»). Причем прилагательное «петербургская» Злотников употребляет отнюдь не только как географическое понятие. Собственные произведения здесь, в залах Мраморного дворца, зазвучали для него по-новому. Сказался символический контекст города, а также специфически петербургское, на взгляд художника, видение кураторов (экспозицией мы занимались вместе с Маргаритой Кострец). После вернисажа Юрий Савельевич не раз говорил мне: «Вы воспитаны просторами площадей и водной глади Невы и, сами не замечая, исходите из этого в работе. Теперь я понимаю, откуда такое пространственное мышление, цезуры, ритмы, строгие линии».

Творчество Злотникова разнообразно и многопланово: для художника не существует жестких границ между абстракцией и фигуративом, между живописью и графикой: иногда оно идет сплошным потоком словно перетекающих одна в другую работ, иногда отливается в форму большой программной картины. При этом искусство мастера цельно, целостно, системно и имеет определенную внутреннюю структуру, определенную сетку пластических и смысловых координат. Свою задачу мы видели как раз в том, чтобы эту внутреннюю структуру в логике экспозиции выявить. Поэтому выставка не похожа на обычную ретроспективу, в основе здесь — не эволюция, а важнейшие для мастера идеи и проблемы. Следуя авторской классификации и «голосу» самого материала, мы создали некий сценарий, выделив (в том числе и надписями на стенах) главные концептуальные блоки — я бы назвала их концентрами. Каждому из таких концентров отведен отдельный зал. Последовательность их расположения, не являясь временной, обеспечивает смысловую и пластическую драматургию показа — смена впечатлений, необходимые акценты, взгляд из прошлого в будущее и, наоборот, фокусировка внимания не только на процессе, но на самоценности его фаз... Эволюция, конечно, тоже совсем из поля зрения не исключалась. Хронологические пределы, в которых художник преимущественно разрабатывал ту или иную тему, были прямо обозначены в надписях.

Выставку открывала своего рода экспресс-экспозиция *(илл. 1)*: во вводных помещениях творчество Злотникова пунктиром (одно-два произведения из разных периодов) представлено в движении и развитии. Основной маршрут начинался масштабной серией автопортретов (1960—1963), лентой растянутых по длине узкого и длинного зала-коридора *(илл. 2)*. Тем самым акцентировался аналитический, экспериментальный момент цикла — опыт, наблюдение, изучение. Затем первый зал, «озаглавленный» ***Метафорика. Метафизика. 1965 — начало 1990-х:*** «вечные», «бытийные» темы (библейская история, мировые драмы и катаклизмы), рассказ на языке символического, ассоциативного формообразования *(илл. 3)*. Во втором, носящем название ***Люди. Пространство. Ритм (1970-е —1990-е)***, повествование, сохраняя близкую стилистику, словно спускается на иной, чуть менее отвлеченный уровень и приближается к органике человеческого общежития *(илл. 4)*. В следующем (***Москва. 1950-е —1970-е***) в фокус попадает еще более конкретный, городской слой — лихорадка московских буден *(илл. 5)*. Четвертый зал (***Человек и его время. 1960-е —1980-е)*** заполнен густой и вязкой социальной и психологической материей, из которой возникают отдельные лица и судьбы *(илл. 6)*. И дальше — неожиданный, ошеломляющий выход в иное, свободное пространство, в ослепительную чистоту ***абстрактного мышления***. Под таким названием мы объединили в двух залах работы 90-х и нынешних, «нулевых» годов *(илл. 7)*. Небольшое помещение между ними отдано знаменитым ранним «Сигналам» *(илл. 8)*. Оно смотрится замкнутым, отдельным. Намеренная «остановка» движения, равно как и мерный, торжественный — «увековечивающий» — ритм развески работ, указывают на их особое значение в творчестве художника. Хронологический перепад, появление «Сигналов» как бы не на своем месте только усиливает эффект их воздействия. Однако перед нами вовсе не «исторический памятник». Логика экспозиционного маршрута обнаруживает явные следы сигнальной живописи в поздних абстракциях мастера.

До сих пор речь шла в основном о смысловой структуре экспозиции. Не менее важен был для нас и ее визуальный образ, ее пластические характеристики. Самой системой развески — с ее свободным дыханием, точным ритмом пустот и заполнений, чередованием отдельных произведений и целых их комплексов, выраженной геометрией организации стены — мы стремились подчеркнуть аристократическую ясность и пространственную полноту живописи Злотникова, присущее ей осознанное, конструктивное начало. Использованный в ряде случаев принцип «сплошного покрытия» участков стены, кроме ритмической, несет также, условно говоря, метафорическую нагрузку — «иллюстрирует» процессуальность творчества художника, сосуществование в нем дискретности и длительности, пристрастие к циклам, сериям, вариациям. В какой-то степени подобный способ развески выявляет такие, к сожалению, невостребованные, качества живописи Злотникова, которые делают ее потенциальной стенописью.

1

2

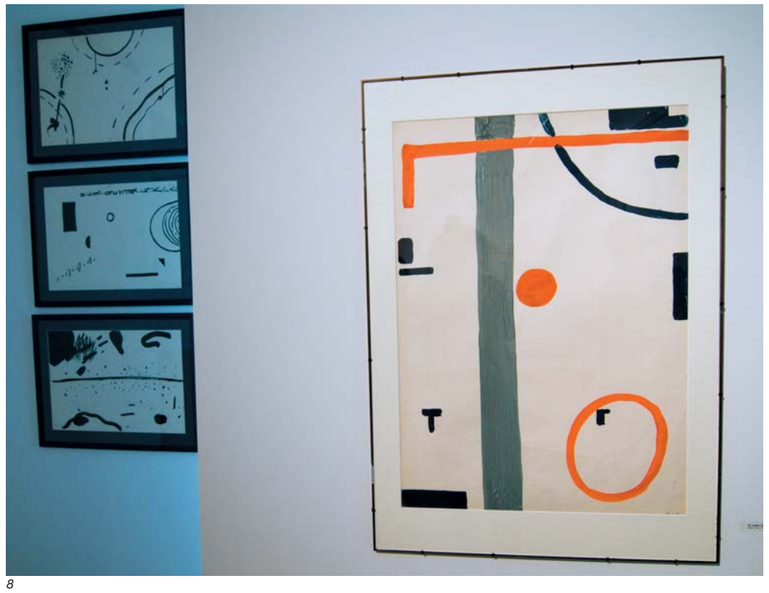
3

4

5

6

7


8

юрий злотников:
не признаю классификаций

Встреча с художником состоялась во время монтажа его выставки в Мраморном дворце. Злотников мгновенно сломал план беседы, перебивая вопросы эмоциональными монологами. Возражения не принимались.

— Представьте себе ситуацию. 1948 год. Я заканчиваю художественную школу, где попал в класс Василия Васильевича Почиталова, это была правая рука интеллигентного Сергея Герасимова. Наш класс считался «формалистическим». Я рано увлекся Сезанном, конечно, тогда по репродукциям. «Бубновый валет» смешивал один из периодов Сезанна с нижегородской афишей. На самом деле, этот художник эволюционировал, начинал от мощной динамики, потом перешел к «конструктивизму», своей конструкции, перерабатывая импрессионизм. «Гора Сент-Виктуар» — это почти ташисты. Почти Поллок.

Сезанн как-то замечательно сказал о том, что космическое излучение проходит через кристалл, которым является человек. Затем оно проецируется на плоскость холста, образуя некое произведение. Человек так же наблюдаем, как и объект, который он изображает. Первым эту идею высказал Эжен Делакруа, очень непростой романтик, которого изучал Сезанн. Он гениален не живописью, он интересен своим движением в анализе самого процесса формирования личности.

Пройти мимо этого я не мог. Анализ Сезанна заставил отрефлексировать сам процесс создания полотна. Меня интересует как объект, так и художник — как лаборант, как исследователь. Отсюда интерес к проблеме восприятия. Слово «сигналы» появились в конце 1950-х годов, только начиналась кибернетика. Мои приятели были первыми математиками в СССР, которые этим занимались. Я ходил на их семинары, ученые относились ко мне не без иронии, но с любопытством. Знаменитый математик Израиль Гельфанд купил у меня две работы. «Сигналы» делают зрителя зависимым от холста, включают его моторику. Это не окно куда-то, как у малых голландцев, а непосредственная коммуникация, связь с пластикой человека.

Преподавать начал с той же целью — понять, как художник творит. По той же причине меня заинтересовала генетика. Я создал проект школы, где классы для каждого предмета урока отличались принципиально, создавая разное моторное самочувствие. Архитекторы, работавшие на Академию педагогических наук, не восприняли этих идей. Я придумал проект конвейера, он попал в Детскую энциклопедию.

Позже я познакомился с психофизиологами, абстракции возникли не из эстетических соображений, а из интереса к научным исследованиям. Хотел работать в психиатрии, чтобы увидеть искаженную моторику больного и влиять на нее. Конструкция как повторение человеческого ощущения — вот что для меня существенно. Рассматриваю конструктивизм с этой точки зрения.

Для меня важен человек, воспринимающий мое произведение. Не надо жестко и тупо воздействовать на зрителя. Это у всех есть — от Кабакова и Булатова до «Синих носов». Я против социального экспрессивного начала «Синих носов». Для меня в живописи есть некая великая гармония. Как ни старомодно романтически это прозвучит. Гармония, которую я ощущаю от Джотто и Делакруа.

— Вы были «шестидесятником»?

— Никогда не был. Я был пионером абстракции вместе с Володей Слепяном. «Счетчик Гейгера» создан до выставки западного искусства, состоявшейся во время Международного фестиваля молодежи 1957 года.

— Почему появилось «Столовая в Балакове»?

— Надо было поступать в МОСХ, они давали путевку в разные места, я решил посмотреть на Россию, поехал на Волгу. Мне посоветовали изобразить стройку. Я нарисовал им эскиз проекта электростанции, молодежного клуба, и они успокоились. Но меня захватило социальное. Создавая «Столовую», я крутился в центре событий, а не наблюдал со стороны, должен был вникнуть туда, окружить себя этими баками. Среда окружает меня, а не вид со стороны. Этим я отличаюсь от сурового реализма.

— Для вас нет принципиальной границы между абстрактным и фигуративным искусством?

— Повторю вслед за Сезанном — называйте меня живописцем. Это значит, что колорит является генетической памятью. Создается синтез, объединяющий «Сигналы» и «Улицу Горького». Цветовые ассоциации рождают сублимацию человека. Это стихия, которой человек соподчиняется. Французские художники искали движение цвета, его эволюцию в Ницце. Я — в Коктебеле.

Еще важный момент — белое, это сюрреалистическая категория, нулевая ситуация, операционный стол, на котором будет происходить действие. На котором цвет реагирует с холстом и развиваются живописные события.

Не занимаюсь наглядной метафизикой. Не нагнетаю страшного, всегда есть момент «обжития», экологичности. Это часть моей плоти.

В новых работах для меня важен синтез. Это не конструкция, а движение, динамика центробежного движения — солнца, неба... Поток, в который мы включаемся. В нем смешаны представления и ассоциации, в нем присутствует ассоциативное смешение всего нашего мира. Так же как и потеря гравитации, потеря биоритмов есть создание новой ситуации в пространстве.

— Вы верите в универсальные способности живописи?

— Это язык, которым я владею. На нем можно сказать все что угодно. Он расширяет возможности, воздействуя на все органы чувств. В детстве хотел стать музыкантом, до сих пор храню теоретические исследования Глена Гульда... Но поиски цветовой динамики взяли свое.

— Рядом с кем вы предпочли бы находиться в музее искусства XX века?

— С подвижными космичными американцами — Поллоком, Раушенбергом. Мне бы хотелось, чтобы искусство отражало температуру мира. Чтобы реагировало на изменение климата, экологии, цивилизации.

— Кто-то назвал вас вечным аутсайдером. Как вам определение?

— Вполне подходит. Не считаю ступенек социальной лестницы. Мне нравится быть живым и зависимым от того, что происходит в мире. Хочу быть ответственным художником в сердцевине событий. Это важнее, чем быть первым.

Беседу вел Дмитрий Новик

журнал «НоМИ» можно приобрести по адресам:

Санкт-Петербург

Академия художеств — Университетская наб., 17
Выставочный зал Союза художников — Б. Морская ул., 38
Галерея «Борей» — Литейный пр., 58
Галерея «Голубая гостиная» — Б. Морская ул., 38
Галерея «МАрт» — ул. Марата, 35
Галерея «Сельская жизнь» — Новосельковская ул., 16
Галерея Третьякова — Пионерская ул., 2
Галерея-студия «Альбом» — 5-я линия Васильевского острова, 36
Магазин «Культпросвет» — Пушкинская ул., 10
Магазин «Мир искусства» — Невский пр., 3
Магазин «Открытый мир» — М. Морская ул., 16
Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме — Литейный пр., 53
Музей «Царскосельская коллекция» — г. Пушкин, Магазейная ул., 40
Музей нонконформистского искусства — Пушкинская ул., 10
Ресторан «Жан-Жак Руссо» — П. С., Большой пр., 54/2
Российская национальная библиотека — Садовая ул., 20
Санкт-Петербургский Дом книги — Невский пр., 62
Филологический факультет СПбГУ — Университетская наб., 9
Фонд «Петербургские фотомастерские» — ул. Панфилова, 23
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1

Москва

Арт-маркет «Передвижник» — ул. Фадеева, 6
Галерея искусств Зураба Церетели — ул. Пречистенка, 19
ГЦСИ — Зоологическая ул., 13/2
Книжный салон «Русское зарубежье» — ул. Н. Радищевская, 2/1
Магазин «Fine Arts» — ул. Забелина, 1
Магазин «Летний сад» — Б. Никитская ул., 46
Магазин «Фаланстер» — Мал. Гнездниковский пер. 12/27
Магазин издательства «Ад маргинем» — Новокузнецкий пер., 5/7
Проект ОГИ — Потаповский пер., 8/12 стр. 2
Центр современного искусства «М'АРС» — Пушкарев пер., 5

Регионы

Архангельск: Архангельский областной музей изобразительных искусств — пл. Ленина, 2
Астрахань: Картинная галерея им. Б.М. Кустодиева — ул. Свердлова, 81
Вологда: Музей-заповедник — ул. Орлова, 15
Волгоград: Музейно-выставочный центр — ул. Калинина, 13
Воронеж: Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского — пл. Революции, 18
Екатеринбург: Дом художника — ул. Куйбышева, 97
Музей изобразительных искусств — ул. Вайнера, 11
Ижевск: Музей изобразительных искусств — ул. Кирова, 128
Иркутск: галерея «Дом художника» — ул. Карла Маркса, 38
Йошкар-Ола: Музей изобразительных искусств — ул. Гоголя, 15
Казань: Музей изобразительных искусств Республики Татарстан — ул. Карла Маркса, 64
Калуга: картинная галерея «Образ» — ул. Ленина, 77
Кострома: Муниципальная художественная галерея — пл. Мира, 2
Красноярск: Художественный музей им. В.И. Сурикова — ул. Парижской Коммуны, 20
Курган: Художественный музей — ул. Максима Горького, 129
Курск: галерея «АЯ» — ул. Зеленко, 6-а
Мурманск: Мурманский областной художественный музей — ул. Коминтерна, 13
Нижний Новгород: Государственный центр современного искусства — Верхне-Волжская наб., 2
Нижний Тагил: Музей изобразительных искусств — Уральская ул., 7
Новосибирск: «Художественная галерея» — Красный пр., 5
Омск: галерея «Квадрат» — бульвар Победы, 1а
Орел: Музей И.С. Тургенева — ул. Тургенева, 11
Краеведческий музей — Гостиная ул., 2
Петрозаводск: Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12
Ростов-на-Дону: Музей изобразительных искусств — Пушкинская ул., 115
Рязань: Выставочный зал Дома художника — ул. Есенина, 112
Самара: Художественный музей — ул. Куйбышева, 92
Сургут: Художественный музей — ул. 30 лет Победы, 21/2
Тамбов: Тамбовская областная картинная галерея — Советская ул., 87
Томск: Томский областной художественный музей — пер. Нахановича, 5
Уфа: галерея «Мирас-Уфа» — ул. Революции, 55
Хабаровск: Дальневосточный художественный музей — ул. Шевченко, 7
Чебоксары: Государственный художественный музей — ул. Калинина, 60
Череповец: Музейное объединение — Советский пр., 30-а
Якутск: Национальный художественный музей Республики Саха — ул. Хабарова, 27
Ярославль: центр современного искусства «Арс-Форум» — ул. Свердлова, 9
Художественный музей — Волжская наб., 23

По вопросам приобретения и подписки на «НоМИ» в России обращаться к официальным представителям:

в 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 869024