

Новый Мир Искусства

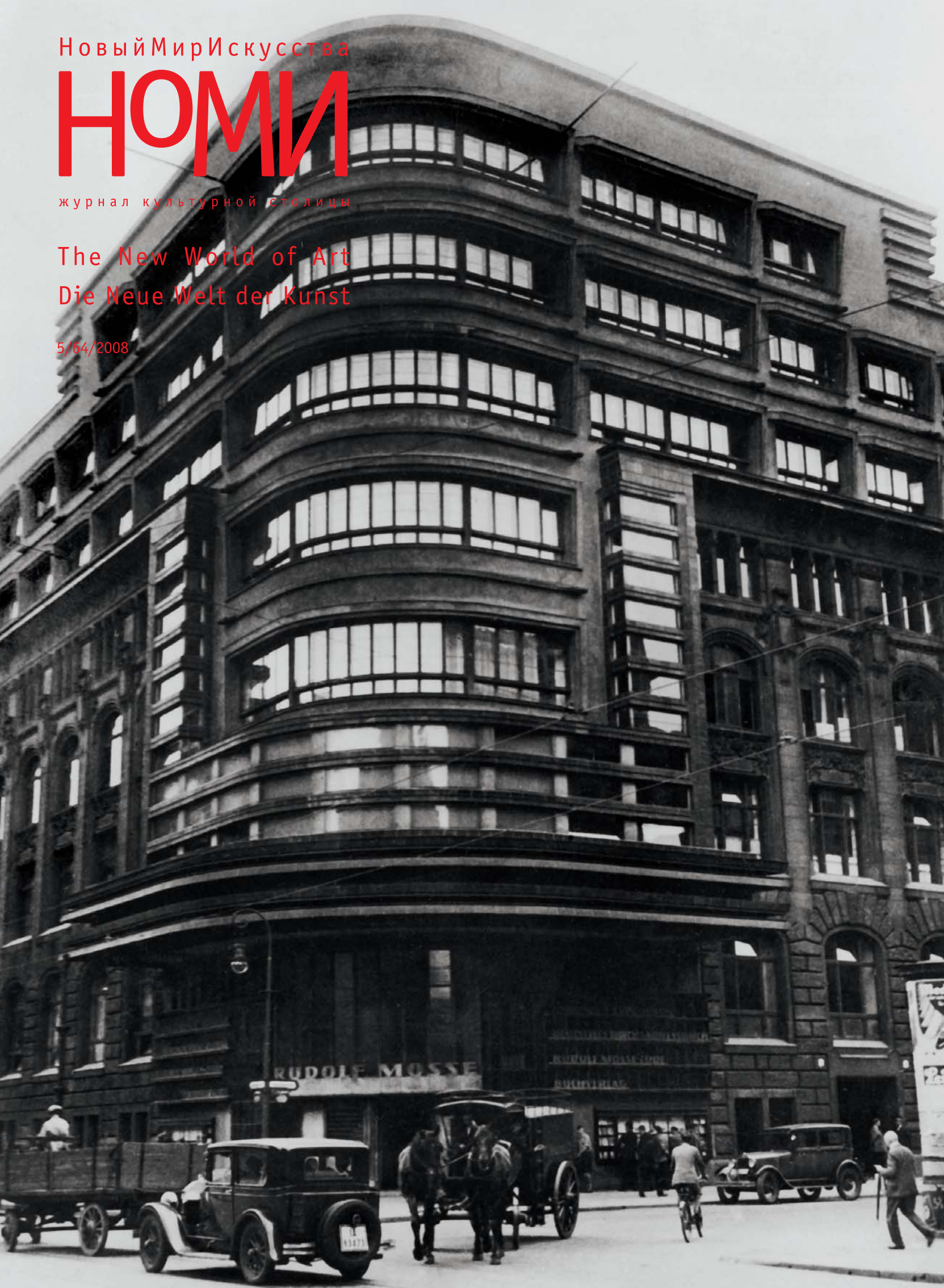
НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

5/64/2008





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

Редакция оставляет за собой право
не вступать в переписку с авторами.
Присланные рукописи не рецензируются
и не возвращаются.
Мнение редакции может не совпадать
с мнением авторов.
По вопросам рекламы обращаться
в редакцию журнала.

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

представитель в Москве:
Андрей Краснов (985) 767-3964

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

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

1-я стр. обложки: *Издательский дом Рудольфа Мосса
на углу Иерусалимер-штрассе и Шютцен-штрассе
в Берлине; Архитекторы: Cremer & Wolfenstein,
1901—1903; Реновация: Эрих Мендельсон, 1921—
1923. © bpk / Kunstbibliothek, SMB*

2-я стр. обложки: *Эрнст Людвиг Кирхнер.
Марцелла- артистка. Х., м. 101х76. 1910. Музей
«Брюкке», Берлин*

3-я стр. обложки: *Петр Швецов. Птицы. Фрагмент
нового проекта, показанного в ВЗ «НОМИ».*
Ноябрь 2008

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.

Дарья Акимова охота на маленьких ведьм	2
артикуляция / день знаний Иван Бубнов я люблю смотреть, как умирают дети	6
Николай Кононов они смотрят!	10
Александр Котломанов виго валленшельд: сказки омута	12
Светлана Александрова «протез»: наши радикалы	15
из книг Михаил Карасик, А. К., Марина Бирюкова–Людвигова, Елена Козина рецензии	18, 35—36, 78
номи–инфо / на правах рекламы ретро–автомобили: мода на престижную историю	20
чистота жанра / парки, сады, усадьбы Борис Соколов новая жизнь старого сада, или отдых восставших масс	22
Александр Котломанов гатчина: из тени в свет	26
Борис Соколов кусково: шереметевское настроение	31
Светлана Александрова дворцовая история	33
сезонный дневник Информация из музеев и галерей мира: Илья и Эмилия Кабаковы. Альтернативная история искусств. Центр современной культуры «Гараж»; Красный вагон. Центр современной культуры «Гараж»; Жизнь муж. Центр современного искусства «Винзавод»; Туалет. Центр современного искусства «Винзавод». Илья и Эмилия Кабаковы. Ворота, ГМИИ им. Пушкина. А также сообщения наших корреспондентов из Монреалья, Воронежа, Нью-Йорка, Берлина и Риги	
Валентин Дьяконов муха на коммунальной кухне	37
Павел Войничский художник vs террорист: искусство после 9/11	43
Ольга и Александр Флоренские вернуться в Грузию	47
Сергей Голлербах энергичные жесты эффективны	50
Полина Казль о природе чемодана	52
Александр Котломанов управляемая диктатура	54
территория авангарда / ближнее чтение Елена Баснер искушение дилетанта	57
Борис Соколов коврик в небеса	60
Дмитрий Козлов путями утопии и... сравнения	62
Дмитрий Новик несбыточные надежды	66
мир музеев / сотрудничество Валентин Дьяконов параллели и меридианы	68
Дарья Акимова последний мюнхгаузен модернизма	70
Виктория Марченкова неслучайная африка	73
Борис Соколов итальянский дебют русского пейзажа	74
Дмитрий Новик братья и сестры	75
deadline Ведущая рубрики — Елизавета Стрелетова	80
петербургская арт-хроника	84
московская арт-хроника	87
арт-хроника регионов	91
на родных просторах / самара, ульяновск, саратов, пермь Анастасия Кайнова свидание в самаре	97
Лидия Горленкова бедность как порог	99
столицы / избранное Виктория Марченкова «пусто» около сахарава. версия 7.0	100
Д. Н. круги на воде	101
Виталия Червова черты времен	102
Д. Н. книга лучше радио	108
Светлана Александрова аспай: тяга к беспокойным городам	110



Олег Дурягин. *Вампи. Из проекта «Toy Story». 180x180*

охота на маленьких ведьм

Дарья Акимова

Она, конечно, похожа на «классического» ребенка из сказок, на милую девочку со школьным портфелем. Светлые волосы, курносый нос, длинные ноги. Она таскает домой птенцов-слетков и хочет стать археологом, космонавтом и Джеральдом Дарреллом. Пеппи Длинныйчулок. На этом сходство со сказкой заканчивается. «Как твой насморк?» — «Нормально». — «Как сегодня в школе?» — «Нормально». Попробуй пройбейся через это «нормально». Она не называет меня «тетя» — пока не называет, на том и спасибо. Она носит джинсы и серую маечку с капюшоном. Это самые безобидные из тех одежек, что популярны на MTV. Когда я рекламирую ей «маленькое черное платье», она начинает рыдать. Ей кажется, что ее заставят это надеть. И смотрит сквозь слезы странно, сверху вниз: как будто «такое мы уже проходили». И вообще — весь мир на-до-ел! Вы понимаете: мы-то думаем, что это мы их «обучаем». А это они нас изучают. И им становится скучно. Вам случалось ловить на себе детский оценивающий взгляд? Так примерно смотрят на журналистов знаменитости во время пресс-конференций: ну, что там у вас еще? сто сорок пятый раз одно и то же? Господи, какие же вы все дураки.

Словом, она странное существо. Кто его знает, если бы я была художником от contemporary art — может, я бы взбесилась и посвятила один из своих проектов чертям, которые в детях намешаны. Потому что они не наивны, и маленькая принцесса не упадет в обморок от того, что папа сказал неправду. У них нет больше стерильной детской комнаты, где фортепиано, няня и плюшевый мишка и откуда мир представляется прекрасным и удивительным. Нет — даже у самых богатых детей. Перезрелые девушки с MTV все равно покажут им свои телеса; родители все равно будут считать при них деньги. Они знают прекрасно, что мир — он жадный, злой и лицемерный.

Но, больше того, можно сомневаться в том, что «период наивных детей» был в истории каким-то уж очень длинным. До XVI века в Европе дети вообще не считались особенными существами; пятилетняя инфанта вполне представляла себе трудовые будни на посту королевы; шестилетний крестьянин пахал на поле; а «маленький барон» отличался от отца только ростом. Лишь Новое время выделило детей в отдельный «класс», понянчилось-поиграло, сравнивая младенцев с херувимами и разучивая песенки про «свечечки, куличики и ангельские личики» — или что там бубнил на экзамене маленький подлец Сид Сойер.

Наконец, наигравшись, родители, педагоги, социологи и художники с негодованием заметили, что дети, оказывается, совсем не ангелы. Что они приходят в мир, не различая добра и зла, — и оттого столь же жестоки, сколь и нежны. Что любопытство, фантазия и талант к подражанию делают их сексуальными. Что, как и любые детеныши, они любят царапаться и пихаться — и инстинктивно выбирают вожак-ом того, кто лучше остальных царапается и пихается. Что, как и в любой стае, в их стае грызут слабейшего, будь то хилый ровесник или больной старик.

Мы ничего, ровным счетом ничего не сделали, чтобы они стали лучше. Наоборот, мы поступили как последние идиоты. Во-первых, традиция Нового времени (традиция воспринимать детей как «особенных») отучила нас говорить с детьми всерьез и о важных вещах. Им никто не показал, как это: заботиться о ком-то, исполнять долг, думать, рисковать, терять, помнить. Мы сюсюкаем с ними, как с умалишенными, говорим о пустяках — и за это они нас, кажется, презируют. Во-вторых, мы даем им карманные деньги, позволяем смотреть MTV и слушать наши кухонные разговоры — и за это они нас используют. То есть они получают худшее, что только у нас есть: фальшивые сласти и настоящие горькие пилюли. Им теперь неохота становиться взрослыми. Дети привыкли думать, что они «не такие», как взрослые, и научились с этим жить. Кажется, средневековый «маленький барон» имел больше шансов стать мужчиной, чем сегодняшний десятилетний балбес, воспитанный в традиции «не трогайте мальчика, он еще ребенок, возьми сто рублей, солнышко». Сознание своей «инакости» дало детям оружие против нас. Поэтому их «детскость», их пугающая «особость» каким-то хитрющим образом начала прогрессировать. С одной стороны, они утрируют свою наивность, непричастность и беспомощность. С другой — становятся идеальными членами общества потребления. Таких «детей» полно как в начальных классах, так и в конторах средней руки; инфантильная хитрость вообще стала диагнозом общества.

А художники не анализируют эту проблему; они лишь обыгрывают ее. Если во времена Греза детей изображали ангелами, то в XX веке детей — демонизируют. Тысячи фотографов, кинематографистов и художников стараются почем зря. Это уже не тенденция, это мода, мания, диагноз. В вымирающих бездетных странах, посреди войн и кризисов художники выбрали себе пугало, которым они развлекают зрителей. Это пугало — дети. Лицемерные, развратные, опасные — какие угодно, но всегда жуткие. Расправляются с ними двумя способами. Первый: их представляют «сосудами греха». Второй: их делают монстрами, которых нужно уничтожать.

«Дети кукурузы» вовсе не были первой ласточкой, началось все гораздо раньше. Ясно, что «процесс пошел» в начале XX века. Эпоха авангарда вызвала к жизни множество всяких громогласных манифестов, которые потом бездумно раздергали на цитаты. Вот, например, Маяковский в 1913 году «любил смотреть, как умирают дети». Правда, там у него, в этих же строках, был еще Христос, убегающий из иконы, — не иначе как от ужаса перед слякотными улицами, по которым все время носят гробы. Там еще был жуткий смех за гнусавой («хоботом») тоской — не иначе, смеялся над мертвым Младенцем сошедший с ума мир (или дьявол). Там был еще сам поэт, истекающий кровью, одноглазый поводырь слепцов, око Парок — не иначе как чувствовал автор: разорвут этот глаз на части, от жадности и зависти разорвут. Словом, в этом стихотворении «Я» был ужас перед происходящим: тринадцатый год как-никак. И пусть Маяковский приправил стихи обращениями к Солнцу и Небесам (он всегда с ними ссорился как богоравный), пусть посоллил мальчишеским самолюбованием (тогда все этим грешили), — однако чего-чего, а желания мучить детишек в этих юношеских виршах не было.

Поэтому начал охоту на маленьких «ведьм» никак не Маяковский, и сделать его предтечей современной «антидетскости» в искусстве не получается. Одно справедливо: первым «охотником за детьми» стал русский, что довольно странно, учитывая нашу главную фразу про «слезу ребенка». Этим первооткрывателем стал не бунтарь, а рафи-

цитаты номера

Времена культовых художников, как мне кажется, все-таки ушли в прошлое, а потому молодые и дерзкие британцы (по крайней мере таковыми они были 20 лет тому назад), попытавшиеся было возродить загнувшийся концептуализм, выглядят нынче, на мой взгляд, последними динозаврами в эпоху тараканов. Глубоким ретро. Как те тематические костюмы из 60-х или 70-х, которые покупают для вечеринки выпускники английских школ. Эмин очень комфортно чувствует себя в шкуре мамонта.

Иван Бубнов (с. 6)

В недрах детского незнания заключено *непостижимое и необъятное*, то, перед чем тушуются самые изощренные взрослые умы. Татьяна Рауш в своих портретах если и не преодолевает это недоумение, то по крайней мере обозначает его, что, на мой взгляд, немало. Надо отметить, что порой это удается ей весьма убедительно. Особенно когда поза «портретируемого», а лучше сказать — сканируемого ребенка, противоречива, незавершенна, многозначна, будто написана по заветам рококо. Особая тихая завроженность детского лика, словно смотрящего на нас из недр протяженного, но безвременного мира, входит в противоречие с точной моментальной психологией позы. И именно здесь происходит своеобразный динамический захват нашего зрительского внимания.

Николай Кононов (с. 11)

13 мая 2006. Псевдокоммерческая акция-распродажа «Ликвидация таможенного конфиската»

Распродажа происходила на Дворцовой площади. По легенде, продавались работы «Протеза», купленные в марте 2006-го гражданами Италии Луиджи Скевони и Джованни-Батисто Константини, но конфискованные на российской границе и возвращенные авторам. Произведения отдавались всем желающим за «200 условных недежных единиц» — 200 окурков, 200 приседаний, 200 отжиманий, 200 пивных пробок, 200 фантиков от конфет и т. д. Почти через час после успешного начала распродажи участников доставили в 79-е отделение милиции и составили протокол о «несанкционированном обмене картин на окурки сигарет».

Строки хроники (с. 16)

Культурная аудитория, которая сегодня ездит за садовыми впечатлениями в Версаль, Аранхуэс и Хемптон Корт, готова искать их и в российских парках. Но парки эти должны выжить — и в физическом, и в художественном смысле. Дорог каждый честный архитектурный комитет, каждый порядочный директор, каждый совестливый ландшафтник. Сад — это человек, ждущий встречи с человеком. А не с толпой.

Борис Соколов (с. 25)

Приезд Ильи и Эмилии Кабаковых в Москву с ретроспективной с самого начала рассматривался как событие не столько художественное, сколько культурно-историческое. По сравнению с торжественным приездом Кабакова в Государственный Эрмитаж и получением звания академика от Зураба Церетели в 2004 году нынешний визит получился даже более насыщенным всяческими посторонними ображениями и новостными поводами. За четыре года страна успела измениться — еще раз. Кабаков так себя поставил, что кажется, будто Россия примеряется к нему, а не он к ней. В 2004 году была галеристка Стелла Кей, тогдашняя сенсация московского арт-мира, женщина, вложившая в старт своей галереи огромные суммы. Но по сравнению с подругой Романа Абрамовича, жительницей Санта-Барбары и Лондона Дарьей Жуковой, она как почтовый голубь рядом с DHL.

Валентин Дьяконов (с. 37)



Игорь Захаров-Росс.
Из проекта «Продолжение»



нированный нервный интеллект, отчасти продолжающий линию Достоевского в литературе, а именно: Набоков. Его самый знаменитый герой распространил свою собственную «странность» на маленькую героиню; из хорошо образованного педофила вышел почти что святой Антоний, искушаемый дьяволицей. Пожалуй, только у одного писателя хватило в XX веке мужества написать «анти-Лолиту»; я имею в виду «Коллекционера», с которого началась творческая биография великого чародея Фаулза. Только эта составляющая книги Фаулза никого не заинтриговала, а вот опробованный Набоковым рецепт до сих пор успешно используется в искусстве. «Детские» работы Роберта Мэпплторпа и Джона Старджеса сыграли в фотографии ту же роль, что и «Лолита» в литературе. Инстинкт любопытства — со стороны объекта-ребенка; немного изысканной фантазии — со стороны автора, и шедевр ждет своего покупателя.

Формальное совершенство и «Лолиты», и снимков Мэпплторпа сомнению не подлежит; и в том, и в другом случае художественный язык безупречен. Эта безупречность, впрочем, декадентского свойства, и совершенны данные работы лишь внутри ими самими заданной системы координат. Говорят, что так и надо судить произведения: исходя из законов автора, эпохи и стиля, которым они принадлежат. Стили эти вроде бы должны быть разными — просто потому, что работы относятся к разным отрезкам истории. Однако стиль ведь пронзительная бестия и без стеснения просачивается из одной эпохи в другую и из одного вида искусства в другой. Декаданс времен маркиза де Сада вполне комфортно чувствует себя и сегодня — с той лишь разницей, что из развлечения отдельных представителей элиты и «пощечины общественному вкусу» он стал общим местом, и если де Сад не был обожаем всей современной ему Европой, то Набокова и Мэпплторпа любят все.

«Эпоха Набокова» сделала подростка провокатором. «Эпоха Мэпплторпа» сделала подростка частью дорогого публичного дома. Конечно, некоторый обличительный пафос по отношению к обществу присутствовал в обоих случаях. Отвратительная ханжеская Америка у Набокова, разумеется, осуждается. А жесткий салон Мэпплторпа одновременно является насмешкой над салоном. Однако кто всегда стоял в этих произведениях над любым осуждением — это Автор (он же Герой), чье право рассуждать о тоненьких развратных девочках ни на секунду не ставилось под сомнение; именно так выражалась свобода творческой личности в удушливой атмосфере продажного мира.

В 90-е годы родился и новый, еще более радикальный способ «охоты на маленьких ведьм». Поскольку таковых уже практически искоренили, Молодые британские художники начали убивать ведьм в за-

родыше. Причем буквально. Причем с успехом. Истории абортов перформансистки с чужим лицом (никто уже, кажется, не помнит, как выглядела Трейси Эмин до первой художественно-пластической операции) становились художественным арт-событием сезона. И если поначалу энтузиасты опять-таки находили в данном виде творчества критику гниющего общества, то постепенно иллюзия рассеялась.

Однако некоторое позитивное изменение темы все же происходит на наших глазах, и наблюдать это можно прямо сейчас, не выезжая из русских столиц. Оно заключается в следующем. Долгое время «инициатором» зла в художественно-литературной трактовке выступал герой-ребенок. В новых «детских» образах «постмодерна» — ну, или хотя бы в комментариях к этим образам (которые для постмодерна важнее самих образов) — заметно желание перед детьми извиниться. Авторы уже не возносят самих себя над безднами детского подсознания и не претендуют на роль Гумберта. Сегодня они разглядывают не только «ужасных» детей, но и самих себя вместе с ужасным миром, в котором герой-ребенок все более ясно обрисовывается как жертва.

Об этом — несколько выставок Москвы и Петербурга: как специально посвященных «детской» теме, так и тех, что задевают ее по касательной. Из последнего разряда — проект **Игоря Захарова-Росса «Продолжение» в Государственном центре фотографии**. Вообще-то его выставка посвящена совсем другому, а именно — относительности всех границ в мире: пространственных, временных и прочих. Его мир — такой бесконечный коллаж потоков сознания; живописный «бардачок» наших ассоциаций и воспоминаний, то есть тема выставки относится к самым популярным в постмодерне, и потому данный проект в нашем контексте является наиболее показательным. Невероятно, но на одной из работ Захарова-Росса мальчишеское лицо, строго смотрящее в кадр из относительных, синтетических, хаотических пространств, может быть, даже помимо воли автора становится своего рода «точкой отсчета», единственно верным ориентиром в мире бесконечных трансмутаций. А запечатанные в колбы-пробирки крошечные человечки воспринимаются как своего рода «капсула» с генетической памятью человечества, помещенная в бесконечную сумятицу смыслов.

А вот две выставки, непосредственно относящиеся к детям. Первая из них, в московской радикально-концептуально-актуальной галерее **«Айдан»**, — это **«Toy-story» Олега Дурягина (Олега DOU)**. В работах этого автора детки, заgrimированные под Буратин и Бэмби, прячут под пудрой Пьеро заплаканные глаза, распухшие от слез носики и устало кривящиеся рты. При этом молочно-белая чистая среда, в которой они позируют, напоминает не интерьер советского



Олег Дурягин. Pinocchio.
Из проекта «Toy Story». 180×180

фотоателье, а изысканную «гладенькую» среду, в которой живут маленькие герои Мэпплторпа. «Лживость сказки» у Дурягина доведена до последнего, абсурдного предела, однако герои его не зловещи — скорее жалки и растерянны. Это не Лолиты святого Антония и не «дети кукурузы» устраивают вечер «В гостях у сказки» — это умная воля взрослых не замечает того, что семилетним Микки Маусам бывает страшно, одиноко и грустно; это утонченная публика разглядывает маленьких разрисованных рабов.

Словно в противовес этой концепции в питерском **лофт-проекте «Этажи»** состоялась мягкая выставка — «Детский портрет. Начало XXI века», придуманная Юлией Плахотниковой и Светланой Бекасовой (студия «Аппликация» при кураторском участии модельера Татьяны Парфеновой. Проведя «кастинг» среди детсадовцев и маленьких гимназисток, они отобрали девочек с лицами, «которые несут на себе отпечаток поглощения знания». Их прелестные дюймовочки в прелестных платьях печальны и тихи, как завядшие колокольчики. Очевидно, их полили какой-то отравой — может быть, той самой взрослой «антисказкой», из-за которой играть принцесс и золушек им теперь так же трудно, как и дурягинским героям. Авторы определили смысл этих работ как рассказ о «насилии социального над оригинальным». Но эта формулировка кажется слишком «набоковской»: в конце концов «социальное» в трактовке Набокова — это вовсе не Гумберт, который преследует «оригинальную» Лолиту, а «ханжеский» мир, что преследует оригинала Гумберта.

Словом, оба проекта — о том, что декаданс играет с детьми в какие-то нехорошие игры. Критики сравнивают героев этих выставок с «Инфантой» Веласкеса. Однако в инфанте никакой игры нет; ни жалости, ни ужаса эта маленькая женщина вызывать не собиралась; она просто была маленькой королевой, и это получалось у нее без натуги. Если уж искать параллели в истории, то можно вспомнить другой художественный эпизод. Когда-то давным-давно, в прекрасные времена Ренессанса, взрослые устраивали праздничные спектакли для уличной толпы. Там были бородатые волхвы, сияющие звезды и движущиеся небесные сферы (однажды нечто подобное сотворил сам Брунеллески). И еще иногда там бывали раскрашенные ангелы — маленькие дети с прилепленными крылышками. Порой они пели и летали под куполами церквей — и срывались вниз. Порой их покрывали золотой краской для пущего блеска — и ангелы умирали от удушья, как девушка Бонда в «Голдфингере». Только тех ангелов хоронили с почестями и извинениями, а постмодернисты долгое время никакой неловкости пред детьми не испытывали, словно ряженные аристократы из подзабытого клипа Джамироква «King for the day».



Юлия Плахотникова, Светлана Бекасова (студия «Аппликация»). Яна. Из проекта «Детский портрет. Начало XXI века»

Я, конечно, ужас до чего неоригинальна, но я не хочу, чтобы еще одна Пеппи Длинныйчулок поняла, как именно относятся к маленьким девочкам современные дяди-художники. Довольно того, что ей уже объяснили, как к девочке могут отнестись дяди-нехудожники на улице. Будет довольно трудно рассказать ей, что те, о ком я пишу (ну, профессия у меня такая), они — как бы это поумнее выразиться? — «метафорически, но в рамках постмодернистского дискурса прослеживают субстанциональную проблему трансформации идеализированного субъекта в критически переосмысленный объект, в котором сублимируются латентные агрессивные интенции пубертатного периода». Вот. Так у нас, во взрослом мире, рассказывают про нелюбовь к вам. Детеныш, ты понял, как это опасно?

Но я все никак не соберусь ей объяснить. Хорошо, хоть альбомов Трейси Эмин в доме нет. И еще у нас случайно сломался телевизор. И DVD-плеер в придачу. И видеомагнитофон — он тоже не работает. Удачно получилось. Я только боюсь, что вся эта техника вышла из строя слишком поздно, и Пеппи уже знает, какие мерзкие существа — эти взрослые.



Юлия Плахотникова, Светлана Бекасова (студия «Аппликация»). Станислава. Из проекта «Детский портрет. Начало XXI века»



Трейси Эмин. Моя постель. Матрац, белье, подушки, веревки, памятные вещи. 79x211x234, 1998. Courtesy: Saatchi Gallery, London. © The Artist. Photo: Antonia Reeve

я люблю смотреть, как умирают дети

Иван Бубнов (Эдинбург — Санкт-Петербург)

Национальная галерея Шотландии (Эдинбург). Трейси Эмин: 20 лет. 2 августа — 9 ноября

Имя Трейси Эмин известно каждому образованному британцу. Национальная галерея Шотландии за демократичную плату предоставляет этой осенью возможность ознакомиться с ретроспективой художницы, достигшей статуса заслуженной юбляриши.

Мрачное здание главного выставочного комплекса Эдинбурга (которое архитектурным решением отдаленно напоминает здание Московского райсовета в Петербурге) открыло свои залы для большой выставки «Трейси Эмин: 20 лет». Выставка — итоговая во всех смыслах. В 2007 году Эмин была избрана академиком Королевской академии художеств и представляла Британию на Венецианской биеннале. Нынешняя ретроспектива подводит итог феноменальному восхождению и закрепляет статус Эмин как культовой героини на международной и британской арт-сцене contemporary. Плюс в этом году Трейси Эмин стукнуло сорок пять. Для художницы, превратившей свою интимную жизнь в предмет искусства и торговли, это не сулит ничего хорошего.

Любовь британцев к YBAs (Молодым британским художникам) своеобразна. В недавно изданной детской книжке «Awful Art» (Отвратительное искусство) Демиену Херсту отведена целая глава. Под рассказом о животных в формалине помещается карикатура. В заполненном формалином аквариуме — половинка Херста. Рядом — три коровы, которые обсуждают современное искусство: «Какой кошмар! Такое может сделать и мой теленок!» Так что же все-таки объясняет высокий статус YBA в современном арт-мире? Талантливо внушенный культ, рынок или старая как мир жажда острых ощущений?

Времена культовых художников, как мне кажется, все-таки ушли в прошлое, а потому молодые и дерзкие британцы (по крайней мере таковыми они были 20 лет тому назад), попытавшиеся было возродить загнувшийся концептуализм, выглядят нынче, на мой взгляд, последними динозаврами в эпоху тараканов. Глубоким ретро. Как те тематические костюмы из 60-х или 70-х, которые покупают для вечеринки выпускники английских школ. Эмин очень комфортно чувствует себя в шкуре мамонта.

Звезда художницы начала восходить после скандального появления Эмин на 4-м канале британского телевидения в программе, посвященной присуждению Приза Тернера — ключевой награды в области современного британского искусства. Как позднее утверждала художница, у нее сломался палец на руке, и она приняла слишком

большую дозу болеутоляющего препарата. «Неужели на меня смотрит вся страна? Это правда, что ли? Б..., да мне плевать. Повесили на меня это х...в микрофон, идите на х...», — заявила в прямом эфире обладательница престижного приза. Ходили слухи, что не последнюю роль в выборе высокого жюри сыграли деньги коллекционера, галериста и в прошлом политехнолога Чарльза Саатчи (рекламная фирма братьев Саатчи занималась предвыборной «раскруткой» Маргарет Тэтчер). Саатчи заметил, а затем и «благословил» ее инсталляцию «Все, с кем я спала когда-то» (впервые появившуюся на выставке «Сенсация», которую провела в 1997 году Королевская академия художеств). Именно «Сенсация» презентовала мировой публике Молодых британских художников, имена которых ныне вписаны в историю contemporary чуть ли не золотыми буквами: Демиен Херст, Рэчел Уайтред, Сара Лукас и другие).

И первая, и последовавшие за ней инсталляции Трейси Эмин носят характер откровенного вызова публике, сочетающегося с глубокой, до надрыва, по-своему понимаемой лиричностью. На туристской палатке вышиты имена людей, с которыми Трейси в свое время делила ложе. Помимо любовников художницы во внушительный список из 102 фамилий попал ее маленький брат. Трейси спала с ним в одной постели, когда была девочкой. Палатка Трейси по-своему уютна: забитые и умелые руки ее безымянных помощников выполнили когда-то приятные глазу аппликации. В том, как вышиты буквы, нет ничего дразнящего или «цепляющего» — напротив, в них есть что-то по-детски счастливое и озорное. Какой-то щенячий восторг от перечисления любовных походов. Впрочем, о пресловутой палатке уместнее говорить в прошедшем времени. В 2004 году на складе галереи Саатчи в восточном Лондоне произошел пожар, уничтоживший инсталляцию. Трейси посулили баснословные деньги за восстановление работы, однако художница с негодованием отвергла предложение, сказав, что «вдохновение ушло», а за деньги она работать не собирается.

Свою первую ретроспективу Трейси открыла в Эдинбурге. Каждый год в августе северные Афины превращаются в культурную столицу Европы: в филармонии играет Лондонский оркестр под управлением Валерия Гергиева, в крошечных полуподвальных клубах выступают рок-знаменитости первой величины, а за театральными постановками следят ведущие антрепренеры планеты. Однако даже для фестиваля такого ранга заполнить ретроспективу Эмин стало большой удачей. «То, что выставка проводится у нас, а не в Лондоне, делает

Трейси Эмин. Игнание нечистой силы из моей самой последней картины. Перформанс в галерее Andreas Brändström, Стокгольм, 1996.

390x430 (размеры комнаты). Courtesy: Saatchi Gallery, London. © The Artist. Photo: Antonia Reeve





Трейси Эмин. Мам Дажд, моя бабушка, 1963 — 1993. 5 рамок с мемориальными текстами. Размеры варьируются. 2004. Tate. Presented by Tate Members, 2004. © The Artist



Трейси Эмин. Лучшее место для роста. Смешанная техника: деревянный птичник, DVD, монитор, подмости, лестница, растения. 201×82,5×162. 2001. Tate. Purchased in 2004. © The Artist. Photo: Antonia Reeve

Эдинбургу большую честь», — не скрывала своей радости арт-директор фестиваля. В прессу просочилась информация, что Эмин не удалось найти подходящую площадку в столице, поэтому выставку пришлось устраивать в провинциальном Эдинбурге. Говорили также о поезде, в котором Эмин привезла в столицу Шотландии ведущих лондонских критиков. Выставка получилась шумной, но не оправдала возлагавшихся на нее надежд, и отклики были хотя и многочисленными (специальными подборками откликнулись The Times и The Guardian), но весьма прохладными. Кто-то даже назвал эдинбургскую ретроспективу Эмин «прощальной».

Надо сказать, что работа в формате ретроспективы, несмотря на уверения кураторов, далеко не первая в карьере Эмин. В 1994 году в лондонской галерее White Cube прошел сольный показ художницы под названием «Моя главная ретроспектива». Часть предметов, экспонировавшихся на той выставке, были показаны и в Эдинбурге этим летом. В частности, мягкая пачка сигарет, которые дедушка Эмин сжимал в руках, когда попал в автокатастрофу. Рядом с дедушкиными сигаретами — дневники художницы, ее больничная одежда (художница сделала два аборта), записанный на пленку разговор с матерью («по сравнению с этим разговором, — написали критики, — „Санта-Барбара“ покажется Шекспиром»), фотографии художницы неглиже в студии, сама студия в натуральную величину и многое другое. Одним словом, рай для вуайериста. В работах нет и намека на рефлексию, на попытку что-то выстроить из предметов, разобраться в своих эмоциях. Трейси демонстрирует неприглядность человеческой жизни, маленькие компромиссы с совестью, скуку, безумие и бессмысленность протекающих дней. Даже видео «Почему я не стала танцовщицей» (Трейси бросается в безудержный пляс под зажигательную музыку), хоть как-то разряжающее гнетущую атмосферу выставки, рассказывает о тяжелых переживаниях маленькой Эмин, которая мечтала стать танцовщицей, но была освистана зрителями во время первого выступления.

Отдельный зал отведен под объекты, связанные с абортами художницы. Удивительно трогательные полочки с детской обувью, зарисовки «процедуры» аборта; в другом зале ковер, на котором вышиты принадлежащие Эмин слова: «я не хочу быть матерью, я хочу умереть в одиночестве». Особого внимания заслуживают большие инсталляции, в которых художница пытается подытожить свой жизненный путь. «Автопортрет (ванночка)» — ржавый железный таз с колючей проволокой и неоновой палочкой, торчащей из нее. «Не этой дорогой я уйду из жизни» — кое-как сколоченная из тонких реек модель «американских горок». И, наконец, «Моя постель», демонстрирующая неубранную постель художницы с разбросанными вокруг презервативами, трусами, пачками сигарет и пустыми бутылками.

«Моя постель» наряду с акулой в формалине и инкрустированным черепом Демиена Херста — товарный знак Молодых британских художников, сакральный символ их движения. Как и положено предмету сакральному, кровать успела пережить покушение: в 1999 году на нее запрыгнули два раздетых до штанов китайских перформансиста, симитировавших на ней половой акт. Некоторые посчитали, что таким образом они выразили свой протест против визита президента Китая. Теперь кровать отгорожена от зрителя пуленепробиваемым стеклом. Недавно Трейси пожаловалась газетам, что хочет завести ребенка, однако возраст уже не тот. «Ты забыла застелить кровать, спать будешь в бардаке», — написала острая на язык Daily Mirror.

Для немногочисленных русских зрителей в Эдинбурге «20 лет» Трейси Эмин могли напомнить еще одну нашумевшую выставку не менее скандально известного персонажа. В 1930 году в Москве открылись «20 лет работы» Владимира Маяковского. Параллель с Эмин напрашивается сама собой. Оба в меру своего таланта шокировали буржуазную публику и в то же время искали ее признания. Оба утверждали, что они глубоко чувствительные в душе люди. Обоим не хватало человеческого тепла.

Выставка Маяковского, как известно, закончилась роковым выстрелом в сердце.



Трейси Эмин. В кресле так много денег. Объект. 69×53,5×49,5. 1994. Private collection. Courtesy: Jay Jopling / White Cube, London



Трейси Эмин. Oh Fuck Her. Вышивка. 174,3×170,3. 2004. © The Artist



Татьяна Рауш. Детство Вовы. X, м. 100x80. 2008

они смотрят! дети других художников и татьяны рауш

Николай Кононов

ВЗ «НОМИ». Татьяна Рауш. Живопись. Декабрь — январь

Когда большие писатели пишут о детях, это означает, что они очень хотят обрести подлинное зрение, в котором не будет пафоса и насмешки; что они хотят попасть в некую истинную зону, где все будет настолько подлинным и осмысленным, что не потребуются никаких объяснений. Вот и у Льва Толстого Николенька смотрит на траву и небо куда проникновеннее, чем Бонапарт на муравьиное мельтешение битвы. Непомук у Томаса Манна своей безмерной детской смертью обнавляет выверты Леверкюна. И Лолита, девочка из ботаники, позлащает пылью своего тела хитиновый стиль Набокова, превращая его в отчаяние и страсть.

Все «узлы» новой литературы так или иначе связаны с детством. Каждый может выбрать свой собственный список и не промахнется. Дети прошли гуьбой везде и всюду — от изощрений аналитизма до опрощений абсурда. Можно даже заключить, что если бы не они, эти самые дети, то все искусство было бы иным.

Павел Флоренский в каком-то из своих опусов проникновенно подметил «оборотнический» характер детского взора, когда сравнивал зрящие очи дитяти с фиалкой, повернувшейся к нам своим ликом, которое у нее — глубоко синие лепестки. Дети, мол, смотрят вовне из таких же иссиних глубин, из таких просветленных потемок *самоих* себя, что взрослые не в состоянии осмыслить эту меру проникания.

Ведь они, эти взрослые, давно посредством самих себя не смотрят на мир, ибо зрение отделилось от них и стало отдельностью, с которой они не очень хорошо контактируют. Вот так взрослые и лишились самой желанной вечно ускользающей меры.

Хорошо известно, что все главные психоревизии XX века были связаны с постижением детства, будто ничего больше с человеком и не происходило. И это действительно так, ведь нет ничего сильнее, чем исчезающая по мере нашего взросления «материнская любовь в нас самих». Так от чего же мы хотим излечиться, как не от синдрома этой страсти, тлеющей в наших недрах? Но излечиться никому пока не удавалось — в лучшем случае получалось примириться.

Если мы присмотримся к актуальным опытам близкого искусства (вот мой «петербургский список»: Донцов, Пушницкий, Александров, Белый, Швецов, Пахомов), то все их занятия в той или иной степени связаны с обстоятельствами детства, являются настойчивым аккомпанементом его травматических атрибутов. Их всех роднит апология «заповедных зон», где игра никогда не вырождается в надувательство, а простодушие любви не замещается прытью похоти, и неспешное любопытство (такой видовой признак ребенка), его чудесная таутологическая работа не иссякает никогда...

Самое интересное, что эти, на первый взгляд, совершенно разные художники могут быть сведены в одну ювенильную парадигму. Ведь

особенные острия, которые проникают и буквально ранят зрителя, всегда разыскиваются ими на территории детских впечатлений, и именно там происходят слом и коверкание привычного коммуникативного «взрослого» языка. Ведь они отчетливо помнят свои младенческие, детские и подростковые впечатления.

Одни политически эксплуатируют психоструктуры своего травматического детства в безязыких практиках искусства. Например, Донцов, ревизующий в «неосемейных» видеопроектах все возможные и невозможные копулярные обусловленности, будто по-детски желает переписать людскую физиологию; или Белый, буквально деконструирующий стерильные образы урбанистических «архитектонов» в чувственность руин какого-то детского волшебного чулана, или Пушницкий, окольцовывающий расслабленные образы детской жестикуляции своей жесткой рокайльной хваткой.

Другие художники, такие, как Александров, Пахомов и Швецов, — аполитично и чувственно ведомы своим детским «опытом». Александров переформирует младенчески наивный пафос советского просветительства в череду изощренных картин-комиксов. Пахомов трактует обнаженную натуру с усердной силой ребенка, повторяя один и тот же излюбленный жест, пока в его пластических недрах не обнаружится потаенная творящая сила, словно в детской одинокой игре. Швецов достигает в своих «звериных циклах» макабрической пристальности ребенка-вуайяра.

И совершенно не важно, что буквальные источники первовпечатлений этих различных художников несопоставимы и «пластифицируются» ими совершенно по-разному. Важен итог их жестикуляции, такой новый *модус достоверного*, ставший в их искусстве выражением пережитой детской истины, которая единит их искусство и с нашим сложным «непроходящим» прошлым.

Я написал об этих художниках, чтобы показать — сколь важна для современной пластики адсорбция «детского опыта» и как трудна эта тема для манипуляций.

Татьяна Рауш, выученица Санкт-Петербургской академии художеств, всецело обращена к теме детства. Уже в этом прослеживается органическая связь ее нетривиальных занятий с «неопластической общностью», описанною мною выше. Так же естествен и ее аналитический интерес к разрозненным следам фотографической всеохватной страсти как источнику изучения ребенка, его потаенного душевного вещества. Ведь иногда именно на неумелых оттисках, на этих простодушных фиксатурах, и проступает какая-то томительная суть будущего времени, пока видимая лишь родителям, а для всех остальных сокрытая в недрах ребенка. Ей удастся не только обнаружить, но и выразить скрытые протяженности в этих статuarных изображениях. (Так, в сущности, и поступали всякий раз живописцы, рискующие трактовать личности детей, будто они всегда подразумевали строки Баратынского, где он «вложил в уста» дочери Малышевой, скончавшейся в малолетстве, сакраментальное признание: «Моя завидна скоротечность; // Не знала жизни я, // И знаю вечность». Поэт провидел самое важное в детях, по меньшей мере в том, что иногда и нам видится в них.)

В недрах детского незнания заключено *непостижимое и необъятное*, то, перед чем тушуются самые изощренные взрослые умы. Татьяна Рауш в своих портретах если и не преодолевает это недоумение, то по крайней мере обозначает его, что, на мой взгляд, немало. Надо отметить, что порой это удается ей весьма убедительно. Особенно когда поза «портретируемого», а лучше сказать — сканируемого ребенка, противоречива, незавершена, многозначна, будто написана по заветам рококо. Особая тихая завороченность детского лика, словно смотрящего на нас из недр протяженного, но безвременного мира, входит в противоречие с точной моментальной психологией позы. И именно здесь происходит своеобразный динамический захват нашего зрительского внимания.

В этом смысле выразителен неопарадный портрет «голой» девочки, чье растерянное простодушное вопрошение розовеет в аранжи-



Татьяна Рауш. Девочка. X, м. 80x100. 2005



Татьяна Рауш. Кристина, Саша. X, м. 90x75. 2007



Татьяна Рауш. Соня. X, м. 70x60. 2005

ровке складчатой белой, какой-то небесной материи на заднем плане. Она словно маленькая Ева, не совершившая грехопадения, но уже выгнанная из рая только за то, что под одеждой у нее, кроме голого тела, ничего нет. Чтобы обозначить состояние нагого недоросля (возможно ли это слово в женском роде?), потребуется не только словарь синонимов, но и этимологический свод всех смыслов этого прилагательного, прирастающих из глубин языка к травматическим новинам сегодняшнего времени.

Художница словно бы запечатлела тяжесть сокровенного знания, вдруг пронцавшего совсем молодое, безвременное и по своей эстетической сути «никакое» тело, которым уже перегружена вся нелепая асексуальная фигурка. Девочка будто спрашивает саму себя: «что мне со всем этим делать?», «ну как мне быть?» и «быть ли мне вообще?», «кто скажет?». Будто стыд и ответственность были дадены ей еще до рождения.

Если мы припомним рокайльные детские портреты голых царственных особ работы Луи Каравакка, писанные в начале осьмнадцатого столетия, — например, личинку царевны Елизаветы Петровны, розовеющую Венерой на гребне горностаевых волн, или царевича Петра Петровича в виде пупса, приготовленного к купанию, то помимо их царственного смысла, не имеющего со стыдом ничего общего, так как они — богоносцы, различим еще в их изображениях характерный «психический» прием, который будет прослеживаться во всем «детском портретировании». Дети смотрят на зрителя, будто именно он только что тихо и почтительно позвал их по имени; и они свой взор, которым блуждали в непостижимом сокровенном мире, перевели на взрослого недотепу, который о своем детстве многократно позабыл. Точно так же устроены и личности персонажей знаменитых детских портретов Ивана Вишнякова (ученика Каравакка) — родственники Ферморы замороженно глазеют на зрителя, окликнувшего их из далекого времени. Детские портреты будто никогда не терпят психической пустоты, лики детей всегда насыщены неким сверхзнанием, глубинным сосредоточием, которому они только что предавались.

Самое проникновенное изображение детей — в рокайльном искусстве XVIII века, иногда сохраняющем в себе следы парсунной живописи, как у Ивана Вишнякова, когда психическая сложная утонченность «открытых» частей тела портретируемого будто приходит в противоречие с простодушной плоскостностью фона, на коем помещен персонаж, или с социальной значимостью недетской одежды, из которой он словно бы выступает. Надо заметить, что Татьяна Рауш тоже не чурается этих столкновений, но происходит они безусловно на новом психически переусложненном поле, когда молчание, пустота и желание из неясных умозрений превратились в категории, которые толкуются вот уже на протяжении полустолетия.

Ее инфант «Вова», сидящий в креслах, замер в преувеличенно взрослой, несколько напряженной позе. Он приподнял раскрытую левую ладонь над подлокотником, будто держава, которую он только что осязал, скатилась куда-то, но эта потеря не важна, так как жест маленького мужчины уже «окатывает» шар будущей власти, данной ему хотя бы потому, что он — мальчик и ему не надо это себе доказывать.

«Дети» Татьяны Рауш встают в одну череду с детскими персонажами Донцова (правда, дети у него «тридешные» и совершенно макабрические, под стать своим отцам и матерям, но с экраня смотрят так же, как и малыши Вишнякова и Каравакка), Пушницкого (чьи маленькие сновидцы перетирают труху своих метафизических родителей в лунатическое бесполезное свечение, обрамляющее их как световые нимбы, как прозрачные обводки у того же Каравакка) и Пахомова (трактующего своих недорослей в виде стерильного рокайльных завитков, полных невидимого чувственного, беззаветного какого-то нового страха). Кажется, что они, наши художники, невзирая на совершенно разные пластические и технологические средства, все-таки обладают одним и тем же травматическим статусом, что они пережили внутри себя и посредством самих себя все закавыки рушащегося на их глазах взрослого мира. Ну, по меньшей мере, плакали, канючили и досаждали взрослым одинаково.



Вигго Валленшельд. Город. Х., м. 165x120. 2006

ВИГГО ВАЛЛЕНШЕЛЬД: сказки омута

Александр Котломанов

По неясной причине образы художников-скандинавов всегда отличались какой-то червоточиной. Противным таким холодком. Сдержанной болезненностью. То ли перманентной депрессией, то ли подспудным желанием суицида. Тоскливый пафос северных пейзажей, безнадежная основательность скандинавской скульптуры, безжизненная экспрессия портретов... Особенно отчетлив унылый северный гений в изображении обнаженной натуры — и женской, и мужской, и детской. Вообще касательно сексуального характера шведов, датчан, финнов и норвежцев можно говорить много и увлекательно, ибо страны, где обитают потомки древних викингов, своего рода феномены в этом смысле. Пионеры сексуальной революции при очевидной бесстрастности национального характера. Толерантные к любым перверсиям или, может быть, безразличные?

Финский художник Вигго Валленшельд, чья выставка запланирована к открытию в Русском музее, — во многом типичен для финского (и скандинавского в целом) национального сознания. Валленшельду чуть меньше сорока, и его относят к перспективным молодым художникам страны Суоми. За пределами же Финляндии его творчество известно мало, так что выставка в Русском музее (для нее Вигго выиграл грант Финского фонда художественного обмена — FRAME — на сумму в 5 000 евро) станет чуть ли не первой значительной его экспозицией за границами родной страны. Валленшельд разносторонне образован: он и профессиональный живописец, и историк искусства, и педагог. А еще — автор небольших историй, по мотивам которых пишет картины или делает рисунки и гравюры.

В техническом отношении его работы не то чтобы оригинальны. Чем-то живопись Валленшельда напоминает Бальтуса, чем-то — Эдварда Хоппера, то есть художников — приверженцев своеобразной реалистической манеры, распространенной в западном искусстве в 1920 — 1930-е годы. Суть такой манеры — в пристрастии к холодноватой цветовой гамме без видимой световоздушной иллюзии, приме-

нение фотоэффектов или просто использование фотографии как натуры. Обычно работы Вигго основаны на простой композиции из одной-двух крупных фигур с вытянутыми пропорция-ми. Своей застылостью и отрешенностью они напоминают старые фотографии.

В основном Валленшельд изображает девушек — с именем и без, стоящих и сидящих, одетых и обнаженных. Консервативная техника, невыдающееся содержание...Тогда откуда такая популярность и государственная поддержка в виде денежных премий (20 000 евро в 2005 году) и права на персональную выставку в художественном музее города Тампере? В чем признанная финским зрителем современность этого живописца?

Секрет, как мне кажется, — в любви Валленшельда к весьма востребованной сегодня теме: физически ущербной женской натуре.

Это в старину женским образам придавались возвышенность, поэтичность, витальность, наконец. А сейчас уже как-то и неприлично «воспевать женскую красоту» — засмеют за моветон, посчитают ретроградом или стилизатором, работающим в расчете на конкретного заказчика. Художник contemporary, пишущий обнаженную женщину, все чаще выбирает в модели инвалида, сморщенную старуху, девочку-«лолиту». Последнее, правда, небезопасно — могут обвинить в педофилии, да уж что там, и Шиле рисковал... Для удачной легенды автору неплохо бы быть и дамой-бисексуалкой или лесбиянкой, пишущими феминистские манифесты на холсте, по крайней мере такие истории продаются газетчикам...

Последние лет тридцать к разряду contemporary относят художественные жесты, основанные на преодолении, — например, страха раскрыть свои сексуальные пристрастия или чувства безразливости и отвращения, возникающего у большинства публики, не сильно продвинутой в постмодернистской версии понятия «искусство». Корифеем в этой области является Джоэль-Питер Уиткин, автор эстетствующих фотокомпозиций, где можно увидеть все виды сексуальных вывертов. Часто героями Уиткина становятся инвалиды: гомосексуалисты, фистингующие партнера собственной культей, или разряженные, как диковинные курицы, женщины-карлицы, безногие, безрукие, горбатые эксгибиционистки. Провокации такого рода хранит и «портфолио» Young British Artists — спросшиеся детишки с торчащими из самых неожиданных мест половыми органами (скульптуры братьев Чепмен), болезненная грязнеца инсталляций Трейси Эмин. Эталонным примером случая УВА является недавний классицистический пастиш, мраморная статуя «Элисон Лаппер беременная» Марка Куинна, установленная в 2005 году на Трафальгарской площади. Помнится, его работу, портрет реально живущей беременной художницы без рук и без ног, сама модель назвала «апофеозом феминизма, инвалидности и материнства». Феминизма — это потому что изображение голой женщины-инвалида считается неким протестом против male gaze, ждущего от обнаженной женской натуры прежде всего удовольствия. А мы, мол, заявляем: женщина вам не сексуальная рабыня, а полноценный член вашего поганого патриархального общества!

Как мне кажется, что-то во всем этом не так, и наши «альтернативные» героини просто не очень понимают, что их просто и слишком часто используют в своих интересах.

Но — вернемся к нашему герою, финскому художнику Вигго Валленшельду, и приведем несколько примеров его работ. «Город» — у окна спиной к нам сидит девочка в юбке и футболке, но без рук и без ног. «Комната» — в кресле сидит полностью обнаженная (вроде бы и беременная к тому же) девушка-обрубок. «Girlfriend» — девушка о двух головах целуется с двумя «друзьями»: одна голова с мальчиком, другая с девочкой. Работы наполнены таким спокойным, немного грустным, но светлым лирическим чувством, поэзией с налетом эротизма.

Эротизм здесь, конечно, специфический и понятный прежде всего отдельной группе «экзотов», известных как amputee-devotee. Девушек — объектов интереса этого сексуального меньшинства, ласково называют «ампуташками». Интересно, что женщин среди «девоти» почти нет, поэтому можно сказать, что подобное экзотическое чувство испытывают только гетеросексуальные мужчины.

При этом образы Валленшельда не назовешь радикальными или скандальными, как это можно сказать о героях Уиткина или Молодых британских художников. То, как Вигго их живописует, напоминает не только картины 20—30-х, но и манеру детской иллюстрации с ее особой теплотой, округлостью форм, некоторой даже наивностью. Для него подобные люди — как персонажи сказок (художник говорит, что картина для него является своего рода историей без слов). Используя актуальную тему девиантной сексуальности, Валленшельд странным образом ставит ее в плоскость исключительного лиризма. Хотя очевиден его интерес к этим уродствам, интерес навязчивый и честный.

Подобный (художественный и сексуальный) интерес пережил первую волну популярности еще во времена декаданса начала прошлого столетия, когда странно утонченные образы симпатичных калек вполне отражали тогдашнее общее настроение, предчувствие краха европейской цивилизации, Первой и Второй мировых войн. Уже в 1900-е годы возникла отчетливая тенденция в нарождавшейся порноиндустрии, связанная с «ампуташками». В Париже и Нью-Йорке внимание клиентов-гурманов стали привлекать проститутки, не скрывающие сле-



Вигго Валленшельд. Принцесса. Х., м. 180x35. 2007



Вигго Валеншельд. Комната. X., м. 170x120. 2007



Вигго Валеншельд. Семья принца. X., м. 130x92. 2007

дов ампутации. Поразившись этой примете буржуазного разложения, Маяковский написал стихотворение «Заграничная штука»:

Что толку	Дрянцо
в ногтях?	с пыльцой,
Зеваешь	а девушка
блуждая.	нарасхват.
Пресыщенность	Платье
богатых	зеленое
безножье	выпущено
возбуждает.	мехом,
Доказательство	девушка
налицо.	определенно
Налицо	пользуется
факт.	успехом.

Сейчас визуальная продукция для «ампути-девоги» переживает настоящий бум, а в Интернете появляется все больше сайтов знакомств для людей, ищущих себе спутницу, которую можно в буквальном смысле всю жизнь носить на руках.

Помимо девушек-инвалидов, Вигго пишет и других странных персонажей — детишек вместе с бородатой мамой, таинственную Принцессу, смуглую и обнаженную... Все они кажутся персонажами какой-то странной северной сказки, живущими в ней вместе с гномами и муми-троллями. И вот тут-то хочется стряхнуть с себя это наваждение и как заклинание произнести строки, знакомые с детства: «Сказка —

p.s.

В середине октября я и еще несколько моих петербургских коллег были приглашены в Хельсинки иностранным ведомством Финляндии. Одной из целей поездки была встреча с Вигго Валленшельдом в преддверии его выставки в Мраморном дворце ГРМ. Сложилось ощущение, что Валленшельд очень серьезно поддерживается у себя на родине, и прежде всего государством, государственными и общественными художественными фондами. Холсты Вигго ценят коллекционеры, некоторые из них находятся в постоянных музейных экспозициях. Так, достаточно традиционные его работы я увидел в залах популярного в Финляндии ЕММА — музея современного искусства в Эс-мо, неподалеку от Хельсинки.

Валленшельд при знакомстве производит впечатление уважаемого господина; правда, он кажется каким-то по-детски взволнованным, когда показывает кому-то свои работы. На сей раз это были мы. На мой вопрос о часто повторяющихся в его картинах образах девушек-инвалидов художник ответил, что для него они — символ незащищенности, которую ему хотелось бы выразить в своих работах. Для Валленшельда большое значение имеют всякого рода символика и таинственность, он много говорит о «магичности» таких элементов в его живописи, как ордена и гербы. Историк искусства по одному из образований, Вигго прекрасно знает манеры многих художников, а для себя выделяет Хоппера, Дельво и в особенности Бальтуса. Собственно, это я и предполагал еще до знакомства с художником. Среди русских живописцев ценит Серова и Левитана.

Он пишет книги, или «истории», как он их называет. Одну из них мы видели в его мастерской. Это мемуары-мистификация русского миколога (специалиста по грибам) Анатолия Д. Мбдринова (sic!) с иллюстрациями художника Владимира Кустодиева. Очень забавная книжка, где есть, например, такие картинки: «Человек с душой» и «Человек без души». Большую часть студии Валленшельда занимает электрическая железная дорога, для которой он сам клеит домики. Над ней висят эскизы пейзажей, напоминающие размашистую живопись столетней давности. Пейзажи, как и многочисленные «портреты», создаются художником исключительно по воображению. «Единственная модель для меня — моя собственная голова», — говорит Валленшельд.



Группа «Протез» (Григорий Ющенко, Александр Вилкин, Игорь Межерицкий). Фрагменты проектов разных лет. Hard jumping

«протез»: наши радикалы

Светлана Александрова

Проезжая на рассвете по мосту через Волгу, глядя на сохнувшие разноцветные лодки, крутые берега, становящиеся полями и лесами (все — бескрайнее!), невозможно отделаться от эпического в утренних бессонных мыслях о Родине... Как вдруг этот возвышающий душу пейзаж скрыл от готовых намокнуть слезами гордости глаз глухой серый забор. Он длился многие и многие метры, а в моем мозгу вместо тихо распевного «То березка, то рябина... Край родной навек любимый...» с пугающей уверенностью явилась мысль, что скоро весь этот забор покроет жуткая реклама. То, что реклама а ргогі «жуткая», считают все, даже те, кто ее делает. И сейчас, в поезде, за обсуждением последних политических новостей, адронного коллайдера, погоды и, конечно, TV ее то и дело поругивают. Впрочем, ругать-то ругают, даже порой матерят, некоторые (как я) смотрят фильмы уже только на DVD, чтобы не раздражаться на ближних, но этим все и ограничивается. И тут вдруг оказалось, что в Петербурге существует некая арт-группировка, которая стремится бороться со всем злом на Руси, в том числе и с рекламой, причем ее же оружием.

Впрочем, глагол «существует» для этого объединения слишком вялый, ибо ее участники прямо-таки кричат и вопят о своем творчестве. Я имею в виду группировку «Протез», объединяющую Игоря Межерицкого, Александра Вилкина и Григория Ющенко. Главной целью этой компании является «внесение посильного вклада в создание позитивного образа России». Для достижения этой цели группировка «Протез» досконально исследует проявления всевозможных человеческих пороков, таких, как жадность, глупость, особо острое внимание уделяется жлобству. В качестве лабораторно-исследовательских работ участники группы регулярно проводят антропологические акции. Одним из первых проектов, еще на заре существования «Протеза», в июне 2006 года, была акция «Подарки для лохов и импотентов». На выставке в галерее «Борей» демонстрировались художественные работы членов объединения, которые могли достаться любому, кто публично признает себя лохом или импотентом. Успех акции превзошел все ожидания — посетители, опережая друг друга, прилюдно назывались этими обидными словами и кидались получать в подарок понравившуюся работу. В результате через два часа все было раздано, и многим даже не хватило, кем бы они себя ни называли.

В том же июне «Протез» провел еще одну акцию — под названием «Мы пришли пожрать». На мой взгляд, очень полезная акция, призванная привлечь внимание к действительно существующей и очень



надоевшей проблеме так называемых «постоянных посетителей», которые ходят на все вернисажи с единственной целью — поесть и выпить на халяву.

В сентябре 2006 года группировка провела в «Борее» свою первую масштабную выставку «Е... твою мать, я не знаю кун-фу» и посвятила ее Оскару Рабину. Экспозиция раскрывала пять основных тем, которые наиболее интересуют «Протез»: секс, насилие, наркотики, безумие и война. С самого открытия выставку сопровождали скандалы. Афиши заклеивали белой бумагой, а художников грозили оштрафовать на 10 000 рублей. Через несколько месяцев ребята отправили на адрес Оскара Рабина в Париж открытку с репродукцией афиши. Открытка начиналась словами: «Здравствуйте, уважаемый Оскар Яковлевич! Мы — художественная группировка из Санкт-Петербурга, являемся почитателями Вашего таланта. Мы назвали выставку, посвященную Вам, „Е... твою мать, я не знаю кун-фу“, потому что никто из нас действительно не знал кун-фу, когда мы, оказавшись в тисках диктатуры, вынуждены были уходить от преследователей. Неофициальное искусство в России в настоящее время находится в глубоком подполье, но мы не сдаемся...»

Отношения с властями у «Протеза», естественно, хорошими быть не могут. Участники группы часто бывают битыми, оказываются в кулуарке, а их работы заклеиваются, закрашиваются или ломаются стражами порядка.

Помимо антропологических акций, группировкой разработано совершенно новое художественное направление — hard jumping. Что, по сути, представляет собой художественную переработку готовых рекламных афиш и плакатов. При этом участники группы клянутся, что для них совершенно не важно, кто изображен на том или ином плакате, им важна свежесть и новизна взгляда, и что, когда они использовали афишу с портретом Александра Розенбаума (с гвоздем во лбу) для арт-ремейка под названием «Дед-отморозок», они совершенно не хотели обидеть популярного певца.

Свой hard jumping «Протез» особенно широко использует в своем последнем уличном социальном проекте «Ох...енно русский», призывающем к активной борьбе с новой социальной рекламой как психотропным оружием. Свои переделанные афиши «Протез» помещает в значимых местах города — около здания Госнаркоконтроля, у молодежных клубов или возле концертных залов.

Хотя я, честно признаюсь, на месте Розенбаума все же тоже обиделась бы — не хватает мне, видимо, имперсональности сознания.



Группа «Протез» (Григорий Ющенко, Александр Вилкин, Игорь Межеричкий). Фрагменты проектов разных лет. Hard jumping

нате!

Группа «Протез» (Санкт–Петербург): материалы к делу

16 февраля 2006. «Нулевая» выстав-ка-акция «Памяти Круга»

«Нулевая» — потому что официально группировки тогда еще не было. Проект разместился на стенах подъезда дома № 127 по набережной Фонтанки, где на седьмом этаже открывалась выставка в галерее «Белка & Стрелка». Свои работы авторы посвятили погибшей легенде русского шансона Михаилу Кругу (хотя сами якобы не знали, кто он такой). Единственным настоящим зрителем — все остальные просто проходили мимо — оказалась живущая в подъезде бабушка, сообщившая художникам, что Круг — это певец, исполняющий душевные песни.

13 мая 2006. Псевдокоммерческая акция-распродажа «Ликвидация таможенного конфиската»

Распродажа происходила на Дворцовой площади. По легенде, продавались работы «Протеза», купленные в марте 2006-го гражданами Италии Луиджи Скевони и Джованни-Батисто Константины, но конфискованные на российской границе и возвращенные авторам. Произведения отдавались всем желающим за «200 условных неденежных единиц» — 200 окурков, 200 приседаний, 200 отжиманий, 200 пивных пробок, 200 фантиков от конфет и т. д. Почти через час после успешного начала распродажи участников доставили в 79-е отделение милиции и составили протокол о «несанкционированном обмене картин на окурки сигарет».

Июнь 2006. Акция «Мы пришли пожрать»

Девиз: «Нам на х... не нужно искусство. Мы посещаем все выставки с единственной целью — нажраться и напиться на халяву. Мы считаем: колбаса гораздо ценнее всех ваших е...ных произведений. Продолжайте делать свое так называемое искусство, чтобы у нас был повод ходить к вам жрать». В футболках с собственным логотипом и слоганом «Мы пришли пожрать», неся с собой трехлитровую банку для «сбора пищевых материалов», художники посетили вернисажи галерей «Д137», «Альбом» и «Анна Нова». Отовсюду были выгнаны охранниками.

20 июня 2006. Выставка-акция «Подарки для лохов и импотентов»

В галерее «Борей» были представлены работы («Гей Роботен», «Мертвая бабушка», «Своей ноги испугался» и пр.), которые любой посетитель в течение трех часов мог получить бесплатно, признав себе лохом / импотентом и предъявив документ. Все было роздано за два часа.

24 июня 2006. Акция «300 задержанных узбеков»

Проходила в подворотне у входа на Пушкинскую-10 в день 17-летия арт-центра. Накануне СМИ сообщили о задержании правоохранительными органами трехсот узбеков, нелегально транспортированных в одном автобусе, — отсюда название акции. Одна из первых демонстраций техники hard jumping (художественной переработки афиш) с использованием расклеенных по стенам арки постеров.

11 июля 2006. Акция «Отрезали полтуловища сраные врачи»

Название — цитата из песни Алексея Машнина «Сам (АЙЯ)», известной по исполнению группой «Гражданская оборона». В ходе акции (сад Фонтанного дома, проект «Арт-Собес») «протезы» коллективно создали картину об ужасах бесплатной медицины. После окончания фестиваля работа бесследно исчезла.

Сентябрь 2006. Выставка «Е... твою мать, я не знаю кун-фу»

Посвящение Оскару Рабину. Первая масштабная экспозиция группировки с работами, выполненными на пять главных для нее тем: секс, насилие, наркотики, безумие и война. Название — рефрен из упомянутой выше песни: «Тревожный чемоданчик задымился в шкафу. // Е..., е..., е... твою мать, я не знаю кун-фу».

Октябрь 2006. Выставка «Апгрейд рыла»

Первый проект, полностью посвященный не только созданию, но и экспонированию объектов hard jumping. Девиз: «Природа слепа, она творит без применения мелких инструментов. Порой нас тошнит от результатов ее творения. Нам невозможно и противно смотреть на большинство лиц, глазеющих на нас с заборов и афиш. <...> Группировка «Протез» достигла блестящих результатов в области моделирования лица, применяя новые методы, еще не использующиеся в косметических салонах. Вглядитесь в лица, бывшие уродливыми и ставшие прекрасными! Красота — это страшная сила, и мы создаем ее!» На выставке находилась работа «Сурганова — женщина!», выполненная Александром Вилкиным, после закрытия «Апгрейда» подвергшегося на улице жестокому нападению со стороны агрессивных поклонниц кумира лесбийской молодежи.

Январь 2007. Участие в фестивале «Весь Петербург-2006» в ЦВЗ «Манеж»

Помимо прочих вещей, демонстрация hard jumping «Дед-отморозок» — созданного Григорием Ющенко ремейка афиши Александра Розенбаума. Работу пришлось снять из-за неадекватной реакции прессы и угроз в адрес художника и кураторов выставки.

Осень 2006 — зима 2007. Кураторская работа-провокация с кульминацией в виде выставки (реалити-шоу) «Свинцовое молчание»

«Свинцовое молчание» — открывшаяся в феврале 2007-го экспозиция «пациентов психоневрологического интерната № 1». Мистификация с использованием работ студентов художественных вузов — имитаций рисунков душевнобольных, и псевдодиагнозов «авторов» («шизофрения, параноидная форма», «неряшлива, прожорлива, в постели часто неопрятна», «в 2003 г. пропил свою дубленку», «в состоянии аффекта наносит себе самоповреждения» и т. п.)

17 марта 2007. Выставка-акция «Жизнь говно»

Посвящение Франциско Инфанте-Арана. Проходила в слесарных мастерских Малого драматического театра. Автограф-сессия «звезды романтического концептуализма» (странного человека, говорившего, что он — Франциско Инфанте). Выступление поэтессы Натальи (Наташи) Романовой со стихами из новой книги, проиллюстрированной Григорием Ющенко.

Октябрь—ноябрь 2007. Выставка «SEX-приказы Петрова»

Проходила в галерее «ASA-art». Первоначально должна была называться «SEX-приказы Баскова», но затем по просьбе организаторов была переименована.

Ноябрь 2007. Выставка «Крах развлечения»

Представлена на фестивале «Дебошир-фильм» в ЛДМ. На тот момент — самая крупная выставка hard jumping, показ афиш «неснятых группировкой фильмов, пробуждающих в гражданах РФ чувства любви к Богу, Отечеству и искусству».

2 декабря 2007. Антиобщественно-политическая акция «Продажа голоса»

Состоялась в день выборов в ГД РФ. Из девиза: «Покажем всем общественным псевдодеятелям, что нам безразличны их беспонтовые обещания, нам нужно бабло прямо сейчас! Не будь лохом! Продай свой голос! Голос — такой же товар, как прокладки, почки или недвижимость!» Участники доставлены в отделение милиции.

24 января 2008. Лженаучная акция «Заряженное бухло»

Встреча Григория Ющенко с экстрасенсом Алланом Чумаком на выступлении последнего в книжном клубе «Буквоед». Попытка художника, «давно страдающего от алкоголизма и полинаркомании», зарядить бутылку водки. Чумак отказался выполнить эту просьбу, но зато благословил Ющенко и весь «Протез» на создание чудодейственных картин.

Апрель 2008. Выставка Григория Ющенко «Реклама наркотиков»

Работы, выполненные в технике hard jumping. Экспонировались несколько дней в галерее «Navicula Artis», пока выставка не была закрыта дирекцией Пушкинской-10 (после скандала, инициированного журналистами 5-го канала). А фотографии произведений — «Колумбийский кокс — это успех!», «Чифир — это для нас, мужиков», «Зае...ло жить? Нажрись до автопилота», «На фоне европейских декораций я принимал советский циклодол» и пр. — отправили на экспертизу в Госнаркоконтроль.

Конец августа — осень 2008. Уличный социальный проект «Оху...но русский»

Из манифеста авторов: «Мы ... крайне возмущены новой социальной рекламой, висящей на улицах города. Абсолютно очевидно, что делали ее вредители и враги нашей родины, враги русского народа. <...> Нынешняя социальная реклама — это гной, это позор России. Мы решили выстроить здоровую альтернативу этому ужасу. В рамках проекта ... мы будем превращать уличную негативную, зловредную рекламу в рекламу позитивную, прославляющую традиционные русские духовные ценности, воплощающие чаяния русского народа».

Сессия I — плакат «Православный милиционер»

II — плакат-посвящение жертвам психотропного террора

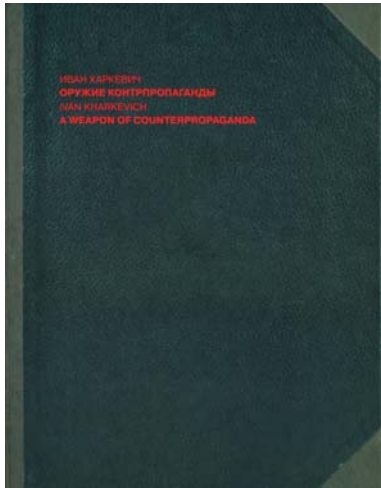
III — «Люди, выбравшие верность и любовь, — Стас Пьеха и надувная кукла Рашель»

IV — «Истинный триумф православной науки, чисто русской смекалки, первая разработка НИИ нанотехнологии — мультифункциональный робот-гей с двумя фаллоимитаторами!»

V — «Уникальный русский порнобалет „Беспощадный резиновый любовник“ — история о человеке, пытающемся осознать себя и в конечном итоге приходящем к идеям державности и любви к ближнему»

VI — «Триумф православной милиции над содомитами, попытавшимися устроить гей-парад в нашем городе»

VII — «Не берите детей на марш несогласных». «Во-первых, показывает победу правоохранительных органов над экстремистами — православный милиционер задерживает пришедшую на марш девочку. Во-вторых, показывает цинизм и лживость экстремистов — отец, враг Родины, который и привел девочку на марш, вместо того чтобы защитить ее, нагло убегает. В-третьих, нашим слоганом „Не берите детей на марш несогласных“ мы хотим показать, что верим, что люди, находящиеся под влиянием руководителей экстремистских партий, суть заблудшие овцы. Но они все же русские люди, и мы надеемся, что с ними еще возможен диалог, что их еще можно вырвать из рук дьявола».



«оружие контрпропаганды» вновь актуально

Михаил Карасик

Иван Харкевич. Оружие контрпропаганды: альбом.
М.: КонтактКультура, 2008. 238 с.: ил.

В старой картонной коробке — моем небольшом фотоархиве есть фотографии вечера, посвященного выставке группы «13», которую я собирал по частным ленинградским коллекциям. Выставка и вечер проходили в библиотеке ЛОСХа в 1987 году. На одной из фотографий запечатлен Иван Иванович Харкевич. Иван Иванович немного сутулится, движения кажутся осторожными, его подавшийся вперед корпус при ходьбе как бы мягко раздвигает пространство, он направляется к свободному месту рядом с ведущим вечера Евгением Ковтуном. Иван Иванович не делал специального сообщения, но он вспоминал художников тридцатых годов, со многими из которых был знаком. С той выставки прошло много лет, в девяностые годы я крайне редко заходил в Союз, но несколько раз встречал там Ивана Ивановича, он совсем не менялся.

В экспериментальной литографской мастерской Союза художников на Песочной набережной рабочий стол Веры Федоровны Матюх и мой стояли рядом. Это ли соседство, или доброе отношение старших и маститых художников к новичкам, царившее в «подвале», или мой странный для молодого художника интерес к графике 1930-х годов со временем сделали нас друзьями. В последние годы жизни Веры Федоровны, иногда забегая к ней в гости, я становился свидетелем ее телефонных разговоров с Иваном Ивановичем Харкевичем. Они сотовали на странные времена, на непонимание того, что сегодня происходит с искусством, на заброшенность стариков-художников. В начале 2000-х годов Матюх и Харкевич оставались последними долгожителями, чей возраст перевалил за девяносто.

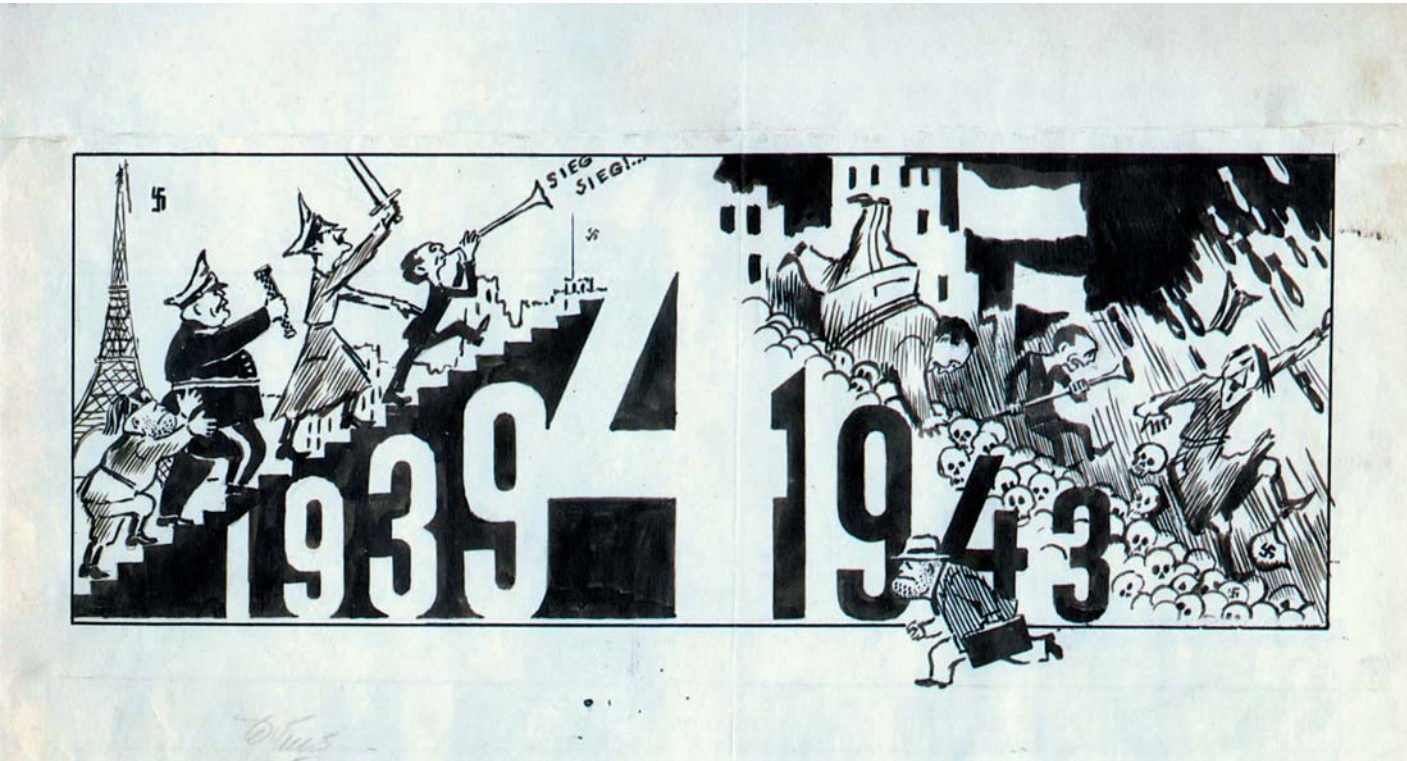
Вера Федоровна умерла в 2003-м, накануне открытия своей небольшой, в один зал, выставки в ГРМ. Ивана Ивановича не стало 31 мая этого года: 9 октября 2008-го ему исполнилось бы 95 лет. Одна из народных мудростей гласит, что в России художник должен жить долго, если хочет дождаться признания. Ивану Ивановичу повезло: в самом конце жизни о нем вспомнили, а на 90-летие даже пожаловали звание заслуженного художника Российской Федерации. В 2006-м издательство «Царское Село» выпустило альбом «Иван Харкевич. Храповицкий. Аquarelle, рисунок, книжная графика»¹ со вступительной статьей Валерия Траугота и публикацией старого материала Всеволода Петрова (буклет к персональной выставке, ЛОСХ, 1967); в 2007 году в издательстве «Культурная революция» вышла монография московского исследователя книжного искусства Владимира Кричевского «Дмитрий Буланов: был в Ленинграде такой дизайнер» о старшем товарище Харкевича, в которой также воспроизведены несколько работ художника, притом два рисунка Иван Иванович сделал специально для этой книги. Большую часть фактического материала составляют воспоминания Харкевича об арестованном 25 июня 1941 года друге. В каком-то смысле эту книгу можно рассматривать как двойной портрет художников: так, в рассказах, стихах, песенках, иронических репликах, комментариях Ивана Ивановича проступают и его собственные черты (как у Николая Евреинова в «Оригинале о портретистах»).

И вот в 2008 году также в московском издательстве «Контакт-Культура» вышел альбом «Иван Харкевич. Оружие контрпропаганды». Когда эта публикация готовилась к печати, издатели едва ли могли

предположить, что «Оружие контрпропаганды» снова станет темой дня. И все-таки это издание, воспроизводящее уникальный альбом оригинальных рисунков, фотомонтажей, газетных вырезок военной поры, в основе своей носит не столько исторический, сколько собирательский характер. Такие публикации становятся открытием как для профессиональной художественной среды, так и для широкого зрителя. Но вектор интересов специалистов и любителей искусства всегда постоянен. Трудно представить, что многие старейшие и до недавнего времени здравствующие петербургские художники могли оставаться вне поля зрения профессионалов — искусствоведов, галеристов, собирателей. В отечественной музейной и галеристской практике кажется непостижимым факт существования никем не востребованного изобразительного материала, одно из свидетельств тому — монографии Кричевского, который открыл для нас имена петербуржцев Буланова и Бор-Раменского. В конце концов это противоречит законам рынка. А если говорить о его особенностях, то даже на случайном примере, выходе двух альбомов, посвященных творчеству Харкевича, можно проследить очевидные тенденции лидерства московских собирателей и инертность петербуржцев.

Настоящая ситуация традиционна, так было в шестидесятые, когда стали собирать русский авангард, так было и в 1970—1980-е с художниками тридцатых годов. Напомню, что собирательские увлечения тех десятилетий — Александр Волков, Александр Тышлер, Александр Лабас, Василий Чекрыгин, Михаил Соколов, Лев Жегин, Соломон Никритин, художники группы «13» и многие другие «приходили» в Ленинград из Москвы. В свою очередь москвичи нередко открывали забытых ленинградских художников. Среди новых увлечений питерских собирателей в то время были графика Гильдебрандт-Арбениной, Лалшина, Гринберга, Сырнева, Тронова. В восьмидесятые стали активно собирать «круговцев». Основная роль в пропаганде этих художников принадлежала писателю и коллекционеру Семену Ласкину. Многие произведения «тихого ленинградского искусства» перекочевали на московские стены. Традиционный собирательский материал за эти годы не претерпел больших изменений: также продолжают коллекционировать футуристические издания, детскую книгу первой трети XX века, графику и живопись 1920—1930-х (не оговаривается основной корпус традиционного собирательства: мирискусники, Лебедев, Петров-Водкин, Фальк и другие известные художники). Любители старой европейской и русской гравюры, плаката составляют единицы.

Издание альбома, посвященного военной графике, на мой взгляд, связано с собирательскими вкусами издательства «Контакт-Культура». Основной корпус их продукции — это репринты: афиши, открытки и альбомы по советскому плакату и книжному искусству 1930—1950-х годов. Часть исторического и художественного материала до сего времени остается вне сферы профессионального собирательства. Театральный, политический, военный плакат (несмотря на высокие цены и коммерческий интерес) и оригинальная графика периода Великой Отечественной войны являются исключением в собирательской практике. Речь идет не об узко тематическом подборе материала, имеющем скорее филателистический подход (например, графическая Лениниана, популярная в частных собраниях в советское вре-



Безымянная листовка из коллекции Ивана Харкевича

мя, сегодня несколько одиозна, но и она не лишена актуального китевого характера), а о целом периоде или определенных направлениях. Хотя в военном изобразительном материале есть своя специфика.

Как и раньше, собирают имена. Интересна ли сегодня военная графика Соломона Бойма, Льва Бродаты, Василия Власова, Виталия Горяева, Леонида Сойфертиса? Когда-то один из крупнейших собирателей Григорий Михайлович Левитин, специалист по русскому театально-декорационному искусству, не чурался графики советских художников конца 1930—1960-х годов и военной тематики также. Сегодня произведения художников, созданные во время Великой Отечественной войны, являются материалом исторических музеев: Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Музея обороны и блокады Ленинграда. Однако блокадные работы Милютиной, Пакулина, Успенского, Юдовина, сатирическая графика Гальбы обладают не только документальным, но прежде всего художественным качеством. Вспомним, что лучшие пейзажи Вячеслава Пакулина и известные рисунки полуразрушенного обезлюдившего Эрмитажа, похожего на руины Пиранези, Веры Милютиной созданы в блокадный период. В блокадном городе продолжали работать и в книге, теперь на военную тематику, — Н.И. Костров, Ю.П. Мезерницкий, С.М. Мочалов, М.Н. Орлова, В.М. Конашевин, А.Ф. Пахомов, С.Б. Юдовин, Л.С. Хижинский; в «Боевом карандаше» (в котором в 1950-е годы работал Харкевич) — И.С. Астапов, Н.Е. Муратов, И.М. Ец (погиб), Ю.Н. Петров (погиб). Многие ленинградские художники были на фронте и в партизанских отрядах — В.А. Власов, В.И. Курдов, Л.А. Юдин (погиб), П.М. Кондратьев, одни служили в действующей армии, другие — художниками в армейских газетах². В этом ряду стоит имя Ивана Ивановича Харкевича.

Альбом «Оружие контрпропаганды» — уникальный историко-художественный документ. 22 июня 1941 года Харкевич был мобилизован в армию и проходил службу во фронтовой газете 7-го отдела политуправления Северо-Западного фронта. Газета Soldatenfreund («Друг солдата») выходила на немецком языке, и ее задачей была пропаганда среди частей противника. Для нас памятны патриотические, сатирические плакаты и графика тех лет, но это направление изопропаганды почти не известно, так как распространялась она за линией фронта (листочки и газеты сбрасывались с самолета, ими начинались снаряды и мины). В небольшом очерке «Мой боевой путь», написанном Харкевичем в 1970-е годы и воспроизведенном в альбоме в качестве вступительной статьи, рассказывается о работе бригады в боевых условиях. Редакции и типографии размещались в специальных

поездах, на грузовиках, в землянках. Трудно представить, что все необходимое для выпуска газеты — наборные кассы, фотолаборатория, цинкография, печатные станки и резательный пресс — помещалось в кузовах нескольких машин. Бригада создавала не только полиграфическую, но и аудиопродукцию, для которой необходимы громоздкие звукозаписывающие и громкоговорящие установки, все это располагалось там же. Я вспоминаю рассказ военного журналиста о том, что на больших кораблях также имелись типографии и находились они на носу, — можно представить, как непросто было набрать ручную текст при морской качке. Кроме воспоминаний Ивана Харкевича, в альбоме отсутствует какой-либо научный аппарат: подписи, комментарии, переводы текста с немецкого языка. Подготовка такого аппарата скорее по силам военному историку, чем историку искусства, возможно, этим и объясняется чисто визуальное содержание альбома. На шмуцтитуле дано еще одно название, придуманное уже не издательством, а самим автором, — «Фронтовой альбом». Типологически эта визуальная форма близка «дембельскому альбому» — традиционной солдатской книге 1950—1980-х годов. До 1950-х «военные» альбомы создавали скорее не солдаты, а комсостав. Мне встречались альбомы командиров предвоенного времени, как правило, они состояли только из фотографий. «Фронтовой альбом» — это фронтовой путь Ивана Харкевича.

«Оружие контрпропаганды» — не факсимильное переиздание рукодельного увража, хотя альбом воспроизводит почти весь материал, сохраняя компоновку и расположение рисунков, оттисков и газетных вырезок. Трудно предположить, что все в нем создано одной рукой, ведь эта работа охватывает полный регистр профессии художника-графика: иллюстрации, карикатуры, плакаты, карты, схемы, фотомонтажи, игральные карты, книжно-журнальное оформление, шрифтовые работы. Рядом с оригиналами, выполненными тушью, акварелью, белилами, соседствуют типографские оттиски. Часть изобразительного материала носит традиционно сатирический характер, вспоминается немецкая газетная и журнальная антифашистская графика 1930-х годов; часть — ироничный, но вполне незлобный характер. В предшествующем этому изданию альбоме «Иван Харкевич. Храповицкий. Рисунок, акварель, книжная графика» Валерий Траугот пишет: «Даже портреты пленных немцев, несмотря на весь антифашистский пафос фронтового художника, изображают не злобных врагов — карандаш мастера рисует обычных людей, солдат, уже не опасных и вызывающих сочувствие». Трудно не согласиться с автором этих строк, хорошо знавшим художника с детства, ведь его отец Г.Н. Траугот был старшим товарищем и учителем Харкевича: «Иван

Иванович Харкевич принадлежал к „лебедевской школе“ ленинградской графики, хотя на его творчество оказали сильное влияние такие мастера, как Николай Андреевич Тырса и Георгий Николаевич Траугот, которых он считал своими учителями». У детской книги и военной графики есть одна общая черта: ее создавали одни и те же художники. Если первая являлась не только «хлебом», но и возможностью профессионально заниматься искусством, не поступаясь своими эстетическими и человеческими принципами, то вторая стала подлинным гражданским долгом.

Визуальная пропаганда — такое же оружие, как танки и ракетные установки. В моей библиотеке есть несколько номеров журнала «Огонек» за первые месяцы войны. В июльском двадцатом номере «4-я неделя священной Отечественной войны» на целом развороте дан рисунок Татьяны Мавриной «Партизаны». Графический и литературный материал (рассказы, короткие повести с продолжением) занимают половину шестнадцатистраничного номера. В статьях и очерках отсутствует реальная информация о положении на фронте. Совершенно фантастическими воспринимаются рассказы о борьбе с немцами во время Первой мировой и начавшейся Отечественной с иллюстрациями, на которых изображены партизаны: дети, женщины, старики с вилами и топорами. В журнале напечатаны фотографии улыбающихся танкистов и летчиков, сцены отдыха после боя, больше похожие на привал во время учений, фотографии немецких пленных первых дней войны. Наряду с реальными фотографиями публикуются рисованные сюжеты.

Приемы фотофакта давно исключены из арсенала фотожурналиста. В номерах журнала «Костер» за 1939—1940 годы пионерам рассказывается о современном немецком оружии, пушках, танках, самолетах, разрушавших города Европы. С восхищением повествуется о рейдах немецких субмарин, топящих в нейтральных водах военные и гражданские суда. В фотокниге для дошкольного и младшего школьного возраста «Парад на Красной площади» 1937 года с короткими подтекстовками Льва Кассиля напечатаны фотографии военной техники, которая должна запугать дипломатов и военных атташе капиталистических стран (точнее, по тому времени, всего мира). Рассматривая колонны танков, броневиков, орудий, мотоциклистов, тачанок, кавалеристов, снайперов, летчиков, физкультурников, пионеров-лучников, более похожих на буржуйских скаутов, и даже старых, но бравых бородатых партизан гражданской войны в кожаных куртках, кепках и галифе, специально пошитых по этому случаю, не только ребята, но и весь советский народ должен был поверить в непобедимость Красной Армии. Этот альбом для детей — подлинный шедевр визуальной пропаганды. И еще одна историческая цитата, факт пропагандистской войны: по официальной статистике число погибших во время Великой Отечественной войны составляло семь миллионов человек, ведь Сталин не мог допустить, что людские потери СССР могли превышать немецкие. В хрущевское время были опубликованы более реальные данные — двадцать миллионов, хотя и они постоянно менялись то в большую, то меньшую сторону.

В августе этого года нам вновь продемонстрировали мощь пропаганды и контрпропаганды, и самым убедительным в этом пропагандистском залпе оказалось визуальное оружие. Мы живем в эпоху всеобъемлющей визуальности; сегодня картинка вытеснила слово — она нагляднее, понятнее и агрессивнее; больше не нужна трудоемкая и неоперативная полиграфия — газеты, журналы, листовки, плакаты… Картинка появляется из ничего, включением кнопки или нажатием клавиши, и разрушает своей фантомностью наше сознание и психику. Оружие контрпропаганды снова взято на вооружение.

^[1] Харкевич — фамилия первого мужа матери художника. Фамилию отца Храповицкий, дворянина и морского военного инженера, он был вынужден поменять, чтобы не возникло проблем с получением образования в годы классовых чисток.

^[2] Уникальные по своей эмоциональной силе материалы собрал и подготовил к печати известный ленинградский искусствовед и собиратель Борис Исаакович Сурис «… больше, чем воспоминанья. Письма ленинградских художников 1941—1945 годов» (Санкт-Петербург, 1993), который, кстати сказать, во время войны служил в армейской разведке.


ГАЗ-А. СССР. 1934



Horch. 930 roadster. Германия. 1938



Fiat NSU 500 Topolino («Мышонок»). 1939

ретро–автомобили: мода на престижную историю

Крокус Экспо (Москва). XII Олдтаймер–галерея Ильи Сорокина. 10—13 октября

Что могло объединять Николая II, Владимира Ленина, Леонида Брежнева, английскую королеву и индийского гуру Ошо? Ими все-ми владела одна страсть — любовь к хорошим, даже шикарным, автомобилям. Одни собирали красивые машины, чтобы на них ездить, другие, как упомянутый гуру, — дабы показать свое пренебрежение к деньгам и готовность потратить их на откровенно бессмысленную затею (в гараже Ошо было более 200 «роллс-ройсов», которыми он почти не пользовался). Увлечения великих всегда разделяли их обеспеченные современники и потомки — подражая аристократическим прихотям власть имущих или просто «из любви к искусству». В последние годы в России наблюдается настоящий бум на коллекционирование раритетных авто — проходят ретро-автопробеги, специальные автосалоны и выставки, устраиваются даже частные музеи дорогих машин с богатой историей.

Место встречи современных российских коллекционеров редких автомобилей — открывающиеся каждый год в Москве «Олдтаймер-галереи Ильи Сорокина». «Mercedes-Benz. История представительского класса за 50 лет, 1954—2004» (март 2005), «Jaguar: от Mark II до XJ» (сентябрь 2005), историческая экспозиция «Horch-Audi» (март 2006), юбилейная выставка к 80-летию Volvo (октябрь 2007) — эти и многие другие аналогичные показы всегда становятся настоящим шоу, где есть место и развлечению, и искусству. Демонстрируя на подобных выставках собственные раритетные модели, известные автомобильные представители и их дилеры как бы говорят о своем почтении традициям, а заодно с успехом продвигают не только известные всем бренды, но и новые модели.

В программе «Олдтаймер-галерей» (в этом октябре прошла двенадцатая) обычно предусматривается сразу несколько выставок, где историческая составляющая ненавязчиво намекает на коммерческую. Ведь где красивые автомобили — всегда большие деньги. Это как модные дефиле, где ничего не продается, но при этом воздух просто наэлектризован Капиталом. Кстати, экспонирующиеся ретро-машины своей ухоженностью и блеском очень напоминают девушек-моделей, гордо вышагивающих по подиуму. И это несмотря на то, что в отличие от гламурных стрекоз механические раритеты могли долгие годы никому не показываться. Подобную ситуацию можно было наблюдать на одной из недавних «Олдтаймер-галерей», где выставлась коллекция главного гаража страны — легендарного ГОНа (Гаража особого назначения).

Там, например, хранится единственно сохранившийся из императорской «конюшни» трицикл Де Дион-бутон, напоминающий мопед

с тремя колесами (1888). Или — любимая машина главного оппонента царского режима, Ульянова-Ленина, «роллс-ройс» модели Silver Ghost («серебряный призрак»). В ленинском гараже было два образца этой марки, одна из которых в отреставрированном виде сейчас числится в постоянной экспозиции Петропавловской крепости. Замечательна практичность, с коей вождь мирового пролетариата относился к возившим его «средствам передвижения». На одном «роллс-ройсе» он катался почти до самой смерти, используя его как нормальный лимузин главы государства. А во второй — усаживался зимой для поездок по заснеженным Горкам. Для этой цели у автомобиля задние колеса заменили на резиновые гусеницы, а вместо передних прикрепили металлические лыжи. Любовь Лукича к чуду британского автопрома имеет легендарную предысторию. Однажды еще молодого Ленина сбил на одной парижской улице «роллс-ройс» французского фабриканта. Пострадавший берется защищать свои интересы в суде и выигрывает внушительную сумму компенсации. После чего пишет товарищу (по одной из версий легенды, Дзержинскому): «Когда мы придем к власти, нужно закупить Rolls-Royce — архихорошие автомобили». С «роллс-ройсом» связано множество других легенд, и немудрено — с самого своего рождения эта машина была во всех отношениях романтической. Чего стоят хотя бы наименования ее моделей: «серебряный призрак», «горный орел», «фантом»… А вечный атрибут «роллс-ройса» — его радиатор с серебряной фигуркой, стилизованным изображением английской балерины Торнтон — историк искусства Эрвин Панофски почти всерьез назвал «итогом двенадцати веков англосаксонских увлечений и пристрастий: восхитительный образец инженерного искусства скрывается за решеткой в виде величественного фасада палладианского храма».

Если Ленин как профессиональный революционер-эмигрант тянулся ко всему европейскому, то его преемники, продолжая традицию быстрой русской езды на западных авто, все же отдавали дань уважения и отечественному производителю. Самым известным советским автолюбителем второй половины XX века был Леонид Ильич Брежнев, никогда не упускавший возможности порезвиться на полную катушку. Особую симпатию вождь испытывал к «машинам для охоты», которые делали специально для него. Так появился хранящийся нынче в ГОНе гибрид «волги» и «уазика», соединяющий свойства внедорожника с некоторым даже комфортом внутреннего салона.

Строго говоря, Брежнева нельзя назвать коллекционером автомобилей, хотя известно достаточно много машин, связанных с его именем. В основном ему их дарили, после чего генсек не собирал их в

своем личном гараже, а раздаривал или отправлял все в тот же ГОН. Другое дело, что в самом гараже были машины, закрепленные за Брежневым, — но ведь это же не коллекция… Среди исторических авто, имевших отношение к Леониду Ильичу, были, например, Chevrolet Bel Air (1955, подарок Никиты Хрущева), Opel Kapitän L (1960, подарок дочери и зятя), Maserati Quattroporte (1968, подарок итальянской компартии), Mercedes-Benz 600 (1969, подарок канцлера ФРГ) и т. д. Дары Ричарда Никсона, премьер-министра Японии, королевы Елизаветы II, «чайки», «волги», бронированные ЗИЛ-115 и ЗИЛ-4105.

Один из автомобилей брежневской «коллекции» был подарен щедрым вождем Патриарху Московскому и Всея Руси Пимену. Этот лимузин марки «Чайка» ГАЗ-13 1977 года вместе с другими раритетными машинами — первым советским мотоциклом, «хорьхом» Генриха Геринга, «мерседесом» Йозефа Геббельса и пр. — украшает сейчас частный Музей автостарины братьев Александра и Дмитрия Ломаковых. После малодоступных публике ГОНа и фондов Политехнического музея это подмосковное собрание стало первым стационарным хранилищем ретро-автомобилей в России. Сейчас то и дело появляется информация о появлении подобных частных коллекций — одной из них стал недавно открытый Музей ретро-автомобилей в Зеленогорске под Петербургом, где, помимо всего прочего, хранится «кадиллак» самого Элвиса Пресли. Раритетные авто, очевидно, входят в моду. Наверное, потому, что их историю и уникальность можно ощутить физически — поехали!



Minerva AL De Ville. Бельгия. 1931



Шуваловский парк (Санкт-Петербург). Скамья

Новая жизнь старого сада, или отдых восставших масс

Борис Соколов. Фото автора

Я перестал сердиться на толпы, заполняющие мои садовые фотографии. Просто переключился на фокусировку. Гуляющие массы стали таким же атрибутом российского сада, как фонтаны, облака и стройные ряды синих пластиковых домиков. Эта человеческая стихия, не входящая в учебники ландшафтного искусства, определяет судьбу садового наследия всегда стремительно и зачастую бесповоротно.

Садовая разруха, царившая в нашей стране едва ли с 1905 года, создала уникальный культурный ландшафт. Тихий сон изувеченного парка, благородной пейзажной руины, хорошо знаком тем, кто бывал в Гатчине, Яропольце, Тайцах, Черенчихах, в дальних пределах Царского Села. Этот сон нарушался лишь изредка: половина территории в Гатчине, реставрация «хозспособом» в Богородицке, расчистка парка в Яропольце, нехотя проводимая Московским авиационным институтом. Санатории, спортбазы, сельские дома скорби продолжали жить своей отдельной жизнью в усадебных домах, заросших кустами и свалками. В 90-е жизнь утекает и из этих домов, как утекла вода из речки в Тайцах, где старинный мостик стоит над сухим оврагом, а знаменитый дворец населен последним, тоскливым сторожем.

Между тем маятник качнулся. Сначала в запущенные усадьбы пришли обитатели, хоронящиеся от чужого глаза и ездящие на долгую работу в большие шумные города. Эти живые тени, их колышущееся белье, шумные дети и кухонные запахи встречаются в самых разных местах — в усыпальнице (она же советская столовая) усадьбы Суханово, в грандиозном дворце подмосковных Горенов, в забытой петербуржцами Уткиной даче. Потом из городов пришли новые Лопухины, осваивающие территории и жилые постройки. Фабрикант Брынцалов берет в аренду усадьбу Никольское-Урюпино, чтобы устроить там дачную вотчину. Но игрушка надоела, и усадьба возвращается в госказну, утоптанная шинами бульдозеров, с раскрытым всем ветрам Белым домиком и чувством тяжкого похмелья. Организация с длинным названием, в которое входят слова «Морское собрание» и «Администрация президента», выгоняет арендатора из дачи Половцова, огораживает треть Каменного острова и устраивает очередной режимный квартал. А на соседнем Крестовском ломают старый ресторан у пруда и заменяют его стеклобетонной жилой конструкцией величиной с Мариинский театр.

Жилищная лавина, наползающая на исторические сады и парки, — лишь первый рубеж нового социального натиска. Парки проснулись от людского гула. У Голицыных в Кузьминках обосновалась усадьба Деда Мороза, у Алексея Михайловича в Коломенском — конный цирк, петровский дворец в Стрельне почему-то стал носителем имени и памяти великого князя Константина. Для Царицына московские архитекторы разработали новый вид реставрации — гранитные дороги через парк, стальные мосты на цветомузыкальный остров, стеклянный павильон для входа в «наш маленький Лувр». Недавно на конкурсе цветников в Михайловском саду был выставлен позолоченный булыжник с надписью: «Исполинский самородок золота, поросший сорняками и лианами винограда, являет собой нераскрытый бесконечный потенциал Русского сада, но все же блистает и напоминает о своей могучей творческой силе».

Могучи и процессы, формирующие сегодняшние пейзажи. Новые Лопухины огораживают участок поля, усадьбы, заповедника, называют его иностранным именем («Западный мир», «Вита Верде», «Гринфилд»), а новые помещики окукливаются в нем и с тоской ждут, когда соседи сделают то же самое. «Здесь вам всегда гарантировано приятное и достойное соседство: неподалеку расположены известные элитные поселки „Шервуд“ и „Риверсайд“...» Русский пейзаж режется на куски и поедается, как выставленный на улицу пирог. Коттеджные концлагеря закрывают вид из усадебного дома в Горках, наползают на музей Пришвина в Дунине, грозят уничтожить великий пейзаж Архангельского. В сам исторический сад вторгаются знаки нового хозяйствования. Слово посетителю сайта «Сады и время», вернувшемуся из Пушкинских Гор: «Про дикую застройку территории, не оставляющую почти ни единого не изгаженного очередной „гостиницей“ вида, уж писали не раз. А вот новенькое: объясните мне: почему администрация заповедника считает себя вправе лишать посетителя полноценных впечатлений от усадеб и парков? Отчего это на каждом шагу — возле дуба уединенного, скамьи Онегина — везде, где хотелось погрузиться в историю, вспомнить стихи и пр. — наткнулись мы на рекламные щиты Сбербанка? Что за шариковщина?! Это частная лавочка или национальный памятник?»

Городские запросы на комфорт и частную территорию пришли в охраняемые сады. Бороться с ними под риском увольнения или включиться в процесс — каждый директор решает по-своему. Приемле-

Реконструкция Лабиринта в Петергофе (Санкт-Петербург)





Знаменское-Раек (Москва). Реставрация Беседки над ледником



Первомай в Приморском парке (Санкт-Петербург)



Дунино. Охранная табличка матушки Варвары (Москва)



Современный бульвар в музее-заповеднике «Царицыно» (Москва)



Первомай в Екатерингофе (Санкт-Петербург)

мый компромисс удалось выстроить в Царском Селе — обитаемая, но обозримая Китайская деревня и не тронутый инвесторами парк-музей. Идеальный вариант — тотальное развитие без вкраплений частной недвижимости — получился, пожалуй, только в Петергофе. А что может сделать монахиня-искусствовед матушка Варвара в Дунине, на берегу красивой и тихой Москвы-реки, над которой уже нависают заборы и блокпосты? Она развешивает таблички об охране территории, открывает храмы и часовни, ездит в министерства: малая, но честная битва.

Логика городской застройки, советское стремление нивелировать земную поверхность и положить на нее твердое покрытие господствуют во многих садовых реконструкциях последних лет. Новое Царицыно, наложенное на прежнее, как ламинат на черновой дощатый пол, во многом символично. Парк стал чрезвычайно, неестественно популярным. Праздничные толпы, гуляющие по дворцу и парку, получили то, чего не могло им дать историческое, настоящее Царицыно. Это комфорт, чистота и... красота. Плакатная, не требующая понимания красота орущих цветочных клумб, отутюженных склонов, засаженных «калифорнийской зеленью», стальных перил на бывшей башне-руине, жеманных фигур работы Александра Бурганова. В наспех прореженном парке не воссоздано ни одного живописного просвета, ни одной садовой картины, которые задумывал при создании Царицына англичанин Френсис Рид. Многие говорили мне, что не хотят ехать в новое Царицыно. Возможно, мы присутствуем при рождении плебейского, мещанского типа исторического парка. Видимо, неслучайна схожесть ландшафтных новшеств в «народном» Царицыне и стерилизованной государственной Стрельне?

«Психологический рисунок сегодняшнего массового человека: безбедный рост жизненных запросов и, следовательно, безудержная экспансия собственной натуры и, второе, врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь. Обе черты рисуют весьма знакомый душевный склад — избалованного ребенка». Давнее размышление Хосе Ортеги-и-Гассета о «восставших массах» попадает в самую точку. В сердце Павловска, в Круге Белых берез, я остановил мужчину лет тридцати, который выделял перед своим ребенком трюки на квадроцикле. Солидно глядя в лицо, он сообщил, что заплатил за входной билет и ему не сказали, что кататься здесь нельзя. И власть, и толпа ведут себя в саду как дети, оставшиеся без присмотра, — покрасоваться, подергать, переделать, потребовать. И эти две силы идут навстречу друг другу.

Для отдыха восставших масс лучше всего подходят музеи-усадьбы — они недалеко от городского центра, фотогеничны, имеют буферную зеленую зону. К тому же большинство не обладает заветным статусом исторического ландшафта. Кузьминки, Царицыно, Кусково считаются не садами-музеями, а чем-то вроде парков культуры и отдыха, в которых стоят дворцы и павильоны. Почти все пейзажные парки, попавшие в орбиту городской жизни, уже стали местами садового потребления. Дым шашлыков поднимается над Монрепо и Царским Селом, Павловском и Приморским парком Победы. В Екатерингофе фундаменты дворца и павильонов, память о начатой реконструкции, похоронены под бутылочными холмами и пластиковыми пригорками.

Стратегия городских менеджеров противоречива: бескультурный досуг не заменяется культурным, он только упорядочивается и приобретает коммерческую окраску. Ландшафтники стараются внести

в парк побольше того, что они умеют делать, — современные клумбы, скамьи, фонтаны, статуи. Они вскрывают границы исторического памятника, превращая их в бахрому собственных творений, и изменяют пейзаж ползучей его переработкой. А публика искренне думает, что стеклянные павильоны и попугайные цветники созданы Баженовым и Ридом. Этот вариант — низведение исторической среды до уровня своего понимания пейзажной красоты — не менее разрушителен, чем дикий массовый отдых.

Но не в каждом парке люди превращаются в потребляющую толпу. Атмосфера Петергофа, Кускова, Ясной Поляны настраивает на особые переживания — вандализм и грубость здесь как-то не вытанцовываются. В каждом музее-заповеднике, муниципалитете, министерстве, во многих строительных фирмах работают люди, благодаря которым у нас еще есть исторические сады. Знаменское-Раек, попавшее в культурные частные руки, медленно, но верно возвращает свой исторический облик. Восстановленный «дикий» мост в Василеве стал культовым объектом — это место битвы добра и зла из фильма «Ночной дозор». Решен вопрос с принадлежностью и реставрацией парка в Гатчине, петергофская Александрия становится музеем русского романтического пейзажа, есть планы расширения территории Кускова.

Культурная аудитория, которая сегодня ездит за садовыми впечатлениями в Версаль, Аранхуэс и Хемптон Корт, готова искать их и в российских парках. Но парки эти должны выжить — и в физическом, и в художественном смысле. Дорог каждый честный архитектурный комитет, каждый порядочный директор, каждый совестливый ландшафтник. Сад — это человек, ждущий встречи с человеком. А не с толпой.



Знаменское-Раек (Москва). Главный дом



Арка Лесной оранжереи в Гатчинском парке (Гатчина, Санкт-Петербург)



гатчина: из тени в свет

Александр Котломанов. Фото Марины Гуляевой

Древние египетские пирамиды, помимо своих прочих достоинств, обладают одним замечательным свойством — они превосходно сохраняют любую попадающую в них органику. Система расположения внутренних камер и переходов, взаимодействие с внешним пространством, частями света, космосом — все эти полумистические по смыслу вещи должны были служить одному: сохранению, сохранению и сохранению.

Дух рукотворной вечности живет и в песчаных глыбах, превращающихся в стометровые пирамидальные горы египетской Долины Мертвых, и в термах Каракаллы, в Колизее и форумах Рима, в острых, истонченных до какой-то одной готической линии камнях разрушенного аббатства в Кентерберии. Древние развалины продолжают жить, оставаясь для множества паломников воплощением памяти, архитектурными знаками вечности. Deus conservat omnia (Бог сохраняет все) — метафизический девиз герба русских графов Шереметевых подтверждается многожды в подобных примерах. Но в отличие от бережливой «Европы священных камней» в России то и дело старались забыть старое или перекроить историческую память в соответствии с очередным государственным устройством, но чаще всего — с целью общественной пользы. С благими целями прокладки коммуникаций переложить последние оставшиеся в Петербурге булыжные мостовые, содрать, как живую кожу, старую штукатурку с дворцов XVIII или XIX

века, дабы новая лучше впитывала краску, уничтожить вековые деревья в старинном парке, потому что они «больные» и якобы представляют опасность для гуляющей публики. Отношение к старине как к чему-то обязательно функциональному превратило последние ее свидетельства в России в какой-то вечно молодой фантом, хотя ценность исторического памятника — в его подлинных трещинах, изломах, морщинах и патине.

Приехав этой осенью в Гатчину, я убедился, что там вопреки всему все еще действует закон: Бог сохраняет все. Если в доподлинно воссозданном, но таком свежем Петергофе или Царском Селе вы можете получить хорошее представление о том, как был устроен парк во времена Елизаветы Петровны или Николая Павловича (на самом деле зная, что это по большей части реконструкция послевоенного времени), то здесь можно почувствовать именно сохранность, нетронутость, изначальность вами увиденного. В этом смысле Гатчина очень схожа с Павловском, чей парк со временем стал настоящим лесом и где, например, затерявшийся где-то в глубине остров Любви превратился в косматый, вырастающий меж темных вод кусок чащобы с чудом цветущими на нем желтыми ирисами.

Гатчина и Павловск были любимыми местами обитания императора Павла I, скорее даже великого князя Павла Петровича, почти всю жизнь

Гатчина (Санкт-Петербург). Собственный садик





Неизвестный художник. Портрет императора Павла I. Конец 1790-х



Сумка нижних чинов Голштинских войск. Россия. 28.5x34.6. 1761—1762



Фрагменты воссозданной парковой скульптуры. Собственный садик (Гатчина, Санкт-Петербург)

просидевшего в этих имениях вдаль от своей ненавистой матушки. Странно, но все связанное с именем самого таинственного из наших государей — возглавившего Мальтийский орден «русского Гамлета» — дошло до нашего времени в той или иной степени законсервированной оставленности. Михайловский замок, еще несколько лет назад выкрашенная в страшный, не выцветающий даже под ярким солнцем розовый цвет, облупленная, но не сдающаяся цитадель с росшим у входа стволстым деревом, помнившим, наверное, самого Павла (выкорчевано при «воссоздании» канала в 2003 году). Павловск с его видным со всех сторон желтым дворцом, парком-лесом и открытыми всем ветрам и тысячам сограждан фресками Пьетро Гонзага на стенах Пиль-башни, сплошь испещренными вырезанными гвоздем, ножиком или ключиком памятными надписями. Удивительная усадьба «преданного без лести» Аракчеева, о которой сто лет назад написал в одном из своих эссе барон Врангель (комнаты со следами подлинной обстановки, бронзовые статуи, хранившиеся в подвале) и от которой после войны не осталось практически ничего. И, наконец, Гатчина — подобный замку, будто необитаемый дворец с несколькими отреставрированными залами, маленький Приорат на берегу заросшего озера и парк, настоящий лабиринт с дикими дорожками, уводящими невесть куда.

Отдаленная на сорок с лишним километров от Северной столицы Гатчина, чей парк вместе с царской резиденцией недавно были переданы в ведение Петербурга, представляет собой типичный провинциальный городок со всеми характерными приметами последнего. (Единственное, что Гатчину в этом смысле выделяет, это сохранившаяся в изобилии деревянная застройка XIX века, не замененная в конце 40-х—50-е типовыми одно- и двухэтажными домами с желтыми

стенами и гипсовыми венками над окнами.) Один большой магазин — местный гипермаркет, неспешные старушки, медленно бредущие по улицам с бедными авоськами, коротко стриженные молодые люди в черных кожаных куртках поверх тренировочных штанов, девушки в мини-юбках и бутылками пива в руках (иногда они же, но с детскими колясками). Удивительно, но гатчинский житель парк скорее оберегает и ведет там себя несколько иначе, чем даже на близлежащих улицах. Как-то тихо, культурно, что ли. Разве что дурацкая и опасная тяга время от времени палить костры в парке, кое-где проходящем на собранный в букет пучок сухостоя, только и ждущего спички. Странно, что местные предпочитают разводить костры даже в светлое время суток. Впрочем, на общем впечатлении от прекрасного старого парка это особо не сказывается.

Гатчинский ландшафт, если конкретно останавливаться на императорской усадьбе, завязан на сочетании воды и полудикой растительности, которая вряд ли сильно отличается от состояния даже двухвековой давности. Парк когда-то был лесом, сегодня то и дело напоминающим о себе. Заросли деревьев, помимо странных обрывающихся диких тропинок (ведущих в звериную нору?), испещрены узкими каналами и канавами; почти все они сухи и зачастую перерождены валунами или кусками бетона. Заросли выходят к зеркальным озерам и прудам, иногда к настоящим полуболотным лесным водоемам. Ландшафт Гатчины не назовешь ровным, и это выразительно обыграно кустистыми уступами, выходящими к Черному озеру, и террасами-ступенями близ большого дворца и Белого озера с его прудами-сателлитами. Постройки гатчинской резиденции навеяны чем-то героическим и диким. Особенно в этом смысле замечателен дворец.

В одной из серий документального проекта «Российская империя» его автор Леонид Парфенов вначале позирует на парадном балконе дворца, а затем рассказывает о некоторых дворцовых интерьерах, в частности об Оружейной галерее в Арсенальном каре. Оформленное в готическом духе, описывающее полукруг пространство заключало в себе тысячи редких предметов вооружения: турецкие сабли и ятаганы, английские ружья, изделия тульских оружейников. Царская коллекция буквально гроздьями свисала со стен, вдоль которых стояли манекены, ряженные в рыцарские латы. Парфенов рассказывает об этом, демонстрируя репродукцию старинной акварели с видом интерьера, а затем предлагает посмотреть, что собой представляет Оружейная галерея сейчас. За фанерной дверью узкий белый коридор, как в каком-нибудь советском учреждении, — в нем пусто, ничего нет. Кадр объясняет все: действительно, внутри ничего не сохранилось, и реставрация дворец почти не затронула. Музейная экспозиция — воссозданные интерьеры Павловского времени — занимает лишь малую часть каменной громады, напоминающей неаполитанские палаццо с их неприступными крепостными стенами.

Но вот что интересно — если бы Гатчинский дворец стоял даже с пустыми окнами и лишенный крыши, он бы ничего не потерял в своем внешнем великолепии. Облицованные известняком стены производят то же впечатление присутствия вечности, что и развалины античного храма. Могучие каменные объемы то прямятся вдоль длинной-длинной линии, то выгибаются полукружьями, спускаясь распадающимися на куски и поросшими дикой травой гранитными ступенями в настоящий «культурный слой». Пройдя вдоль стен дворца по

примыкающему к нему лугу с зарослями бурьяна, обязательно увидишь под собой превосходно обработанные гранитные плиты и мраморные осколки непонятного происхождения. Они будто вырастают из земли и так по-настоящему историчны, что к ним хочется прикоснуться с тем же чувством, что и к стене древней пирамиды. Таковы и выведенные временем постаменты из известняка или туфа для скульптур в Нижнем саду. Или парковые постройки, как Лесная оранжерея, — вот уж точно древнеримская развалина, чьи высокие и мощные, где-то черные от старого огня арки выложены, как кажется, настоящим итальянским травертином. Мимо обветренных гатчинских стен часто пробегают кошки, такие же гибкие и тощие, как их дальние родственницы, живущие уже не одно тысячелетие возле храма Весты или базилики Максенция на римском Форуме.

В день посещения Гатчины нам удалось застать событие, продолжающее череду иных и подобных ему в жизни этого старого замка таинственно почившего императора: в недавно полностью отреставрированном Приоратском дворце открылась выставка «Батушкина армия. Гатчинские войска великого князя Павла Петровича», посвященная «потешному войску» тогда еще будущего царя. Небольшая в целом экспозиция составлена тщательно и продуманно — над ней трудился практически весь коллектив Гатчинского музея. Старинные модели парусников, парадные портреты, предметы обмундирования, собственные вещи императора... И над всем этим — дух Павла, витающий среди величественных руин и старых деревьев, порицающий разрушение, смерть и убийство и приветствующий неслышным «виват» все новое, что охраняет и множит подлинное.



Вид на Приоратский дворец со стороны парка. Октябрь 2008. Фото Марины Гуляевой



Музей барабанища гетшей артиллерии Гатчинских войск. Сукно, холст, кармазин, медь. Длина 97. 1793—1796(?)

Приоратский дворец (Гатчина). Батушкина армия. Гатчинские войска великого князя Павла Петровича. 25 сентября — 31 октября

инфо+

Землебитный Приоратский дворец — архитектурный символ недолгого, но яркого царствования Павла I, в пору которого западные и русские методы правления пришли к весьма экзотическому симбиозу. Гатчинский Приорат скромен по размерам, по форме напоминает готические рыцарские замки, будучи при этом построен в технике, не имеющей аналогов в европейском зодчестве. В этом символическом пространстве выставка, посвященная маленькому войску Павла — великого князя, смотрится особенно. Экспозиция стала результатом сотрудничества Гатчинского музея-заповедника с Военно-историческим музеем артиллерии, инженерных войск и войск связи, Государственным архивом и Военно-морским музеем.

В 1783 году Павел получил от матушки-императрицы в подарок Гатчинскую мызу, до этого принадлежавшую графу Григорию Орлову. Великий князь начал претворять в Гатчине в жизнь свои представления о государственном устройстве, где одну из главных ролей должна была играть превосходно вымуштрованная армия. Образцом такого войска для Павла стала армия его кумира — прусского короля Фридриха II Великого. Генерал-адмирал русского флота, Павел выхлопотал право иметь при себе две команды флотских чинов, ставших основой для появления «гатчинского войска», численность которого постепенно составила около двух с половиной тысяч человек. Большинство войска было сухопутным, однако в резиденции великого князя имелась также и озерная флотилия из двадцати четырех судов — яхт, фрегатов, яликов и т. д. Все солдаты и офицеры в Гатчине были одеты в мундиры, сделанные по образцу прусских. Каждодневные вахтпарады, проходившие на огромном плацу перед дворцом, и маневры в окрестностях городка проводились в любую погоду, в мороз и дождь. Будущий император всегда присутствовал на них, лично учил, муштровал. Екатерина иронично называла армию наследника «батушкиной» (она плохо выговаривала букву «ю»). При дворе императрицы все смеялись над этой затеей чудаковатого великого князя, хотя на деле гатчинское войско было передовым для России конца XVIII века и впоследствии сыграло важную роль в реформировании всех родов русской армии, особенно артиллерии.

«Потешные» гатчинские войска — до сих пор малоизученный эпизод российской истории, поэтому скромная по объемам, но насыщенная уникальными материалами выставка в гатчинском Приорате стала интересным исследованием, важным во многих отношениях. Помимо документально-исторических материалов — записок Павла, паролей отзыва для гатчинских караулов, описаний маневров, строевых рапортов, списков штаб- и обер-офицеров частей «батушкиной армии», — здесь выставлены предметы, относящиеся к своеобразной субкультуре, возникшей в Гатчине в павловские времена. Это и образцы формы вместе с подробными рисунками мундиров, остроугольные, по прусскому образцу, гренадерские шапки с рельефными позолоченными кокардами, кожаные военные сумки с огромными металлическими гербовыми бляхами... Рядом для сравнения представлены аналогичные элементы обмундирования Голштинского войска, прибывшего в 1755 году в Россию вместе со своим герцогом — будущим российским императором Петром III, отцом хозяина Гатчины. Особым «манком» экспозиции стали большие модели военных галер и катеров, а также миниатюрные позолоченные пушки, выполненные в 1750-е годы на Сестрорецком оружейном заводе. Эти роскошные игрушки как бы намекают на детскость всей военно-государственной затеи Павла, нежизнеспособность его преобразовательских идей, которые всю его недолгую жизнь вменялись ему в вину и служили в его кругу вечным поводом для упреков и насмешек.



Винтовая лестница Приоратского дворца. Гатчина (Санкт-Петербург). Октябрь 2008. Фото Марины Гуляевой



Фейерверк в Кускове

кусково: шереметевское настроение

Борис Соколов. Фотографии автора

Кусково — один из самых благополучных усадебных парков России. Это шереметевских празднеств, на которые съезжалась и сходилась вся Москва, вида на большой пруд и камерный партер, богатые и уютные павильоны, милый деревянный дворец-дача, невиданные в советской жизни боскеты и бюсты сделали усадьбу московским эталоном французского стиля. Расцвет музейной жизни приходится на 60-е годы, когда делались интересные выставки, писались книги, вопросы решали специалисты, была воссоздана Большая Оранжерея, а ветшание Эрмитажа и одичание окрестных территорий не так бросались в глаза.

Потом наступил долгий период затишья, жизни по инерции, угасания научных сил. С пруда и бывшего пейзажного парка на усадьбу набегали пляжные и лыжные толпы, собственные теплицы превратились в заросшие кустарником руины, за территорией, не имеющей музейного статуса, ухаживали не реставраторы, а сотрудники зеленого хозяйства. Потом началась околomuзейная жизнь, которая стала одной из претензий к тогдашнему руководству, — американский джаз в День независимости, выставка «королевского фотографа» вместо экспозиции фарфора, десятки свадеб, норовящихся забраться повыше на постамент. Лишь год назад появились реальные планы по развитию музея.

Напомним, что Кусково спасли от гибели энергичные интеллигенты, «наши люди» из административных органов 1930-х годов. Она была стала в лучшем случае домом отдыха, если бы во дворец не перевели знаменитый Музей фарфора — бывшую коллекцию Алексея Викуловича Морозова, дополненную вещами из Музейного фонда. Потом керамику и стекло поместили в Оранжерею, а дворец стал музеем самого себя. В Кускове всегда сохранялось несколько павильонов с интерьерами — Голландский и Итальянский домики, Грот, Эрмитаж. Однако при Шереметевых усадьба была куда больше и изобиловала малыми формами. Большой регулярный парк напротив пруда понемногу приводится в порядок, а остров, который когда-то был потешной крепостью, превратился в дремучую рощу. За Оранжереей находился пейзажный парк, называемый Гаем, — с лабиринтом, монументами, Основательской деревней. Часть его сохранилась и может быть воссоздана. Кроме того, в Кускове существовали малые садовые миры — садик и экзотические пропилеи при Голландском домике, террасный сад при Итальянском, Менажереи для уток и казарок при Гро-те, Воздушный театр.

Театр, где зрители сидели в дерновом бельэтаже, а актеры появлялись из-за шпалерных стен, снова можно видеть. Он очищен от зарослей, вдоль трельяжей посажены елочки, очертания и идея его стали гораздо яснее. Миниатюрный Итальянский садик с фонтанами, арабесками и статуей на холме воссоздан этим летом и производит приятное впечатление. Однако работы выполнены не профессиональными реставраторами, а ландшафтными организациями, ста-



Итальянский садик в Кускове



Цветочное оформление дворца в Кускове

рающимися соблюдать исторические формы. Заказчик — Департамент туризма города Москвы, осуществляющий программу «Венок усадеб». Официальные планы использования музеев, входящих в программу, — Кусково, Останкино и Кузьминки, довольно умозрительные. Предполагается пустить по малой кольцевой дороге поезд в старинном стиле, который повезет туристов в целодневный тур. В этом не было бы ничего плохого, но вопросы к качеству работ и надзору за ними остаются. Ведь Кусково — по-прежнему не историческая территория...

Самым живым и интересным в Кускове остается отдел керамики. Каждый год проводятся тематические выставки, переменяется экспозиция. Поскольку Эрмитаж исправен лишь отчасти — нет подъемного механизма, а пол второго этажа в плохом состоянии, там выставляют современное стекло. К сожалению, атмосферы старинного интерьера среди белых стен и обыденных витрин пока не ощущается. Зато наконец достроена и открыта Американская оранжерея — фантастический по лаконичным очертаниям и крутому залому стен конструктивизм эпохи Просвещения. Здание, которое населяли особо теплолюбивые растения, стало продолжением галереи фарфора. Здесь тоже приходится бороться с парниковым эффектом, но панорама русской керамики, подготовленная к 90-летию музея, производит прекрасное впечатление. Я никогда не видел таких сокровищ агитфарфора и такого изобилия вещей с садовым декором.

Юбилей музея прошел уже при новом директоре. Сергей Авдонин занимается самым главным — статусом территории и финансированием комплексного развития Кускова. Наиболее интересны планы по воссозданию участка, который в музее шутя называют «Гай-парком», — дальней регулярной зоны с лабиринтом и фонтанами, способной увести гуляющие массы от партера, дворца и павильонов. Не знаю, насколько точно исторические материалы позволяют выполнить эти работы, но очень надеюсь, что этот вопрос будет решать уже не ту-



Кусково. Живая статуя

ристическое ведомство, а реставрационный совет. Музею остро нужен депозитарий, и, если его удастся построить за «Гай-парком», Кусково приобретет еще одно музейное помещение. Сейчас администрация располагается в Швейцарском домике, куда Шереметевы переселились во второй половине XIX века, оставив дворец посетителям. Здесь хотелось бы видеть не просто музей интерьера, но и выставку памяти Сергея Дмитриевича Шереметева, основателя музея в Остафьево и Общества возрождения древнерусской одежды, председателя Археографической комиссии и последнего владельца Кускова.

Торжества в Кускове удались — исторические персонажи, ожившая статуя, великолепный фигурный фейерверк и отсутствие праздной тусовки. Я впервые видел столько музейных работников в одном саду — все красивые, оживленные, думающие о хорошем. Шереметевское настроение...



дворцовая история

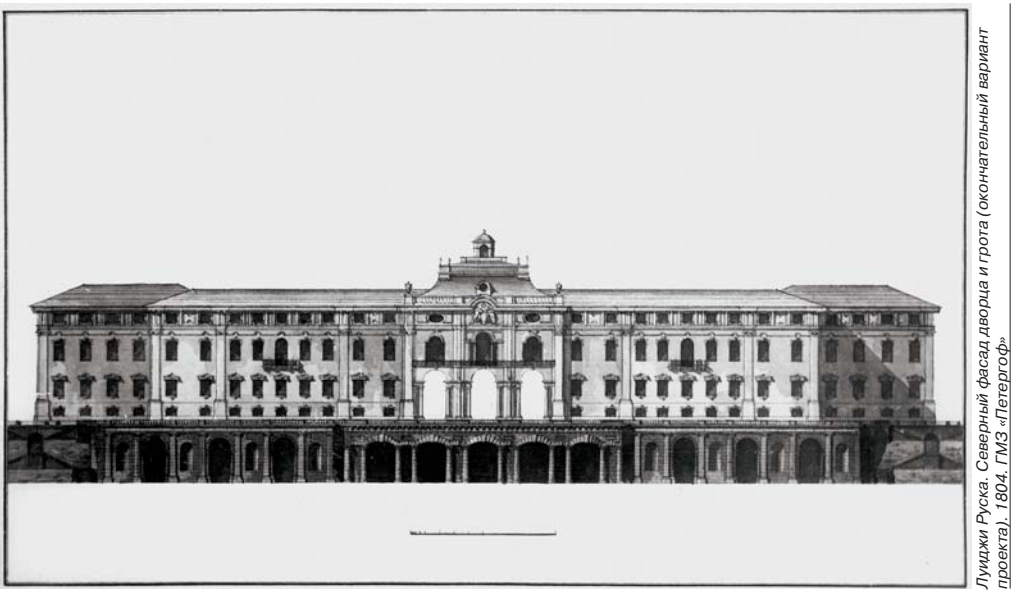
Светлана Александрова

Русскую Версалию, вопреки вполне понятным ожиданиям, безлюдной не назовешь! И на входе и на выходе пропускной пункт встречает нас толпой экскурсантов, желающих посмотреть — кто на восстановленные в рекордные сроки (восемнадцать месяцев!) интерьеры бывшей императорской и великокняжеской резиденции, кто на подаренную, как в сказке, дивную коллекцию, а кто на рабочий кабинет президента.

Константиновский дворец, как только восстал из руин, так сразу превратился уже из просто Константиновского в государственный комплекс, гордо именуемый Дворец конгрессов. Открытый к 300-летию Петербурга по специальному распоряжению президента — «Создать на базе Стрельнинского (Константиновского) дворца государственный комплекс „Дворец конгрессов“ в целях последующего его использования для проведения международных, государственных и общественных мероприятий...», он существует, казалось бы, всего пять лет и уже неоднократно привлекал к себе внимание не только города, но и всего мира. Неоднократно здесь проходили саммиты глав государств, а в 2007 году Дворец конгрессов вступил в состав ассоциации «Исторические конференц-центры Европы», объединившей 24 конгресс-центра. Их уникальность заключается в том, что все эти центры находятся в старинных зданиях с богатой историей и интерьерами. Вспомним, к примеру, венский Hofburg или знаменитый Central Hall Westminster в Лондоне.

История Константиновского дворца уводит нас в самое начало XVI века. В «Переписной оборочной книге Водской пятины 1500 года» впервые упоминается «селцо Стрелна на реце Стрелне у моря». Именно это расположение — «у моря» — столь сильно привлекло Петра I, и он в 1706 году решает построить здесь резиденцию «царя морей». Прежде чем Луджи Руска завершил 85-летнее строительство, над проектом дворцово-паркового ансамбля успели поработать и Карло Бартоломео и Франческо Бартоломео Растрелли, и Жан-Батист Александр Леблон, и Николо Микетти, а из наших соотечественников — Михаил Земцов, Тимофей Усов, Петр Еропкин и Алексей Воронихин. Стены дворца пережили Петра I, Екатерину I, Елизавету Петровну, Екатерину Великую, великого князя Константина Павловича, пожар, императора Николая I, великого князя Константина Николаевича и его сына Константина Константиновича, известного всей мыслящей России как «К.Р.» Свои инициалы великий князь Константин Романов ставил под стихами, которые писал и которые считал для себя не менее важными, чем государственные дела.

К.Р. очень любил Стрельну, посвящал ей стихи, занимался переводами Шекспира, Шиллера и Гете «вдали от большого двора, среди полной тишины и спокойствия». Он не был похож на остальных членов императорской семьи. Более двадцати пяти лет К.Р. президентствовал в Российской Академии наук, именно он основал Институт русской литературы, знаменитый «Пушкинский дом». Во дворце устраивались концерты, спектакли, балы. Частыми гостями здесь были



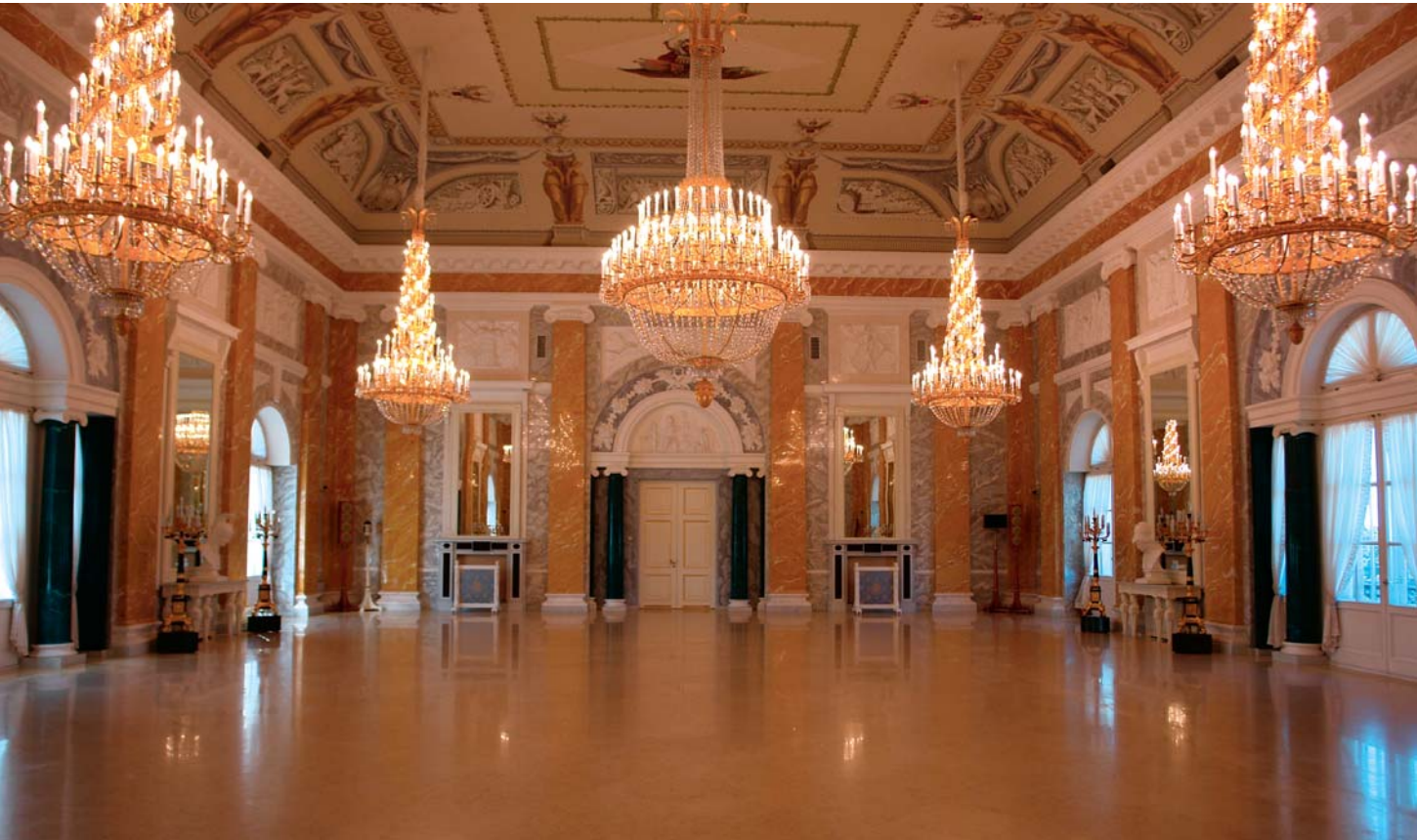
Луджи Руска. Северный фасад дворца и грота (окончательный вариант проекта). 1804. ГМЗ «Петербург»

Иоганн Штраус, Николай Римский-Корсаков, Артур Рубинштейн, Петр Чайковский, Федор Шаляпин, Федор Достоевский, Александр Блок, Анна Ахматова.

Так что пример для подражания у Дворца конгрессов был заложен непосредственно в его собственной истории. Сегодня в Стрельне наравне с государственными встречами на высшем уровне, конференциями, телемостами проводятся концерты, балы и музыкальные фестивали. С 2004 года в залах дворца проходят «Музыкальные сезоны в Константиновском», одной из основных традиций которых является участие самых молодых талантов. Надо сказать, что даже встречи на высшем уровне в Константиновском нынче подвергаются ненавязчивому «окультуриванию». Так, 15—17 июля 2006 года во время заседания «Большой восьмерки» была организована специальная программа для первых леди. Сначала супруги глав государств пообедали в Голландском зале Дворцовой кухни вместе с оперной певицей Ириной Богачевой, директором ГРМ Владимиром Гусевым, тренером по фигурному катанию Тамарой Москвиной, актрисой Алисой Фрейндлих, поэтом Александром Кушнером и кинорежиссером Алексеем Учителем, а затем любовались изделиями Палеха, Хохломы, Гжели и Императорского фарфорового завода на выставке русских промыслов. Прямо там же, непосредственно глядя на образцы, первые леди пробовали свои силы в росписи по фарфору, дереву и керамике под руководством опытных мастериц.

По причине практически полного уничтожения в военные и мирные времена Константиновский дворец выбрал единственно возможную и правильную в данном случае тактику не воссоздания, а создания своей коллекции. Ставку сделали на, казалось бы, нереальное — на меценатов, и — не прогадали! В декабре 2007 года Дворец конгрессов получил в дар от генерального директора «Газпром-инвестхолдинга», владельца издательского дома «Коммерсант» Алишера Усманова коллекцию произведений искусства Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской. Усманов просто-напросто сорвал торги Sotheby's накануне аукциона, купив всю выставленную коллекцию целиком. Говорят, что на ужин, который все-таки решили не отменять, неудавшиеся покупатели отдельных лотов коллекции надели траурные повязки.

Свою коллекцию чета музыкантов начала собирать, как только вынуждена была уехать из Советского Союза. Тематически их выбор был очевиден: старая Россия. Как признавалась Галина Павловна, иногда она приобретала произведения на дорогах и престижных аукционах (и, как нам стало известно, перебивая порой по цене Эрмитаж и Третьяковскую галерею), а иногда на блошиных рынках Парижа или Вены за пару евро. До того как увидеть коллекцию, я слышала про нее, что, мол, она очень женская — много фарфора... Но какой это фарфор! Тончайшее венецианское стекло с рубиновыми нитями, статуэтки начала XIX века, изображающие то куколок, то венециановских водоносок, то обнаженных барышень из цикла «офицерские», а то



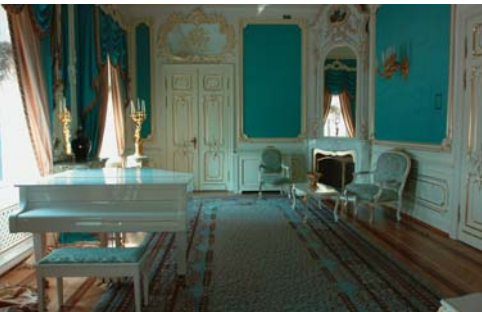
Мраморный зал Константиновского дворца



Парк Стрельны. Фрагмент



Скульптурная композиция «Нептун, предвещающий возрождение новой России». Константиновский дворец, нижний вестибюль



Музыкальная гостиная. Константиновский дворец, западное крыло

и вообще «Монаха, укравшего девочку» — за эту работу когда-то хотели даже весь завод, где она была произведена, закрыть! Особый интерес для коллекционеров представляют предметы сервиза графа Орлова, а также подаренная ему Екатериной фарфоровая табакерка (которая как раз и не досталась Эрмитажу). И все же ценность этого бывшего частного собрания не только в фарфоре.

Коллекция охватывает довольно большой временной пласт искусства. От «Портрета Елизаветы», приписываемого Иоганну Батисту Лампи до «Ликов России» Бориса Григорьева, датированных 1921 годом. Отдельный интерес представляют работы, которые считались долгое время потерянными, как, например, огромное панно Рериха «Сокровище ангелов». Оно такое огромное, что, по словам распорядительницы Sotheby's госпожи Викери, даже не проходило в лондонскую квартиру музыкантов и пришлось расширять дверной проем.

Довольно полно и необычно представлен Илья Репин. В собрании 23 его работы, среди которых очень неоднозначная (а значит — интересная!) картина «Большевики» 1918 года, прекрасный портрет молодого Чукковского и много-много графики, которая, кстати, и выставлена и хранится одновременно. Известно, что графику держать на свету долго нельзя, а экспозиция постоянная — не делать же копии! Так вот здесь я впервые столкнулась с таким простым и гениальным (но, наверное, недешевым) решением: вся графика смонтирована в специальные панели, которые находятся в тени и на маленьких рельсах с помощью руки экскурсовода (или даже вашей собственной) могут выезжать на свет Божий, пред ваши ясные очи.

Всего в коллекции около тысячи единиц хранения. Планировавшийся аукцион сравнивали с такими событиями, как продажа коллекций Греты Гарбо или Энди Уорхола, но цифры превышают предшественников в три раза, хотя если бы коллекция уходила по одному лоту, то стоила бы еще дороже.

Надо сказать, что отдельное место в собрании Константиновского дворца занимают работы маринистов, в том числе Ивана Айвазовского, как бы напоминаая нам, что находимся мы в морской резиденции. Также, оправдывая это свое звание, Дворец конгрессов стал организатором международной регаты «Паруса белых ночей». А еще каждое лето здесь чествуют специально учрежденными «Константиновскими знаками» 75 лучших выпускников всех военно-морских вузов России. И, наконец, в продолжение морской тематики — может быть, самая привлекательная часть всего комплекса Дворца конгрессов, а именно — форт «Император Александр I». Окруженный водами Финского залива, признанный жемчужиной среди 19 крепостных фортов, этот форт никогда в боевых действиях не участвовал, хотя строился именно для них по проекту инженера-полковника Фон дер Вейде в форме «боб» метражом 90х60 (хочется добавить и 90)... По-моему, «Александр» мог бы служить великолепной декорацией не только для эксклюзивных концертов или командных игр в стилистике «Форт Баярд», которые там проходят, но и для какого-нибудь романтического художественного фильма про приключения, пиратов и море, с большим бюджетом и хорошими актерами.



Стрельна. 2000. Фото Бориса Соколова

стрельна: мания версаля?

А. К.

Сергей Горбатенко. Архитектура Стрельны. Изд. 2—е, испр. и доп. СПб.: Европейский дом, 2008. 376 с.: ил.

Книга Сергея Горбатенко — серьезное историческое повествование, выполненное с большим вниманием к источникам, многие из которых впервые вводятся в научный оборот. В библиографии указаны 69 публикаций в разделе «исследования», 22 — «исследования на правах рукописей», 79 — «опубликованные источники». Автор поднимает массу архивного материала — документов, писем и чертежей, хранящихся в отделах рукописей Библиотеки Академии наук и Российской национальной библиотеки, в Эрмитаже и Музее истории Петербурга, в основных государственных архивах и академических институтах. Сконцентрировав свое внимание исключительно на архитектуре Стрельны, Горбатенко обращается и к вопросам общего характера. Например, такому, как проблема поиска ориентира для создания императорской резиденции в России первой половины XVIII века.

Мысль о том, что этой резиденцией должна была стать именно Стрельна, — центральная в первой части книги. Масштабная, но так и не достроенная при Петре, монаршая усадьба постоянно сравнивается автором с Петергофом, причем не в пользу последнего. «Композицию стрельнинского ансамбля в значительной степени обусловил характер местного ландшафта. Параллельно берегу Финского залива здесь тянется геологический Литориновый уступ, высота которого достигает в Стрельне 8—10 метров. <...> Местность Стрельны в большей мере, чем Петергофа, способствовала формированию „Версаля“ — классического „французского парка“» (с. 11). Или — «В Стрельне Петр намеревался создать „русский Версаль“ — главную государственную резиденцию, необходимую ему, разумеется, не для отдыха (для этого служил любимый Петергоф), а для того, чтобы достойно представить Россию с ее новой столицей в кругу европейских государств. Именно поэтому образ королевского дворца, символизирующего могущество Франции, с самого начала явственно присутствовала в композиции ансамбля, возводимого на берегу Балтики. Об этом говорят высказывания современников» (с. 22). Высказываний, правда, приводится всего два, и они вряд ли являются безоговорочными доказательствами замыслов Петра.

Воодушевившись пафосом «русского Версаля», Горбатенко начинает самую интересную часть своего труда, а именно — пишет о петровских путешествиях по Европе, его посещении Шарлоттенбурга, замка Хет-Лоо, Версаля, курорта Спа и влиянии этих поездок на парадное строительство, особенно в Стрельне. «... На одном из первых мест для Петра было знакомство с королевскими резиденциями, дворцами, садами и парками, прежде всего в связи с собственными планами строительства в Петербурге и окрестностях и особенно — с начавшимся строительством государственной резиденции в Стрельне» (с. 73); «Вскоре после отбытия из Франции сам царь захочет повторить в Стрельне почерпнутые здесь художественные идеи: статуи рек ... медный „Темпль“, „Триумфальную арку“, фонтан „Обелиск“, который впоследствии был воспроизведен в Петергофе под названием „Пирамида“» (с. 83).

Почему же в итоге Петр все-таки предпочел Петергоф? «Петергофу „помогли“ его большая завершенность и вместе с тем отсутствие объединяющего начала в его композиции (наблюдательный Берхгольц писал, что „Петергоф состоит из четырех отдельных садов“») (с. 127); «Нам представляется, что император после многих лет усилий по поиску образа своей главной резиденции попросту „устал“ от Стрельны, которая к тому же не отвечала его личным художественным взглядам. Архитектура этого ансамбля в силу его высокого статуса должна была подчиняться целостной художественной концепции, что не оставляло места для проявления личных вкусов и произвола, свойственные Петру — энергичному дилетанту и полновластному монарху. <...> В Стрельне же царь оказался заложником внутренне чуждых ему „больших“ французских и итальянских идей и в конце концов вернулся к близкой ему „голландщине“ в Дубках и Подзорном дворце или к „французским забавам“ в Петергофе» (с. 129). К сожалению, ясного, т. е. не основанного на предположениях ответа мы так и не получаем, равно как и уверенности в истине гипотезы о Стрельне как «копии» Версаля в России, о действительном планировании ее под обширную государственную резиденцию.

Далее в книге следует более подробное описание того, как менялся ансамбль Стрельны с XVIII по XX век, какие изменения вносили в него царственные владельцы. Здесь голос автора как бы пропадает и на первое место выходят факты, полученные из источников, — текст в этом разделе почти исключительно состоит из цитат.

К концу повествования этот голос начинает звучать громче, и все чаще в нем слышны эмоциональные, а зачастую и критические ноты. «Такие темпы не могли не поражать. Автор, привыкший к меланхоличной Стрельне 1970—1980-х годов, теперь чувствовал себя здесь попавшим на адскую кухню: кругом траншеи и груды вздыбленной земли, скрежет техники, движение десятков автомашин, зияющие провалами окон здания без крыш, обезвоженные каналы, бесчисленные рабочие... <...> Главное достижение состоит в том, что нынешнее положение Стрельны наконец соответствует ее высокому историческому статусу. <...> Теперь она, поразительно правильная и ухоженная, зримо свидетельствует о способностях нашего государства совершать чудеса, о достижениях строительных технологий конца XX века» (с. 319). И здесь же — «Однако все это далось ценой немалых потерь для стрельнинского ансамбля. В жертву современным строительным технологиям во многих случаях были принесены профессиональные принципы реставрации, подobaющие объекту...»

Горбатенко разбирает, как был отреставрирован или, точнее, воссоздан тот или иной уголок Стрельны, и здесь его стиль приобретает особенную четкость, остроту и лаконичность. «Теперь, если павильон не будет демонтирован, имена его создателей возвысятся над именами Ж.-Б.А. Леблона и С. Чиприани, чьи проекты павильонов на острове когда-то были отклонены Петром» (с. 320); «Теперь стала невозможна полноценная реставрация Английского сада, разбитого в нача-

ле XIX века: он перерезан пополам новой трассой и превратился в гигантский, лишенный тропиночной сети, газон» (с. 321); «Партеры воссоздавались по копии проектного чертежа Н. Микетти из коллекции Ф.В. Берхгольца, что методически ошибочно — воссоздание возможно лишь на основании фиксационных чертежей и результатов натурных исследований. Первые не найдены, а археологических исследований, судя по публикациям и отчетам, здесь не проводилось» (с. 327).

Ссылки

прежде и потом

Марина Бирюкова—Людвигова

Литература

«Наконец июльским утром я выбралась из дому, доехала до Нарвских ворот. У остановки галдела большая толпа с узлами, ведрами, ящиками; среди толпы выделялась знакомая фигура, из-под низко надвинутой жокейки смеялись знакомые глаза. „Жарко, а что будет днем!“ Влезли в трамвай, по-хулигански, с передней площадки; промелькнули огороды, дачи, сады, пустыри, потянулись поля, перелески. Наконец, трамвай остановился. Мы вышли на проселок, пересекли Петергофское шоссе и пошли вниз под гору между старых акаций. Две башенки сторожили вход в дубовую аллею, которая вела к морю. Мы шли вдоль заросшего лилиями канала, за ним парк, почти сплошь столетние липы, оттуда несяся нестерпимый пьяный запах липового цвета и звук точно дрожь натянутой струны — это звенели пчелы над липами Стрельны. Я волновалась так, что у меня подкашивались ноги. Ни одной живой души, только столетние деревья, заросшие каналы, непомерно высокие неподвижные травы; мы шли все медленнее, медленнее, и вдруг налетел свежий ветер, дохнул в лицо солью, простором, еще миг — и спокойное, чуть дрожащее, еще закрытое утренним туманом, перед нами открылось море… Мы почти не разговаривали — от какой-то блаженной лени и отрешенности от всего „городского“».

Неспокойным и смутным летом 1920-го, за год до своей смерти, прогулки в Стрельну совершал Александр Блок в компании молодой поэтессы Евгении Книпович, которая и оставила эти воспоминания. Кольцо трамвая тогда находилось напротив Львовского дворца, с тех пор маршрут путешествия в Стрельну почти не изменился: поездом с Балтийского вокзала или трамваем от «Автова», только кольцо трамвая теперь находится на месте бывшей ингерманландской деревушки Миллиси, как отмечает Сергей Горбатенко, автор исчерпывающей и подробнейшей книги об архитектуре Стрельны. О шведских хуторах, расположенных вокруг помещицйей мызы Стрельна, автор пишет в главе, посвященной предыстории ансамбля.

В 1706 году Стрельну посетил Петр I. С этого времени был обозначен ее будущий статус: парадная государственная резиденция, морской ансамбль, по замыслу Петра, не уступающий эффектности царского Екатерингофа, Петергофа и меншиковского Ораниенбаума. «Новый Версаль». Череда вероятных прообразов, обозначенных архитектурными впечатлениями Петра во время заграничных путешествий: прусский загородный ансамбль Ораниенбург близ Берлина, дворец и сад Шарлоттенбург, Хет-Лоо — резиденция нидерландских штатгальтеров, тот же Версаль и другие, нашедшие или не нашедшие подобия в облике Стрельны. Череда архитекторов, работавших над проектом при жизни и после смерти Петра: Ж.-Б.А. Леблон, Н. Микетти; Г. Киевери и Т. Усов — в царствование супруги Петра; А.Н. Воронихин и Л. Руска во время возрождения Стрельны после того, как Павел Первый подарил ее своему сыну Константину, Х.Ф. Мейер и А.И. Штакеншнейдер — в середине XIX века. Последний владелец Стрельны — великий князь Дмитрий Константинович. Тогда, на рубеже позапрошлого века, Стрельна стала популярным дачным местом. Кроме прочих, здесь, на границе Нижнего сада, появилась дача Матильды Кшесинской.

Сергей Горбатенко прослеживает непростую историю Стрельны после революции: вначале здесь разместилась школа-колония для беспризорных детей. Тем не менее именно тогда Александр Блок мог наслаждаться безлюдностью Нижнего сада и побережья. В конце

«Научно обоснованной, — пишет автор, — можно назвать реставрацию фасадов Константиновского дворца и грота в части их общей композиции» (с. 321). Интересно, кстати, что, по мысли Горбатенко, воссоздание Стрельны напоминает массовое «возобновление» дворцов в начале XIX века. Есть надежда, что весь этот непростой опыт, новый и старый, будут учитывать и при реставрации других обветшавших дворцов-усадёб.

Ссылки

Литература

1930-х стрельнинский дворец реконструировали под санаторий, а в период трехлетней немецкой оккупации дворец сгорел, парки пришли в запустение. Позднейшее восстановление здания дворца для размещения мореходного Арктического училища не стало поводом для реставрации. Чудом уцелел деревянный дворец Петра I, в котором разместился детский сад. В 1999 году во дворце открыли филиал музея-заповедника «Петергоф». По крайней мере, дворец опять обрел подобие музейного статуса, но сады и парки приходили во все большее запустение. Зброшенность и тихий пафос умирания стрельнинского ансамбля продолжали, как и в советское время, привлекать любителей интеллектуальных прогулок. Здесь гулял Иван Чечот с учениками, гуляли ученики Чечота без учителя, гулял поэт Василий Кондратьев…

«С тех пор я точно закружилась. Каждое утро вскакивала, повязывала голову сначала белым, потом красным платком, одевалась босоногой оборванкой и ехала в Стрельну. Иногда мы встречались у трамвая, шли бродить по парку, в такие прогулки обошли все… Вся Стрельна для меня живая, в каждой аллее возникает знакомый, милый облик. Чаше мы встречались уже после купания, у каждого из нас были свои камыши — мои были направо от дубовой аллеи, в устье речки, его — налево, к яхт-клубному мысу».

Это опять воспоминания Евгении Книпович. А что теперь? Выйдешь из трамвая, перейдешь Петергофское шоссе — направо огороженный витой решеткой помпезный ансамбль, новая резиденция бывшего президента, налево — вдоль канала, перегороженного миниаторной дамбой, — мимо не то больницы, не то санатория (мрачные лица гуляющих больных могли бы напомнить о «Волшебной горе», если бы не пошлые авоськи с продуктами и не мягкие тапки, выглядывающие из-под несвежих пижамных брюк) — быстрее к заливу, вдохнуть полной грудью морской ветер, посидеть на берегу, глядя на безмятежно набегающие волны («…лишь тебе не дано примелькаться. // Дни проходят, и годы проходят // И тысячи, тысячи лет. // В белой рьяности волн, // Прячась // В белую пряность акаций, // Может, ты-то их, // Море, // И сводишь, и сводишь на нет…» Сказал, правда, не Блок). Но здесь еще не начавшаяся прогулка обрывается: крошечный кусочек побережья замощен деревянным причалом, он упирается, почти как у Книпович, в яхт-клубный мыс, где агрессивно теснятся яхты. На заплыванном причале сидят два рыбака, бессмысленно травя на крючок полудохлых опарышей, и грязный мальчик, от скуки кидающий мелкие камушки в залив, в сторону торжественной резиденции, огороженной чугунным забором.

Стрельна совершила нелегкий путь — от полной заброшенности с достоинством умирающего ансамбля — к натужному возрождению в качестве парадной резиденции со всеми недостатками торопливого новодела. Мучительно осуществление любой мечты, и нет сомнения, что невыносимая ухоженность и фальшь теперешней Стрельны — очевидная плата за возвращение к идее Петра. Не стоит перечислять очевидные упущения при реставрации построек и парков. Это прекрасно удастся автору книги «Архитектура Стрельны», который был свидетелем индустриального чуда, вдруг инициированного неповоротливой государственной машиной, когда территория парка вплоть до залива была вздыблена чудовищными механизмами, прокладывающими коммуникации к Константиновскому дворцу.

сезонный дневник

Информация из музеев и галерей мира:

Илья и Эмилия Кабаковы. Альтернативная история искусств. Центр современной культуры «Гараж»; Красный вагон. Центр современной культуры «Гараж»; Жизнь мух. Центр современного искусства «Винзавод»; Туалет. Центр современного искусства «Винзавод». Илья и Эмилия Кабаковы. Ворота. ГМИИ им. Пушкина. А также сообщения наших корреспондентов из Монреаля, Воронежа, Нью-Йорка, Берлина и Риги



муха на коммунальной кухне

Валентин Дьяконов. Фото Марины Гуляевой

Приезд Ильи и Эмилии Кабаковых в Москву с ретроспективной с самого начала рассматривался как событие не столько художественное, сколько культурно-историческое. По сравнению с торжественным приездом Кабакова в Государственный Эрмитаж и получением звания академика от Зураба Церетели в 2004 году нынешний визит получился даже более насыщенным всяческими посторонними сообщениями и новостными поводами. За четыре года страна успела измениться — еще раз. Кабаков так себя поставил, что кажется, будто Россия примеряется к нему, а не он к ней. В 2004 году была галеристка Стелла Кей, тогдашняя сенсация московского арт-мира, женщина, вложившая в старт своей галереи огромные суммы. Но по сравнению с подругой Романа Абрамовича, жительницей Санта-Барбары и Лондона Дарьей Жуковой, она как почтовый голубь рядом с DHL.

Характерно, конечно, что влиятельные девушки в арт-бизнесе своим организаторским opus magnum выбирают именно выставки Кабакова. Игра финансовой мускулатурой завораживает. Денег хватило на кураторство Роберта Сторра (он был художественным руководителем последней Венецианской биеннале), Пушкинский музей, пол-Винзавода и, конечно же, почти весь Бахметьевский гараж. Правда, половину вещей привезли в виде новодела, копий или ремейков: легендарный «Туалет» на старых фотографиях выглядит совсем не так, «Жизнь мух» распечатана на принтере, «Красный вагон» — свежее дерево с фотообоями.

Ощущение невероятного, зашкаливающего пафоса (примечание для питерцев: московское слово, означающее надменную роскошь) на открытии самого масштабного проекта Кабакова — «Альтернативной истории искусств» в центре «Гараж» подчеркивалось трогательными в своей абсурдности деталями. Жукова голосом школьницы, недавно выкурившей первую сигарету, читала по бумажке краткую историческую справку о шедевре Константина Мельникова. На пресс-конференции Абрамовича не было, а когда он пришел, ее повторили еще раз в усеченном составе (Илья, Эмилия, Даша, Иосиф Бакштейн).

У приезда Кабакова как культурно-исторического события не было ауры интеллектуального явления. На Венецианской архитектурной

биеннале этого года эстонцы соорудили муляж газовой трубы, проходящей сквозь павильон России. Идея проста и банальна: русская архитектура финансируется природными ресурсами. В случае Кабакова запах нефти превалировал над всеми другими запахами, и искусство смотрелось довольно странно: на блюдечке с голубой каемочкой подносилась «пыльная» эстетика, советский мусор, даже не бедное, а несчастное искусство. С другой стороны, представители интеллектуальной элиты, которым посчастливилось дружить с художником и участвовать в подготовке и информационной поддержке ретроспективы, чувствовали себя победителями, венецианскими моряками, похитившими у неверных мощи святого Марка.

Эти заинтересованные люди сыпали возвышенными фразами. Организатор Иосиф Бакштейн рассказывал во всех интервью, что Кабаков — последний великий художник, и дальше их не будет, поскольку они не нужны современной эпохе. С точки зрения личной энергетики Бакштейн сравнивал Кабакова с Бродским. Марат Гельман высказывался в том смысле, что приезд художника означает крутой поворот для ситуации с современным искусством в России. Его, как считает Марат, уже нельзя будет игнорировать, раз уж выставляется оно на таком высоком уровне и с таким бюджетом. Екатерина Деготь писала о том, как прекрасны инсталляции «Туалет» и «Альтернативная история искусств» в контексте изменившихся общественных отношений в России (ей единственной удалось взять у Кабакова интервью; впрочем, это было, скорее, продолжение их дружеских бесед).

По контрасту реакция людей незаинтересованных была разнообразна и далеко не всегда положительна. В основном благодаря несовпадению ауры события конкретному наполнению — искусству Кабакова, принципиально не зрелищному. Оговоримся, что его выставка, вернее, сюита выставок, пусть и официально называемая «ретроспективной», последней ни в коем случае не является: самая ранняя инсталляция художника, делавшего шедевры еще в начале 1970-х, датируется 1992 годом.

отблески советского

Из всех произведений ретроспективы «Туалет», пожалуй, производит самое серьезное впечатление и формально, и содержательно.

Это абсолютно идентичная привокзальному туалету постройка. Внутри, там, где им и положено быть, выстроились дырки. Рядом с ними — приметы коммунальной, тесной жизни, от кровати с периной до черно-белой фотографии военного на потертой тумбочке. Много говорилось о том, что появление этой инсталляции на кассельской «Документе» 1992 года было оскорбительно для бывших советских людей. Тогда «Туалет» действительно был крайним образчиком соц-арта: никакой видимой иронии, только теснота, вонь, чайник, детский манеж. Покойная Галина Андреевна Белая, выдающийся филолог и декан соответствующего факультета РГГУ, от которой я когда-то услышал об этой инсталляции впервые, больше всего возмущалась ситцевым халатиком. «Мы дорожили такими вещами! — говорила она. — А здесь они выставлены цинично, для смеха!»

Ситцевого халатика теперь нет. И социальный смысл произведения несколько утерян, хотя столь же жесткие условия жизни характерны и для страны в целом, и для новой социальной ситуации в центрах. В Москве теперь так живут искатели работы из бывших союзных республик.

Тем не менее инсталляция, скорее, вызывает ощущение покоя и... удобства. Легкий, ненавязчивый запах силосной ямы позволяет настроиться на дачный лад. В целом «Туалет» кажется большой, приближенной к нашей материальной реальности версией даосской монады «инь-ян». Поглощаем пищу — освобождаемся от нее, и так по кругу, испокон веков. Вспоминается еще «гиря говномера» из песни Александра Галича, и инсталляция предстает домиком философа-сторожа, внимательно следящего за уровнем грозящей залить все на свете массы.

В «Туалете», как ни странно, мух нет. Зато на том же Винзаводе, в белом зале, раскинулась распечатанная на цветном принтере инсталляция из ранних. Ее название, если дать его аббревиатурой, совпадает со скудными условными обозначениями на «Туалете» — «ж» и «м». Это, возможно, не случайно. Правда, физиологичность и прямота «Туалета» в «Жизни мух» сменяется сложными концептуальными танцами титульного насекомого. Его физиология отвечает на набравшие геополитические вопросы. Огромные мухи притягивают внимание на эзотерических панелях с надписями. Они выписаны не реалистично, но тем не менее напоминают о легендарном античном живописце Аппелесе, нарисовавшем столь натуралистическую муху, что на нее охотились настоящие пауки.

Кабаков строит инсталляцию как имитацию провинциального музея с экспонатами под стеклом. В залах без окон полумрак, поэтому вчитаться во все тексты нет никакой возможности: за 16 лет со времени возникновения инсталляции зрение любителей искусства сильно испортили экраны компьютеров. Зато тут, наконец, видна рука художника: большинство работ — это рисуночки, схемы, диаграммы.

В советское время рука Кабакова принесла немало денег на ниве детской иллюстрации. О его работоспособности в один голос говорят и друзья, и враги. Иллюстрации к «Жизни мух» выдают рисовальщика, свободного от ориентировки на результат, законченность, даже привлекательность. Как верно заметил один из зрителей, для Кабакова рисунок — не событие.

Отсутствие «манеры», приглашения к разглядыванию, превращает инсталляцию в произведение по преимуществу литературное. Поэтому главным способом проживания «Жизни мух» становится не выставка, а каталог. К стати, о каталоге ретроспективы. Это четырехтомник, по формату схожий с каталогом эрмитажной выставки. Об издательском проекте такого масштаба и разговор должен вестись, конечно, отдельный.

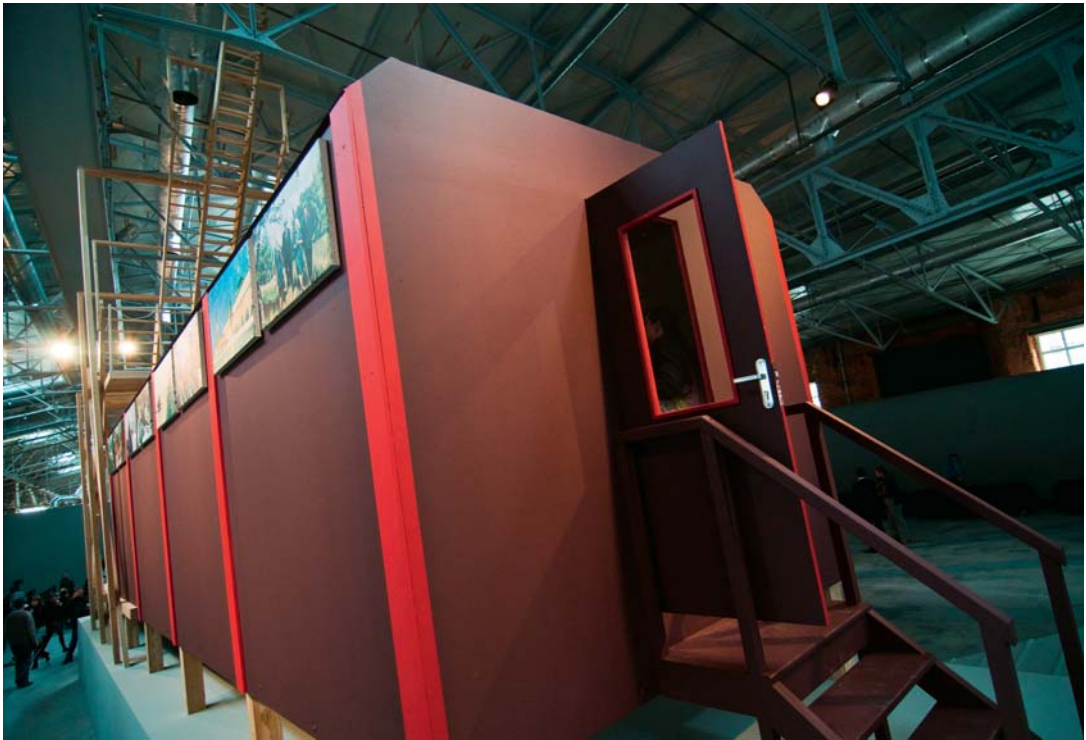
«Красный вагон» (1994) в «Гараже» — пахнущий свежей краской новодел. Высокий постамент завален строительным мусором. Внутри вагона на фотообоях напечатана живописная фантазия, напоминающая об урбанистических утопиях рубежа 1920—30-х. Звучит музыка сталинской эпохи. Возможно, в 90-е инсталляция воспринималась как метафора советской империи. Теперь же мусор для москви-



Илья и Эмилия Кабаковы. Туалет. Центр современного искусства «Винзавод»



Илья и Эмилия Кабаковы. Красный вагон. Центр современной культуры «Гараж»



Жизнь мух. Центр современного искусства «Винзавод»



проход	Мороз	Старый двор	Вечер	Синий	Посмотри	Вернись!	
летает	Никола	Сад	Обед	Азбука	Вербки	Дога	
приходит	Старый платок	Здесь	Всегда здесь	Сидит	Ветер	Полет	
Здесь	Кабказ	Мыло	Чу	Иногда?	Сколько бещей!	Здесь орбвио	
ильный ветер	Забываю	Не знаю	Чеп		Старое пашто	Старые обтинки	
			Забор	Бегит поезда	Здесь обильно	Отпишет бреля	
Синий лес	Лес	Зелень	Лес	Валекое дельбо	Грымо	Ворообей	



Альтернативная история искусств. Центр современной культуры «Гараж»





Илья и Эмилия Кабаковы. Игра в теннис. Галерея Марата Гельмана на Винзаводе



Илья и Эмилия Кабаковы. Ворота. ГМИИ им. Пушкина

ча — маркер очередной стройки, бешеного ритма сноса-«реставрации». А в вагончиках великой нефтяной стройки живут чернорабочие из других стран. Плохо, с иронией исполненная утопическая фантазия на стене некоторым образом сближает инсталляцию по настроению с мотивациями современных строителей. В советское время все было мило, но убого, мы можем намного лучше.

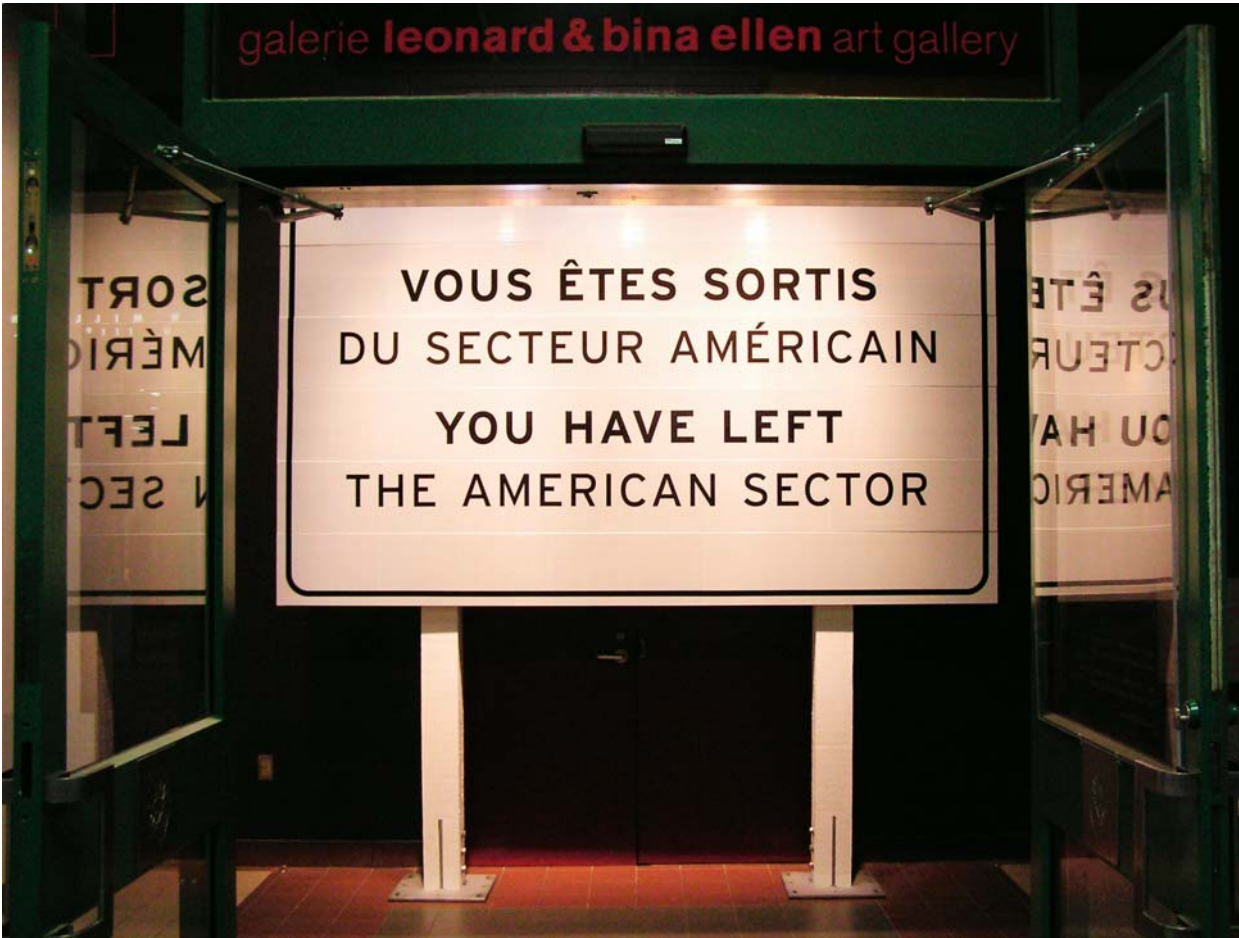
странная история

Остальные работы ретроспективы созданы уже в XXI веке. Наиболее грандиозной инсталляцией является, конечно, «Альтернативная история искусств» (2004) в «Гараже». Она же производит и самое тяжелое впечатление. Перед нами, как в «Жизни мух», снова музей. Но теперь это ретроспектива трех придуманных Кабаковым художников, один из которых носит его имя. Шарль Розенталь, Илья Кабаков и Игорь Спивак творили в 1920-е, 1970-е и 1990-е соответственно. Их работы мало отличаются друг от друга: перерисованные иллюстрации из цветных журналов советской эпохи дополнены кривыми, негеометричными заплатками, долженствующими напоминать об архитекторах Малевича. То и дело художники уходят в белое, в рисование карандашом на холсте (эту технику знаменитый куратор Аркадий Ипполитов считает очень характерной для русского искусства; видимо, Кабаков тоже).

Если вялый, сделанный нехотя рисунок в инсталляции «Жизнь мух» вызывал некоторый холодок, невключенность, та же манера, проявленная в живописных работах, подавляет. Это отвратительно в самом прямом смысле, и, скорее всего, так и задумывалось. Бесконечные, виляющие коридоры инсталляции вызывают клаустрофобическую тошноту. Если Кабаков хотел создать высказывание о советской эстетике, отсутствии качества, дрожащей руке и соцреалиста, и авангардиста, ему это удалось. Другое дело, что «альтернативная» история русского искусства XX века оказалась более тоталитарной, чем текущая, вечно переписывающаяся история официальная — в Третьяковке на Крымском Валу.

По смыслу к «Альтернативной истории» примыкает инсталляция «Ворота. Последние работы художника» (2006—2008) в ГМИИ им. Пушкина. На нескольких холстах изображен контур на горизонте, напоминающий архитектурное оформление входа в христианские постройки Средневековья. Живопись здесь столь же отстраненная, но сюжет («Последние работы художника») не описание, а очередной миф, и дополняет трицу Розенталь-Спивак-Кабаков в «Гараже» фигурой неофициального художника, подпольного христианина и алкоголика, тиражирующего «духовность» для иностранцев. Это тоже сатира, и тоже жестокая, как и инсталляция в «Гараже».

И вот в этой, последней точке маршрута становится с окончательной отчетливостью виден профиль Кабакова-мизантропа. Его искусство, богатое смыслами, порождающее неожиданные ассоциации, прежде всего отдает юмором висельника, обреченного. Знаменитая инсталляция WC тоже вагон — «В будущее возьмут не всех» является ярким примером осознания того, что все уходит, все прекращается, имена забываются: чтобы выскочить в гении, надо работать, работать и работать. А энтропия истории лучше всего побеждается ее консервацией, сгущенной копией, как натюрморт vanitas свидетельствует о продолжении жизни. Интересно, нашло ли искусство Кабакова реальный отклик в сердцах заказчиков, а не только вежливый энтузиазм при звуке престижного имени. Если заказчики прониклись, следует считать проект «Кабаков» законченным: мизантропия становится официальной философией. Обратная ее сторона — цинизм, а уж с этим у нас в стране все прекрасно.



Рон Терада. Вы покинули американский сектор. Алюминий, сталь, дерево, винил, пигмент. 2005. Private collection. Фото Павла Войницкого

художник vs террорист: искусство после 9/11

Павел Войницкий (Монреаль — специально для НОМИ)

Галерея Леонарда и Бинны Эллен (Монреаль). Сигналы в темноте: искусство в тени войны. 29 августа — 11 октября

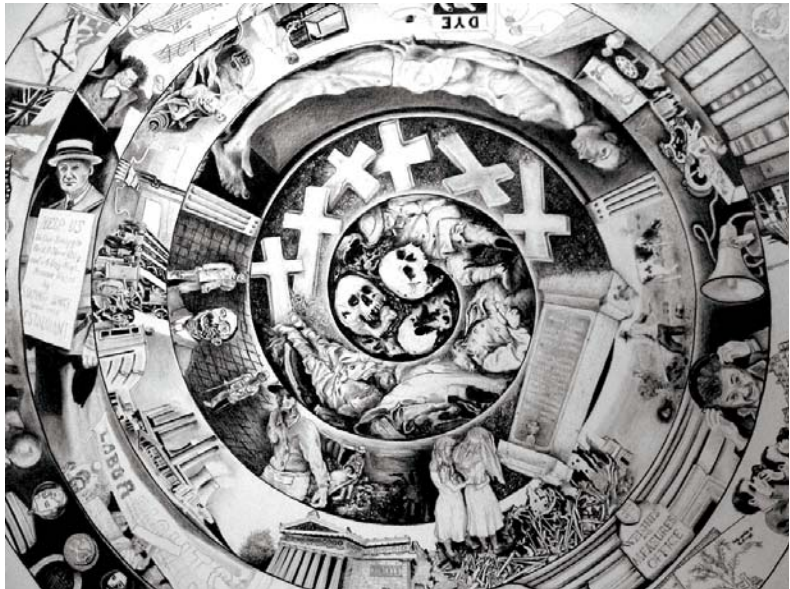
Искусство и война — две важные вещи, без которых цивилизация труднопредставима. До недавнего времени последнее слово во влиянии на умы современников и потомков оставалось за искусством — именно художник создавал «картину войны», обычно идеализируя победителей и низводя побежденных, реже свидетельствуя о военных ужасах и бедствиях. Однако последние события показывают, что саморепрезентация современного воина несравненно эффективнее художнической интерпретации его акций. По беспрецедентному охвату заинтересованной аудитории и силе воздействия на мирового зрителя атака 11 сентября, следуя циничному, но верному определению Штокгаузена, действительно «величайшее произведение искусства из всех, которые были когда-либо созданы».

Каким же образом в этих новых исторических реалиях искусство станет говорить о войне? Что противопоставят творцы художественных реальностей агрессивной сверхреальности современных баталлий? Среди нескольких последних международных инициатив, пытающихся ответить на эти вопросы, небольшая выставка в официальной галерее монреальского университета Конкордия выглядит более чем скромно. В отличие, например, от своей монументальной (но слегка расплывшейся в концепции) предтечи 2003 года, «M_ARS: Искусство + Война», собравшей в австрийском Граце работы почти ста тридцати художников, международный симпозиум и обширную прессу, проект «Сигналы в темноте» освещает сравнительно небольшой фрагмент современной антивоенной арт-тематики. Тем не менее это качественная выборка произведений последнего десятилетия, представляющая разнообразие стратегий современного искусства в условиях борьбы «террора против террора» (Бодрийар) и невозможно-

сти позитивной репрезентации ни победителей, ни проигравших. Дополненный двумя параллельными программами коротких и полнометражных кинофильмов «про войну», проект демонстрирует мейнстримное левое искусство в проблемном поле традиционной северо-американской университетской левизны. Не случайно каталожный текст куратора выставки **Симаса Кили**, обличающего империалистическую политику США, содержит идеалистическую трактовку интеллектуальной среды университетов и современного искусства как главных бастионов гуманизма и сопротивления тотальной военной машине.

В экспозиции «Сигналов» — абсолютное засилье движущихся картинок. Традиционные техники представлены весьма скромно: одна скульптура, один графический проект (зато несколько постеров и баннеров), все остальное — видеоработы.

Обнаженная, каррарского мрамора фигура связанного коленопреклоненного человека, на голову которого натянут мешок — углы торчат смешными ушами, — та самая единственная на всю экспозицию скульптура, выполненная багдадцем **Абделом-Каримом Хамилем**. Заимствованный у масс-медиа растражированный образ «узника Абу-Грейб» парадоксально сочетается с классицистической стилистикой работы, придавая злободневной документальности издевательств над заключенными какую-то монументальную вневременность. «Мы живем при американской демократии», — гравюрует скульптор на лицевой поверхности каменного блока. Слоган подчеркивает: перед нами проверенная временем и самая простая стратегия антивоенного искусства — фиксация внимания зрителя на вопиющей проблеме, и это типично плакатный подход. Тем не менее присутствующие здесь плакаты канадских художников, задуманные и осуществленные как билборды-интервенции в пуб-



Кристан Хортон. Рисунки истории Первой мировой войны (Диск 01). Бумага, карандаш. 2008. Courtesy: the artist; Jessica Bradley Art + Projects



личное пространство, смотрятся в закрытых помещениях несколько беззубо.

Можно только представить, как хорош был установленный на оживленном хайвее у американской границы **«Вы покинули американский сектор» Рона Терады** (илл. на с. 43). Светоотражающая реплика известного берлинского пограничного знака времен холодной войны, мимикрировавшая под типичный дорожный указатель, удивляла водителей, следующих из американского Детройта в канадский Виндзор в течение всего нескольких дней, по прошествии которых была демонтирована официальными властями (что косвенным образом свидетельствует об успехе произведения).

Болезненные занозы-напоминания в пространстве общественно-го сознания стали на выставке неуклюжими и немасштабными предметами галерейного интерьера. Для этой камерной экспозиции больше подходят графические листы **Кристана Хортона**. В его **«Рисунках истории Первой мировой войны»** водоворот картинок спирально закручивается, начинаясь и заканчиваясь символами смерти. Автор использует древний (см. плиту фараона Нармера в Лувре и колонну Трояна в Риме) принцип вычленения значимых событий военной кампании с их последовательным структурированием, меняя лишь пафос прославления фараона/цезаря на абстрактную патетику обличения войны. Что показательно, у этих мрачных детализированных завитков много общего и с окружающими их видеоинсталляциями. А именно: кинематографический подход с вертовско-эйзенштейновскими принципами монтажа. «Рисунки истории Первой мировой...» Кристана Хортона — не что иное, как раскадровки, сценарием которых выступает аудиокнижка об этой войне, прослушанная художником в процессе их создания.

В процессе рассматривания многочисленных телеэкранов, материализующих остальные выставочные экспонаты, возникает вопрос: если искусство — это оружие борьбы, то разве не странно, что современный художник выбирает оружие своих оппонентов? Кажется бы, используя формат видеохроники, он обрекает себя на заведомый проигрыш, так как во владении именно этой техникой презентации и преуспели нынешние генералы и террористы. По утверждению Бориса Гройса, «всего лишь нажимая на кнопку, позволяющую бомбе взорваться, современный воин или террорист нажимает кнопку, запускающую медиамашину ... в производстве образов гораздо более мощную ... чем вся современная арт-система». Если речь идет об оригинальности, эксперименте и поисках нового, то, ломая границы и бросая вызов общественным ценностям, художник не может зайти так же далеко, как террорист. Как замечает Гройс, современный террорист действует, как художник, оставаясь всегда «авангарднее» художника, действующего «террористическими» методами.

Террористический нарратив, несомненно, эффективнее захватывает воображение социума, нежели самое радикальное художественное высказывание. При этом ничто не мешает художнику использовать созданную противником шоковую имажинерию в собственных целях. Показателен образец такой художнической стратегии — полнометражное видео бельгийца **Йохана Гримонприза «Набери И-С-Т-О-Р-И-Я»**, завоевавшее главные призы за лучшую режиссерскую работу кинофестивалей Торонто и Сан-Франциско. Фильм-произвестник 9/11, снятый за четыре года до трагической даты, посвящен истории становления самолетного террора. И, хотя первые опыты аэро-террористов в сравнении с шедеврально падающими нью-йоркскими высотками выглядят, как немое кино рядом с современным блокбастером, художнику все-таки удается передать захватывающий драйв разрушения. Гримонприз составляет динамичный визуальный ряд из фрагментов документальных репортажей и интервью, научно-популярных фильмов и архивных кадров, дополняя его реконструированными сценами и озвучивая как будто логичными, но на деле пронизанными скрытым безумием цитатами из романов Де Лилло. «Каждое бедствие заставляет нас желать еще большего...» — вещает невидимый комментатор, и действительно эстетизированная бесконечная катастрофа, основанная на кадрах настоящих захватов самолетов с заложниками, оказывается исключительно зрелищной. Все смешалось под бодрую легкую музыку — молодой Ясир Арафат,жимающий руки соратникам, сирены пожарных автомобилей и бегущие в дыму пассажиры, дирижирующий «Калинкой» Борис Ельцин — и нереально красивые фейерверки взрывающихся лайнеров. То, что показанные в занимательной манере ужасы действительно произошли, составляет главную притягательность фильма. Пародия на «важность зрелища в нашей цивилизации катастроф» оказалась пророческой в сентябре 2001-го.

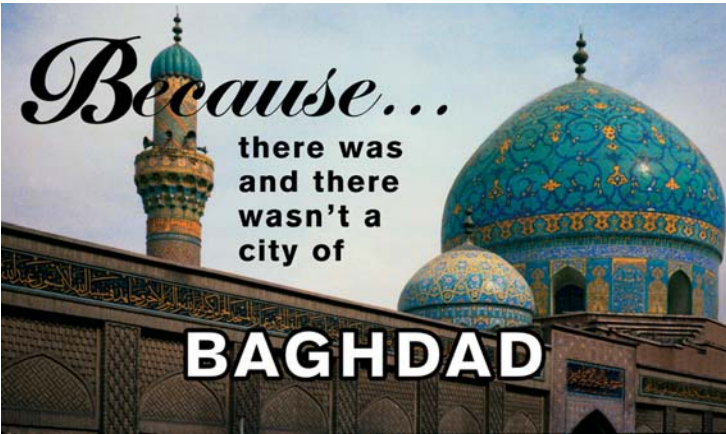
Противника можно презирать, обвинять, выводить на чистую воду и т. д., но иногда предпочтительнее просто посмеяться над ним. Старая добрая ирония все так же действенна — это демонстрируют несколько экспонатов, например, видеоклипно распетая на популярный селиндионовский мотив из «Титаника» цитата из американского Патриотического акта (принятого конгрессом США в ответ на террористические атаки NY) — того самого, что во имя безопасности разрешает властям тотальный контроль внутри страны и превентивную агрессию снаружи. «Для предотвращения и наказания ... предписывается Сенатом и Палатой представителей Соединенных Штатов оф Амери-и-ика-а-а...» — тянут застывшие в патриотических позах подбородками кверху солдаты с благостно просветленными лицами и сладкими улыбками. Высмеивание распространяющегося вслед за голливудской поп-культурой военного гламура? Явное издевательство над последним? Абсурдность совмещения прочувствованной, но ужасно надоевшей мелодии и не менее навязчивого патриотизма — трудно точно определить, что хотят сказать своей дразнилкой авто-

ры, канадец **Бени Немирофски Рамсай** и француз **Паскаль Левре**, однако их детище вызывает непроизвольное идиотское хихиканье уже на первых секундах просмотра.

Чтобы доказать нелепость милитаризма, иногда даже не обязательно прибегать к иронии или художественным комментариям. Перед нами абсурд в квадрате — в видеоинсталляциях **«Флаг»** и **«Я, солдат»** турецкий художник **Кокен Эргун** совмещает два экрана (равные по пропорциям телевизионным) в одной проекции, демонстрируя рутинные официальные ритуалы своей страны. Детский День на стамбульском стадионе, запечатленный во «Флаге», набором пропагандистской мишуры напоминает торжественный, светлой памяти, прием в пионеры. Стройные ряды детей самозабвенно выкрикивают взрослые слова верности государству и его полумифическому основателю. Особенно дико звучат националистические стихи, обращенные к турецкому флагу (...моя история, моя честь, моя поэзия, мое все!...) в уста шестилетней девочки (убеленные сединами государственные мужи, улыбаясь, аплодируют с трибун). Военизированные проявления турецкого патриотизма в «Я, солдат» подозрительно напоминают как нацистские кинохроники и фильмы Лени Рифеншталь, так и ноябрьские парады бывшего СССР. И все же здесь трудно говорить об объективности художника — нереальность, абсурдность изображения можно объяснить результатами манипуляций: вырванными из контекста фрагментами, эффектами тщательно срежиссированного удваивания.

Современные художественные иституции склонны трактовать искусство как инструмент рефлексии и критики — художник непременно должен что-либо исследовать/критиковать/проблематизировать для легализации себя в арт-процессе. Война как явление, несомненно, очень вредное — крайне удобный объект для подобной критической активности, и совершенно естественно, что многие из работ в экспозиции «Сигналов» созданы в русле «критического исследования». Из таковых наиболее типично произведение **Шона Снайдера**. Американский автор идет по стопам Ханса Хааке, на Мюнстерском скульптурном проекте 1987 года уличившего концерн Mercedes-Benz в поставках двигателей для военной техники в одну из проблемных африканских стран. Снайдер показывает вовлеченность и заинтересованность крупнейших корпораций — Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars — в новейших ближне- и центрально-восточных войнах. Методология исследования — серфинг на информационных волнах, буквальное заимствование фрагментов медиапотока, выделение значимых для данного художественного исследования деталей с их последующей компоновкой в картину, суммирующую худшие подозрения автора. К сожалению, результат выглядит «другой» интерпретацией событий, компроматом, который мог бы быть собран, например, конкурентами критикуемых брендов — соответственно, Volkswagen, Nestle, Rolex и т. д. Но стратегия исследования позволяет художнику показывать военные события с неожиданных точек зрения, игнорируемых медиапропагандой, — генерируя контрнарративы в противоположность односторонне репрессивному нарративу государства.

Но это никак не дистиллированная объективность: очищенная от идеологии оптика в видео **Харуна Фароки «Образы мира и описание войны»** включает в себя и анализирует фрагменты пленок с изображением Аушвица, снятых американским самолетом-шпионом весной 1944-го и обнаруженных в архивах ЦРУ только в 70-е. «Нацисты не заметили, что кто-то снимает их преступления, американцы также не заметили, что зафиксировали их, — говорит голос за кадром, — жертвы тоже не заметили ничего...» Такой бесстрастный, безоценочный взгляд Бога невозможен для художника — нужно, видимо, согласиться с нидерландским арт-историком Бриджит ван дер Санде в том, что «один из наиболее существенных аспектов искусства противоположен журнализму: это свобода трансформировать реальность». Сложность состоит еще и в том, что совершенная объективность невозможна в принципе. Любое, в том числе и художественное, высказывание о каких-либо событиях априори представляет собой интерпретацию этих событий — режиссура, монтаж, комментарий, —



Джамели Хасан. Потому что... Здесь был и здесь не было города Багдада. 1991. Collection of the Morris and Helen Belkin Gallery, University of British Columbia, Vancouver. Purchased with the financial support of Salah Bachir and the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance Program, 2005



Кокен Эргун. Я, солдат. Кадр из видео. 2005. Courtesy: the artist; the Netherlands Media Art Institute



Йохан Гримонприз. Набери И-С-Т-О-Р-И-Я. Кадр из видео. 1997. Courtesy: the artist; the Netherlands Media Art Institute



Анри Сала. Натуралистический томагавк № 2. Кадр из видео. 2002. Courtesy: the artist; Marian Goodman Gallery, New York

и одинаково правдивые кадры из телевизора по разные стороны океана несут совершенно противоположные и, очевидно, одинаково далекие от объективности послания. Таким образом, задача современного искусства находится в иной плоскости — в преувеличенности жеста, избыточной (пусть и не обязательно корректной) нарративности, личностности и искренности.

Самая пронзительная работа на выставке — это «Натуралистический томагавк № 2» албанской художницы **Анри Сала**. Двухминутное видео крупным планом фиксирует фрагмент профессиональной звукозаписывающей студии — перед нами очевидец, переживший натовские ночные бомбардировки Белграда. Закрыв глаза, касаясь губами сложной металлической конструкции микрофона, он воспроизводит слышанные им звучания американской ракеты, поражающей цель. Этот звук знаком нам с детства — бесчисленное количество повторений из динамиков телевизоров и кинотеатров превратило его в пустой знак. Для нас — но не для человека на экране. Тихий вдох, затем меняющейся тональности свист, дополненный механическим шипением акустического оборудования, — пауза — и хлопок воздуха в губах, имитирующий взрыв... П-п-пах, и снова короткий вдох с едва слышным всхлипыванием. После нескольких повторений человек замолкает, оставляя нас с удивительным чувством аутентичности переданного таким интимным образом трагического свидетельства настоящей войны.

Итак, перед нами выставка искусства, говорящего о войне в критическом режиме. Это предсказуемо и немного скучно — само собой разумеющиеся истины о вреде воинствующего мирового империализма нам рассказали еще в школе. Тем не менее современная критика, являющаяся следствием интернациональной надгосударственной позиции критикующей стороны, несмотря на банальность, выглядит гораздо симпатичнее особо распространенных в прошлом столе-

тии пропагандистских манипуляций искусством для продуцирования «...объектов или изображений, действующих как фантазматическая поддержка идеологических отношений» (трудно обойтись без Жижекa). Однако проповедь пацифистской позиции — это тоже всего лишь форма приобщения к специфичной коллективной истерии, впрочем, небезосновательной в свете наличия у человечества экспресс-возможностей для самоуничтожения.

Любопытным кажется тот факт, что современное искусство «бьет врага его же оружием» не только используя технику видеорепортажа, но и заимствуя у масс-медиа материал, образы, сюжеты. Большинство работ в «сигнальной» экспозиции критикует не столько реальные события, как их медийные следы. Искусство по отношению к медиа-реальности выступает расширенным платоновским отражением отражения. Война по-прежнему поставляет благодатный материал для художника, но между современным военным событием и его репрезентацией в искусстве появляется медиальная прослойка (похоже, этот же медиаслой связывает современные военные события с коллективной памятью, заменяя искусство в этой его исторической функции).

Трудно провести прямые параллели между последними изменениями в методах войны и стратегиях искусства. Отвечая на вызовы времени, занимаясь своим делом — войной или искусством, художник и воин осваивают новые техники. Но все так же актуально их взаимодействие, в котором искусство продолжает выступать в роли ведомого; его кажущееся «запаздывание» обусловлено необходимостью временного пространства для рефлексии. И, несомненно, адекватный ответ 9/11 будет найден. Пока же надчеловеческой брутальности и однозначности милитаристских высказываний искусство не может противопоставить ни-че-го.



Михаил Гогричани. Бутерброд и гамбургер. Х. м. 2006. Собрание О&А Флоренских

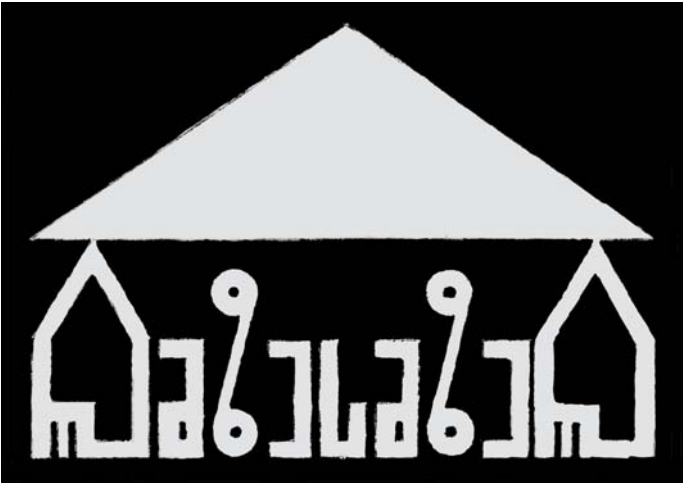
вернуться в грузию

Ольга и Александр Флоренские

Тбилиси всегда был теплым прибежищем для русских творческих людей. В мемуарах художников и писателей (вот хоть Пастернака) Грузия предстает каким-то невероятно крепким питательным раствором, в котором лечатся душевные раны и за-вязываются дружбы на всю жизнь. Грузины всегда были очень открыты для творческих контактов, ждали их и были на редкость благородной и благодарной аудиторией. Каждый, хоть раз побывавший в Тбилиси, подхватывал странный вирус, вызывающий непреодолимое желание приехать сюда вновь. Мы тоже за-получили этот вирус, когда в 1982 году, совсем молодыми людьми, обошли пешком и объехали автостопом половину Грузии. Правда, интерес к грузинскому искусству ограничился у нас тогда старинными фресками и картинами Пиросмани и Бажбеук-Меликова. И знакомых художников в Тбилиси у нас тогда почти не было.

Следующие двадцать с лишком лет нам постоянно хотелось сюда вернуться — ностальгический вирус давал о себе знать. Останавливал подсознательный страх, что после бесконечных политических, экономических и социальных катаклизмов, постигших эти благодатные места, не удастся повторить, как говорил Набоков, того «первоначального хруста».

В годы перестройки бурный процесс русско-грузинского сближения начался и в области современного искусства. Молодые грузинские художники стали появляться и в Ленинграде. Мы впервые увидели их работы, радовавшие невероятной энергией и огромными форматами (характерно, что на этих выставках преобладала живопись). Вспоминается одна из таких выставок, проходившая в конце 80-х в Музее этнографии под руководством легендарного идеолога грузинского андеграунда Карло Качарава: Мамука Джапаридзе, Мамука Цецхладзе, Лия Швелидзе, Олег Тимченко... В 1991 году несколько



Мамука Джапаридзе. Рамзес-Мзера (взгляд Рамзеса). Логотип авторской галереи. Бумага, тушь. 1982

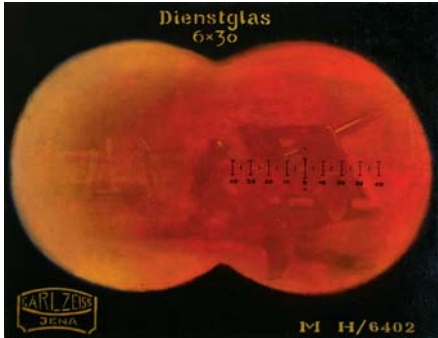
грузин участвовали на какой-то полузабытой Ленинградской биеннале на проспекте Просвещения (оттуда запомнилась инсталляция Олега Тимченко с десятками прыгающих заводных игрушек). В середине 90-х в Питере несколько лет жил и активно выставлялся Котэ Джинчарадзе, с которым мы тогда же и подружились. Последний раз грузинские художники отметились в Петербурге в декабре 2001-го, когда московский куратор Лена Романова привезла в Музей истории города мало кем замеченную выставку под названием «Дуга стабильности» (в нагрузку к тем же Олегу Тимченко, Мамуке Цецхладзе, Котэ Сулаберидзе и Муртазу Швелидзе были приложены Костя Зведочетов, Андрей Филиппов и еще несколько москвичей). С этого момента



Муртаз Швелидзе. Путешествия на самолете. Х., м. 2003. Собрание О&А Флоренских



Котэ Джинчарадзе. Дом в темноте. Инсталляция, сделанная на даче художника в Горной Раче. Фотография. 2007. Собрание О&А Флоренских



Котэ Сулбаридзе. Трофейный бинголь моего отца. Х., м. 1997–2007. Собрание О&А Флоренских



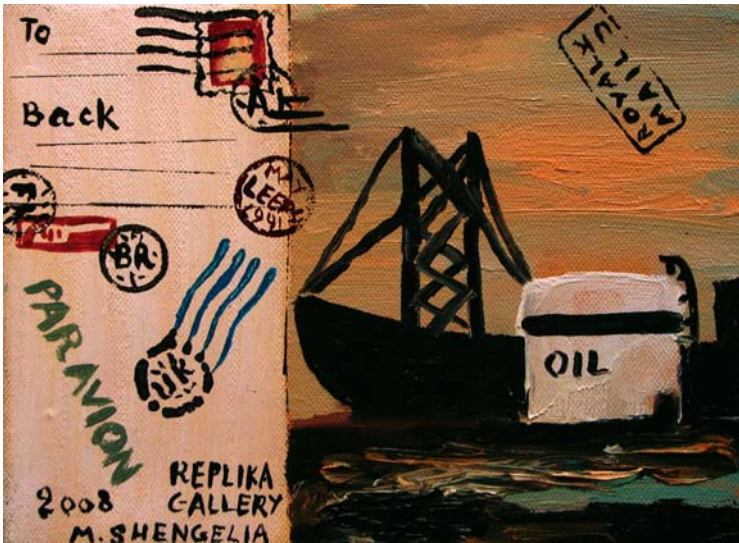
Мамука Цецхладзе. Вокзал Аустерлиц. Картон, акрил. 2007



Ушанги Хумарашвили. Без названия. Картон, гуашь. 2006. Собрание О&А Флоренских



Вахо Бугадзе. Минотавр. Клеенка, м. 2005. Собрание О&А Флоренских



Михаил Шенгелия. Открытка. Х., м. 2008. Собрание О&А Флоренских

и до сегодняшнего дня Петербург больше не видел грузинских художников и их работ. И похоже, что еще не скоро увидит...

На всех этих выставках фигурировали примерно одни и те же имена — в основном учредители и участники группы «10-й этаж», сыгравшей значительную роль в развитии грузинского contemporary art. Группа образовалась в конце 80-х. Поначалу это была небольшая компания друзей-художников: Мамука Цецхладзе, Нико Цецхладзе, Мамука Джапаридзе и Олег Тимченко. Вроде бы дело обстояло так: Мамука Цецхладзе, бывший в то время дипломником Тбилисской академии художеств, получил помещение под мастерскую на десятом этаже академии. Друзья собирались там и, помогая Мамуке в работе над дипломом, тут же рисовали и сами. Никто не рассчитывал создавать творческое объединение. Все получилось само собой по классической канве, известной с начала XX века: несколько молодых энергичных художников, сложные переломные времена, дающие неожиданную и неограниченную свободу для творчества плюс некое случайно доставшееся помещение, служащее общей мастерской, клубом, ночлежкой и выставочным залом в одном флаконе. По той же схеме группа становится быстро (и часто скандально) известной, обретает имя и обрастает новыми участниками. Вскоре Мамука Цецхладзе защитил диплом, и помещение в академии отобрали, но название «10-й этаж» осталось. Вскоре вся компания переключалась в Театр имени Марджанишвили, опять-таки вслед за Мамукой Цецхладзе, который начал работать там художником. К группе присоединились также Карло Качарава, Кока Рамишвили и многие другие. Ху-

дожники, как и положено авангардистам, постоянно экспериментировали с разными изобразительными техниками и устраивали многочисленные выставки и акции, порой прямо на улице. (Олег Тимченко, говорят, как-то выставил свои работы на городском рынке, прямо среди лотков с сыром и зеленью.)

В 1991 году Грузия стала отдельным государством, а потом там начались очень тяжелые времена. Грузинская художественная карта на длительный период стала для нас туманным пятном, на котором с трудом можно было разглядеть несколько знакомых имен. Отрывочные вести о современном грузинском искусстве доходили до нас в основном из развитых капиталистических стран, куда один за другим уезжали наиболее активные англоговорящие грузинские художники. О тех же, кто безвыездно жил в Тбилиси, и вовсе ничего не было слышно. На какой-то момент показалось, что в Грузии и вовсе не осталось художников. О какой творческой жизни можно говорить, когда нет воды, электричества и отопления. Не говоря уже о каких-то галереях и арт-центрах. Едва ли не единственным источником информации о жизни в Тбилиси стали редкие телефонные разговоры и нерегулярная электронная переписка с нашим другом Котэ Джинчарадзе.

В 2007 году мы снова приехали в Грузию после двадцатипятилетнего перерыва, опять же мало что зная о местной художественной жизни. Оказалось, что она здесь чрезвычайно активна и многие из художников, уехавших было в Россию или за границу, успели вернуться обратно. Почти все, с кем мы когда-то знакомились в Питере, оказа-

лись на месте и тут же познакомили нас с другими прекрасными художниками, о которых мы знали только понаслышке или не знали вовсе (так, настоящим открытием для нас стали Вахо Бугадзе, Ушанги Хумарашвили, Михаил Шенгелия и Михаил Гогричиани). К тому же мы с радостью обнаружили в Тбилиси несколько институций, ведущих вполне внятную и грамотную арт-политику. Они пока наперечет, но это дело наживное. В самом центре Тбилиси в здании бывшего караван-сарая, где ныне Музей истории Тбилиси, находится арт-центр «Карвасла», где куратор Лика Мамацашвили регулярно проводит выставки современного искусства. Особую привлекательность «Карвасле» придает огромное крытое пространство внутреннего двора, вполне пригодное и под крупноформатные инсталляции. В двух шагах отсюда, на улице Шардена, находится небольшая, но весьма профессиональная галерея «Байя», названная по имени владелицы и куратора Байи Цикиридзе, представляющей грузинских звезд или уравненных с ними в правах иностранцев типа немца Ханса Хайнера Бура, уже много лет живущего и работающего в Тбилиси. Тут же по соседству находится Old Gallery знаменитого коллекционера и культуртрегера Арчила Дарчия.

Мы подружились с Караманом Кутателадзе, художником и куратором фантастического арт-проекта — творческой дачи «Вилла Гарикула». Усилиями Карамана восстановлен и превращен в арт-центр большой старинный дом в деревне Ахалкалаки в паре часов езды от Тбилиси. Здесь ежегодно проводятся международные симпозиумы и мастер-классы. Но самым притягательным местом в Тбилиси можно назвать New Art кафе, созданное Русико Оат и Михаилом Кобуладзе и ставшее клубом, выставочным залом и практически домом родным для многих тбилисских художников, поэтов и музыкантов (все это сильно напоминает питерский «Борей», но только с отличной кухней).

В сегодняшнем Тбилиси работают около дюжины авторов высочайшего уровня, что при общей численности жителей Грузии (около трех миллионов) является необычайно высоким процентом — вряд ли в пятимиллионном Петербурге мы сумеем насчитать двенадцать живущих художников, которые бы вызвали столь острое желание коллекционировать их произведения. Перебирая десятки работ в мастерских наших тбилисских друзей, мы понимали, что, будь такая возможность, мы бы с радостью унесли с собой большую часть их творческого наследия. И это чувство лишь усиливалось с каждым новым заходом в гости.

Получилось так, что за последние полтора года мы побывали в Грузии трижды и в результате оказались обладателями довольно значительного собрания картин, рисунков, фотографий и объектов со-

временных грузинских авторов. Появилось много общих творческих планов. В мае 2007 года питерские и тбилисские художники предприняли совместную творческую поездку в Горную Рачу. Организатором и куратором этого, как любят говорить в Грузии, «воркшопа» были Котэ Джинчарадзе и Александр Флоренский (следующая такая поездка была запланирована на осень 2008 года, но делу помешала идиотская война). В Петербурге усилиями студии ручной печати Б&Ф, организованной Александром Флоренским и Дмитрием Бугаенко, заканчивается работа над серией шелкографских принтов десяти грузинских художников, а Центральный музей связи планирует персональную выставку Михаила Шенгелии.

Сегодня грузинская арт-сцена переживает уникальный период безвластия. С одной стороны, есть очень сильные художники, известные как в Грузии, так и на Западе, с другой — практически отсутствует арт-рынок. Нам, живущим в Петербурге, хорошо знакома эта странная ситуация — «без хозяина», когда известность художника вовсе не подразумевает его коммерческого успеха. Попав в Тбилиси, мы как будто совершили путешествие назад во времени и снова попали в тот благословенный период, когда художники все еще занимаются искусством из чистого романтизма и могут позволить себе жить так, будто впереди у них вечность. Эта ситуация, может быть, не особо хороша для творческих людей, но очень хороша для искусства. Увы, это не будет длиться вечно. К сожалению (или к счастью), но, как только в стране улучшится экономическая и политическая ситуация, быстро появятся расторопные зубастые кураторы, а художники, хлебнув «свежей крови», поневоле включатся в навязанную им гонку.

Год назад нам на какой-то момент показалось, что в абсурдном противостоянии российской и грузинской государственных машин, не имеющих никакого отношения к нашей общей любви и дружбе, намечился положительный сдвиг. Увы, эти иллюзии разрушились в августе 2008-го. Тогда к нашим радостным чувствам прибавились боль и стыд. И печаль от того, что, судя по всему, несомненно еще грузинские художники будут достойно представлены в России. Да и захотят ли они теперь этого?

Первая выставка небольшой, «надводной» части нашей коллекции — того, что можно было без особого труда увезти из Тбилиси на самолете, — открыта сегодня в замечательной воронежской галерее «Х.Л.А.М.», организованной иждивением ее директора Алексея Горбунова и куратора, знаменитого воронежского художника Сергея Горшкова. Остальные, самые большие по размеру произведения хранятся пока что в Тбилиси. На выставке они присутствуют в виде слайд-фильма.



Эрнст Неизвестный. Из серии «Древо Жизни»–5. Х., м., акрил. 112х173. 1989

энергичные жесты эффективны

Сергей Голлербах (Нью–Йорк)

Mimi Ferzt Gallery (Нью–Йорк). Эрнст Неизвестный. 25 сентября — 12 октября

Его имя звучит как парадокс: всем, кого интересует искусство, Эрнст Неизвестный хорошо известен. В его имени заложена особая динамика, сделавшая творчество русского мастера всемирно знаменитым. Вновь говорить об этом нью-йоркцев заставила новая выставка скульптуры, живописи и графики выдающегося художника и живой легенды нашего времени, состоявшаяся в манхэттенской галерее Mimi Ferzt.

На сей раз здесь представлены работы Неизвестного с 1962 года по настоящее время. Задача устроителей была непростой, учитывая размеры галереи: один большой зал и примыкающий к нему тесный отсек. Естественно, здесь не оказалось крупных, монументальных работ; «монументальность», впрочем, зависит не столько от размеров произведения, сколько от его экспрессии, — и потому даже скромного размера бронзы, несколько рисунков и довольно масштабных полотен, выполненных маслом и акрилом, смогли достаточно верно продемонстрировать зрителям и размах, и энергетику, и смысл творчества прославленного монументалиста.

Часто, говоря о произведениях того или иного художника, мы указываем на влияния, которые он испытывал в процессе своего развития. Однако влияние — нечто приводящее извне, и такой метод, мне кажется, неприменим к Эрнсту Неизвестному. В его случае следует говорить прежде всего о персональных истоках творчества, то есть о силах, заложенных в самом художнике и нашедших нужные им формы выражения. В этих силах мы ощущаем некое архаическое начало, библейский пафос, опознаем динамику барокко и современный экспрессионизм, устремленные, я бы сказал, к разрешению глобальных проблем современности.

В каталоге выставки помещена большая статья профессора Университета штата Орегон Алберта Леонга, написанная, правда, не для нынешнего вернисажа, а в середине 1990-х, по случаю открытия первой персональной выставки Эрнста Неизвестного в посткоммунистической России, в московской галерее «Дом Нащокина». «Ключ к пониманию искусства и эстетики Эрнста Неизвестного, — указал профессор Леонг, — можно найти в знаменитом стихотворении «Пророк», написанном в 1826 году русским национальным поэтом Александром Пушкиным». И далее привел текст «Пророка» с его финальным призывом «жечь сердца людей»: в творчестве Неизвестного американский славист увидел не только духовное, но и мессианское начало.

И то, и другое, однако, не ограничено у Эрнста Неизвестного рамками определенной религии. Возьмем, например, повторяющуюся в

творчестве скульптора тему Распятия. Фигура на кресте здесь — не только Христос, но и Прометей, и Сизиф. А если это все же Богочеловек, то он не столько просит Отца о том, чтобы «миновала его чаша сия», сколько ведет с Ним диалог, ждет ответа. Такая смесь языческих, эллинских и иудео-христианских мироощущений характерна для творчества Неизвестного. Опытный монументалист решительно раздвигает пространство конкретного сюжета. Полотно «Большое Распятие», написанное в 1989 году, изображает распятого Христа в диагональном положении, как бы витающим в Космосе: Голгофа, следовательно, вся наша Вселенная.

Эрнст Неизвестный, конечно, глубоко русский скульптор, но его «русскость» следует понимать не в каком-то узконациональном или стилевом смысле, а в его антропоцентризме. Человек, его судьба, его страдания и борьба — вот чему посвящено творчество этого мастера. Вспомним, что русское искусство, как и русская литература, всегда было занято судьбой «маленького человека», антигероя. Но искания Неизвестного выводят его далеко за пределы национальной истории, его Человек универсален, это Человек вообще, герой и антигерой, Богочеловек, кентавр, Зверь. Наконец, Дон Кихот, столь близкий русскому сердцу Рыцарь печального образа, и в более абстрактном смысле — Маска.

Алберт Леонг высказался о понимании Неизвестным роли художника: «Эрнст Неизвестный представляет себе искусство как целостный духовный феномен, а художника — как создателя мифов и архетипов с целью объединить человечество. Эти убеждения основаны на идеях целостности русских философов Владимира Соловьева, Николая Федорова и отца Павла Флоренского, а также Федора Достоевского». Следуя такой идеологии, Эрнст Неизвестный создал проект грандиозной скульптуры в форме сердца под названием «Древо Жизни». Внутри композиции на семи ярусах («лентах Мебиуса») он поместил в меняющихся экспозициях аллегорические изображения разных духовных и творческих устремлений современного человека. Увы, этот проект в полной мере до сих пор не осуществлен — но галерея Mimi Ferzt выставила два полотна из живописной серии «Древо Жизни», которые, хотя и не дают полного представления о замысленном монументе, но позволяют зрителям размышлять о даровании скульптора Неизвестного как живописца, о его способах переходить от объемного восприятия мира к плоскостному и красочному.

В истории было немало живописцев, пробовавших свои силы в области скульптуры: например, Эдгар Дега, Анри Матисс, Пабло



Эрнст Неизвестный. Маска и рука. Бронза. 42х29х33. 1959–1975

Пикассо. Гораздо реже скульпторы решались заниматься одновременно и живописью. Ярчайшим примером может служить, конечно, Микеланджело, но он жил в эпоху Возрождения с ее универсализмом в искусствах. Среди успешно работавших в живописи современных скульпторов можно назвать, пожалуй, Альберто Джакометти, более известного в качестве автора «проволочных» человеческих фигур.

Серо-охристые полотна Эрнста Неизвестного вряд ли можно назвать живописью в прямом смысле этого слова. Вообще русское слово «живописец» кажется мне несколько односторонним: оно предполагает изображение чего-то живого, мимолетного, будь то пейзаж, натюрморт, жанровая сцена. В других языках такой «живости» нет. По-немецки живописец — Kunstmaler, по-английски — painter, то есть «пишущий красками». Алберт Леонг совершенно прав, когда, говоря о живописи Неизвестного, упоминает старое русское выражение «умозрение в красках», относящееся в первую очередь к иконе, а также к работам Кандинского и многих других известных абстракционистов. Но Неизвестный — не иконописец и не абстракционист, хотя элементы абстракции присутствуют в его скульптурах и живописи. Цвет не является доминирующим в его полотнах. На чем же основан у него переход объема в плоскость? Мне кажется — на динамике, экспрессии и на Жесте с большой буквы. Жест — средство коммуникации человека с человеком и с окружающим миром. Жестом мы приветствуем, угрожаем, умоляем, защищаем себя. Жест в равной степени присутствует в скульптуре и полотнах Эрнста Неизвестного подобно лейтмотиву в симфонической или камерной музыке. Цвет у него можно сравнить с греческим хором, который — не главный персонаж, но играет важную роль второго плана.

Наш художественный мир подобен пестрой мозаике, где сосуществует множество творческих направлений и достижений. Кроме того, философия Эрнста Неизвестного, конечно, не вполне вписывается в жизненные представления большинства современников, практические и оттого порой слишком связанные с меняющимися обстоятельствами. Вот почему было бы преувеличением утверждать, что пафос Эрнста Неизвестного влечет за собой массы и — используем пушкинский образ — безотказно жжет сердца. Но художественная публика уже давно оценила уникальность мастера с его замечательным творческим дарованием, энергией, мечтой о целостности и синтезе в несовершенном мире — и теперь вновь смогла убедиться в том, что не ошиблась. У остального же человечества для постижения великого искусства есть впереди вечность.



Эрнст Неизвестный. Поверженный. Бронза. 221х69х76. 1992



Эрнст Неизвестный. Смушение. Бронза. 152х127х102. 1991



о природе чемодана

Полина Казль (Берлин — специально для НОМИ)

Галерея «Мета» (Мадрид), галерея Espacio Liquido (Гижон). MK Kähne и специальный гость Андрей Логинов. Анархия. Восстание. 18 сентября — 29 октября



МК Kähne. Костюм. Объект. 185×70×80. 2007



МК Kähne. Чемодан-ландшафт. Лайтбокс, полиэстер, хром. 120×160×80. 2008

«Чемодан-кухня», «Чемодан-ландшафт»... Если Ле Корбюзье сочинял «дом как машину для жилья», то тема МК Kähne (художника, живущего и работающего в Берлине, чья выставка путешествует этой осенью по Испании) — это багаж космонавта современной Jet Set-жизни, который как Фигаро то тут, то там — нигде и везде одновременно.

Черные, идеально лакированные поверхности с изнанкой из черной кожи, уравновешенные плавные формы и дивные пропорции, отверстия, входы и выходы, раздвижные столы, раскладывающиеся шкапулки, в которых прозрачное стекло кухонной утвари и столовые приборы идеально вливаются в предназначенные для них углубления. Уже от материальности и перфекционизма этих объектов веет прохладной эротикой дизайнерского интеллекта; девиантность функциональности парализует зрителя, невротическая хромофобия подкупает. Эти капсулы-несессеры — апофеоз мобильности. МК Kähne утрирует, выворачивает наизнанку современные принципы, доводя их до абсурда. Нет больше места на земле, где бы ни царила видимость деловитого акционизма; мультитаскинг и жажда тотальной оптимизации действительности превратились в суперцели. Человек все время силится преодолеть этот зазор между собственной медлительностью и эффективностью «протезов»; те же, кто пытается этот темп настичь, становится их придатком. Вот она, финальная революция скорости по Вирильо, когда все лимиты исчерпаны, а быстрее уже невозможно. Жизнь, из которой исчез ритм и остался только такт, превращается не в ракету прогресса, но в тошноту на карусели. Может быть, МК Kähne всего лишь последовательно воплощает идеал — и получает фашизм современного комфорта, превращающегося в сложную машину, управление которой становится невероятно сложным, отбирающим экономленное время, которое не подлежит и не поддается экономии. «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, мебель, жену и страх войны» — здесь неизбежно вспоминается Шкловский и конструктивизм с его идеальными, но неприятными для жизни домами (один из которых есть в Берлине).

Не лишенная юмора и иронии инсталляция «Дом художника» — воплощение мечты жизни современного художника. Идеальная теплица — на зависть Биллу Гейтсу и русским миллиардерам на Канарах; макет разросшейся инфраструктуры, в которой нет больше места ни жизни, ни искусству. В «Завтраке на траве» пастеризованная, анонимная природа — как световое панно, как кулиса, которую всегда можно носить с собой. «Чемодан коллекционера» — гигантский, презентабельный, как швейцарские часы, которые передадут сыну, саквояж; оправа, которая куда важнее, чем хранящиеся в нем рисунки.

Даже то, что неизбежно ассоциируется со свободой, с антиистеблишментом, нецензурная лексика протеста — здесь вписано в этот порочный круг. Инсталляция «Анархия. Восстание»



МК Kähne, Андрей Логинов. Бой I, Бой II. 120×220



МК Kähne. Fuck You. Рубашка, галстук, заколка. 2008



МК Kähne. Кеды. Полиэстер, бархат. 80×50×50. 2007

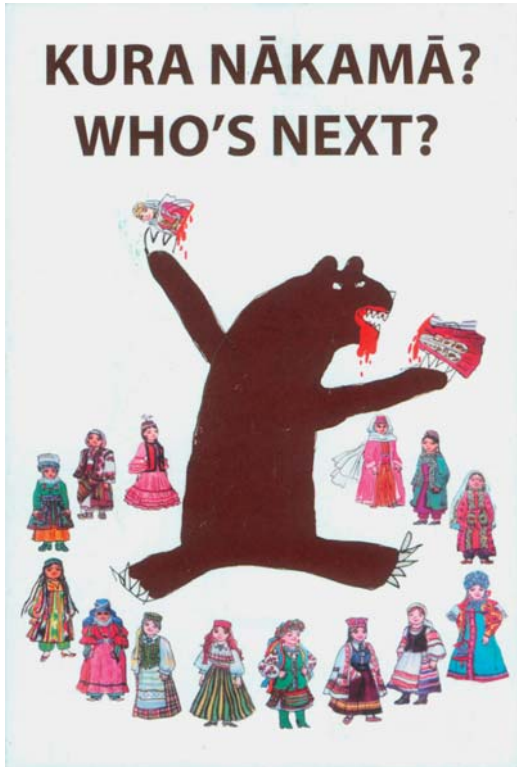


МК Kähne. Исчадие ада. Полиэстер, неоновые лампы, бархат, хром. 100×100×50. 2008

больше всего напоминает благородный рекламный бренд — как и заколка для галстука «Fuck You» на модной рубашке в витрине, кеды с черепами в элегантном футляре и «Костюм» — манекен с винтовкой и в костюме в полосочку с элементами милитари-стиля. Все это кажется иллюстрацией центробежной силы карусели — а на самом деле просто документация состояния застоя: если очень стремительно стоять на месте, то возникнет иллюзия движения.

В конце концов и человек, как у Уэльбека, предстает как элементарная частица — как одна из клеток общества, которые ничем между собой не связаны. «Специальный гость» Андрей Логинов сопровождает этот смотр достижений народного хозяйства крупноформатными фотоколлажами, неаутентичными «документами». Тут клубок сцепившихся друг с другом богатых-дерзких-красивых пойман в момент

невесомости. Этот бурлящий кипяток взметнувшихся одежд, клубящегося тумана воспроизводит жест романтического порыва «Свободы на баррикадах» Делакруа. Любимый, неустанно копируемый жест — недавно на диске британской рок-группы и на обложке «Шпигеля» — символизирует сгусток радостной энергии и воли к переменам, но при этом безвозвратно утратил свой первоначальный смысл. Не «свобода, равенство, братство» — а чистый раж и фурор состояния необъявленной войны «Все против всех». И этот вихрь, захватывающий витками и зрителя, — прекрасная иллюстрация к «стремительному покою» Вирильо, как зависание в пустоте героев «Матрицы», когда исчезающая материальность кулис оставляет их в невесомости. Движение, агрессия — как беспочвенная иллюзия стремления к цели, провисание, момент сметающего все застоя...



управляемая диктатура

Александр Котломанов (Рига — Санкт–Петербург)

Квадриеннале современной скульптуры (Рига). 29 августа — 10 октября

Четыре года назад я был в Риге на Квадриеннале современной скульптуры. В городе начиналось лето, везде висели плакаты с эмблемами выставки и ее девизом: «Европейское пространство». Тогда, в 2004 году, в Латвию, только что вступившую в Евросоюз, приехали художники из многих европейских стран. Проект начинался с творческим азартом, весело и не похоже ни на что другое. Некоторые проекты той Квадриеннале оказались провидческими, так как интуитивно угадали только-только на тот момент возникающие тренды, закрепившиеся в арт-среде позже. Да и ко всему прочему многие объекты были просто чрезвычайно выразительны по форме — красивы и актуальны одновременно.

В конце лета 2008-го в Риге вновь открылась очередная Квадриеннале. И что же нам на сей раз предложила свободная Латвия? Во-первых, организаторы сочли нужным вместо экспертов-профессионалов ввести в жюри «выходцев из народа», ну, как-то уж очень, извините, «по-советски». Назвали эту игру в демократию «диктатурой большинства». Художников в этой игре участвовало немного — всего-то полтора десятка. Впрочем, как выяснилось позднее, арт-проекты оказались здесь вовсе не на первых ролях. Возникло даже неприятное ощущение деградации Квадриеннале как события. Что интересно, изменения к худшему свершились руками самих организаторов, за чем-то пошедших по пути «минимум средств, максимум шума». Но об этом — позже.

Первое, что удивило еще на этапе подготовки моей командировки в Ригу, это почти полное отсутствие информации о программе Квадриеннале, ее проектах, авторах и членах жюри. В Интернете появились только карта с предположительной разметкой мест, перечень (опять же предположительный) имен художников, ну и сроки. В ночь перед открытием напечатали пресс-релизы — на латвийском, правда, языке (четыре года назад они были на английском).

Диктатура большинства осуществлялась в специфическом пространстве. Это старая часть столицы Латвии — но не та, что зовется старой Ригой. Так называемое Латгальское предместье и близкие к нему территории — места, не входящие в путеводители. Их можно

сравнить с кварталами Петербурга, прилегающими к Обводному каналу, Балтийской железной дороге, подсобными территориями Московского вокзала. Здесь в основном стоят дома, построенные примерно столетие назад, но, кажется, мало менявшиеся с той поры. В отличие от Петербурга здесь не так все запущено, и вместо расстрекавшегося асфальта на большинстве улиц лежат аккуратно пригнанные друг к другу булыжники. И все же — вы как будто попадаете в другой город, где жизнь остановилась давным-давно. Похоже, что скульптурная экспансия была устроена здесь с целью оживления депрессивной территории, хотя оптимизация жизни с помощью искусства — утопия паблик-арта — уже многожды и с невеликим успехом предпринималась Западной Европой. Теперь ту же художественную стратегию решили опробовать и в Риге. Похоже на поцелуй заезжего принца в уста спящей провинциальной красавицы.

В этом смысле характерно было увидеть, как еще в день официального открытия, когда я утром осматривал объекты с приблизительной картой в руках, многие из них были огорожены металлической сеткой. Они были как в клетке — искусство, отделенное от среды, боящейся его. Страхи организаторов имели реальную основу: рижская молодежь использует не охраняющиеся поверхности, как любая другая. Разрисовывает граффити, режет ножичком, просто ломает. Даже в Англии, с ее имиджем страны чопорных и консервативных людей, многие современные скульптуры (в том числе каменную «Семейную группу» Генри Мура) были вынуждены убрать в закрытые хранилища из-за множественных повреждений. Большинство (оно же диктатура) современное искусство не понимает и принимает. И, видя в нем «чужого», разрушают в меру своих сил и возможностей.

Наиболее крупные объекты в «клетки» загнать не удалось, иные вовсе можно было использовать как детскую площадку — лазать по ним, заходить внутрь. Что-то было подвешено на недосягаемую для человека высоту. Последний вариант экспонирования использовался, к примеру, в проекте «Один и толпа» (автор — **Марк Шмиц Сер-Од** из Германии) в небольшом парке под названием «Старое еврейское кладбище». Это довольно интересное место в плане исторической памяти. Когда-то там действительно было еврейское кладбище, но в советское время его уничтожили, превратив в обычный го-



Эгон Персевиц. Tautas sapulce



Pink House — место открытия Квадриеннале-2008

родской сад. Сейчас в нем при входе стоит мемориальный знак с еврейскими письменами и шестиконечной звездой, а дальше — тянущиеся ввысь деревья и все какие-то зеленые бугорки и горки. Сквозь землю тут и там проступают, как грибки, небольшие прямоугольные фундаменты — то, что осталось от могил. Местные жители используют их как сиденья, будто это пни от срубленных деревьев. Мрачное, в общем, место. На самой высокой точке парка (он расположен на холме) — поляна, а над ней парит большой желтый абажур, объект Квадриеннале.

Не менее загадочная скульптура возникла возле здания Академии наук — уменьшенной копии московских сталинских высоток. Вдоль аллеи выставлены в два ряда сделанные из ржавого металла рупоры «**Tautas sapulce**» **Эгона Персевица** (Латвия) — в целом сильное произведение, вариант монументального арте повера, ценное своим эффектом внезапности, точнее сказать, принципиальной непонятности.

Подобное впечатление производило большинство объектов. Например, сверкающие кубы из красного пластика на газоне возле какого-то административного здания. Шкаф со стеклянными дверцами, всякими фотографиями и безделушками. Синяя крыша, как бы съехавшая с соседнего дома. Паутина, протянутая через улицу. Дозорная вышка на набережной Даугавы.

Но я бы выделил две скульптуры. Одна — высокий, метров на десять, сверкающий черный «**Нефтяной столб**» голландца **Мартина ван ден Эйнде**. Вторая — композиция с двумя мусорными бачками, из которых вылезали слившиеся в экстазе муляжи мужчин и женщин, слепленные на манер Джеффа Кунса «**Любовные пары**» **Ленки Клодовой** (Чехия). Самое здесь было забавное, что они воспринимались, как что-то супернеуместное, как гигантский гриб-мутант (в первом случае) или нечаянно свалившиеся на рижскую окраину инопланетяне (во втором).

Вообще говоря, все это могло быть выставлено где угодно. Привязки к определенному месту абсолютно не наблюдалось. Арт-объекты просто поставили на улице или в парке. Основным их качеством в этом смысле была инаковость, чуждость месту. И, что самое странное, поставленные (вернее, оставленные) здесь, они были совершен-



Ольга Шилова. Рижский наблюдатель. Бронза. 2007

Эта композиция — один из лучших образцов современной городской скульптуры в Риге — не имеет отношения к Квадриеннале. Установленная перед зданием банка Hansa на средства его вкладчиков, напоминающая образы Джакометти, фигура стала своеобразным символом прошлогоднего кризиса системы кредитования в Латвии. Дело в том, что банк Hansa оказался в самом центре тогдашнего обвала, и скульптуру постоянно показывали по ТВ в репортажах об экономической ситуации в стране.



Марк Шмиц Сер-Од. Один и толпа



Людовика Огоржелеч. Кристаллизация пространства

но одиноки. Улицы в этом районе малолюдные, и что редкому прохо- жему синяя крыша или смоляной столб? Ну, не смотрятся они там.

Как в таком случае оценивать объект? Оставленный публикой, лиш- ненный внимания, он просто-напросто пропадает, а смысл его, и без того неясно высказанный, вовсе теряется. Но справедливости ради скажем, что далеко не все в современной скульптуре подвергается интерпретации. К примеру, объекты Аниша Капура — эталон бес- смысленности. Трактовать их можно как угодно, но вопрос: зачем? Единственное и основное их достоинство — неизъяснимая, незде- шняя красота. И все. Подобных случаев в современном искусстве мас- са, и говорят они о некой конечной точке формализма, когда форма не просто становится всем, она еще и принимает столь странные об- личия, какие просто недоступны пониманию. Все и ничто однове- менно. Ими можно любоваться, или ужасаться, но их совсем невоз- можно анализировать, они не для этого созданы.

Понятие *другого* — чрезвычайно популярная идея, вросшая в на- ше сознание. Она и в массовой культуре, и в искусстве, и в филосо- фии, и в самой жизни. *Другой* — он точно не друг, но и не враг вроде бы, он противоположен нам и от этого как-то пугающе привлекае- лен. Я хочу сказать, что современное искусство (когда оно произво- дит трехмерные объекты) — это то поле, где постоянно создаются об- разы *других*. Ведь одно из доказательств художественности объек- та — его бесполезность для нас, его инаковость, несхожесть с тем, что нами освоено, тем, что составляет наш мир, нашу реальность.

Совсем не нужно наделять подобные объекты четким, а уж тем бо- лее актуально-злободневным смыслом, для которого есть плакаты, песни, что-то массовое, всем понятное. К сожалению, именно по- добная ошибка была допущена руководителями Квадриеннале, по примеру кураторов недавних биеннале в Москве, Праге и Стамбуле внесших в концепцию выставки одну четкую идею: политическую. Ко- гда вы ставите дозорную вышку («**Блестящая изоляция**» ирландца **Марка Клейра**) и при этом говорите только о колонизации, репрес- сиях и т. д. — этот объект перестает быть искусством, становится экспонатом музея оккупации. Не надо превращать и без того мало- удачную выставку в филиал телевизионной программы с тенденци- озным видеорядом и нехитрыми слоганами — в промывку мозгов, проще говоря.

Когда за две недели до открытия Квадриеннале произошла вся эта история с Грузией и Северной Осетией, по реакции российской и западной политической прессы стало понятно сразу — и та, и другая сторона давно были готовы к пропагандистской риторике и просто ждали повода. Реакция Запада, особенно наших прибалтийских со- седей, была примерно такова: «Ага, ну мы же говорили, что они ни- чуть не изменились, как были красной империей зла, так ею и оста- лись: они угроза всем нам!» Когда это говорят политики, еще можно

понять — у них свои цели, и у той и у другой стороны. Но почему «рус- ская военная экспансия» стала чуть ли не главной темой рижской Квадриеннале современной скульптуры — понять сложно (да и нуж- но ли?)

Интересно, что в Риге постоянно слышишь русскую речь, и такое ощущение, что по-латышски здесь говорят не так уж и много. Зато на открытии выставки русской речи не было вообще, зато звучала англ- ийская, французская, латышская. Проходило открытие в надувном розовом доме — Pink House, — похожем на маленький античный храм, переделанный под ясли-сад. В розовом доме было очень тес- но — из-за огромной золотой свиньи, стоявшей внутри. Со свиньей отдельная история. Когда-то нечто подобное (из бронзы) украшало рижский рынок, затем исторический монумент переплавили, а недав- но решили восстановить, но то ли денег не хватило, то ли еще что-то — в итоге сделали аналог всем известной копилки из пластика. Свинья стояла на подиуме, усеянном открытками. Чтобы было понят- но, о чем речь, мы приводим картинку одной из них (все они были одинаковые) полностью, без всяких художественных и политических купюр. Как пример доминирующей на этом арт-проекте тенденцио- зности и абсолютно бездарного графического творчества.

Растиражированная грубость-глупость была единственным изо- бразительным материалом, который можно было унести с открытия. Но не единственным агитационным. Открывал вход в розовый дом ог- ромный баннер с фотографией, где Джордж Буш тычет пальцем, по- казывая что-то стоящему рядом Владимиру Путину. Под фотографи- ей слоган (на английском и на русском): «Сколько за Грузию?» Лично для меня осталось неясным, во-первых, от кого исходит вопрос, а во-вторых, зачем рядом с фотографией Буша-Путина проставлен ло- готип Квадриеннале-2008. Они что, тоже арт-объекты — титаны или атланты какие-нибудь? Или это так диктатура большинства решила?

Отдадим должное художникам — их проекты утверждались задол- го до политических событий последних месяцев. Не будь всей этой пропагандистской кампании, на первое место вышли бы поднадоев- шие, но все же более адекватные для искусства вопросы паблик-ар- та, объекта в городской среде, современного искусства в неподго- товленном для него пространстве. А получилось, что ранее уважае- мая художественная выставка превратилась в плохо подготовленный спектакль с парой реплик истерического свойства и случайным рек- визитом в полупустых декорациях. Режиссера заменила группа лю- дей с улицы, распугавшая почти всех актеров. Оставшиеся стара- лись, но смутную мысль постановщиков так и не просекли. В итоге действо распалось на фрагменты, где каждое действующее лицо ра- ботало в меру своего таланта. На премьере неожиданно состоялся митинг с разбрасыванием листовок. Спектакль шел два месяца, но догадайтесь — ходили ли на него зрители?

территория авангарда

ближнее чтение



Первое и главное, что хотелось бы сказать об этой книге: ка- кая удача для всех нас, что кто-то — в данном случае шведский исследователь Маргарета Тильберг, замечательный энтузиаст и подвижник, — взял на себя колоссальный труд и колоссальную же ответственность разобраться в чрезвычайно сложных вещах, связанных едва ли не со всеми сторонами человеческой дея- тельности, от физиологических особенностей до философских воззрений; не побоялся дать подробный и взаимосвязанный об- зор фундаментальных научных работ искусствоведов, психоло- гов, физиологов, культурологов, физиков и биофизиков, исполь- зуя при этом целый арсенал семантических, перцептивных, фе- номенологических, герменевтических методик. И, более того, сумел доказать ту безусловную истину, что путем преодоления разрыва между гуманитарными и естественнонаучными культу- рами можно добиться серьезного научного результата.

И пусть такое громоздкое перечисление не отпугнет будущего чи- тателя, поскольку меньше всего эту книгу — не в пример огромному числу нынешних изданий! — можно обвинить в избыточности научной (и квазинаучной) терминологии. Она написана живым, не скучным и не заумным, языком, сохраняющим удивительно подкупающую и обаятельную интонацию самой Маргареты Тильберг. Сразу замечу, что в данном случае автору, безусловно, повезло с переводчиками. Я прочла эту книгу и на языке оригинала (им в данном случае был ан- глийский) и смею заверить, что Дарье Духавиной и Марии Ярош уда- лось самое важное: текст не производит впечатления переводного — качество для переводческой работы ценное и, увы, редкое.

В аннотации на книгу есть оговорка, что один из «столпов» русско- го авангарда, Михаил Матюшин, до сих пор не удостоился моногра- фического рассмотрения, и, соответственно, книга шведского иску- ствоведов Маргареты Тильберг — первое и пока единственное иссле- дование такого рода. Если принять это высказывание как даже не слишком завуалированный упрек отечественным искусствоведам, которым, казалось бы, и карты в руки, то нужно, наверное, сразу от- ветить, что Матюшин-художник (именно художник, прошу понять ме- ня правильно) не вполне соответствует монографическому жанру. Точнее (хоть и циничнее) было бы сказать, что как художник *rag excel- lence* он не дотягивает до полноценной монографии (разумеется, ес- ли не принимать в расчет того совершенно очевидного факта, что жи- вописцы куда менее значительные прекрасно достаивались и моно- графий, и персональных выставочных каталогов). Мне трудно, напри- мер, представить отдельный альбом его живописных и графических произведений — боюсь даже, не привело ли бы такое издание к разочарованию в его творчестве и к развенчанию очередного мифа об одном из ведущих мастеров авангардного движения.

книга

искушение дилетанта

Елена Баснер

Маргарета Тильберг. Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с. (Серия «Очерки визуальности»)

Вряд ли найдется и музыковед, способный сосредоточиться на изучении его композиторского наследия. Безусловно, было бы инте- ресно организовать выставку его фотографических работ, но и это трудно сделать предметом специального научного исследования. Го- раздо более плодотворным, на мой взгляд, было бы рассмотрение его творческой деятельности в контексте проблематики дилетантиз- ма, роль которого в культуре рубежа веков до сих пор не привлекала должного внимания со стороны специалистов. Идеальной формой издания, посвященного Кульбину или Матюшину, могла бы стать, по- жалуй, только книга из серии «Жизнь замечательных людей».

Хорошо это или плохо, но о таких деятелях русского авангарда, как Матюшин, Бурлюк или Кульбин, приходится в гораздо большей степе- ни судить не по конечным результатам их творчества, а по интенсив- ности самого творческого процесса. (Это, кстати, и есть одно из про- явлений дилетантского начала в искусстве.) Невещественная (или так и не ставшая овеществленной) составляющая их деятельности, соб- ственно энергия их жизни, была и остается куда ярче, притягатель- ней, напряженной и радикальней их непосредственных произведе- ний, «сухого остатка» страстных и самозабвенных художественных занятий. Даже по собственному опыту чтения лекций, и в особенно- сти проведения экскурсий (по Русскому ли музею или по Музею пе- тербургского авангарда /Дому Матюшина), знаю, как трудно связать разговор о художниках-реформаторах, преобразователях видимой реальности, сокрушителях канонов и властителях дум, имея перед глазами их конкретные работы. Иногда возникает такое ощущение, будто шаришь руками в воздухе, стараюсь нащупать то, что так непре- ложно и необходимо следует из их биографии, теоретических изы- сканий, исторической миссии, — но так и не можешь взять и предъя- вить это слушателям. (Счастливое исключение — Михаил Ларионов.)

Безусловно, зазор между личностью творца и плодами его творче- ства существовал и существует, мало можно назвать имен в истории мирового искусства, когда он был бы неощутим. Однако именно в случае с мастерами русского авангарда этот зазор подчас определя- ет что-то сущностное: ведь даже значительные, даже программные произведения прочитываются лишь в контексте общехудожествен- ных, общелитературных, общекультурных процессов, требуют сопут- ствующего повествовательного фона. Это, кстати, уже тогда понима- ли многие из самих деятелей авангардного движения. «Определять творимое творцом»¹ — очень удачная формулировка одного из брать- ев Бурлюков. По существу все крупные мастера (за исключением, по- жалуй, Татлина) испытывали потребность в постоянной вербализации собственного творчества. И Матюшин в этом отношении — одна из самых показательных фигур, не уступающая Малевичу. Тем не менее, когда у Маргареты Тильберг вырывается обиженный возглас: «Каким

образом получилось так, что Малевичу посвящается настолько больше выставок и публикаций, чем Матюшину?» — ответ кажется совершенно очевидным: это вполне пропорционально значимости Малевича и Матюшина как живописцев. Кстати, в подтверждение этого уместно вспомнить реплику Филонова, приглашавшего Матюшина к сотрудничеству и вместе с тем отметившего: «… как художник Вы не такой практик, как мы»².

Именно поэтому, возвращаясь к разговору о рецензируемом научном труде, путь, выбранный Маргаретой Тильберг, представляется едва ли не единственно возможным и обоснованным, а та сфера деятельности Матюшина, которую она избрала предметом своего подробного и тщательного исследования, — цветоведение, — именно той областью, в которой результат. «Справочник по цвету», соотносим по значимости с созидательным процессом, ему предшествовавшим. Не могу не признаться, что меня совершенно покорила одна из фраз, которой Маргарета Тильберг начинает свое повествование: «Пространство исследований цвета не только необъятно, но в нем сопри­сутствуют наука, псевдонаука и еще «нечто среднее». И как раз в это самое «нечто среднее» попадает Матюшин» (с. 20).

Мне кажется, многое удалось Маргарете Тильберг столь успешно именно в силу органичности восприятия ею предмета ее исследований. Немного поясню эту мысль. В истории изучения русского авангарда, как отечественной, так и западной, четко различаются две тенденции. Представители одной из них настолько увлечены предметом своих изысканий, что в какой-то мере, хотя и вряд ли осознанно, подменяют позицию исследователя творчества того или иного художника на позицию его прямого адепта. Не то чтобы речь шла о не­критичности в восприятии и подаче материала — сам этот вопрос в таких случаях просто не актуален. Апология идей мастера, их популяризация и развитие оказываются для такого исследователя интересней, чем их объективный анализ. Такой тип исследовательской деятельности характерен в большей степени для начального («романтического») периода изучения истории русского авангарда. Особенно многочисленную когорту такого рода авторов породила личность Малевича. Самой замечательной фигурой на моей памяти в этом отношении был незабвенный Евгений Федорович Ковтун, слуша­я которого прямо верилось, что «Черный квадрат» создавался в его присутствии!

Соответственно, противоположная тенденция заключается в максимальной *объективации* собственной исследовательской позиции, когда на первый план выходят критерии принципиально безоценочного и внеэмоционального изучения материала, его классификация и систематизация, фактология и источниковедение. В каком-то смысле здесь можно было бы как раз говорить об использовании естествен­нонаучных методов исследования в применении к гуманитарной области. В качестве наиболее характерного примера можно привести фундаментальный труд Андрея Крусанова (кстати, что немаловажно, химика по образованию!)

К какой же из этих двух тенденций тяготеет преимущественно Маргарета Тильберг? С одной стороны, безоговорочное и местами самозабвенное приятие ею матюшинской концепции цвета выводит ее к представителю первого направления. Сама исследовательница неоднократно ссылается на результаты собственных экспериментов в области восприятия цвета, «расширенного смотрения», предприня­тых ею вслед за Матюшиным. Однако Тильберг и не скрывает этого — более того, открыто декларирует, объективирует свою позицию: «Приняв решение рассматривать Матюшина как провозвестника многих открытий в области цвета, я вынуждена была обратиться к ес­тественнонаучным дисциплинам, что, как правило, представляет для искусствоведа определенную опасность. Поскольку в этих областях науки я не более чем дилетант, мне пришлось сконцентрироваться скорее на научных позициях самого Матюшина, чем на подробном из­ложении отдельных физических аспектов цвета или функций мозга, связанных с цветным зрением. Это ставит меня в положение, аналогичное положению самого Матюшина, которому в его работе прихо­

дилось пересекать границы различных областей науки» (с. 31). Пони­мание и постулирование этого своего положения уже само по себе отвергает вариант некритичного отождествления себя с объектом ис­следования, а постоянное стремление к упорядочиванию, с одной стороны, идей и убеждений Матюшина (не всегда, кстати, отличавшихся последовательностью), а с другой — современных объектив­ных научных данных, — все-таки заставляет предположить в Марга­рете Тильберг серьезного и внимательного исследователя-аналити­ка, классификатора, систематизатора.

В этом отношении книга очень удачно организована: выбранный Маргаретой Тильберг ракурс исследования, полная сосредоточен­ность на одной теме, методика, которой она следует («Матюшинскую теорию цвета, — пишет Тильберг, — я … рассматриваю с разных точек зрения — и саму по себе, в контексте того времени, когда она была разработа­на, т. е. анахронно, и с точки зрения сегодняшней науки, т. е. синхронно»), позволили ей структурировать чрезвычайно обшир­ный и неоднородный материал не просто в некое целое, но и в *обо­зримое* и, если можно так сказать, *удобоусвояемое* целое. Система небольших главок, сжато и ясно излагающих суть той или иной идеи, того или иного явления, события, — главок, из которых складываются более общие разделы, и, наконец, пять основных частей книги: «Цвет», «Зрение», «Культура», «Идеология», «Синтез», — эта система полностью оправдывает себя хотя бы потому, что впервые понятия, существовавшие для большинства гуманитариев (говорю в первую очередь о себе!) в некоем довольно хаотичном смешении, оказались упорядочены и облечены во внятные и стройные формы. И, как ре­зультат, материал оказывается легко воспринимаемым, усваиваемым без напряжения, без необходимости пробиваться сквозь толщу тер­минологических напластований. Емкость, сжатость при полноте све­дений — и вместе с тем ни малейшей упрощенности в подаче мате­риала, — это ли не образец научного труда, вообразшего в себя объем информации поистине глобальный.

Вот только один из примеров. В главе, посвященной мировоззрен­ческим аспектам матюшинского «расширенного смотрения», впер­вые, если мне не изменяет эрудиция, четко и конструктивно, по четы­рем последовательным позициям, изложены различия между поняти­ем синестезии и «расширенным зрением» Матюшина — до этого ка­завшегося мне лично одним из безусловных отечественных «нату­ральных» синестетиков. И анализ этих понятий, сжатый по объему всего лишь до четырех страниц, и выводы, к которым приходит Мар­гарета Тильберг (о том, что в тандеме «Елена Гуро — Михаил Матю­шин» подлинной способностью к синестезии обладала именно Гуро), сделаны настолько убедительно и корректно, что, честно признаться, потребность в дискуссии отпадает сама собою.

Наивысшая похвала, которую может заслужить искусствоведе­ский труд, на мой взгляд, состоит в признании ее справочным издани­ем. Именно такую похвалу хочется высказать в адрес книги Маргаре­ты Тильберг. И, конечно, не только потому, что ее структура, как уже было отмечено, даже при элементарном просмотре оглавления дает возможность сориентироваться в колоссальном по объему и многооб­разию материале, сразу найти интересующий тебя сюжет. И не только благодаря приведенному в конце текста глоссарию — названному, впрочем, не вполне удачно: «Терминология по цвету». Главное, пожа­луй, то, что в книге оказываются сведенными воедино факты, до сих пор остававшиеся разбросанными по самым разным и далеко не все­гда достигаемым источникам, — и за это автору особая благодарность.

И вот что еще хотелось бы подчеркнуть. Книга написана очень лич­ностно, на всем ее протяжении читатель ощущает присутствие самой Маргареты Тильберг как собеседника, открыто делящегося не только результатами своих изысканий, но и своими сомнениями, предполо­жениями, примерами из собственной практики. На мой взгляд, это очень подкупающая, открытая манера, ничуть не умаляющая досто­инств научного исследования.

Разумеется, какие-то вопросы при чтении книги появляются до­вольно часто — иначе и быть не может, когда исследование настолько

ко интересно и обильно не только новым, но и по-новому освещен­ным знакомым содержанием. Если попытаться обобщить их суть, то, наверное, они сведутся к одному: в основе исследования все-таки за­ложена *западноцентричная* модель — и это, конечно же, не вопрос и не претензия, а констатация факта, который совершенно очевиден и вряд ли мог быть иным. Другое дело, что в какие-то конкретные мо­менты повествования, безусловно, можно было привлечь труды рос­сийских авторов. Так, например, в разговоре об идее «нового челове­ка» наряду с многочисленными ссылками на западных исследовате­лей хотелось бы найти упоминание (а может быть, и больше, чем про­сто упоминание) работ Е. Бобринской и Т. Горячевой, в которых кон­цепция создания «нового человека» рассматривается в первую оче­редь на художественном материале. Это придало бы проблеме боль­шую выпуклость и полноту.

Но это опять-таки лишь частность. Существенней другое. Взгляды западного историка иногда бывают не то чтобы слишком прямоли­нейны (в особенности, когда речь идет об идеологических аспектах деятельности Матюшина и не только Матюшина), но как-то бесхитро­стны, что ли, негибки… Глава 9-я называется «Стратегия выжива­ния» — и это говорит само за себя. Риторика, используемая и Матю­шиным, и Марией Эндер в предисловии к «Справочнику», исполнен­ная пафосных заявлений о работе «по коренному преодолению всей системы формалистического разрыва между цветом … и самим идеологическим содержанием» или об «усвоении» и «выявлении классового содержания в образе» — для Маргареты Тильберг «не бо­лее чем пустые слова, написанные с единственной целью — обеспе­чить „Справочнику“ одобрение цензурой» (с. 349). Я бы, может быть, с чистым сердцем поддержала эту точку зрения, если бы не читала дневников Матюшина, — совершенно не предназначавшихся для публикации, — где он так упоенно, с энтузиазмом восхваляет «подвиг создания нового мира» и так страстно бичует пороки буржуазного За­пада, а заодно и свои прошлые формалистические заблуждения…

Маргарету Тильберг в ходе ее исследований удивляло, что «ни в одном из написанных Матюшиным текстов… не встречались отрица­тельные эмоции по поводу советской власти; возможно, пишет она, если такие высказывания и существовали, они были переформули­рованы Ольгой Громозовой-Матюшиной, придерживающейся про­коммунистических взглядов» (с. 27). Убеджена, что таких текстов она не нашла именно потому, что их не существовало. И, боюсь, отнюдь не потому, что Матюшину приходилось таить какие-то антисоветские мысли. Не могу не воспользоваться случаем и в подтверждение то­го, что не так все очевидно было у Матюшина «с идеологической точ­ки зрения», не привести выдержки из его собственноручных (не ре­дактированных Ольгой Громозовой, как предполагает Тильберг) за­писей:

«Значит Вся наша Интеллигенция воткнула нам Нож в спину сб­ежав от трудной непривычной работы за «границы»…

Все эти: Билибины, Сомовы, Бенуа, Чехонины, Рахманиновы, Ша­ляпины, Мережковские, Гипиусы, Бальмонты, Куприны, Ученые, Спе­циалисты инженеры, Строители… Вечное презрение висит на всех этих именах, подлинных предателей. Что Они непонимали что могут дать стране огромную помощь и ускорить процесс раскабления че­ловечества от ужасающего характера невежества необъятной нище­ты и всякого подневольного горя труда?

Теперь, когда задачи строительства требуют усиленного внима­ния, а работники все-таки утомлены предыдущей спешкой *«успеть во что бы то не стало»* Теперь когда требуется удвоенная энергия, когда нужна помощь уставшим и устающим, мы ясно видим предательство сбегавших в сладкие, Но отвратительные по существу уюты западно­го капитализма.

Правда многие не нашли уюта а попали в настоящее рабство, мно­гие подохли задыхаясь от своего же предательства. Но многим а быть может и всем им и в голову неприходило что они могли бы перестро­ив себя прийти на помощь и сделать подвиг создания нового мира…»³

Можно ли поверить, что это написано Матюшиным? Собственно­ручно? А такое: «Пришло мне на ум, но ведь и борьба новых музыкан­тов и новых людей против „джазабанда“ велась искренне и правиль­но идеологически. Джаз нам никак не подходит. Он ведь насквозь бур­жуазен, пропитан усталостью стариков (молодых) их вялым взбадри­ванием сладострастья (чего нам взбадривать, когда мы в любой мо­мент можем лечь спать с каменной стеллой с деревянным бревном и оплодотворим его!!! Этой силы у нас некуда девать, так причем же тут „джаз“?»⁴

Сложен творческий человек. И инакомыслие его бывает очень раз­нообразным по своим проявлениям. Мне кажется, гораздо более продуктивным было бы введение в этот идеологический контекст по­нятия «двоемыслия»⁵ — именно в том значении, которое придавал ему Джордж Оруэлл (кстати, что поразительно, — тоже западный пи­сатель, ни разу не бывавший в СССР!) Именно «двоемыслием», и только им, могут быть объяснены факты (касающиеся далеко не толь­ко одного Матюшина или Малевича), которые легче проигнориро­вать, чем уложить в представляющуюся единственно верной систему мер и оценок.

Наконец, то, что хотелось бы отнести к разряду досадных погреш­ностей — иногда едва ли не на уровне опечаток (как, например, два­жды повторенная дата «1929» (с. 65) по отношению к Музею художест­венной культуры, завершившему, как известно, свое существование в 1926 году); иногда — на уровне упрощений и неточностей, проскаль­зывающих в утверждениях, что «жажда «научности» пронизывала все начинания молодого советского государства — даже марксизм в 1920-е годы считался не просто философией, но был поднят до уров­ня «позитивной науки» (с. 55). (Нам, сдававшим и в 70-е и в 80-е годы госэкзамены по научному коммунизму, хочется тут же заявить: от­нюдь не только в 1920-е!); или что «слово „футуристы“ входит в рос­сийский художественный обиход» лишь со скандальным успехом (кстати, успехом ли?) оперы «Победа над Солнцем» (с. 45); или что в ленинградскую коллекцию МХК входили «работы Моне, Писарро, Ре­нуара, Сислея, Синьяка, Сезанна, Матисса, Брака, Пикассо, Дерена, Руссо и Майоля» — что просто неверно. Не вполне корректным мне кажется сравнение ГИНХУКа с московским ВХУТЕМАСом и, тем бо­лее, именование ГИНХУКа «элитным учебным заведением» (каковым он просто не являлся!) Исаков не был директором ГИИИ (с. 372). Ма­левичу не удалось встретиться с Вальтером Гропиусом в Дессау (с. 370). И что за переезд лаборатории Матюшина из ГИИИ в Русский музей (с. 373)? Не думаю, что этот перечень нужно продолжать, ни одна серьезная работа не избежит таких недочетов.

Совершенно естественно, что я заметила какие-то огрехи только в части искусствоведения. Полагаю, что специалисты в области опти­ки, психологии, физиологии обратили бы внимание прежде всего на что-то в других главах книги. Но это ни в малейшей мере не умаляет огромной заслуги Маргареты Тильберг — свести воедино много- и межотраслевую и, я бы сказала, «раздельновидовую» научную про­блематику как естественнонаучных, так и гуманитарных дисциплин. И читательская благодарность за это многократно перекрывает лю­бые критические претензии.

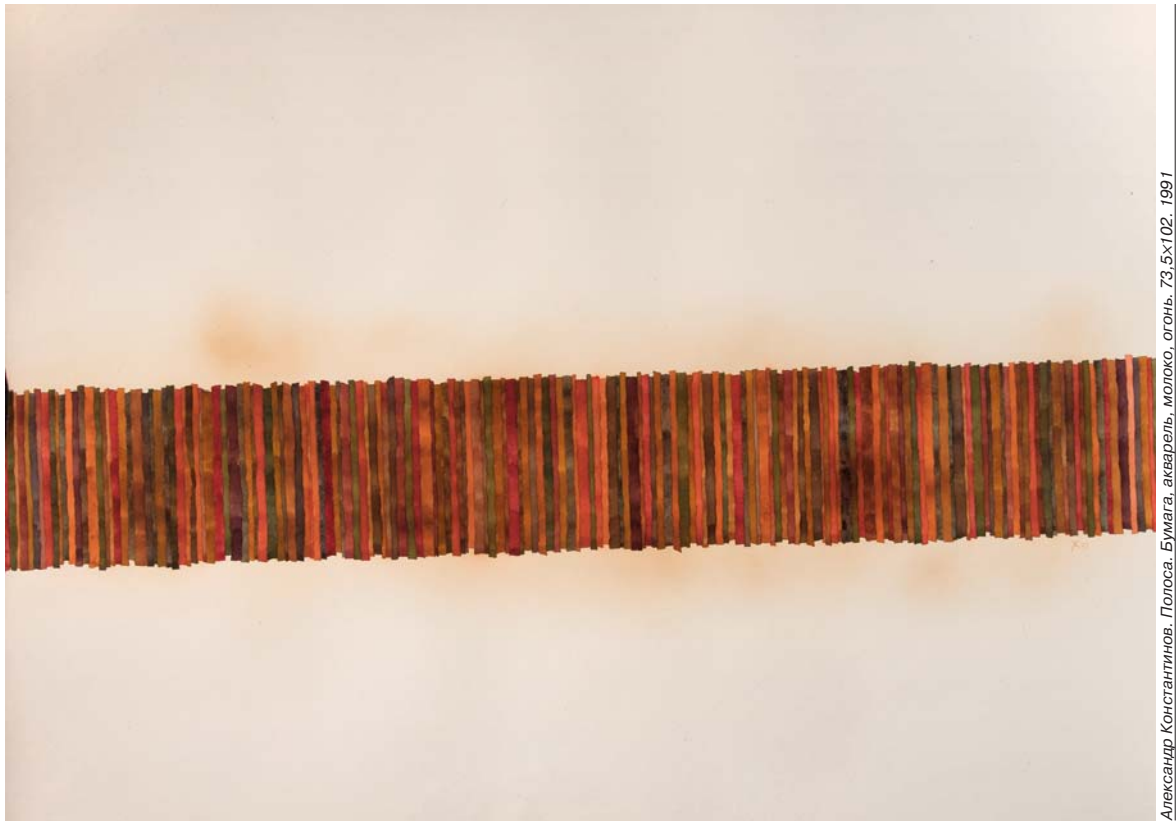
¹ Николай Бурлюк. Владимир Давидович Бурлюк. Его творчество. — В сб.: «Союз молодежи» при участии поэтов «Гилея» № 3. Март 1913. Петербур. С. 35.

² Цит. по: Павел Филонов и его школа. Каталог выставки. Köln, 1990. С. 72—73.

³ Запись от 4 апреля 1934 г. — РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 656. Оп. 2. Д. 8. Л. 8—8 (об). Здесь и далее сохранены стиль и орфография оригинала.

⁴ Запись от 1 апреля 1934 г. — Там же. Л. 5 (об).

⁵ «Двоемыслие означает способность одновременно держать двух противоре­ченных убеждений. Партийный интеллигент знает, в какую сторону менять свои воспо­минания; следовательно, сознает, что мошенничает с действительностью; однако при помощи двоемыслия он уверяет себя, что действительность осталась неприкосновенна. Этот процесс должен быть сознательным, иначе его не осуществишь аккуратно, но дол­жен быть и бессознательным, иначе возникает ощущение лжи, а значит, и вины». — Джордж Оруэлл. «1984» и эссе разных лет. Роман и художественная публицистика. Пе­ревод с английского. М., 1989. С. 148.



Александр Константинов. Полоса. Бумага, акварель, молюко, огонь. 73,5x102. 1991

коврик в небеса

Борис Соколов

Галерея «Проун» (Москва). Рядом: цветная полоса в искусстве.
24 сентября — 16 ноября

выставка



Константин Рождественский. Полосы. Эскиз упаковки для парфюмерии. Бумага, гуашь. Начало 1930-х

Выставка галереи «Проун» аскетична, как супрематический мир Малевича: белые стены, уходящие вдаль стенды-планиты и цветовые полосы, которые медленно, словно межпланетные лайнеры, вздымаются вверх, к звездам. Замысел выставки тоже адекватен идее «мира как беспредметности»: сопоставить ряды цветных полос, типичные для творчества супрематистов и продолженные оп-артом, с рядом — крестьянскими домоткаными половиками украинской работы.

Малевич блистает здесь именно благодаря своему отсутствию. Он словно заряженная пустота, которой заполнены фигуры его «Купальщиц» и «Точильщика». Коврики — напоминание о ярких юбках крестьянок и развешивающемся на фоне неба белье, которое будущий художник видел в украинских селах и хранил как первые красочные впечатления. С другого края невидимый космос Малевича обрисовывают эскизы его учеников и последователей. А с третьего — ранние графические работы Александра Константинова (1980-е), который с тех пор успел вернуть в свои полосы и крестики Третьяковскую галерею, Музей личных коллекций и многие уголки европейского мира.

Любопытны полосатые эскизы Константина Рождественского, сделанные в 1930-е годы для оформления парфюмерных упаковок. Вспоминается фарфор Суетина, который в те же годы насыщал советский быт супрематизмом под видом крестьянских тем и растительных узоров. Рядом — геометрические вещи Матюшина, Мансурова, Поповой, Розановой. И видно, что любой шаг в сторону от идейного супрематизма разрушает самоценность полосы-планиты. Эскизы тканей, созданные темпераментной Любовью Поповой, состоят из мускулистых сочленений — круги, полукруги, углы. Соня Делоне насыщает каждую поперечную линию кропотливым, дамским орнаментом. А Василий Ермилов упражняется в создании геометрических строк цветов, образованных квадратиками. Да, это самый настоящий супрематический тетрис, еще раз указующий на авангардную закуску современного визуального мышления!

Полосы из полос, представленные Константиновым, составлены то из мелких, то из крупных элементов, при этом они связаны с пространством в гораздо большей степени, чем отвлеченные или прикладные эскизы Ермилова и Эндера. Они координированы с той безмолвной, но всеобъемлющей пустотой, которую проповедовал Малевич, — устремляются вниз, вверх, а чаще всего — по восходящей диагонали. Сопоставление с ползущими по белым стенам ковриками здесь работает прекрасно. Другое дело, что рядом ткалось не для подобных любований.

И все же метафизическое сопоставление здесь возможно. Крестьянский коврик — продольная перспектива из поперечин, приглашение к путешествию через микрокосм дома, причем перспектива такая же бесконечная, как процесс поточного тканья. Главным инженерным



Константин Рождественский. Полосы. Эскиз упаковки для парфюмерии. Бумага, гуашь. Начало 1930-х

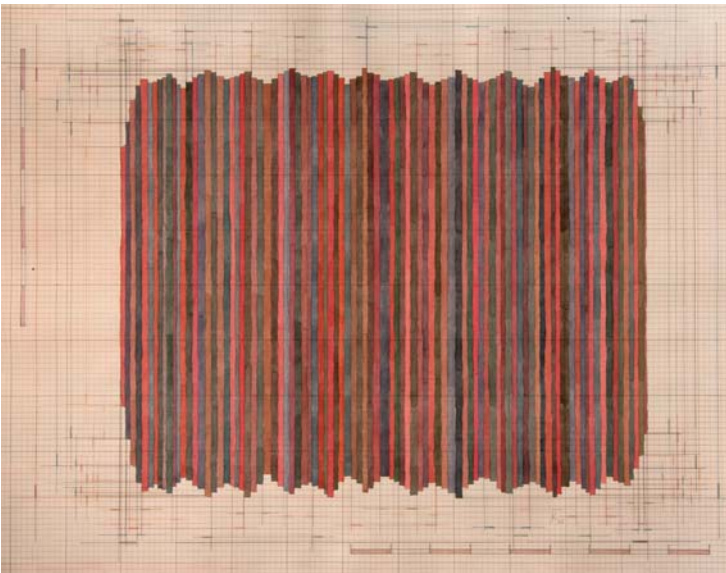


Рядно. Украинские коврики

элементом супрематической вселенной является крестовина из коротких поперечин-крыльев, которые нанизаны на длинную, тянущуюся за края картины продольную основу. Этот бесконечный хребет, брусок с многообразными выступами из педагогических схем и архитектон Малевича давно и законно переключался в фильмы о космических путешествиях. Панорамы кораблей из «Звездной дороги» завораживают именно потому, что мы чувствуем потенциальную бесконечность оси — бесконечность, вдвигающуюся в еще более длинную бесконечность.

Присутствие современного художника Константинова среди супрематических работ УНОВИС оправдано еще и тем, что он реализовал мечты Малевича. От маленьких эскизов художник перешел к гигантским полотнищам с геометрическими узорами, окутывающим целые кварталы. Так в Витебске обматывали голые деревья зелеными лентами, создавая иную реальность. Правда, эта реальность — всего лишь мимолетная оболочка, способная раскрыть красоту Супремуса далеко не каждому прохожему.

Но ведь воплощенными утопиями мы уже сыты. Давайте постоянно среди чистых концепций, полосатых и мирных, словно игрушечный тигр.



Александр Константинов. Проект кубика. Бумага, акварель, кисть, перо. 73x94. 1992

Галерея

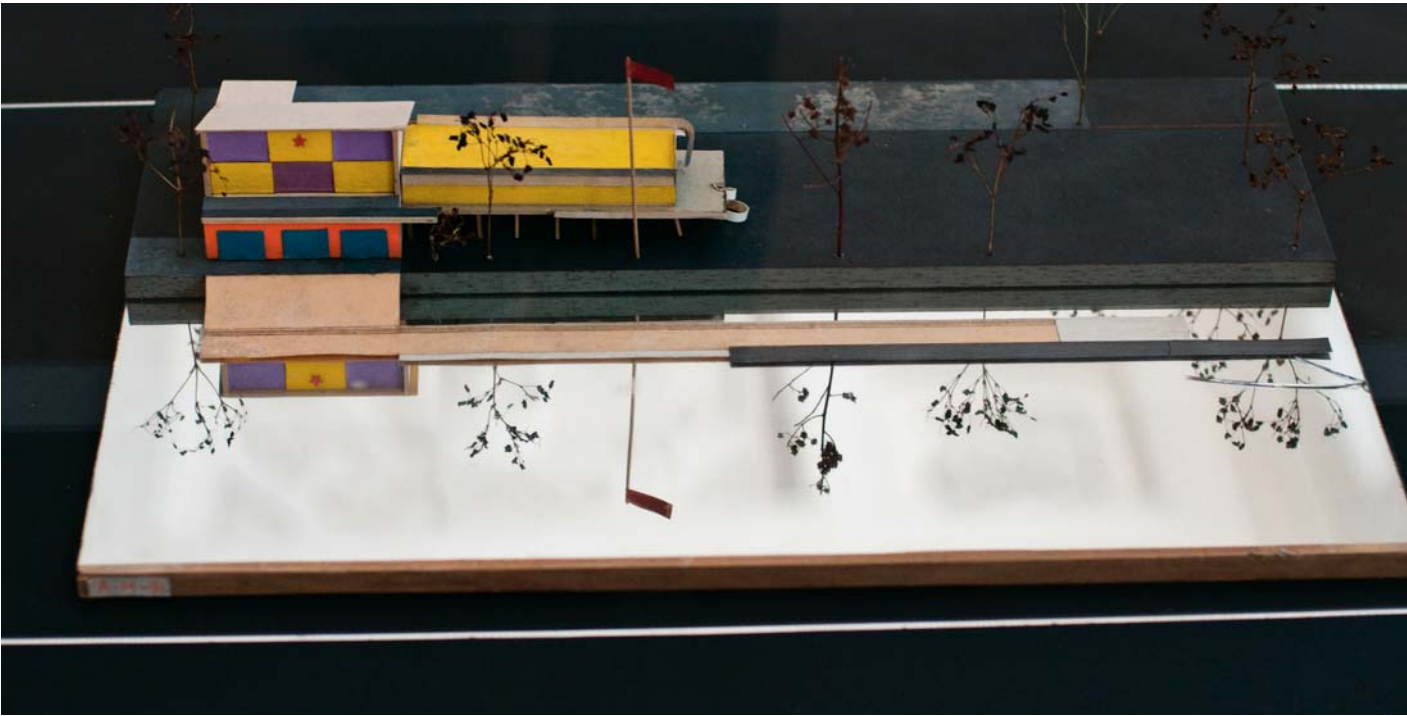
БАГЕТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

БАГЕТ ИЗ АНГЛИИ, ИСПАНИИ, ИТАЛИИ

ОФОРМЛЕНИЕ КАРТИН, ГРАФИКИ, ФОТОГРАФИЙ, ЗЕРКАЛ, ПОДРАМНИКИ, ПРЕДМЕТЫ ИНТЕРЬЕРА

Малодетскосельский пр. 34
3 1 7 9 9 2 2

ЗАГОРОДНЫЙ ПР.
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
МОСКОВСКИЙ ПРОСПЕКТ
МАЛОДЕТСКОСЕЛЬСКИЙ ПРОСПЕКТ
НАБ. ОБОДНОГО КАНАЛА
Фрунзенская



Александр Никольский. Проектная модель гребного клуба. 1920-е

С открытия в парадных залах анфилады Академии художеств начался в Петербурге выставочный проект «Воплощенная утопия. Новая архитектура 1920-х. Россия — Германия», заключенный в рамки форума «Петербургский диалог». Модная ныне культурная форма общения двух стран на сей раз преследовала целью запустить в Петербурге механизм грамотной работы институций и фондов с памятниками архитектуры модернизма, имеющими очевидную ценность. Или — по крайней мере подтолкнуть к ней нерасторопные российские структуры. В проект вошли: выставки — «Воплощенная утопия. Новая архитектура 1920-х.

Россия — Германия». Немецкий культурный центр имени Гете, Научно-исследовательский музей Академии художеств; «Бруно Таут — мастер архитектуры цвета». Выставка общества «Немецкий Веркбунд», Берлин; «Эрих Мендельсон — динамика и функция». Выставка института связей с зарубежными странами ifa, Штутгарт; «Жизнь в памятниках мирового наследия» — шесть жилых районов — памятников модернизма в Берлине». Выставка управления Сената Берлина по вопросам развития городов; «От эксперимента к практике — ленинградский конструктивизм». Выставка НИМАХ и Немецкого культурного центра имени Гете.

путями утопии и... сравнения

Дмитрий Козлов

Рабочий конспект участника событий: факты и впечатления

Три берлинские институции привезли три выставки — практика демонстрации достижений национальной культуры и трепетного отношения к их состоянию отработана. Две из них — бренды немецкого модернизма: Бруно Таут и Эрих Мендельсон. Их постройки есть и в России, и потому их имена разумно отнести к общему наследию и ценностной проблематике вопроса. Экспозиция подкупает: макеты, чертежи, эскизы, лекции создают вокруг реально существующей архитектуры эстетическое поле. Архитектура становится узнаваемой как пространство активной деловой политики — офисные и торговые здания, частные дома и выставочные павильоны; стиль буржуазный, но работающий — и на экономическую, и на социальную сферы.

Третья часть — жилые массивы в Германии, которые устойчиво считаются памятниками авангарда, модернизма, интернационального стиля. Исторический облик, конструкции, коммуникации, цветовая раскраска стен, все до мелочей — предмет изучения и культурной гордости. Процесс восстановления зданий, продолжающийся на Западе со второй половины XX века, — самоценен как признак важности и даже престижности в отношениях общества с памятниками современной архитектуры.

Главным организатором выставочного проекта стал Культурный центр имени Гете, упрямо и из года в год занимающийся развитием международных связей. Российско-немецких. Привезенные три выставочных проекта — его заслуга.

проект

«Бруно Таут — мастер архитектуры цвета». Творческое кредо мастера: «Живопись приводит меня к архитектуре и наоборот», «Эрих Мендельсон — динамика и функция». Конек этого архитектора — осознание необходимости баланса между крайностями экспрессионизма и функционализма, объединенных достижениями северо-европейской школы современной архитектуры. Его выставка в Академии художеств — развернутая творческая биография, очень подробно описанная и занимающая половину всей экспозиционной площади.

Третья экспозиция — «Жизнь в памятниках мирового наследия» — результат кропотливой работы берлинских архитектурных бюро, занимающихся реставрацией городских жилых массивов, построенных в 1920-е годы. Предметом реставрации является абсолютно все — от кирпича и железобетона до цветовой окраски стен и деталей, до фурнитуры и коммуникаций. Жилмассивы предстают в образе дворцов для рабочих: при простоте и экономичности — качество и комфорт.

В России было и есть по-другому. Материалы, посвященные ленинградскому авангарду, собрали очень быстро. Ответ на немецкую реплику «диалога» сформировали, достав из глубин музейных фондов чертежи, отображающие разработки в русле супрематического конструктивизма, принадлежащие мастерской Александра Никольского. Макеты сооружений, продолжающих линию экспериментов Казимира Малевича, архитектурные воплощения «Черного квадрата». Ответ очень мощный, но это не весь Никольский и не весь ленин-



Бруно Таут. Здание на Триерер-штрассе, Берлин. © Winfried Brenne Architekten



Эрих Мендельсон. Шляпная фабрика Штернберга, Herrmann & C', Лукенвальде. © bpk / Kunstbibliothek, SMB

градский авангард. Другое дело, что наша часть экспозиции не обла­дает таким сопроводительным материалом, как немецкая. Логичным дополнением к уникальным макетам Никольского можно представить лишь архивные фото снесенных построек, фотографии современных руин и реконструированных, перепрофилированных сооружений.

См. также: *Авангардизм*

В этом вся ситуация. В Петербурге имеется авангардное насле­дие мирового уровня, а тенденции использования оригинального об­раза этой архитектуры в качестве эстетического бренда слабы на­столько, что страшно обидно. Кое-какое развитие развлекательной и просветительской сфер в авангардных зданиях единичных домов культуры все-таки намечается, некоторые здания приобретают новое интересное наполнение, но в целом культура освоения памятников времен авангарда как-то слишком отпущена на волю случая. Суще­ственная инвестиционная политика обременения органов контроля по сохранению оригинального внешнего вида и конструкций лишь спо­собствует созданию прецедента культурной реновации ценного объ­екта. Таков путь справедливого исторического мышления и деловой целесообразности: использовать здание, будь то дворянская усадь­ба или фабрика-кухня, с равной долей уважения и получать дивиден­ды для имиджа благодаря богатому эстетическому и социальному контексту.

См. также: *Авангардизм*

Театр им. Комиссаржевской переезжает в бывший ДК им. Ленина, в ДК им. Ильича работают современные художественные студии, на силовой подстанции фабрики «Красное знамя» готовится к открытию центр современного искусства — это пока все из списка удачных ос­воений авангардной архитектуры в Петербурге. Но знное количество построек все еще ждут своего заботливого хозяина, получающего удовольствие от стекла и железобетона, соединенных по воле архи­тектора почти столетие лет назад. Бренд «авангардная архитектура» еще только начинает восприниматься как явление, способствующее имиджу современного бизнеса.

См. также: *Авангардизм*

Выставочная часть, столь мощно подготовленная немцами, могла бы состояться и в виде показательно наглядного урока образцового отношения к памятникам авангарда в современной Германии. Но у Петербурга нашлось, что добавить к этому визуальному ряду. Курато­ру петербургского отдела Сергею Фофанову удалось достать из не­бытия экспонаты, существование которых считалось виртуальным. В архитектурном отделе музея Академии художеств еще с довоенных лет хранятся макеты экспериментальной серии, выполненные мас­терской Александра Никольского. Архитектор-новатор ближе всех приблизился к тайнам супрематического формообразования, рабо­тая с учениками Казимира Малевича. Макеты серии — залы общест­венных собраний, клубы, библиотека и др. — сооружения будущего, белого, обретающего предметность мира. Они были показаны пер­вый раз в 1927 году в Москве, на Первой выставке современной архи­тектуры. За все последующие годы такое случалось лишь дважды, один раз из которых в США, под опекой Аллы Повелихиной, крупней­шего петербургского специалиста по истории авангарда, исследова­тельницы жизни и творчества Никольского. Благодаря согласованно­сти действий организаторов стало возможным показать эти макеты и нынешним октябрем. Это достойные экспонаты, чтобы поверить в достижения ленинградской архитектуры 1920-х годов.

См. также: *Авангардизм*

От эксперимента с супрематизмом к практике реального строи­тельства приводит вторая часть петербургского раздела. Ее состав­ляет собранный искусствоведом Иваном Саблиным визуальный ма­териал по жилмассивам города. Шесть районов, от признанной Трак­торной улицы до неизвестного, расположенного рядом с пивзаводом «Вена». Их жизнь уже полнится контрастами: на фоне общего разру­шения и потери комфорта в первенцах советского строительства все ближе к ним подступают нынешние новостройки, никак не согласо­вающиеся ни с имевшейся ранее планировкой, ни со стилем застройки. Жители массивов считают свои дома памятниками человеческому безразличию.

Важная составляющая программы — лекции специалистов по авангардной архитектуре. На протяжении всего месяца в Академии художеств состоялись четыре выступления. Слушателей много — это здорово!

См. также: *Авангардизм*

Выставка в Академии предвосхитила заседания группы «Культу­ра», которое проходило 2—3 октября в Петербургском университете. В течение двух дней обсуждались вопросы объединения усилий в де­ле сохранения общего российско-германского наследия — ярким примером является все тот же Эрих Мендельсон. Другая тема — сто­личная концентрация памятников авангардной архитектуры. Прояс­нялась ситуация процентного соотношения общего числа памятников в Санкт-Петербурге и Москве, шел жесткий разговор о беззащитно­сти провинции. Как раз о провинции — «От Калининграда до Екате­ринбурга» — речь шла еще на одном заседании.

См. также: *Авангардизм*

Рабочая группа «Культура» посвящена изучению и сохранению ар­хитектурного наследия первой половины XX века в России и Герма­нии, а это в первую очередь авангард, архитектура модернизма. Все­го за месяц состоялись шесть выставок, конференция, лекторий, прошли кинопоказы, презентации трех изданий по архитектуре аван­гарда и один студенческий семинар. Возможно, что-то не удалось, что-то упущено. Но то, что сейчас происходит в Петербурге, можно сравнить с мегапроектом «Наследие под угрозой», проходившим в 2005 году в Москве и собравшим несколько сот участников из разных стран. Дело даже не в методе, а в привлечении большого количества институций и исследовательского потенциала для создания механиз­ма защиты и культурного использования памятников. Общественное признание ценности этой архитектуры — первый шаг на пути цивили­зованного осмысления наследия XX века.

Запланированным сюрпризом стала презентация книги — катало­га авангардных построек в Санкт-Петербурге, созданной при участии сотрудников Комитета по охране памятников. Один из авторов книги Борис Михайлович Кириков — преподаватель, ученый, чиновник. В 1990-х годах его работа отмечена серией публикаций, выпуском альбомов и монографий, участием в проведении научной и науч­но-популярной инвентаризации целого пласта архитектуры. Теперь после некоторого перерыва взят под исследование следующий хро­нологический период: 1910—1930-е годы. Презентация издания про­шла в обстановке «научной секретности», «простым» людям это изда­ние покажут позже.

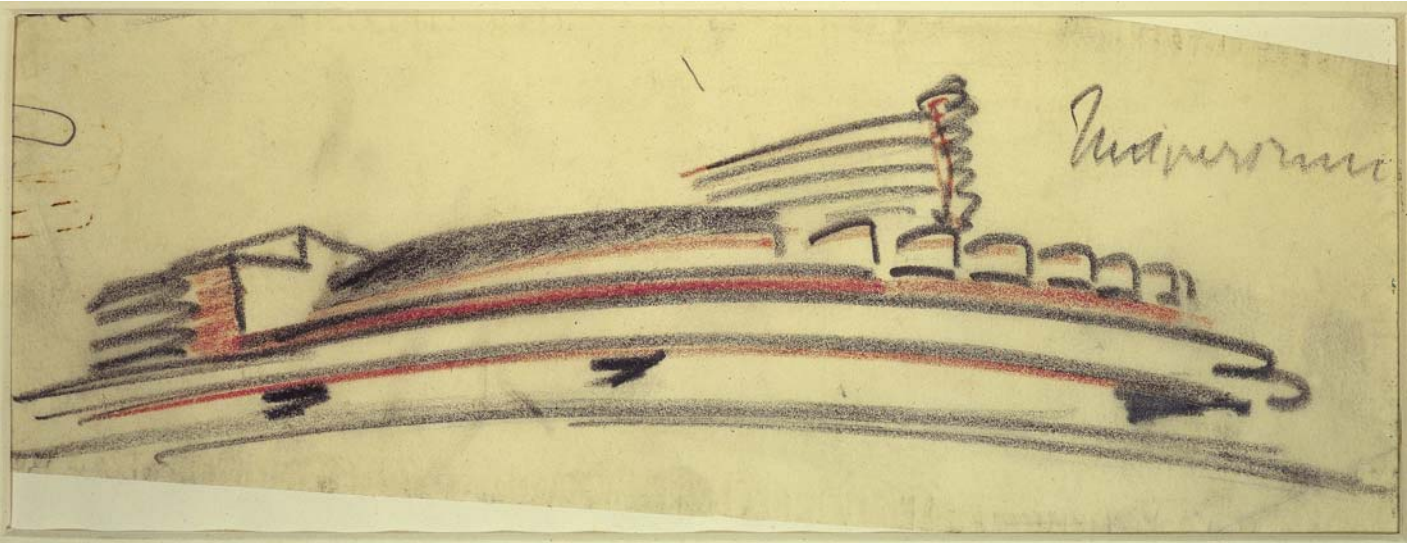
Также важным событием стал выход совместного меморандума Национальных комитетов ICOMOS России и Германии, который был составлен по инициативе рабочей группы по культуре Петербургского диалога. Издание состоит из большого количества статей и текстов выступлений. Главное резюме издания, как, собственно, и самого дву­стороннего заседания: Фонд защиты культурного наследия ЮНЕСКО нуждается в пополнении своего списка объектами авангардной архи­тектуры, расположенными на территории бывшего Советского Союза. Международное сообщество оценило культурный потенциал нашего авангардного наследия и готово к получению списка самых достойных памятников для проведения процедуры их включения в список объек­тов культуры, сохранение которых будет делом уже международным. К слову сказать, на данный момент в списке ЮНЕСКО из русской архи­тектуры XX века находится лишь мавзолей Ленина.

См. также: *Авангардизм*

Музей истории города, Институт «Про Арте».
«Архитектурный авангард — всемирное наследие»?

В Петропавловской крепости сошлась другая группа участников. Под патронатом того же Петербургского форума докладчики того же сектора организовали совместный проект, в котором ими были объе­динены выставка фотографий, лекции, кинопоказ и презентация из­дания.

Анке Заливако, сотрудник Технического университета в Берлине, специалист по европейской авангардной архитектуре и технике, мно­



Эрих Мендельсон. набросок проекта кинотеатра «Универсум» в Берлине. 1920-е. © bpk / Kunstbibliothek, SMB

См. также: *Авангардизм*

го работает в Москве, изучает памятники и их состояние. Совместно с сотрудницей Музея архитектуры имени Щусева Ириной Чепкуновой они создали выставку, посвященную ряду архитектурных объектов в Москве и Берлине. Выставка уже побывала в Германии, то есть совер­шила тот же путь, что и немецкие экспозиции в Академии художеств. То есть на Петербургский диалог везли готовый, апробированный ма­териал.

И опять возникла ситуация, когда изначально организаторам по­казалось, что от самого Петербурга представить нечего. Доказывать, что это не так, пришлось в спешном порядке. Куратором от Петербур­га стала **Мария Макогонова**, которая дополнила список построек, снабдив их всем необходимым научным аппаратом. В результате по­лучилось по 18 объектов с трех сторон. Выставка фотографии, когда имена фотографов не имеют значения, преследует единственную цель — представить постройку, сообщить о ее существовании. Экс­позиция выполнена в планшетах, отслеживающих стадии существо­вания здания: от проекта и первоначального облика до современно­го состояния. Визуальный ряд снабжен информацией по множеству пунктов, в том числе статус, который в случае с петербургскими по­стройками в большинстве числится как лишь вновь выявленный и ре­комендуемый к включению в охраняемый список.

Но программа была бы скучна и могла считаться исключительно «обязаловкой» к форуму, если бы не другие участники проекта в Пе­тропавловской крепости.

Мария Леонидовна Макогонова — заведующая выставочным от­делом Музея истории города — на протяжении нескольких лет орга­низовывала персональные выставки архитекторов, строителей дово­енного Ленинграда. А.И. Гегелло, А.А. Оль, Н.А. Троцкий, И.Г. Ланг­бард. Первая из выставок в этой серии — «20 шедевров ленинград­ского авангарда». За последние два года отдел разобрал часть архи­ва фонда советской архитектурной графики, проанализировал имею­щиеся авангардные проекты и теперь презентует книгу «Архитектур­ная графика конструктивизма в собрании Музея истории СПб». В ней представлено около ста имен (это наиболее полный список, включая архитекторов даже третьего ряда) и шестьсот проектов, которые по­казывают всю широту экспериментов от упрощения классики до ус­ложнения формы. Также книгу дополняет богатый фотоматериал по строительству и деятельности архитекторов, подобранный в фото­графическом фонде музея и публикуемый впервые. Книга закрывает значительный пробел, существовавший в данной области, — многие проекты опубликованы впервые, вероятно, последуют новые атрибу­ции забытых построек. Издание даст долгожданный материал для ра­боты исследователей и потянет за собой другие публикации.

Фонд советской архитектурной графики был создан в 1918 году, и сам основатель музея Лев Ильин следил за тем, чтобы в него попада­ли проекты и по итогам архитектурных конкурсов и по итогам реаль­ного строительства в городе. Фонд является самым крупным храни­

лищем авангардного наследия в Ленинграде, подлежащего тщатель­ному изучению. После реорганизации музея фонд сохранился с неко­торыми утратами.

См. также: *Авангардизм*

Центр современной архитектуры (Москва) — давний партнер многих начинаний в области истории архитектуры. Деятельность цен­тра разнообразна: организация архитектурных конкурсов, выставки, издания, теле- и мультимедийные проекты. По заказу телеканала «Культура» им был создан цикл передач, посвященный авангардной архитектуре. Около десяти этих фильмов представлены зрителю за последние несколько лет.

См. также: *Авангардизм*

Директор ЦСА **Ирина Коробьина** — автор данного проекта, веду­щая, голос которой теперь ассоциируется у автора этих строк исклю­чительно с авангардом. На мероприятиях форума ЦСА показывает всю линейку своей видеопродукции. Здесь полный охват географии: от Ленинграда до Сибири, о стране в общем и о городах в частности. Хорошая выборка, посвященная отдельным постройкам, подробная информация об архитекторах, серьезный анализ отдельных течений в авангардной архитектуре. Видеопродукция ЦСА и его постоянное со­провождение всех тематических мероприятий — признак стабильно­го и непреходящего интереса данной институции к теме авангарда.

См. также: *Авангардизм*

Силовая подстанция текстильной фабрики — единственное, что осталось неизменным от проекта Эриха Мендельсона, который тот сделал для треста текстильщиков Ленинграда в 1926 году. Отказ от авторства и скандал вокруг строительства не омрачают достоинств сооружения. Форма подстанции — воплощение кредо архитектора: динамика изогнутых линий, повторяющих функциональную схему производства электричества для фабрики. Символический образ ко­рабля и торжество железобетонных конструкций сделали эту по­стройку манифестом именно ленинградского архитектурного экс­пресссионизма.

См. также: *Авангардизм*

Международный студенческий проектный семинар
«Авангардная архитектура 1920-х»

Фабрика «Красное знамя»

Силовая подстанция текстильной фабрики — единственное, что осталось неизменным от проекта Эриха Мендельсона, который тот сделал для треста текстильщиков Ленинграда в 1926 году. Отказ от авторства и скандал вокруг строительства не омрачают достоинств сооружения. Форма подстанции — воплощение кредо архитектора: динамика изогнутых линий, повторяющих функциональную схему производства электричества для фабрики. Символический образ ко­рабля и торжество железобетонных конструкций сделали эту по­стройку манифестом именно ленинградского архитектурного экс­пресссионизма.

Неприятности «Красного знамени», бывшие изначально, существу­ют и теперь. Овеянная туманом история администрирования и хозяй­ствования на предприятии. Банкротство и судебные разбирательства. Но существует также и сильная инициатива по сохранению и использо­ванию сооружения как культурного пространства, как центра искусс­ва. Нынешний владелец фабрики — один из тех, кто привлек внимание властей к проблемам исчезающего авангарда. Бизнесмен имеет боль­шие планы по развитию территории фабрики при участии специали­стов в области авангардной архитектуры. На примере его инициативы возможно создание организации, объединяющей собственников или арендаторов авангардной архитектуры, для поддержания контактов и разработки общих норм по использованию такого фонда.

несбыточные надежды

Дмитрий Новик

Серия выставок «Воплощенная утопия. Новая архитектура 1920-х. Россия — Германия», подготовленная для восьмого «Петербургского диалога» и показанная в Музее Академии художеств, объединила академическую солидность немецких проектов, заслуженно подкрепляющие имена Эриха Мендельсона и Бруно Таута, с первооткрывательским драйвом российских участников, показавших неизвестные модели Александра Никольского.

Впрочем, не следует забывать, что речь шла об архитектуре и что за крепко сбитым выставочным сюжетом существуют реальные здания эпохи конструктивизма. Их судьба в Берлине и Петербурге сложилась очевидно противоположным образом. В столице Германии, помимо места для жилья, это еще одна, новая и изысканная, приманка для туристов. В северной российской столице — это реликт социализма, обреченный на скорое исчезновение. И по сути эта часть проекта стала реквиемом советскому «жилому» конструктивизму.

Шесть берлинских «зидлунгов»-жилмассивов — город-сад «Фалькенберг», жилой район «Шиллерпарк», крупное поселение «Бритц», заводской поселок «Карл Лежиен», «Белый город» и «Сименсштадт», построенные в 1920-е годы Бруно Таутом и его последователями, недавно включены в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Это произошло в июне 2008 года в Квебеке на ежегодной сессии Комитета Всемирного наследия. Впервые в истории охраны памятников образцы массового жилой застройки попали в один ряд с шедеврами архитектуры и уникальными природными объектами как наследие человеческой цивилизации, которое надо беречь и охранять.

Разумеется, несколько фотографий и короткие экспликации дают только самое общее представление о превращении рабочих поселков в современное комфортное жилье в малоэтажных домах в окружении природы. Полное отсутствие автомобилей рядом с домами подтверждается замечанием управления Сената Берлина по вопросам развития города: постройки реконструировались с расчетом на удобный и быстрый общественный транспорт, который окружает их со всех сторон.

В Петербурге подобные идеи с изрядной долей скепсиса обсуждаются для нового района Юнтолово, который сейчас проектируется. Там запланированы скоростные трамваи, но одновременно и несколько автомагистралей. Слабо верится, что будущие аборигены Юнтолова вдруг побросают свои автомобили. Это вовсе не значит, что дороги не нужны, требуется сменить менталитет.

В рифму берлинской шестерке кураторы из Академии художеств Иван Саблин и Сергей Фофанов подготовили при поддержке Гете-института петербургскую шестерку жилмассивов тех же 1920-х годов. Это — Тракторная улица, Троицкое поле, Батенинский, Политехнический, Кондратьевский и Щемилровка, созданные по проектам Александра Никольского и Григория Симонова. Проекты ничем не уступают немецким, но в наших экономических условиях невозможно представить, как можно реконструировать жилые дома из дешевых материалов в формате жестких требований ЮНЕСКО к сохранению исторического наследия. Спасти бы дворцы культуры и кинотеатры, о которых сказано несколько пиетических и тревожных слов на выставке «Архитектурный авангард — всемирное наследие?», представленной в Петропавловской крепости по той же программе «Диалога».

В лучшем случае из шести петербургских жилмассивов сохранится какой-то один. Логика отечественного бизнеса приговорит все остальные к сносу и замене на высокодоходные многоэтажки. Тем более что сейчас большинство жилмассивов 1920-х годов оказались



Проектная модель трамвайной остановки с парикмахерской и туалетом на площади Нахимсона (Владимирской). 1927. Мастерская А. Никольского. Фото Марины Гуляевой

в центральной части Петербурга или вблизи от него, а состояние домов, не знавших серьезных ремонтов со времени постройки, делают их легкой добычей девелоперов. Выставленные фотографии без нажима, но убедительно подтверждают такие предположения.

Аналогичный сюжет развивается в петербургских конно-трамвайных парках, образцах кирпичного стиля, выявленных объектах культурного наследия народов России. Из существовавших в городском центре пяти парков два — на Барочной и Дегтярной улицах — уже уничтожены. Такая же участь уготована зданиям на Московском проспекте и улице Блохина, по причине очень вкусного «локейшена». Только парк на Среднем проспекте имеет шансы уцелеть в силу наибольшей архитектурной ценности (там впервые в Петербурге использованы бетонные перекрытия) и внимания общественности, привлеченной музеем трамваев, а также периодически проводимыми акциями художников и музыкантов. Но гарантий нет и на Васильевском острове.

Еще один пример невоплощенной утопии — недавно обнаруженные в фондах Музея Академии художеств архитектурные модели Александра Никольского, созданные в 1927 году. Абсолютный шедевр — белый куб для нового здания Ленинской библиотеки. Реализованный проект Щуко—Гельфрейха в духе советского ар деко с избыточной скульптурой много слабее.

На бумаге, точнее, в фанере, стекле и картоне, остался проект круглой бани с бассейном под прозрачным куполом. Существующее здание на улице Карбышева, без бассейна и купола, только напоминает об идее Никольского, которая могла бы связать конструктивизм и архитектуру «стекла и стали» 1960—1970-х годов. По сей день остается актуальным для России проект одноэтажной школы. Она разделена на несколько блоков по возрасту учеников. Помещения для классных занятий обращены окнами в парк. Блоки объединены пространством для общих школьных праздников. Трамвайную остановку для площади Нахимсона (Владимирской) с парикмахерской и туалетом стоило бы построить в пешеходной зоне с трамвайными путями как памятник наивной вере конструктивистов в торжество цивилизованного разума.



Эрих Мендельсон. Винтовая лестница со стороны моря. De La Warr Pavilion Bexhill on Sea, Сассекс, Великобритания. © bpk/ Kunstbibliothek, SMB



Александр Никольский. Экспериментальный проект здания Библиотеки имени В.И. Ленина. 1927



Эрих Хеккель. Девушка, играющая на лютне. Х., м. 72х79. 1913. Музей «Брюкке», Берлин



Эрнст Людвиг Кирхнер. Обнаженная перед зеркалом и мужчина. Х., м. 150х75,5. 1912. Музей «Брюкке», Берлин

параллели и меридианы

Валентин Дьяконов

ГМИИ им. Пушкина. Немецкий экспрессионизм — художники группы «Мост»

Вместе с выставкой итальянского футуризма, прошедшей летом, экспозиция немецкого экспрессионизма из собрания берлинского музея Die Brücke заполняет две важнейшие лакуны. В ситуации практического отсутствия работ итальянцев и немцев в наших музейных собраниях (Щукин и Морозов предпочитали обитателей Парижа) отечественный зритель не имел возможности поместить русских художников раннего авангарда в правильный, полноценный контекст.

Идеологически немецкий и итальянский варианты авангарда ближе русским художникам, чем искусство рафинированной, интернациональной лаборатории, какой был Париж в начале прошлого века. Суть расхождений с французизмами обозначила еще Наталья Гончарова в широко цитируемой ныне статье «Мы и Запад». Пресловутые каменные бабы, взятые ею на вооружение, «жили» в России и были частью истории России как страны, близкой Востоку. По сравнению с исследовательским пафосом пионеров, характерным для парижан, русские художники копались в корнях. Как и немцы, члены группы «Мост», искавшие способы выражения национальной идентичности. Одновременно русские искали культурного обновления и освобождения от прошлого, как итальянцы, — но прошлого недавнего, а именно общественно-политического направления передвижников и писателей второй половины XIX века.

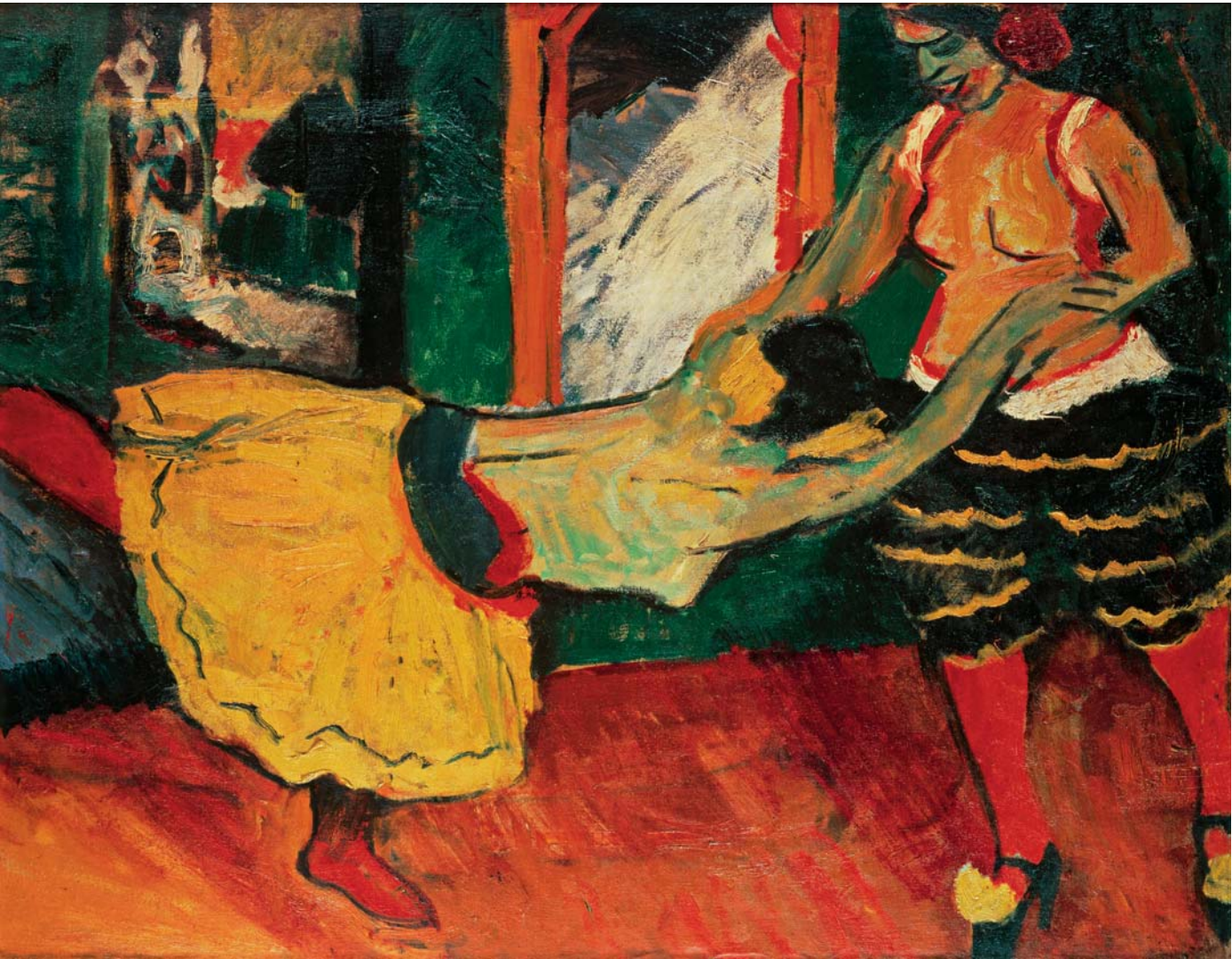
По характеру немцы все равно оказываются ближе. Группа «Мост» образовалась в 1905 году. Четверо студентов Архитектурной школы Дрездена — Эрнст Людвиг Кирхнер, Фриц Блейль, Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуфф — стали работать вместе и обмениваться опытом и знаниями. Источниками вдохновения для «Моста» стали примитивные ксилографии XV—XVI веков из южной Германии, гравюры Дюрера, живопись Кранаха. Параллельно они могли знакомиться с африканской скульптурой в Этнографическом музее Дрездена и совместно преодолевать изоляцию от академической среды. Правда, особых успехов их выставки не добивались, и поначалу присутствие изобретателей экспрессионизма в художественной жизни Германии было очень малым. Социально дрезденцы стремились слиться с рабо-

чим классом (что также похоже на наших «левых») и даже сняли студию в соответствующем квартале. «Не испытывающее влияния современных стилей — кубизма, футуризма и т. д., движение борется за культуру на уровне человека, суть любого искусства», — писал Кирхнер в «Хронике „Моста“».

Контакты с венским «Сецессионом» в конце 1910-х привели к конфликту, и организованный новым членом «Моста» Максом Пехштейном «Новый Сецессион» вобрал в себя большинство членов группы. В 1911—1912 годах большая часть группы переезжает в Берлин, Эрнст Людвиг Кирхнер пишет «Хронику „Моста“» («Chronik der Brücke»), группа распадается, посчитав взгляд Кирхнера слишком односторонним. Кирхнер параллельно великому футуристу Умберто Боччони идет добровольцем на I Мировую, но не погибает, как Боччони, а отделяется тяжелым нервным потрясением. По отдельности бывшие члены группы «Мост» продолжают работать с перерывом на фашизм: все они представлены на выставке «Дегенеративное искусство» 1937 года. Кроме Кирхнера: в 1938 он покончил жизнь самоубийством.

В Белом зале ГМИИ мы видим скромную, неспешную экспозицию... хочется добавить, «провинциального музея». Каждому члену группы предшествует краткая биография. В отличие от выставки футуристов Пушкинский не пошел на радикальные эксперименты с дизайном этого показа, хотя изобретатели одного из самых долговечных движений авангарда этого достойны.

Действительно, подумать только, как живуч оказался экспрессионизм! Объявленный «дегенеративным», он снова возродился в 1950-е благодаря Георгу Базелицу, Маркусу Люперцу и А. Р. Пенку. В 1980-е питерские «Новые художники» переписывались уже с нео-неоэкспрессионистами (Райнер Феттинг и другие). И пусть экспрессионисты после II Мировой делали вещи с поправкой на постмодернистскую иронию, изобразительные принципы остались теми же. Вот бы русскому авангарду такого доброго здоровья. Но мы в войне, как известно, победили, и даже после смены культурной парадигмы авангарду досталась второстепенная, или неофициальная роль. Дело,



Герман Макс Лехштейн. Танец. Х., м. 95х120. 1909

правда, не только в «политике партии»: «Мост» был движением индивидуалистов, любимым объектом исследований для них была обнаженная натура в студии Кирхнера, и на великое общественное значение своего искусства они не претендовали. В их вещах можно с трудом обнаружить что-либо программное. Интересны формальные сходства, достигнутые взаимовлиянием и похожей интуицией: у Отто Мюллера и Кирхнера, например, похожие угловатые наяды, как будто вырезанные из бумажных лент.

Логика организаторов выставки объединяет в отдельном зале Кирхнера с Эмилем Нольде, художником, проводившим в составе группы всего два года. Это соседство подчеркивает обособленность Нольде: из всех художников «Моста» он в большей степени живописец и в наименьшей увлечен чисто графическими приемами. Черный контур вокруг предметов и фигур в работах «Моста» есть практически всегда — Нольде обходится без него. При этом по колориту его вещи едва ли не интенсивнее, что создает довольно странный эффект. Глаз привыкает и соглашается с ярко-оранжевым, ядовито-зеленым и прочими «кислотными» оттенками у Кирхнера или Шмидта-Ротлуффа. Ведь их вещи отсылают к цветным лино- и ксилографиям, имеют право, так сказать, резать глаз. Нольде же пишет сгустками и пятнами, и на лицах его персонажей ярко расцветает какой-то электрический, даже неоновый свет, пусть даже дело происходит в деревне.

На выставке футуристов в ГМИИ русская часть была. Правда, организаторы не посчитали возможным провести внятные параллели и объяснить разницу между движениями. Драматургически выставка была похожа на встречу в аэропорту: приехали итальянцы, а мы их кормим хлебом-солью в национальных одеждах. Хотя если бы ГМИИ с чуть большей смелостью взял на себя компаративистскую часть, выставка выиграла бы неимоверно. Достаточно повесить рядом деревенское будетлянство Давида Бурлюка и какую-нибудь песнь поездам Джакомо Балла, и интрига готова — да какая!



Отто Мюллер. Две купальщицы. Х., клеевые краски. 100х140. 1921. Музей «Брюкке», Берлин



последний мюнхгаузен модернизма

Дарья Акимова. Фото Марины Гуляевой

ГМИИ им. Пушкина совместно с Фондом Альберто Джакометти и Кунстхаузом (Цюрих) и Фондом Бейлера (Базель). 17 сентября — 20 ноября: Музей личных коллекций ГМИИ. Далее выставку примет Государственный Эрмитаж. 5 декабря 2008 — 8 февраля 2009

Выставка Джакометти — событие, требующее сразу нескольких пространных предисловий. Сначала, разумеется, надо сказать, что Альберто Джакометти определил весь путь развития скульптуры XX века (вместе со своим «антиподом» Генри Муром); что, по слухам, Роман Абрамович недавно купил скульптуру этого автора; что о Джакометти грезили целые поколения русских художников андеграунда; что выставок Джакометти в России еще не было и что транспортировать его тонкие работы чрезвычайно трудно (впрочем, чьи работы перевозить легко? — спросите арт-транспортников). Еще надо рассказать о сюрреализме, в который молодого Джакометти втащили чуть ли не без ведома автора и от которого он потом долго отрешивался; о том, что сюрреалистический период на выставке отсутствует; о фразе Сартра, увидевшего в скульптурах Джакометти наглядное воплощение философии экзистенциализма. Словом, пересказывать мифы приятно и необременительно.

Говорить о самом Джакометти гораздо труднее: «все и так все знают», это во-первых. Формы его «тонких» работ, сделавшись общим местом в работах многочисленных последователей-подражателей-имитаторов, стали так же привычны и знакомы, как формы стройной зубной щетки эпохи Филиппа Старка. И даже его знаменитые «Клетки» проросли в русском искусстве — в позднем творчестве Сергея Есяяна, например (которого, разумеется, только после смерти начинают «открывать» коллекционеры — но о котором еще при жизни говорили, что он «наш Джакометти»). А во-вторых, о Джакометти трудно рассуждать с позиции критика, то есть будто бы становясь «вровень» с автором. Трудно, ибо Джакометти и критик (да и просто любой зритель) соотносятся так, как египетская пирамида и турист. Джакометти хотел именно этого — и это желание выразил самой структурой пространства своих работ. Его скульптуры, даже очень маленькие, даже те, на которые мы глядим сверху, — выполнены таким образом, что зритель всегда прекрасно знает свое истинное место рядом с ними: внизу, возле огромной все попирающей ступни персонажа, которую, кажется, нельзя обойти и за сутки. Мы всегда смотрим на героев знаменитых «тонких скульптур» Джакометти оттуда: «от плинтуса», от земли, от лапы сфинкса. Мы стоим перед этой гигантской, не человеческой уже ногой, а сверху нам является — как в облаках — плоское, летящее тело и, наконец, — крошечное (словно уменьшившееся от перспективного сокращения расстояний) лицо. У этих работ самой формой задан тот ракурс «снизу вверх», который итальянцы Возрождения называли «лягушачьей перспективой». Разумеется, это было сделано не случайно.

Джакометти был «говорящий» художник, художник, знавший, как, что и почему он делает, и способный объяснить все это, причем образно, вполне литературным языком. (На современное арт-существо, которое только и может сказать: «я так вижу» или «даешь свободу самовыражения», похож он не был никогда.) Это помогло ему в свое время понять разницу между своим собственным искусством и искус-

ством сюрреализма (громыхающие заявления и эскапады последнего далеко не всегда столь же значительны, как «скромные» рассказы Джакометти о процессе создания очередной работы). Больше того: Джакометти — ученый художник, но не потому, что рассудочный или маниакально стремился к знаниям (на свете много людей, куда более знающих, чем он, и потративших на обучение куда больше сил). Эта «ученость» была органическим, по месту рождения, присущим ему качеством, если такое вообще возможно.

Родился Альберто Джакометти в Швейцарии, в семье пусть не великого, но художника, то есть провел детство и юность рядом с красками и рядом с Италией. В 1920 году увидел Джотто в Падуе. И тогда же, в 1920-м, это его потрясло. Представить себе такое потрясение трудно, почти невозможно: это как если бы юного сына музыканта из группы «Рамштайн» потряс Бах. Джакометти тогда понял: *это* есть; *это* не ушло; *это* часть меня — но только я совершенно другой, и мир вокруг меня так писать уже не может. И я — тоже не могу. Мне говорят: так происходит потому, что Джотто устарел (а не потому, что мир поглупел). Что сделал Джакометти? Он проверил эту сентенцию, занявшись новым модным искусством. Его работы 20-х годов — а именно кубистические скульптуры — представляют собой, как осторожно отмечают критики (еще бы не осторожничать, если рынок уже проставил на них миллионные ценники), крепкую среднестатистическую продукцию этого художественного направления. За единственным знаменитым исключением — монументальной и совершенно антропоморфной «Женщиной-ложкой» (1926—1927), где так соблазнительно упругий животик и где таким чудесным образом отсутствует осмысленная голова. (По этой скульптуре лишь по недосмотру еще не прошлись феминистки.) Его ранние работы (включая и честный невнятный розовый автопортрет периода ученичества, представляющий этакого итальянского «Джельсомино в стране лжецов» с курчавыми волосами и ничего не значащим взглядом) столь «типичны», столь «правильны», столь отвечают готовым рецептам, что их хочется укусить, как фабричную ириску. Если долго и старательно жевать эти работы — вы обязательно почувствуете их непревзойденный стойкий вкус, но в качестве бонуса вам достанется интеллектуальный кариес, зияние, дырка, вопрос: а зачем, собственно, этим занимался Джакометти и вообще — где он здесь? Лишь профессиональным искусствоведам будет интересно вычленять в этих произведениях предвестия «настоящего Джакометти» (например, особую «подвешенность» объектов в воздухе). Зрителю, профессионально не заинтригованному, но дотошному, их принципиальная анонимность расскажет, во-первых, о сути внеперсонального кубизма. А во-вторых, о том, как невнятно сам юный Джакометти представлял себе суть своего дарования. Он словно пытался играть в кубизм «как большие», но талантлив ли вообще этот игрок, оставалось неясно.

Скажем, с Пикассо — принципиально иная ситуация. Игра в стили была для его искусства именно карточной игрой, в которой он без сожаления расставался с козырями. Игра эта была столь виртуозной,



Фрагменты экспозиции выставки работ Альберто Джакометти в ГМИИ имени А.С. Пушкина. Сентябрь 2008



Альберто Джакометти. Женщина-ложка. 1926—1927

что люди бездарные объявляли его шулером. В ней, этой игре, бубновый валет кубизма запросто побивался какой-нибудь забытой шестеркой экспрессионизма — ловкость гения, никакого мошеничества; мастер всегда оставался узнаваемым: нежным и злым, страстным и циничным, всегда мудрым.

Молодой кубистический Джакометти, в отличие от Пикассо, как-то очень откровенно неумен. Он старательно, как отличник, пытается перенять опыт матерых игроков, но за этим карточным столом вечно проигрывает. Эпоха обжуливает его с большим удовольствием; она (любая) всегда так поступает с теми, кто хочет ее «догнать». Она, конечно, заманивает и подбадривает художника — например славой (она быстро пришла к Джакометти, автору «Шаров»). Но так и в салу-не провинциальному простачку дают для начала чуть-чуть выиграть. Эпоха даже немного злится на Джакометти, как злится на простака крупье; старательность Джакометти изумительным образом раскрывает, что крупье, в сущности, занят механистической и не очень-то гуманной работой.

К тому же Джакометти оказался совсем не тем наивным Джельсомино, что изображен в «Автопортрете». Он воспользовался удивительным способом, чтобы «дорости» до сражения с большими мастерами: он изобрел собственную игру. «Игра» Джакометти заключается в следующем. Если внутри кубизма не сокрыта истина (поскольку кубизм представляет собой набор правил — ограничение, ничуть не отличное от «ограничений» классической традиции; барьер, который вовсе не обязательно помогает сочинить равновеликое возражение тому же Джотто), то и творить исключительно в новых беспредметных рамках не обязательно. Чтобы стать художником, надо перескочить и через современные правила тоже — любой Джотто поднимается именно так: не над прошлым, но над популярным, актуальным и современным. И Джакометти сделал это. Он был один, кто, как Мюнхгаузен вытащил себя за волосы из болота. В конце концов оказалось, что сделал он примерно то же, что делал Пикассо, — но Пикассо не уставал меняться никогда и скакал через болота «модных веяний» все дальше и дальше, едва успевая коснуться их ногой и преображая их одним этим касанием. А Джакометти создал раз и навсегда свою собственную твердь, в которой сосуществовали и изломанный абстракциями XX век, и «классический» человеческий образ.

В этом умении познавать современность через борьбу с ее всеми признанной художественной доминантой («болотом») заключается

тот самый трудноуловимый «модерн» — или «модернизм». «Модерном» часто называют героическое усилие художников (художников вообще, писателей-философов тоже) первой половины XX века создать проект такого искусства, которое будет говорить со временем не «изнутри» него, но немного со стороны — предлагая одновременно образ, урок истории, критику и попытку преодоления кризиса. Лексическая опасность здесь лишь в том, что проект этот немедленно отождествляется собственно с названием стиля «модерн» и этой омонимией мельчится. Поэтому определение «модернизм», наверное, предпочтительнее. Джакометти стал одним из выразителей его духа. И «лягушачья перспектива» его статуй (именно статуй, не просто скульптур) вольно или невольно отразила утверждение модернизма: стоять перед жизнью нужно только так, глядя на историю (в том числе и историю искусства) как на живое ветвистое дерево. Ну или как на вечного сфинкса, который и у тебя в свой черед потребует отчета.

Обыкновенно формы Джакометти воспринимаются как «египетские» (чего стоит хотя бы одна «Колесница», 1950, представленная на выставке), однако со структурной точки зрения речь идет также и о переосмыслении античной греческой проблемы. Было такое художественное явление, причем не только в позднюю «декадентскую» эпоху эллинизма, но и в наиклассичнейшие времена Фидия, — «сверхкомпенсация зрительных искажений». Это когда у статуи Афины нижняя часть туловища короче верхней (богиня стоит на высоком пьедестале; если ее извять без искажения пропорций, зритель снизу увидит лишь крошечную головку на массивных ногах). Это когда мощные дорические колонны утолщаются посредине (иначе будет казаться, что они утончаются). Джакометти, наоборот, намеренно делает их тоньше там, где объект и так в глазу зрителя становится меньше, и намеренно увеличивает объект там, где он и без того кажется массивнее. То есть необъективность оптики искусства он доводит до крайнего предела. В свое время именно «правильность» законов гармонии и оптики создавала в искусстве нового человека. В XX веке для того, чтобы вернуть в искусство (вышколенное «правильностью» кубизма) человеческий образ, требуется вернуть в него необъективность, «кажимость», право глаза на ошибку.

Пожалуй, тут снова стоит сравнить Джакометти с Пикассо (понимая всю разницу их «весовых категорий»). В XX веке, кроме них двоих, мало кто воспринимал классику так свободно: как близкую и живую материю, как свою собственную кожу. Только думали они по-раз-

ному, а также о разных ипостасях классики. Один — преимущественно о греческой. Второй — о римской. Скульптуры Пикассо (в первую очередь мраморы) рассказывают о распадении греческого идеала. В анфас — женское лицо, искаженное, растянутое, расплавленное болью. В профиль же разъятые части неизменно «складываются» в божественные, нежные и суровые черты Афины Паллады. Это не было «вживлением» классики в безумие нового века — это была столь точная метафора времени, какой не сумели стать ни растекшиеся часы Сальвадора Дали, ни тяжелые формы немецких экспрессионистов. Джакометти придумал подобную метафору — но используя законы римской скульптуры.

Греческое искусство повествует о Судьбе. Римское — о Характере. Поэтому воплотить свое представление о связи эпох Джакометти смог наиболее точно в портретах Диего — своего брата и помощника; человека, который всегда был рядом (Диего фактически стал подмастерьем брата). Лучший из этих портретов, 1935 года из собрания Фонда Джакометти, попал на выставку. Сплюсненный, растерянный человек с расплзающимися глазами, что-то кричащий распухшим ртом и изборожденный морщинами-язвами, — это анфас. Гордый и спокойный, как Данте и Джотто (кажется, даже в лавровом венке), герой латинской истории; медаль и монета Цезаря — это профиль. Переход этот совершается вдруг; и в этой неожиданности впечатления (от хаоса — к ясности, от давящего массива — к хрупкости) заключается главная «приманка» всего искусства Джакометти.

Именно Характер занимал Джакометти всю его жизнь; именно невозможность «поймать» характер человека другой культуры («Портрет Исаку Янаихара», 1961) обернулась для него кризисом. Впрочем, и другие, «некризисные» графические портреты Джакометти страдают той «правильностью», которая почти граничит с шаблоном; остроты зрения Пикассо, который воспринимал каждое человеческое существо как отдельную — уникальную — структуру, Джакометти не знал. Он всегда «уточнял» индивидуальные черты лиц, предварительно начертав академически-ученические (попросту кубистические) фигуры: полукруг, треугольник, квадрат, — но шаблон этот удивительным образом получался у него почти маньеристическим. Глаза героев в его графических листах вписаны в большой круг, словно глаза персонажей Понтормо, — только круг этот кажется серым и нервным, как весь XX век; вязким и засасывающим, как мокрая глина, из которой лепятся модели будущих статуй. Эта вязкость художественного «рецепта», как и вязкость самого времени, яснее всего передана в бюсте фотографа Эли Лотара (автора нашумевшей в конце 20-х годов «Бойни» из журнала Documents) — последней скульптурной работе Джакометти (1965), в которой лицо Лотара безнадежно оплывает куда-то в жадную, суетливую материю века. Преодоление этого жаркого болота Новейшего времени, «разваливающего» человека до однородной тяжелой массы — безвольной и безликой, составляет, кажется, никем не решаемую новую задачу искусства — теперь уже для новых великих мюнхгаузенов. Впрочем, здесь стоит остановиться, чтобы закончить статью еще одним шаблоном, литературным. Ведь это и впрямь «уже совсем другая история».



Mossi, Burkina Faso. © Фонд Новарро

неслучайная африка

Виктория Марченкова

Государственный музей народов Востока (Москва). Африканская коллекция Эдди Новарро

Организаторы показа «Африканской коллекции Эдди Новарро» в Музее Востока как никто другой понимали, какая пропасть лежит между африканским искусством, которое корректно было бы назвать аутентичным, и тем, что принято называть «африкой» в кругах случайно туристических. Разница ощутима. К примеру, африканист Ольдерогге еще пятьдесят лет назад отмечал: «встречается немало неумелых произведений, изготовленных, по-видимому, для продажи европейцам» — из чего можно сделать вывод, что продукт для внутреннего пользования тоньше и профессиональней. Эдди Новарро, поездившему по миру фотографу, удалось собрать именно такой.

Скульптуры и маски — неотъемлемая часть африканской культуры, и скульптура в африканском доме стоит почти со стопроцентной вероятностью. Ее появление здесь связано с культом предков. В домах ставят деревянную статуэтку умершего родственника для охраны покоя. В животе и голове таким статуэткам проделывают углубления, куда закладывают снадобья и порошок из костей умершего. Прикладное отношение к искусству здесь объяснимо: многие маски и скульптуры задуманы, чтобы помочь человеку. Причем как в переходные периоды или в случае выходящих за рамки повседневности событий (достижение совершеннолетия, брак, смерть близкого), так и в каждодневных делах (тут варьируется по профессии: крестьяне просят хорошего урожая, солдаты — победы над врагом). Этим, правда, дело не ограничивается. Еще в «период домашних быков» (около 3500 до н. э.) появляется искусство, лишенное религиозного содержания, то есть — собственно искусство.

Что касается масок, то, помимо сакральных, они выполняют и гражданские функции, а также используются для лицедейства. (Необычно в этом ряду выглядит применение масок в качестве униформы у представителей правопорядка.) Маска рассчитана на полное обезличивание. Во-первых, к ней прилагается костюм, чтобы максимально скрыть тело человека. Во-вторых — волочащийся шлейф, призванный заматывать следы. В зависимости от выполняемой функции меняется и внутреннее чувство носителя маски. Так, маску, как и скульптуру, нередко стараются «наделить душой» для внушения чувства страха. В глаза вставляют кусочки стекла и зеркала, отражающие свет. В щеки и подбородок, а нередко и в туловище, вбивают в беспорядке старые гвозди, различные металлические предметы, заостренные деревянные колышки, которые должны увеличить колдовскую силу фетиша. Вбивание колышков применяется для того, чтобы раззадорить заключенного в статуэтке духа. Скульптуры и маски нередко раскрашивают (чаще всего в красно-коричневый, черный и белый цвета). Для приготовления белой краски употребляют каолин, черной — уголь, красной — глину. Пестрая раскраска призвана усилить эмоциональное воздействие.



Федор Матвеев. Каскады близ Рима. Х., м. 1806. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

Федор Матвеев. Каскады близ Рима. Х., м. 1806. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

итальянский дебют русского пейзажа

Борис Соколов

ГТГ (Москва). Федор Матвеев. Путешествие по Италии. 3 сентября — 26 октября

Третьяковская галерея еще раз показала себя как собрание личностей. В последние несколько лет мы видели серию замечательных выставок о Серебряном веке, созданных Инной Гофман, сюиту графических тем, подготовленную Ириной Шумановой и Евгенией Илюхиной. Выставка картин Федора Матвеева — часть пейзажного проекта, осуществляемого куратором живописи XVIII века Светланой Усачевой. Он начался с выставки «Федор Алексеев и его школа» (2005), приуроченной к 250-летию хорошо известного мастера русских ведут. Текущий год — юбилейный для его младшего современника, который школы не имел, из Италии не вернулся, был забыт в эпоху романтизма и пренебрежительно оценен первыми историками русского искусства.

Федор Михайлович Матвеев родился в 1756 году и попал в первый набор Академии художеств. Его жизненные обстоятельства схожи с историей Алексеева: тот сын академического сторожа, этот — отставного солдата, оба окончили Академию с золотой медалью — Алексеев с малой, Матвеев с большой. А вот дальше их пути расходятся: после стажировки в Венеции Алексеев возвращается в Россию и использует уроки «художественной фотографии» для изображения русских городов и селений. Матвеев же с головой уходит в натуру Италии и увлекается выходящими из моды, но все еще притягательными приемами героического пейзажа. Академия многократно пыталась вернуть на родину своего пенсионера, однако художник тянул с решительным ответом, просил себе место профессора и окончил жизнь в Риме в 1826 году.

Эти обстоятельства объясняют причины быстрого забвения большого мастера. Не отдав сыновнего долга своей альма-матер, он не мог считаться в полной мере русским живописцем. Уйдя в ретроспективный героизм — картины Матвеева по композиции и качеству живописи напоминают пейзажи Лоррена, он не мог быть интересен следующему поколению. Его представитель поэт Батюшков писал новому президенту Академии Алексею Николаевичу Оленину: «Матвеев заслуживает наше уважение. Он человек старый и хворый, но в картинах его есть живость и огонь древнего Адама ... На все есть время: его слава здесь полиняла...»

Сегодняшняя выставка — вообще первая персональная экспозиция Федора Михайловича. Слишком суровый ответ страны одному из первых художественных невозвращенцев... Поиск и подбор картин произведен досконально — среди экспонентов провинциальные и минский музеи, присутствуют графика и альбомы зарисовок. Они и показывают путь Матвеева от натурального впечатления к масштабному размаху. Живопись, наполняющая зал Инженерного корпуса, производит непривычное, нерусское впечатление. Представьте себе Лоррена века Просвещения, который писал лишь три-четыре уголка Ита-



Федор Матвеев. Пейзаж с пиниями. Бумага, сепия, тушь, итальянский карандаш, кисть, перо. 1800-е. Государственная Третьяковская галерея

Федор Матвеев. Пейзаж с пиниями. Бумага, сепия, тушь, итальянский карандаш, кисть, перо. 1800-е. Государственная Третьяковская галерея

Федор Матвеев. Пейзаж с пиниями. Бумага, сепия, тушь, итальянский карандаш, кисть, перо. 1800-е. Государственная Третьяковская галерея

Федор Матвеев. Пейзаж с пиниями. Бумага, сепия, тушь, итальянский карандаш, кисть, перо. 1800-е. Государственная Третьяковская галерея

лии, варьировал каждый на много ладов, а из тональных решений предпочитал золотой свет среди темного и живого сумрака пиний. Живопись Матвеева однообразна, круг сцен ограничен главными итальяскими достопримечательностями — окрестности Рима, Тиволи, Лаго Маджоре. Но живопись эта благородна и по мастерству, и по широкому, мощному композиционному дыханию.

Интересно наблюдать, как Матвеев работает с натурой. Архитектурные построения у него всегда подчинены пейзажу, многочисленные фигурки первого плана отвлекают зрителя от деталей местности, а известные памятники улучшены классицистической доработкой. На крупных полотнах, изображающих Лаго Маджоре, старательно выписаны все три борромейских острова-виллы. Но пристальный взгляд открывает, что террасный сад Изола Белла увенчан не прыгающим единорогом, как в реальности, а спокойным классическим храмиком. На противоположной стене висит пейзаж, «сделанный» из зарисовок Большого озера: остров один, озеро округлое, а архитектура виллы разрослась до целого городка с крепостными стенами, башнями и дымами.

Если бы Матвеев, накопивший уникальный опыт ретроспективного классицизма, вернулся в Петербург, он сильно поднял бы культуру русского пейзажа. Рядом с его энергичными ландшафтными масса-ми, упругими облаками, реалистической листвой, сочной и выразительной атмосферной палитрой пейзажи Семена Щедрина выглядят бледными и доморощенными. И скорее всего школа профессора Матвеева затруднила бы появление подлинно романтического пейзажа, для которого смелое раскрепощение стихий стало главной и перспективной целью. У Матвеева, помимо европейской живописной культуры, есть несомненные признаки движения от классицизма к романтизму, его интерес от руин переходит к природе, от сюжета к на-строению, от точной линии к живой переменчивой форме. Но художник остановился на этой индивидуальной манере и работал в ней десятки лет. Думается, постоянство и основательность искусства Матвеева и заслужили уважение избранных современников. В 1819 году отпавший от России художник получает уже не пенсию, а персональную пенсию от Александра I. И, может быть, Александру Бенау, который в сердцах ругал «отвратительные римские ведуты» Матвеева, стоило порадоваться, что художник остался в рамках римской школы, не навредив в России ни своему вдохновению, ни поискам молодых.

Впервые в Третьяковской галерее выставка сопровождается таким изобилием дополнительных программ — электронный и книжный каталоги, постеры, веера, компакт-диск с программой для конструирования пейзажей, даже викторина с поездкой в Италию. Эти полезные музейные дополнения хорошо ложатся на восприятие пейзажного творчества Матвеева — оно красиво, качественно, доступно и к тому же не связано с «проклятыми вопросами» русского искусства.



Карл Фердинанд Кюгельхен. Бахчисарай. Из Крымской серии. Бумага, кисть коричневым тоном. 31,5х41,2. 1824

Карл Фердинанд Кюгельхен. Бахчисарай. Из Крымской серии. Бумага, кисть коричневым тоном. 31,5х41,2. 1824

Карл Фердинанд Кюгельхен. Бахчисарай. Из Крымской серии. Бумага, кисть коричневым тоном. 31,5х41,2. 1824

братья и сестры

Дмитрий Новик

ВЦ «Эрмитаж Амстердам». Каспар Давид Фридрих и немецкий романтический пейзаж. 20 сентября 2008 — 18 января 2009

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих. Внутренний вид виллы в Тиволи. 1805. Холст, масло. Эрмитаж

Максимилианы Гессенской, и поступили в Эрмитаж уже в советское время из императорских покоев. Карлу Фору благоволила мать императрицы, принцесса Вильгельмина Луиза, обеспечившая его стипендией для поездки в Рим. До этого свободолюбивого Фора выгнали из Мюнхенской академии за ношение костюма с беретом в духе Дюрера.

Научно-популярная составляющая «спрятана» в одной из тем выставки — человек в пейзаже, а также в показе графики Карла Фердинанда фон Кюгельхена, делавшего зарисовки Судака, Феодосии, Балаклавы и древних памятников в Крыму.

Каспар Давид Фридрих (1774—1840), который никогда не датировал и не подписывал своих картин, всегда занимал достойное место в истории искусства, но был забыт публикой почти на сто лет — с 1830-х годов до начала XX века. Интерес к нему появился после выставки в Германии, посвященной искусству с 1805 по 1905 годы, где был целый зал Фридриха. Но столетие со дня его смерти пришлось на 1940 год, в связи с чем были опубликованы статьи о творчестве художника, и оттуда — истоки легенды о Фридрихе как о любимом художнике Гитлера. Новый взлет популярности немецкого живописца пришелся на 1974 год, но нынче популярность почти синонимична коммерческому успеху, а работ Фридриха практические нет на рынке. За прошедшее с тех пор время на торгах мелькнули разве что несколько его произведений.



Каспар Давид Фридрих. Гавань ночью (Сестры). Х., м. 74х52. 1818—1820



Каспар Давид Фридрих. Закат солнца (Братья). Х., м. 26х31. Около 1835



Каспар Давид Фридрих. Восход луны над морем. Х., м. 135х170

На обложку каталога выставки в Амстердаме помещена поздняя картина Каспара Давида Фридриха «Закат солнца (Братья)». Возможно, братья по духу или по разуму. Эта картина была приобретена Эрмитажем в 1966 году из известного собрания семьи коллекционеров Шустеров. Не исключено, что ранее она находилась в одном из императорских дворцов в Петербурге или его окрестностях. Возможно, ее купил Василий Жуковский для будущего Александра II, чтобы помочь больному художнику.

Сейчас неизвестны другие произведения Фридриха в частных российских собраниях, хотя есть подозрения, что где-то находятся картины из исчезнувшего собрания Жуковского. В частности, существует маленькая надежда, что там же может быть картина Фридриха, которая упоминается в переписке поэта и изображает его вместе с братьями, Александром и Николаем Тургеневыми.

Для романтика Фридриха всегда было важным изобразить переходные состояния природы — восход или заход, предпочтительно луны, которая дает больше живописных нюансов. В «Закате солнца» за стоящими спиной фигурами (на их месте можно представить себе зрителя, но только одного, а не толпу) расширяется перспектива. Принцип построения романтической картины у Фридриха в отличие от классических голландцев заключается в отсутствии среднего плана. Перед персонажем (или зрителем) сразу открывается дальний план, который сужается в перспективе, создавая пространственный символический ромб. В его исходной точке — суетное, в конечной — вечное.

Рифмуются с «Братьями» более ранние «Гавань ночью (Сестры)» и «На парусном корабле». Последняя изображает художника и его жену, дополняя прежние темы чувственным, сейчас бы сказали, эротическим оттенком.

Специалист по Фридриху ведущий научный сотрудник Эрмитажа Бориса Асвариц предлагает иную сюжетную линию.

Три картины — «Гавань ночью», «На парусном корабле» и «Восход луны над морем» созданы в 1820-е годы. «Гавань ночью» — две фигуры, предположительно жена и свояченица Фридриха, стоят на балюстраде в порту. За ними изображены собор с двумя парами башен и высокие мачты парусников. Собор определяется точно — это город Галле, он далек от моря, но такой собор существовал только там. Фридрих, как истинный романтик, никогда ничего не придумывал, и главное открытие романтизма — точность в выборе деталей, которая позволяла вознестись высоко. Ближайшие литературные аналогии — рассказ Гофмана «Выбор невесты» или гоголевский «Нос», точные детали при полной абсурдности ситуации.

Фридрих зарисовал собор и позже перенес его в структуру картины. Кроме парных вертикалей, изображен крест с двумя фигурами плакальщиц. Вместе с горизонтальной балюстрадой они образуют сложную крестообразную композицию. Это — Вера.

У мизантропа Фридриха, травмированного в детстве гибелью старшего брата, который спас его из проруби, а сам погиб, очень мало светлых картин. Одна из них — «На парусном корабле». Фридрих изобразил себя с молодой женой, предварительно сделав массу натурных зарисовок парусников. Но если посмотреть на саму картину, хорошо заметно, что корабль движется не по воде, он — летит. До сих пор идут споры: это закат или восход солнца? Те, кто считает, что пару ждет светлое будущее, говорят о восходе. Пессимисты — за закат. Но в любом случае это корабль счастья, а тема картины — Любовь.

Надежда — тема картины «Восход луны над морем», которая упоминается в переписке 1821 года Василия Жуковского с будущей императрицей Александрой Федоровной. Полотно изображает две пары, предположительно Фридриха с женой и его брата с женой. Они ждут приближающиеся парусники.

После инсульта Фридрих уже не мог работать маслом. Он обнажает индивидуальное сознательное, несколько раз рисуя сову, трагиче-

ски смотрящую из проема готического окна. По версии выставки, после Фридриха романтика заканчивается. «Вид Валгаллы под Регенсбургом» Лео фон Кленце возвращает к классицизму с его преклонением перед антиками. Глянцевая «Девочка в поле» Людвиг Кнауца и лубочный «Пейзаж с замком» Андреаса Роллера созданы в середине XIX века и завершают поворот от высокой романтики к «демократическому» жанру.

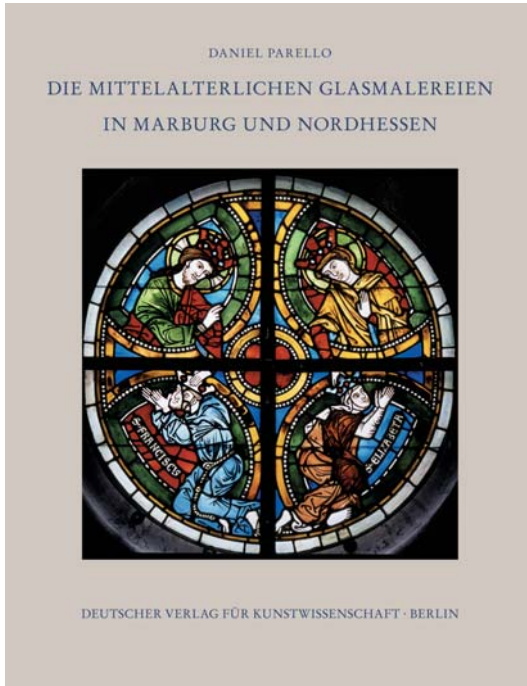
Еще один интересный сюжет, который остался за скобками этой выставки, — судьба картины Фридриха «Закат в лесу». Она покинула Эрмитаж в 1932 году через Государственный антиквариат среди сотен других произведений XIX века в составе так называемого «проданного искусства». По словам Бориса Асварица, на оборотной стороне картины, ныне принадлежащей немецкому государству и находящейся в постоянной экспозиции Музея Гете во Франкфурте, хорошо виден инвентарный номер Эрмитажа — «ГЭ 1359». Эта история с происхождением «Заката в лесу» не попала в большой каталог-резоны Фридриха, изданный в 1973 году к 200-летию Фридриха.

Выставка Фридриха стала десятым и последним проектом в скромном здании «Неерландия». Летом 2009 года выставочный центр «Эрмитаж Амстердам» переедет в соседний «Амстелхоф», который 314 лет использовался как дом престарелых. Площадь выставочных помещений увеличится в десять раз, внешний вид здания, которое помнит Петра Первого, совершенно не изменится.

Редакция благодарит: Бориса Асварица за помощь в подготовке публикации; выставочный центр «Эрмитаж Амстердам» и авиакомпанию KLM за организацию поездки в Амстердам.



Каспар Давид Фридрих. На парусном корабле. Х., м. 71х56. 1818—1820



corpus vitrearum: обаяние зрелой молодости

Елена Козина

Даниэль Парелло. Средневековый витраж Марбурга и Северного Гессена. *Corpus vitrearum medii aevi*. Берлин, 2008. 680 с., 1075 ил.

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.
Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

Владислав Ходасевич.
Путем зерна. 1920

Парадоксально, но, кажется, именно серийные издания способны по-настоящему будить наши чувства. Само слово «серия» ласкает слух заложенной в нем упорядоченной перспективой.

Мы любим ясные правила игры: единство оформления, задачи, уровня, адресата. Мы с опаской следим за отклонениями от заявленного курса. Была такая серия — *Жизнь замечательных людей*, от которой заведомо никто, кроме, может, учителей истории, замечательного не ждал, что внушало спокойствие и уверенность. А еще была, например, объявленная «доступной и популярной» серия *Академия* в издательстве «Азбука-классика», от которой в 2003 году захватывало дух: за полтора года в бумажных обложках вышли Бахтин и Берковский, Выгодский и Гаспаров, Раушенбах и Успенский. Появилась, ослепила и пропала серия, и нет ее. Но есть серии, на которые, все мы знаем, можно положиться: фундаментальные, приятно тучные тома с негромким, достойным оттенком переплета. Неизбежные, как Брокгауз и Евфрон, неразлучные, как Thieme и Becker, плодовые, как Kunstdenkmäler Dehio, они, даже покрытые слоем пыли, — респектабельная и взыскательная кулиса, костяк и лицо хорошей искусствovedческой библиотеки.

Именно к таким фундаментальным сериям, быть может, по причине своей узкой специализации более редким и труднодоступным, чем другие, относится созданный после последней мировой войны и объединивший 14 европейских стран, США и Канаду, *Corpus vitrearum medii aevi*, конечной целью которого является публикация полного свода средневекового витражного искусства. 74 уже существующих тома прослеживают жизненный путь каждого витражного стекла в определенном регионе или отдельно взятого объекта от его появления до сегодняшнего дня, включая историю строительства церкви, заказ и застекление, все последующие перемещения, повреждения, поновления и реставрации. Публикуются все имевшие место воспроизведения от романтической акварели до реставрационных карт и актуальной фотосъемки, все документы от средневековых хроник до счетов за ремонт. Идеальным результатом становится атрибуция и датировка памятников, восстановление их художественного контекста, связей, взаимовлияний, реплик, дальних и ближних стилистических отголосков. Каждый том несет в себе колоссальный труд и, чаще всего, труд одного автора. Но при этом, взяв в руки одну книгу, знаешь — в лучших традициях фундаментальной серии, — чего ждать от любой другой. Витражи Парижа, Барселоны, Кельна, Вены, Праги, Кентерберии или острова Готланд исследованы согласно однажды установленным правилам, с использованием единых, в хорошем смысле этого слова, клише и поддерживают общий уровень. Высокое качество,

в основном черно-белых фотографий, актуальная комментированная библиография, монументальный аппарат сносок, нивелированный научный язык, бухгалтерская беспристрастность оценок, пять уровней указателя в конце.

Именно в серии *Corpus vitrearum* в октябре этого года появился новый, долгожданный, 23-й по счету немецкий том, внезапно покачнувший привычные, безлично добротные рамки научного проекта как по форме, так — и прежде всего — по содержанию. Книга Даниэля Парелло, одного из самых молодых сотрудников немецкого *Corpus'a*, посвящена средневековому витражу Марбурга и Северного Гессена (Daniel Parello, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen (CVMA Deutschland III, 3), Berlin 2008). Прежде всего, с формальной точки зрения, из более 800 охваченных его исследованием витражей значительная часть опубликована в цвете. Прежний принцип «научной», аптечно-постной монохромной инвентарной книги сменило сочное многоцветие, дающее наконец представление об оригинале и посягающее едва ли не на альбомную полиграфию. Прецедент тому, надо сказать, был создан уже последним томом швейцарских коллег, опубликовавших в цвете все витражи монастырской церкви Кенигсфельден на щедрые юбилейные даяния кантона Ааргау (Brigitte Kurmann-Schwarz, Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden (CVMA Schweiz II), Bern 2008). Однако на «региональный» том такая пропорция цветных иллюстраций пришлась впервые. Подобная концепция издания, о которой как о необходимом глотке свежего воздуха давно уже говорил немецкий Corpus, — палка о двух концах. Она не только существенно повышает производственную, а вслед за ней и продажную стоимость книги, но и становится вызовом для последующих участников проекта.

С другой стороны, нельзя назвать полной неожиданностью и поддерживающую нетривиальность этого издания. Даниэль Парелло, избравший в 1999 году для докторской диссертации одну из самых вязких и натруженных в немецком искусствознании тем: реставрация и поновление XIX века (на материале Фрайбургских витражей), сумел воскресить из частной переписки, счетов и архивных документов полную интеллектуальных драм, технических открытий и авантюризма историю подделки Фрайбургского собора в духе историзма (Daniel Parello, Von Helmle bis Geiges. Ein Jahrhundert historischer Glasmalerei in Freiburg, Freiburg i. Br. 2000), а затем организовать нашумевшую выставку витража XIX века из фондов Augustiner-Museum. Его небольшая статья в 2005 году перевернула непоколебимую до тех пор атрибуцию и убедительно связала через Большой Фридбергский алтарь живописные традиции Вестфалии и Нижней Саксонии, транслиро-

ванные в витраже (Glasmalerei in Westfalen und Niedersachsen um 1400, in: Studien zur Germania Sacra, Bd. 27). От каждой его работы можно было, ничтоже сумняшеся, ждать вопроса к самой достоверной датировке, к освященным традицией мнениям корифеев и трудам собственных учителей. В результате за два последних года он предложил, с опорой на археологию и историю постройки, принципиально новую реконструкцию застекления церкви Св. Дионисия в Эсслинген (Modernisierungskonzepte um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 2005/06), а исходя из литургических текстов XII века опроверкнул не вызывавшую тени сомнения атрибуцию и проект реконструкции старейшего немецкого витражного цикла в аббатстве Арнштайн на Лане (Fünf Felder eines typologischen Zyklus aus Arnstein, in: Glasgemälde Sammlung des Freiherrn von Stein, Münster 2007). Неудивительно, что за этим автором в профессиональном мире следили с особенным вниманием, и книги, ставшей результатом его семилетней работы, ждали. И не зря.

Центральным и в прямом смысле слова ударным материалом книги Парелло стали витражи церкви Св. Елизаветы в Марбурге. Храм этот, провозглашенный еще в романтическую эпоху колыбелью немецкой готики, а во времена национал-патриотизма «образцовым выражением нордического духа», прочно вошел в историю искусства как первая готическая церковь Германии, первая и главная постройка Немецкого Ордена, памятник и усыпальница первой национальной святой — Елизаветы Тюрингской. Храм этот занимает особое место в немецкой истории и далеко не последнее — в историографии. Сгрузив на четырех страницах петитом увесистый багаж предшествовавших исследований, автор смотрит на архитектуру Самой Ранней Готической Церкви Германии и ее витраж как в первый день Творения. Опираясь исключительно на историю постройки в призме политических обстоятельств, он выделяет три основных этапа строительства и соответствующие им фазы застекления храма. Он отвергает принадлежность старейших окон к мифологической протоцеркви, основанной якобы самой Св. Елизаветой. Он датирует самую раннюю фазу застекления не ранее 1245—1250 годов: временем стремительного завершения этого амбициозного проекта по увековечению святой из семьи тюрингских ландграфов. Он объясняет очевидные стилистические и иконографические несоответствия не головокружительной сложностью общего замысла, как предполагала еще несколько лет назад автор очередной монографии о витражах св. Елизаветы, Моника Биршенк, а жестким временным фактором. Согласно новой реконструкции Парелло, над форсированным завершением алтарной части храма работали одновременно три разные мастерские, которые он убедительно различает по стилистическим признакам. Не затрудняясь устоявшейся традицией, автор не ищет корней этих мастерских в самом Марбурге, а связывает их с более развитыми в художественном и опытными в техническом отношении пограничными территориями: Нижней Саксонией, Тюрингией, Вестфалией и Рейнской областью. И логика его убеждает.

В сущности, одним из наиболее ярких положений этого тома стало обезоруживающее признание автором специфики искусства Северного Гессена именно в отсутствии таковой. Он постепенно выстраивает перед читателем картину сложносоставной, наносной, импортированной культурной традиции, так и не нашедшей собственного лица. Место перевалочного пункта на пересечении важнейших торговых и культурных магистралей: от Кельна до Эрфурта, от Майнца до Магдебурга и по водным путям до Северного моря. Аргументируя эту мысль, Парелло по-новому освещает несколько острых углов немецкой средневековости и, наконец, подбирается к легендарному, размытому в географическом и временном отношении, спорному со времен его изобретателя Артура Хазелова, но неотъемлемому от картины западноевропейского XIII века тюрингско-саксонскому «ломаному» стилю (Zackenstil). Корни и первые симптомы этого явления он находит не в Майнце, как было принято считать после классического труда Сварценского в 1939 году, а в Кельне! Удержимся сейчас от оценки всех последствий подобного утверждения в профессиональных кругах.

Среди многих достоинств этого издания следовало бы еще отметить не только более десятка новых атрибуций, некоторые из которых по праву можно назвать революционными, но и первую научную оценку и скрупулезную классификацию гигантского корпуса орнаментальных окон цистерцианского монастыря Хайна: художественной и политической рефлексии на церковь св. Елизаветы, новые реконструкции застекления городских церквей в Херсфельде и Франкенберге.

Книгу, подобную этой, трудно оценить на выходе, еще труднее — беспристрастно комментировать. Несомненно лишь то, что, едва успев появиться на свет, новое детище немецкого Corpus vitrearum стало событием. Ведь это событие, когда внутри респектабельной серии — с обязывающим именем и положением в научном мире — рождается произведение несерийного порядка. Основная полемика по поводу публикации Даниэля Парелло, несомненно, еще впереди, и, возможно, это самое важное, что может произойти внутри степенного, уважаемого, академического и все еще живого проекта.



Синагога. Витраж церкви св. Елизаветы.
Ок. 1245—1250



Св. Елизавета подает милостыню.
Витраж церкви св. Елизаветы.
Ок. 1245—1250

d — 30 ноября

Lahti Poster Biennial 2009 (17th International Poster Biennial to be held in Finland) / XVII международная биеннале плаката. Лахти, Финляндия

Период и место проведения: 14 июня — 27 сентября 2009, Poster Museum / Lahti Art Museum.

Организаторы: Grafia — профессиональная ассоциация дизайнеров Финляндии, Музей плаката и др.

Номинации: А. Культурные, социальные и коммерческие плакаты. В. Окружающая среда (Tarasti Prize).

Критерии оценки: творческий потенциал, новизна, эстетическое качество, коммуникативная функция.

Призы: Гран-при — 3 500 евро; I приз — 3 000 евро; II приз — 1 700 евро; приз Lauri Tarasti — 3 000 евро; дипломы. Жюри также может предоставить другие призы.

К выставке будет издан каталог. Его цена при предварительном заказе — 50 евро, после 14 июня 2009 года — 60 евро.

Художник или группа могут представить до 4 плакатов или серий. Работы должны быть выполнены после 1 января 2007 года. Техника печати свободная. Минимальный размер 42х60, максимальный — 120х180. К работам следует приложить заполненные формы участия (на сайте) и копии / диапозитивы (минимум 40х50) или цифровые фотографии (A5, 300 dpi, RGB-TIFF). Названия плакатов должны быть переведены на английский язык. Материалы не возвращаются и становятся частью коллекции Музея плаката в Лахти. Почтовые расходы несет конкурсант. Отправление необходимо снабдить надписью «No commercial value».

Lahti Art Museum
P.O. Box 113, 15111 Lahti, Finland
Факс: +358 3814-4545
www.lahdenmuseot.fi/main.php?id=316
Контакты:
Kari Savolainen, e-mail: kari.savolainen@lahti.fi
Maija-Riitta Kallio, e-mail: maija-riitta.kallio@lahti.fi

d — 30 ноября

XXXII Nikon Photo Contest International 2008—2009 «At the heart of the image» / «В сердце образа». Международный фотоконкурс Nikon 2008—2009

Конкурс проводится основанной в Японии корпорацией Nikon, начиная с 1969 года. Его цель — расширение возможностей для фотографов всего мира и обогащение фотографической культуры. К участию приглашаются фотографы-профессионалы и любители.

Тема «В сердце образа» — девиз фирмы-производителя — предполагает свободное выражение чувств и эмоций через образ.

Номинации: свободная тема; «Моя планета».

На конкурс принимаются только авторские фотографии, ранее не опубликованные и не участвовавшие в других конкурсах; цветные и черно-белые отпечатки с 35 мм и APS пленок и цифровых фотокамер (за исключением среднеформатных и крупноформатных цифровых камер). Допускается компьютерная обработка изображений. Слайды и негативы не принимаются.

Размеры отпечатков: 19х24 — 28х36. На обороте фотографий следует указать: имя, возраст, страну и место проживания, название фотографии, номинацию.

Один фотограф может представить до 2 работ в каждой номинации. Работы вместе с заполненной формой (entry form — на сайте) принимаются почтой или через Интернет.

Призы (Гран-при, 75-я ежегодная награда Nikon, призы за I, II и III место — по 16 в каждой номинации, Приз молодому таланту) — десятки цифровых фотокамер Nikon различных моделей. Победители конкурса будут объявлены на сайте в конце июля 2009 года.

Nikon Europe BV Russia Office
Россия, Москва, 1-й Дербеневский пер., д 5.
+7 495 663-77-64
www.nikon-npci.com

d — 30 ноября

Фотоконкурс «GWW Photo Contest». Япония

Организатор: компания Olympus.

Конкурс посвящен проблеме глобального потепления — Global Warming Witness. Тема: защита окружающей среды и дикой природы.

Фотографии конкурса должны отобразить более или менее явные изменения природы, растений и животных, связанные с влиянием человека на экологическое равновесие.

Призы: фототехника Olimpus

К участию приглашаются фотографы от 20 лет (более молодые участники должны иметь разрешение от законного опекуна). Работы подаются через форму на сайте. Конкурсант может выслать за один раз только одну фотографию, при этом подач может быть несколько.

Работы должны быть оригинальными, ранее не опубликованными и не участвовавшими в других конкурсах. Принимаются JPEG-файлы размером от 640х480 пикселей и объемом до 2 Мб.

За участниками сохраняется авторское право на их работы. Однако права использования фотографий и их фрагментов (без каких-либо компенсаций) — для собраний фотографий, печатных материалов, рекламных объявлений, веб-сайтов и других целей — переходят к организаторам. Информация о вознаграждениях и призах будет выслана победителям по электронной почте не позднее января 2009 года.

www.olympus.co.jp/en/gww/Siretoko/exhibition/photocon/index.html

d — 1 декабря

Фотоконкурс «Непознанный мир: Земля». Москва

Организатор: журнал GEO.

Журнал GEO известен своими высокими требованиями к технической и художественной стороне фотографий. Однако путь на страницы GEO не закрыт и для любителей, которые не расстаются с камерой и делают удачные снимки. Участникам конкурса предлагается, выслая фотографию, обязательно указывать время и обстоятельства, при которых она была сделана: ведь за одним остановленным мгновением иногда скрывается целая история!

К участию принимаются черно-белые и цветные фотографии, слайды и файлы с расширением JPEG. Файлы загружаются через форму на сайте. Размер одной фотографии ограничен 2 Мб. Также работы (с пометкой «Фотоконкурс») можно отправить почтой.

Победители конкурса получают приз: HP Photosmart C8183 («три в одном», предназначен для фотолюбителей, мечтающих об использовании новейших технологий для высококачественного сканирования, простого архивирования и шестичцветной печати лабораторного качества при свободном выборе подключения).

Присланные материалы не рецензируются и не возвращаются.

123100, Москва
Шмитовский проезд, дом 3, строение 3
Редакция журнала GEO
www.geo.ru/photocontest/item/id/1/

d — 19 декабря

Art Omi International Artists Residency / Международная резидентская программа. Нью-Йорк

Период: 28 июня — 20 июля 2009 года.

Расположение резиденции: 2,5 часа пути к северу от Нью-Йорка в долине реки Гудзон.

Приглашаются профессиональные художники, не студенты. Всего резиденция принимает 30 человек в год. Организаторы предоставляют бесплатные жилье и рабочую студию. От художника требуется оплатить собственное путешествие, материалы и подарить одну работу, созданную в период резиденции.

Материалы для подачи (почтой): заявление-анкета (на сайте); резюме (1 страница); 6 JPEG-изображений (разрешение 180 dpi, максимальный размер файла 2 МБ) на компакт-диске. Файлы-изображения должны быть названы именем, фамилией автора и порядковым номером, например: ivanivanov1.jpg, ivanivanov2.jpg. Видео- и медиа-художники должны послать DVD — до 5 клипов, не более 3 минут каждый. Не отправляйте никаких дополнительных материалов: они не будут рассматриваться.

Результаты объявят до 15 марта 2009 года.

Art Omi Applications
c/o Art Omi, Inc.
55 Fifth Avenue 15th Floor
New York, NY 10003
www.artomi.org
E-mail: artists@artomi.org

d — 20 декабря

Фотоконкурс «Раневский взгляд» в рамках подготовки ко II Международному театральному фестивалю им. Ф.Г. Раневской. Москва

Организаторы: АНО «Фестиваль „Великая Провинция“» при поддержке Театрального музея имени А.А. Бахрушина.

Цели конкурса: раскрытие многогранности личности Фаины Раневской и ее роли в культуре языком фотоискусства; укрепление культурных связей между поколениями; пропаганда фотографии как вида художественной деятельности; выявление и поддержка талантливых фотохудожников; стимулирование творческой активности.

Возраст и род занятий участников не ограничен никакими критериями. Каждый автор может прислать любое количество работ. Информация и/или краткая автобиография обязательны.

Фотографии должны иметь название и могут сопровождаться небольшим текстовым комментарием. Принимаются цветные и черно-белые работы в цифровом и/или печатном виде обычной или электронной почтой. По результатам конкурса в феврале 2009 года будет проведена выставка лучших работ в залах Театрального музея имени А.А. Бахрушина, в регионах, в частности в Таганроге, на Втором международном театральном фестивале имени Раневской (23—29 апреля 2009 года).

Материалы, присланные на конкурс, не возвращаются и могут быть не приняты на конкурс без объяснения причин. Оргкомитет оставляет за собой право безвозмездного тиражирования, воспроизведения и демонстрации работ с указанием авторства.

113184, Москва, Озерковский пер., д. 12
http://greatprovince.com/?p=77&language=ru
E-mail: foto@greatprovince.com

d — конец 2008 года

BAR International. Международная резидентская программа. Píkene på Broen, Норвегия

Период: 1—6 месяцев в конце 2008-го — 2009 году.

Организатор: студия BAR. BAR International — 3-летний проект, начатый в этом году и поддерживаемый Норвежским советом искусств, Министерством иностранных дел Норвегии и другими организациями. На базе студии BAR регулярно проходят разнообразные творческие события, в том числе ежегодный зимний фестиваль Barents Spektakel и Barents Art Triennial. Предполагается, что именно они станут аренами для работ, созданных в период резиденций.

Для участия в программе приглашаются художники из региона Баренцева моря, скандинавских и других стран. Цель программы — исследование возможностей творческих подходов и решений в сфере политики, экономики, социальной и культурной жизни на приграничной территории Норвегии с Россией и Финляндией.

Организаторы компенсируют расходы на транспорт, местные путешествия в районе Kirkenes, размещение, творческое производство и обещают ответить в течение 10 дней после подачи заявления.

Заявление отправляется по электронной почте и должно включать: имя, адреса — почтовый и электронный, номер телефона, краткую информацию о художнике и его творчестве, предложение проекта, пожелание о продолжительности резиденции, CV с визуальным материалом.

Píkene på Broen
Box 180
N-9915, Kirkenes
Norveska
http://barinternational.no
E-mail: pikene@pikene.no

d — 1 января

Международный фотоконкурс «Hasselblad Masters Award».

Hasselblad Masters Award — одна из самых престижных профессиональных наград, ежегодно вручаемая лучшим фотографам в знак признания их вклада в искусство и профессию.

Ежегодно Hasselblad присуждал 12 призов за снимки, сделанные камерами Hasselblad, а работы победителей издавались в виде календаря. В 2008 году правила изменились. Теперь в конкурсе могут участвовать фотографы, использующие камеры большого и среднего формата (в том числе 35 мм) независимо от марки.

Участники конкурса делятся на 2 категории: Masters и Up-and-Comig. В первой имеют право участвовать фотографы, активно работающие в профессии более 3 лет, во второй — фотографы, недавно пришедшие в профессию.

Номинации конкурса: «Изобразительное искусство», «Природа/Пейзаж», «Социальная и свадебная фотография», «Портрет», «Мода», «Репортажная фотография», «Предметная съемка», «Архитектура» и «Общая категория» (General Photography).

Призы: 10 победителей получают возможность снять авторские фотографии с использованием цифровой камеры Hasselblad H3D для последующей публикации в итоговом конкурсном альбоме Masters Commemorative Book.

Конкурсные работы подаются в цифровом виде через форму на сайте.

www.hasselblad.com/member/masters-2009.aspx

d — 12 января 2009

«Embracing Our Differences» / «Охват наших различий». VI ежегодная выставка билбордов. Флорида, США

Художников всех стран приглашают представить их интерпретацию темы «Охват наших различий» для выставки билбордов, которые будут установлены весной 2009 года в Айленд-парке Сарасоты и в Норт-Порте.

Цель проекта состоит в том, чтобы вовлечь художников и публику в обсуждение темы разнообразия человеческого сообщества и подчеркнуть ценность этого разнообразия.

Приветствуются проекты, созданные авторами, работающими в разных видах искусства (например, художник и поэт, фотограф и балерина), но это не обязательно. Каждый автор (авторский коллектив) может послать несколько предложений, но к показу будут приняты не более двух. Всего оргкомитет отберет 39 проектов.

Для того чтобы билборды выглядели наиболее эффектно, организаторы рекомендуют использовать насыщенные цвета и «сильные» линии. Размер щитов — 366×488 (12×16 футов).

Конкурсанты должны послать изображение в формате JPEG шириной 32 (12,8 дюйма), высотой 22 (8,8 дюйма), 300 dpi — на компакт-диске с указанием названия и имени автора/авторов, а также за-полненную анкету (на сайте) и творческую биографию.

Призовой фонд — 3000 долларов.

Embracing Our Differences
P.O. Box 2559, Sarasota
FL 34230 USA
www.embracingourdifferences.org
Проспект:
www.embracingourdifferences.org/pdfs/2009artists.pdf
Контактное лицо: Michael Shelton
E-mail: MichaelJShelton@comcast.net

d — 15 января 2009

Инновация-2008. Третий ежегодный всероссийский конкурс. Москва

Учредители: Министерство культуры Российской Федерации и Государственный центр современного искусства.

Цели конкурса: стимулирование и поддержка деятелей культуры, работающих в области современного искусства, а также выявление основных достижений и привлечение внимания широкой общественности к основным процессам в отечественном актуальном искустве.

Право выдвижения авторов проектов и произведений для участия в конкурсе принадлежит: Министерству культуры Российской Федерации; органам управления культурой регионов России; творческим союзам России; государственным, общественным и некоммерческим организациям, работающим на территории России в области современного искусства; членам экспертного совета, жюри и оргкомитета.

Основным критерием оценки является соответствие проектов и деятельности номинантов новейшим концепциям, стратегиям и тенденциям современного искусства.

Конкурс проводится по пяти номинациям: 1) Произведение визуального искусства. 2) Кураторский проект. 3) Теория, критика, искус-

ствовзнание. 4) Региональный проект современного искусства. 5) Новая генерация (для художников до 35 лет).

Еще по двум номинациям: «За творческий вклад в развитие современного искусства» и «За поддержку современного искусства России» жюри объявляет лауреатов на внеконкурсной основе.

Оргкомитет конкурса присуждает премии в каждой номинации от 100 000 до 250 000 рублей. Лауреаты всех семи номинаций получают специальные призы и дипломы. Номинанты конкурса также получают дипломы.

Заявки на конкурс принимаются ГЦСИ в электронном виде по строго установленной форме (формы заявок — на сайте).

В конкурсных номинациях «Лучшее произведение визуального искусства», «Лучший кураторский проект», «Теория, критика, искусствознание», «Региональный проект современного искусства» и «Новая генерация» рассматриваются проекты, реализованные с января по декабрь 2008 года включительно.

Экспертный совет производит отбор номинантов не позднее 15 февраля 2009 года, после чего ГЦСИ формирует и проводит выставку номинантов. Определение лауреатов конкурса осуществляет жюри простым большинством голосов.

Вручение премий и оглашение решения жюри проходит на специальной церемонии вручения премии конкурса «Инновация» в марте-апреле 2009 года.

http://ncca.ru/events.text?id=70
E-mail: innovazia@rambler.ru

d — 20 января

The 22nd International Biennial Exhibition of Modern Exlibris Malbork 2009 / XXII международная биеннале современного экслибриса. Мальборк, Польша

Биеннале предваряется открытым конкурсом экслибрисов, созданных в 2007—2008 годах и посвящена празднованию 700-летия Тевтонского ордена от Венеции до Мальборка (1309—2009) и 600-летию Грюнвальдской битвы (1410).

Призы: 5 000 / 3 000 / 2 000 злотых, специальные призы от организаторов и спонсоров.

Церемония открытия биеннале и награждения победителей — 6 июня 2009 года.

Конкурсанты могут представить до 6 экслибрисов, отправив их почтой вместе с регистрационной формой. Размеры экслибриса — до 15 см по большей стороне, размеры бумаги — до 22 см.

Информацию об исторических событиях в указанные периоды можно узнать на сайте: www.zamek.malbork.pl. Там же в феврале 2009 года будут опубликованы итоги конкурса.

XXI Biennale Ekslibrisu Muzeum Zamkowe Malbork ul. Staroscinska 1 82—200 Malbork Poland
Условия: web.natur.cuni.cz/exlibris/ELmalborkangl.doc
Регистрационная форма: web.natur.cuni.cz/exlibris/ELmalbork2009prihlaska.pdf

d — 31 января

Международный конкурс короткометражных видеофильмов «Демократия — это …» США

Организаторы: Центр международного предпринимательства, Союз режиссеров Америки, Международный фонд молодежи, Всемирная вещательная компания NBC, Национальный демократический институт, Международный республиканский институт, Американская ассоциация кинематографии, Нью-йоркский университет, Университет штата Южная Калифорния и госдепартамент США.

Участники конкурса: граждане всех стран от 18 лет.

Задание: создать короткометражный видеофильм, завершающий фразу «Демократия — это …»

Видеофильмы могут быть сняты в любом жанре: художественные или документальные, мультипликационные или игровые. Фильмы должны быть на английском языке или с английскими субтитрами. Продолжительность — не более трех минут.

Призы: полностью оплачиваемые поездки в Вашингтон, Нью-Йорк и Голливуд; показ фильмов-победителей в США; знакомство с авторами фильмов, американской индустрией кино и телевидения; встречи с представителями органов власти, общественных организаций и СМИ. Фильмы загружаются на сайт конкурса.

Отбор полуфиналистов конкурса будет производиться в феврале-марте 2009 года. До 15 мая независимое жюри отберет из числа полуфиналистов 21 финалиста. Общественность будет голосовать за лучшие фильмы в Интернете с 15 мая по 15 июня 2009 года. Семь победителей будут объявлены в середине июня 2009 года. В октябре 2009 года шесть лауреатов, по одному от каждого из шести географических регионов, будут приглашены в Соединенные Штаты за своими наградами.

www.videochallenge.america.gov

d — 31 января 2009

Международный конкурс мейл-арта «Балтика — SOS». Кронштадт

Организатор: Исторический архитектурно-художественный музей Кронштадта.

Выставка: 15 июня — 14 июля 2009.

Участники: художники стран Балтийского региона, все желающие.

На дне Балтийского моря, в котором потерпели крушение сотни кораблей, лежит множество «посланий» из прошлого, начиная от писем в бутылках и закачивая грозным оружием, затопленным в годы II Мировой войны. Сегодня Балтийское море уже само уязвимо и нуждается в коллективной защите.

Организаторы конкурса призывают художников прислать свои работы — художественные открытки и письма, рисунки, коллажи, традиционную и компьютерную графику, авторские конверты с альтернативными марками и другие мейл-арт-проекты на заявленную тему. Размер и формат открыток и писем — любой, приемлемый почтой. Позаботьтесь о том, чтобы послание имело все признаки почтового отправления — марки, почтовые штемпели, наклейки и т. п.

Все авторы, работы которых будут отобраны жюри, получают дипломы участников выставки. Лучшие проекты будут представлены в Интернете.

СПб ГУ Исторический архитектурно-художественный музей Кронштадта
197760, Кронштадт, ул. Ленинградская, 2
E-mail: kronfest@list.ru

d — 31 января

BraunPrize 2009. International Design Award / Международный конкурс дизайна.

Организатор: компания Braun — производитель бытовой техники.

К участию в конкурсе допускаются студенты, обучающиеся профессиональному дизайну, либо молодые профессионалы, окончившие вуз не более 2 лет назад. На конкурс могут быть представлены любые разработки, поскольку его цель — не получить конкретные решения, а поощрить наиболее яркие таланты.

Призовой фонд конкурса — 36 000 евро. Главный приз — 12 000 евро и возможность полугодовой стажировки в студии Braun, II и III призы — по 5 000 евро, оставшиеся деньги будут распределены среди конкурсантов по усмотрению жюри. Лучшие работы примут участие в передвижной выставке BraunPrize.

Материалы подаются через форму на сайте и по почте. От конкурсантов требуются: описание проекта, раскрывающее его инновационность (до 300 слов); технические рисунки, фотографии, эскизы, текстовые пояснения — до 10 страниц (формат DIN A3); 2 файла с изображениями проекта (формат JPEG, 10×10, 300 dpi); заполненная регистрационная форма

Braun GmbH
BraunPrize
Frankfurter Strasse, 145
D-61476 Kronberg
http://braunprize.com/international/braunprize_2.html

Круглогодично

The World’s Interactive Art Gallery / Мировая интерактивная художественная галерея. Лондон

В новом интернет-проекте галереи Саатчи каждый художник может бесплатно разместить фотографии своих работ и информацию о себе. Виртуальная экспозиция позиционируется как «Ваша галерея… Витрина вашего искусства для тысяч посетителей каждый день».

Для презентаций на арт-ярмарках в Лондоне, Нью-Йорке, Базеле, других выставок и проектов кураторы галереи Саатчи используют базу собственного интернет-проекта.

До недавнего времени разные виды искусства размещались в онлайн-галерее в одном ряду, но за последний год открылись несколько специальных секций: для фотографов, иллюстраторов и видеохудожников. Каждый автор может показать свои работы в двух секциях — общей и специальной.

Также на сайте есть страницы для свободной публикации новостей, персональных ссылок, форум, блог, онлайн-студия для создания цифровых работ и множество других полезных сервисов.

Особенно привлекателен Торговый зал (Saleroom Online), который, по утверждению администрации сайта, пользуется большим вниманием коллекционеров и дилеров.

Создавая персональную страницу на сайте галереи Саатчи, автор может одновременно выставить часть своих работ на продажу. Услуга бесплатна как для художника, так и для покупателя: заинтересованным сторонам предлагается общаться напрямую. Рекомендуемый способ оплаты — PayPal или любой альтернативный, по согласованию.

Приятно, что, кликнув по соответствующему флажку, сайт можно перевести на один из 15 языков, в том числе и на русский. Перевод, конечно, машинно-механический, но работать можно!

www.saatchi-gallery.co.uk

петербургская арт–хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.

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

АВГУСТ

8—16 августа. Выставочный зал Московского района. «Лик, лицо, личность». Товарищество молодых художников «Зеленая Собака». Портретная живопись.

10—21 августа. Двор детского сада № 25. «Луг». Акция росписи «глухого» шестизэтажного фасада методом арт-альпинизма.

12—27 августа. Галерея «Люда». «Римские каникулы». Марина Колдобская. Живопись на дверцах шкафов.

13 августа — 7 сентября. С.А.G. Comic Art Book Gallery. «Мусор из моей головы/ I have some trash in my head David». Elshout, Johan Kleinjan, группа «Antistrot», Стас Барс, Петр Папасов, группа «Milk and Vodka», Екатерина Ежкова, Ян Форманн. Инсталляция.

14—16 августа. Музей-заповедник «Царское село». «Медовый спас». Международный фестиваль огненных соломенных скульптур. Скульптура, инсталляция, перформанс.

14—31 августа. Выставочный центр Союза художников. «Мексика — Россия — акварель». Бенито Ногейра, Беатрис Гаминде, Мару Андуага, Лоурдес Гальярдо, Мария де лос Анхелес Джан, Хосе Монхарас, Виктор Татаренко, Валентина Анопова, Нина Дьякова, Юрий Шевчик, Андрей Геннадиев, Ольга Шаюнова и другие.

14 августа — 1 сентября. Центр книги и графики. «Реальная живопись». Алексей Малых, Евгений Щербань.

15 августа — 10 сентября. Галерея Анны Франц. «Резинки». Владимир Козин.

15 августа — 14 сентября. Фотосалон им. Карла Буллы. «Светографика». Марина Никитина.

16 августа — 14 сентября. Элагаиноостровский дворец-музей. «Руфология». Ника Куковицкая.

17 августа — 11 сентября. Художественный салон «Монмартр». «Авторские направления в современной живописи».

18 августа. Этнографический музей. «Шедевры мирового изобразительного искусства в вышивках Антонины Фединой».

19 августа. Выставочный центр Союза художников. «Взгляд снаружи, взгляд изнутри». Живопись, скульптура, фотография.

20 августа — 3 сентября. Выставочный зал Московского района. «Моя Россия». Ольга Александровна Ческидова, Ольга Юрьевна Ческидова. Живопись.

21—24 августа. Центр современного искусства им. Сергея Курехина. «Moving Baltic Sea». Граффити, street-art, фотография, видео, перформанс.

23 августа. Невский проспект, 32—34 (Двор художников). «ДеЛа’Рук». Фестиваль оригинальных авторских вещей. Дизайн, прикладное искусство, hand-made.

23 августа — 20 сентября. Галерея «N-Pro-spect». Иван Агеев, Рустем Стахурский, Юрий Козяр, Валентин Козяр. Живопись.

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

24 августа — 24 сентября. Лофт-проект «Этажи». «Детский портрет. Начало XXI века». Юлия Плахотникова, Светлана Бекасова. В рамках проекта «FOTOWALL svetosila». Фотография.

25 августа — 25 сентября. Библиотека им. В.Э. Голицына. «Витрины Лондона». Акварели князя Георгия Георгиевича Голицына.

27 августа — 20 сентября. БИКЦИМ. «Условные рефлексy». Александр Смирнов. Фотография.

27 августа — 26 сентября. Галерея «Арка». «Фотоэротика-3». Фотография.

28 августа. Яблоневый сад в Купчино. «Искусство будет заживо похоронено поющими газетами». Творческая группа «Арт-революция». Художественная акция.

28 августа — 15 сентября. Галерея «Mod». «Алиса в Вандербурге». Константин Митенев. Банерная печать, виниловые сетки.

29 августа — 29 сентября. Музей политической истории России. «Грани таланта». Михаил Гордон. Декоративные и графические листы, театральные декорации, афиши к спектаклям, политические плакаты.

30 августа. Галерея «Люда». «Ячейки». Александр Дашевский.

31 августа — 1 октября. Галерея «Zoom». Сергей Щербаков. Фотография.

СЕНТЯБРЬ

1—14 сентября. Петропавловская крепость. «H₂O: искусство в общественном пространстве художников Северных стран». Произведения художников Финляндии, Швеции, Норвегии, Дании, Исландии и Санкт-Петербурга.

1—14 сентября. Музей Анны Ахматовой. «Фонтан». В рамках проекта «H₂O». Объекты.

1—29 сентября. Галерея Третьякова. «Лариса. Портрет жены художника». Виктор Рейхет. Живопись.

1—30 сентября. Гостиная искусств ресторана «Палкинъ». Александр Семенцов. Графика.

1—30 сентября. Клуб чайной культуры «Море чая».

«Современный русский пейзаж». Иван Титков. Живопись.

«Китайские свитки». Живопись.

2—17 сентября. Галерея «МАРТ». «Определение жанра». Александр Тринеев. Живопись, графика.

2—30 сентября. Музей-квартира И.И. Бродского. Сергей Артемьев. Живопись.

2 сентября — 30 ноября. Эрмитаж. «Ганимед с орлом. Искусство двухфигурной композиции». Скульптура, вазопись, торевтика, коропластика.

2 сентября — 3 декабря. Музей-квартира А.А. Блока. «Гимназия и гимназисты». Учебники, уставы гимназий, аттестаты и листы успеваемости, детские сочинения и дневники; письменные принадлежности, фрагменты гимназического костюма; индивидуальные и групповые фотографии гимназистов.

3 сентября. Выставочный центр Союза художников. «Совесть». Владимир Филиппов. Плакат.

3—7 сентября. Музей Академии художеств. «Мой дорогой дом». Архитектура.

3—30 сентября. Галерея «Альбом». «Знаки моего могущества». Андрей Рудьев.

4—17 сентября. Выставочный зал «Смольный». «Приближения». Радий Погодин. Живопись.

4—30 сентября. Еврейский общинный центр. Лидия Эпштейн. Батик, графика.

5 сентября. Музей истории религии. «Республика Коми». В рамках Дней Республики Коми в Санкт-Петербурге. Живопись, графика, фотография, декоративно-прикладное искусство, изделия народного творчества, традиционный народный костюм.

5—18 сентября. Галерея «С.П.А.С.». «Дыхание сердца». Борис Цой, Валентина Ким, Хон Сок Юн, Пак Зун, Ли Ген Сол. Живопись в технике «манэньха».

5 сентября — 4 октября. Лофт-проект «Этажи». «Image Meiji. К 140-летию. Каталипсис». Олег Котельников.

5 сентября — 19 октября. Государственный центр фотографии. «Состояние сознания. Резонанс». Анника Карлсон Риксон, Анна Виола Хальберт.

7—14 сентября. Центр книги и графики. «Царапки». Памяти художника Александра Добровольского. Графика.

8—27 сентября. БИКЦИМ. «Время. Движение. Пространство». Артем Соколов. В рамках проекта «Имя собственное». Фотография.

8—30 сентября. Музей-институт семьи Рерихов. «Ленинградцы. Зима сорок второго». Елена Марттила. Инсталляция.

8 сентября — 8 октября. Галерея «АстроСофт». «Прогулка». Николай Грубин. Фотография.

8 сентября — 11 января. Эрмитаж. «Чай в Европе: от экзотики к традициям». Предметы для чаепития из дерева, серебра, камня, фарфора.

9—19 сентября. Музей В.В. Набокова. «Letov», «Социалка». Дмитрий Соколенко, Данила Сергеев. Фотография, тексты.

10 сентября. Музей городской скульптуры. «ДОМ — лучшие конкурсные работы фестиваля», «Журнал „Муха“ — комиксы России 1990-х», «Comics small press» (малотиражные издания комиксов), «Bile Noire 10×10» (Швейцария). В рамках II Международного фестиваля рисованных историй «Бум комиксов».

10 сентября. Галерея «ГЭЗ-21». «DUTCH PUNCH». Фестиваль голландского искусства.

10 сентября. Фотосалон им. Карла Буллы. «Дуализм». Елена Старкова. Живопись.

10—13 сентября. Музей Анны Ахматовой. «Nordic Look». Работы дизайнеров из Дании, Исландии, Норвегии, Финляндии, Швеции.

10 сентября — 19 октября. Государственный центр фотографии. «Продолжение». Игорь Захаров-Росс.

11 сентября. Русский музей. Мраморный дворец. «Сибирский имф. Голоса территорий». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

11 сентября — 20 декабря. Музейно-выставочный центр «Петербургский художник». Николай Репин. Живопись.

12—30 сентября. Галерея «Люда».

Вероника Рудьева-Рязанцева. Видео.

«Увидел то, что увидел». Анатолий Заславский. Живопись.

13 сентября — 5 октября. Галерея «Navicula Artis». «Ржавый Зингер». Ирина Васильева. Живопись, объект.

13 сентября — 12 октября. Музей неонконформистского искусства. Большой зал. Александр Зайцев. Живопись, графика.

13 сентября — 12 октября. Музей неонконформистского искусства. Малый зал. Владимир Лисунов. Графика.

13 сентября — 12 октября. Галерея «Дверь». «Одна фотография». Сергей Арсентьев. Фотография.

13 сентября — 12 октября. Мобильный арт-проект «Парник». «ЭТТО ДА ЗИЯПО Э». Владимир Игумнов. Инсталляция, перформанс.

13 сентября — 15 октября. Музей «Новой академии изящных искусств». Тимур Новиков. Из архива музея.

13 сентября — 12 ноября. Музей Г.Р. Державина. «От России до Гималаев». Николай Рерих. Живопись.

14 сентября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Бальтус», «Другие сладкие грезы». Ирина Полин. Фотография, куклы.

15 сентября. Библиотека книжной графики «Измайловская». «Anima Aeterna». Елена Михновская. В рамках проекта «Точка зрения». Фотография.

15—20 сентября. Библиотека книжной графики «Измайловская». «О фотографии NON-STOP!». IV Ежегодный открытый проект.

16—27 сентября. Галерея «Борей».

«GHOSTS». Александр Белов. Фотография.

«Ассоциации». Владимир Борисов. Живопись.

16—29 сентября. Галерея «Mod». «Виновные во всех трех убийствах!». Фотография.

16 сентября — 1 октября. Галерея «АРТ.объект». «Портрет художника». Н. Богомолов, Е. Гиндлер, В. Горохов, Л. Дутов, А. Задорин, А. Зинштейн, А. Корольчук, М. Тажибаев и другие.

16 сентября — 5 октября. Всероссийский музей А.С. Пушкина. Давид Б. Графика.

16 сентября — 21 октября. Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина). «Три поколения петербургских художников». Г. Ковенчук, Ж. Ковенчук, А. Кульбин и другие. В рамках программы «Год семьи».

17 сентября. Музей истории фотографии. «Трансформация». Азия Застрожная.

17 сентября. Музей Академии художеств. «Международная выставка каллиграфии». Искусство письма.

17 сентября — 5 октября. Выставочный центр Союза художников. «Я и вся моя семья». Детское художественное творчество.

18 сентября. Генеральное консульство Литовской Республики. «Странствующие буквы». Ра-

боты литовских мастеров каллиграфической и типографической графики.

18 сентября. Галерея современного искусства фарфора. «Вдохновение». Ко дню рождения Императорского фарфорового завода.

18 сентября — 19 октября. Ботанический музей. «Яппиля». Ирина Васильева. Живопись, графика.

18 сентября — 25 октября. Галерея «Глобус». «Так не бывает?! Истории, рассказанные в картинках». Олег Тищенко, Мария Заборовская, Варвара POMIDOR, Алексей Никитин, Полина Петрушина, Рома Соколов, Эдик Катыхин.

19 сентября. Выставочный зал «Смольный». «В море осени». Василиена Крюкова, Николай Шашков. Живопись, скульптура, флоропейсаж.

19 сентября. Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина). Галина Молчанова. Линогравюра, акварель.

19—21 сентября. Лофт-проект «Этажи». «Type Directors Club». Шрифтовой дизайн, графика.

19—27 сентября. С.А.G. Comic Art Book Gallery. «Whole train». Живопись на вагонах.

19—30 сентября. Галерея «С.П.А.С.». «Возвращение». Наталья Яблокова, Никита Унковс, Александр Уралов. В рамках проекта «Диалог друзей». Акварель, коллаж, графика, живопись.

19 сентября — 7 октября. Галерея «МАРТ». «Неизвестные плакаты». Александр Марчук. Живопись, графика.

19 сентября — 16 октября. Музей Анны Ахматовой. «Александр Галич „…Этого достаточно“». Живопись, графика, скульптура.

20—30 сентября. Музей Анны Ахматовой. Лена Ужинова. Графика.

20 сентября — 31 октября. Галерея «ФОТОimage». «Музей канцелярской кнопки/ Часть II». Андрей Чечин. Фотография, живопись, графика, объект.

21 сентября — 28 октября. Музей истории фотографии. «22 альбома». Лев Гельдерман. Фотография.

22 сентября — 2 октября. Кафе-клуб «Стирка 40». Олег Тищенко. Графика.

22 сентября — 5 октября. Музей В.В. Набокова. «Рисованная поэма Дино Буццати». Живопись.

23 сентября — 15 октября. Галерея «Арка». «Железный bestiарий в Петербурге». Ольга Ардовская, Татьяна Шубина. Объекты из металлического мусора.

23 сентября — 22 октября. Институт Финляндии. «Моя Финляндия». Кирилл Разумов. Фотография.

24 сентября. Русский музей. Мраморный дворец. «Солнце Италии — в Русском музее». Копии мозаик из Равенны.

24—28 сентября. «Бум комиксов». II Международный фестиваль рисованных историй.

24 сентября — 6 октября. Галерея «100 своих». Маркус Мавиль Витцель. Графика.

24 сентября — 9 октября. БИКЦИМ. Виктор Бердаков, Олег Власов. Графика.

24 сентября — 11 января. Эрмитаж. «Пространство Тимура. Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова».

25 сентября — 10 октября. Выставочный зал Московского района. «Игры цвета». Елена Попова. Живопись, графика.

25 сентября — 18 октября. Галерея ART ге.FLEX. «Внутренний пейзаж». Валерий Лукка. Живопись.

25 сентября — 26 октября. Музей театрально-го и музыкального искусства. «Возвращение в Россию. Коллекция Лобановых-Ростовских». Живопись, графика.

25 сентября — 16 ноября. Галерея «Д137». «А мы уже умерли, или Пиздолькин слушает». Сергей Пахомов. Живопись, видео.

26—28 сентября. Музей городской скульптуры. В рамках II Международного фестиваля рисованных историй «Бум комиксов. Видео, перформансы, мастер-классы.

26—28 сентября. Open-aig галерея «Земля-воздух». «Архаика». Произведения искусства из природных материалов.

26 сентября — 4 октября. «Манеж». «Птицы, звери, люди…» Фотография.

26 сентября — 5 октября. Фотосалон им. Карла Буллы. «Никосия — Вильнюс». Арунас Балтeнас. Фотография.

26 сентября — 5 октября. Центр книги и графики. «Петербург в Молескин». Графика.

26 сентября — 10 октября. Лофт-проект «Этажи». Гари Бейзмен. Графика.

26 сентября — 21 октября. Галерея «Рахманинов дворик». Мария Снигиревская. Фотография.

27 сентября. Петропавловская крепость. «Место встречи». Анна Абалихина. Перформанс.

27 сентября. Лофт-проект «Этажи». «Open Defence 2008». Фестиваль молодых дизайнеров.

27 сентября — 19 октября. «Современное искусство в традиционном музее». Ежегодный фестиваль.

Пушкинский дом. «Volume» («Том»). Микки Смит. Фотография.

Музей-квартира С.М. Кирова. «Для радио». Владислав Ефимов, «фотопортреты» старых радиоприемников, фотография, объект.

Музей метрологии. «36/24/12». Антон Хлабов. Фотография.

Музей «Ледокол „Красин“». «Вокал кефали». Евгений Стрелков, Алексей Циберев, Дмитрий Хазан. «Art-in-science». Инсталляция.

Музей почвоведения им. В.В. Докучаева. «Terra Incognita». Владимир Григ. Инсталляция.

Музей хлеба. «Колобок». Программа «ESCAPE». Видео.

Музей-квартира И.И. Бродского. «Аудио гид». Программа «ESCAPE». Инсталляция.

Музей городской скульптуры. «Памяти Тимура Петровича Новикова».

28 сентября. Галерея «Ahtung baby». «Волна/powwwave». Костя Mitenev. Телепортреты.

29 сентября. Библиотека книжной графики. Александр Алексеев. Книжная графика.

29 сентября — 12 октября. Галерея «Mod». «Уделка». Мила. Фотоинсталляция.

30 сентября — **11 октября**.
Галерея «Борей».

«Радости». Артур Молев. Живопись, графика.

«Душа города». Алик Якубович. Фотография.

ОКТАБРЬ

1 октября. Галерея дизайна. «Петербургская квартира». Дизайн.

1—2 октября. Киноцентр «Родина». «Мы и наши близкие». Наталья Першина-Якиманская (Глюк-ля), Ольга Егорова (Цапля). Видео.

1—10 октября. Галерея «Люда». «Шея». Андрей Горбунов. Живопись.

1—14 октября. Лофт-проект «Этажи». «Favourite Scandinavian Photographers: Knotan». Фотография.

1—22 октября. Государственный центр фото-графии. «Балтика в движении». Фотография.

1—29 октября. Галерея Третьякова. «Мелодия полета». Дмитрий Кустанович. Живопись.

1—30 октября. Еврейский общинный центр. Мария Харламова. Графика.

1—31 октября. Клуб чайной культуры «Море чая». Альберт Низамутдинов. Живопись.

1 октября — 1 ноября. Музей Академии художеств. «Линия вместо блока, форма вместо де-кора». В рамках «Недели русского авангарда в Санкт-Петербурге». Немецкая архитектура, жилые кварталы Берлинского модерна, работы архитекторов Бруно Таута и Эриха Мендельсона.

1 октября — 1 ноября. Галерея «Zoom». Варвара Помидор. Графика.

1 октября — 30 ноября. Музей игрушки. «Открывай осторожно! Или метаморфозы шкатулки с секретом».

2 октября. Галерея «С.П.А.С.». Александра Белле. Живопись.

2 октября. Дом ученых. «Святой Франциск в русской душе». Н. Казимова, Л. Нарышева, А. Пирожевский, О. Полякова и другие. К 800-летию Ордена францисканцев.

2—20 октября. Галерея «АРТ.объект». Денис Октябрь. Живопись, графика, объекты.

2—26 октября. Галерея «Альбом». «Sur / Face». Дмитрий Шубин. Фотография.

2 октября — 10 ноября. Гостиный двор.

«Паскаль Мэтр. Моя Африка». Фотография.

«Семеро смелых». Леонид Круглов. Фотография.

3 октября. Русская христианская гуманитарная академия. Работы преподавателей и студентов архитектурных факультетов Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина и Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета.

3—6 октября. «Meeting Of Styles 2008». Международный граффити-фестиваль.

3—25 октября. Музей Академии художеств. «Воплощенная утопия. Новая архитектура 1920-х. Россия — Германия». В рамках «Недели русского авангарда в Санкт-Петербурге».

3 октября — 1 ноября. DO-галерея. «Осень стального жука». Игорь Андрюхин. Скульптура.

3 октября — 3 ноября. Петропавловская крепость. Потерна и каземат Государева бастиона. «Архитектурный авангард — всемирное наследие. Сохранение зданий конструктивизма в России и Германии». Архитектура 1920—1930-х годов.

3 октября — 14 декабря. Галерея «Либерти». «Образы морской стихии. Художники-маринисты XX века». Живопись, графика, скульптура.

4 октября. Галерея «Национальный центр». «Мое сердце в горах, душа в Петербурге». Арсен Кардашов. Живопись, графика, роспись по шелку.

4—30 октября. Галерея «Матисс Клуб». «CORPUS SIGNUM» (Знак тела). Ася Немченко. Фото-живопись.

5—31 октября. Галерея «Fotowall». «Такеши Китано и другие иконы. Часть вторая. Окончание». Петр Ловыгин. Фотография.

7—19 октября. Выставочный центр Союза художников.

Анатолий Давыдов. Живопись, графика.

Витольд Явшиц. Живопись.

8 октября — 5 ноября. Музей Анны Ахматовой. «Modigliani в Фонтанном Доме». Живопись.

9—26 октября. Музей В.В. Набокова. Нина Киннарь. Живопись.

9—31 октября. Галерея «МАрт». «На фоне неба». Денис Саунин. Живопись.

9 октября — 20 ноября. Гостиная искусств ресторана «Палкинъ». «Серебро тонкого мира». Валентин Самарин. Фотография.

10 октября — 10 ноября. Арт-холл «Монако». Игорь Иванов. Живопись.

11 октября. Галерея «Art-Liga». «Возвращение мастера». Андрей Геннадиев. Живопись, графика.

11 октября — 2 ноября. Галерея «Navicula Artis». «Граффити vkontakte.ru». Алексей Митин. Компьютерная графика.

12 октября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Кошачья нотация». Юлия Страусова, Мартин Карле. Медиа-проект.

13 октября — 2 ноября. Музей политической истории России. «Пристальный взгляд мастера». Б. Кауфман. Фотография.

14—25 октября. Галерея «Борей».

«Дивертисмент». Светлана Дружкова. Живопись.

Александр Румянцев. Живопись.

14—26 октября. Выставочный центр Союза художников. Работы творческого объединения «Аргонавты» (Туман Жумабаев, Владимир Кожевников, Олег Теняев).

14—28 октября. Выставочный зал Московского района. «Петергофские новеллы». Фотография.

14 октября — 2 ноября. Выставочный центр Союза художников. Александр Компус. Живопись.

15 октября. Русский музей. Корпус Бенуа. «Три века русского рисунка. Рисунок XX века».

16—19 октября. Лофт-проект «Этажи». «АРТПА-РАД». I Всероссийский фестиваль молодой культуры.

16 октября — 3 ноября. Центр книги и графики. «Лепестки на палитре». Сергей Алексеев. Живопись, акварель.

16 октября — 20 ноября. Русский музей. Мраморный дворец. Манфред Хебенштайт.

17 октября — 22 ноября. Галерея «КвадрАТ». «Три возраста Игоря Оминина». Игорь Оминин. Живопись, графика, промышленная графика.

18 октября — 9 ноября. Музей неонконформистского искусства. Малый зал. «Живопись. Монологи в лицах». Наталья Смирнова-Саврасова. Живопись.

18 октября — 9 ноября. Музей неонконформистского искусства. Большой зал. «Проживопись». Сергей Брюханов, Лев Мелихов, Игорь Шишков, Иван Порто. Живопись, фотография.

18 октября — 9 ноября. Арт-проект «Парник». «Энциклопедия современного искусства». Евгения Коновалова. Фотография, живопись.

18 октября — 9 ноября. Галерея «Дверь». «Артефакты». Объекты.

20—26 октября. Выставочный центр Союза художников. Ирина Перова. Живопись.

21 октября — 2 ноября. Выставочный центр Союза художников. «Сотворение образа». Юрий Сухоруков. Иконопись.

21 октября — 21 декабря. Эрмитаж. «Менипп» и «Эзоп» Веласкеса. Из цикла «Шедевры музеев мира в Эрмитаже». Из собрания Музея Прадо.

23 октября — 6 ноября. Лофт-проект «Этажи». «Contributors. Top names of British Fashion».

23 октября — 18 ноября. Галерея «ДиДи». «На фоне природы». Лариса Астрейн. Живопись.

23 октября — 12 января. Русский музей. Корпус Бенуа. «Неоклассицизм в России».

25 октября — 9 ноября. Музей политической истории России. «Чупа Чупс: 50 лет сладкой жизни». В рамках IV Фестиваля детских музейных программ «Детские дни в Петербурге».

25 октября — 14 декабря. Государственный центр фотографии. Сергей Свешников. Фотография.

28 октября — 8 ноября. Галерея «Борей».

«В одном карассе». Группа «Я» (Галина Блейх, Николай Гавриленко, Владимир Михайлуца, Марина Павлова, Елена Серебрякова, Виктория Урман-Куслик, Нина Флоровская, Андрей Юрьев). Живопись, графика, фотография.

«Холодное лето 2008-го». Юлия Сопина. Живопись.

28 октября — 25 января. Эрмитаж. «У Подножия Арарата». К 100-летию со дня рождения Борисовича Пиотровского.

29 октября. Русский музей. Корпус Бенуа. Михаил Шварцман. Графика.

30 октября — 3 ноября. «Манеж». VI Петербургский фестиваль галерей.

30 октября — 9 февраля. Русский музей. Михайловский замок. «Коллекция Григория Левитина». К 110-летию Русского музея.

31 октября — 7 декабря. Государственный центр фотографии. «Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890—1941». Фотография.

московская арт–хроника

АВГУСТ

1—31 августа. Дом графики. «Светлое искусство в черной манере». Графика.

2—17 августа. Выставочный зал «Богородское». «Времена года». Елизавета Барковская, Евгений Фещенко. Живопись.

4—24 августа. ЦДХ. Зал № 8. «Неувядаемая красота жизни». Наталия Григорьева. Живопись, графика.

4 августа — 6 сентября. Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева. «Мы такие разные». Юлия Тараканова, Константин Блинов. Живопись, графика.

6 августа. Музей-панорама «Бородинская битва». «Злобный Бони». Работы русских, французских и английских художников. Листы политической карикатуры на Наполеона и его армию.

6—25 августа. Галерея «Les Oreades». «Лето в Ореадах. Фигуративное и нефигуративное искусство. Пути развития авангарда». Живопись, графика, скульптура.

6 августа — 2 сентября. Культурный центр «Дом Озерова». «Мозаика странствий». Татьяна Яковлева. В рамках проекта «ФотокARTa мира». Фотография.

6 августа — 11 сентября. Музей-центр им. А.Д. Сахарова. «Журнал на подоконнике». История издания «А-Я».

7—17 августа. Галерея «ОСТ». «Свобода как цитата». Олег Арнаутов, Вера Неклюдова. Инсталляция.

8—17 августа. Галерея «АЗ». «Даруя путь». Живопись.

10 августа — 31 августа. «Гео-галерея». «День, минута, век…» Люся Воронова. Живопись.

12—23 августа. Выставочный зал Союза художников. Марк Коник. Живопись.

12 августа — 7 сентября. Выставочное пространство «ПРОЕКТ_ФАБРИКА». «Медиамузей». Коллекция «МедиаАртЛаб».

14 августа — 17 сентября. Галерея «С.АРТ». «I’m loving it». Герасим Кузнецов, Мария Потапенкова, Анна Руссова. Живопись, инсталляция.

20 августа — 11 сентября. Галерея «Совком». «Современные художники-реалисты». Академическая живопись.

20 августа — 19 сентября. Выставочный зал «Богородское». «Резная песня 2008». Вячеслав Машанов. Декоративно-прикладное искусство.

22—31 августа. Галерея «АЗ». «Созерцание». Юрий Симонюк. Живопись.

22 августа — 10 сентября. Галерея «Фото-Лофт». «25 женщин, которых я любила». Катя Белкина. Фотография.

22 августа — 13 сентября. Diehl + Gallery One. «Fresh Blood». Алевтина Кахидзе, Никита Кадан, Лада Наконечная, Павел Полянский, Игорь Скалетский, Леонид Сохранский, Петр Кируша, Вадим Грабков, Ирина Грабкова.

26 августа — 7 сентября. Выставочный зал на Кузнецком мосту. Геннадий Павлов. Пейзаж.

26 августа — 29 сентября. Исторический музей. «Цветы мира». II Международный фестиваль. Дизайнерские композиции, цветочные скульптуры, инсталляции.

26 августа — 13 ноября. Дарвиновский музей. «Человек рисует мамонта». Наскальные рисунки.

27 августа — 7 сентября. Галерея «На Солянке». «Москва-2008». Живопись, графика, скульптура, иконопись, фотография, объект.

27 августа — 20 сентября. Пушкинский музей экологии и краеведения. «Вечность мгновения». Никола Зудов. Живопись.

28 августа. Зверевский центр современного искусства. «В поисках утраченного почерка». Юлия Баранова, Светлана Городниченко, Варвара Давыдова, Наталия Дубровина, Ольга Козырева, Анастасия Левина, Наталья Торопицына, Ольга Умпелева, Юлия Харина.

28—31 августа. «ПУСТО». VII Уличный фестиваль видеоарта.

28 августа — 13 сентября. Выставочный зал Союза художников. «Он вечно улицами молод и переулками бессмертно стар…» Живопись.

28 августа — 28 сентября. Галерея «Iragui». «Радуга внутри». Ольга Божко.

29—31 августа. Центр современного искусства «Винзавод». «Design Act». Международная выставка дизайна.

29 августа — 14 сентября. ГЦСИ. «Новый Ленинград. Архитектура Ленинграда 1920—1930-х». Владислав Ефимов. Фотография.

31 августа — 7 сентября. Галерея «ОСТ». «Весна закончится в августе». Фотография, видео, коллаж, инсталляция, перформанс.

СЕНТЯБРЬ

1 сентября. Domodedovo Art Gallery. «Москва ушедшая». Катя Голицына. Фотография.

1 сентября. ГЦСИ. «Азбука систематизма». Дмитрий Гаев-Орлов, Андрей Верещагин. Живопись.

1—16 сентября. Гостиный двор. «Моя Москва». Живопись, графика.

1—27 сентября. Галерея pop/off/art. «Young Gallerist / Young Collectors». В рамках Фестиваля коллекций современного искусства.

2—11 сентября. ЦДХ.

Моисей Фейгин. Живопись, графика.

«Советская живопись 1930—1960-х годов XX века».

2—12 сентября. ЦДХ. «Золотая пчела-8». Московская международная биеннале графического дизайна.

2—18 сентября. Галерея «Волга». Эдуард Бельский.

2—21 сентября. Elena Gallery. «Признанный мастер». Наталья Навашина-Крандиевская. Живопись.

3 сентября. Айдан галерея. «Toy Story». Олег Дурягин (DOU).

3—12 сентября. Галерея «Кино». «Возвращение с праздника». Юрий Петкевич. Живопись, графика.

3—15 сентября. Галерейный центр «АРТЕ-ФАКТ». Виктор Попков. Живопись.

3—21 сентября. Выставочный зал «Измайлово». «Еще раз про Москву». Станислав Скобелев. Живопись.

3 сентября — 1 октября. Jart Gallery Moscow. «100 % шелк». Рита Чернышева. Живопись на ткани.

3 сентября — 26 октября. Третьяковская галерея. «Путешествие по Италии». Федор Матвеев.

3 сентября — 26 октября. Дарвиновский музей. «Лесная обитель». Натта Мельникова, Любовь Савельева. Акварель, стекло.

3 сентября — 16 ноября. Музей-заповедник «Московский Кремль». «Два века британской моды». Из собрания Музея Виктории и Альберта (V&A). Дамские платья эпохи рококо, образцы английского дамского платья XVIII века, туники эпохи «нагой» моды, пелерины и манто конца XIX столетия, мужские костюмы, коллекция аксессуаров.

4 сентября. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Классика Полякова — памятник эпохи». Архитектура.

4 сентября. Музей А.С. Пушкина. А. Посядо, В. Посядо-Шатуновская. Скульптура.

4 сентября. Российская Академия художеств. «Российской авиации посвящается». Марк Гинзбург, Олег Закоморный. Живопись, скульптура, графика.

4 сентября. Галерея искусств Зураба Церетели. Олег Леонов. Живопись.

4—17 сентября. Галерея «Ravenscourt». «Черно-белая пластика». Люсьен Клерг, Дэвид Хамилтон, Мирослав Хак, Рауль Хаусман, Леон Херштритт, Жан-Франсуа Жонвиль, Карел Людвиг и другие. Фотография.

4—24 сентября. Галерея «ФотоСоюз». Алексей Колмыков. Фотография.

4 сентября — 1 октября. Музей актуального искусства ART4.RU. Алексей Сундуков. Графика.

4 сентября — 5 октября. Крокин-галерея. «Дом художника». Леонид Тишков.

4 сентября — 5 октября. Музей Востока. «Образы просветления. Буддийская живопись танка Николая Дудко».

4 сентября — 7 октября. Культурный центр «Дом Озерова». «Искушение шелком». Ирина Золотухина. Батик.

5—12 сентября. Музей «Дом Нащокина». «Парвиз». Живопись, графика, акварель.

5—14 сентября. Галерея «На Солянке». «Моя 7 я». Фотография.

5—25 сентября. Галерея «ОСТ». «Конопляное дерево». Работы советского и постсоветского периода, авторские головоломки.

5—28 сентября. Московский музей современного искусства. «Керамическая поверхность». Карла Аккарди.

5—28 сентября. Третьяковская галерея в Толмачах. «Страна Перемилово. Провинциальные картинки». Владимир Любаров.

6—28 сентября. Третьяковская галерея. Лазарь Гадаев. Скульптура.

6 сентября — 2 ноября. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Немецкие экспрессионисты — художники группы „Мост“». Из собрания музея «Брюкке» (Берлин).

7—27 сентября. Выставочный зал журнала «Наше наследие». Наталья Глебова. Живопись.

8—14 сентября. Галерея «На Солянке». «Края Земли». Екатерина Дюжикова. Фотография.

9 сентября. Галерея искусств Зураба Церетели. Работы членов международного жюри Московско-й биеннале графического дизайна «Золотая пчела-8».

10 сентября. Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. «Икона Сызрани и Средней Волги». В рамках проекта «Художественные центры старообрядчества».

10—20 сентября. Выставочный зал «На Каширке».

«Бабочки и птицы в свободном полете». Квилт.

«Времена года». Мини-квилт.

10—21 сентября. Центр современного искусства «Винзавод». Арт-группа ANTISTROT. В рамках фестиваля DUTCH PUNCH 4.

10—28 сентября. Галерея «XL». «Поиграй с Анной». Анна Ермолаева. Видеоинсталляция.

10—28 сентября. Выставочный зал «На Каширке». «Прикосновение». Кира Коган-Щекина. Графика.

10—28 сентября. Выставочный зал «Солнцево». «Искусство и интерьер». Иван Максимюк. Фотография.

10—30 сентября. DUTCH PUNCH-4. Фестиваль голландского независимого искусства.

10 сентября — 4 октября. Галерея «Риджина». «Шансон Арт». Стас Волязловский.

10 сентября — 5 октября. Музей Востока. «Африканская коллекция Эдди Новарро». Скульптура, маски.

10 сентября — 12 октября. Выставочный зал «На Каширке». «Счастливого пути». Женя Шепелев. Детский рисунок.

10 сентября — 15 октября. Венгерский культурный центр. «Геометрия и искусство». Тамаш Ф. Фаркаш.

11 сентября. Московский музей современного искусства. «Город». Петр Бронфин. Живопись, графика.

11 сентября. Выставочный зал Словацкого института. «Ладислав Биелик. Август 1968. Братислава». Фотография.

11—21 сентября. Галерея «На Солянке». «Наши русские немцы. XX век». Сергей Эйзенштейн, Ариадна Арендт, Оттон Энгельс, Андрей и Борис Кноблоки.

11 сентября — 5 октября. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Потоп млечных путей». Михаил Кулаков. Живопись.

11 сентября — 6 октября. Галерея «Ателье № 2». «Русский стандарт». Игорь Баскаков. Поп-арт по-русски.

11 сентября — 9 октября. Галерея «Файн Арт». «Все столики заказаны». Галина Емелина. Живопись, инсталляция.

11 сентября — 10 октября. Фонд народных художественных промыслов. «Шедевры Мстеры. Из прошлого в настоящее». Миниатюрная живопись.

11 сентября — 12 октября. Выставочный зал «Манеж». «Виктор Ахломов. Ретроспектива». Фотография.

11 сентября — 2 ноября. Московский музей современного искусства. «Translation». Из государственных собраний Франции. Видеоарт.

12—22 сентября. Галерея «Провокатор». «Summerview_08». Андрей Пирумов, Аня Шахова, Стас Солнцев. Фотография.

12 сентября — 19 октября. Московский музей современного искусства. «Птицы: поэзия и политика». Тимофей Караффа-Корбут. Живопись.

15 сентября. Аэропорт «Внуково». «Русская усадебная культура России XVIII—XIX столетий, садово-парковые ансамбли Москвы и Санкт-Петербурга в работах современных художников». Живопись.

15—21 сентября. Галерея «Дом Нащокина». «Москва нашлась». Работы участников Photoweekend «Разыскивается Москва». Фотография.

15 сентября — 15 октября. Галерея «С'АРТ». «Взрослые игры». Олег Арнаутов, Константин Батынков, Константин Бохоров, Герман Виноградов, Вава Император, Константин Календарев, Алексей Каллима, Александр Косяк, Георгий Первов, Михаил Сидлин, «Синие Носы», Сергей Сорокин, Артур Церих-Глечня, Александр Шумов.

15 сентября — 19 октября. Музей-центр им. А.Д. Сахарова. «От „Пражской весны“ к „Бархатной революции“- 68/69 и 88/89». Радек Байгар, Ян Бартушек, Радек Бочек, Карел Цудлин, Яромир Чейка, Йован Дезорт, Павел Диас, Богумил Доброволски, Дагмар Гохова, Мирослав Гучек, Иржи Эгерт и другие. Фотография.

16—28 сентября. Галерея «На Солянке». «Филлиппины. Загадочные образы». Фотография. **16—28 сентября**. Российская Академия художеств. Виктор Разгулин. Живопись, графика.

16 сентября — 9 октября. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Точка отсчета». Людмила Григорьева-Семятицкая. Картины в технике «рваная бумага».

16 сентября — 15 октября. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Ворота». Илья и Эмилия Кабаковы.

16 сентября — 20 ноября. Музей личных коллекций. Альберто Джакометти. Из частных собраний Швейцарии. Скульптура, живопись, графика.

17 сентября. Дом Юргиса Балтрушайтиса. Витаутас Пастарнокас. Наивная живопись.

17—26 сентября. Галерея «Кино». «Идеология К.У.Б.ИЗМУС». Алена Аносова. Часть 3: «Метаморфозы вод». Фотография, объект, видеоарт.

17—27 сентября. Выставочный зал Союза художников. Вероника Сукоян. Живопись.

17 сентября — 5 октября. Музей современной истории России. «Европейская история». Фрагменты помпейской мозаики, античные стелы, древнеримские светильники, фрагменты акведуков и городских фонтанов, работы Франческо Батальоли и Франческо Цуньо, альбомные наброски Антуана Ватто, офорты Жака Калло, листы из цикла «Большая галерея Версаля» Иоганна Прейслера, проекты французских декораторов, эскизы архитектурных деталей и многое другое.

17 сентября — 15 октября. Центр современной культуры «Гараж». «Альтернативная история искусств», «Красный вагон». Илья и Эмилия Кабаковы.

17 сентября — 17 октября. Галерея «Риджина». «REGINA.990». Наталия Турнова, Валерий Айзенберг, Ирина Данилова, Белла Левикова.

17 сентября — 26 октября. Галерея старинных вещей «Сундучок». «Открытое письмо». Почтовая карточка начала XX века.

18 сентября — 7 октября. Выставочный зал «Периметр». Серафим Алтаев. Живопись.

18 сентября — 12 октября. Галерея им. братьев Люмьер. Михаил Трахман. Фотография.

18 сентября — 15 октября. Центр современного искусства «Винзавод». «Жизнь мух», «Туалет», «Игра в теннис». Илья и Эмилия Кабаковы.

18 сентября — 19 октября. Фабрика «Красный Октябрь». «For what you are about to receive». Из коллекции галереи Ларри Гагосяна.

18 сентября — 19 октября. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Цвета живой природы. Африка». Александр Иванов. Фотография.

18 сентября — 20 октября. Галерея «Победа». «Избранное». Майкл Кенна. Фотография.

18 сентября — 15 ноября. Галерея Гари Татинцяна. Тони Мателли. Гиперреалистические скульптуры из силикона, смол и человеческих волос, бронзовые скульптуры, коллажи из овощей, фруктов, мяса, мясoproдуктов.

19 сентября. Фонд «Современный город». «Отчаяние». Группа «ПровМыза».

19 сентября. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «ART OF WAR. Оружие и доспехи самураев». В рамках фестиваля японской культуры «Пути совершенства».

19—28 сентября. Театр клоунады Терезы Дуровой. «Жизнь как театр и театр как жизнь». Фотография.

19 сентября — 19 октября. Московский музей современного искусства. «Крити-Поп». Eleetboutouique, Владислав Ефимов, Аристарх Чернышев, Алексей Шульгин. В рамках программы «Москва актуальная».

19 сентября — 19 октября. Выставочный зал «Домик Чехова». «Снежный меридиан». Франциско Инфанте, Нонна Горюнова.

19 сентября — 25 октября. Diehl + Gallery One. Вим Дельвуа. Арт-объекты.

20 сентября — 3 октября. Дом графики. «Многоликая Польша». Собрание гравированных и литографированных портретов XVI—XIX веков. Из фондов Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова.

20 сентября — 31 января. Музей-мастерская А.С. Голубкиной. «А.С. Голубкина и С.Т. Коненков. Секреты мастерства». Инсталляция.

22 сентября. Словацкий институт. «Pro et contra». Йозеф Янкович. Графика.

22 сентября — 31 октября. Театральный музей им. Бахрушина. «Театр. Художник». Виктор Архипов. Живопись, графика.

23 сентября. Галерея GMG. «Это есть. Этого нет. Это есть». Никита Алексеев. Графика, живопись, объекты, видео, фотография.

23—25 сентября. ГЦСИ. «Современные художники в пользу I Московского хосписа». Юрий Аввакумов, Юрий Альберт, АЕС+Ф, Сергей Ануфриев, Эрик Булатов, Дмитрий Врубель, Виктория Тимофеева, Дмитрий Гутов, Владимир Дубосарский, Александр Виноградов, Евгений Дыбский, Владислав Ефимов, Вадим Захаров, Константин Звездочетов, Франциско Инфантэ-Арана, Алексей Каллима, Алена Кирцова, Александр Косолапов, Мария Константинова и другие.

23 сентября — 12 октября. Российская Академия художеств. Борис Федоров. Стекланная пластика, постель, живопись на стекле.

23 сентября — 19 октября. Московский музей современного искусства. Риккардо Ликата. Живопись.

24 сентября — 5 октября. Галерея «Вахтановъ». Роман Шустров, Татьяна Гурина, Ирина Дейнеко, Гуля Алексеева, Александр Зинченко, Ольга Егупец, Лариса Чуркина, Светлана Рудая, Наталья Победина и другие. Авторская кукла.

24 сентября — 16 октября. Галерея «Волга». Нальби. Живопись, графика.

24 сентября — 19 октября. Центр современного искусства «Винзавод». «Хлеб и вино и Мать-Сыра-Земля». Гор Чахал. Инсталляция.

24 сентября — 2 ноября. Галерея «Ковчег». Александр Поманский. Из цикла «Незабытые имена». Графика.

24 сентября — 9 ноября. Галеев-галерея. «Графические циклы». Ева Левина-Розенгольц. Графика, живопись.

24 сентября — 16 ноября. Галерея «Проун». «Рядом». Любовь Попова, Ольга Розанова, Константин Рождественский, Илья Чашник, Варвара Степанова и другие.

24 сентября — 24 ноября. Музей-заповедник «Царицыно». «О, Родина святая!..» Василий Нестеренко. Живопись.

25 сентября. Галерея GMG. «Это есть. Этого нет. Это есть». Никита Алексеев.

25 сентября. Галерея «ФотоСоюз». Валерий Черкашин. К 60-летию художника.

25 сентября. Дипломатическая академия. «Нижегородская осень». Наталия Панкова, Галина Каковкина, Сергей Ледков, Дмитрий Ганин, Владимир Логинов. Живопись.

25—29 сентября. Выставочное пространство «ПРОЕКТ_ФАБРИКА». «Braun Extreme Fresh Style!».

25 сентября — 12 октября. Галерея «На Солянке». «Позитив». Марк Штейнбок. Фотография.

25 сентября — 19 октября. Выставочный зал «На Каширке». «Жил был художник один…». Лев Бурлуцкий. Живопись.

25 сентября — 1 ноября. Галерея «На Ленивке». «Владимир Луппиан (1892—1983). Живопись».

25 сентября — 15 ноября. Галерея «Дом Нащокина». «Преображение». Даши Намдаков. Ювелирное искусство.

25 сентября — 10 января. Музей-заповедник «Московский Кремль». «Буччеллати. Искусство вне времени». Ювелирные украшения, резные чаши, объекты, модели одежды.

26 сентября. ГЦСИ. «Преображения». Группа «ПровМыза». Видео.

26 сентября. Химкинская картинная галерея им. С.Н. Горшина. И. Айвазовский, А. Саврасов, И. Шишкин, С. Жуковский, П. Петровичев и другие. Из собрания Третьяковской галереи. Живопись.

26 сентября — 5 октября. Галерея «АЗ». Андрей и Маша Волковы. Живопись, скульптура.

26 сентября — 16 октября. Галерея «Винсент». «Далекое близкое». Владимир Чайка. Живопись.

26 сентября — 19 октября. Выставочный зал «На Каширке». «Радость бытия возвращается». Андрей Горохов, Александр Косенков, Елена Юдина. Живопись, графика.

26 сентября — 26 октября. Gallery.Photography.ru. «Приметы времени». Антанас Суткус. Фотография.

26 сентября — 9 ноября. Исторический музей. «Великое посольство Петра I в Европу. 1697—1698 гг.». Медали, документы, гравюры, атласы, нумизматика, графика, карты, предметы западноевропейского быта конца XVII века.

26 сентября — 15 декабря. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Мария Ломакина. Живопись, графика.

27 сентября — 18 октября. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Овердрайв». Лиза Плавинская.

Галерея «Reflex». «Скучная выставка». ЕлиКука. Инсталляция.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Абстрактный портрет». Иван Авалиани, Петр Филиппов. Графика.

Галерея «Ru.Литвин». «Новые сверхлюди». Роман Эсс. Живопись.

Галерея «Глаз». Аркадий Шайхет. Фотография.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Видимо-невидимо». Виктор Фрейденберг. Бесцветная живопись.

28 сентября — 24 октября. Выставочный зал журнала «Наше наследие». «На два голоса». Наталья Вельчинская, Александр Васин. Графика, текстильная кукла.

29 сентября. Галерея Елены Врублевской. «Гольф». Ольга Полесовщикова. Фотография.

29 сентября — 11 октября. Выставочный зал Союза художников. Анатолий Коровкин. Живопись.

30 сентября. ГЦСИ. «Мефисто-сад. Времена года». Ираида Юсупова, Александр Долгин, Gurren Fuga («Группа четырех»). В рамках российскийско-финского фестиваля «Вместе». Мульти-медиа.

30 сентября. Выставочный зал «Манеж». «Игры-2008. Вкус наших побед!». Фотография.

30 сентября — 4 октября. ЦДХ. «Российская неделя искусств» / Russian Art Week. Живопись, фотография, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

30 сентября — 10 октября. «Искусство сейчас». III Международный фестиваль-школа «TER-RITORIA».

30 сентября — 12 октября. Центр современного искусства «М'АРС». «Новый голландский дизайн». Флорис Шоондербек, Лоте Ван Лаатум, Вайки Сомерс, Хелла Йонгериус, Марсель Вандерс, Studio JOB, Studio Tjeerd Veenhoven.

ОКТАБРЬ

1 октября. Фонд «Эра». «Уборка». Мария Чуйкова, Витас Стасюнас. Живопись, графика, объекты, кинетическая скульптура, видео, аудиоинсталляция.

1 октября. Школа акварели Сергея Андрияки. «А.П. Боголюбов и его время». Акварель, рисунок.

1—5 октября. Выставочный зал «Новый Манеж». «Артесания». Живопись, графика, скульптура, инсталляция.

1—19 октября. Выставочный зал «На Каширке». «Пейзажи Подмосковья». Борис Андрейкин. Графика.

1—19 октября. Выставочный зал «Солнцево». «Натура. Фантазия. Декор». Инна Ковалева. Живопись.

Подаватели образовательных учреждений культуры Омской области

Подаватели образовательных учреждений культуры Омской области

16 сентября. Выставочный зал Дома художника. Виктор Десятов. Живопись, графика.

Виктор Десятов. Живопись, графика.

24 сентября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

30 сентября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

«Жизнь и обычаи айнов». Безан Хирасава. Аква-рель.

«ОкеАйн, или Следы в океане». Дамир Муратов. Живопись.

Дамир Муратов. Живопись.

26 сентября. Модный дом «Роба». «Взгляд в будущее, или Умение плыть по волнам». Александр Андреев, Инна Андреева, Олег Деркунский, Александр Лелякин, Вадим Толстов. Пиктори-альная фотография.

3—22 октября. Музей изобразительных ис-кусств им. М.А. Врубеля. Персональная выстав-ка Л. Медведева.

7 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Художественные промыслы России. Из собрания музея».

14 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Бесконечный Стамбул». Эн-гин Эртан. Фотография.

24 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «К.С. Петров-Водкин: к 130-летию художника».

25 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Персональная выставка Е. До-рохова.

29 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

ОРЕНБУРГ

23 сентября. Выставочный зал. «Германия, взгляд с неба». Фотография.

29 сентября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

ПЕРМЬ

2—22 сентября. Дом художника. Вячеслав Смирнов. Живопись.

3—28 сентября. Центральный выставочный зал. «Лирика». Виктор Кузин. Аквапель.

5—15 сентября. Галерея «Союз-Арт». Констан-тин Зубенин. Фотография.

15 сентября. Музей истории купечества в Кун-гуре. «След огня». Работы в технике горячей эмали.

20 сентября — 20 октября. Здание Речного вок-зала. «Русское бедное». Николай Полисский, Ольга и Александр Флоренские, Валерий Кош-ляков, Дмитрий Гутов, Анатолий Осмоловский, Александр Бродский, Петр Белый, Владимир Ар-хипов и другие. Современное искусство.

23 сентября. Художественная галерея. Зураб Церетели. Живопись, графика, станковая скульптура, эмаль.

26 сентября — 20 октября. Дом художника. «Архитектурные памятники Прикамья». Живо-пись, графика, декоративно-прикладное иску-ство.

ПЕТРОЗАВОДСК

22 августа — 19 октября. Музей-заповедник «Кижи». «Небеса Заонежья». Потолочная икона.

29 августа. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

4—24 сентября. Карельская филармония. «Там, где оживает сказка». Анатолий Мешко. Живо-пись.

10 сентября — 5 октября. Музей изобрази-тельных искусств. «Kaspaikka. Nyt». Работы финских художников. Декоративно-прикладное искусство.

12 сентября — 20 октября. Министерство куль-туры РК. Алексей Авдышев. Живопись.

17 сентября. Медиа-центр «Выход». «Илья Рас-татурин. Десять живописных этюдов».

18 сентября — 5 октября. Национальный театр Карелии. «Аквапельные дожди». Живопись.

19 сентября — 12 октября. Городской выста-вочный зал. «Аквабиеннале». III Международная выставка акварельной живописи.

22—26 сентября. Центр национальных культур. «Таинство белой ночи». Александр Смородин. Офорт.

23—30 сентября. Дом куклы Татьяны Калини-ной. «Наискосок от сказки». Батик, авторская кукла.

23 сентября — 10 октября. Краеведческий му-зей. «Японская традиционная кукла». Декора-тивно-прикладное искусство.

2 октября — 15 ноября. Карельская филармо-ния. Владимир Челака. Фотография.

16 октября — 9 ноября. Городской выставоч-ный зал. Аркадий Морозов, Артем Стародубцев и их ученики. Графика, живопись.

29 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

ПЕТРОПАВЛОВСК-КАМЧАТСКИЙ

14 августа. Художественный музей. «Осень зо-лотая…» Елена Никольченко. Батик, флористика.

9 сентября. Культурно-выставочный центр Кам-чатского краевого художественного музея. «Не обрядности ради…» Владимир Лазарев. Фото-графия.

Владимир Лазарев. Фотография.

ПСКОВ

6 августа. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». Сергей Репин. Живопись.

31 августа. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Дней связующая нить». Ста-рая почтовая открытка.

3 сентября — 5 октября. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Автобиографи-ка Александра Андреева». Ксилография, лито-графия, цинкография, рисунок.

7 сентября. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Сочинения на заданную те-му». Таисия Швецова. «Наивная» живопись.

10 сентября. Колледж искусств им. Н.А. Рим-ского-Корсакова. «С любовью о Пскове. Кон-стантин Зинин. Аквапель, натюрморт.

Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

11 сентября. Историко-архитектурный и худо-жественный музей-заповедник. Любовь Костен-ко. Живопись.

11 сентября. Галерея «На Бастионной». Вален-тин Чиков. Живопись.

22 сентября — 5 октября. Пыталовский музей Дружбы народов. «Наркотик — убийца!». Мария Седерберг. Фотография.

25 сентября — 10 октября. Выставочный зал Областного центра народного творчества. «Кру-жево из Эстонии. Бабушкин сундук». Декоратив-но-прикладное искусство.

25 сентября — 19 октября. Выставочный зал Союза художников. «Территория радости». Фо-тография.

9 октября. Историко-архитектурный и художе-ственный музей-заповедник. «Санкт-Петербург. Остановки по требованию». Группа «Митьки».

Санкт-Петербург. Остановки по требованию.

РОСТОВ-НА-ДОНУ

1—17 августа. Музей изобразительных ис-кусств. Произведения Николая Медведева.

4—20 августа. Выставочный зал Союза худож-ников. «Три года в Китае: Неофитовое солнце». Владислав Протопопов.

7—11 августа. Публичная библиотека. «Likhovid & K». Живопись, эмаль, текстиль.

7—13 августа. Музей краеведения. «Израиль: 60 лет». Фотография.

14 августа. Музей современного изобразитель-ного искусства. «Фабрика найденных одежд».

Глюкля & Цапля (Наталья Першина-Якиманская, Ольга Егорова). Видеоарт, инсталляция, объ-екты.

18 августа. Дом кино. Анни Ассулин. Фотогра-фия.

1—28 сентября. Кинотеатр «Буревестник». «Па-цаны». Живопись, фотография, инсталляция.

24 сентября. Выставочный зал Союза художни-ков. «Лебяжий яр». Пейзаж.

26 сентября — 20 октября. Музей современно-го изобразительного искусства. «Предметы ис-кусства Александра Лишневского». Живопись, инсталляция.

29 сентября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

РЯЗАНЬ

4 августа. Центральная городская библиотека им. С.А. Есенина. Олеся Кобельникова, Наталья Зайцева. Живопись, графика, арт-объекты.

22 августа. Выставочный зал Союза художни-ков. Храмовое искусство. Иконопись, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

11 сентября. Галерея-клуб Областной юноше-ской библиотеки. «Второе приближение». Алек-сей Акиндинов. Орнаментальная живопись.

17 сентября. Кремль. «Мастерская Елены Ко-лодкиной». Декоративно-прикладное искусство.

САМАРА

2 августа — 10 сентября. Музей «Самара кос-мическая». «Храмы Золотого кольца». Фотогра-фия.

10 августа. Остров Голодный. «Правый бе-рег-2008». IV Фестиваль современного искуст-ва. Инсталляция, перформанс.

15 августа — 5 сентября. Художественный му-зей. «Застывшая музыка Северной Пальмиры». Скульптура.

27 августа. Галерея «Вавилон». Виктор Ахло-мов. Фотография.

28 августа — 12 сентября. Историко-краевед-ческий музей им. П.В. Алабина. «Поклонимся ве-ликим тем годам». Живопись, графика, скульпту-ра.

15 сентября — 4 октября. Художественный му-зей. Андриан Горланов. Живопись.

29 сентября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

САРАНСК

2 сентября. Музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи. «Наследники двух муз». Работы преподавателей института национальной куль-туры Мордовского государственного универси-тета им. Н.П. Огарева. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

1 октября. Музей мордовской народной культу-ры. «Рисуем лубок». Из собрания московского Музея народной графики.

3—19 октября. Музей изобразительных ис-кусств им. С.Д. Эрьзи. «Памяти художника Вла-димира Дмитриевича Илюхина». К 85-летию со дня рождения. Живопись.

17 октября — 1 декабря. Музей изобразитель-ных искусств им. С.Д. Эрьзи. «Россия Ильи Гла-зунова». Живопись.

21 октября — 21 ноября. Музей изобразитель-ных искусств им. С.Д. Эрьзи. Александр и Влади-мир Шадрины. Живопись.

29 октября. Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

САРАТОВ

5 августа. Дом-музей Павла Кузнецова. «Мосты и мосточки». Елена Мальцева. Живопись.

6 августа. Художественный музей им. А.Н. Ра-дищева. «Симфония НЮ и кинетические объек-ты». Леонид Петрушин.

7 августа. Дом-музей Павла Кузнецова. «Сол-нечные зайчики». Игнат Данильцев.

19 августа — 5 сентября. Культурный центр им. П.А. Столыпина. «Творческие фантазии Ольги Костиной». Декоративно-прикладное искусство.

29 августа. Дом-музей Павла Кузнецова. Зоя Мунаева. Живопись.

5 сентября. Дом-музей Павла Кузнецова. «Хва-лыньск — колыбель К.С. Петрова-Водкина». На-дежда Федоренко. Живопись.

11 сентября. Художественно-мемориальный музей К.С. Петрова-Водкина. Сергей Серов. На-тюрморт.

Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

17 сентября. Художественный музей им. А.Н. Радищева. «Но зовет нас путь…» К 20-летию пленэров саратовских художников в Хвалынске.

19 сентября. Энгельсская картинная галерея А.А. Мыльникова. Аркадий Арсеньев. Из цикла «Художники Москвы на Волге».

26 сентября. Областной музей краеведения. «Мгновения природы. Фотовзгляд». Станислав Хучраев. Фотография.

СОЧИ

25 августа — 30 сентября. Художественный музей. Александр Отрошко. Живопись.

1—30 сентября. Художественный музей. «Путе-вые заметки». Герман Ратнер.

4—7 сентября. Художественный музей. «Блеск самоцветов». Декоративно-прикладное искуст-во.

12 сентября — 12 октября. Художественный музей. Виталий Яблоновский. Живопись.

18 сентября. Зимний театр. «Скорость и цвет». Иван Славинский. Живопись.

11 октября — 11 ноября. Художественный му-зей. «Мегапроект. Макет Сочи олимпийского». Дизайн-проекты, макеты.

СТАВРОПОЛЬ

18 сентября. Краевой дворец детского творче-ства. «Город, край, я — единая семья». Фотогра-фия.

ТОЛЬЯТТИ

28—31 августа. Центральный парк культуры и отдыха. «Праздник света 2008». Арт-фестиваль. Интерактивные оригинальные световые конст-рукции, арт-объекты.

ТОМСК

20 августа. Областной художественный музей. Пленэрные работы учащихся Северской художе-ственной школы.

ТУЛА

19 августа — 19 сентября. Историко-худо-жественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова. «Выставка в Поленово». Сергей Смирнов. Живопись.

ТЮМЕНЬ

11 августа. Выставочный зал Союза художни-ков. «Картинки для феечки». Татьяна Глазунова. Графика, акварель.

22 сентября. Музей изобразительных искусств. «Варшава. Родина. Россия». Александр Орлов-ский, Иосиф Крачковский, Станислав Жуков-ский, Ян Ционглинский. Живопись, графика.

УФА

1—12 августа. Галерея «Аймак». «Встреча на Эльбе». Артур Тагиров. Фотография.

1—19 августа. Галерея «Урал».

Земфира Мустафина. Аквапель.

Михаил Козлов. Живопись.

2—22 августа. Башфото.ру. «Сейчас — после». Светлана Едренкина, Анна Надеждина, Альбина Муратова, Дина Рустямова, Айгуль Яйкарова и другие. Живопись, фотография, аппликация, композиции из камней и различных материалов, коллаж.

3—23 августа. Художественная галерея. Разяб Вакилов. Живопись.

4—17 августа. Галерея «Гостиный двор».

«Причуды». Эльмира Фатихова. Фотография.

Анастасия Волчик. Фотография.

Ильгиз Ахмадеев. Фотография.

5—22 августа. Музей современного искусства им. Наиля Латфуллина. «Постскриптум». Ольга Галанина. Фотография.

12—23 августа. Галерея «Ижад». Владимир Панченко. Живопись.

12 августа — 1 сентября. Национальный музей РБ. «Игра в цвет». Сергей Бурасовский. Фото-графия.

13 августа — 13 сентября. Дом-музей С.Т. Ак-сакова. «Натюрморт-2008». Риф Абдуллин, Евге-ний Виноградов, Владислав Меос, Борис и Вик-тор Домашниковы, Раис Гаитов, Виктор Кири-ченко и другие.

15—29 августа. Выставочный зал Союза худож-ников. Николай Марочкин. Фотография, графи-ка.

26 августа — 13 сентября. Художественная га-лерeya. Иван Фартуков. Живопись.

28 августа — 12 сентября. Галерея «Урал». Владимир Прибытов. Живопись.

28 августа — 16 сентября. Галерея «Урал». «Озарение». Надежда Подшивалова. Живопись.

29 августа — 12 сентября. Выставочный зал Союза художников. Татьяна Ковригина. Цветная линогравюра.

1—13 сентября. Галерея «Мирас». «Осенний са-лон». Живопись.

1—14 сентября. Галерея «Гостиный двор». «Новь». Живопись, графика.

1—15 сентября. Президент-отель. Павел Шефф. Декоративно-прикладное искусство.

1—20 сентября. Галерея «Ижад». Айрат Байму-хаметов. Живопись.

1—30 сентября. Галерея «Гостиный двор». «Пусть всегда будет солнце». Детское творче-ство.

1—30 сентября. Галерея «Х-МАХ». «Простран-ство — время». Ильдaр Гильманов.

4—21 сентября. Галерея «Гостиный двор». «Крылья». Батик.

5 сентября — 5 октября. Национальный музей РБ. «Московский мегаполис. 10 лет развития». П. Рождественский, В. Решунов, К. Огорелков, Н. Грановский, Э. Евзерихин, Е. Халдей и другие. Фотография.

10—30 сентября. Галерея «Академия». «Париж — Берлин. Европа — общий взгляд». Фотография.

11 сентября — 10 октября. Художественный музей им. М.В. Нестерова. Дамир Ишемгулов. Живопись.

13—30 сентября. Выставочный зал Союза художников. Работы выпускников УГАИ им. З. Исмагилова.

15 сентября — 15 октября. Музей современного искусства им. Наиля Латфуллина. «Голая гравюра». Алексей Королевский. Графика.

16 сентября — 4 октября. Художественная галерея. Ольга Самосюк. Графика.

19—30 сентября. Президент-отель. Анастасия Волчик, Ильгиз Ахмадеев. Фотография.

19 сентября — 29 ноября. Дом-музей С.Т. Аксакова. «Родина Аксакова». Сергей Прокудин-Горский. Фотография.

26 сентября — 26 октября. Музей современного искусства им. Наиля Латфуллина. «ВХ, Гоген и не только». Василь Ханнанов. Художественные произведения по мотивам творчества Поля Гогена.

ХАНТЫ-МАНСИЙСК

5 сентября. Музей природы и человека. «Ханты-Мансийские этюды 30 лет назад». Геннадий Новиков. Акварель.

ЧЕБОКСАРЫ

19 августа — 20 сентября. Чувашский художественный музей. «В мире этих глаз-3». Живопись, графика, скульптура, художественный текстиль.

1 сентября. Культурно-выставочный центр «Радуга». К юбилею центра.

«Жемчужины русского пейзажа».

«Женский портрет в русской живописи».

«Живопись маньеризма».

25 сентября — 31 декабря. Алатырский социально-реабилитационный центр. «Священные образы в русской живописи». Иконопись, живопись.

ЧЕЛЯБИНСК

25 августа. Новый художественный театр. «Музей крошки Цахеса по прозванию Циннобер». Ольга Мацук, Дмитрий Козлов. Инсталляция.

9 сентября. Галерея «Зимний сад». Шагидула Биктимиров. Живопись.

16—30 сентября. Галерея «OkNo». «Столбы и двери». Андрей Овдиенко. Фотография.

19 сентября — 12 октября. Выставочный зал Союза художников. Василий Соловьев. Живопись, графика.

21 сентября — 30 ноября. Краеведческий музей. «Сказки старой тряпичной куклы». Куклы и игрушки XIX — середины XX веков.

24 сентября. Галерея-студия «Диван». «Без названия». Евгений Черепанов. Живопись.

26 сентября — 19 октября. Выставочный зал Союза художников. Алексей Варгот. Живопись, графика.

27 сентября — 19 октября. Галерея «Каменный пояс». «Серебро». Александр Глебов. Черно-белая фотография.

ЙОШКАР-ОЛА

18 августа. Республиканский музей изобразительных искусств. Николай Алманов. Живопись.

ЯРОСЛАВЛЬ

7 августа — 7 сентября. Центр современного искусства «Арс-форум». «На линии Нарвы». Кузя Зверев (Владислав Кузнецов), Игорь Гордин, Лууле Дмитриева, Ольга Тюрина, Анатолий Романов, Вера Ланцова.

12—31 августа. Выставочный зал Союза художников.

«АРТ-проект 45Х70». Иосиф Коробейников. Живопись.

Станислав Сухов. Живопись, графика, объект.

28 августа. Музей истории города. «Сказания земли Русской». Вячеслав Серебряков, Наталья и Владимир Бутусовы. Живопись, акварель.

4—7 сентября. Художественный музей. «Корч». II Открытый фестиваль перформативного искусства.

24 сентября — 12 октября. Выставочный зал Союза художников. Лидия Теплова. Живопись.

25 сентября — 12 октября. Выставочный зал Союза художников.

Федор Новотельнов. Живопись.

Надежда Мухина. Живопись, керамика.

25 сентября — 17 октября. Выставочный зал им. Нужина. «Ярославская реклама — родному городу». Творческие работы.

3 октября. Музей истории города. «Кукла в русском костюме». В рамках IV Всероссийского конкурса «Русский костюм на рубеже эпох».

3 октября. ТЮЗ. «Русский костюм». В рамках IV Всероссийского конкурса «Русский костюм на рубеже эпох». Модели одежды.



Сергей Малютов. Зайка моя. Бумага, акварель. Увеличенная фотокопия. Из проекта «Экология восприятия-2». Самара

свидание в самаре

Анастасия Кайнова

Жители Самары снова вздрогнули — после десятилетнего перерыва Поволжский филиал ГЦСИ запустил второй проект «Экология восприятия», в рамках которого победившие в открытом международном конкурсе произведения современного искусства были напечатаны в большом формате и выставлены в центре города, на рекламных носителях, вмонтированных в обстановки наземного общественного транспорта.

Хочется похвалить идею — помнится, на одной из Фотобиеннале в Москве, в здании Манежа, были выставлены гигантские фотографии и фотомонтажи, посвященные французским домам высокой моды, тогда как в самом Париже, как потом выяснилось, эти композиции украшали станции метро. Это было очень стильно, правда, французы извелись от зависти, узнав, что мы смотрели все работы сразу и в комфортной обстановке выставочного зала. Рекламные монтажи другой Фотобиеннале, посвященной 850-летию Москвы, стали перемещать по городу, и знакомые снимки подкарауливали нас в неожиданных местах. То же в Самаре — проекты художников меняют местами, и не успевает чувствительный зритель с облегчением вздохнуть, как снова раздраженно сплевывает, оказавшись лицом к лицу с полюбившимся произведением, но уже на другой, скажем, трамвайной остановке.

Так что идея хороша. Что же до самих работ, то вышло презабавно — некоторых авторов смутило экстравагантное название проекта, и они сделали композиции на экологическую тему. Сразу поясним, что речь идет почти исключительно о фотографии и фотомонтаже (единственный проект, представляющий собой увеличенную фотокопию с живописного оригинала, принадлежит московскому художнику, уроженцу Поволжья Сергею Малютову). Жанр фотографии навязывает свои, простите за тавтологию, клише, а конъюнктура современного искусства в свою очередь требует от автора непримиримости и злободневности. Неудивительно поэтому, что в проекте, который был заявлен, как художественный, доминирует эстетика социально-политического плаката. Так, вместо лидировавшего в первой «Экологии восприятия» фотопортрета Майка Тайсона (Дмитрий Врубель/Виктория Тимофеева) с подписью «Заторпедировался? И выпил?!», паро-

дирующей советский воспитательный пафос, нынче оказалась унылая школярская прямолинейность с таким, к примеру, лозунгом — «Свобода слова? Она была нам не нужна». Шутки шутками, а экология заметно теснит восприятие.

Другое дело — **Ульяновск**, где летом у здания художественного фонда развернули II скульптурный симпозиум. От окрестных старушек, сбегавшихся, чтобы пожаловаться на астму, шум и пыльные окна, и от горожан мужского пола, привыкших справлять малую нужду на публике, в том числе на итоги предыдущего симпозиума, отгородились полиэтиленом. Местные жители будут уверять вас, что Ульяновск переводится как «город счастья», и сила этого самообмана достойна восхищения. Танковое училище, Дворец пионеров, музей самого знаменитого на свете мордвина, гуляния на набережной, пьянство. Как здесь работать? «Я вылепил маленький эскиз из пластилина, но кто-то на него наступил» — и пусть. Итоги симпозиума будут установлены в парке Строителей, рядом с местной тюрьмой.

Однако истинным центром изящных искусств Поволжья по-прежнему является **Саратов**, родина первого в России общедоступного провинциального художественного музея, открытого морским офицером и художником Алексеем Боголюбовым в память знаменитого деда, Александра Радищева, в 1885 году. Ему же принадлежит честь основания местного художественного училища.

Саратов оваян диковатым, живучим купеческим духом, по сей день ощутимо бьющим сквозь цемент советской утопии. Музей красивый, как обком. В воротах Троицкого собора батюшка в сверкающей на солнце епитрахили освящает подержанную черную иномарку. Против здания консерватории, построенной в 1912 году и ставшей третьим в России высшим музыкальным учебным заведением, панорама — «Старый и новый Саратов». Былой облик города дышит ароматом пьес Островского и Горького — видна деревянная пристань, илистый берег реки, низкие бревенчатые склады («Складь»), трактир «Навигаця», пароход товарищества «Русь», гостеприимно распахнутые кружевные ставенки Приволжского вокзала, хлябь, наспех наброшен-

Виктор ТАТАРЕНКО

■ 8—22 ноября

„Акварельная Котовасия“

„галерея АРТ.объект“

Санкт-Петербург, П.С., ул. Ораниенбаумская, 13
Тел. : 498-06-25 www.artobject-gallery.ru





Усадьба Борисова-Мусатова. Она мастерской художника во флигеле



Усадьба Борисова-Мусатова. Вид на дом со стороны флигеля



Дом Павла Кузнецова. Лестница на мансарду

ные мостки, уютные фонари, поленицы, нагромождение домишек, лодчонок, ящиков, бочек, избы, вытаращившие обугленные дыры-глазницы на прибывающие суда, реденький заборчик, «Сарпинская ткани», позади — колонны, фронтоны, мезонины, резные балконы нарядных особняков, Крестовоздвиженский женский монастырь, собор св. Александра Невского. В той части панорамы, где «новый Саратов», заметны утраты: на месте собора — стадион «Динамо», от монастыря остались одни ворота, а самолет «Як» упал на теплоход «Константин Федин», хотя последнее, допустим, и не происходило в действительности.

Исторический центр города, к счастью, еще благоухает стариной. Стоит заглянуть во двор, как взгляду открывается восхитительная постройка. В схожем окружении нынче и бывшая усадьба Борисова-Мусатова. Мемориальная экспозиция «Мастерская на Плац-Параде в фотографиях, вещах, воспоминаниях» развернута во флигеле. На стенах мастерской художника — знакомые композиции и модели, но в технике фотографии, которой Мусатов был увлечен, как и многие его современники.

Главный дом еще не расселили, вокруг — следы элегически алкогольного быта. «Горбатого могила исправит», — глумливо писала местная критика об увечном художнике, поклоннике Боттичелли и Веронезе. «Не Саратов, а Содом», — жаловался тот. Однако, по словам другого знаменитого саратовца, скульптора Александра Матвеева, с недоумением отзывался о молодых местных художниках: «И куда они все бегают, как собаки, со своими этюдниками, а того, что у них перед глазами, не видят». Мусатов видел свой сад с сиренью и вишнями. Заметил он и то, что «женщина в кринолине менее чувственна, более женственна и более похожа на кусты и деревья». В своем саду он пишет любимую модель — младшую сестру Елену, которая была «застенчива до дикости». Вокруг флигеля и теперь ходит мусатовская девушка с тяжелой копной небрежно заколотых русых волос, правда, на ней, в соответствии с веянием времени, вместо кринолина — миллицейская форма: девушка совершает круговой обход.

О «свирепой летней работе в цветущих садах» в годы своей молодости вспоминает и Павел Кузнецов. Его отец-иконописец выстроил дом с мастерской на склоне Глебучева оврага, о котором современник писал: «Глебучев овраг через весь Саратов тянется, <...> и живет в овраге сплошная нищета. Розовые, голубые, синие домишки друг на друге как грибы поганые, <...> того и гляди, верхний домишко на своего нижнего соседа загремит. Весенняя вода в овраге разливалась саженей на пять, бурлила, клокотала, гудела и несла через весь городдохлых собак, кошек, бревна, поленья, щепу... Народишко бедный, домишки рваны, заборишки худы, — жили, как птицы...»¹. Нынче в доме Кузнецовых и в мансарде, которую отец когда-то делил рыболовными сетями между тремя братьями, — выставки современного искусства. Для экспозиции работ художника, которых в Радищевском музее более четырехсот, ждут передачи в ведение музея примыкающего к дому здания.

В рассказе о художественной жизни поволжских городов мы едва упомянули саму Волгу — от застенчивости. Очутившись в этих краях, впервые толком понимаешь все, что связано с нашей великой рекой и что, казалось бы, давно было известно — от пресловутых бурлаков до Сталинградской битвы. Тут вот какое дело: Волга, она, оказывается, огромная как море. Это страшная, безжалостная, великолепная стихия.

¹ Орешин П. Повести и рассказы. Цит. по: Саратов на старых открытках. Саратов, 1990.



Юрий Шабельников. Солдатам труда. Инсталляция. Окурки. Размеры варьируются. 2002—2003



Владимир Козин. ПРАВДА. Проволока, автомобильная резина, скрутка. 75х550х25. 2007—2008

бедность как порог

Лидия Горленкова

Речной вокзал (Пермь). Русское бедное. 25 сентября — 25 октября

«Stedelijk Museum Amsterdam 3786 km», «MOMAT Art Museum Tokio 8837 km» — пестрит стрелками указатель перед пермским речным вокзалом, будущим Государственным музеем современного искусства. Заявление громкое — все-таки нестоличное пространство... Убедительности придает серьезность первого проекта, открытого здесь: «Русское бедное» — совместная инициатива сенатора Сергея Гордеева, пермского губернатора Олега Чиркунова и куратора Марата Гельмана. Союз политиков и известного культуртрегера вылился в беспрецедентный смотр работ лучших российских современных художников, объединенных темой «бедных» материалов.

Перми так нужен свой музей современного искусства! Пермь — пространство средоточия ресурсов: нефть и алмазы разрабатываются здесь уже не первое столетие, а в XX веке пермские моторы, созданные для ракеты-носителя «Протон», буквально вытолкнули страну в космос. Пространство культурное словно аккумулировало энергию, чтобы ее хватило надолго и только на лучшее. И вот в начале 2008-го здесь проходит международный конкурс на создание проекта Пермского художественного музея, о котором не говорил только ленивый, но это только начало: воодушевленные молодые пермские художники во главе с таким же молодым куратором Михаилом Сурковым открывают в переданном им на время полупустом доме ПАП (Пермскую Арт Позицию), в которой принимают участие не только местное арт-комьюнити, но и гости из других городов. Пусть от влажности в неотапливаемом здании фотографии ведет, а осыпающаяся штукатурка покрывает инсталляции — трудности только подталкивают двигаться дальше. Вот и сенатор Гордеев не в шутку говорит о создании двух современных музеев в Перми. Благодаря проекту «Русское бедное» пустовавший здесь речной вокзал, когда-то второй по величине в России, был отремонтирован в фантастически короткий срок.

«Для тех, кто разбирается в истории искусства, хочу сказать, что отличие русского бедного от arte povera заключается в том, что arte povera было движением художников, это был манифест, сознательная идеология, отказ от богатых материалов, противопоставление художников гламурной идеологии, в которой деньги решают все, отказ от глянца. Здесь это тоже все есть, но принципиальное отличие в том, что никогда эти художники вместе свое творчество не обсуждали, здесь нет групп, здесь нет никакого манифеста, каждый из них развивался сам по себе, и эта выставка выявляет то общее, что есть у очень разных художников. Я думаю, что она действительно доказывает несостоятельность противопоставления — либо ты русский, и тогда это идентичность, либо ты современный. Вот эту ложную противоположность данный проект и разрушает: все художники показывают себя русскими современными художниками» — так сформулировал концепцию выставки Марат Гельман.

Любой попавший на территорию «Русского бедного» оказывается лицом к лицу с огромным порталом Валерия Кошлякова — на белой поверхности коричневым скотчем вычерчивается колоннада, которую венчают скульптуры укротителей коней, поразительно похожие на клотовских. Рядом гигантская деревянная щеколда Александра Косолапова и сито мясорубки с выползающим из него веревочным фаршем. Ольга и Александр Флоренские представили объекты серии «Скелеты разные», составленные из деревянных спинок венских стульев, цинковых корыт и прочего «бедного». Дмитрий Готов материализовал размышления о прекрасном в изящные иероглифы из сваренных железок. Угольный череп Владимира Ансельма отсылает к своему бриллиантовому аналогу работы Демиена Херста. Громкие и не всегда новые, но по-прежнему актуальные идеи обнаруживаются в дышащем имперским могуществом портале Кошлякова, в звезде из окурков Юрия Шабельникова, в танке из обломков детских кроваток Ирины Кориной... Авторы проекта убеждают: ситуация «русского современного искусства» наконец-то сложилась. В скором времени «Русское бедное» привезут в Русский музей, после чего выставка отправится в Милан и Нью-Йорк.

Проект помогали готовить практически все пермяки, имеющие отношение к современному искусству: Михаил Сурков, Елена Олейникова, директор недавно открывшейся галереи Green Art, еще несколько человек. И благодаря им же после открытия «Русского бедного» появилась серьезная возможность совместного с екатеринбургским ГЦСИ ведения курсов по современному искусству в Пермской академии художеств.



Александр Косолапов. Мясорубка. Дерево, веревка. 53х53х45. 1972



Владимир Ансельм. Череп. Из серии «Гастарбайтеры духа». Уголь, смола. 30х30. 2007



Ирина Корина. Танк. Инсталляция. Смешанная техника. 250х500х200. 2007

«пусто» около сахарова. версия 7.0

Виктория Марченкова

Сквер музея и общественного центра имени А.Д. Сахарова (Москва). VII уличный фестиваль «Пусто». 28—30 августа

В каждый из фестивальных дней VII «Пусто» видеоарт делился по принципу: основная программа плюс сторонние международные проекты. Вторая половина, стоит признать, была разнообразней. В этой части показали компиляцию из работ выставки World One Minutes, проходившей летом в Китае, экспериментальное музыкальное видео из проекта Немецкого культурного центра имени Гете, программу слайд-фильмов «Фотофобия» из проекта калининградского ГЦСИ.

Присутствовало четкое разграничение между роликами стран с разным экономическим развитием. На русские ролики кураторы неоднократно пеняют, что они не дотягивают до уровня зарубежных. Ну а если они более-менее на уровне, то они слишком органично включаются в контекст и становятся общим местом. С приобретением сюжетности и признаков проработанности большая часть фильмов почти неотличима от проявлений поп-культуры вроде рекламы и музыкальных клипов. Особенно характерны интонации рекламы для художников-дидактиков, которые твердо знают, как жить и хотят объяснить это другим. Но без сюжетности видеоролики часто выглядят как первые записи на новую камеру. Самобытность — где-то посредине.

Обстрел машины с надписью UN (ООН) в работе **Федерико д’Орацио** — эта самая золотая середина. Резкий звук бьет по ушам так, что неизбежен выход из спячки. Камера находится в статичном положении, но смотреть нескучно. Еще любопытны песни с сарделькой на голове у француза **Тьерри Мадо**. Смысл читается плохо, но получается смешной и неоднозначный сюр. В Финляндии та самая компьютерная стерильность (кстати, ни у кого больше). Так вот они откуда в действительности — поколение виниловых игрушек и серых футболок. Африка ошибочно пошла по пути Европы-Америки: старательно проходит хрестоматийные темы вроде религии.

Также в фестиваль была включена ретроспектива роликов **Яши Каждана** и экскурсия с ним по открывшейся в Московском музее современного искусства выставке «233°С». Соседство бумажных серий с таким названием не могло закончиться ничем, кроме костра (233 градуса — температура возгорания бумаги). И костер был, но не в музее, а на экране. Недавняя работа Каждана «Дохлая кошка» — это автобиографический фильм, который заканчивается сжиганием бумажных платьев на Арт-стрелке. Фильм рассказывает о нескольких годах из жизни молодого человека, который влюбляется, идет работать в рекламное агентство, чтобы буквально заработать на еду. Чувствуя в себе творческий потенциал, он начинает шить бумажные платья. Показы — выставка — пресса. И потом осознание, что все не туда завернуло. Художник желает творить для своих, но его планы ломаются, и получается та же офисная каторга с графиком и обязанностями. В последних сценах фильма — уход из агентства и сжигание бумаги. Проблема коммерциализации и появления обязательств все еще актуальна для художников, которые мечтают о качестве «свободный».



Смену эстетики в основной программе я лично отследила по цвету. В последний день фестиваля явно преобладало количество роликов в желтом. На место холодных бирюзовых тонов в стиле фотографий Тьерри Ричардсона приходит маслянистый желтый.

В «Запретных плодах» — разросшейся до целого вечера программе нецензурных роликов — старательно возрождает критический дискурс **арт-группа ПГ** со своей серией клипов «Поп-группа ДВЕРИ». В них описание «будней» бомжей, «пацанов», «модных» мальчиков. Характерно, что совершенно отсутствуют женские образы.

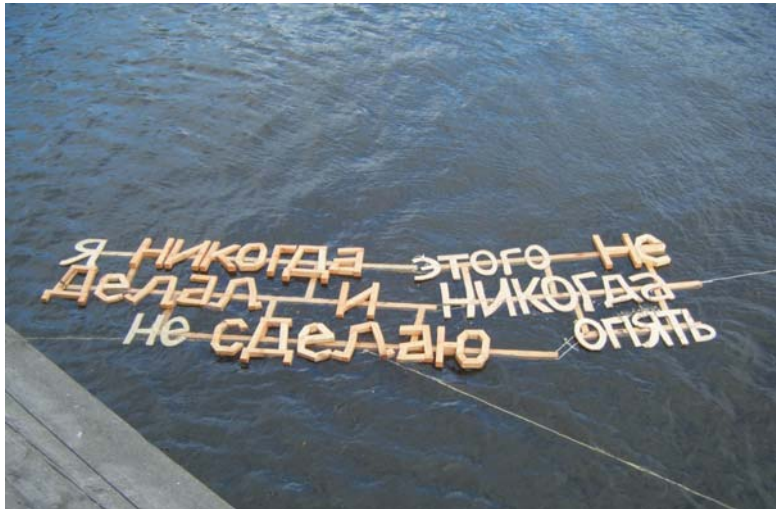
На программе **узбекского видеоарта** в рамках «Запретных плодов» появилось сомнение, в какой стране проходит фестиваль. Группа молодых людей при появлении заставки бодро закричала: «Наши!» Хорошая у узбекского видеоарта группа поддержки.

Публика отчетливо благоволит к сюжетным роликам. Лучше всего — к веселым. Хотя иногда и совсем иные видеозарисовки вызывали бурные аплодисменты, свист и хохот. По всей видимости, 7-й фестиваль «Пусто» уже больше не про видеоарт, а про то, что он «уличный». Вспоминая прошлый фестиваль, можно сказать, что всего год назад зрители были лучше подготовлены. То есть они шли смотреть искусство. Отчетливо помню первый день 6-го «Пусто», проходившего на крыше Дома коммуны. Многие недоуменно переглядывались, шептались, что не понимают, но обстановка была как-то серьезней. Хотя, конечно, какое могло быть место развязности, когда часть программы шла посвящением Дмитрию Александровичу Пригову, ушедшему из жизни за месяц до фестиваля. Показы его роликов проходили почти в гробовой тишине. В последний год современное искусство стало настолько дружественным молодежи, влилось в общий поток, что любая граница пропала. Contemporary art приходят даже не смотреть — над ним приходят посмеяться, попивая пиво.

Организаторы отметили «Фугу» **Провмызы** как, «может быть, лучшее видео, снятое в России за последние годы». Антонио Джеуза объясняет работу так: «Неожиданная опасность может быть скрыта в самых привычных вещах и предсказуемых явлениях. Группа молодых людей, собравшихся вместе, чтобы послушать концерт классической музыки, вдруг оказывается в некомфортной и тревожной ситуации. Орган, музыкальный инструмент, вдруг порождает сильный порыв ветра, который бьет по аудитории, заставляет людей едва ли не падать со стульев и провоцирует их „войти во взаимодействие“ с соседями по залу. В конечном счете „Фуга“ — это раздел авторских исследований по визуализации тактильных чувствований». Все-таки представляется неслучайным, что неожиданный порыв ветра происходит от органа, а не на школьной площадке тех же учеников застает резко налетевший ураган. К сожалению, ни эта работа, ни многие другие не пробивают в публике бронь нездоровой ухмылки. Смех — надежная стена, защищающая человека от экзистенциального ужаса, который так или иначе рано или поздно настигает каждого.



Павел Шугуров. Течение. Оргстекло, металл, краска, силикон. Прогулочная зона рядом с Алексеевским равелином. Фрагмент



Каспар Боннен. Дерево. Кронверкский пролив Иоанновского моста

круги на воде

Д. Н.

Петропавловская крепость (Санкт–Петербург). H2O: искусство в общественном пространстве художников Северных стран. 1—14 сентября

Претензии выставочного фестиваля «H₂O: искусство в общественном пространстве художников Северных стран», организованного российским отделением фонда CEC ArtsLink, сколь непритязательны, столь и серьезные. Для Петербурга тема воды банальна — «дробясь о мрачные скалы, кипят и пенятся валы», уже не говоря о неисчисляемых сюжетах повисших над водами мостов и сравнительно редких, но впечатляющих наводнений. Зато тема паблик арта как никогда актуальна. В городе количество монументов, которые тщатся увековечить всех и вся, пугающе нарастает, абсолютно девальвируя идею памяти с большой буквы. Уличная скульптура также стремится стать садово-парковым дизайном слишком длительного пользования.

Фестиваль «H₂O» принципиально настаивал на материалах вечных и впечатлениях мимолетных. Для художников и куратора **Анны Биткиной** было важно создать внезапное ощущение минималистской, кейджевской паузы, которая была адресована зрителю, чаще всего не ожидавшему никакой провокации. Впрочем, для облегчения ему была дана подсказка: все объекты компактно расположились в Петропавловской крепости и многие были с нею непосредственно связаны.

Некоммерческий фестиваль не предполагал никаких соревнований и призов. В неформальном состязании с точки зрения «паблик» победил **Каспар Боннен** из Дании. Он выложил из деревянных букв фразу «Я никогда этого не делал и никогда не сделаю» на водной поверхности Кронверкского пролива около Иоанновского моста. Через пару дней после вернисажа одно серьезное информационное агентство поместило фотографию объекта Боннена, сопроводив ее комментарием про творчество народных масс. Это ли не лучшая оценка? Другой объект Боннена — надпись «Я жду тебя, несмотря ни на что», нанесенная наноспреем на ступени Комендантской пристани, должна была проявляться при смачивании влагой. Но постоянно высокий уровень невской воды во время фестиваля сделал ее нечитаемой.

В условной номинации «арт» первым стал бы проект «Пространство воды» **Финнбоги Петурссона**. Исландец, участник Венецианской и Стамбульской биеннале, подтвердил свой статус, создав тонкое произведение о границах. Его белый снаружи деревянный куб был установлен на пляже Петропавловской крепости таким образом, чтобы внутри «абсолютно черного куба» проходила граница воды и земли. Но эта легко физически ощущаемая граница, сродни географической или политической, стала только первым уровнем восприятия. Когда лучи света проникали из-под воды внутрь куба, они создавали метафизическую границу света и тьмы, которая отсылала к границам другого порядка — национальным, этическим и более эфемерным и непрочным.

На ту же пограничную тему высказались **Томми Грунлунд** и **Петтери Нисунен** из Финляндии в проекте «Искусственное-естественное». Четыре черных неглубоких «тагана» были закопаны в пляжный песок и наполнены водой. При любой силе ветра поверхность оставалась спокойной, надежно пряча поистине метафорическое мелководье.

Два петербургских участника фестиваля поведали о родном, давно наболевшем. **Юрий Штапаков** вспомнил старую, времен начала строительства дамбы, дискуссию — полезны ли Петербургу наводнения. Его объект «Наводнение» возле Иоанновского равелина «смывал» с зеркальной поверхности все лишнее, оставляя над ней только Адмиралтейство, Исаакиевский собор и храм Спаса-на-крови. В контексте нынешних бурных дискуссий о высотном строительстве в Петербурге проект Штапакова становится репликой в споре, нужны ли городу небоскребы.

Серия объектов «Течение» **Павла Шугурова** подхватывала горячую тему городского силуэта. Художник установил прямоугольники из прозрачного пластика на пляже у Алексеевского равелина, откуда виден весь открыточный Петербург. Обведя на каждом легко узнаваемый силуэт, как бы сакрализируя его, художник создал серию. Рядом с Эрмитажем и Исаакием последовательно оказываются горец, инопланетянин, груды денег. Шугуров закончил левым лозунгом — «Где справедливость?»

Проект «H₂O» еще раз наглядно показал необходимость проведения фестивалей паблик арта в Петербурге, краткосрочных, но частых. Иначе не разрушить его вялую консервативную атмосферу.



Финнбоги Петурссон. Пространство воды. Дерево, металл. Пляж Петропавловской крепости



Джозеф Мэллорд Уильям Тернер. Рыбаки в море. Х., м. 1796

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени
А.С. Пушкина

Галерея Тейт (Лондон)

представляют выставку

ТЕРНЕР

(из собрания Галереи Тейт)

Выставка проводится в рамках XXVIII Международного
музыкального фестиваля
«Декабрьские вечера Святослава Рихтера»:
«Посвящение Тернеру: образ и звук»
18 ноября 2008 — 15 февраля 2009
открытие 17 ноября в 17 часов
Волхонка, 12



Джозеф Мэллорд Уильям Тернер. Вечный покой. Похороны в море. Х., м. 1842

черты времен

Виталия Червова

Мифы, иносказания, метафоры — эти слова чаще всего всплывают при описании выставок, открывшихся в крупнейших петербургских музеях этой осенью. Новые и новые смыслы, таящиеся в обычной воде или чае, герои старой и новой мифологии... Подобные темы проектов Русского музея и Эрмитажа настолько обширны, что если руководствоваться в их выставочном воплощении универсальным принципом ассоциаций, то экспозицию опытный куратор создаст практически из чего угодно. И все же, выделяя для себя те или иные художественные объекты, время от времени ловишь себя на мысли, что эта картина, этот рельеф или какой-нибудь старинный чайник «звучат» здесь иначе, чем в постоянной музейной экспозиции и уж тем более в фонде-хранилище. Хотя бывает и по-другому: отдельные работы если и вынимаются из фондов, то лишь по случаю таких вот выставок — обо всем и ни о чем.

Открывшийся в середине августа в **Корпусе Бенуа** проект «**Власть воды**» (до 11 ноября) посвящен H₂O как метафоре самой жизни — жизнь у воды и вода в Библии, мифологии, легендах и сказках. Весь первый этаж Корпуса заняли более 200 произведений живописи, графики, фотографий, скульптуры, инсталляций и видеоарта — от XVIII до XXI века из коллекции Русского музея, частных собраний, фондов и галерей Германии, Франции, Израиля. Сопровождает выставку оригинальное звуко- и видеооформление, а в «темных» пространствах можно посмотреть старую кинохронику или медитативные кадры водных всплесков.

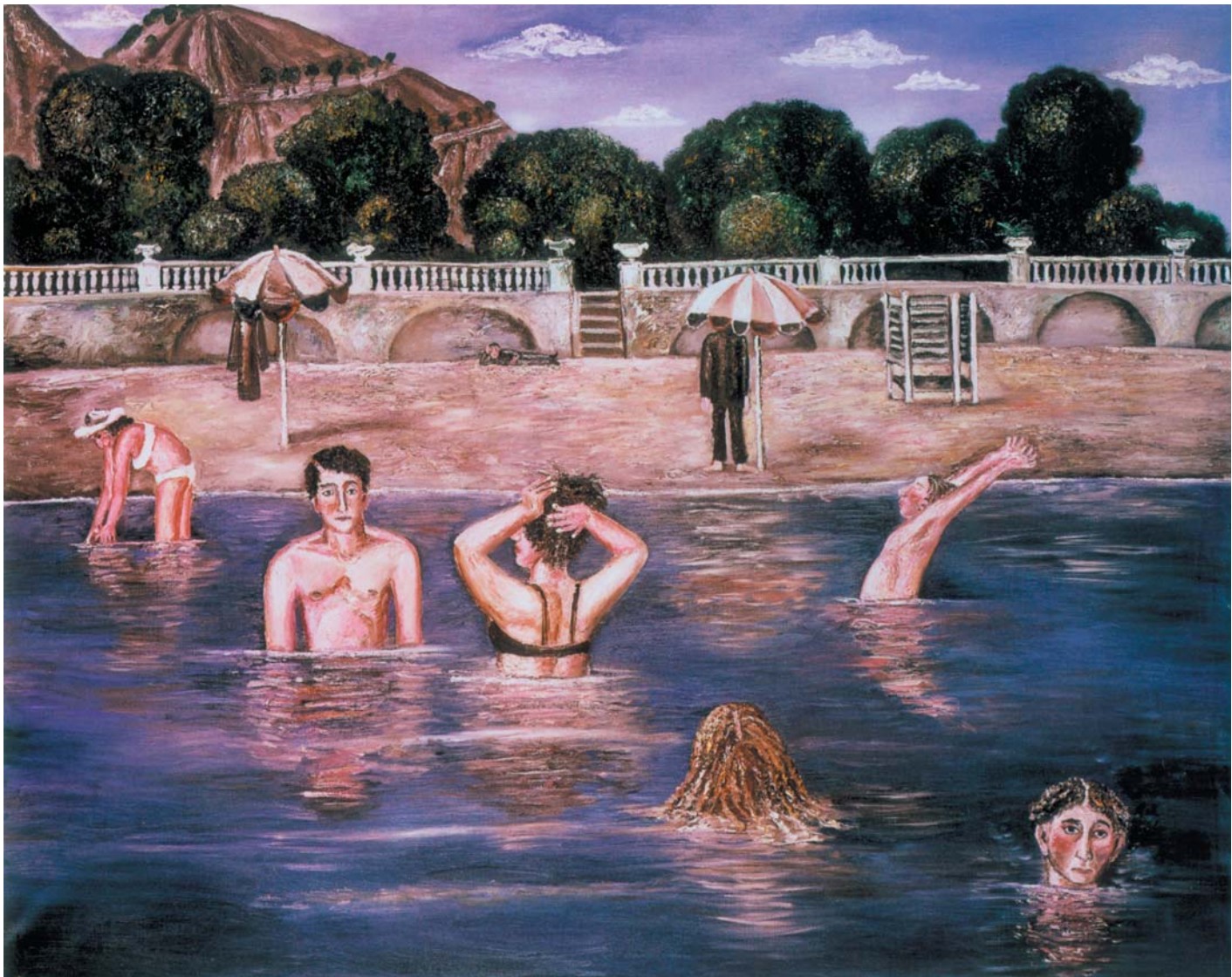
Предыстория выставки началась с маленького французского городка Эвиан близ Женевского озера. По словам Евгении Петровой, замдиректора музея по научной работе, выставка была очень маленькой и, по просьбе французских коллег, ограничивалась только темой пресной воды, что, конечно же, не позволило показать задуманное в полную силу. Но, несмотря на это, проект имел большой успех. В Русском музее выставку решили сделать более масштабной. Перед организаторами стояли две задачи: соединить в одном проекте традиционное, классическое искусство и работы современных авторов. Вторая задача — представить воду в разных ипостасях. Вода-стихия (буря, ураган, наводнение, потоп); вода — источник жизни (отдых, созерцание, купание); вода-трудяга (рыбаки, моряки) и, наконец, вода в Библии, мифах, легендах и сказках. И все это было решено создать не на «хрестоматийных партиях, а на тех, что не столь известны». Помимо большого количества произведений художников разных эпох, направлений и жанров, здесь можно увидеть старые кинохроники ленинградского наводнения 1924 года или «искупаться» в виртуальном бассейне.

Изображение воды, менявшееся на протяжении трех веков от сакрально созерцательного, через материалистически активное к ментально философскому, всегда оставалось прекрасным средством для передачи состояния авторов, эпохи, моментов жизни или истории. В соответствии с этим и построена экспозиция.

Первая ее часть — это работы художников XVIII — начала XX веков, где вода в основном представлена как стихия, как часть человеческой жизни и/или составляющая сказок, легенд. Тут, конечно же, главенствуют полотна Ивана Айвазовского «Сотворение мира» (1864) и малоизвестные его работы «Всемирный потоп» (1864) и «Волна» (1889). В пейзажах «Закат на болоте» Алексея Саврасова и «Вид на Волге. Барки» Федора Васильева вода воспринимается как проекция человеческой жизни, со своим характером и переживаниями. Сказочная вода — в картине «Садко» Ильи Репина и на одноименном блюде Михаила Врубеля, «Рождении Венеры» Николая Милиоти, «Заморских гостях» Николая Рериха и «Степане Разине» Бориса Кустодиева. У Виктора Бориса-Мусатова («У водоема») и Исаака Левитана («Сумерки» и «Озеро») водные глади уже вовсю наполняются северным



Алексей Саврасов. Ранняя весна. Полотно, Х., м. 66,5х97,5. 1868



Наталья Нестерова. Купание. Х., м. 120х150. 1976



Георгий Кичигин. Половодье. Х., м. 2007.
Собственность автора



Сергей Баранов. Счастливая родина. Березовые поленья, м. 2005



Даши Намдаков. Царица. Бронза, литье. 2001.
Собственность автора

символизмом. В работе Александра Дейнеки «У моря» — тоже своеобразный символизм: вода как элемент новой жизни, «друг и товарищ» человека. А рядом — дореволюционные версии аналогичного жанра, «Купальщицы» Алексея Венецианова и «Купающиеся мальчики» Кузьмы Петрова-Водкина. К этой же теме относится уникальная деревянная обманка «Женщина расчесывающая волосы», выполненная в XVIII веке неизвестным мастером. Такие объекты, чаще всего выполненные в образе обнаженной девушки в натуральную величину, использовались для развлечения гуляющих в парке. Видя таких «наяд» возле озер и водоемов, одни отдыхающие очень смущались, а другие, напротив, пытались завести с ними беседу, столь живыми те казались.

Вторая часть выставки — это modern & contemporary art во всех жанрах: от живописи и скульптуры до инсталляции и видео. Одна из первых привлекает здесь внимание странно мистическая для ее автора картина Оскара Рабина «Весенний лес с иконой». Далее — пять сосудов, поровну наполненных водой из Невы, Рейна, Волги, Темзы и Сены (сколько я ни сравнивала воду в колбочках, она везде абсолютно одинакова). Напротив «рек», в специальной комнате, демонстрируют документальную кинохронику о ленинградском наводнении 1924 года. Дополняет ее фотосерия Андрея Чежина «Невская купель»: под натиском водной стихии представлена гибель Петербурга. Затоплена Дворцовая площадь и улица Зодчего России.

Есть тут и живописная инсталляция Татьяны Назаренко «Московский стол», посвященная, правда, не воде, а водке — выпиленные из фанеры и раскрашенные бутылки «Русской», «Столичной» и «Московской». И здесь же — красочные сцены из оscarоносного фильма Александра Петрова «Старик и море», соседствующие с инсталляцией «Распад вовлеченности» Дмитрия Каварги. Инсталляция выполняется здесь и сейчас методом фотоплетизмографии — регистрация пульса через просвечивание пальца инфракрасным лучом. В общем, подержав палец в специальном отверстии, черная жидкость начинает ворчать и колебаться в ритм кровотоку. Всеобщее внимание на выставке привлекает также скульптурная композиция «Фонтан» Василия Цаглова. На земле, скорчившись, лежит окровавленный мужчина, на которого победно мочится качок с пистолетом в руке. Рядом лежит набитая деньгами сумка, которая, видимо, и стала причиной такого трагического конца. Завершает все это видеоинсталляция Максима Свищева «10 воспоминаний Бассейна», весной показывавшаяся в «Этажах» в проекте «Память полей».

Другая, чуть менее обширная выставка ГРМ — «Сибирский миф. Голоса территорий» (до 10 ноября) в залах **Мраморного дворца**. «Миф» здесь трактуется исключительно в географическом понимании: объединены работы художников, живущих в Сибири, от Омска до Улан-Удэ, а главным инициатором проекта выступил Омский музей имени М.А. Врубеля. По сути, эта экспозиция является продолжением выставки, прошедшей в 2004 году в Третьяковке — «Сибирь неизвестная: сокровища курганов — Михаил Врубель — „Бубновый валет“ — „Черная тройка“ и другие» (часть проекта «Золотая карта России»).

Сибирское искусство ценно тем, что в отличие от других региональных российских «школ» сохранило в себе заряд исконной, шамано-магической визуальной традиции — возможно, по причине крайней отдаленности от центра страны. Интересно, что изучение «сибирского стиля» началось еще в 1920-е в Институте народов Севера имени А.С. Енукидзе, где обучались ненец Константин Панков и нанаяц Василий Уза («северный Пиромани»), художники-носители традиционной культуры. Затем возник феномен так называемого современного искусства Сибири — начиная с 50—60-х годов, когда в местной художественной культуре, одновременно с ощутимым качественным ростом, появилась «мифологическая тенденция» («мифологическое направление»). Именно последнее позволяет говорить о сибирском искусстве как о глубоком и самодостаточном явлении в современной культуре.

Для работ сибирских художников характерны пространственность как средство интерпретации мира, вселенной («движение пути» охотников и оленеводов), яркий и звучный колорит, формальная свобода при соблюдении традиционных качеств. Отчетливо просматриваются и «гений места», и «питающий ландшафт» — значительный раздел выставки составляют работы художников 60—70-х годов, где авторы явно мифологизируют ландшафтный образ Сибири, этот суровый, героический край, его обитателей. Среди таких произведений — картины Николая Третьякова «Пазырыкские древности», Сергея Дыкова «История рода Мундус», Геннадия Штабнова «Земля людей». Миф в творчестве сибирских художников — это образы, прямо-таки вросшие (или вмерзшие) в эту необъятную землю с ее большими и малыми народами, говорящими с нами на одном языке, но о чем-то о своем, загадочном.

Таинственности и загадочности хватало и в эрмитажных проектах, открывшихся в сентябре — «**Ганимед с орлом**» (до 30 ноября) и «**Чай в Европе. От экзотики к традиции**» (до 11 января).



Ганимед с орлом. Древний Рим. Мрамор. Конец I века до н.э.

Первая выставка (**Ротонда Зимнего дворца**) посвящена одному двусмысленному эпизоду в греко-римской мифологии. Зевс, с высоты своего Олимпа, посчитал, что негоже прекрасному лицу и телом Ганимеду, сыну царя Трои Троса и нимфы Каллирои, жить на брenneй земле и пастись там овец. Недолго думая, он, согласно Овидию, облачившись в орлиные перья, унес юношу на Олимп. Трос за сына получил в подарок (!) золотую лозу и двух прекрасных коней, а также заверения в том, что его сына ожидает вечная жизнь и молодость. На Олимпе Ганимед, «любимец» Зевса, разливал богам нектар и подносил амброзию, сместив с этой должности богиню молодости Гебу, которая, освобожденная от этого занятия, вышла замуж за Геракла. Однако такое положение дел совсем не радовало жену Зевса Геру — она до тех пор досаждала мужу, пока тот навечно не поместил Ганимеда на небо в виде созвездия Водолея.

Как бы ни трактовался этот сюжет, он не утратил своей популярности ни в римскую эпоху, ни в Возрождение, ни в Новое время. Главный экспонат выставки — древнеримский мраморный рельеф конца I века до н. э. «Ганимед с орлом» из коллекции Эрмитажа. На мраморной плите изображен сидящий юноша, с руки которого кормится огромный орел. Масштабность орла оправдана тем, что он здесь являет собой символ божества и главенства. (Надо сказать, что в свое время немало скульпторов и живописцев бились над этим масштабным мезальянсом — так, Бертель Торвальдсен опустил Ганимеда на колени, а Антонио Корреджо, подняв композицию ввысь, достиг зрительного уменьшения фигуры.) В произведении безымянного римского скульптора изящный хрупкий мальчик будто укрощает гигантского и мощного хищника. Они контрастно противопоставлены друг другу: маленькая ножка — огромной когтистой лапе, аккуратный профиль — грубому клюву, легкая рука — мощному крылу. Взаимодействие двух фигур, эта гармония асимметрии представляет вторую тему, вынесенную в подзаголовок, — «Искусство двухфигурной композиции».

Двухфигурная композиция в искусстве неразрывно связана не только осознанием пропорций симметрии и асимметрии, но и с представлением о взаимодействии единичного и множественного, целостного и фрагментарного. Все это здесь наглядно демонстрируется



Шкатулка с двумя чайницами и сахарницей. Мастер CVH. Дерево, металл, соломка, роспись. Шкатулка: 11,5×24×12,5; чайницы: 9,5×10,5×5; сахарница: 7,8×11×8,5. 1731. Германия



Чашка с блюдцем. Фарфор, роспись надглазурная, позолота. Чашка: высота 4,6; блюдце: диаметр 13,5. 1750-е. Мейсен, Германия

на примере античных ваз, рельефов, изделий из золота и серебра, резных камней.

К декоративно-прикладному искусству относятся и большинство экспонатов «чайной» выставки в эрмитажной в **Синей спальне** — в основном это европейская чайная посуда, показанная в своей эволюции.

Согласно легенде, в 2737 году до н. э. Шен Нон, китайский император, посещая провинцию своего государства, остановился с придворными на привал. По его приказанию слуги стали кипятить воду для питья. Случайно сухие листья росшего рядом куста упали в кипящую воду и дали ей коричневый настой. Император заинтересовался получившимся раствором и, отпив немного, нашел его очень освежающим. Так был открыт чай, а Шен Нон получил прозвище «отец чая». С тех пор чай прочно вошел в китайскую культуру, а затем получил распространение в Европе и России.

Поначалу чай, завезенный в Европу из Китая в XVI веке среди прочих восточных (колониальных) товаров, мало интересовал европейцев. Первыми, в конце XVI — середине XVII веков, его распробовали и оценили голландские толстосумы и английские аристократы, и чай, стоивший тогда несусветных денег, долгое время был доступен только им. К тому времени в Китае давно существовали различные сорта чая, каждый из которых обладал своим особым вкусом и ароматом, в Европе же в этом стали разбираться только в XIX веке. Тогда же в Англии даже сложилась традиция пить чай по часам с обязательным выбором чаев из 8—10 сортов — утром за завтраком, в 13 часов за ленчем и в так называемый файв-о-клок. К рубежу XIX—XX веков чай уже стал неотъемлемой частью любого стола, а поставки чая стали зависеть не только от Китая — опыт китайцев по выращиванию чая переняли в Индии, Индонезии, Африке, Грузии, Азербайджане. Вместе с изменением чайной культуры и традиции видоизменялась и чайная посуда.

В витринах экспозиции (в основном из фондов Эрмитажа) — около 200 художественных вещей и вещей XVII — начала XX веков из серебра, фаянса и фарфора: чайницы, заварные чайники, чашки, чайники на тагане или бульотки, сахарницы, сливочки, молочники и прочие аксессуары. Все они дают представление о том, как складывались традиции европейского чайного этикета, и как изменялся внешний вид посуды, утвари и декор стола. Дополнить картину помогают гравюры, а также скатерти, салфетки, шпалеры, чайные столики, на которых в эпоху рококо и стиля шинуазри (китайщины) вошло в моду изображать восточные чайные церемонии. До появления фарфора главным материалом для чайной посуды было серебро — именно из него сделан великолепный Ораниенбаумский сервиз, сервиз с эмалевыми картинками на античные сюжеты, старинная утварь со вставками из слоновой кости, виртуозный по исполнению самовар в виде замка и многое другое. С середины XVIII века фарфор постепенно вытесняет металл, становясь главным материалом для посуды. В Синей спальне можно увидеть прекрасные хрупкие фарфоровые чашечки, которые словно просвечиваются на свету (костяной фарфор), изящные чайнички, тарелочки и другие миниатюрные чайные принадлежности «галантного века».

Для изготовления предметов европейской чайной церемонии зачастую использовались китайские и японские прототипы. Со временем европейцы ввели собственную тематику, приемы изображения, расширили цветовую гамму фарфора. А мода на восточную экзотику так или иначе сохраняется в Европе и по сегодняшний день. Об этом и о многом другом — самый необычный экспонат эрмитажной выставки, мультфильм, в ироничной форме рассказывающий об истории чая и чайного этикета в Англии, представленный Музеем Виктории и Альберта в Лондоне.



Мемориальная скамья Тимура Новикова в некрополе мастеров искусств Александро-Невской лавры

особое мнение

Константин Рубахин (Москва):

Для Тимура Новикова медийный имидж был чрезвычайно важным. Он создал проект под названием «Тимур Новиков», в который входила и Новая Академия, и Музей современного искусства на Пушкинской-10, и группа «Кино», и рейвы. И все «прошлое-будущее». Причем эти вещи он рассматривал с большой дистанции относительно собственной личности. Мы можем весьма приблизительно анализировать, насколько эта личность была спроецирована на проект. Возможно, была проекция с отрицательным знаком. Например, если бы Новиков был неуверенным в себе, во всем сомневающимся художником. Академия, напротив, в основе своей манифестарна. В любом случае Тимур Петрович создал свой художественно-медийный дубль, который «вел дела», например неоакдадезмизм, и заботился об этом персонаже, как любой художник старается, работая над своим произведением.

Здесь можно даже сравнить Новикова с Лимоновым. НБП руководил тоже как бы не сам Эдуард Вениаминович — который для меня прежде всего прекрасный писатель, — а образ вождя, написанный автором.

Поэтому персонаж «Тимур Новиков» мог позволить себе совершенно откровенно транслировать свои идеи. Все эти истории относительно нового петербургского возрождения, работы со старыми изобразительными техниками, с «каноном», как будто бы совсем честные. То есть можно допустить такую психотерапевтическую трактовку: Новиков создал «Тимура Новикова», который придумывает проект. Это наиболее спокойный и легкий путь быть честным с самим собой, выражать свои эмоции. Новиков как бы говорил всем (и себе): «это не я, все это сделано двойником и будет записано на его счет».

Новая академия была мифом, но в психологическом смысле. Как семиотическая система, которой мы располагаем для анализа восприятия. Миф как наиболее реальная вещь, с этого начинался весь постмодернизм, к которому принадлежал Новиков без кавычек.



Экспозиция в галерее «Люда»

Государственный Эрмитаж. Главный Штаб. Пространство Тимура. Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова. 24 сентября 2008 — 11 января 2009

При этом у Тимура Новикова было глубокое понимание истории искусства и предчувствие конца эпохи умножения смыслов. Как сказал недавно мне один персонаж из «патриотического крыла» о работе группы «Новоновосибирск», вдохновлявшейся новоакадемическими идеями: «двойное отражение — не является отражением, двойная карикатура выпрямляет сама себя, поэтому мне не важно, что имел в виду художник, — я вижу изображение подводной лодки, взламывающей льды Антарктиды, и мне такое искусство нравится».

Вера Бибинова (Петербург):

Абсолютно невыразительная выставка, ничего не убавившая и не прибавившая к сложному образу Тимура Новикова, чья харизма (но не творчество!) воодушевляла в богемном Петербурге очень и очень многих. Лидер движения? Да. Кумир узкой части богемной тусовки? Еще какой! Личность, обаятельный, прямой и интересный человек, культивировавший свои дилетантские интересы и способности, что многим принесло успех в эпоху постмодернизма? И это правда. Но «тайна» Тимура, как и рецепт его феромонов, действовавших на допущенное к его телу близкое окружение, так и останется его тайной.

Большинство журналистов даже по поводу вполне конкретному — выставке Новикова в Главном Штабе Государственного Эрмитажа в год 50-летия Тимура — предпочло высказаться исключительно на тему: «Знаете, каким он парнем был!» Мы знаем, ведь, кроме впечатлений от личного знакомства, слишком много (и сейчас и раньше) писалось именно об этом. Что безусловно работало на укрепление «медийного образа» ленинградско-петербургской легенды, согласимся, весьма далекого от образа живого человека, каким его знали не столь уж многие. Что же касается выставки, то воспользуемся приемом, ныне вполне себе разрешенным в «культурной журналистике», пусть ранее и считавшимся реальным табу в этой древнейшей профессии. Описанием события набором определяющих его атмосферу эпитетов.

Итак — унылая, безвкусная, плохо или вовсе случайно подобранная выставка художника, который мог бы стать единственным человеком, кому бы оказалось по силам спасти это невнятное событие от провала. Никакого сценария, или концепции, или попросту задумки, примененных для построения выставочного пространства.

Куда честнее и лаконичнее по интенции оказалась другая мемориальная выставка, в частной галерее «Люда», состоявшая всего-то из трех произведений Тимура Петровича. Галерее, пассионарный дух которой нынче держится исключительно энтузиазмом ее организатора — петербургского художника Петра Белого. Как мне кажется, абсолютно полярного Тимуру человека, тем не менее с большим достоинством и без пафоса вспомнившего его с друзьями этой выставочной акцией.

Так что ни приглашенная московская публика, прилетевшая спец-транспортом, ни условно разыгранный и принятый к сведению «парад вдов» на эрмитажной выставке Тимура Новикова погоды на этом поминальном празднике не сделали.

…Мне Тимур, случалось, звонил вечерами, чтобы поговорить о Гурджиеве. И его и меня завораживала магия просвещенного суфия, известного умением всецело овладевать вниманием учеников, полностью подчиняя их волю своей собственной. Тимура же особенно интересовал этот вопрос — вопрос «художественной воли».



Тимур Новиков. Нью-Йорк. Бумага, акрил. 68×48. 1989.

Собственность семьи художника



Владислав Ефимов. Для радио. Музей-квартира С.М. Кирова. Фрагмент

книга лучше радио

Д. Н.

Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее–2008» в Петербурге. 27 сентября — 19 октября



ESCAPE. Аудиогид. Музей-квартира И.И. Бродского. Фрагмент

VIII фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» в этом году оказался более чем скромным. Выяснилось, что художники избаловались и за скромные гранты, которые может предоставить институт «Про арте», вкалывать не хотят. Да и музеи, несмотря почти на десятилетний стаж фестиваля, постоянный интерес публики и положительные отзывы, отнюдь не торопятся раскрывать современному искусству свои объ-ятия. В этом году ледокол «Красин» просто подвел организато-ров, отказавшись от участия в последний момент, когда была разослана фестивальная программа.

По нашей версии, «самыми» достойными стали следующие проек-ты. Самый элегантний — «Volume» Микки Смит — фотографии жур-нальных подшивок в музее Пушкинского дома. Самый актуальный — «Для радио» Владислава Ефимова — инсталляция с поющими ра-диоточками в номенклатурной квартире Кирова. Как предупрежде-ние, что промывание мозгов с помощью СМИ не устарело. Самый традиционный — памятная доска Тимуре Новикову по эскизу Ольги Тобрелутс на неоакадемической скамье в Некрополе мастеров ис-кусств. Специальный приз Евгению Стрелкову — автору проекта «Вокал кефали» за открытие периодического закона скопления люд-ских масс с удочками во время прихода к берегу рыбы. Именно «вокал» готовился для «Красина», но вынужден был мигрировать в «Про арте».

Остальные проекты оставляю без комментариев. В будущем году СИТМ планирует пригласить только выпускников «Про арте» разных лет. Некоторые стали заметными, но фестиваль все равно рискует. Может быть, сделать еще «бест оф» и специальных гостей? В любом случае нужно какое-то необычное большое пространство, каким была в прошлом году Пулковская обсерватория.



Перформанс Анны Абахиной на открытии фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». Петропавловская крепость.



Микки Смит. Volume (Том). Музей Пушкинского Дома ИРЛИ РАН. Фрагменты



N
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





Фрагмент экспозиции проекта «Aspei — Transmental — Восток / Запад» в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (на снимке — работы Владимира Немухина разных лет)

аспай: тяга к беспокойным городам

Светлана Александрова

Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт–Петербург), Aspei — Transmental — Восток / Запад.
12 августа — 7 сентября; Минск, Республика Беларусь — начало 2009



Мартин Хюттель



Владимир Немухин. ¾ снега. 1993

Самое трогательное, что Мартина Хюттеля, куратора проекта «Aspei — Transmental — Восток / Запад», действительно очень огорчает, что петербургское современное искусство недостаточно понимают, а значит, и не ценят на Западе. «Как же разгадать этот город!» — горячится Мартин, грохая об стол чашкой кофе. И тут я, потягивая немецкое вино, подаренное гостем, напоминаю Мартину о существовании устойчивого понятия «петербургского мифа». Последний, как мне кажется, по силе своей трансментальности и на правах концепции любую другую концепцию побивает напрочь.

Возможно, я чересчур патриотична, но мне и впрямь кажется, что московские концептуалисты так пришлись по душе Западу лишь из-за близости и доступности их идей — Москва во всех смыслах всегда «понятнее» и громче проговаривала свой мессидж.

Сам же Мартин питерский дух, о котором я так усердно вещала, очень даже чувствует, художников наших любит и по-своему понимает. Но хочет понимать еще больше, понимать по-настоящему, с белыми ночами не в статусе аттракциона, а в статусе временного критерия.

«И Ленин и пуста пустота // где деньги бог все-таки так // город герой и это есть // Санкт-Питер мой Санкт-Ленинград» — так пишет Мартин в своем стихотворении «Санкт-Ленинград», которое он помещает в каталоге выставки рядом со стихотворением «Бохум». В городе Бохуме Рурской области Германии есть длинная загадочная улица Аспай. Она всегда наполнена звуками шелеста листьев осин (aspe — по-немецки осина). Здесь жил Мартин и его друзья-художники. Четверть века назад они свои встречи, творческие искания и беседы на тему взаимовлияния двух культур — русской и немецкой — решили сделать регулярными. Так возникло общество «Аспай», которое сразу же наладило контакты с московскими неконформистами: Эдуардом Штейнбергом, Владимиром Немухиным, Андреем Монастырским, Всеволодом Некрасовым, Дмитрием Приговым, Львом Рубинштейном, Виленом Барским... Благодаря бохумской группе — Сабине Хенсен, Георгу Витте и самому Мартину Хюттелю имена и работы этих русских художников стали известны на Западе уже в 80-е.

И сегодня основным направлением деятельности Аспай является межкультурное общение, тот самый Transmental, вынесенный в заглавие недавно закончившейся выставки общества в петербургском Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Но, прежде чем приехать в этот не дающий покоя Мартину Хюттелю город, немцам пришлось немало поработать: выставке на Фонтанке предшествовали целый ряд экспозиций в Москве и Калининграде и долгих пять лет общения с питерскими художниками, вникания в миф и посвящения стихов — все как в настоящем любовном романе!

Литературный мир Петербурга — образы Блока, Ахматовой, Мандельштама, Хармса, да и место выставки — мемориальный музей, дом, в котором жила Анна Ахматова, пьянил Мартина все больше и больше. И понятно, почему на выставке Аспая под его кураторством особое внимание уделено игре со словом, именами, цитатами. Произведение ленинградского поэта Леонида Аронсона (1939—1970) «Из Бальмонта» — демонстрация подлинного совершенства в использовании приема создания текста как коллажа из цитат. Ольга Флоренская и выявление ею национальных особенностей русского граффити — отдельная, можно сказать — графическая тема, которую продолжает Алексей Митин, сам создающий граффити, но на компьютере. Его герои — Петр I, Пушкин, Ленин... Великий и невозмутимый насмешник Александр Флоренский разбирает советские и русские героические мифы. Его вечный настенный календарь «Избранные русские политические картины» остро иронизирует над пафосом русского политического искусства. А представленную на выставке серию линогравюр Василия Голубева «Полномочный...», посвященную эпохе соцреализма, Мартин Хюттель использовал в качестве иллюстраций к стихотворению «Санкт-Ленинград» (2007), вышедшему небольшим тиражом у Аспая.

Еще один поэтически-художественно-бытовой питерский миф под названием «Митьки» воссоздан Владимиром Яшке. Проиллюстрированный им самим том стихов «Почти по-японски» представляет собой некий аутентичный симбиоз питерского колорита и японской атмосферы.

1.

Власти безумны
народ озверел
Посылаю всех на хер
Тихо картины пишу

2.

Радость осталась
мог поделиться:
пока что не мочат
Тихо картины пишу

Особенную симпатию у всей бохумской группы безоговорочно вызывают творения так и не идентифицированного немцами (настоящий разведчик!) питерского Одного Художника: «Вот падает внутренний снег и все становится белым» и «Маленький человек и фрагмент бесконечности». Немецким художникам близок столь кристально философский подход к постижению и изображению действительности.

В 2004 году Аспай провел выставку в музее Клингшпор (Оффенбах), посвященную им же вымышленному персонажу Августе Блок. Это имя можно перевести как «Большая дыра», и оно же персонифицирует для Аспая буддийское понятие «пустота». Очень характерна в этом смысле работа Вики Микрут «Nothing» — большие чистые листы бумаги ручной работы, перфорированные швейной машинкой — по одной букве на лист — так, что получается слово Nothing. Концепция Вики заключается в том, что к материалу не только ничего не добавляется, а наоборот, кое-что из него изымается. В свою очередь эта работа имела среди питерской публики наибольший успех.

А вот к акциям «Кук-арт» Сабины Хенсен общество осталось равнодушным в смысле творческого сопереживания, зато в смысле сопереживания физического — не устояло, и все акционированные Сабиной блины были артсообществом растащены и съедены с аппетитом. Немцы были в шоке, что, мол, как-то совсем не по-питерски... Что ж, всякое бывает, и не надо нас идеализировать!



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, камин, 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





Фрагменты подготовительной работы Петра Швецова по новому проекту в его мастерской. Октябрь 2008

ПТИЧКИ, ПТИЦЫ, ПТИЧНИКИ И ПТИЦЕЛОВЫ

Лиза Вертин

Птичник. ВЗ «НОМИ» открывает выставочный сезон новым проектом Петра Швецова. Ноябрь — декабрь

Этот новый проект Петра Швецова станет одним из наиболее минималистично чистых в выставочной практике петербургского художника. Белая кафельная поверхность, отдельные черные рисунки на ней и клетка с мертвыми птичками. Пустынно, мрачно и загадочно.

«Птичник» создавался одновременно с большой работой по написанию цикла новых живописных композиций под рабочим названием «Болото» — крупноформатных фантазмагорических холстов, которые галерея «Анна Нова» планирует показать в начале будущего года, одновременно с открытием своих новых выставочных пространств. (В реконструированном интерьере этой модной площадки будет много сюрпризов: тот же Швецов работает здесь еще над одним вариантом изображения на кафельной плитке — декоративными стенами туалетной комнаты галереи, выполненными в технике деколи. Это нанесение рисунка или фотографии на керамику с помощью переводной картинки с последующим обжигом. Здесь Петр использует рентгеновские снимки костей, в том числе и своих собственных.)

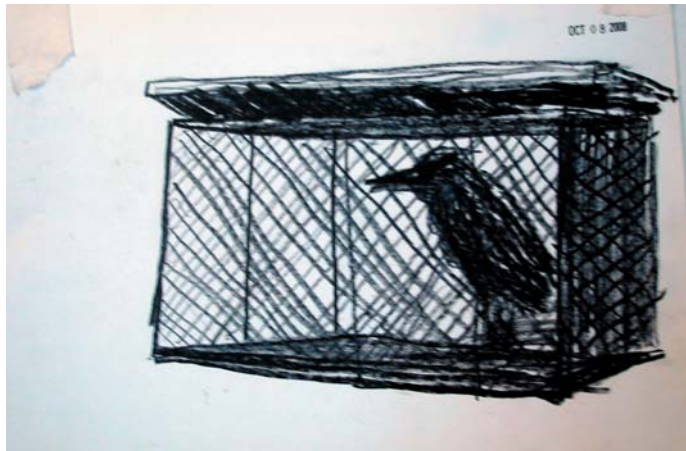
И все-таки если «Птичник» по технике исполнения для многих окажется во многом ожидаемой работой (разработки «кафельной» живописи Швецова зритель уже мог наблюдать на нескольких выставках прошлого сезона), то «Болото» удивит многих. НОМИ считает своим долгом порекомендовать любителям современного искусства обязательно увидеть оба эти проекта.

Застывшие образы чудесных птах мы видели у Швецова уже в нескольких проектах: Columbarium, «Ночной дозор», «Живое и мертвое». Нынешнее возвращение к «птичьей теме» подвижный и витальный Петр, любящий все живое так же страстно, как и его дети (Лукас и Лейла полгода помнили и справлялись о больной лапе нашей собаки), объясняет так. Недавно ему случилось побывать на Кондратьевском рынке, где он увидел продающуюся клетку с двумя серенькими птичками «какой-то совершенно чудесной породы» — настолько удивительной, что художнику захотелось немедленно их приобрести. Однако Петр тут же представил, как на присутствие в доме клетки с птицами прореагирует его кот, и от своего внезапного намерения отказался. Так — в форме своеобразной сублимации — образ птицы в

клетке и клетки самой по себе возник в новых работах Швецова, выполненных в своеобразной технике живописи на кафельной плитке.

Возникновению этой техники предшествовала большая подготовительная работа. Вначале Петр попробовал использовать для рисования на поверхности кафеля полимерный фломастер — получилось неинтересно. Затем пошли в ход керамические краски — стало напоминать ДПИ. Наконец, он решил обратиться к своей любимой краске, технической масляной «Эмали-16». Изображение «заработало», стало экстремально, графично и фактурно, в общем, как и задумывалось. Скопления спонтанных графичных рисованных композиций с птичьими клетками на кафельной стене ныне напоминают странные архитектурные объекты, таинственные и жутковатые «дома», представляющие собой пугающую метафору жилища как одной из форм несвободы.

На других же «кафельных панно» птицы прыгают по веткам и порхают в воздухе. Обрамлена каждая из этих «картин» криво сваренным стальным прокатным уголком, ржавым и неровным. Мог ли он быть другим — вопрос к художнику.



Петр Швецов. Набросок к проекту «Птичник»

анонс



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, Магазиная ул., 40
Музей неконформистского 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. Гнезниковский пер. 12/27
Магазин издательства «Ад маргинем» — Новокузнецкий пер., 5/7
Проект ОГИ — Потаповский пер., 8/12 стр. 2
Центр современного искусства «М'АРС» — Пушкирев 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» — Пушкирев 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 869055