

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

1/66/2009





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 Коротаяева,
Димитрий Боровиков
производственный отдел Александр Гончаров
фотосъемка: Марина Гуляева, Дмитрий Новик
допечатная подготовка Александр Балабанов
*Редакция оставляет за собой право
не вступать в переписку с авторами.
Присланные рукописи не рецензируются
и не возвращаются.
Мнение редакции может не совпадать
с мнением авторов.
По вопросам рекламы обращаться
в редакцию журнала.*

адрес редакции:
197198, Санкт–Петербург, П. С., Ижорская ул., 13/39
телефон: (812) 233-0854
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: *Андрей Рудьев. Из проекта
«Антарктическая миссия».* Фестиваль «Современное
искусство в традиционном музее-2005». Крашенный
пенопласт. Фрагмент. Фото Марины Гуляевой

2–я стр. обложки: *Статуя Будды.* Дерево, ганч, глина,
солома, клеевые краски; формовка в матрице,
роспись. Высота 120. IX–X вв. Турфан, Безеклик.
Фрагмент. Фото Марины Гуляевой

3–я стр. обложки: *Пен Тао. Ожидание.* Кадр
из фильма. Центр современной культуры, Барселона.
2008. Снято специально для выставки «В китайском
мегаполисе. Перспективы трансмутации Империи»
(ноябрь 2008 — февраль 2009). © X Stream / CCCB /
Cité de l'architecture et du Patrimoine. Подробнее
о современном китайском искусстве читайте
в следующем номере НОМИ.

Печать — типография «Премим пресс», Санкт–Петербург.
Установочный тираж 5000 экз.
Цена договорная.
© «Новый мир искусства», 2009.
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,
телепередачи и средств массовых коммуникаций.

событие / про арте — 10 лет

сообщающиеся культурные сосуды **2**
С директором Про Арте Еленой Коловской беседует Дмитрий Новик

особые мнения **10**
*Александр Боровский, Зинаида Соловьева, Сергей Толбин, Нина Попова, Юлия Демиденко, Ольга Манулкина,
Марина Гуляева, Ирина Коробьина, участники программы Про Арте «Культурная журналистика»*

Дина Годер, Светлана Литвиненкова
культурная журналистика: программа «на вырост» **24**

чистота жанра

Дарья Акимова
черно–белая свобода **28**

Борис Соколов
магистратура пера **30**

А. К.
взгляд на время: календарь **34**

Никита Елисеев
кот и композитор **37**

Валентин Дьяконов
трезвый? хвалю! **39**

Сергей Голлербах
цветы и овоци вне времени и пространства **41**

дефиле

одежда государственной важности **43**
С хранителем фонда исторического костюма Музея Виктории и Альберта Сюзан Норт беседует Иван Бубнов

блеск без гламура **47**

короли нюанса / мировые художники

Евгения Дьяконенко
билл виола: путешествие в поисках себя **49**

джон ноймайер: «нижинский бог» **52**
С Джоном Ноймайером беседует Ольга Славина

Дарья Акимова
быть знии лейбовиц **54**

борис смелов: ретроспектива **57**
*О мифе петербургской фотографии беседуют Алексей Зеленский, Константин Водяницкий,
Марина Гуляева, Александр Котломанов, Светлана Александрова*

территория авангарда / ближнее чтение

неопубликованные письма казимира малевича **64**
Публикация, комментарии и примечания — Андрея Крусанова

deadline **70**

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

петербургская арт-хроника **74**

московская арт-хроника **77**

арт-хроника регионов **81**

петербургская арт-хроника / обзор

Виталия Червова
чего мы раньше не видели, а только слышали **89**

петербургская арт-хроника / избранное

К. Т.
старый петербург в новом веке **95**

**Номер подготовлен при участии
Петербургского
благотворительного фонда
культуры и искусства «ПРО АРТЕ»**

pro arte

**Журнал «Новый мир искусства»
выражает благодарность компании**



Astra Shipping Agency Ltd.
за финансовую поддержку
в подготовке номера.

общающиеся культурные сосуды

Петербургскому институту «Про Арте» исполняется десять лет. Юбилей будет отмечен 29 мая десятью событиями в Петропавловской крепости, на территории которой расположена и штаб-квартира Про Арте. Диалог обозревателя НОМИ Дмитрия Новика с директором института Еленой Коловской посвящен роли Про Арте в культурном пространстве Петербурга.

Что такое Про Арте?

Это благотворительный фонд, который занимается современным искусством в широком смысле слова, — музыка, визуальные искусства, архитектура, танец, журналистика. Мы работаем с профессионалами в учебных программах и семинарах, поддерживаем их финансово и организационно и дружим с широкой аудиторией, показывая ей, что этого искусства не надо бояться. Это такие общающиеся культурные сосуды.

Еще нас можно назвать «культурными продюсерами» — мне подсказал это название Рэм Кулхаас. Три года назад я делала с ним интервью для выставки в Музее архитектуры в Москве (ее Про Арте готовил по просьбе «Студии 44»). Тогда, после выставки в Эрмитаже, посвященной реконструкции Главного Штаба, всю обсуждали как победивший в конкурсе на реконструкцию проект «Студии 44», так и идеи самого Кулхааса. Но во время интервью в Роттердаме мы впервые встретились с Рэмом, и мне нужно было быстро объяснить ему, что такое Про Арте. Я рассказывала о наших программах, говорила о том, что мы серьезные люди, работающие с Эрмитажем, Филармонией, Петропавловской крепостью. Что мы пытаемся наладить связи с «малыми» музеями, организуем выставки, семинары, лекции и т. д. Он слушал, слушал и сказал: «Так вы культурные продюсеры (cultural producers)». Хотя, если быть точной, мы — благотворительный фонд, находящий деньги на поддержку современного искусства и культуры. То есть под продюсированием здесь нужно понимать поиск идей и производство событий в мире современного искусства.

То есть вы посредник?

Да, модератор между миром профессионалов и непрофессионалов. Мы продюсерский центр, реализующий собственные идеи на собственный лад.

Кому бы, например, пришло в голову организовать концерт в библиотеке Алвара Аалто в Выборге? Но так хотелось привлечь внимание к этому шедевру архитектуры! И вот оказалось, что в библиотеке шикарная акустика и современная академическая музыка звучит в этом пространстве просто отлично. Наш ансамбль, eNsemble (куда, кстати, входят музыканты темиркановского оркестра), исполнял там музыку российских и финских композиторов, и мы объясняли публике, что такое современный композитор и как его слушать. В зале было около сотни самых обыкновенных людей, игралась не самая простая музыка, но все слушали с интересом, никто не ушел.

От других же институций, «играющих на том же поле», как мне кажется, нас прежде всего отличают свежие идеи с социальной и гуманитарной направленностью. И, конечно, уровень исполнения — очень профессиональный, не «на коленке».

Тем не менее главную задачу продюсера — искать деньги на проекты — вам приходится выполнять...

Вы спрашиваете меня, как мы финансируемся?

Конечно.

У нас по нынешним временам очень политкорректный «финансовый портфель»: нас поддерживают городской Комитет по культуре, российский Фонд Михаила Прохорова и американский Фонд Форда.



Директор фонда «Про Арте» Елена Коловская. Фото Марины Гуляевой



Кураторы программы Фонда «Про Арте» под сводами Невской куртины. Слева направо: Светлана Литвиненкова, Екатерина Пузанкова, Татьяна Шнизова, Татьяна Быковская. Фото Марьяны Гумеровой

Конечно, бывают небольшие бюджеты и из других источников — но это три основных кита. Важную роль в нашем становлении как институции сыграл, конечно, Фонд Форда.

Это единственный фонд в мире, который очень специфически дает деньги: их действительно больше всего интересует, что мы делаем, они всегда радуются как дети, когда наши проекты успешны и получают признание. Известно, что Фонд Форда (существующий в четырнадцати странах мира) не имеет специального бюджета на рекламу; они считают: «наши грантополучатели — наша лучшая реклама». Главное — отсутствие мелкого копательства, микроменеджмента: мы обсуждаем общие направления деятельности, согласуем наших партнеров, ну и бюджет, конечно. Мне пришла в голову простая аналогия. Если владелец бара будет в конце каждого рабочего дня замерять мензуркой, сколько осталось в каждой бутылке, то его предприятие никогда не станет успешным. Нужно выбрать правильного бармена, которому доверяешь, — и бар будет работать, и с мензуркой бегать не надо. Вопрос доверия. Это ключевое понятие, определяющее успех. Точно так же строится работа внутри самого Про Арте. Иначе мы не смогли бы продюсировать 250 событий в год штатом в 10 человек — я физически не смогла бы вникнуть в организацию каждого из 250 событий на каждом шаге.

Намекаете на то, что негосударственная институция в культурной сфере эффективнее забюрократченной государственной структуры?

Говорю об этом прямо. Если первые должным образом выстроены и управляются, то они будут всегда эффективнее вторых. Мы мобильнее, при том что выполняем все многочисленные правила и инструкции. Наша производительность намного выше. Печально, что в последние годы негосударственный сектор сокращается и как-то «линяет». Позвольте еще одну аналогию. Есть огромные «танкеры», такие, как Эрмитаж, которые плывут заданным курсом, и им нельзя делать резких движений. Но в акватории работают еще и очень полезные и необходимые «буксирчики», и «катера» — это мы. Все вместе образуют единое водное пространство. Если понятие модернизации страны все еще стоит на повестке дня, то тогда модернизация — это мы, эффективные негосударственные организации. Больше того, мы задаем стандарты.

Например?

Петербургские музейные фестивали «Ночь музеев» и «Детские дни в музеях Петербурга» по содержанию сильно отличаются от нашего фестиваля «Современное искусство в традиционном музее», но по структуре во многом они списывались с нас. Фонд Лихачева и многие другие некоммерческие организации издают ежегодные отчеты по нашему образцу. Голосование после концертов скопировано с наших «Пифийских игр». Мы первыми показали видео в Эрмитаже (Билл Виола и Ширин Нешат), причем сделали это по-особому: вместе с историческими произведениями из коллекции Эрмитажа. Соединили старое и новое.

Не жаль собственного интеллектуального продукта?

По-моему, важен результат: если полезные идеи распространяются на качественном уровне, это хорошо.

Вы намеренно сделали фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» (СИТМ) основной программой Про Арте или так сложилось?

СИТМ — программа самая большая и трудоемкая, но не могу сказать, что главная. Это верхушка айсберга нашей работы. Скажем так, она главная по общественной значимости. А есть еще серия выставок «Штучки», которую мы делаем с Музеем истории Петербурга, а еще были сто лекций по современному искусству, прочитанные в Русском музее, которые вспоминают до сих пор.

Когда мы начинали фестиваль СИТМ, то уже предполагали его ежегодность, но только успешное развитие сделало этот фестиваль

основным событием, с которым публика связывает деятельность Про Арте.

Почему СИТМ появился?

Мы изначально заточены под воплощение идей — как своих, так и наших экспертов. В середине 90-х, еще до создания Про Арте, с группой петербургских художников и искусствоведов мы ездили в Стокгольм, который в тот год был культурной столицей Европы. Там был похожий фестиваль: современные художники выставились в музеях, но это была разовая акция. По возвращении наш коллега, литератор Михаил Берг высказал идею — показывать современное искусство в наших музеях. Но весь формат — грантовый конкурс, порядок его проведения, воплощение проектов, раскрутку фестиваля как события — мы придумали сами.

Имеет ли СИТМ аналоги в мире?

Подобные акции проводились, например, в Италии, Великобритании. Но только мы пришли в маленькие нехудожественные музеи. В девяти фестивалях участвовало 50 музеев, где выставились больше 100 художников, которые реализовали 73 проекта.

Что-то вам запомнилось особенно?

Есть общепризнанные лидеры фестиваля — пингины Андрея Рудьева на Музее Арктики, Хор жалобщиков Петербурга, проект в Пулковской обсерватории... Но мне интересно, когда художники приходили в крошечные и не очень известные музеи. Например, в 2001 году Мария Заборовская и Ник Барбанов выставили свои карандашные рисунки мифических зверей в музее Ветеринарной академии среди уникальных скелетов. Мне дорого, когда в фестивале участвует музей, в который в иное время публика не пойдет, и когда художники, придумывая проект, адекватный этому музею. Проект «Ленинградки: проекция 2000» Сергея Чернова в Музее-монументе героическим защитникам Ленинграда на площади Победы — редкий случай непафосной и трогательной интерпретации очень сложной блокадной темы.

Для меня важно не только то, что тысячи людей пробежали по музеям или прогулялись по Пулковской обсерватории. Принципиально, что меняются сами музеи. Выставка некрореалистов Евгения Юфита и Владимира Кустова в Музее судебной медицины работала несколько лет, а Кустов был там штатным сотрудником и организовал просветительские семинары по танатологии.

Или когда, например, сотрудник Музея хлеба приносит нам отчет и говорит, что после открытия проекта «Колобок» группы Ессаре у нее и ее коллеги уже несколько дней хорошее настроение. Или что один из новых петербургских музеев, посвященный Льву Гумилеву, будучи филиалом Музея Ахматовой, создавал экспозицию с учетом участия ахматовцев в наших фестивалях.

Фестивальные проекты остались в истории современного искусства в России?

Пингины из «Антарктической миссии» Рудьева «перелетели» с крыши Музея Арктики и Антарктики на крышу ГЦСИ в Москве, «Занимательную физику» Ефимова и Денисова я потом застала в Нижнем Новгороде, а Марат Гельман увидел «Карту мира» Ильи Трушевского на фестивальной выставке в Музее артиллерии, взял на Арт-Москву, и с этого началась карьера молодого питерского художника.

Нет ли в этом формате — современные художники адаптируются к музеям — уступки консервативному Петербургу?

Первоначальная идея состояла в игре на контрасте. Но мы выбрали несколько иные правила, когда художник работает в контексте музея. И особой опасности инфицирования питерской ментальностью я здесь не вижу. Это не уступка музеям, а диалог со зрителем. Фестиваль, как и весь Про Арте, настроен на работу с широкой публикой. У нас две аудитории, одна — профессионалы: музыканты, художники, архитекторы, журналисты, другая — массовый зритель. Про Арте соз-

давался для того, чтобы разными способами навести мосты между ними. Наша задача — рассказать о современном искусстве доступным языком, и в этом уникальность Про Арте среди всех институций, которые этим искусством занимаются. Остальные, а я много общаюсь с коллегами по всему миру, более склонны ограждать свой предмет от дилетантов.

В квадрате «зрители — художники — музеи — Про Арте» кто более других в выигрыше?

У всех в этой истории слишком разные интересы, их трудно сопоставить. Скажу так: кто больше работал, тот больше и получил.

Удалось ли переломить настороженное отношение питерских музейщиков к современному искусству?

За все восемь лет проведения фестиваля было всего два прямых отказа участвовать в нем — в двух музеях из пятидесяти. При этом мы никогда не идем на компромиссы и не будем специально подстраивать проект под музей. Иное дело, что и художник не вправе переворачивать музей с ног на голову. Они должны работать вместе, и в лучших проектах это происходит.

Какое место СИТМ занял на культурной карте Петербурга?

Как-то директор Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский заметил, что мы работаем на организацию единого музейного пространства Петербурга. Про Арте — это муравьи, работающие над созданием этого пространства как большого отлаженного муравейника. Тяжелая ежедневная работа, в которой публика видит только праздник — выставки, фестивальные шаттлы, буклеты для свободного входа в музеи.

В фестивальных проектах обычно три главных действующих лица: два куратора, один музейный, другой — либо приглашенный художником, либо (и это чаще) сотрудник Про Арте, ну и сам художник. Может ли фестиваль решить проблему дефицита кураторов современного искусства, рекрутируя последних не столько из арт-среды, сколько из музеев?

Вы считаете, что кураторов не хватает?

Безусловно. Художников не может быть много, это редкий дар, кураторов должно быть больше. Их в отличие от художников можно производить. А иначе трудно выполнить вашу миссию по наведению мостов и — шире — воплотить идею модернизации.

Я убеждена, что кураторов и искусствоведов предостаточно, надо воспитывать художников, которых очень мало. Не хватает на самом деле тех самых арт-менеджеров, организаторов процесса.

Насколько активность музея может повлиять на выбор проекта экспертным советом Про Арте?

Всего несколько раз сами музеи приводили к нам художников с готовыми проектами, и мы им отказывали, поскольку разошлись в понятии современного искусства. Чаще всего художник создает проект, потом договаривается с музеем, и они уже вместе подают заявку на участие в конкурсе. Кстати, первые четыре года фестиваля активнее были музеи, они искали контактов с нами, а сейчас больше рвутся художники, музеи стали принимающей стороной. Причина прозаическая: в государственных музеях появилось столько бюрократических процедур, что они отбивают всякую охоту в чем-либо участвовать. Кроме того, восемь лет назад у музеев совсем не было денег, их мотивация была в первую очередь финансовая: так, например, мы своими грантами помогали в выпуске печатных изданий о том или ином музее. Теперь они меньше нуждаются в деньгах, им интереснее пиларовские возможности фестиваля, появление новой публики.

Вы объявили фестиваль 2009 года чисто проартовским, то есть он будет составлен из работ ваших студентов прошлых и нынешних. Не боитесь провала?

Это только наше желание, конкурс по-прежнему будет открытым для всех художников.

Тогда как вы оцениваете шансы проартовцев?

50 на 50. Четыре раза мы набирали на двухгодичную учебную программу группу из 20 молодых художников, в основном студентов художественных вузов, и обучали их как новым технологиям, так и навыкам работы в коллективе, участию в совместных проектах. Выставки в Артиллерийском музее и Музее политической истории показали, что студенты вполне конкурентоспособны. Первую премию «Инновация» в разделе «Новая генерация» получила Маша Шарафутдинова, Трушевский — лауреат премии «Соратник».

Какова ваша стратегия: приручать новые музеи или привлекать проверенных партнеров, чтобы держать качество?

Участие новых музеев обязательно, каждый год их не меньше половины. В Петербурге более 200 музеев, и мы хотим показать их как можно лучше, привлекая в музейные стены современное искусство. Но если есть качественный проект для уже участвовавшего музея — это тоже хорошо. В первую очередь мы ориентируемся на качество художественного проекта.

Успех приглашения Пулковской обсерватории — пространства не совсем музейного, хотя и целиком мемориального, показал важность раскручивания неожиданных мест. Какие подобные площадки выглядят потенциально привлекательными для СИТМа? Хор жалобщиков пел на улице Шкапина, тогда еще не расселенной...

А что еще предложите?

Какой-нибудь дом отдыха или завод, но действующий, а не остановленный и пустующий.

Хорошая идея, подумаем.

Есть ли желание позвать западных и российских звезд для участия в фестивале, как это было в неформатном, 2003 году, когда Билл Виола и Ширин Нешат показывались в Эрмитаже, а Марк Воллинджер, Ким Суджа и Арнаут Мик — в Русском музее?

В течение 2009 года состоится «Видеопарад» произведений Яна Брейквелла, Билла Виолы, Ив Сассманн и других звезд. Все показы намечены в Потерне Петропавловской крепости.

Теперь о музыке и остальных программах...

Тот же самый алгоритм: для профи — семинары по интерактивной музыке и саунд-дизайну, для публики — фестивали «Консонансы XX века», «Пифийские игры», программы иностранных сезонов в Петербурге. Или вот мы почувствовали, что не хватает информации о современной архитектуре из уст живых архитекторов, — так появилась программа лекций, которую мы делаем с московскими коллегами (Центр современной архитектуры). Российские и зарубежные «звезды» объясняют широкой публике, почему они строят именно так, а не иначе.

Мне представляются принципиальными программы на стыке искусств. Лучший пример — фестиваль «Кинотанец», который мы делаем вместе с Каннон Данс Центром. Для меня это идеальный по содержанию проект. Собираются хореографы, танцоры, фильммейкеры, видеохудожники и на мастер-классах с авторами из регионов создают совместный продукт. Это для профессионалов. Публика же смотрит кино о танце, собранные куратором Аллой Ковган по всему миру. Работает все тот же проартовский принцип двух аудиторий.

Кстати, по поводу регионов... Налаженные связи с Петрозаводском позволяют возить туда музыкантов, видеопрограммы и лекции, в Норильске и Красноярске проходят наши семинары по журналистике. Или Эрмитаж везет в Казань выставку, посвященную исламу, а мы — видео Ширин Нешат. Опять же соединение старого и нового.

Вот так: генерируем идеи, задаем стандарты, соединяем несоединимое.

Видеопарад: выставки ведущих видеохудожников мира

Петропавловская крепость. Потерна и каземат Государева бастиона

Ян Брейквелл (Великобритания). Другая сторона. 30 января — 1 марта

Билл Виола (США). Квнтет памяти. 29 мая — 26 июля

Ив Сассманн (США). 89 секунд в Алькасаре. 20 ноября — 31 декабря

Выставка «Архитектура Петербурга-2009». Совместно с Объединением архитектурных мастерских СПб

Мраморный зал Российского этнографического музея. 8—12 апреля

Кинотанец. VI Международный фестиваль танцевального кино. Совместно с Каннон Данс Центром

Киноцентр «Родина» и Про Арте. 9—18 апреля

Пифийские игры. Состязания композиторов. Тема: «Что делать?»

Учебный театр «На Моховой». 19 апреля

Праздник Про Арте. 10 лет Про Арте — 10 событий: музыка, выставки, перформансы

Петропавловская крепость. 29 мая

Среди событий: выступление «Хора поздравляльщиков», открытие архитектурной выставки, видеовыставка и демонстрация анимации в залах Про Арте, литературные чтения, танцевальный перформанс, концерт современной академической музыки, открытие видеоинсталляции Билла Виолы.

Fashion-концерт ко дню рождения Про Арте. Первое исполнение кантаты «Вакхическая песнь» на стихи Лоренцо Медичи. Музыка: Роман Рудица. Художественный руководитель Алексей Горiboldь

30 мая

Выставка «Русская красота». Кураторы: Глеб Ершов, Станислав Савицкий

Государственный центр современного искусства (Москва). Июль; Санкт-Петербург. Сентябрь — октябрь

Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее»

26 сентября — 18 октября

One Dancing. Мультимедиа-представление для тещи, танцовщицы, голосов, инструментов, видео и электроники на текст Гертруды Стайн. Музыка: Борис Филановский. Хореография: Анастасия Кадрулева

Октябрь

Музей и государство. Международная конференция. Совместно с Государственным Эрмитажем

Государственный Эрмитаж. Эрмитажный театр. Октябрь

Синяя борода. Материалы дела. Премьера оперы. Музыка: Владимир Раннев. Либретто: Деа Лоэр. Режиссер Василий Бархатов

Петербургский планетарий. Декабрь





Евгений Мохорев. Из проекта «Ballet Royal. Арифметика идеального». СИПМ-2006



Андрей Руднев. Из проекта «Антарктическая миссия». СИПМ-2005



Ольга Чернышева. Из проекта «В ожидании чуда». СИПМ-2000

Образовательная программа для молодых художников «**Современное искусство**» адресована молодежи (до тридцати лет), уже имеющей художественное образование, активистам в области современного искусства, а также студентам художественных вузов. Она нацелена на то, чтобы раскрыть творческим и пытливым эстетический потенциал новых форм искусства (объект, инсталляция, перформанс, акция, видео, сетевое искусство, компьютерное искусство), детально продемонстрировать им возникшие в результате технического прогресса средства художественного выражения, ознакомить нуждающихся с самым передовым инструментарием и приемами работы с ним, сформировать у молодых индивидуальное отношение к предмету их занятий.

Руководители программы предлагают начинающим мастерам двухгодичные лекционные курсы по истории и теории новейшего искусства, мастер-классы отечественных и зарубежных художников, встречи с теоретиками и практиками актуального искусства из России и из-за границы, консультации в работе над индивидуальными творческими проектами, участие в мастерских, фестивалях, выставках, техническую базу для реализации замыслов в области медийного искусства.

Институт «Про Арте» проводит в разных форматах и на разных площадках выставки работ и видеопозаботы своих студентов и выпускников, поддерживает их участие в выставках и фестивалях актуального творчества в России и за рубежом. В результате некоторые из тех, кто прошел обучение по программе «Современное искусство», уже привлекли внимание художественной общественности и получили известность: Вера Атлантова, Стас Багс, Илья Галонов, Влад Кульков, Светлана Михайлова, Илья Трушевский, Антон Хлабов, Маша Ша, Кирилл Шаманов и другие.

Ежегодный фестиваль современного искусства «**Современное искусство в традиционном музее**» организован институтом «Про Арте» для сближения традиционной культуры и современного искусства, модернизации деятельности петербургских музеев и повышения их общественного авторитета, привлечения внимания широкой публики к современному искусству.

Фестиваль был инициирован институтом при поддержке Фонда Форда и Государственного музея истории Санкт-Петербурга в 2000 году, с тех пор проводится ежегодно и к настоящему времени стал «визитной карточкой» института «Про Арте».

Художественные проекты отбираются к участию в фестивале по результатам грантового конкурса; в жюри этого конкурса входят члены экспертного совета института и независимые эксперты. Наряду с петербуржцами участие в фестивале принимают художники из других регионов России, а также их зарубежные коллеги. К настоящему времени восемь десятков художественных проектов, созданных более чем сотней авторов из Петербурга, Екатеринбурга, Калининграда, Москвы, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Самары, Великобритании, Германии, Нидерландов, США, Финляндии, Франции, Швеции специально для фестиваля, были показаны в полусотне крупных и малых петербургских музеев, среди которых Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Музей театрального и музыкального искусства, Музей печати, Музей-квартира А.А. Блока, Музей экспериментальной медицины и многие другие.

По итогам каждого фестиваля издается двуязычный цветной журнал-каталог, в котором есть подробная информация о музеях, художниках, проектах, а также статьи ведущих искусствоведов и критиков о предъявленных публике выставках.



Ян Брейквелл. Другая сторона. Видеоинсталляция. 2002. Фрагмент показа в Петропавловской крепости

ян брейквелл: последний танец

Петропавловская крепость. Потерна и каземат Государева бастиона. Ян Брейквелл. Другая сторона. 31 января — 1 марта

Финал январской вернисажной недели. Дзенское видео британца Яна Брейквелла. На одном экране, сильно замедленно: пожилые пары танцуют в павильоне Эриха Мендельсона — Сержа Чермаева на пустынном морском берегу в английском курортном городке Бексхил-он-Си в графстве Восточный Суссекс. Банальная аудиодорожка с вечеринки «для тех, кому за 60» заменена Брейквеллом ми-мажорным ноктюрном Шуберта в исполнении Иегуди Менухина. В это время на другом экране, спиной к первому, невидимый художник в пустом зале того же павильона «Де ла Варр» совершает свой «танец» — с включенной видеокамерой.

Потом на первом экране — пустота, на втором — танцы. Но это не банальная перемотка, все четыре ролика — разные. Точнее, один танец чуть многолюднее второго, а в одной пустоте чуть больше моря, чем во второй, и не так навязчив желтый неоновый вертикальный светильник, который намеренно нудно маячит в центре кадра.

Все разговоры о социальном: пенсионеры цивилизованной страны культурно проводят время — не более чем скольжение по поверхности. Предчувствие автором скорой смерти (художник умер от рака легких через три года после создания «Двух сторон») и попытка отодвинуть ее при помощи созерцания людей, которые наслаждаются жизнью вне возраста. Ноктюрн неожиданно обрывается криком чаек и звуком разбитого стекла. Но по-прежнему нет объяснения, зачем нужна вторая сторона, почему появляется второй видеоряд. Хотя именно в нем скрыт феномен Брейквелла, который, фиксируя пустоту, улавливает ее же тотальное отсутствие.

Чтобы зритель не заблудился и не отвлекся, ему дается небольшая подсказка. Камера как бы случайно чуть опускается, захватывая в объектив переключившиеся изгибы никелированных перил, неровность бьющегося прибоя, береговой линии и круглой террасы имени классиков мирового конструктивизма.



Международные проекты — выставки западных художников, конференции с участием приглашенных иностранных «звезд», архитекторов, кураторов — общепризнанный «конек» института «Про Арте». На этом поле его лучшие реализованные идеи — выставка «Хогарт — Хокни — Стравинский», показ Билла Виолы и Ширин Нешат в Эрмитаже, а также целый ряд серьезных конференций, сопровождавших крупнейшие выставочные проекты — такие, как показ Кабакова, Уорхола, Ротко и др. Программа первого и весьма репрезентативного Международного фестиваля видеоискусства [PRO]СМОТР 2003/2004

года была подготовлена институтом «Про Арте» в сотрудничестве с Эрмитажем и Государственным Русским музеем.

Но и тогда, и сейчас многие задавались и задаются вопросом: смысл этих акций — популяризация в России художников, уже ставших на Западе классиками, или попытка подключить наш арт-процесс к международному контексту? Кем можно было бы продолжить этот «просветительский» выставочный ряд? На эти вопросы — по-разному — отвечают коллеги и оппоненты Про Арте ну и, конечно, сами институт. И словом и делом.

Среди выпускников Про Арте:

Анна Колосова и Владимир Лило, которые сегодня работают в Петербургском филиале Государственного центра современного искусства.

Персональные проекты шестерых выпускников в разные годы были приняты к участию в фестивале «Современное искусство в традиционном музее».

Пятеро выпускников успешно сдали экзамены для продолжения обучения за границей (Германия — **Александр Гурко**, **Андрей Устинов**, Франция — **Илья Трушевский**, США — **Маша Ша**, Финляндия — **Екатерина Курочкина**).

Работа **Татьяны Головизиной** «Ночлежка» в 2003-м получила премию корпорации General Satellite как лучший выставочный проект года. С 2003-го по 2005 год художница стала участницей международных художественных резиденций в Тайване, Италии, Японии.

Работы **Владимира Лило** и **Ильи Трушевского** были отобраны Маратом Гельманом для участия в ярмарке «Арт-Москва»- 2005.

Маша Ша в 2006 году стала победителем всероссийского конкурса «Инновация» (в номинации «Новая генерация»).

Прошли персональные выставки — Маши Ша в галерее «Квадрат» (СПб), фонде «Современный город» (Москва), **Ильи Гапонова** в «Якут-галерее» (Москва), галерее Navicula Artis (СПб), **Антон Хлабова** в галерее Navicula Artis (СПб), **Ильи Трушевского** в галерее «Глобус» (СПб), **Владислава Кулькова** в галерее «Риджина» (Москва), **Вероники Рудьевой-Рязанцевой** в галерее «Люда» (СПб).

Илья Гапонов — один из создателей и кураторов лофт-проекта «Студия Непокоренных» в СПб.

Работа **Ильи Трушевского** «Карта мира» участвовала в основной программе II Московской биеннале современного искусства (2007).

Виктория Илюшкина курирует программу российских видеопозов для Bergen Kunsthall, Норвегия.

Вера Атлантова стала лауреатом премии фестиваля «Кинотанец»-2006, работает в области танцевального фильма (кинотанца).

В 2007 году Галерея Марата Гельмана в рамках некоммерческой программы выставки «Дизайн и реклама» (МВЦ «Крокус Экспо») представила проект **Кирилла Шаманова** «Монетизация».

Илья Трушевский стал номинантом и вошел в финал третьего конкурса «Инновация» в разделе «Новая генерация».

Илья Гапонов стал соорганизатором фестиваля современного искусства «Арт-Статус» в Кемерове.

Газета «Вечерняя Москва» подвела культурные итоги 2007 года. Критики, к которым обратилась газета, дважды упомянули **Илью Трушевского** в числе «открытий года».



О роли Про Арте в организации культурного менеджмента на поле весьма разнородного отечественного современного искусства размышляет Александр Боровский, искусствовед, арт-критик, куратор, заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея:

Институт «Про Арте» стал у нас одной из совсем немногих (а может быть, и единственной) институций западного типа: в ней есть смиренная паче гордости, позволяющее делать дело почти анонимно, вне нашей постсоветской борьбы амбиций руководителей. Так и запишем — институция без политиканства. Хотя вначале всякое бывало: собрались яркие люди и, естественно, самовыражались. Тогда многое было определено (вплоть до названия), многое сделано. Но сегодня мне даже нравится, что в руководстве мало осталось «зубров» (их — нас — привлекают иногда, но функционально), есть нормальное арт-администрирование.

Пока что состав управленцев устоялся. Елена Коловская — главная в этой группе, и она прекрасно справляется как раз потому, что у нее нет, похоже, амбиций, традиционно связанных у нас с самоназванием «куратор». Хотя ее скромность, повторяюсь, паче гордости, но эта редчайшая у нас скромность — деловая, профессиональная, основанная на том, что конкурентов в сущности и нет и выпендриваться незачем, незачем играть и во властные игры. Вообще роль кураторов в нашем российском понимании преувеличена. Я бы лично за одного грамотного администратора отдал 5—6 людей, называющих себя кураторами.

Если говорить о продолжении крупных проектов экстра-класса, я бы предложил следующий художественный ряд: китайская анимация и видео, англичане круга White Cube, Рихтер.

Теперь об арт-фестивале «Современное искусство в традиционном музее». Как мне представляется, он сделал многое, но — более для художников, чем для музеев. Ведь очень многое зависит от директорского корпуса. Если, скажем, в Музее связи администрация заинтересовалась современным искусством, они и делают классные выставки. Но есть и те (и с ними тоже сотрудничает Про Арте), кто относился ко всему этому все-таки как к разовому мероприятию. И на позитивные перемены в области этих малых музеев я пока что не надеюсь: нет бюджетов, кадров, концепции не менялись с 50-х годов.

На вопрос НОМИ, смог ли бы сам он возглавить институцию подобного типа и что бы предпринял, находясь на таком посту, Александр Давидович ответил:

Я бы принципиально не смог возглавить подобную институцию. Способность выбивать средства, вести бесконечную переписку, подача аппликаций на гранты, контроль за штатом исполнителей и при всем при том сохранение чувства перспективы, понимание своей культурной функции (а не места, позиции, влияния и пр.), для этого нужно какое-то очень современное и западное чувство, как бы это сформулировать, — социально-культурного служения. Без всякой иронии. Я же востребован в каких-то других качествах, грех жаловаться. К тому же слишком избалован возможностью самореализовываться в текстах.



Зинаида Соловьева, заместитель директора Музея хлеба по научной работе:

В нашем музее до появления в нем проекта института «Про Арте» присутствовала только традиционная по форме подача материала. Ведь экспозиция Музея хлеба поддерживает традицию историко-бытовых музеев, в которой доминирует тематико-хронологический принцип построения выставок. Но в 2008 году мы принимали у себя московскую художественную группу Escape с ее выставкой «Колобок». Тема этого художественного проекта полностью соответствовала основному предмету показа в музее — выпечке, оттого и выставка показалась всем, и музейщикам, и зрителю, не просто уместной, но и остроумной, и... свежей.

Да, мы музей со «специальной» темой, но надеемся, что в будущем это не станет помехой для современных художников, и мы вновь станем участниками фестиваля Про Арте.



Сергей Толбин, директор Астрономического музея Пулковской обсерватории:

Я бы не сказал, что наш музей можно в полной мере считать традиционным. Музей Пулковской обсерватории отражает историю развития астрономии в России и историю самой обсерватории за период с XIX по XXI век, и поэтому он прежде всего *уникальный*. С другой же стороны, это ведомственный музей, то есть существующий при организации Российской академии наук.

Астрономический музей в 2007 году участвовал в фестивале, организованном институтом «Про Арте», так как Пулковская обсерватория является не только научным центром, но и историческим, культурным и научно-просветительским центром. Этот проект вызвал большой интерес среди жителей Санкт-Петербурга и, на наш взгляд, был удачным.

Наш музей готов и в будущем участвовать в фестивале «Современное искусство в традиционном музее», если его тематика будет сочетаться с целями и задачами Астрономического музея и современными знаниями о Вселенной, которые добываются астрономической наукой.



Нина Попова, директор Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме:

Музей — это всегда традиция, уж такую нишу он занимает в сознании людей, в обществе. И мне кажется очень важным то, что организаторы фестиваля Про Арте «Современное искусство в традиционном музее» дают возможность другого взгляда на музей, на музейную культуру. Эти выставки не только расширяют поле музейной деятельности, но делают его каким-то объемным, что ли... Потом благодаря энергии и идеям современных художников вокруг музея образуется такое своеобразное броуновское движение, в результате чего к нам приходят совсем новые люди, которые, может быть, просто так никогда бы и не пришли. Но они идут, подстегиваемые каким-то новым интересом, и открывают для себя что-то очень важное. Ну пусть не все, но — многие или даже некоторые из них. Выставки современного искусства в музее, как ручейки, оживляют и подпитывают почву музейного пространства. А вокруг музея необходимо взрыхлять и наполнять свежими соками почву, а иначе он может закаменеть!

В разных пространствах и в разное время у нас проходили две выставки фестиваля Про Арте.

Первая — «Дембельский альбом — русский Art Brut (между субкультурой и книгой художника)» под кураторством Михаила Карасика и Петра Белого — размещалась в выставочных залах и включала в себя как настоящие дембельские альбомы солдат срочной службы, так и произведения современных художников на ту же тему. Вторая выставка удачно вписалась в основную экспозицию музея — в коридоре мемориальной квартиры Анны Ахматовой. Она называлась «Дом-поэма» и тематически оказалась наиболее цельной и органичной для данного пространства, потому что представляла собой фотографии наших музейных посетителей и экскурсоводов, выполненные у них дома финской художницей Яной Кокко.

«Дембельский альбом», конечно, многие запомнили, он был масштабнее и сопровождался живым шевелением вокруг. Но ведь такая выставка могла пройти на любой площадке... Она не связана с конкретным местом, его спецификой и в конечном итоге — с его традицией. А все мы прекрасно знаем, что без музейного зрителя нет традиционного музея. Ведь даже символом фестиваля Про Арте выбрана именно такая вот музейная старушка.





Юлия Демиденко, заместитель директора Музея истории Санкт-Петербурга по научной работе:

Приоритетен ли для «Современного искусства в традиционном музее» акцент на малых музеях? Может ли подобный проект состояться, например, в Эрмитаже? И кто бы мог тогда в нем участвовать?

Этот фестиваль задумывался с ориентацией на музеи как раз иные, чем Эрмитаж или Русский, которые тоже имеют свои программы по современному искусству. Так что в Эрмитаже выставки фестивальной программы действительно невозможны — по принципиальным соображениям. Что не мешает институту «Про Арте» плодотворно сотрудничать с Эрмитажем иначе: устраивая совместные выставки, конференции etc.

Называть некоторые музеи, участвующие в фестивале, «малыми» у меня просто не поворачивается язык. Музей истории Петербурга с его более чем миллионным собранием, 60 выставками в год и 7 филиалами по всему городу уж точно не из их числа. Но можно ли назвать «малым» Музей железнодорожного транспорта? Музей политической истории? Хотя, конечно, есть и действительно небольшие музейные институции. Это все очень разные музеи — по профилю и по тематике, по количеству экспонатов и числу посетителей, даже по принадлежности: есть музеи ведомственные, музеи городские, музеи федеральные... Суть в том, что это музеи, в повседневную практику которых не входит экспонирование современного искусства.

Фестиваль таким образом решает две задачи: привлекает внимание к этим музеям, которые, что греха таить, посещаются хуже, чем Эрмитаж, и пропагандирует современное искусство. Дело в том, что Музей почвоведения или любой литературный музей имеют свою специфическую аудиторию, точно так же и современное искусство имеет свой круг почитателей. Эти круги, как правило, не пересекаются. Фестиваль расширяет число посетителей музеев за счет любителей contemporary и приводит молодежь (которая обычно больше интересуется актуальным искусством) в музейные залы. Очень важно, что в первые дни фестиваля осуществляется доставка публики на выставки. Я знаю, что благодаря фестивалю многие люди впервые смогли побывать в музее Пулковской обсерватории, например. С другой стороны, публика видит, что современное искусство — это не монстр какой-то и что говорить оно может на самые разные темы, осмысляя совершенно разные проблемы, и между музейными залами и им нет каких-то непримиримых противоречий. Иными словами, посетители учатся понимать, осваивать язык современного искусства. Кстати сказать, среди постоянных посетителей фестиваля довольно много людей пенсионного возраста.

«Штучки» — это популяризация коллекции Музея истории СПб или художественный разговор об объекте? И, признайтесь, вы дали название этому проекту?

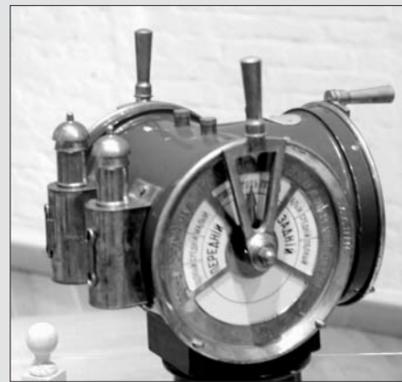
Серия выставок «Штучки» проходит на территории Петропавловской крепости вот уже пять лет. В первую очередь это, конечно, попытка художественной интерпретации музейных предметов, причем самых разных. Одно дело пририсовать всемирно известной «Джоконде» хулиганские усы (знаменитая работа Марселя Дюшана), совсем другое — придумать что-то на тему... пульта от лунохода. Но в то же время это возможность показать музейные вещи, которые редко покидают хранилища. Название проекту дал петербургский историк Лев Лурье, и это название отражает невозможность объединить каким-либо иным, более серьезным словом такие разные вещи, как корсет или детали от крейсера «Аврора», окуляры и старые паспорта, швейную машинку и детскую коляску. По каждой теме объявляется конкурс, а дальше... все абсолютно непредсказуемо! Бывает, что тема, которая устроителям кажется интересной, не вызывает особого интереса у художников, и наоборот — предмет, который нам казался совершенно банальным и скучным, вдруг пробуждает невероятную творческую фантазию. Бывает, что приходит несколько десятков заявок, а бывает — несколько штук. Иногда — сразу пять разных проектов от одного автора. Все эти предложения обсуждаются экспертным советом, причем часто звучат конкретные рекомендации, члены совета тоже включаются в игру, начинают фантазировать, и итоговый проект нередко оказывается продуктом коллективного творчества. Интересно, что за эти пять лет художники стали гораздо лучше представлять свои проекты. Но, увы, само качество проектов не всегда на высоте. И, как правило, самые интересные — малобюджетные «штучки».



Штучки-2003: Рубашка Блока. Подлинная вышитая рубашка, принадлежавшая Александру Блоку. 1904. ГМИ СПб



Штучки-2006: Швейная машинка. Анна Русова. Швейная машинка — мужской род. Объект



Штучки-2008: Морская (крейсер «Аврора»). Стойка управления с рулями. Начало XX века. ГМИ СПб



Штучки-2008: Морская (крейсер «Аврора»). Алексей Политов, Марина Белова. Танцующая Аврора. Фрагмент



Штучки-2008: Морская (крейсер «Аврора»). Марина Алексеева. Сны Авроры. Инсталляция. Фрагмент. Фото Марины Гуляевой



Штучки-2003: Рубашка Блока. Петр Белый. Мемориалия фана русской поэзии

Серия выставок «Штучки» была организована институтом «Про Арте» по инициативе петербургского историка, журналиста и педагога Льва Лурье совместно с Музеем истории Петербурга, в фондах которого хранится около полупутора миллионов произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, архитектурных чертежей и макетов, самых разнообразных предметов городского быта XVIII—XX веков: арифмометров, кашпо, парфюмерных флаконов, курительных трубок, вееров, кухонной утвари, водопроводных кранов, дверных ручек, шпингалетов, пылесосов и прочего. Лишь незначительную часть этих богатств посетители музея могут видеть в постоянных экспозициях и на временных выставках, многие экспонаты никогда не покидали стен хранилищ. Рассказать посетителям об истории старинных предметов и представить тематически связанные с ними произведения современных художников и должны выставки серии «Штучки».

В рамках этого проекта к настоящему времени уже показаны четырнадцать выставок: «Паспорт» (март — апрель 2003), «Пишущая машинка» (май — июль 2003), «Рубашка Блока» (сентябрь — октябрь 2003), «Писчее перо» (март — апрель 2004), «Телефон» (октябрь 2004), «Корсет» (декабрь 2004), «Музыкальная шкатулка» (апрель 2005), «Окуляр» (декабрь 2005), «Швейная машинка» (март 2006), «Зеркало» (декабрь 2006), «Детская» (июнь — июль 2007), «Космическая» (декабрь 2007), «Олимпийская» (июнь — июль 2008), «Морская (крейсер «Аврора»)» (декабрь 2008 — январь 2009).



Американский сезон. Концерт оркестра Alarm Will Sound под руководством Алана Пьерсона. Ноябрь, 2008

Событием «Американского сезона» (2008) стали выступления коллектива из Рочестера **Alarm Will Sound** во главе с эксцентричным дирижером **Аланом Пьерсоном** (на фото). Концерты AWS с огромным успехом прошли в Эрмитажном театре и в Малом зале Филармонии, где исполнялась музыка Джона Адамса, Джулии Вулф, Джона Орфа, Arhex Twin и др.

По легенде, название оркестра придумали Алан Пьерсон и композитор Гэвин Чак в спортзале во время занятий фитнесом — они тренировались напротив двери с табличкой Alarm Will Sound («Сработает сигнал тревоги»). Сейчас AWS — один из многочисленных американских и европейских ансамблей современной музыки с вполне типичным для подобных коллективов репертуаром. Нетипична подача ими музыкального материала.

«Алармисты» играют новую европейскую академическую музыку, американских минималистов, даже поп и рок-н-ролл. Главное в их игре — оригинальные аранжировки — переработка «механической» музыки для игры на акустических, в основном традиционных инструментах. То есть созданное для электроники они как бы оживляют, исполняя «вживую». Так, петербургские меломаны услышали сыгранные в акустике опусы Конлона Нанкарроу для механического пианино, даже live-инструментальные версии композиции Arhex Twin — идола современной английской электроники.

На концертах AWS был настоящий аншлаг, которого поначалу никто не ожидал. Казалось, что почтенный филармонический зал заполнили завсегдатаи ночных клубов, будто разом собравшиеся на выступление модной рок-группы: так живо слушатель реагировал на каждый номер Alarm Will Sound.



Ольга Манулкина и композитор Джулия Вулф на «Американском сезоне»

Ольга Манулкина, музыковед, музыкальный критик:

Как известно, ухо ленивее глаза, во всяком случае так обстоит дело в XX—XXI веках. Новации столетней давности до сих пор топорщатся в ушах даже не самой широкой публики, и каждый слушатель переживает исторический шок заново, в своей личной музыкальной биографии.

Последние десятилетия мы живем меж двух «музык». Одну назовут современной 99 процентов населения; про другую нужны пояснения; к «современной» следует прибавлять: «академическая» (хотя она бывает вызывающе неакадемичной), «серьезная» (хотя этот критерий часто не работает), «классическая» (что является nonsensом, поскольку есть риск, что классической она в этой ситуации никогда не станет). Такой ситуации в смежных искусствах нет.

Приезжавшая на ноябрьский «Американский сезон» Про Арте композитор Джулия Вулф двадцать лет назад вместе друзьями-композиторами создала объединение Bang on a Can — в том числе потому, что их задевало положение музыки позади других искусств, литературы, театра. Когда даже друзья-интеллектуалы, которые смотрели самые авангардные фильмы, читали самую непонятную поэзию, ходили на выставки нового искусства и modern dance, считали, что современный Бах — это Стиви Уандер или Talking Heads. Мы десять лет назад могли подписаться под этим диагнозом.

В Про Арте уже была мощная программа по визуальному искусству, когда Елена Коловская пустила в дом еще и музыкантов. Хотелось, чтобы и на музыкальной сцене началось такое же бурление; хотелось делать все и сразу: устраивать фестивали, читать лекции, издавать книги; ситуация была аховая. Достаточно сказать, что на пороге XXI века в Петербурге не существовало ансамбля современной музыки.

Лекции и практикумы институт «Про Арте» организовал, в том числе уникальный курс «Новых музыкальных технологий»; выпустил в свет письма Шенберга, которые не удавалось издать в течение тридцати лет, и книгу Луи Андриссена и Элмера Шенбергера о Стравинском «Часы Аполлона»; Борис Филановский и Ирина Лесковская создали eNsemble Про Арте; дирижер Федор Леднев за восемь лет существования ансамбля не погрешил против принципа: самую заковыристую партитуру — в самом совершенном исполнении. Пошли «сезоны» Про Арте — Голландский, Немецкий, Финский.

Аудитория не переполняла залы, но подтягивалась; порой случались прорывы — как на недавнем «Американском сезоне», когда сотни три двадцатилетних слушателей, явно не завсегдатаев Филармонии, привлеченные именем Arhex Twin, с энтузиазмом приняли опусы Джона Адамса и Джулии Вулф. И свою публику Про Арте тоже сформировал — на фестивалях, спецпроектах, композиторских конкурсах.

За кого бы ни голосовал зал на «Пифийских играх», побеждает новая музыка, поскольку получает прививку живой композиторской и слушательской энергии. А музыкальная программа института «Про Арте» продолжает играть роль возмутителя спокойствия, жизненно необходимой современной (без всяких дополнительных определений) музыке.



Борис Филановский. Фото Марины Гуляевой

Программа «Новые музыкальные технологии», начатая институтом «Про Арте» по инициативе петербургского композитора, экстремального вокалиста и музыканта Бориса Филановского совместно с Термен-центром при Московской консерватории в 2003 году, посвящена музыкальному и звуковому творчеству с помощью новейших технологий. Курс охватывает различные теоретические и практические аспекты электронной и электроакустической музыки и смежных искусств.

Учебный цикл включает в себя лекции, практикумы, семинары и мастер-классы авторитетных российских и зарубежных специалистов, а также самостоятельную работу студентов в студии и создание собственных проектов.

В мае 2005 года по инициативе актива студии Про Арте на базе программы был открыт проект «Computer and New Music Research Group», объединивший молодых музыкантов и саунд-художников для создания совместных проектов. С тех пор в институте «Про Арте» ежегодно проходит несколько концертов, представляющих результаты работы участников «Computer and New Music Research Group» и приглашенных музыкантов.

eNsemble

Группа «eNsemble» была организована в 2000 году по инициативе музыкального совета Про Арте (Леонид Десятников, Ольга Манулкина, Людмила Ковнацкая). Тогда же на роль художественного руководителя этого музыкального коллектива был приглашен Борис Филановский. В настоящее время группа «eNsemble» представляет собой профессиональный творческий коллектив, участвующий в камерных концертах, в масштабных проектах (таких, как современные мультимедийные оперные постановки) и исполняющий современную музыку самых разных направлений. В репертуаре ансамбля — ремейки и переложения старинной музыки, классика XX века, новые имена, поставангард, интуитивная музыка, нестандартные формы концертного общения. В 2003 году коллектив открыл линию мини-фестивалей музыки европейских стран: Голландский сезон, Немецкий сезон и др. Ежегодно eNsemble участвует в проводящихся институтом «Про Арте» фестивалях «Пифийские игры».

В составе коллектива, оперативно управляемого дирижером Федором Ледневым и менеджером Екатериной Пузанковой, — молодые музыканты симфонических оркестров Петербургской филармонии и Капеллы.

Пифийские игры

Состязания композиторов и музыкантов «Пифийские игры» впервые состоялись по инициативе Бориса Филановского в январе 2002 года как «Дельфийские игры», но уже в 2003-м обрели новое название.

«Пифийские игры» — это цикл концертов-состязаний, проводящихся на разных площадках города (институт «Про Арте», Малый зал Петербургской филармонии имени М. И. Глинки, Белый зал Мраморного дворца, учебный театр «На Моховой», особняк канцлера Российской империи князя А.А. Безбородко, ныне Центрального музея связи имени А.С. Попова), в которых соревнуются композиторы и музыканты. В этом уникальном концертном проекте звучит только новейшая музыка; все произведения для «Пифийских игр» написаны на заданные темы, на концертах исполняются анонимно, а публика голосованием присуждает приз зрительских симпатий. «Пифийские игры» — единственный конкурс профессиональных композиторов, где победителей определяет аудитория.

Консонансы XX века

Цикл концертов «Консонансы XX века» посвящен музыке композиторов последнего столетия и современных авторов, чьи сочинения сохраняют традиции «консонанса» (благозвучия). Институт «Про Арте» организовал этот долговременный проект совместно с Малым залом Петербургской филармонии по инициативе московского пианиста и куратора Алексея Горюбола и под его же художественным руководством.

Элегантные и стильные программы цикла объединяют произведения классиков-академистов и новую музыку, классическое концертное исполнение и неожиданные для филармонической сцены исполнительские формы. К участию в концертах приглашаются лучшие молодые и зрелые музыканты. За прошедшие годы публика смогла услышать музыку Алексея Айги, Бенджамина Бриттена, Игоря Вдовина, Павла Карманова, Юрия Красавина, Георгса Пелециса, Сергея Прокофьева, Франсиса Пуленка, Владимира Раннева, Романа Рудицы, Андрея Самсонова, Арнольда Шенберга, Альфреда Шнитке, Дмитрия Шостаковича и других звезд мелоса и хаоса.

С 2003 года каждый концерт «Консонансов» включает сочинение, заказанное институтом «Про Арте» специально для очередной программы, а каждый сезон «Консонансов» завершается вечером премьер «Fashion-концерт».

К программам цикла институтом «Про Арте» был выпущен уже целый ряд книг и дисков.



Репетиция eNsemble. Фото Марины Гуляевой



Проект Микки Смит «VOLUME» в Библиотеке Алвара Аалто (Выборг), 2008

Концерт eNsemble «Измеряя вещи» в библиотеке Алвара Аалто — гордость региональной программы Про Арте. В 2007—2008 годах в библиотеке состоялись несколько событий — концерт, лекции, конференция и выставка, привлёкшие внимание культурной публики к уникальному, но забытому памятнику функционализма.

Действующая Центральная городская библиотека — памятник, числящийся в «Перечне объектов исторического и культурного наследия федерального значения» и внесенный Всемирным фондом сохранения памятников в список 100 зданий, которым грозит наибольшая опасность. Это единственное здание, возведенное по проекту всемирно известного финского архитектора Алвара Аалто в России.

Построенная в 1935 году, Выборгская библиотека стала прообразом для многих библиотечных зданий, созданных зодчим впоследствии: библиотеки в Сейняйоки, библиотеки Политехнического института в Отаниеми, библиотеки в Рованиеми, университетской библиотеки в Орегоне и других. В подобных сооружениях Аалто видел наибольшие возможности для реализации своей концепции гуманной архитектуры. Функционализм, в котором он работал, был близок «органической архитектуре» (сочетание железобетона и стекла с более традиционными материалами — деревом, камнем и кирпичом). Другой чертой стиля Аалто была строгость линий и пространственных композиций, тонко учитывающих специфику местного ландшафта. Наконец, третья важная особенность его «почерка» — волнистая криватура, которая прослеживается как в спроектированным им архитектурных строениях, так и в предметах.

Библиотека в Выборге — пример всех этих трех интенций. Уже в этой, ранней работе Аалто расширяет законы строгого функционализма для большего соответствия здания физическим и психологическим потребностям человека. В этом смысле особенно примечательно было стремление архитектора получить комфортную среду, используя свойства света и их взаимосвязь. С этой целью Аалто придумал систему бестеневого освещения — с помощью воронкообразных фонарей верхнего света помещений читального зала и абонемента, изолированных от городского шума. Фонари не препятствуют проникновению солнечного света, а наполняют пространство лучами света отраженного, рассеянного.

Совместная деятельность библиотеки с Про Арте выразилась уже в трех проектах, первым из которых был русско-финский «круглый стол» «Судьба библиотек в современном мире». Вторым — концерт

eNsemble, третьим — выставка американской художницы Микки Смит «VOLUME».

Название концерта — «Измеряя вещи» — отсылает к формуле Гераклита «Человек есть мера всех вещей». Ведь вопреки распространенному мнению о дегуманизации музыки она по-прежнему отталкивается от человека. Отличие современных композиторов от классиков или романтиков в том, что они действительно научились «измерять человеком» самые разные вещи. Поэтому не дегуманизация, а просто большие, чем раньше, объективность, экономия, функционализм, напрямую связывают музыку с современной ей архитектурой.

В программу концерта были включены сочинения современных финских композиторов — Тапио Туомела, Эррки Йокинена, Кайа Саариахо, Магнуса Линдберга — и пьеса *Aalto functions*, написанная Борисом Филановским специально для этого проекта, который перед концертом прочел лекцию о функционализме в музыке.



Репетиция eNsemble. Фото Марины Гуляевой



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

Ежегодный международный фестиваль «Кинотанец» должен продемонстрировать танцорам, хореографам, кинематографистам и фотографам из России, прилегающих стран, Европы и США, а также заинтересованной широкой публике новые возможности соединения танца и кинематографа, расширять творческий диапазон тех, кто профессионально занимается этим видом искусства.

Проект реализуется институтом «Про Арте» совместно со школой джаз-модерн-танца «Каннон Данс Центр». Впервые он был представлен общему вниманию в 2001 году в рамках международного фестиваля современного танца «Открытый взгляд», вызвал тогда живой интерес у участников события и публики и был выделен в самостоятельный проект.

С тех пор спектр и количество программ «Кинотанца» значительно увеличились, в рамках фестиваля стали проводиться мастер-классы по работе с камерой, по видео- и фотосъемке танца, по хореографии для камеры, видеопозаказ и конкурсы фильмов. На протяжении прошедших лет в программу фестиваля входили многие яркие и знаменитые киноленты и произведения видеарта, в которых хореография как таковая сочетается с визуальной хореографией, хореографией камеры и хореографией монтажа. Организаторы не проявляют излишнего педантизма и включают в жанр кинотанца самую разную продукцию: фильмы-балеты, адаптированные для экрана хореографические произведения, музыкальные видеоклипы, танцевальную анимацию, фильмы с боевыми искусствами, трюками, каскадерами, циркачами и спортсменами, фильмы в духе «Русского ковчега» Александра Сокурова и «Цвета граната» Сергея Параджанова, экспериментальные фильмы и видеарт, демонстрирующие внутрикадровое пространство как динамичный холст, фильмы на пересечении перформанс-арта и кинематографа, документальные фильмы о творческом процессе и судьбе хореографов, танцевальных трупп, танцоров.

«Кинотанец» оказался успешным начинанием, был признан специалистами одним из лучших в Европе по насыщенности программы, яркости мероприятий и зрительскому резонансу, нашел в России множество ценителей нового жанра: кроме Петербурга программы

фестиваля были показаны в Екатеринбурге, Казани, Москве, Новосибирске, Петрозаводске.

Фестиваль «Кинотанец» поддерживался в прошедшие годы разными американскими компаниями и организациями (American Masters, Apple, Dance Films Association, Trust for Mutual Understanding, Генеральным консульством США в Петербурге, Фондом Форда), Петербургским отделением Британского совета, Комитетом по культуре правительства Санкт-Петербурга, петербургским Домом кино, московским Музеем кино и другими учреждениями.

В апреле 2009-го в Петербурге пройдет VI Международный фестиваль танцевального кино «Кинотанец». В преддверии этого события, в ноябре 2008-го, институт «Про Арте» — при участии «Каннон Данс Центра» и поддержке Фонда Форда и Trust for Mutual Understanding — организовал новую программу «Институт куратора кинотанца» для творческих кураторов и журналистов, заинтересованных в создании и продвижении хореографического кино в России и сопредельных странах. Участники этой программы смогли детально ознакомиться с историей и практикой кинотанца, увидеть шедевры новаторского жанра, узнать о том, как он воспринимается в других странах.

Программа грядущего фестиваля, прогнозируют в институте «Про Арте», обещает яркие события, эксперименты, открытия и новые имена. Теперь в фокусе общего внимания должно оказаться танцевальное кино из Франции, Великобритании и США. Организаторы фестиваля предполагают показать новинки танцевального кино и классику жанра, провести традиционный конкурс фильмов в жанре «кинотанец» для участников из России, ряда прилегающих стран и Восточной Европы (членами жюри на сей раз стали американцы Марк Дауни и Пол Кайзер, россиянки Наталья Каспарова и Елена Коловская, а также Алла Ковган, представляющая обе страны одновременно), предложить интересующимся мастер-классы по созданию хореографического кино, представить перформансы и инсталляции.

Кроме института «Про Арте» основной площадкой для видеопозаказов, мастер-классов, лекций, перформансов и инсталляций очередного «Кинотанца» станет киноцентр «Родина».



Марина Гуляева, фотограф, дизайнер, куратор, участник фестиваля «Навигация тела»:

Какими качествами должен обладать куратор проекта в жанре кинотанца?

В любом случае в основе лежат интерес и знание специфики.

Подготовлена ли российская публика к восприятию такого проекта или он предназначен для малого числа энтузиастов?

Я бы объяснила так: язык тела — самый универсальный и понятный язык, а видео, на мой взгляд, все-таки современная библия для бедных. Сам же кинотанец пропитывает все: те же клипы и боевики — это кинотанец. У нас в конце концов научились-таки снимать клипы, но другое дело, что наши клипы, как и реклама, специфически душевные, — наверное, заказчик слишком скудоумен.

Существует заблуждение, что мы «сидели в лесу и молились колесу», но это совсем не так: в советские времена снимались и музыкальные фильмы, и фильмы-балеты неплохого уровня. В Ленинграде в этой области была своя сильная традиция (тот же Белинский, например). Однако в 90-е случился совершеннейший провал в этом жанре. Не считать же за прорыв все эти бесконечные песни о главном! Даже для Киркорова не смогли поставить настоящий индийский фильм — так фактура и пропала...

И вот на место запустения пришел фестиваль, который стал позиционировать себя как первооткрыватель жанра для России. «Кинотанец», как пылесос, вобрал в себя весь спектр профессионально заявленного искусства и чистой любительщины. Мне это напоминает американские классы хореографии, куда может записаться каждый, невзирая на возраст и физические данные, в то время как у нас берут только «калибр». Остальные идут в любительские кружки и тем и утешаются.

Вот это экзотическое сочетание — одиноких профи и пассионарных дилетантов — пока и определяет судьбу русского кинотанца как вида. Я внимательно отслеживаю все конкурсные программы, и мне кажется, что пока идет процесс интеграции, делаются западные кальки, расцветает перформанс и воспеваются затертые смыслы. В любом случае режиссер должен иметь не только профессиональные навыки и владеть собственно киноязыком, но и располагать хореографическим мышлением, а это уже вопрос одаренности.

Видимо, жанр ждет своего Боба Фосса или нового Белинского. Но опять-таки только появление мощного танцевального театра, личностей и конгруэнтного в одаренности режиссера принесет какие-то плоды. Русский танец на перепутье, и говорить о развитии кинотанца как грамотной дисциплины современного искусства у нас пока не приходится; это будут милые грантовые радости небольших кружков с их скромными смыслами, просто некий досуг приятных людей. Хорошо, что созданы фестивали, танцфабрики, молодые люди пробуют, ищут. Все это должно прорасти — некоторые ведь уже и дипломы на Западе получили.

И все же интересно, что образуется из этого фестиваля. Любопытны и небесталанны поиски Насти Кадровой, которую Про Арте отметил и поощрил. В прошлом году она выпустила спектакль как хореограф с элементами кинотанца — так что процесс идет.

Мне кажется, в этой области будущее за людьми, вышедшими из кинодокументалистики, вспомним того же Хинтона. У нас понемногу снимает Ландо, который работал с Учителем на картине про Спесивцеву. Телеканал «Культура» в последнее время раз в неделю практически уделяет внимание танцу. Какие-то пошли бесконечные передачи о балеринах — значит, скоро и кинотанец обнаружится...

Достигают ли российские участники проекта уровня западных коллег?

Если брать средний уровень, то — непрофессионалы среди непрофессионалов. Если сравнивать с серьезными просветительскими программами (хотя бы из числа тех, что привозит Про Арте), то у нас, конечно, зияющая дыра. Мы проскочили мимо всех модернизмов и до сих пор сидим и ждем, что откуда-то прольется свет истины, в то время как надо просто созидать свое.

Я, может, повторюсь, но вот просто так захотеть и вдруг заняться актуальным кинотанцем невозможно, это смешно. Он все-таки подразумевает некоторую одаренность, в том числе и дар видения пластического решения кадра. Пока я что-то не вижу толп профессионалов, стремящихся заняться кинотанцем, хотя даже «Ледниковый период» лишний раз доказал, что ставить и производить на гора все виды танцев у нас могут, просто проблема в востребованности жанра. Впрочем, для современной молодежи есть YouTube, зачем ей все эти телеканалы?

Насколько сформировалась традиция подобных показов за границей?

Проходят десятки подобных фестивалей. В той же Америке появилась женщина Сьюзан Браун, собиравшая фильмы об Айседоре Дункан, в результате чего ее собирательство выросло в мощное движение кинотанца — фестиваль, гранты, школы и т. д. Словом, в любом деле имеет значение только увлеченный человек. То, что делает Алла Ковган, очень важно. Например, я видела, с каким вдохновением работали на семинаре у Хинтона наши молодые хореографы и режиссеры. Желание есть, но нужна и востребованность. Если видео еще можно худо-бедно произвести на пальцах и в последнее время обеспечить себе аудиторию в Интернете, то кино — это серьезное затратное производство, и оно у нас на такие сомнительные темы без господдержки не случается. А государство со своим балетом сладить не может — какие уж тут танцы... Так что одна надежда на Про Арте.



Совместно с Государственным музеем истории Петербурга, московским Центром современной архитектуры, петербургским Объединением архитектурных мастерских и при поддержке Фонда Форда институт «Про Арте» организовал проект «Современная архитектура», направленный главным образом на самоопределение, творческое развитие и продвижение отечественных архитекторов. Рассудив, что развитие отечественной архитектурной мысли и формирование в стране подлинно современной архитектуры сильно зависят от информированности российской архитектурной общественности о зарубежной практике в области проектирования среды, организаторы решили представить культурной общественности подробную информацию о российской и международной архитектурной ситуации «из первых рук».

В результате в качестве регулярных или приглашенных лекторов в проекте приняли участие многие известные российские и зарубежные архитекторы, художники, архитектурные критики, социологи, экономисты, кураторы: Константин Аксенов, Евгений Герасимов, Юрий Земцов, Мария Макогонова, Михаил Мамошин, Дмитрий Мелентьев, Юрий Митурев, Марк Рейнберг, Олег Романов, Андрей Шаров, Никита Явейн из Петербурга, Юрий Аввакумов, Александр Асадов, Евгений Асс, Алексей Бавыкин, Сергей Киселев, Ирина Коробьина, Михаил Лабазов, Борис Левянт, Виктор Логвинов, Александра Павлова, Владимир Плоткин, Сергей Ситар, Александр Скокан, Сергей Скуратов, Михаил Хазанов, Борис Шабунин, Владимир Юдинцев из Москвы, Любовь Сапрыкина из Нижнего Новгорода, Кьонг Парк, Джеймс Стюарт Полшек из США, Стюарт Уилкс-Хиг из Великобритании, Пьетро Деросси из Италии, Доминик Перро из Франции, Хосе Асебилио из Испании, Вольфганг Киль, Филипп Освальт, Маркус Пенелл, Сергей Чобан из Германии, Виллем Ян Нойтелингс, Михил Ридайк из Нидерландов, Саймон Эвингс из Норвегии, Ульф Ранхаген из Швеции, Пия Илонен, Мина Лукандер, Ханну Тикка из Финляндии, Сигеру Аоки, Арата Исодзаки, Кионори Кикутаке из Японии, Гари Чанг из Китая и другие.

В рамках проекта прошли видеопозаказы, экскурсии, выставки («Неизвестный Ленинград. 20 шедевров конструктивизма» (2004), «Эрмитаж. Новая большая анфилада» (2005) и другие), конференции, «круглые столы», дискуссии («Судьба конструктивизма: проблемы охраны и реставрации памятников архитектуры конструктивизма» (2004), «Современная застройка в исторической среде: опыт Санкт-Петербурга и Нью-Йорка» (2005), «Workshop Russia на Венецианской архитектурной биеннале 2004: итоги», 2005).



Ирина Коробьина, директор Центра современной архитектуры (Москва):

Вы скоро как пять лет сотрудничаете с Про Арте по части архитектурных программ. Как вам удается привлечь к ним все новых и новых отечественных архитекторов? Каков их стимул для участия в подобных проектах?

Для нас Про Арте, как родственный анклав, куда можно направлять лучших людей нашей профессии в полной уверенности, что все они будут приняты на европейском уровне и поездка окажется еще одним поводом для их творческого самоанализа перед внимательной и вдумчивой аудиторией, которую много лет вырашивает Про Арте. Очевидно, это, а также любовь к городу Петра и репутация Про Арте как серьезного института являются главными причинами, по которым не было ни одного отказа от поездки в Питер для участия в программах. Мы реализуем их совместно с Еленой Коловской, и лучший стимул для участия в них — ощущение, что ты нужен. Надеюсь, московские архитекторы добавляют кислорода в питерскую атмосферу.

Какой наиболее неожиданный резонанс вам напоминает в связи с самыми интересными лекциями, прочитанными в Петербурге зарубежными архитекторами?

После блестящей лекции, прочитанной Хосе Асебилио, выдающимся градостроителем, известным во всем мире, в числе достижений которого реновация Барселоны, я предложила крупному питерскому чиновнику познакомиться с ним лично и обсудить проблемы развития и обновления Санкт-Петербурга. Нужно ли говорить, что опыт Барселоны, признанной международным сообществом лучшим примером реновации исторического города за последние полвека, нам сегодня просто необходим. Собственно, поэтому и было приложено немало усилий, чтобы привезти Асебилио в Питер. «Вот пусть и сидит у себя в Барселоне со своими талантами», — отрезонировал чиновник, категорически отказавшись от встречи. Для меня это было крайне неожиданно.

Я оценила московское начальство, открытое для новых контактов и знаний.

Вы автор цикла телевизионных программ по истории конструктивизма, до сих пор невероятно высоко ценимого на Западе. Оказал ли влияние ваш проект на осознание ценности архитектурного авангарда в нашей стране, если говорить об обществе в целом и о нашей бюрократии, в частности?

Надеюсь, да. Многие говорят, что наш цикл помог обрести новый взгляд на конструктивистскую архитектуру, ранее непонятную и неприемлемую по причине бедности и ощущения полной разрухи. Собственно, самой сложной проблемой в этой работе было избавление от депрессивной ауры, плотно окружающей русский архитектурный авангард.

Мне кажется, нам удалось не только объяснить суть самого явления, но и романтизировать его в глазах широкого круга зрителей. К нам постоянно обращаются различные университеты и институты из российских регионов с просьбой выслать копии наших фильмов



Архитектура Петербурга. Апрель 2007. Фото Марины Гуляевой



для показа на лекциях, конференциях, в учебных программах. Хотелось бы верить, что и это еще принесет свои позитивные результаты.

Что касается чиновников: Москомнаследие, организация во многом решающая судьбу столичных памятников, включила несколько наших фильмов в свою презентацию на важной всемирной конференции в США. Характерно, что фильмы они выбрали самые критичные, где открытым текстом говорилось и об их ответственности за плачевное состояние советского архитектурного авангарда.

Вы не раз в компании коллег и оппонентов обсуждали проблемы внедрения новой архитектуры в старый городской организм: насколько бывают полярны мнения участников подобных дискуссий? Вы как профессионал — готовы отстаивать свою точку зрения до конца или предпочитаете привести спорящие стороны к консенсусу?

Это один из самых сложных вопросов. Я пришла к выводу, что без внедрений не обойтись, но при этом важно помнить о двух принципах: все, что только возможно, необходимо сохранять любой ценой. Историческая среда — одна из главных опор человека в его жизненном цикле, она создает ощущение неповторимости бытия, формирует чувство привязанности к своему городу, кварталу, дому... Невозможно себе представить, что слово «родина» у кого-то может ассоциироваться со среднестатистической недвижимостью, одинаковой во всем мире.

Организм старого города, его неправильная и неудобная для современной жизни среда становится бесценной в прямом и переносном смысле, особенно сегодня, когда Россия ее теряет с катастрофической скоростью. По-моему, это все уже давно поняли, но не все готовы поступаться собственными интересами и идти на серьезные жертвы, которых требует обладание таким эксклюзивом, как наследие исторического города. Собственно, этот конфликт и выявляют профессиональные дискуссии.

И все же, исходя из собственного опыта многочисленных разговоров и с сочувствующими коллегами, и с оппонентами, я пришла к выводу, что в процессе неизбежных обновлений важно не *что*, а *как*. Верю, что архитектор-профессионал, обладающий талантом, культурой, тактом, а главное — любовью не к себе, а к своему городу и своей профессии, всегда найдет корректное и умное решение.

Вы планируете и дальше сотрудничать с Про Арте? Есть ли у вас планы, для которых пока, как вам кажется, не настало время (нет денег, людей, общество не готово)?

Мне бы хотелось открыть в Петербурге Форт современной архитектуры как филиал ЦСА или очень близкую партнерскую организацию. В идеале я это вижу как совместный проект с институтом «Про Арте».

Если коротко: как вам работается с Про Арте. Кто генерирует темы новых проектов — вы, они, вместе?

Работается нам прекрасно. Про Арте принадлежит к тем редким организациям, которые все делают в назначенные сроки, не меняют планов и договоренностей, адекватно реагируют на проблемы и в форс-мажорных обстоятельствах проявляют лучшие партнерские качества. Темы новых проектов генерируются по всем перечисленным направлениям — иногда идеи наши, иногда — Про Арте, иногда — совместные. Самое интересное — последнее, поскольку это отвечает уже сложившейся традиции, в основе которой дружба питерских и московских архитекторов, а также наша, уже многолетняя дружба с Еленой Коловской и ее институтом. Десятилетие Про Арте для нас большой праздник — знак того, что культурная политика, осуществляемая институтом, стала неотъемлемой составляющей современной жизни Санкт-Петербурга. Если хотите — России.

Выставка «Архитектура Петербурга–2007», организованная петербургским Объединением архитектурных мастерских совместно с Про Арте и московским Центром современной архитектуры, имела насыщенную параллельную программу. Она включала видеопозаказ, подготовленный ЦСА, четыре дня подряд — с 12 по 15 апреля — на ней читались лекции российских и зарубежных специалистов. Одним из самых ярких событий этого архитектурного форума стало выступление главного архитектора Барселоны Хосе Асепьельо (на снимке), главы барселонского Совета по развитию городской инфраструктуры и декана Академии архитектуры в Мендризидо (Швейцария).



Технические конструкции, Хамар. Photo: Guy Fehn

инфо+

Центральный музей связи имени А.С. Попова. Современная норвежская архитектура. 2000—2005. 28 января — 27 февраля

Стендовая передвижная выставка «Норвежская архитектура. 2000—2005» в Музее связи оказалась ожидаемо интересной. Ожидаемо, поскольку скандинавская архитектура — предмет обсуждения — априори существует со знаком качества. Кроме того, деление 50 избранных проектов (все реализованы) на пять разделов позволяет быстро уловить, где главное — приспособление старого здания, а где — использование новых материалов. Выставка сопровождается двумя лекциями в Про Арте и концертом, посвященным Григу, в атриуме музея. Подготовлена экспозиция Норвежским национальным музеем искусств, архитектуры и дизайна, автор проекта — Эва Мадсхюс, архитектор, старший куратор музея.

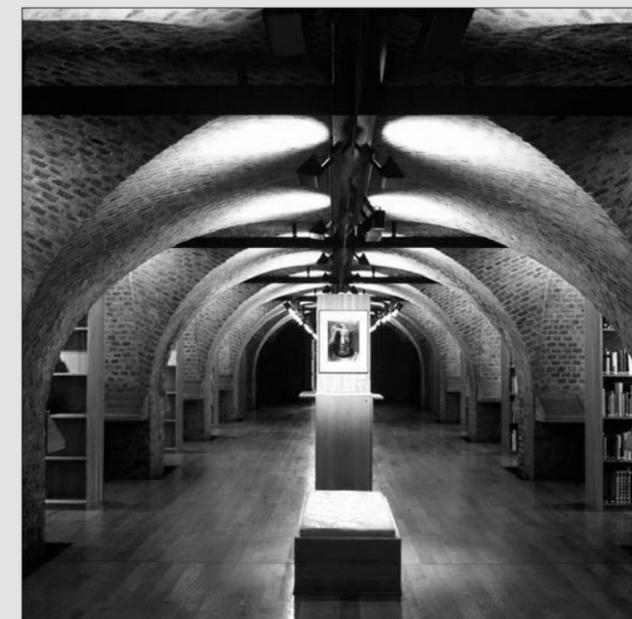
Университетский центр Шпицбергена на севере и Александрийская библиотека на юге. Недорогие жилые дома в Западной Норвегии и новый мост Свинесунд между Норвегией и Швецией. Все эти постройки неспроста способны навеять воспоминания о северном модерне и органической архитектуре — так прихотливо читается в них игра с архитектурной традицией, вступившей в непростую связь с причудами постмодернистской строительной практики. И не важно, что перед нами — скромный интерьер или крупное комплексное сооружение: каждое из пятидесяти архитектурных решений убеждает своей небанальностью. Проекты отбирались профессиональным жюри и разделены на пять категорий: трансформация, символизм и индивидуальность, форма и функциональность, материалы и конструкции, контраст и близость.

Подобные показы за пределами Норвегии проходят каждые пять лет, что дает возможность следить за эволюцией стиля норвежской архитектуры вкупе с приобретением знаний о тех требованиях, что предъявляет современное зодчество к строительной индустрии.

Петербургская выставка, пятая по счету с 1975 года, уже была показана в городах Европы — Риме, Берлине, Хельсинки, и Южной Америки — Каракасе и Буэнос-Айресе.



Свинесунд. Photo: Jiri Havran



Национальный музей фотографии, Осло. Photo: Guy Fehn, Henrik Hille



Дина Годер



Светлана Литвиненкова



Практическое занятие с Александром Пановым. Смотреть и видеть...



В гостях на «Эхе Москвы»



С Александром Змеулом на экскурсии по новой Москве

культурная журналистика: программа «на вырост»

Дина Годер (куратор программы), Светлана Литвиненкова (координатор программы)

Идея программы «Культурная журналистика» возникла в Про Арте около семи лет назад и разрабатывалась в партнерстве с отделом культуры тогда еще существовавшего «Еженедельного журнала» — этот отдел почти в полном составе работает с нами до сих пор. По мере развития проекта мы сотрудничали с петербургскими и московскими СМИ — журналами «Город» и «Эксперт Северо-Запад», газетой «Культура», радио «Эрмитаж», радио «Культура», радио «Эхо Москвы» и интернет-изданием *Sten-gazeta.net*.

В 2002-м мы сделали первую конкурсную программу с молодыми журналистами из Москвы и Петербурга, а уже с 2003 года конкурс проводится для участников из всех регионов России. В мае 2005 года по просьбе Фонда культурных инициатив Михаила Прохорова (Норильск) мы стали набирать отдельную норильскую группу журналистов, способных писать о культуре в своем регионе. На следующий год этот «северный (сибирский) курс» стал норильско-красноярским, а с нынешнего года он объявлен для жителей Сибирского, Уральского и Дальневосточного федеральных округов. Таким образом у нас состоялось пять выпусков общероссийского набора, четыре — «северного» набора, и только что набран шестой общероссийский курс. Всего в программе уже участвовало более 130 человек из 16 городов России, включая Москву, Петербург, Петрозаводск, Саратов, Новосибирск, Ижевск, Нижний Новгород, Чебоксары, Челябинск, Ярославль...

По опыту прошедших лет можно сказать, что участие в проекте «Культурная журналистика» считается весьма престижным. Последние годы конкурс был около десяти человек на место в общероссийской программе и около четырех человек на место в Красноярском крае.

Главной целью программы с самого начала было подготовить журналистов, способных грамотно и доступно писать о культуре в неспециализированных изданиях. В данном проекте нас не интересуют издания, где искусствоведы пишут для искушенной публики на специальном языке. Авторы, условно говоря, «Художественного журнала», пишут по-другому, нежели журналисты «Коммерсанта». Мы ориентируемся на издания общего профиля, которые читают не специалисты, но интересующаяся гуманитарная публика.

В Москве проблема дефицита грамотных журналистов в сфере культуры стоит уже не так остро, а в Петербурге, и особенно в провинции, она по-прежнему актуальна. Тем более что, как показывает опыт, квалифицированные и энергичные люди очень скоро становятся не только «описателями» современной культуры в своих городах, но и двигателями ее, кураторами разнообразных проектов. В соответствии с этими требованиями у нас выработались собственные принципы отбора участников — возрастные рамки от 20 до 30 лет (старшекурсники и выпускники вузов), наличие журналистского образования обязательно. Образно говоря, мы предпочитаем искусствоведов, которых нужно научить занимательному и легкому письму, журналистам, которые ничего не знают о культуре.

Успешность нашего проекта прежде всего связана с высоким уровнем кураторов и сверхнасыщенной программой занятий. Программа рассчитана на полгода: общероссийская группа набирается в октябре и заканчивает заниматься в апреле, а «северная» группа набирается в апреле и выпускается в октябре. Занятия проходят в очной форме (два недельных семинара с системой лекций и мастер-классов, совместным посещением культурных событий и коллективным разбором рецензий — занятия начинаются утром и продолжаются до глубокой ночи) и заочной — работа с кураторами над рецензиями, присылаемыми еженедельно. Первый семинар проходит в начале программы в Петербурге и большей частью состоит из лекций, заключительный семинар мы проводим в Москве, и он посвящается совершенствованию приобретенных навыков. С самого начала участникам предлагается определить себе приоритеты и писать рецензии на события в выбранной области (искусство, литература, кино, музыка или театр). Это очень важно (несмотря на то, что провинциальным журналистам чаще всего приходится писать обо всем сразу): специализация учит понимать необходимость проникновения в предмет.

Еще одна особенность нашей программы — жесткая система отсева. Участники проекта, не выполняющие задания и не участвующие в обсуждении рецензий, к дальнейшему обучению не допускаются. Как правило, при наборе в 15—20 человек до семинара в Москве добиваются только 12—15.

Начинается программа с цикла лекций об основах культуры XX века: его читают специалисты, в основном университетские преподава-

тели. Мастер-классы проводят журналисты из московских изданий. Основная команда — отдел искусства старых «Итогов» и «Еженедельного журнала»: Дина Годер (театр и мастер-классы по журналистике и редактуре), Лев Рубинштейн, Александр Панов (современное искусство), Василий Корецкий (кино), Галина Юзефович (литература); о работе с иностранной прессой рассказывает Маша Липман, об источниках информации и работе отделов культуры в журналах общего профиля — Сергей Пархоменко.

Кроме того, о современном танце рассказывает Ольга Гердт, о балете — Павел Гершензон, о современной академической музыке — Борис Филяновский и Ольга Манулкина, о популярной музыке — Юрий Сапрыкин, о культуре в радиожурналистике — Сергей Бунтман, об интернет-журналистике — Антон Носик, о книжном рынке — Александр Гаврилов. Есть и дополнительные курсы: практикум по русскому языку, мастер-класс по умению вести дискуссию и т. д. — такие занятия могут добавляться или уходить в зависимости от насыщенности программы. Для нас принципиально, чтобы все участники прослушали лекции по всем дисциплинам, независимо от того, какую специализацию они выбрали, — сегодня без ориентации во всех областях современной культуры невозможно быть грамотным специалистом. Как показывает опыт, многие виды искусства, о которых со студентами говорят преподаватели, часто оказываются для учеников открытием — например современный танец или видеоарт.

Несмотря на то, что программа длится около полугодия, результаты обучения весьма ощутимы. Причем настоящий эффект его очевиден не сразу, а часто через полгода-год упорной работы, когда все, что получено на курсе, разложится по полочкам.

Сущность нашей программы, во-первых, в том, что ее участники работают в самых уважаемых изданиях своих городов, уже считаются экспертами в выбранных ими областях и получают журналистские премии. Как Екатерина Паршутина (Новосибирск), Ксения Ануфриева (Нижний Новгород), Оксана Лысенко (Норильск), Дарья Толстова (Норильск), Алексей Сичкар (Норильск), Мария Седнева (Норильск), Сергей Мезенов (Красноярск), Александр Куражий (Красноярск), Алексей Макеев (Красноярск). Но важно и то, что наши выпускники, продолжая общаться и помогать друг другу, создают сильные журналистские группы и сообщества из разных городов с

разными специализациями. Эти сообщества объединяют людей, имеющих общий язык — дискурс современной культуры, — и совместные проекты. Во время обучения существует курсовая система интернет-рассылок, также соединяющая участников общими событиями. Та же рассылка продолжает функционировать и после окончания курса — это помогает поддерживать нашу связь с выпускниками и их друг с другом.

Некоторые из бывших наших учеников участвуют в работе последующих курсов уже в качестве преподавателей. Александр Горбачев, выпускник нашего второго курса (журнал «Афиша»), работает с рецензиями о популярной музыке. Его однокурсница Елена Игумнова (журнал «Квартирный ответ») и выпускник первого курса Александр Змеул (проект CityTrends.ru) проводят архитектурные экскурсии по Москве, на которых рассказывают о решении градостроительных проблем. Наши выпускники поддерживают друг друга, обмениваясь информацией и имея возможность делиться работой с корреспондентами из других городов. Уже после окончания курса они сохраняют связи с преподавателями, которые рекомендуют их работодателям и готовы консультировать во всех сложных случаях. В 2007 году фондом CEC ArtsLink была организована поездка в Нью-Йорк для российских журналистов, специализирующихся в визуальных искусствах. Двое из шести отобранных участников — выпускники программы «Культурная журналистика»!

И последнее — программа бесплатна для участников (необходимо только оплатить проезд на очные семинары), но сама по себе она весьма дорогостоящая (около \$ 4000 на человека) из-за большого объема занятий и дорогих очных семинаров (особенно в Москве). И, конечно, этот проект был бы невозможен, если бы не спонсирующие их благотворительные организации: Фонд Форда и Фонд Михаила Прохорова.

Нам приходилось в анкетах спрашивать у наших выпускников, стали бы они учиться, если бы им пришлось самим оплачивать хотя бы часть стоимости курса. Подавляющее большинство отвечали, что им бы это было не по карману, и в то же время очень многие участники — выпускники престижных университетов крупных городов признавались, что курс «Культурной журналистики» — лучшее образование, которое они получили в жизни.



Говорят участники программы «Культурная журналистика»:

Екатерина Паршутина (Новосибирск), ведущая информационных программ на радио. Участница программы 2004—2005:

Программа помогла мне разобраться не только в современном культурном процессе, но и в себе самой. Я поняла, что еще многого не знаю, что человеку, пишущему о культуре, необходим колоссальный объем знаний и опыта. Из достижений могу отметить 3-е место в номинации «Репортаж» в конкурсе среди радиостанций Сибирского федерального округа на фестивале информационных программ региональных радиовещателей «Вместе радио» (декабрь 2006).

А в апреле 2007 года я получила национальную премию «Радиомания-2007» в номинации «Репортер». Кроме того, преподаю в НГУ курс «Новостная радиожурналистика», где часто рассказываю о Про Арте своим студентам — насколько это гениальная школа.

Елена Игумнова (Москва), заместитель главного редактора журнала «Квартирный ответ», научный сотрудник НИИ теории и истории искусства РАХ. Участница программы 2003—2004:

Во время программы познакомилась с огромным количеством талантливых людей, которые хороши и словом, и делами. И от того факта, что от Новгорода до Норильска найдется уже не один десяток молодых и интересных художественных критиков, для которых Про Арте не пустой звук, никуда не денешься. И это самое важное. Лучше не бывает. Время от времени в рамках очередного курса «Культурной журналистики» рассказываю студентам о современной архитектуре Москвы.

Илья Архипенко (Санкт-Петербург). Участник программы 2006—2007:

Про Арте — институция уникальная, так как любой может прийти туда и, при наличии мозгов, за короткое время включиться в интересующий контекст. Учебные программы, предлагаемые Про Арте, — никакие не учебные в привычном понимании этого слова. Уместнее говорить об интенсивном погружении в современную отечественную культуру, в процессе которого обозначаются основные векторы ее развития. Нет деления на учеников и преподавателей. Прежде всего — живое равноправное общение всех со всеми. Благодаря чему огромный объем получаемой информации не оседает мертвым грузом, а становится руководством к действию.

Ольга Татосьян (Нижний Новгород), Государственный центр современного искусства, участница программы 2003—2004:

Когда меня спрашивают, какое у меня образование, я говорю: институт «Про Арте». И не потому что я скрываю факт своего обучения

на журфаке Нижегородского университета. Просто искренне считаю, что несколько месяцев активного тренинга в Про Арте сделали меня пишущим журналистом и в практическом смысле дали мне гораздо больше, нежели шесть лет академической учебы. А энергетический заряд, полученный от преподавателей Про Арте, не иссякает до сих пор.

Неплих Светлана (Красноярск), «Вести-Красноярск», телекомпания ТВК. Участница программы «Культурная журналистика» 2006—2007:

После обучения в школе арт-журналистики мы как минимум систематизировали имеющиеся знания и получили новые — то есть стали «культурно вменяемы».

Как максимум — многие из нас, как бы пафосно это ни звучало, поменяли судьбу.

До обучения я работала корреспондентом в местных теленостях. Уйти из не лучшей в городе телекомпании, конечно, помышляла, но пошла на это только после московской сессии. Ибо поняла, что отныне все должно быть по-другому — лучше, выше, сильнее. Сейчас я работаю в телекомпании ТВК — в программе «Новое утро» и в «Программе о культуре», где та самая «культурная вменяемость» ох как пригодилась.

А еще я поняла, что об искусстве мне хочется не только сюжеты делать — в нем хочется всецело быть. Так что сейчас я еще и видеоартом занимаюсь.



Антон Хлабов. Политический жест. Из проекта Про Арте «Случайная политика». Экспозиция в Московском музее современного искусства. Июль 2008. Фото Марины Гуляевой

Программа финансируется Фондом Михаила Прохорова в Норильске. Куратор программы — институт «Про Арте»

Программа предназначена для журналистов Сибирского, Уральского и Дальневосточного федеральных округов России, пишущих и делающих радиорепортажи о современной культуре и культурных событиях, а также для желающих профессионально заниматься журналистикой в области культуры. Возраст участников — до 30 лет. Отбор слушателей — на конкурсной основе.

Программа предусматривает обучение по следующим специализациям: арт-критика, литературная критика, кинокритика, театральная критика, музыкальная критика.

Программа построена на сочетании очной и заочной форм обучения, теоретических и практических занятий — обучение на лекциях и семинарах, мастер-классы, индивидуальные консультации, ознакомительные встречи, работа с кураторами в режиме on-line, самостоятельные занятия. Занятия будут вестись по нескольким направлениям: основные тенденции развития культуры XX века (музыка, визуальные искусства, театр, танец, кино, литература); технологии в журналистике (радио и печатные издания); мастерство журналиста (радио и печатные издания).

Преподаватели и кураторы программы — культурологи и искусствоведы Петербурга и Москвы, ведущие журналисты из журналов, газет и радиостанций: журнал «Time Out» (Москва), газета «Коммерсантъ WeekEnd» (Санкт-Петербург), журнал «Афиша» (Москва), газета «Культура» (Москва), газета «Книжное обозрение» (Москва), журнал Pro et Contra (Москва), журнал «Город 812» (Санкт-Петербург), интернет-издания Грани.ру и Stengazeta.net, радио «Эхо Москвы» (Москва) и др.

Календарь занятий:

1—28 февраля — объявление о программе распространяется по учебным заведениям и культурным центрам Сибирского, Уральского и Дальневосточного федеральных округов. Последний срок подачи анкет — 28 февраля.

20—21 марта, Красноярск — собеседование с кандидатами из Красноярска, установочное занятие. Собеседование с кандидатами из других городов — по телефону.

Март—апрель — до начала весенней сессии учащиеся должны написать по 6 рецензий.

Конец мая, Красноярск — весенняя сессия, пять дней. Преподаватели: Сергей Бунтман, Антон Носик, Дина Годер, Лев Рубинштейн, Александр Панов, Василий Корецкий, Борис Филановский.

Июнь—сентябрь — написание рецензий. От каждого учащегося — 12 рецензий.

Октябрь, Москва — осенняя сессия в Москве, восемь дней. Преподаватели: Сергей Пархоменко, Антон Носик, Сергей Бунтман, Дина Годер, Лев Рубинштейн, Александр Панов, Василий Корецкий, Марина Старуш, Маша Липман, Юрий Сапрыкин, Ольга Гердт, Александр Гаврилов и др.

Очные занятия во время сессий проходят в форме лекций по истории культуры XX века и мастер-классов по журналистике. Лекции сопровождаются тематическими видеопозаками: театр, музыкальный театр, современный танец, кино и видеоарт. На мастер-классах студенты разбирают и обсуждают с преподавателями свои рецензии и совместные походы на культурные мероприятия.

Летом обучение проходит в режиме online. Каждый студент выбирает одну специализацию — литература, искусство, музыка, театр, кино, танец — и несколько факультативных. Студенты еженедельно присылают рецензии на актуальные культурные события кураторам и получают комментарии. За все время обучения каждый студент напишет по 18 рецензий. Исправленные варианты рецензий помещаются на сайт www.proarte.ru в раздел «Культурная журналистика».

культурная журналистика: программа красноярск — москва

март — октябрь





черно-белая свобода

Дарья Акимова

Довольно трудная задача — убедить сегодняшних русских коллекционеров, что образец печатной графики стоит больших денег. Бумажка с отпечатанной на ней линией, к тому же распостраненная по миру энным количеством копий, должна стать предметом вождения и денежных потерь? Скажем, яйцо Фаберже — оно из золота. Бронзовую статую просто так не разобьешь. Картина маслом обладает некоторым запасом прочности. Даже инсталляция активно утверждает себя в пространстве. Словом, «берешь в руки — маешь вещь». Вещь эта уникальна, солидна и исторична (даже если настаивает на своей современности). Но редкий наш коллекционер будет восторгаться тонкостью линий в офорте или мастерством передачи тонов в линогравюре размером пять на десять сантиметров. Графикой ведь даже любоваться — и то затруднительно: на стену ее не везде повесишь, от солнечного света лист просто сгорает. На графические лоты даже знаменитых художников, представленные даже знаменитыми аукционными домами, наши собиратели поглядывают с равнодушием. В графике им видится некоторый подвох.

Графика, несмотря на все старания, никогда не изживет, особенно для русского глаза, свое «сомнительное» родство с народным печатным лубком (что-нибудь про «мышей, которые кота хоронили»): точь-в-точь таким же незатейливым, как у твоего соседа. Русская жажда исключительного, особенного, небывалого едва ли совмещается с главным принципом печатной графики — принципом тиражности, по сути своей демократическим.

Изначально в расцвет Ренессанса печатная гравюра не являлась демократичным «искусством для бедных». То есть у нее не было задачи обеспечить образцами изобразительного искусства тех, у кого недостаточно денег для приобретения «настоящей» картины. Цели у нее были скорее «аристократические», а тираж — мизерным. Популяризации искусства того или иного художника печатная графика, конечно, способствовала, однако отнюдь не в «широких массах», а всего лишь в узком кругу знакомых интеллектуалов. Одна из функций гравюры и определялась такой «целевой аудиторией»: гравюра точно запечатлевала для единомышленников, завистников и потомков экспонаты из той или иной коллекции (например античных монет или медалей).

Прошло достаточно много времени, прежде чем она стала отдельным авторским искусством. Здесь, разумеется, постарались северяне.

Флоренский связывал развитие гравюры с развитием протестантизма. Социолог-марксист объяснил бы проще: на севере музыку и изобразительное искусство «заказывал» тот самый средний класс, куда более стесненный в средствах, чем не считающие золотых флоринов эстеты-южане; позволить себе «полноценную» картину мог далеко не каждый, но украсить дом небольшой графической работой было позволительно более широкому кругу.

Именно в этот момент авторская печатная графика и стала замечательным способом заработка для знаменитых авторов — даже для Дюрера это был преимущественный доход.

Довольно примечателен тот факт, что к печатной графике художники приходили, будучи уже состоявшимися и известными авторами. А кто из молодых и безвестных станет тиражировать свое произведение, которое и в одном-то экземпляре пока что никто не хочет купить? Ницши Ван Гог учился рисовать именно на гравюрах — от Рембрандта до японцев (поэтому так часто его линия карандашом напоминает штрихи офортной иглы). Однако своих собственных печатных листов он не создал — кроме одного-единственного, оттиснутого одним экземпляром. Гоген на далеком острове тоже печатал свои гравюры, чувствуя себя кем-то вроде «последнего человека»: он был здесь и писатель, и иллюстратор, и издатель, и читатель книжки, естественно соединяя в себе эти творческие ипостаси. Существует и еще несколько исключений, однако подтверждающих правило: печатная графика — искусство для признанных публикой мастеров.

Экономика здесь довольно проста. Если картина стоит внушительную сумму Y, требуя при этом многих месяцев труда, то почему бы за искомое время не награвировать одну доску и не отпечатать с нее двадцать листов? Конечно, каждый из листов стоит всего-навсего скромный X, но ведь двадцать иксов дают сумму, в пять раз большую, чем Y. Неизбежен при этом соблазн вместо двадцати копий напечатать семьдесят. Скажем, Сальвадор Дали к старости попросту расписывался на чистых листах, на которых затем печатала мастерская, и такой «авторской графики» продается теперь очень, если не слишком много.

Как ни странно, не только бумажный оттиск, но и сам оригинальный рисунок, протравленный (вырезанный) на металлической доске, — довольно нежная субстанция. Специалисты легко могут отличить первый оттиск от тридцатого: отпечатанная линия начинает стираться и портиться. Поэтому сегодня считается, что более семидесяти копий с одной доски сделать нельзя. То есть, конечно, если очень хочется — то можно: много ли у нас знатоков, способных сличать чистоту линий?

С плутовством печатники пытались бороться. Награвированные доски, с которых уже осуществлена печать, уничтожались в присутствии свидетелей. Их перечеркивали крест-накрест офортной иглой. Или даже распиливали доску, прилагая кусочек к каждому бумажному оттиску (чтобы владелец действительно знал, какое количество гравюр было создано). Поэтому сами доски многих великих мастеров графики и стали исключительной редкостью — на сохранившиеся доски Рембрандта ценители готовы молиться.

Поставить цену в сто гульденов за офорт было неслыханной дерзостью Рембрандта — дерзостью, которая неизбежно сопровождает свободное искусство. Офорт и воплотил предельную свободу, вообще возможную в печатной графике. Особенно очевидно это, если сравнить его с «высокой печатью» ксилографии Дюрера, где каждая линия — это тончайшая полоска дерева, вокруг которой поверхность доски срезана в глубину (разве что письмо на рисовом зернышке может показаться более кропотливым занятием). В офорте рисунок наносится на крытую лаком доску — собственно, он может не «наноситься», но «сочиняться» в процессе работы и этим ничем не отличен от самого вольного рисования карандашом. Затем доска протравливается кислотой, которая разъедает царапины-линии до борозд. Наконец, лак, защищавший ровную поверхность, смывается; в полученный «рельеф» набивается краска — и доска готова к печати. Конечно, работа офортиста — трудная и вредная (печатник дышит парами кислот), но самое опасное в том, что работа эта может оказаться саморазоблачительной. Непостижимым образом отпечатанная на бумаге композиция (особенно если рисунок не был подготовлен заранее), которая только что на доске притворялась самым совершенством, нахально предьявляет автору даже самые мелкие его промахи. Объяснить это можно разве что магическим действием «зеркала». Рисунок оттискивается на бумаге в зеркальном отражении — и это от-

ражение вдруг становится чужим, словно придумал его кто-то другой. Оно столь же бесстрастно рассказывает о неумелости автора, сколь безжалостно по утрам зеркало в ванной комнате демонстрирует смотрящему в него темные круги под глазами. Но исключительная ценность офортной техники в том, что зеркало это (в отличие от гравюры или зеркала в ванной) поддается на уговоры: большинство ошибок в офорте можно исправить. А можно и вовсе поменять показавшуюся неудачной композицию, повернуть время вспять, исправив все, что сделано неверно. Так поступил даже Рембрандт с «Ессе homo» (каждая из «стадий» этого офорта может считаться почти что отдельным произведением). Технически такая переделка — работа долгая, но не невозможная.

Наверное, эта способность к «зеркальному видению» и есть главная и притягательная сила печатной графики. Она дает художнику удивительный шанс: посмотреть на свою собственную работу словно бы изнутри произведения, «с той стороны», стать Алисой в Стране чудес. Не просто отступить на шаг перед готовой картиной, чтобы полюбоваться или расстроиться, но из автора превратиться в чужака, способного к удивлению, анализу и оценке. Схожая радость доступна разве что литераторам, у которых она носит имя *остранения*. В этой возможности «заглянуть за зеркало» можно почувствовать холод, но в ней есть и безусловное волшебство. А без волшебства ведь никакой вид искусства не может быть признан отдельным и состоявшимся. В этом волшебстве — романтика графики.

Романтически настроенный толкователь, объясняя любовь северян к гравюре, сказал бы, что черный и белый — это просто цвета, которые отпечатались в глазу жителя северных просторов. Даже английских. В Британии теперь разноцветная зима; здесь зеленеет трава; лондонцы больше не жгут каминов — чтобы не «запачкать» голубой воздух; по улицам в мороз шлепают босоногие индианки в разноцветных материях; студентки носят тонкие красные чулочки. Но когда-то зима здесь все же была снежной и угольной: черно-белой. Британцы чтят строгую символику черного и белого, не нуждающуюся в пояснениях. «Любимыми цветами королевы Елизаветы были черный и белый, ее фавориты носили одежду именно этих цветов», — рассказывает хранитель Сюзан Норт о выставке в Музее Виктории и Альберта Ивану Бубнову (обязательно прочтите этот чудесный материал в номере). Конечно, связывать английскую моду, погоду и гра-

фику мог бы разве что антигерой Честертон — незабвенный проповедник с зонтиком из «Перелетного кабака». Однако факт остается фактом: главные ценители и покупатели графики и сегодня живут в Лондоне, а настоящая Мекка для всех тех, кто интересуется печатной графикой и рисунком, — это графический отдел Британского музея.

Отдел этот устроен демократически, что особенно поразительно для страны весьма церемонной (в которой попасть «с улицы» куда-нибудь в Национальную библиотеку — задача практически невыполнимая). Единственная трудность — неизбежный проход через вполне злоеущий зал с египетскими мумиями (впрочем, это грозит лишь тем, кто пользуется центральным входом в музей). Графический отдел знаменит не только своими прекрасными выставками (только что, например, он показал рисунки скульпторов — главным героем был Микеланджело), но скромной дверью с надписью Department.

Если позвонить в звонок в рабочие часы отдела — вам откроют, спросят, попросят расписаться в пухлой книге посетителей и проводят в прекрасный высокий зал. Зал более всего напоминает библиотеку Хогварта или какого-нибудь из колледжей Оксфорда (впрочем, Хогвартс ведь и снимался там, в колледже Крайст-Черч). В зале, наполненном чудесным ароматом древней библиотеки, вы сядете за стол с пюпитром, натянете белые нитяные перчатки и закажете по одному из каталогов интересующие вас рисунки или гравюры. Их принесут — и в течение долгих часов вы можете быть единственным зрителем самой восхитительной выставки графики, «сделанной» специально для вас.

Конечно, чтобы прикоснуться к редким экспонатам собрания графического отдела, необходимо специальное разрешение: интерес к ним придется подтвердить письмом от какого-нибудь уважаемого учреждения. А за тем, чтобы вы не причинили экспонатам вред, вежливо и мягко проследят. Кроме того, за столами запрещено пользоваться ручками. Однако эти ограничения стоят редчайшей возможности почувствовать красоту «интимного разговора» с графикой. И раз и навсегда в нее влюбиться.

К концу XX века оказалось, что «интимное», «единичное» в восприятии гравюры практически отменило ее «тиражность». Это изменило и смысл, и понимание графических произведений.

В печатной графике Нового времени была неизбежная «демократическая», отчасти революционная романтика. Она составила главный сюжет печатной графики конца XVIII — начала XX века, перейдя из Европы в Россию. Желание донести свою мысль до как можно большего числа людей (которым по той или иной причине недоступны твои картины) породило и сатирические работы Домье, и плакаты Моора. Отчасти и «Бедствия войны» Гойи пронизаны именно этим стремлением: рассказать — прокричать — размножить знание. Эта героическая составляющая графики исчерпана.

Людей становится все больше, зрителей, соответственно, тоже (сколько бы мы ни сетовали на падение общего культурного уровня). И семьдесят отпечатков одной гравюры для миллионов жителей даже одного города — это такая же уникальная вещь, как и одна-единственная картина для шестидесяти тысяч жителей города эпохи Возрождения. В сравнении с многотысячным тиражом книги печатный графический лист стал уникальной, штучной работой, которая просто не может выполнять просветительскую задачу.

Издания с оригинальной графикой, конечно, никуда не исчезли: они просто стали эстетским единичным товаром, рассчитанным на богатых ценителей (в отпечатанную в типографии книжку вклеивается настоящая графика на восхитительной бумаге).

А вот современная книга «для всех» должна была бы совершенно задавить печатную иллюстративную графику и изжить мастерство гравера-иллюстратора. Ну зачем, скажите на милость, корпеть над ксилографией, вгрызаясь в упрямо дерево, если затем твою работу все равно будут печатать при помощи какой-нибудь фототипии? С изобретением этой последней гравюра должна была стать для художника-графика чем-то вроде ненужного посредника. Ведь куда проще набросать пером нехитрый рисунок — и его размножит до искомым тысяч копий машина. Однако школе Фаворского, скажем, современная техника ничуть не мешала хранить верность печатной графике. Титанический труд, вложенный в гравюру, дисциплинирует автора. Если на линолеуме еще можно отпечатать что-нибудь маловразумительное и необременительное; если небрежная виньетка тушью может считаться самостоятельным произведением, то время и умение, затраченные на металлическую или деревянную доску, должны быть оправданы качеством результата. Скорее этим фактом, а вовсе не «засильем книг» объясняется сегодня падение интереса к ксилографии. Интересы не столько зрительского — сколько в первую очередь авторского.

Конкурент гравюры — не книга, этот этап уже пройден. Новая «тиражность» для нового «тиража» населения — это видеоарт, рассчитанный на миллионы. И, быть может, это не так уж плохо. Новые требования к тиражной продукции (даешь экземпляры! еще больше тысяч! еще больше миллионов!), которым не в состоянии соответствовать авторская гравюра, освобождают печатную графику от давления экономических обстоятельств. Став наконец единичным, уникальным искусством, она имеет шанс на новый расцвет.



Сократ Воробьев. Панорама Ревеля. Бумага, тушь, перо. 19,2×52,9. 1838

магистратура пера

Борис Соколов

Государственная Третьяковская галерея (Москва). Маэстрия пера. 21 ноября 2008 — 12 апреля 2009

На выставке под названием «Маэстрия пера» ждешь рассказа о самодисциплине и сизифовом труде русских рисовальщиков. Что может быть суровее, чем графирование в самом прямом смысле слова — царапанье гусиным или стальным острием по рыхлой плоти бумажного листа! Исправления невозможны, точный план необходим: добротный, станковый рисунок пером по труду и впечатлению равен гравюре на металле, которая, собственно, его и имитирует.



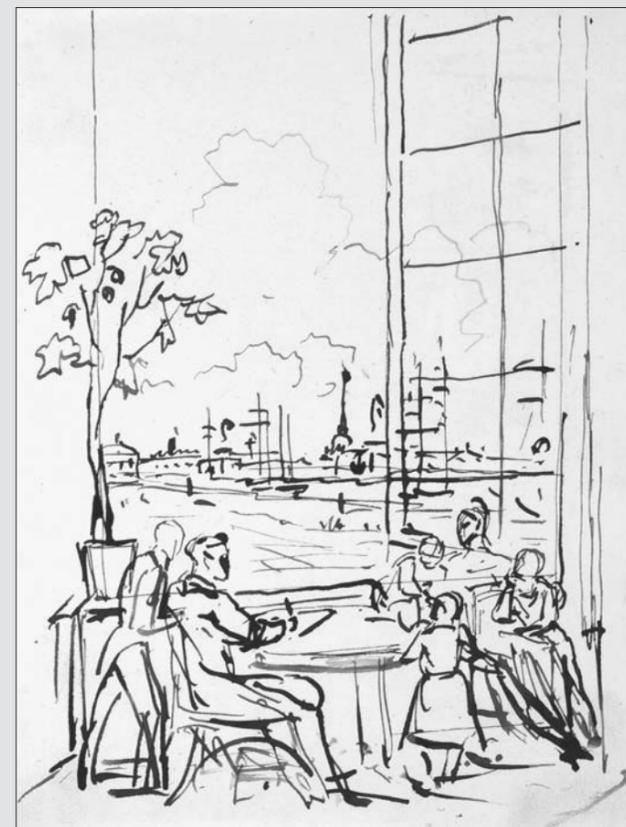
Илья Репин. Портрет С.В. Димант. Бумага, сепия, перо. 9,5×16,2. 1909. Фрагмент

Но не все так просто в реальной музейной жизни. Выставка не стала бенефисом перьевого рисунка: в большинстве работ подготовительный набросок едва виден под красочными слоями сепии, туши и акварели. С одной стороны, хотелось показать интересные публике живописные вещи, с другой — есть периоды, когда «чистое» перо было вовсе не в моде. Экспозиция оказалась двойной. Нижний слой — художники и мученики пера, верхний — краткая история русской живописи.

Открывается выставка архитектурными пейзажами — роскошные панорамы Кремля и Коломенского работы Кваренги, аллегория Баженова, руины Семена Щедрина, античный вид Тома де Томона, несколько итальянских видов Федора Матвеева. Но перо и его маэстрия в этих листах далеко не главное, основа старательно укутана красочными сгущениями и размытыми.

Приходя в раздел романтизма, мы припоминаем упругие завитушки Пушкина, роскошные грифонажи Кипренского и Орловского, рисунок немецкого и английского классицизма, столь важный для русской школы. Кипренский здесь представлен, но всего лишь эскизом «Воздадите кесарю — кесарево». Кубистический набросок Варнека («Похищение сабинянок») смотрится куда интереснее, и только тщательно выполненная, чисто графическая студия Скотникова «Самсон, раздирающий пасть льва», настоящая гравюра пером, наконец вводит в мир античной и пластической линии. Интересно сравнить этого льва со зверем, которого тщательно изобразил Рамазанов («Геба ласками усмиряет льва»). И оттушеввал так тщательно, что сияющая пустота бумаги превратилась в шкуру реального животного, в унылую имитацию живописного слоя.

Странное впечатление производит коллекция рисунков Брюллова. Среди них есть и примитивные схемы, и живопись по перу («Отъезжающий рыцарь»), приторные большеголовые фигуры, заплетенные в группы для будущих масляных махин («Минерва удерживает Искусство и гонит Удовольствие», «Последний день Помпеи»). А рядом — мощный клубок энергий и тел, под которым читается подпись: «Оригинальный чертёж К.П. Брюллова в Риме — первая идея — картины Последний день Помпеи». О внутренних противоречиях романтического академизма напоминают и большие эскизы Егорова, Басина, Бруни. И, конечно, последний дает куда более мощные, скульптурные решения — «Медный змий», «Борьба добрых и злых духов». Разглядывая изумительный этюд рук, жестко и энергично вычерченный Федором Антоновичем Бруни, особенно ясно понимаешь, чем не хотели заниматься в искусстве романтики. Чертежная лепка пером — символ «усильного, напряженного постоянства», суровая магистратура мастерства. Ни Брюллов, ни Иванов в этом классе не задержались, уйдя в мир стихий, в света и туманы.



Максим Воробьев. Автопортрет с семьей. Бумага, галловые чернила, перо. 21,8×16,9. 1828



Виктор Борисов-Мусатов. У беседки. Бумага, тушь, перо. 19,1×14. 1904—1905



Максим Воробьев. Иматра. Бумага, тушь, кисть, перо, графитный карандаш. 19,2×24,3. 1830-е

Рисунок пером в начале девятнадцатого столетия становится уделом прилежных талантов. Кипренский блистает на выставке как раз благодаря своему отсутствию, зато Федор Толстой стал ее главной роскошью. Умный и чувствительный художник проникся поэзией тонкой и изящной линии, знакомой по работам Флаксмана и Ретцша. Он отрисовывает каждый мускул, каждый листок, создавая мир, полный классического покоя и романтической живости. Для меня открытием стали крупные аллегории Толстого — «Состязание атлетов на арене в присутствии римских сенаторов» и «Бег колесниц в ипподроме в присутствии Ареопага» (1819), «Сатурн косит древний мир» (1843), «Триумф. Поезд римлянина-победителя» (1844). В этой тонкой линейной античности есть что-то от немецкого бидермайера — сразу вспоминаются иллюстрации Морица Ретцша к «Фаусту» Гете. Но есть здесь и сокровенное величие, гордость рисовальщика, создающего крупные, божественно изящные картины на бумаге. Взгляд страстно пожирает нежные линии иллюстраций к «Душеньке» Богдановича, которых здесь целых шесть. Чудесный классицистический романтизм особенно вытеснен в изображении чудовищ и страстей («На горе под покровом ночи Душеньку пугают призраки», «Ветви дуба опускают Душеньку, тщетно пытающуюся умереть»). А знаменитая сцена «Душенька любуется собою в зеркале» показывает, как пером, без всяких украшений можно создать двойную, тройную реальность, очертить предмет или окутать его призрачной дымкой. Душенька Толстого — весна нашего романтизма, по настроению похожая на музыку юного Мендельсона ко «Сну в летнюю ночь».

Но как Мендельсона сменяет Брамс, так и на выставке изящный романтизм вытесняется реалистическим, плотским миром. Интересны по сюжетам пейзажи Максима Воробьева, а виды Ревеля по-журнальному остры и живописны. Передвижники представлены обычными эскизами и картинками («Нищие слепцы» Маковского, «Ночью на улицах Петербурга в день взятия Плевны» Васнецова), и на этом фоне выделяется второй акцент — большие и малые пейзажи Шишкина. Они недавно выставлялись, но в салонном и реалистическом окружении смотрятся по-новому. Колоссальный лист «На ручье» (1895) — настоящая картина пером, в которой каждый лапчатый лист, волокна каждого злака врезаны в бумагу, чеканны и ясны по последней, устрашающе трезвой степени. Этот окончательный реалистический анализ напоминает об аналитических рисунках Павла Филонова, которые по праву занимают место в последнем зале. Оба художника создают подробный чертеж полнокровного, выпуклого, реального мира. Разница только в сюжете, пафос же удивительно близок.

Казалось бы, Серебряный век должен дать много ярких образцов перьевой маэстрии. Но художники вновь становятся романтиками, поэтому труд черчения берут на себя лишь самые терпеливые. Врубель представлен слащавыми, неудачными акварельными иллюстрациями к «Анне Карениной» и «Герою нашего времени», Сомов — эскизами и невинным поцелуем из «Книги маркизы», Гончарова — интересными, но не графичными «Композициями» из брызг и пятен черной туши. Тем мощнее впечатление от рисунков Борисова-Мусатова, графических фантазий на темы собственных картин («Призраки»). Представлены графики-иллюстраторы эпохи «Весов» со свежими материалами — иллюстрации к трагедии Иванова «Иниал» Теофилактова, демоническое рококо Чехонина. Прекрасен живописный пейзаж молодого, голуборозовского Юона «Царство животных» (1908) и крупный, цельный эскиз журнальной обложки Судейкина, где статуя смотрит в пруд, заполненный извивами отражений. Последним акцентом выставки стали рисунки Филонова и Кандинского. Хотя «перья» последнего перемежаются с неуместными здесь акварелями и гуашами, их выразительная мощь, затягивающая зрителя в воронку звучащего космоса, ощутима и радостна.

Маэстрия пера в русской школе обернулась магистратурой, трудной школой устройства внутреннего мира. Монументальный анализ противоположен быстрому карандашному рисунку, он зовет к созданию серьезных, музейных произведений. Рисунок пером — это проверка на исследовательский фанатизм. Теперь мы знаем, кто из наших художников выдержал этот искус.



Верхнерейнский мастер. Рисунок. Вторая половина XV века

АНОНС

В ГМИИ открывается выставка рисунка «От Дюрера до Клее», которую сопровождает двухтомный каталог (или, скорее, наоборот — выставка сопровождает этот солидный научный труд). Самое замечательное в названии выставки — строка «из собрания ГМИИ имени Пушкина».

Графическое собрание ГМИИ великолепно, и каждая его выставка — это возможность заглянуть в пещеру Алибабы. Даже в экспозициях, посвященных преимущественно живописи (в том числе и признанным шедеврам), графические листы, принадлежащие Пушкинскому, журналиста неизменно заставят о них упомянуть, а зрителя — возле них задержаться. Факт довольно примечательный для Москвы, которая, как и Венеция, вообще-то больше ценит цвет, чем линию, в отличие от Флоренции и Петербурга (если столь лестная параллель двух русских и двух итальянских культурных столиц вообще возможна).

Немецкая и североευропейская графика в целом — статья для ГМИИ исключительно важная. Здесь представлен и Мартин Шонгауэр, без которого история европейской графики не могла быть написана, и сладостный Ханс Бальдунг Грин, которого традиционно любят в России. Хронологически выставка начинается с работы верхнерейнского мастера 1430 года. Не обойдется, конечно, без Дюрера (в экспозиции — его ранние «Танцующие путти с античным трофеем»).

Те из зрителей, что помнят эрмитажную выставку, посвященную европейским витражам XV—XVII веков, наверняка надолго застрянут в ГМИИ возле работ швейцарских художников рубежа XVI—XVII веков, представляющих собой проектные витражные рисунки (швейцарская графика этого периода составляет важную часть «витражного» собрания петербургского музея). Швейцарцы сделали витраж почти что «актуальным искусством», рассказывающим о современности: в композицию «дивных соцветий» здесь особенно часто вплетались совсем даже не сакральные, а совершенно земные сценки и герои (вроде знаменитых швейцарских ландскнехтов).

Далее на московской выставке — графика от маньеризма до классицизма и романтизма; от Ганса фон Аахена до Менгса и Каспара Давида Фридриха. Надо сказать, что графика Фридриха — кратчайший путь к тому, чтобы полюбить этого художника. Пряное обаяние немецкого романтизма в его акварелях раскрывается в полной мере, однако карандаш мастера куда более строг. В нем волшебная туманность сказки уступает место горделивой резкости — той самой, которая управляла рукой Дюрера, писавшего очередной автопортрет; именно в графике становится очевидно, каким верным учеником великих «старых» немцев был Фридрих.

Всего на выставке представлено больше двух с половиной сотен рисунков и акварелей. Заключительный раздел посвящен XX веку, для которого германская графика (работы того же Эмиля Нольде, например) значит едва ли не больше, чем графика парижской школы.

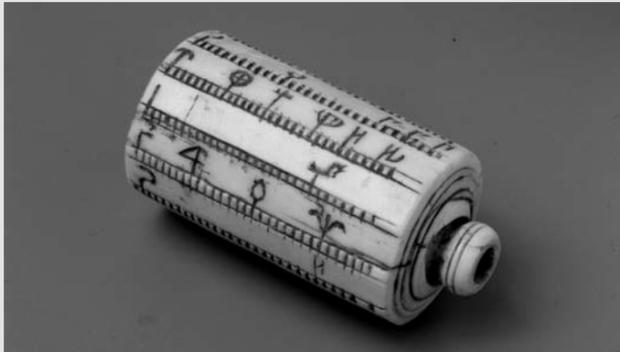
Дарья Акимова



Хайнрих Херле. Европейцы (Супружеская пара)



И. Хр. Дилш. Гроза



Календарь подвешной граненый. Русский Север. Кость мамонтовая, резьба, гравировка. XVIII в.

Календарь подвешной граненый. Русский Север. Кость мамонтовая, резьба, гравировка. XVIII в.

Государственный Исторический музей (Москва). «Правдив сей календарь…» 300 лет первому русскому печатному «Брюсову календарю». 17 декабря 2008 —1 марта 2009

В России календари печатались и в допетровское время, но вот Исторический музей Москвы посвятил свою выставку конкретно памятнику новой для нашей страны эпохи, начавшейся с приходом к власти Петра Великого. Знаменитый «Брюсов календарь», изданный в Москве в мае 1709 года, стал одним из тех полезных нововведений, что создали прекрасную легенду из весьма противоречивого правления царя-реформатора.

Реформа календаря — из разряда первых преобразований Петра Великого. 19 декабря 1699 года царь издает указ, по которому вводилось новое летосчисление в России, — с 1 января 1700-го. Полное название первого издания «Брюсова календаря» — «Календарь или месяцеслов христианский. По старому стилю или исчислению на лето от воплощения Бога Слова 1710. От миробытия 7217. Напечатан в Москве, лета Господня 1709. Декабря в день». Позднее он неоднократно переиздавался, причем все более отдаляясь от своего первоначального образа. Оставалось в нем одно — универсальность.

Его покупали не на год, а на всю жизнь, потому что составлялся сей документ на 200 лет и им могли пользоваться разные поколения одной семьи. И все 200 лет этот календарь, являющий, помимо всего прочего, прообраз современной биодинамической системы сельского хозяйства, служил настольной книгой грамотных русским земледельцам. В нем хранились «предознаменования действ на каждый день по течению Луны и Земли», а также «ознаменование планет, под которыми младенцы рождаются» (астрологические прогнозы).

Подлинным автором этого календаря считается библиотекарь и книгоиздатель Василий Киприянов, о чем гласит надпись на его первом листе. Оригинал «Брюсова календаря» выгравирован на больших медных пластинах в технике офорта и напечатан Московской гражданской типографией. В стране сохранилось всего три таких полных экземпляра — в Государственном Эрмитаже, ГМИИ имени Пушкина и Библиотеке Академии наук. Граверы, чьи имена остались неизвестны, создали настоящий шедевр: текст, собранный в аккуратные строгие таблицы, подчиняясь почти архитектурной логике, сопровождается выразительными изображениями, помещенными в пышные рамки с картушами и гротесками.

Кроме оригинального издания Брюса — Киприянова на выставке можно увидеть один из первых календарей в виде книги (1722), первый календарь Академии наук (1728), «Придворный календарь» (1764) и так называемый «Малый Брюсов календарь», выпущавшийся в 1780-х годах. Дальнейшее развитие календарного дела интереснее всего показано на примерах, относящихся ко второй половине XIX века, — круглых, квадратных, из дерева, фарфора, ткани. Завершает экспозицию обзор календарей начала XX века, в том числе выпущенных издательствами Суворина и Сытина, — настенных, отрывных и настольных.

Аналогичные московскому проекту выставки прошли и в регионах — например в **Донской публичной библиотеке** в Ростове-на-Дону под названием **«Первый русский календарь»** (19 января — 18 февраля).

взгляд на время: календарь

А. К.

А. К.

В календаре заложены ритм жизни и его форма, соединяющая строгий порядок упакованных в недели дней-буден, чуть скрашенных редкими акцентами чисел-праздников. «Красные дни» — особые даты для каждой страны, народа, религии. Но прагматичные календари объединяют всех с небольшой поправкой на индивидуальный ритм, принятый в определенной традиции. Отступить от календаря означает выбиться из ритма.

Одним из первых изданий в мастерской Иоганн Гуттенберга был «Астрономический календарь» на 1448 год. Даже первый гуттенберговский шрифт назывался Донато-календарным. Набранный этим шрифтом памятник печати представлял собой лист размером 67×72, предназначенный для вывешивания на стену, и больше всего походил на таблицу расположения планет. В 1454 году печатня Гуттенберга выпустила также «Турецкий календарь», где помимо росписи дней в году был помещен текст, направленный против османского вторжения в Европу. Через двенадцать лет первопечатник опубликовал «Кровопускательный и слабительный календарь», содержащий, что и следует из названия, полезные советы на указанную выше тематику. Календари, как и все издания Гуттенберга, украшались гравюрами, которые раскрашивались вручную, — особенно выразительны их иллюминированные орнаменты и буквыцы, создававшиеся по образцу средневековых «Книг часов» и Часословов.

Самые известные «Книги часов» в начале XV века создали братья Лимбург для герцога Беррийского, и в середине того же столетия — Жан Фуке по заказу французского королевского казначея Этьена Шевалье. Эти книги выполнены в технике готической миниатюры, где мир земной зримо соединялся с космосом. Над тщательно выписанными бытовыми сценами плывут полукружья образов зодиакального цикла, появляются сложные цифровые таблицы, выстроенные по форме небесной сферы.

Помимо опытов Гуттенберга существовали и палеотипы — первопечатные издания «календарного» вида. К примеру, уже на следующий год после открытия первой типографии в Кракове (1473) там печатается «Астрономический календарь». Кстати сказать, большинство пионеров печатного дела начинали именно с календарей — и армянин Абгар Дпир (середина XVI века), и Хардер Кристоф Гардер, автор «Видземского календаря» на латышском языке, и Франциск Скорина, и Иван Федоров.

Большинство этих средневековых хронологических таблиц мало походили на современные нам аналоги, зато выгодно отличались от последних своей экзотичностью. Как, например, эфемериды немецкого астролога и математика Региомонтана (Иоганна Мюллера), изданные в Венеции в XV столетии.

Эфемериды — астральные табель-календари — составлялись специально для мореплавателей и в дальнейшем использовались Васко да Гама, Америго Веспуччи и Христофором Колумбом. Известна легенда, согласно которой Колумб однажды смог спасти себе жизнь с помощью изобретения Региомонтана. Путешественник и его попутчики голодали вдали от дома в далекой предполагаемой «Индии». 1 марта 1504 года он узнал из эфемериды о близящемся лунном затмении, после чего смекнул, что это его шанс спастись от голода. Колумб нагнал на индейцев ужаса, угрожая «лишить их Луны», и в качестве платы за светило получил так необходимые ему съестные припасы.

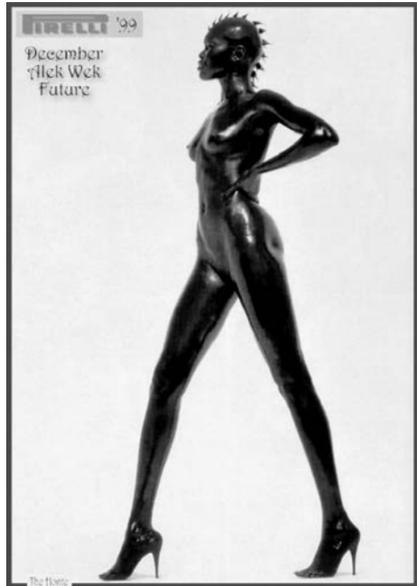
Создатели календарей часто пытались наполнить их пророческими мотивами. В 1518 году в Риме был опубликован «Большой римский календарь» Михаила Штофлера, предсказателя нового всемирного потопа. Первые сведения о «вечном календаре» содержатся в книге Петера Апиана «Астрономическое царство» (1540). С 1550 года «вечные календари» издавал знаменитый Нострадамус, примеру которого следовали многочисленные последователи, добавляя к его



Календарь Pirelli'99. Октябрь. Модель: Бриджет Холл



Общеполезный календарь. Издание Товарищества И. Д. Сытина. 1918



Календарь Pirelli'99. Декабрь. Модель: Алек Век

предсказаниям рассказы о явлении драконов, звезд и комет или же просто анекдотические истории.

Немецкий путешественник Адам Олеарий, посетивший Россию в XVII веке, писал, что «у них [москвитов] имеется постоянный календарь по старому стилю, в котором они ловко и быстро умеют находить чередование как подвижных, так и неподвижных праздников». Появление первых русских изданий — прототипов современных календарей обычно связывалось с именем Ивана Федорова, что, как недавно было доказано, не совсем точно. В начале 1520-х годов Франциск Скорина опубликовал в Вильнюсе «Малую подорожную книжицу», состоявшую из отдельных частей — Псалтыря, Часослова, Шестоднева, Канонов, Святцев и Пасхалии, набранных кириллицей на старославянском языке. Пасхалия Скорины (ее единственный полный вариант в конце 1990-х годов найден в Королевской библиотеке Копенгагена) — это календарь на двадцать лет, где отмечены даты главных церковных праздников, а также дни затмений Солнца и Луны. Что касается первопечатника Федорова, то его вклад в календарную историю представляет собой небольшой листочек (1581), единственный экземпляр которого хранится в Российской Национальной библиотеке. Листок называется «Хронология», и состоит эта «хронология» из таблицы силлабических стихов, посвященных каждому месяцу; сами месяцы обозначены на трех языках — латыни, иврите и старославянском.

Подлинное распространение печатных календарей в России относят к XVII веку — как раз к тому времени, когда Московию посетил Олеарий. Один из таких календарей был выпущен в 1670 году и назывался «Годовая розпись, или месячило». Постоянное производство настенных календарей началось при Петре I — их начал выпускать Яков Брюс, которого все считали колдуном, чуть ли не черным магом. В Сухаревой башне он подготовил к изданию ряд изданий, которые по сути были астрологическими. Позднее царским указом монопольное право на выпуск календарей было отдано Академии наук. С тех пор и до конца XIX века календари в России подготавливались и выпускались только академией. Их называли месяцесловами, и содержали они множество сведений по астрономии, географии, метеорологии, истории… Однако стоили «месяцесловы» дорого и далеко не каждому были доступны.

В Российской империи, особенно в XIX веке, появились малоизвестные ныне разновидности календарей, упоминания о которых можно встретить у Пушкина, Грибоедова, Гоголя. Как «Адрес-календарь», издававшийся с середины XVIII века вплоть до революции, — именно о нем идет речь в «Горе от ума» («Все врут календари…») В это издание входил именной перечень видных должностных лиц с указанием звания и местожительства. Попасть в такой список означало примерно то же, что сейчас оказаться в ежегодном рейтинге миллиардеров, составленном журналом Forbes. Или — «Придворный календарь», изда-

вавшийся в 1735—1799 годах и являвший собой перечень придворных и кавалеров всех русских орденов. «Батюшка у окна читал Придворный календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи. <…> Итак, батюшка читал Придворный календарь, изредка пожимая плечами и повторяя вполголоса: „Генерал-поручик!.. он у меня в роте был сержантом!.. обоих российских орденов кавалер!.. а давно ли мы…“» (Пушкин, «Капитанская дочка».)

Русские календари XVIII—XIX веков уж точно удивили бы многих: большие толстые книги, насыщенные всякого рода информацией — и церковной, и светской. Что-то среднее между энциклопедией и альманахом, что можно было действительно читать целый год. Помимо таких вот могучих книг в XIX веке появляются и карманные календарики — записные книжки, где календарная таблица служила лишь одним из дополнений. По сути — современный ежедневник в миниатюре. А уже в начале XX столетия издатель Иван Сытин наладил выпуск красочно оформленных и дешевых календарей для народа (по совету Льва Толстого). Общий их тираж был огромен — 6 миллионов экземпляров. Среди них — «Всеобщий русский календарь» и «Общеполезный календарь», а чуть позже Сытин начал выпускать и пользующийся огромной популярностью до сих пор отрывной календарь.

В XX веке был даже такой период — в 20—30-е годы — когда производство календарей вновь, как в средние века, стало чем-то высокохудожественным. Сколько креатива было в тогдашних советских «революционных» календарях с их новыми праздниками и неукротимыми попытками изменить недельный цикл… Западные арт-спецы им не уступали — как, например, сюрреалист Макс Эрнст со своей «Неделей доброты» (Une Semaine de Bonté, см. прошлый выпуск НОМИ). Чем же все это кончилось?

Как печатная продукция календари в наши дни лишь отчасти остались верны своей истории и привычной «кальке», соединяющей хронологические таблицы с изображениями. Современный *глянцевый* календарь как форма массовой культуры тоже ведь объединяет очень и очень многох: расхожие репродукции произведений искусства, портреты поп-звезд, сомнительного качества фотографии животных или просто симпатяг не спустились к нам с неба, а тщательно отобрали Маэстро Китчем, диктующим вкусы последнему десятилетию. На этом фоне продукцию известной компании Pirelli — красочные календари-постеры, издающиеся с 1964 года, — и впрямь можно отнести к разряду образцовой. Полуобнаженные красотки, позирующие в джунглях или на морском берегу, заменили собой задумчивых сивилл на старинных размеренных хронологических таблицах, мудрых и таинственных. Ритм времени изменился окончательно, и вряд ли кто сегодня может похвастать тем, что поспевает за календарем…



Линор Линза. Акция в ВЗ «НОМИ». Фото Марины Гуляевой

ВЗ «НОМИ» (Санкт-Петербург). Линор Линза. Неоформирование. Идеоделическая акция. Изложение концепции Арт-Календаря. Стратегическое празднование начала нового арт-периода 52info — 55info (2009—2012). 1 февраля

Петербургская художница Линор Линза живет по собственному календарю, признает его универсальным и более верным, чем общепринятый. Хронологическая концепция Линор, обнародованная ею в НОМИ, — художественный проект, предназначенный для всех. Настоящий русский космизм.

Очередной арт-период, «неоформирование» которого, по идее Линор, наступило в первый день февраля, продлится четыре года и будет подчиняться «впередистоящему високосному году». Что же это за период, актуальный для всей арт-планеты? Идти он будет под знаком info, в то время как предыдущий шел под символом psy: 48psy (2005) 49psy (2006) 50psy (2007) 51psy (2008). Если вы еще не все поняли — вот объяснение от автора:

Арт-Календарь предлагает другой, принципиально измененный источник летосчисления, незначительно трансформированную сетку календаря, пакет универсальных праздников, а значит — свежее дыхание повседневности.

Арт-Календарь есть матрица обновленных импульсов на грегорианской платформе. При угасании значимости общественных праздников национальных культур и возгонке индивидуальной событийности появляется необходимость инсталлирования ценностей астрофизической и психологической категорий. Подобной же необходимостью диктуется компоновка в праздничный пакет последних научных достижений в различных областях антропной активности. Многофакторность этой активности наиболее явно отражается в художественной напряженности имеющейся реальности. Арт-Календарь формирует самоорганизующуюся конструкцию праздников, основанных на современном дизайне проблем и вопросов человечества.

Арт-Календарь разбивает хронологию на cosmo / psy / info эры, состоящие из четырех лет и обязательно заканчивающиеся високосным годом. Високос занимает важное место в концепции Линзы — помимо разработки Арт-Календаря она всячески отстаивает идею о праздновании дня 29 февраля, которая родилась у нее в 1996 году, вместе с официальным началом для Линор арт-деятельности.

Для примера практичности Арт-Календаря — его отражение в биографии самой художницы:

7cosmo (1964) — мертвое тело Линор трансформируется в функциональный организм Линзы;

8psy — 23cosmo (1965—1980) — готическое детство в советской действительности (Белоруссия);

24psy — 33cosmo (1981—1990) — география перемен, лаборатория опыта, личная жизнь (Нарва, Петербург);

34cosmo — 36psy (1991—1993) — кризис системы, активизация художественных попыток;

37psy (1994) — квантовая физика и буддизм приносят трансцендентное волнение миропорядку Линзы;

38psy — 39psy (1995—1996) — начало арт-деятельности;

40info — 42info (1997—1999) — идеоделические акции (площадки Москвы и Петербурга);

43info — 51psy (2000—2008) — персональные выставки, перформансы, другие проекты (Россия, Япония, Германия, Австрия). Формирование основных арт-концепций.

Первое публичное арт-заявление cosmo / psy / info эры состоялось 12 Апреля, 45cosmo (2002) на «идеоделической акции» в Зверевском центре современного искусства в Москве. А календарная концепция Линор наиболее полно представлена в ее авторских книгах — «Оптимум-Фесты», 43info (2000) и «Арт-Календарь», 48psy (2005). Ключевым годом для этой новой хронологии является 1961-й, когда человечество впервые вышло в космос:

Вслед за ракетой «Восток» человечество оторвалось отсюда — туда и дальше.

Вместе с кораблями Apollo с мыса Канаверал человечество ускорило в следующий эволюционный оборот. Такова современная факт-позиция. Тело человечества покидает гравитацию мифотеологического отсчета времени.

Корпус ракеты «Восток» совершил простейшую операцию психосоматического взлета и тем самым сжал Прошлое для архивного хранения.

Согласитесь: что-то, а «сжатие Прошлого для архивного хранения» — это близко к гениальности! Вообще говоря, Линор очень остроумно использует наукообразные построения, не выказывая при этом ни тени иронии. Ее идеи выражены в «книгах художника», объектах и коллажах, являющихся как бы составляющими единого мифа. Помимо Арт-Календаря Линор — автор специфической философии современной музыки, в частности «Астероидной субтеории панка»: «В космогоническом контексте без органических примесей социальной среды, организуя художественное пространство и траектории движения собственными телами, минуя лабиринты ДНК, астероиды панкуют в межпланетной кривизне»; «Астероиды есть космопанки». Тоже ведь близко к откровению — во всяком случае в это проще поверить, чем в то, что Вишесз, Кобейн или Летов обитают сейчас в Раю или Аду.

«В Настоящем автоматической потребностью является архивация Прошлого и срочный прием сигналов из Будущего», — говорит Линор. Никакой рефлексии: прямо как большевики в пору военного коммунизма. В ту эпоху (как бы ее назвать по Арт-Календарю?) планетарные теории тоже были в ходу... Хорошо, что энтузиазм у нашего народа после их внедрения выветрился окончательно, и новые космические арт-концепции — дело искусства и только его.

инфо+

КОТ И КОМПОЗИТОР

Никита Елисеев

личные обстоятельства

Днем он работал, вечером пил с приятелями, ночами писал музыку, рассказы, повести и романы. Днем он работал чиновником и сделал ей-ей, неплохую карьеру, потому что не было чиновника опрятнее, тщательнее, точнее, суше и добросовестнее его. Вечером он пил с артистами и музыкантами, и пил так, что сделался достопримечательностью Берлина. А ночью писал, и писал так, что по сию пору известен во всем мире немецкий романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман. Его называли ночной Гофман, из-за ночного происхождения его рассказов и из-за мрачного, страшного их колорита. По нынешним-то временам страшный колорит выветрился. Остались талант, умело stalkивающий обиденный мир и мир фантастики, быт и смешные или страшные сны. Гофман первый додумался до того, что берлинский архивариус может быть на самом-то деле драконом, а торговка с яблоками — злой ведьмой.

Он и сам был двоимирен, всегда на грани, на границе и на краю. Он был пунктуальным чиновником и богемным кутилой; точным юристом и безудержным фантастом. Он родился и долгое время жил в Восточной Пруссии. Кенигсберг, ныне Калининград, его родина. Рядом находились славянские земли, Польша, Россия. Жена у него была полячка, Михаэлина, и называл ее Гофман на славянский манер — Мишка. Его, как и прочих прусских чиновников, выгнала из Кенигсберга армия Наполеона. Гофман перебрался в Пруссию, осел в Берлине, ощутил зыбкость и ненадежность существования, и с той поры это ощущение стало ему родным и близким, понятным и постоянным.

Это ощущение куда как хорошо передает художник Михаил Гавричков в своих иллюстрациях к самой задушевной книге Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра...»

романные обстоятельства

Мало есть книг, которые так обновили романную форму, как «Житейские воззрения кота Мурра...» Гофман придумал такой фокус: живет гениальный композитор, Крайслер. Он ведет дневник. В дневник записывает все свои творческие и житейские переживания. А рядом с ним живет-поживает его кот Мурр. Кот Мурр, глядячи на хозяина, выучивается писать и тоже принимается за свое жизнеописание.

Однако вот беда! Слишком много клякс, ведь кошачья лапа не приспособлена для писания. Тогда котьяра раздирает жизнеописание своего хозяина на промокашки и прославляет листы своей жизни, кота и мешанина, листами жизни своего хозяина, гения и композитора. Впервые Гофман применяет в искусстве монтажный метод. И применяет его осмысленно, ибо мятущаяся, раздерганная, неустойчивая, таинственная жизнь художника как раз и описывается такой — раздерганной, разорванной, вне хронологии... (кот ведь рвал тетрадки Крайслера, не заботясь о порядке), тогда как размеренная, спокойная жизнь филистера, сытого кота, такой именно и предстает в равном движении его дневника.

Есть удивительный парадокс в этой книге. Самодовольный филистер, кот Мурр, вот так обошедший с сердечными излияниями своего хозяина, должен вызывать возмущение, неприятие читателя. Не вызывает. Более того, он очень симпатичен, этот раздиратель рукописи художника. Более того, романтические излияния Крайслера скучноваты, тогда как признания его кота на редкость смешны и обаятельны.

Головой понимаешь, что Гофман пишет о трагической судьбе художника, разодранной когтями филистера и мешанина, но... читать тебе приятнее и интереснее признания филистера, а не экзотические вопли капельмейстера. Получается, что Гофман написал не то, что хотел написать. Это сплошь и рядом случается с теми, кто работает по ночам, а днем ходит на службу. Он хотел написать про тяжелую судьбу художника, которого сводят с ума мелкие и немелкие житейские помехи, а написал про то, что без эти помех и не было бы великого художника.



Библиотека книжной графики (Санкт-Петербург). Михаил Гавричков. Графическая сюита к роману Э.-Т.-А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра...» Из коллекции печатной графики издательства «Вита Нова»

Собственно, вздох сожаления и слышен в графической сюите художника Михаила Гавричкова о коте Мурре и его хозяине. Огромные остановившиеся женские глаза на кошачьей морде могут быть проинтерпретированы не как глаза убийцы, но как глаза умершего любимого существа. И вездесущность кота читается как невозможность избавиться от этого образа любящим его писателем. Так вообще-то и должно восприниматься произведение искусства зрителем или читателем, поворачиваясь к ним то одной, то другой гранью. Порой дополняющей, а порой отрицающей предыдущую.

неубитая любовь

Галерея «Люда» (Санкт–Петербург). Валерий Гриковский. Убитая любовь. 31 января — 5 февраля

Графическая серия «Убитая любовь» Валерия Гриковского — цельная, состоявшаяся работа, которой не хватало разве только возможности выставиться. Перед открытием Валерий ответил на стандартную анкету, обязательную для всех авторов «Люды». Автор серьезно проекта, художник — тоже вполне серьезно (что редко нынче случается) — ответил и на вполне банальные вопросы, предложенные ему галереей:

«Что для вас самое важное в творчестве?»

Понимание и ощущение того, что творчество — это не способ отбражения окружающего мира, а способ его постижения. Если это чувство пропадает, творчество превращается в рукоделие.

Кого вы считаете своими учителями?

В плане изобразительном — я нигде и ни у кого не учился, поэтому персоналить назвать не могу. С другой стороны, можно перечислить сотни ранее живших и ныне здравствующих художников, писателей, физиков и прочих, которые учат, влияют. Надеюсь на продолжение этого процесса.

Вы можете жить за счет искусства?

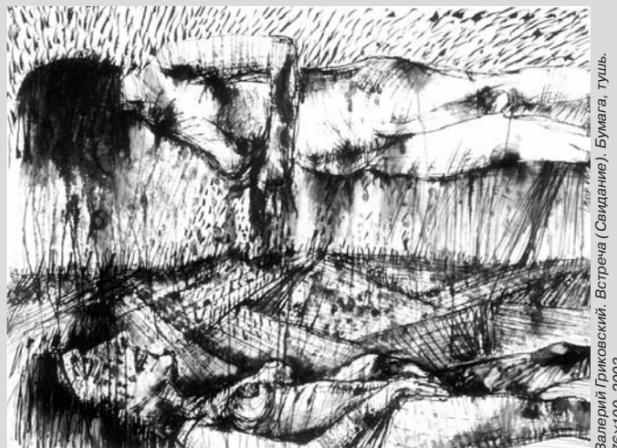
Конечно, равно как и за счет своих ботинок, стульев и столовых приборов. Я же занимаюсь искусством и при этом как индивид не вымираю.

Что вы думаете о петербургской субкультуре?

Чтобы о ней полноценно судить, надо иметь возможность смотреть на нее со стороны. Я же пока нахожусь внутри этой ситуации, а когда сидишь в родном болоте — любая кочка хороша».

Гриковский выбирает консервативную технику рисования пером, будто напоминая нам о многих и многих нервных художниках всего XX века, от экспрессионистов начала столетия до неоэкспрессионистов 80—90-х. В его работах есть взвинченность, но нет эпатажа, есть подчинение воплощения замыслу, но нет спекуляции на теме и сюжете переживаний. Все завязано на белый лист и какие-то «ответственные» и осмысленные касания его инструментом. Мы не видим ни проданных в творческом порыве листов, ни бесформенных чернильных пятен-луж... Есть экспрессия, укрошенная талантом меры.

Валерий Гриковский по первому образованию врач, он закончил I Медицинский институт. Полгода назад он открывал другую выставку («Е-20» — своеобразный обзор мира из окна автомобиля, галерея «Сарай», Музей Ахматовой), и говорил тогда, что может «возвести в ранг творчества любой вид своей деятельности, будь то определение маршрутов поездок, ночной лов насекомых или очередную управленческую работу». Похоже на то.



Валерий Гриковский. Встреча (Свидание). Бумага, тушь. 26x100. 2003

умный художник

Зато Михаил Гавричков нарисовал как раз то, что, может быть, намеренно недописал Гофман. Его кот Мурр — страшен. На кошачьей морде — остановившиеся, человечески глаза убийцы. Он держит гусиное перо — как нож, и кляксы падают с этого пера — как кровь. Его кот Мурр — огромен. В нем неуклюжесть и сила медведя. А самое главное, его кот Мурр — вездесущ. Куда бы ни направлял свои стопы Крайслер, за ним повсюду следует — нет, не кот Мурр, но, что еще страшнее, его образ. Крайслер не видит этого, но мы-то, зрители, видим! Мы-то понимаем: вот это и есть судьба композитора Крайслера, вот это и раздерет его жизнь когтями на части. Домашнее, милое существо, кот-мурлыка — его рок и злосчастье.

Гигантский кот висит над Крайслером облаком в небе. Огромная кошачья голова-гора смотрит вслед Крайслеру, уходящему по дороге. Кот-дерево, кот-куст, кот-дом, с горящими окнами-глазами. Крайслер бежит от мира и не замечает, что пойман миром по-кошачьи цепко. Он мечется в лабиринте, а над лабиринтом — ухмыляющаяся кошачья морда. Не вырвешься — попался.

Гавричков отбрасывает в своих иллюстрациях всякую сентиментальность. Его Гофман — мрачен. Его Гофман не просто писатель-фантаст, но писатель-фантаст, любимый Достоевским и Эдгаром По. Его Гофман не просто чиновник, но чиновник, служивший по юридическому ведомству. Это тот чиновник и писатель, что имел дело с самыми темными проявлениями человеческой природы. Впрочем, романтическая ирония, одним из отцов-основателей которой был Гофман, берет свое: смешно бояться кота, даже если у кота человеческие, остановившиеся глаза убийцы.

По таковой причине рисунки Гавриčkова настолько же страшны, насколько и ироничны. В них соблюден тот баланс страха и смеха, который был фирменным знаком Гофмана. Просматривая по второму разу рисунки Михаила Гавриčkова, понимаешь главный парадокс удивительного романа: гениального композитора раздерут на промокши когти кота-филистера, однако благодаря этим когтям он, вмурованный в чужой текст, сохранится навеки.

житейское

Здесь срабатывает уже не голова, но сердце. Капельмейстер Иоханнес Крайслер — alter ego писателя Гофмана. А можно ли любить самого себя? Крепко и самозабвенно? Наверное, можно, но не художникам, в особенности не тем художникам, что имеют дело с ночной стороной души и жизни, — таким, как Гофман, Достоевский или Эдгар По. Нет, Крайслера Гофман не слишком-то любит. Уважает, побаивается, иногда жалеет, но... не любит.

Поэтому описание зло- и приключений Крайслера, крайслеровские серьезные рассуждения и признания столь холодны в отличие от всего того, что связано с котом Мурром. Тому есть житейское объяснение: У Гофмана был серый кот Мурр. От его лица хозяин весело писал прозу. В четыре года (век не кошачий) кот умер. Хозяин разослал друзьям извещение о кончине воспитанника. Романтическая ранняя смерть. Все, как было в то время принято. Кота Мурра Гофман любил, как любят иное, живущее бок о бок, но вовсе на тебя не похожее, веселое, спокойное и пушистое существо.

Тогда становится слышен сожалеющий вздох, встроенный в структуру книги. Эх, лучше бы умер я, а не ты. Пусть бы ты разодрал мое жизнеописание на клочки своими когтями, но остался жив. Я сделаю так, как если бы это произошло в действительности. Ты будешь жить в моем романе, веселый, самодовольный кот. Мои страсти-мордасти пойдут на твои промокши. Не жалко.



трезвый? хвалю!

Валентин Дьяконов

Митьки / сост. М. Сапего; вступ. ст. А. Битова. СПб.: Амфора, 2008. 410 с.: ил. (Серия «Могучие кучки»). Борис Гребенчиков. Два стиха о квартире № 6. СПб.: Красный матрос, 2008. 12 с.: ил. Владлен Гаврильчик. Комедийный анбарь: собр. соч. СПб.: Красный матрос, 2008. 182 с.: ил.

Будущие историки наверняка проведут несколько приятных часов за обсуждениями одного интересного вопроса из истории питерского искусства. Огурчик, может быть, колбаска, пара бутылок водки на столе дадут им силы с жаром отстаивать свою точку зрения на то, когда же закончилось движение митьков. Версий будет несколько.

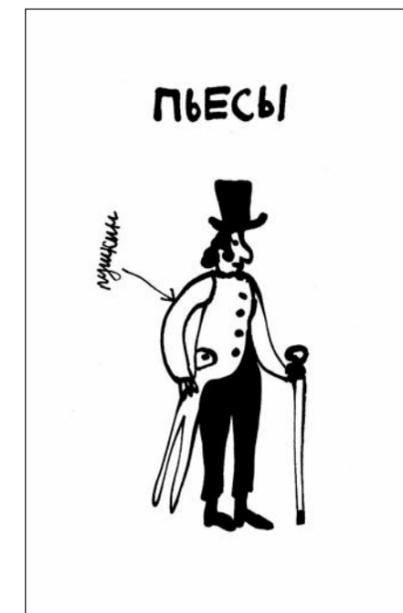
Первая связана с митьковским топливом — алкоголем (ее озвучит культуролог). С избавлением от зеленого змия, когда большинство представителей движения с помощью местных и заокеанских врачей вылечились от алкоголизма, кончились и митьки в классическом понимании. Ведь алкоголизм — это не только болезнь. В СССР он стал важным дополнением к позиции изгоя, бунтаря. Вторую версию выскажет историк искусства. В определенный момент стало ясно, что на художественной сцене России есть несколько художников, происходящих из первичного бульона митьковского движения. Они очень разные, тельняшек не носят и даже в общем выставочном пространстве оказываются крайне редко. И, наконец, третья версия возникнет у людей, более склонных к изучению политической истории. Владимир Шинкарев, автор основополагающего и одноименного с движением текста, в марте 2008 года публично прекнул своих коллег в сотрудничестве с властями Петербурга и вышел из состава митьков. В интервью прессе он рассказал, что продуктивная работа в стане митьков длилась лет пять (с момента написания текста в 1984 году). Это косвенно подтверждает культурологическую версию: как раз в начале 1990-х митьки проходят реабилитационные программы.

Митьки сейчас — это марка (чтобы не сказать «бренд»; настоящий митек не одобряет заимствованные слова). Под маркой проводятся полезные (благотворительность) и бесполезные (большинство выставок) мероприятия, в число митьков приняли губернатора Валентину Матвиенко. Будущий Прокопий Кесарийский в своей «Тайной истории 2000-х годов в России» обязательно укажет, что некоторые личные привычки губернатора вполне созвучны с легендой о настоящей митьке. Движение и его основатель и глава Дмитрий Шагин растворились в петербургской культуре, срослись с мелкими достопримечательностями вроде памятника Чижик-Пыжику. Митек как двигатель культуры и обладатель особой харизмы более не существует. Он стал исторической личностью. В петербургской культуре конца прошлого века митек-Дионис рядом с неоакадемиком-Аполлоном. (Третьим, наверное, был бы «Цэнтр Тижолава Изкуства», переросший в группировку «Протез». Ему достанется роль Марсия из стихотворения Виктора Сосноры: «Марсий завыл на фиговой флейте какое-то хамство. ... Расхохотался — Марсий. Написал. Всюду совал свою мерзкую морду. Так и уехал без шкуры, но хохотал — как хотел!»)

Антология «Митьки», составленная основателем издательства «Красный матрос» Михаилом Сапего, послужит будущим историкам ценнейшим источником и аргументом в их спорах. На данный момент все ключевые тексты митьков уже напечатаны. В этой книге собраны малоизвестные, редкие или новые произведения. Пускай тексты расположены не хронологически, но три стадии и три составные части движения прослеживаются очень хорошо.

Ранняя история митьков — романтический период — рассказывается с помощью дневников Андрея Филиппова. Там есть и путевые заметки о поездках в Новгород Великий и другие города Русского Севера, и отчет о первой выставке митьков. Знаменательное мероприятие проходит в режиме повышенного употребления спиртосодержащих напитков и хаоса первичного бульона. «Гости шатались по комнате, топтали картины, хватили их, вертели, рассматривали, хвалили, пытались повесить на стенки или приставали к нам. Обсуждение было очень бурным, переходящим в потасовки с угрозами набить морду как участникам выставки, так и зрителям».

Намного более трезвыми кажутся записки о поездке в Париж 1992 года. Хаотическое движение элементов сменяется внутренними трениями и намеками на несправедливость ближне-



Александр Флоренский. Иллюстрация к «Комедийному анбару» Владлена Гаврильчика. 2008

УДАРНИК



го круга: «„Братки“, как всегда, ничего не принесли, а только пили и жрали за десятерых, меня постоянно обделяя всем и надо мной еще и издеваясь. А мое вино так быстро выжрали, что я чуть попробовал». «Ну и гады же эти „братки“», — резюмирует Филиппов.

Постскриптумом к романтическому периоду становится отчет о поездке в Штаты, предпринятой отдельными митьками лечения ради. Текст Шагина «Беззаветные герои» представляет собой литературно обработанные дневниковые записи. Кончается он оптимистично: «все мы, — пишет Шагин о соратниках по аскетизму в Петербурге, — объединены общим желанием — начать новую, трезвую и счастливую жизнь».

Хорошим контрастом к прямолинейному оптимизму Шагина служит маленькое эссе Владимира Шинкарева «Алкоголь». Завязавший художник описывает свой внутренний мир в момент случайного приема внутрь водки из чужого стакана. На пути к туалету, где художник собирается выплюнуть остатки крепкого напитка, в его душе проносятся все оттенки удовольствия, связанного с водкой: «Каждая капля алкоголя, проникая в меня, несла светлую, очищающую волну радости, здоровья, таланта — всего того, что я потерял за девять лет полной трезвости, дурак, сколько времени зря упущено!» Правда, наваждение быстро проходит: «Возвращаюсь к столу и накладываю салат. Ем. Еще накладываю. Демон неохотно отлетает от меня и растворяется в воздухе». Шинкарев демонстрирует завидную силу духа. С одной стороны, он рассказывает о водке как о первой любви, с другой — понимает, что так жить нельзя.

Шинкарев вообще стоит несколько особняком. В его живописи последних лет нет ничего от митьков как стереотипа. У Шинкарева ум скорее аналитический, поэтому он не полагается на митьковские приемы, целью которых становится создание рукотворного наива в русле особого мироощущения, связанного с главной категорией уюта — пресловутым «говнищем». Человек, литературно оформивший митьковское движение, пишет о самых главных вопросах — деньгах, старом и новом Петербурге, нечистой силе. Особенно хороша статья о деньгах («Без денег не проживешь, да и красивые они, собаки»). Обобщения Шинкарева хоть и широки, но точны: «отходят уже реальные деньги... останется безликая электронная пустота, следящая за каждым. И под взглядом этой пустоты все труднее будут даваться такие партизанские действия, как полюбоваться закатом (не на курорте Анталии или Кипра), написать дилетантское стихотворение, изучить историю Китая (для души), нарисовать картину пальцем на запотевшем стекле. Искать и стремиться к тому, что не есть деньги, уберечь от денег хоть клочок реальности».

Наконец, нынешнюю стадию митьков как марки, приватизаторов всего сентиментального и милого, описывает текст Александра Горяева «Митьки и сиротки», стилизованный под киносценарий. Это рассказ, довольно нехитрый, про Петербург эпохи нефтяной сытости, где недвижимость растет в цене, а митькам приходится бороться с несправедливыми рейдерами и чиновниками.

Другие материалы в книге прямого отношения к истории и мифологии митьков не имеют. Стихи составителя, Михаила Сапего («выпил водки... // хорошо водка была — // хорошим Сапега стал!», нового поколения митьков — Андрея Кузнецова, Любви Горьковой — хороши. Тем не менее их включение заставляет читать книгу как семейный альбом, без привязки к структуре и истории самой семьи. Особняком среди поэтов в антологии стоит Владимир Яшке, соединяющий «митькизм» с пародией на японскую экзотику. Очень хорош цикл «Вышел на Невский...»: «Вышел на Невский // навстречу мне мастер сумо // знаменитый доныне: // „Здравствуйте, Митя-сэнсэй!“ // „Здравствуй, Дедушка! // Трезвый? Хвалю!“».

...Может, «Митьки» как группа уже и не существуют, но митьковское издательство «Красный матрос» продолжает свою деятельность. Две

последние книжки посвящены творчеству людей, близких митькам. «Два стиха о квартире № 6» Бориса Борисовича Гребенщикова представляют собой абсурдистские эссе в духе раннего «Аквариума» и другой литературной деятельности великого рокера. Как и в случае с Яшке, это тоже эклектика, фирменный стиль петербургской архитектуры, да и жизни тоже. Если Яшке ощущает себя пародийным самураем, то Гребенщиков — не то англичанин, не то дворянин XIX века, не то тусовщик с Невского. Вернее, все это сразу. Эдакий гамбургер. В декорациях Северной Пальмиры приятно чувствовать себя наследником без соответствующих документов, ловить кусочки прошлого («ах, какие потолки! лепнина!») и вставлять их в бурную жизнь богемы, которая тоже театр. Поэтому один из персонажей «носит фрак на голом, стройном теле», но побежденные вора «всю ночь в такси им» (гостям квартиры № 6) «водку достают».

В стихах Гребенщикова чувствуется влияние лирики английских эксцентриков вроде Кэрролла и Эдварда Лира. Так что иллюстрации Ольги Флоренской — коллажи из гравюр популярных журналов XIX века — выглядят очень уместно. Они отсылают к заставкам и мультипликационным эпизодам главного английского комедийного шоу — Monty Python Flying Circus. Правда, англичане иронизируют над национальным характером, иногда очень зло, а привлекательность стихов Гребенщикова — в самоиронии и тепле уютного мирка друзей и знакомых. Гребенщиков теперь, что называется, стадионный артист, и его стихи на случай приятно читать — будто подглядываешь за развлечениями талантливых людей, улучивших свободную минуту.

«Собрание сочинений» Владлена Гаврильчика «Комедийный анбарь» относится к жанру «литература художника». Гаврильчик — предшественник митьков и современник соц-арта. Митьки любят искусство и моряков, а в лице Гаврильчика обе профессии соединились. Его литературные опыты местами напоминают московскую «барачную лирику», местами — садистские стихи Олега Григорьева. Гаврильчик часто издевается над идеологическими штампами и их носителями. Получается соц-арт с точки зрения маленького человека. Любовь героев часто заканчивается рождением полезного члена общества: «Ну а в дальнейшем пионерка // От ихних чувств произошла». В другом стихотворении работник мясокомбината жалуется на то, что в искусстве еще не нашел отражения образ работника мясокомбината: «Все киношники, поэты, // Балерины и певцы — // Все работают на мясе, // На сардельках, подлецы. // Но никто о нас не пишет, // Не танцует, не поет. // Нет, работники культуры, // Этот номер не пройдет».

Некоторые стихи Гаврильчика стали частью интеллигентского фольклора. Например, строки о престарелом большевике, у которого «Болеет грудь, болеет срака. // Но в Истине сомнений нет. // Душа его краснее рака // И в глазах бдительности свет». Или поэзия с немецким акцентом, цитирующаяся повсюду: «Упругий ветер налететь // И теребила волосок. // Дер платья бедра облепить, // А также айн и цвай сосок».

Образ автора как веселого хулигана не очень вяжется с фотографией Гаврильчика — суровый, с бородой, в фуражке — на задней стороне обложки. Впрочем, и Сергей Курехин, автор иронических телег и рассказа о Галине Гусевой по прозвищу Золотой Член, выглядел как молодой профессор какого-нибудь университета в Центральной Европе. Что-то, видно, разлито в питерском воздухе, что заставляет талантливейших горожан с 1970-х годов заниматься постоянным жонглированием штампами, стилями, идеями и жанрами. Кажется, сейчас такой род боевого театра не очень-то востребован. Наверное, это признак новой цивилизационной ступени, когда возникает более четкое деление на профессиональные цеха, ступени иерархии и общественные положения. Все попрятались по галереям из слоновой кости. А может, просто никто толком не пьет (как пишет Шинкарев: «за весь вечер пару бутылок не допьют. В мое героическое время каждый выпивал эту пару бутылок»)

вне времени и пространства

Сергей Голлербах (Нью-Йорк — специально для НОМИ)

Shepherd & Derom Galleries (Нью-Йорк). Ботанические акварели Джессики Черепниной. 4 декабря 2008 — 17 января 2009

Пабло Пикассо заметил как-то, что искусство не знает прогресса. Действительно, живопись и скульптура последних пятидесяти лет дали нам много примеров возвращения к тому, что считалось уже безнадежно устаревшим и отжившим свой век.

Например, художники оставляли высокоразвитую традицию реалистического искусства и обращались к плоскостной живописи, архаическому искусству и искусству так называемых примитивных народов. С другой стороны, художники-абстракционисты, долгое время верившие в прогрессивность своего творчества, нередко возвращались к фигуративной живописи. Мы видим, таким образом, что при всей смене вкусов и эстетических требований каждой эпохи некоторые ценности остаются неизменными. Одна из них — любовь к природе, в частности к цветам. Эти мысли возникли у меня при знакомстве с работами художницы Джессики Черепниной, выставка акварелей которой прошла недавно в нью-йоркской галерее Shepherd & Derom.

Кто же эта художница с английским именем и известной русской фамилией? Англичанка по рождению, она вышла замуж за Петра Черепнина, сына композитора Александра Черепнина (1899—1977) и внука композитора Николая Черепнина (1873—1945), ученика Римского-Корсакова и, кроме прочего, автора музыки к знаменитому балету Александра Бенуа «Павильон Армиды». Семья Черепниных, родственно связанная с семьями Бенуа и Лансере, принадлежит к музыкальной и художественной элите, создавшей в России замечательный Серебряный век, — и, как и многие творческие люди, после Октябрьской революции покинула Россию. Сначала Николай Черепнин обосновался в Грузии, заняв там в 1918-м должность директора Тифлисской национальной консерватории, однако уже в 21-м политическая обстановка заставила его перебраться в Париж, где он и прожил до конца своих дней. Его сын Александр, не только композитор, но и пианист, автор ряда опер, симфоний и концертов, успешно работал во Франции и потом в Соединенных Штатах, много гастролировал и, будучи в Китае, женился на пианистке Ли Ксиен Минг. В этом браке и



Джессика Черепнина. Ложная айва. 50x54



Джессика Черепнина. Одуванчик. 49,3x43,7



Джессика Черепнина. Плод желтого дерева. 50x54

родился Петр Черепнин, наполовину китаец, ставший впоследствии мужем Джессики.

Оказали ли славяно-китайское происхождение и культурное наследие Петра Черепнина влияние на творчество художницы? Ответ должен быть скорее отрицательным: хотя растения и их плоды очень распространены в китайской живописи, в русских натюрмортах-обманках XVIII и XIX веков и в старинной русской альбомной графике, творчество Джессики Черепниной основано, мне кажется, на иных, чисто западных художественных традициях.

Цветы, овощи и фрукты изображены носителем славной фамилии сугубо натуралистически и, на первый взгляд, очень напоминают иллюстрации энциклопедии или книги по ботанике. Такое впечатление оправданно: Джессика — один из членов-основателей Американского общества художников-ботаников, британское Королевское общество садоводства наградило ее двумя золотыми медалями, ее акварели находятся в питтсбургском Институте ботанической документации, в лондонском Национальном историческом музее и во многих других музеях и коллекциях, имеющих непосредственное отношение к садоводству и агрокультуре. Но к этому нельзя не добавить, что работы Черепниной находятся также в петергофском Музее семьи Бенуа и в других, чисто художественных коллекциях, ее персональные выставки состоялись, помимо Нью-Йорка, в Лондоне, Париже и Палм Бич во Флориде, она участвовала во многих групповых художественных показах в Великобритании, Германии, Японии. И это также вполне понятно: в выполненных Джессикой изображениях растительности очевидно присутствует, кроме ботаники, искусство с замечательной историей.

Весьма реалистическое изображение цветов, фруктов и овощей можно найти уже у некоторых мастеров эпохи Возрождения. Венецианский мастер Карло Кривелли украшал Мадонну с Младенцем Иисусом гирляндами не только цветов, но и овощей, включая помидоры и огурцы. Можно предположить, что, родись венецианец на два столетия позже, он писал бы натюрморты, — однако художественный рынок той эпохи требовал религиозной живописи.

Великий мастер немецкого Возрождения и первый, пожалуй, акварелист в истории западного искусства Альбрехт Дюрер известен своими «Африканскими фиалками». Достижения титанов Возрождения и их учеников оказали сильнейшее влияние на творчество мастеров Нового Света и других стран колониального типа: к примеру, в известный период истории редкий русский художник не пробовал свои силы в создании подчас пугающе натуралистичных изображений гербариев и птиц на фоне плодоножек, листья и соцветий, американец Джон Джеймс Одюбон (1785—1851) создал целую серию акварелей «Птицы Северной Америки», которая считается вернейшей документацией пернатых в окружении их естественной среды и одновременно высокохудожественным их изображением. Многие современные мастера кисти и карандаша продолжают эту традицию — как американец Стенли Малцман, направивший свою творческую энергию на живописание деревьев, древесной коры и всяких шишек и репейников. Что-то глубоко заложенное в психике художника влечет его или ее к определенной фактуре, органической форме и структуре.

Сюжеты акварелей Джессики Черепниной чрезвычайно разнообразны: ромашки, анютины глазки, пионы, магнолии, но также и лук, чеснок, ревен, айва, каштаны и кокосовые орехи. Технически блестяще исполненные, эти цветы, овощи и фрукты поданы художницей на белом фоне и находятся как бы вне времени и пространства. В них заложена какая-то почти детская любознательность, ограниченная твердыми рамками строгой научной документации.

Привлекательность и популярность акварелей Джессики Черепниной основаны на том, что она не преломляет природу под углом своего зрения и не мешает ни в какой мере ее тихому и мягкому естественному проявлению, а дает зрителю прежде всего то, что мы называем «радостью узнавания». В наш пресыщенный новшествами век творчество художницы радует и умиротворяет зрителя.

одежда государственной важности

О гардеробе королевы Елизаветы I слагали легенды: ее пышные наряды, шитые из самых дорогих заморских тканей и усыпанные драгоценными камнями, вместе с сокровищами английской короны специально выставляли на обозрение иностранцев в лондонском Тауэре. Такая роскошь объясняется отнюдь не женскими слабостями королевы или аристократическим пристрастием к белью, а суровой необходимостью времени. Центральной фигурой в строго иерархичном английском обществе конца XVI века был монарх, поэтому одежда, которую он носил, считалась не меньшим атрибутом власти и могущества, чем скипетр, держава и пушки английских кораблей. Одежда стала alter ego елизаветинцев. Исследователи отмечают, что в costume той эпохи не было подчеркнутых гендерных и возрастных различий (лиф платья копировал мужской дублет, детская одежда отличалась от взрослой только размером), а социальный статус маркировался в первую очередь качеством ткани и обилием вышивки и кружев. При этом одежда оставалась одеждой в привычном для нас понимании: она была комфортной и подчеркивала индивидуальность характера ее владельца. А вот какими именно средствами это достигалось — остается предметом споров для историков моды.

О загадках королевского гардероба корреспондент НЧМИ Иван Бубнов беседовал с хранителем фонда исторического костюма Музея королевы Виктории и принца Альберта Сюзан Норт.



Варежки. Маллиновый бархат, белый сатин, серебряная нить, крашенный шелк, бисер, блески. 40x20. Около 1600. Англия. Given by Sir Edward Denny. © Victoria and Albert Museum

Что из гардероба королевы Елизаветы можно увидеть в нашем музее?

Увы, все, чем мы можем похвастать, — это парчовые рукавицы, которые, возможно, принадлежали королеве. Этой зимой у нас проходит обмен выставками с московским Кремлем: к нам привезли гардероб императора Петра II¹. Скажу вам честно, кремлевская коллекция, по нашим меркам, уникальна. Дело в том, что в Англии не было традиции хранить королевские одежды. Ткани стоили очень дорого, поэтому старые наряды сразу отдавали на перешивку. Скажем, от королевы Виктории у нас осталось всего два наряда! Сейчас в Кенсингтонском дворце действует постоянная экспозиция королевской церемониальной одежды, но и эта коллекция очень невелика. К серьезному коллекционированию вещей такого рода британские музеи приступили только в XX веке: многое сохранилось от короля Георга IV, есть личные вещи принцессы Маргариты и принцессы Дианы, а также ныне здравствующей королевы Елизаветы II. По богатству экспонатов с кремлевской коллекцией в Европе может поспорить разве что Ливрусткаммарен — оружейная палата в королевском дворце Стокгольма.

Вернемся к уникальному экспонату той поры, о которой вы спрашиваете.

Декоративные рукавицы с отворотами — настоящее чудо вышивки мастеров елизаветинской эпохи. Они датируются приблизительно 1600 годом. Отвороты сделаны из белого травчатого атласа, сами рукавицы — из вишневого аксамита. Богатство декора изумляет: жемчугом, серебряными и позолоченными нитями в технике глади исполнены изображения лилий, гвоздик и цветков бурачника. Кроме того, на листовом орнаменте вышиты различные насекомые и фрукты. В центральной части отворотов и на самих рукавицах — симметрично — пилястры, увитые виноградной лозой. Все вышеперечисленное имело символическое значение. К сожалению, определить, какой даме принадлежало это сокровище, уже нельзя.

Если эти парчовые рукавицы — единственное, что сохранилось из придворной одежды времен королевы Елизаветы, получается, что установить, какой была мода того времени, можно только по портретам и письменным свидетельствам.

В данном направлении уже давно ведутся научные изыскания. Привлекаются все возможные источники — от портретов и надгробных памятников до деловых бумаг и личной переписки. Крупнейшей работой в этой области можно назвать книгу Дженет Арнольд «За дверями гардеробной королевы Елизаветы»². Исследовательница

взяла на себя кропотливый труд: собрала, записала, а затем проанализировала абсолютно все свидетельства об одежде королевы, взглянула в счета придворных портных, вышивальщиков и скорняков, перелистала дипломатическую переписку. Ей удалось увлекательно рассказать о гардеробе королевы, из которого не сохранилось ни одной вещи. Перу Арнольд принадлежит и несколько альбомов выкроек исторических костюмов. Они предназначены для театров и киностудий. В театральной школе при МХАТ им. Чехова сейчас готовится перевод ее альбома о костюмах тюдоровской эпохи. Вслед за книгой Арнольд вышло и исследование Мэри Хэйворд, которая реконструировала уборы Генриха VIII³. Можно сказать, что на наших глазах изменяется научная парадигма: ученых интересует не только сама одежда, но и тот общественный фон и исторические обстоятельства, которые сопутствовали ее эволюции⁴. Теперь во внимание ученых попадает не только придворная одежда, но и платье городского сословия и сельских жителей. Удивительно, но со временем интерес к королеве Елизавете и эпохе Тюдоров не ослабевает — и отнюдь не только в научной среде. Все время выходят художественные и документальные ленты, которые так или иначе связаны с этим временем. Шекспир не сходит с театральных подмостков. Одним словом, это та эпоха, к которой британское общество возвращается снова и снова.

Можно ли назвать самобытной английскую одежду XVI века? Насколько английская мода отличалась от моды других стран, и какие влияния она претерпевала?

Я бы не осмелилась говорить о самобытности английской одежды, ведь мода не существует в вакууме. Во все времена на английский костюм большое влияние оказывала Франция. Но в XVI веке Францию раздирали религиозные войны, ей уже было не до нарядов. А законодательницами европейских мод стали Италия и Испания. Если вы заглянете в документы той эпохи, то обнаружите, что английские модники щеголяли во всем заграничном. Тогда даже ходила шутка: как узнать англичанина? На нем испанский плащ, итальянский камзол, голландские панталоны, французские сапоги и немецкие перчатки. Английская мода тогда была открыта всем ветрам. Пожалуй, в этом и заключалась ее самобытность. Когда англичанин попадал в Венецию или Милан, его моментально узнавали по костюму. Такое зависимое положение английской моды можно объяснить: тогдашняя Англия была прежде всего страной ткачества — сукновалов, валяльчиков и чесальщиков⁵. А благородные ткани импортировались. Так, бархат и шелк приходилось везти из Италии и Испании. Если вы закупаете ткани у соседей, само собой разумеется, вы обращаете внимание и на то, что и как из нее шьется.



Ночная шапочка. Полотно, крашенный шелк, серебряная нить, серебряная тесьма, блестки. Диаметр 27,3. 1600—1624. Англия. © Victoria and Albert Museum



Жакет Маргарет Лейтон. Около 1620. Англия. © Victoria and Albert Museum



Куртка. Кожа, тесьма, галун. 103×68/45/61×63,5 (подол). 1640—1650. Англия. © Victoria and Albert Museum

Как люди следили за модой, тем более заграничной, в эпоху, когда еще не было ни журнала *Vogue*, ни манекенщиц на подиумах?

На этот вопрос у историков нет однозначного ответа. Очевидно, что моду задавал королевский двор. Представьте, в Англию прибывает испанский посланник — статный молодой человек с красавицей-женой. Супруги моментально приковывают к себе взоры всего двора. Каждая деталь их туалета строго фиксируется с целью последующего копирования. К тому же английские дипломаты должны были присылать подробные отчеты о том, что носят придворные в других странах, а гравюры и портреты играли роль модных журналов. Модные картинки появились позже, но уже существовал парадный королевский портрет. Поэтому парадный портрет испанского монарха служил практическим руководством, как правильно кроить рукава, какой длины должен быть камзол, как следует распределять складки на плаще.

В правление королевы Елизаветы Англия переживала национальный подъем. Английский флот разнес в щепки Непобедимую армаду, и испанской гегемонии на морях пришел конец. Кончилось ли засилье испанских нарядов?

Пути моды неисповедимы. Скажем, весь XVIII век Британия беспрестанно воевала с Францией, а британцы упорно носили французский костюм. Похоже, что политическая вражда не касается моды. Даже во время войны с Испанией, когда на карте стояло само существование королевства, английский двор успевал следить за тем, как одеваются в Мадриде. В Англию везли испанские ткани, украшения, чулки. Все знали, что лучшую кожу делают в Кордове, так что хочешь модные сапоги — заказывай материал у врагов.

Долго ли длилось испанское влияние?

Думаю, вплоть до короля Якова I. И не то чтобы поток импорта из Испании схлынул — вовсе нет, главная причина — политическая стабилизация Франции при короле Генрихе IV. С завершением религиозных войн французские портные вдели иголку и взялись за ножницы. Яков женился на французской принцессе — ослепительной молодой красавице. Естественно, она привезла с собой изумительную одежду. В мгновение ока все забыли об Испании. Какая Испания! Испанские и итальянские костюмы смещаются на периферию, теперь в центре внимания французская мода.

Какую роль в жизни человека того времени играла одежда?

Как никогда после, одежда показывала социальный статус ее владельца. Эта ее функция, конечно, существует и сегодня, но совсем в другом виде. Бред Питт имеет в распоряжении личный самолет и целый автопарк, что не мешает ему появляться на публике в драных джинсах и заношенной футболке. Представить такое в XVI веке просто невозможно. Первое лицо в государстве и обществе — это монарх, он носит роскошную одежду. Далее идет аристократия — герцоги, графы и бароны, — на них богатая одежда, но по роскоши она уступает королевской. И так далее — до городского дна... Стоило один раз посмотреть на одежду — и сразу становилось ясно, какое место в обществе занимает ее владелец. Одежда отражала иерархическую лестницу тюдоровской Англии.

Рассказывая о рукавицах, вы упомянули о символическом значении растительного орнамента. Какое символическое значение имели цвет ткани и узоры, которые вышивались на платье?

Существовали определенные ограничения, связанные с цветом одежды: пурпур, например, мог носить только монарх⁶. А любимыми цветами королевы Елизаветы были черный и белый, ее фавориты носили одежду именно этих цветов. Белый, кстати, символизировал не столько чистоту и девственность, сколько траур — отказ от радостей жизни. Существует портрет Марии Стюарт в белом траурном уборе. Черный был цветом деловых людей, он мог означать беззаветную преданность делу. Правая рука королевы Елизаветы, могущественный лорд Берли, даже на самые пышные придворные торжества приходил исключительно во всем черном, как ворон. Что касается узоров, то надо сказать, что в искусстве Возрождения символы играют ключевую роль, и узоры на одежде — лишь один из многочисленных примеров. На портрете Елизаветы 1572 года мы находим брошь в виде пеликана. Этот символ имеет глубокие религиозные корни — он означает самопожертвование, изображение пеликана есть в первом издании Библии короля Якова⁷. Почему же Елизавета надевает именно эту брошь для портрета? Потому что королева никогда не была замужем: пеликан, таким образом, обозначает жертву — личное счастье, которым Елизавета пренебрегла ради спокойствия королевства. Этот смысл немедленно прочитывался современниками на портрете. За каждым из таких изображений закреплялось определенное значение: дуб и желуди означали неразрывную связь, а плачущий глаз — безответную любовь. Существовал целый язык символов, но еще очень многое сокрыто от нас завесой времени. Сейчас ученые бьются над разгадкой символов, которые встречаются повсеместно: на украшениях, в орнаменте, вышивке, на гравюрах и в книгах.

В связи с пернатými сразу вспоминается феникс, о котором Шекспир написал знаменитое стихотворение «Феникс и голубь».



Жакет. Шелк ручного плетения, серебряная нить, полотно. 61×115 (с рукавами). Около 1625—1650. Англия (Лондон?) или Италия. © Victoria and Albert Museum

И не один Шекспир — стихи о фениксе есть у Чосера и Спенсера, есть портрет Елизаветы с медальоном в виде феникса. Феникс — древнейший символ Христа. Горение и смерть феникса — это крестные муки, рождение из пламени — это воскресение. Возможно, что в шекспировском стихотворении у каждой из птиц есть символическое значение⁸. Ключом к установлению точного смысла каждого из символов служат так называемые книги эмблем: самой известной из таких книг в Англии было собрание эмблем Джеффри Уитни⁹. Книги эмблем устроены особым образом: на каждой странице сверху напечатано изречение, под которым помещается гравюра, а внизу идут стихотворное объяснение и цитаты из классических авторов. В книге Уитни — сотни символов, среди них есть и пеликан. Книги эмблем служили неисчерпаемым источником вдохновения для художников и мастеров. На портрете Квентина Массейса Младшего Елизавета держит в руках сито, что подразумевает отделение зерен от плевел. Елизавета как будто говорит придворным: среди вас есть и зерна и плевелы, те, на кого я могу положиться, и те, кому я не доверяю. У королевы должно хватить мудрости, чтобы отличить верного слугу от предателя. Это целая философия!

Синкретизм искусства и жизни!

В эпоху Ренессанса не было столь выраженного деления на виды искусства. Узоры и рисунок вышивки повторялись на металле и дереве. Заостренные кончики кружев живо напоминают готические соборы. В одежде был важен архитектурный элемент: представьте, как люди надевали на себя одежду, — это напомнит процесс возведения здания. Одежда создавалась в эстетике Ренессанса, костюм следовал общим принципам искусства того времени. Интересно, что символизм легко преодолевал религиозные границы. Первые книги эмблем появились в 30-х годах XVI века в Италии¹⁰. В католической, между прочим, стране! И хотя религиозная составляющая символов очевидна, они воздействовали прежде всего на эстетические чувства — поэтому их очень быстро переняли всюду в Европе, в том числе и в протестантской Англии и в Голландии.

Насколько удобной была одежда в то время?

Понятие удобства не универсально: то, что удобно нам, было бы совсем неудобно в XVI веке. И наоборот. В XVI веке в Лондоне еще не проложили метро, не было ни йоги, ни пятничных походов в паб. Люди вели другой образ жизни. Отличались и физические нагрузки, к которым мы бы отнесли разве что танцы и верховую езду. Всю черную работу выполняли слуги. Это позволяло хозяевам не думать о том, удобно ли будет в этом костюме чистить раковину. Одежда слуг была более удобна в нашем понимании. Ее шили из простых тканей, но по силуэту она напоминала одежду знати.



Свадебный костюм Иакова II. 1673. Англия. © Victoria and Albert Museum

Глядя на портреты Елизаветы, особенно на поздние, трудно избавиться от впечатления, что перед тобой средневековый рыцарь в доспехах: одежда скрывает фигуру, толстый слой макияжа скрывает лицо, все тщательно замаскировано от постороннего взгляда. Вслед за королевой так же одевались и ее придворные. Отсюда вопрос: закрепощала ли такая одежда женщин?

Опять же понятие женственности меняется со временем. В XVI веке существовало табу на наготу: современники не находили ничего сексуального в наготе. Наоборот, выставлять напоказ свое тело считалось вульгарным и унизительным. Что касается макияжа, то тогда в моде была белизна лица. Для достижения этого эффекта пользовались специальной косметикой из свинца. Вы понимаете, насколько это было вредным. Лицо, конечно, становилось белым как снег, но свинец разъедал кожу. По одной из версий, Елизавета умерла именно из-за такой косметики.

Распространены ли были парики?

В гардеробе королевы Елизаветы было три парика. В молодости у королевы были огненно-рыжие кудрявые волосы, которые она унаследовала от отца (рыжие волосы Генриха VIII стали притчей во языцех для современников). Именно Елизавета ввела в моду этот цвет. Кстати, Шекспир высмеивает эту моду в «Сне в летнюю ночь»¹¹. Естественно, что, когда ее волосы потеряли натуральный цвет, ей пришлось прибегнуть к парикам. Надо сказать, что в последние годы королева Елизавета (она умерла в 69 лет) изо всех сил старалась выглядеть моложе своих лет: отсюда косметика и парики¹².

Одежда как-то отличалась в зависимости от времени года?

Сейчас такую разницу (если она присутствовала) заметить трудно. Судя по портретам, в гардеробе королевы Елизаветы было много одежды, обитой самыми дорогими мехами — соболем и горностаем. Соболя кораблями везли из далекой Москвы. На лето королева Елизавета уезжала из Лондона — в столице было очень душно. Кстати, нынешняя королева также проводит лето на севере — в шотландском замке Балморал.

Как мода елизаветинского времени повлияла на английскую моду последующих веков?

Отдельные элементы костюма елизаветинского времени сохранялись в моде вплоть до недавнего времени, но речь идет не столько о стиле в целом, сколько о его элементах. Начиная с XVIII века костюм елизаветинского времени широко используется как маскарадный. О моде елизаветинского времени знали по портретной живописи ван Дейка. Сэр Томас Кук (как видно на портрете Помпео Батони 1774 года) пытался копировать одежду начала XVII века, но в костюме смешаны черты разных эпох: что-то взято от эпохи королевы Елизаветы, что-то — короля Якова. В последнее десятилетие XIX века в английскую моду на короткое время вернулся стоячий кружевной гофрированный воротник, который воссоздавали по портретам французской королевы Екатерины Медичи. Да и сегодня некоторые дизайнеры — например Вивьен Вествуд¹³ — используют элементы елизаветинского костюма. Вествуд применяет декоративные вставки — типичные для одежды XVI века.

Напоследок не могу не спросить: как проходит выставка парадной одежды русских императоров?

Она полностью оправдала свое название — такого великолепия Музей королевы Виктории давно не видел. На выставке два раздела: один из них полностью посвящен гардеробу императора Петра II, другой — придворной и форменной одежде, которую надевали в особо торжественных случаях — при венчании на царство или на именины августейших особ. У лондонцев и гостей столицы выставка из России пользуется заслуженной популярностью.



Придворное платье. Мантуя. Шелк, крашенный шелк, серебряная нить. 1740—1745. © Victoria and Albert Museum

Примечания:

¹ Выставка «Великолепие царского двора» проходит в Музее королевы Виктории и принца Альберта с 10 декабря 2008 года по 29 марта 2009 года.

² Arnold, Janet (2001). Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'D, Costume & Fashion Press.

³ Hayward, Maria (2007). Dress at the Court of King Henry VIII, Maney Publishing.

⁴ Самой известной отечественной работой о костюме эпохи королевы Елизаветы и театре времен Шекспира является книга Аллы Черновой «...Все краски мира, кроме желтой: опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира» (М., Искусство, 1987).

⁵ Ткачеством и вышиванием в то время занималась добрая половина королевства, включая знать. Ткали во дворах и на улицах при дневном свете, поэтому первое, что бросалось в глаза любому приезжему, — это вышивальщицы за работой и портные. Отелло говорит о Дездемоне, уже решившись на убийство: «Какая это рукодельница!» (IV, 1), упоминая рукоделие прежде всех остальных качеств. Метафоры, связанные с тканями и вышивкой, у Шекспира используют даже короли.

⁶ Королева Елизавета (как и ее предшественники) за время своего правления не раз выпускала указы, регулировавшие ношение одежды тех или иных цветов и ткани. Так, шелковые чулки могли носить только благородные дамы, как то жены рыцарей, а тафту и атлас дамы, титулом не ниже баронессы. Нарушителям dress-code'a приходилось очень несладко: известен случай, когда королева Елизавета пришла в ярость, увидев на одной из придворных дам наряд роскошней, чем у нее самой.

⁷ В России пеликан считается символом учителей, благотворительности и призраения. Пеликан, который, «себя не жалея, питает птенцов», был изображен на эмблеме московского Воспитательного дома — первого в России светского воспитательного учреждения для опеки над подкидышами, сиротами и незаконнорожденными детьми. На игральных картах конца XVIII — начала XIX века можно увидеть клеймо с изображением пеликана — деньги, взимаемые за клеймение, шли на нужды Воспитательного дома.

⁸ Подробный разбор одного из самых загадочных произведений Шекспира — стихотворения о похоронах феникса и голубя — приведен в книге И. Гилюлова «Игра об Уильяме Шекспире» (М., Международные отношения, 2007). Попытка идентифицировать всех упомянутых в стихотворении птиц с историческими персонажами была предпринята петербургским переводчиком Сергеем Степановым в книге «Шекспировы сонеты, или Игра в игре» (СПб., Амфора, 2003).

⁹ Geoffrey Whitney «A CHOICE OF EMBLEMES, AND OTHER DEVISES, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized». (1586).

¹⁰ Первой книгой эмблем были «Эмблемы» Андреа Альчиати, впервые вышедшие в 1531 году. В 1593 году вышла «Иконология» Чезаре Рипа.

¹¹ Монолог клоуна Основы (I, 2).

¹² Это давалось ей с трудом: известно, что из-за пристрастия к сладкому к старости у королевы Елизаветы почернели зубы.

¹³ Кавалерственная дама Vivienne Westwood — британский дизайнер, считается родоначальницей панк-стиля в одежде. Шила костюмы для легендарной группы Sex Pistols. В последних коллекциях использовала исторические британские мотивы.



Куртка кучера Императорского двора. 1881—1917. © The Moscow Kremlin Museums



Коронационный мундир Александра III. 1883. © The Moscow Kremlin Museums



Кафтан Петра II. Красная шерсть, вышивка серебряной нитью. 1727—1730. © The Moscow Kremlin Museums

блеск без гламура

Музей Виктории и Альберта (Лондон). Величие царей. Мужской церемониальный костюм при российском императорском дворе. 9 декабря 2008 — 29 марта 2009

Британские специалисты в восхищении — в какой чудесной сохранности находятся платья российских императоров и их приближенных! Казалось бы, в это сложно поверить, зная о нашем безалаберном отношении к родной истории. Но факт остается фактом — коллекции костюма из Эрмитажа и Московского Кремля, ныне находясь «бок о бок» со знаменитыми фондами Музея Виктории и Альберта, удивляют своей исключительной совершенностью даже скептически настроенных англичан. Российская выставка «Величие царей» гостит в Лондоне на правах культурного жеста в ответ на прошлогодний показ в Москве замечательного английского проекта «Два века британской моды».

Уникальность этой выставки в том, что большая часть ее экспонатов никогда ранее не выставлялась ни в России, ни за рубежом. Перед нами проект-открытие, счастливый плод не только кураторской, но и научной работы. В Лондон привезли ту часть коллекции старинного мужского костюма, которая непосредственно связана с церемониальной стороной жизни императорского двора. Естественно, что для торжественных придворных ритуалов шились особенные одежды, где отделка играла особую роль. И здесь на первый план выходит искусство вышивальщиц, золотшвей, ювелиров, создававших настоящие шедевры галантного века. Глядя на роскошество подлинных царских мантий, платья и камзолы монарших особ, начинаешь больше верить русскому искусству парадных портретов — Вишнякова, Рокотова, Левицкого... Блеск эпохи уже не кажется карнавальным мишурой и обманкой, а предстает зримым и безымянным назиданием нынешним гламурным кутюрье-однодневкам.

Мастера костюма XVIII—XIX века были исключительно изобретательны, варьируя западные и русские мотивы в одежде. Последние русский двор взял на вооружение как раз в XIX веке, когда в России, как и во всей Европе, монархи стали сознательно вводить традиционные элементы в церемониальный костюм, вспомнив о «национальном самосознании», вновь вошедшем в моду. Целый раздел выставки посвящен коронационным облачениям российских императоров, начиная с юного Петра II и заканчивая последним, Николаем II.

На выставке также представлены образцы парадного мужского платья XVIII века, орденские костюмы (мантии кавалеров главных русских орденов), парадные костюмы придворных чинов и obsługi императорского двора. Интерес публики вызывают и сохранившиеся только в собрании кремлевского музея образцы тканевого убранства коронационных торжеств: балдахины, настольники и подушки для коронационных регалий, облачения священников, выполненные из роскошной узорной парчи российского производства. Впервые в Лондоне демонстрируются и роскошные облачения конюшенной прислуги, предназначенные для парадных выездов императоров.

К наиболее поздним костюмам относится маскарадный кафтан Николая II, выполненный для императора к знаменитому костюмированному «русскому» балу, который состоялся в феврале 1903 года в Зимнем дворце. Перед нами — творчески выполненная стилизация старинных русских одежд второй половины XVII века, времен Алексея Михайловича.

Ощутить придворную атмосферу публике помогают и многочисленные аксессуары, представленные здесь же, — ювелирные украшения, придворное оружие, иллюстрированные книги и портреты царей.



Сапоги коронационного глашатая. 1796. © The Moscow Kremlin Museums

Среди центральных экспонатов этой выставки — расшитые серебром и золотом костюмы внука Петра I — Петра II, правившего всего три года, и коронационные мундиры последующих шести императоров. Коллекция одеяний Петра II представляет собой своего рода мини-гардероб, включающий в себя коронационный камзол, бриджи, чулки и белье, а также роскошные кафтаны и домашнее платье, изысканный стиль и покрой которых отражает влияние французской моды на вкусы российской двора того времени. По контрасту с ними элегантно сдержанными, даже скромными выглядят мундиры, надевавшиеся последними российскими монархами под величественные коронационные мантии.



Билл Виола. Квинтет памяти. Кадр из видео. 2000. Photo: Kira Perov

КВИНТЕТ ПАМЯТИ: живая картина

Потерна Петропавловской крепости (Санкт-Петербург). Билл Виола. Квинтет памяти. 29 мая – 26 июля

Показ «Квинтета памяти» Билла Виолы в Петербурге — центральное событие юбилейного года Про Арте. Презентация известной видеоинсталляции в Петропавловке станет третьим «явлением» американского мастера в городе на Неве — после фестиваля [PRO] СМОТР в 2003 году и прошлогоднего участия художника в постановке «Тристана» в Мариинском театре.

В «Квинтете памяти» налицо все главные черты стиля зрелого Виолы. Странная замедленность движений, когда кратковременное действие растягивается до уровня целой сцены. Утрирование нюанса, когда мы отчетливо видим мельчайшие изменения лиц актеров, занятых в видео, — изменения, в действительности проходящие за минуту реального времени или даже меньше. Отсутствие музыки, вообще звука. Плюс трактовка общей формы, когда видеопроекция напоминает образы старой живописи с ее сакральными темами, идеальные, совершенные по краскам и композиции.

Успех самых известных вещей Виолы — и «Квинтет» в их числе — в соединении консервативности формы с новыми технологиями. Высококонтрастное цифровое видео позволяет проецировать его инсталляции на огромные плоскости. Работы Виолы воспринимаются как алтарные картины, мерцающие в полумраке от неровного света. Художник сознательно использует параллели со старой живописью — самая впечатляющая его серия, «Страсти», подобна религиозным циклам средневековых мастеров. Работы «видеохудожника № 1» часто напрямую опираются на прототипы живописи ренессанса, маньеризма и барокко.

«Квинтет памяти» (2000) — одна из классических вещей Виолы. Она входит в серию «Квинтеты» («изумленных», «памяти», «невидимых» и «тишины») из четырех идентичных видео. Самый известный из «Квинтетов» — «Квинтет изумленных», сделанный в 2000 году для Национальной галереи в Лондоне (честь, которой удостоиваются едини-

цы современных художников). В коллекции галереи почти нет искусства нашего времени, зато там хранятся многие шедевры живописи XV — начала XVI века. Образы раннего ренессанса своей концентрированной энергией буквально «забивают» собой все остальные экспонаты — Пуссена, Лоррена, Гойю, даже Рембрандта, и Виола в таком сильном окружении даже и не думал конкурировать с классиками — он решил создать в их честь своеобразный homage.

Основой для инсталляции художник выбрал принадлежащее Национальной галерее полотно Иеронимуса Босха «Поругание Христа» («Увенчание Терновым Венцом»), написанное в 1500-е годы. Виола так говорит о нем: «Эта картина всегда меня изумляла. Идея спокойного центра внутри хаотического круга — образ вселенной — долгое время занимала меня. Одна из очевидных особенностей религиозной практики — чувство индивидуального совершенства, когда вы можете вот так безмятежно и безопасно ощущать себя в любой, самой сложной ситуации... Самое удивительное здесь — образ Христа, как бы стоящего прямо перед вами, только с другой стороны рамы. Он выбрал свой мученический путь там, по ту сторону холста. И на кого он так смотрит? На нас... он смотрит прямо в наши глаза.»

В «Квинтетах», подобно композиции Босха, группа из пяти полуфигур помещена на темный фон, однако освещена откуда-то сверху — подобная светотень восходит уже к северо-итальянской традиции и напоминает о другом почитаемом Виолой шедевре, «Поклонении волхвов» Андреа Мантеньи, о работах Караваджо и караваджистов.

Идея, воплощенная в The Quintet Series, близка практике гиперреализма — показать крупно лица пяти человек, и в них с максимальной отчетливостью смену настроений от радости до горестного плача. Участники квинтета что-то поют, но мы их не слышим, только видим эти таинственные изменения лиц. Как говорила служанка Николая Гумилева о его стихах: «Как в церкви — красиво и непонятно».

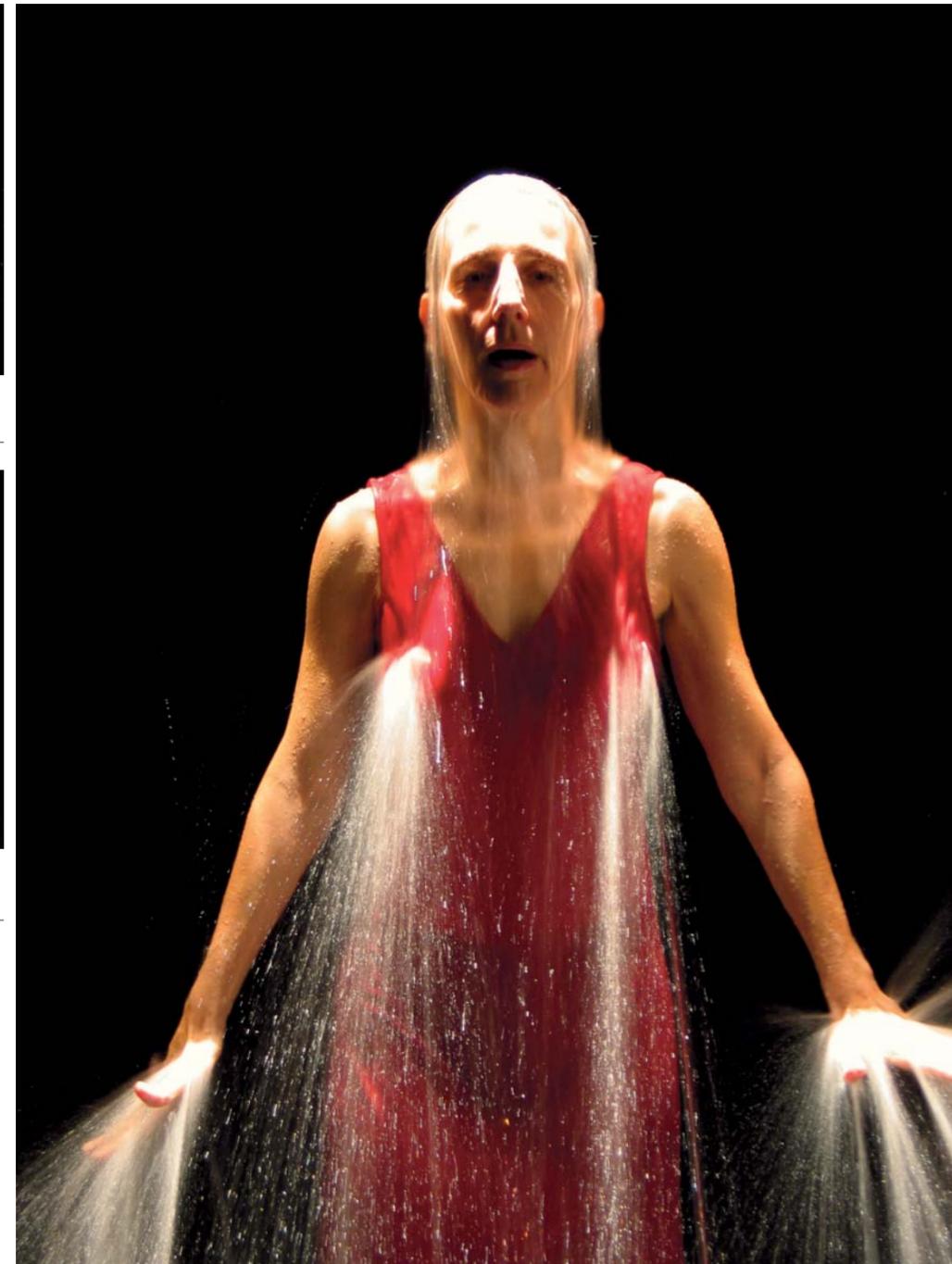
анонс



Билл Виола. Безбрежный океан (версия для одного экрана). Исполнитель: Дарроу Айгус. Кадр из видео. 2007. Photo: Kira Perov



Билл Виола. Безбрежный океан (версия для одного экрана). Исполнитель: Пейдж Лен. Кадр из видео. 2007. Photo: Kira Perov



Билл Виола. Безбрежный океан (версия для одного экрана). Исполнитель: Веба Гарретсон. Кадр из видео. 2007. Photo: Kira Perov

билл виола: путешествие в поисках себя

Евгения Дьяконенко (Рим — специально для НОМИ)

Palazzo delle Esposizioni (Рим). Билл Виола. Visioni interiori. 21 октября 2008 — 6 января 2009

Петербургский зритель благодаря крупномасштабной культурологической акции института «Про Арте» — фестивалю [PRO] СМОТР познакомился с видео самого известного американского художника этого жанра, Билла Виолы в 2003 году. Тогда десятиминутную «картину» *The Greeting* по мотивам работы Якопо Понтормо *Встреча Марии и Елизаветы* показал Государственный Эрмитаж, и лишь двумя годами позже *The Greeting* увидели в Пушкинском музее в Москве. Возможно, от закаленных сотнями музеев и бесконечными выставками римлян как от зрителей организаторы вправе были ждать особой заинтересованности в творчестве Виолы, и потому Palazzo delle Esposizioni в Риме принял сразу шестнадцать видео Мастера.

Шестнадцать экранов и долгая череда залов, но сначала — очередь на полчаса, выстроившаяся в солнечный январский день вдоль Palazzo delle Esposizioni, которая приятно радовала глаз — пестротой меховых аксессуаров и слух — живыми необязательными разговорами. «Там много крутого видео на огромных экранах», — резюмировал свои впечатления другу стоявший передо мной молодой человек, видимо, завзятый фан подобных европейских шоу. Забавная характеристика видеохудожника, выраженная на сленге, понятном многим в третьем тысячелетии. Но это «путешествие в поисках себя», как назвала римский проект жена и арт-директор художника Кира Перов, и вправду начиналось необычно для выставки современного искусства в Вечном городе. Даже если говорить о столпотворении у входа, ко-



Билл Виола. Явление. Кадр из видео. 2002. Photo: Kira Perov

торое контролировалось охранниками, но было вполне сравнимо с неременной толпой около музеев Ватикана.

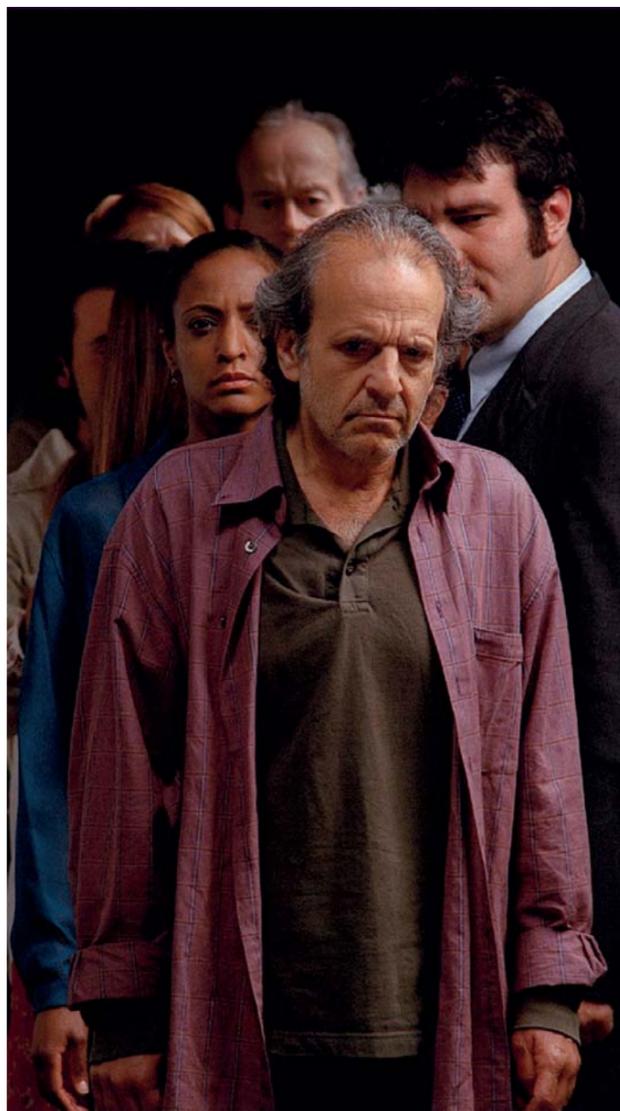
Выставки Билла Виолы регулярно проходят во всех концах света. Зритель ценит его за серьезность творчества, скрупулезное исследование языка человеческих эмоций, за образность, способную пережить время, за намеренный и, может быть, кажущийся разрыв его работ с актуальностью. Критики не любят популярность этого художника у широкого зрителя, обвиняя в нарочитой «красивости», педалируемых длиннотах и пафосных обобщениях, а также — и не в последнюю очередь — в дороговизне студийного и технического процессов подготовки видеoinсталляций.

Но именно Билл Виола становится первым видеохудожником, чью работу приобретает музей Метрополитен в Нью-Йорке. Знаменитый цикл *The Passions*, появившийся в конце 1990-х — 2000-е годы в результате его исследования живописи старых мастеров, демонстрируется в крупнейших музеях мира и сопровождается циклом лекций и конференций на темы философии, религии и психологии в искусстве. Одна «картина» из этого цикла — *Emergence* — вошла в сценарий и римской выставки.

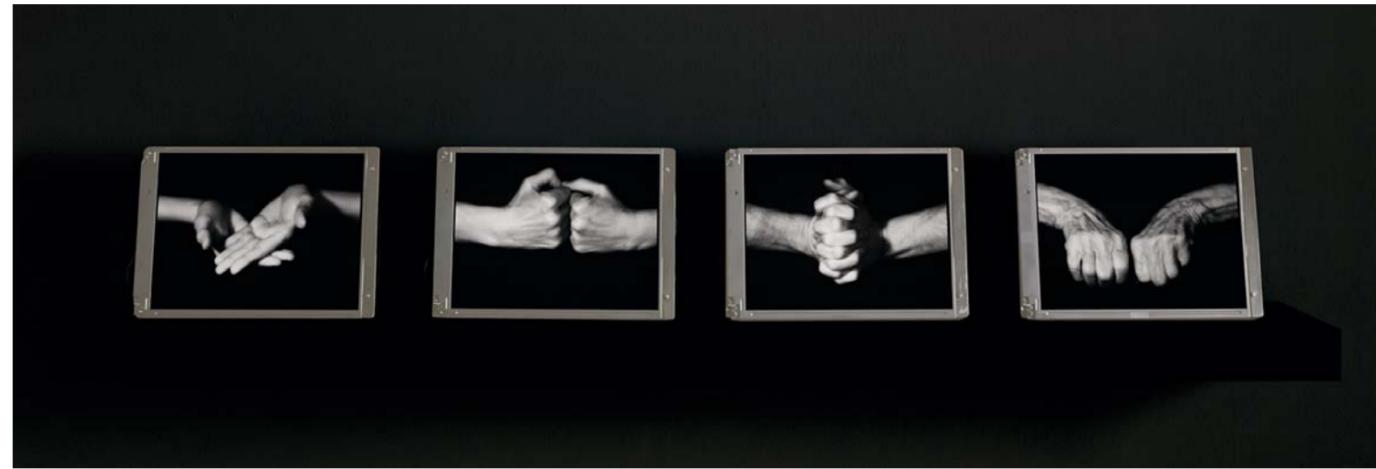
Словно монументальная фреска, выполненная художниками Кватроченто, но уже в наше время, это безмолвное видео обнаруживает в себе все качества, с которыми ассоциируется творчество Виолы. Во-первых, монументальность, что связано отнюдь не только с «крупноформатностью» его работ. В отношении Билла Виолы более всего уместно говорить о монументальности самого жанра: работа с темами жизни и смерти, вселенские переживания, масштабные всечеловеческие страдания и искупления. Во-вторых, классическая подкладка иконографии его образов. «Мне неинтересно переигрывать классические картины, — утверждает художник, — я лишь делаю зарисовки и затем откладываю их». Тем не менее композиции, постановка персонажей, леонардовское sfumato, старофламандская яркость красок, средневеково-ренессансные форматы диптиха и триптиха — художественный вкус и манера Виолы выдают в нем человека, классически образованного и, если можно так сказать, хорошо «информированного» в мире искусства. В-третьих, работам Виолы свойственно многообразие трактовок, то есть редкая в contemporary art многоплановость видения, изначально подразумевающая глубину контекста. Глубину, которая прельщает, в которую хочется «нырнуть» и из которой не так-то просто «вынырнуть».

«Если в *Emergence* зритель видит воскрешение „наоборот“ с последующим оплакиванием тела Христа, то в моей голове всплывание тела, сопровождающееся истечением вод, формирует образ акушерства». Подобные метафоры живут собственной жизнью, свободной от однозначных толкований. «Совместное переживание движения, разворачивающегося перед тобой, — особый опыт. Стоять плечом к плечу или сидеть вместе, в полной тишине, принимать в себя один и тот же образ... В этом для меня заключается одна из особенностей искусства», — говорит художник. Публика произвольно «перетекает» из темноты одного зала в другой, для того чтобы в какой-то момент прерваться из движущейся субстанции в неподвижную, замерев у белого полотна экрана. От озвученной инсталляции — к молчаливому посланию, от монументальных видеофресок — к камерным диптихам, от образов с апофеозным концом — к уничтожению или бесконечности движения. И снова — без начала и конца.

Каждый из нас с детства учится воспринимать движущуюся картинку — так формируется логика восприятия скорости перемещения нестатичного образа. Extreme slow motion (сверхмедленное передвижение) — одна из характерных особенностей почти всех работ Виолы. В действительности снятые за несколько секунд, события растя-



Билл Виола. Церемония. Кадр из видео. 2002. Photo: Kira Perov



Билл Виола. Четыре руки. Черно-белый видео-политик на четырех плоских LCD-панелях. 2001. Photo: Mike Bruce, courtesy Anthony d'Offay, London

гиваются на нескольких минут и даже часов. Искажение времени, «сопровожденное» отсутствием звука и голоса, формируют новый план образа. «Я растягиваю время, потому что так я обнажаю другое измерение видимого», — говорит художник.

Как меняется человеческое тело в момент крика, дрящегося секунду? Как реагируют на гримасу руки и плечи? Какие краски освещают лицо при плаче? Затянутое телодвижение позволяет зрителю целиком погрузиться в образ и плотно увязнуть в смыслах. Билл Виола более двадцати лет работает методом objective correlative¹ — в художественной технике презентации возникновения эмоций с помощью символов, которые ассоциируются с данной эмоцией. Разработка методики делает его работы понятными в сравнении с аналогичными попытками многих других современных художников. Искусственное замедление кадра дает неожиданный эффект улавливания тончайших нюансов изменения состояний.

Вода и огонь — две стихии, лежащие в основе древних культур. Они формируют религии, без них не обходятся ни мифы, ни сказки наших предков. *The Crossing* — образ уничтожения тела человека самими разрушительными, но необходимыми для жизни на земле стихиями мироздания — огнем и водой. Перемешанные в едином пространстве, звуки плещущейся воды и треск пламени создают странное ощущение нелогичной одновременности звуков. Две взаимоотрицающие силы очищают и уничтожают. Для акта воскрешения тело становится ненужным.

Вода — одна из любимых тем Виолы, и для него она не просто метафора очищения. В каждой последующей своей работе он наделяет ее новыми смыслами, новой концепцией, если хотите. Она как перевоплощение, искажение или растворение в 18-минутном диптихе *Surrender*. В определенном моменте видео, наполненного нарастающим эмоциональным напряжением мужской и женской фигур, зритель ловит себя на том, что наблюдает не за самими фигурами, а лишь за их отражением в воде. На пике эмоционального экстаза тела превращаются в красочные пятна, яркие круги на воде.

Теоретически выставка разделена кураторами на «психологическую» и «телесную» части, однако в реальности такого четкого деления нет. Душевные страдания пары из диптиха *Dolorosa* невозможны без их физиологического выражения — через слезы и отчаяние. А вот *Silent Mountain* убеждает, что внутренняя боль способна проявлять себя и без звука. Здесь Виола, по его собственным словам, создает «самый громкий крик, который когда-либо слышал»...

Или — язык жеста. Четыре экрана инсталляции *Four Hands* «переговариваются» друг с другом посредством символических знаков

¹ Согласование эмоционального начала с объективным изображением конкретной психологической ситуации, соответствие между чувством и комплексом из ситуации и окружающих предметов, которые являются провоцирующей это чувство формулой.

буддийских религиозных церемоний, иконография которых отсылает к канонам скульптурных изваяний и эстетике национального индийского танца. Знак — жест — эмоция — мысль. Язык тела так же важен, как язык сердца.

Сложнейшие технические инновации позволяют Виоле достигать удивительных эффектов. В видеозвуковой инсталляции *Ocean Without a Shore* — название заимствовано у суфийского мистика эпохи Средневековья Ибн Араби — невидимая водяная пелена скрывает приближающуюся полуразмытую светотенью фигуру. В момент прохождения через водяную завесу создается полная иллюзия того, что из самого тела вырываются водяные потоки, омывающие его и красящие в живые цвета. Изначально видео было создано для одновременного экспонирования на трех экранах, заменивших религиозные полотна в маленькой венецианской церкви XVI века. Образ невидимой стены из воды, прозрачной и легко преодолеваемой, интерпретируется художником как хрупкость человеческой жизни, легкость перехода от жизни к смерти, и наоборот. Римская версия получила воплощение на единственном экране, поэтому воскресавшие и возвращавшиеся в другую жизнь персонажи продолжали свое медленное шествие более двух часов.

Возвращаясь к реплике Виолы о важности коллективного восприятия искусства... Его выставка позволила сделать любопытные выводы. Публика как замороженная застывала около «зрелищных» экранов — *The Crossing*, *The Greeting*, *Emergence*, *Departing Angel*, *Surrender*, обнаруживающих в себе пусть замедленную, но динамику действия, — с традиционным прологом, возможным «громким» сценарным апогеем и эмоциональным финалом. Сложнее было продержаться возле стенающих «портретов» — *Anima*, *The Locked Garden* и *Dolorosa*. Пять молчаливых комнат «современной» святой Екатерины — *Catherine's Room* — требовали особенного терпения в наблюдениях за жизнью женщины и ее нехитрыми занятиями в тихих интерьерах. Наблюдение — один из сложнейших видов деятельности человека, в котором художник, как чуткий невролог, обнажает самые интимные детали наших физических эмоций.

Критик из *The Independent* подсчитал, что в среднем человек тратит всего тридцать секунд на знакомство с предметом статичного искусства. «Видения» Виолы в целом растянулись на долгих семь с половиной часов. И если художник и даже журналист позволяют себе так внимательно отслеживать наши «внутренние видения», может быть, и нам стоит как следует приглядеться к «следающим» за нами? Понаблюдаем и мы за Биллом Виолой. Так же пристально, как он наблюдает за нами в процессии *Observance*.

Этот год Джон Ноймайер посвящает русскому балету: в Гамбургском театре оперы 28 июня состоится премьерный показ, адресуемый балетмейстером столетнему юбилею дягилевских «Русских сезонов» (хореография Вацлава Нижинского и Джона Ноймайера), а 19 мая в гамбургском Кунстхалле откроется выставка, центральной темой которой станет личность Нижинского.



Нижинский. Hamburg Ballet. Постановка Джона Ноймайера. Солисты: Отто Бубеничек, Анна Поликарпова. © Holger Badekow

ДЖОН НОЙМАЙЕР: «НИЖИНСКИЙ БОГ»

Наш корреспондент в Гамбурге Ольга Славина пришла на встречу с Джоном Ноймайером, захватив с собой НОМИ, для которого балетмейстер заранее любезно согласился дать интервью. Взглянув на обложку, Ноймайер воскликнул: «Новый „Мир искусства“ — традиции развиваются!» И, внимательно пролистав журнал, добавил, что все это очень правильно и что он хотел бы непременно стать нашим подписчиком...

Ольга Славина: Правда, что в России вы особенно почитаете Петербург?

Джон Ноймайер: Именно так, этот город всегда был для меня особенным. Даже когда я в нем еще не бывал, а только много читал о Петербурге. Он казался мне городом, полным близких мне ощущений, традиций и устремлений. Одна только Тамара Карсавина! И я думал о Петербурге, пытался его себе вообразить. А когда наконец приехал, все оказалось именно так, как представлялось. Этот город целиком принадлежит искусству и тем невероятно богат. И роль художника в нем необыкновенно велика. Было и то, что поразило. В архитектуре Петербурга очень важен свет, переменчивый и неопределенный, он дополняет архитектуру, развивает ее. Как в театре. А сами театры! Город открыл во мне самые новые театральные возможности и новые переживания. Работу в Мариинском над «Звуками пустых страниц» Альфреда Шнитке я считаю до сих пор тяжелой задачей, с которой мне как художнику приходилось встречаться. И эта внутренняя работа значила для меня очень много. Но мое главное и почти невероятное ощущение: мне кажется, что этот город меня понимает. Хотя немецкое «понимает» здесь неточное слово, так как то, о чем говорю я, не имеет ничего общего со знанием — только с чувством.

В традициях петербургского текста город может оказаться городом-сценографией, городом не для жизни, а лишь для восприятия. Нам хорошо в нем только на правах зрителя.

Трудно согласиться... Конечно, это в традиции моей любимой дягилевской эпохи, чему способствуют и сохранившиеся еще архитектурные кулисы сегодняшнего города. Как-то еще в Ленинграде Борис Эйфман водил меня по коллекционерам искусства. И за фасадами

одного мира, ясного по своей архитектуре, открывался совсем другой мир, мир лабиринтов. Но город — это ведь не только архитектурные ландшафты, не только камни. Я думаю, что город состоит из тех людей, которые его создавали и создают, которые в нем обитают. Меня поражает неизменная сердечность людей этого города в самые разные и непростые времена. Их отличает талант чувствовать, а для меня это и искусство жизни, и основы хореографии.

Связываете ли вы Вацлава Нижинского с культурой Петербурга?

Конечно, хотя он совсем юным покинул этот город, но именно Петербург был его началом и основой. Нижинский феноменален для меня в самых разных аспектах. Даже в том, что в нем не было ни капли русской крови, а выглядел он совершенно как русский. Он представляется мне не только великим танцором, но и думающим, чувствующим, вдохновенным художником. Нижинский покорила меня уже давно. Тогда я и начал собирать коллекцию, ему посвященную. Сейчас в этой коллекции, кроме восьмидесяти пяти рисунков, еще многое другое, связанное с его эпохой. Рисовать Вацлав начал, видимо, в 1917 году, и все его работы созданы по преимуществу около 1920-х. В этих рисунках я ощущаю очень русское чувство, для меня это и есть искусство русского авангарда. Сейчас мы готовим выставку совместно с гамбургским Кунстхалле, где будут представлены и другие русские художники из разных собраний, среди которых, например, Врубель. Выставку должно объединить время, движение времени.

Танец времени?

Да. И выставка будет называться «Танец цвета. Глаз Нижинский и абстракция».

Когда-то я читала русское издание дневника Нижинского — это был перевод с английского, который в свою очередь был перевод с французского, на который с оригинала перевела его жена Ромола, не знающая русского. Тогда я писала работу о снах в русской литературе эпохи Серебряного века. Некоторые литературные сновидения казались мне эпизодами его дневника.

О да! Я видел разные переводы. У второй дочери Нижинского, Тамары, она живет в Аризоне, огромное количество переводов, видимо, даже все существующие. Его текст — это совсем как сон. И это то, чем моя хореография ему обязана.

Вы сами часто создаете сценографию и костюмы для своих спектаклей. И то и другое мне кажется вневременным, как будто и будущее, и настоящее, и прошедшее сосуществуют одновременно на одной сцене.

Когда-то я увлекался экстремальным реализмом, да и сейчас нахожу это интересным. Например, у нас в театре только что была премьера «Сильфиды», которую ставили французы, реконструируя в деталях то, что было сделано в 1832 году самим Филиппо Тальони. Но я сам сейчас нахожусь в другой фазе и свои задачи вижу иначе. Танец для меня — это абсолютное искусство настоящего, сиюминутного, у танца нет прошлого. Таким образом, успех для меня — это когда я создаю образ, в котором нет примет времени.

А если пытаться следовать хронологии, то все распадается? Но это ведь тоже закономерность сна...

Вы знаете, когда кто-нибудь, посмотрев мой балет, говорит, что ничего не понял, я спрашиваю: «А вы поняли ваш вчерашний сон?» Разве можно понять сон? Ведь это вне рациональности и не в голове, это переживание. И в нем нет какой бы то ни было логики. Для балета важно чувствовать видение, передавать эмоцию. Ну вот, например, для костюмов балета «Нижинский» я использовал свои «ощущения» костюмов Бакста и Бенуа. Балет в принципе существует сейчас, но у меня нет танцоров, которые танцуют именно Нижинского или именно Дягилева, появляющихся в дневнике-книге; это только параллели к мотивациям и эмоциональные состояния. Жизнь танца не в воспоминании истории Нижинского, он живет только в мгновении настоящего. Тогда это танец.

Выставка называется «Танец цвета». Как вы на сцене обходитесь с цветом?

Эмоционально. Когда я начинал учиться танцу, я начал учиться и живописи. Мне было восемь лет, и я проявлял некоторый талант к ри-

сунку, что было замечено взрослыми. Я стал ходить по субботам на художественные занятия, в один монастырь неподалеку, и это сыграло важную роль в моем воспитании. Но еще важнее для меня было двигаться. В общем, моя история — это борьба страстей. Тогда я выбрал движение и, с тех пор как занимаюсь хореографией, вижу в движении материал, за движением — цвет. Конечно, я изучал символику цвета, но для меня цветовое решение чисто эмоционально и очень лично. Притом, что оно продумано. Было бы, кстати, интересно собрать в компьютере мои балеты и проанализировать, почему, когда и где в них возникает красный цвет. И тогда, может быть, что-то объяснить. Возникла бы осмысленность, доказанная абсолютной случайностью. Но я об этом не знаю, мне важно только то, что я персонально вижу.

Одной из основных тем культурного контекста той эпохи увлечения кинематографом и оптическими трансформациями было видение. Так, множество рисунков Нижинского изображают глаз...

И в названии выставки это присутствует тоже — «Глаз Нижинский». Слава Богу, удалось назвать именно так — а не «Глаз Нижинского». Это глаз с именем Нижинский. Ведь множество художников писали и рисовали Нижинского, его глаза были увидены, изображены, запечатлены. Это был взгляд на него снаружи. «Глаз взгляда» Нижинского был всегда обращен внутрь. И видение было иное — абстрактнее, эмоциональнее, страстнее. В его работах глаз — это все, он подчиняет себе все пространство. Это глаз, уводящий в сновидение, где, кстати, и формируется драматургия моей хореографии.

В одном из интервью вы говорили, что очень хотели поставить чеховскую «Чайку», потому что увидели в ней не историю ушедшей эпохи, а современную историю о поиске баланса между любовью и искусством. Я позволю себе спросить: вы его нашли?

О, для этого мне еще многое предстоит поставить.

Когда-то в своем дневнике Нижинский записывал — «Нижинский Бог» и часто повторял «любовь». Его жена, переводя, старательно исправляла — «Нижинский и Бог». «Любовь» оставляла...

инфо+

Джон Ноймайер родился в 1942 году в Милуоки (штат Висконсин, США). Закончил университет Маркетта, штат Мичиган, где получил звание бакалавра по английской литературе и театроведению. Танцами занимался еще в университете, затем отправился совершенствовать мастерство в Королевскую балетную школу в Лондоне и в Королевский датский балет в Копенгагене. В 1963 году приглашен Джоном Кранко в Штутгартский балет, где вскоре, будучи солистом труппы, начал работать и как балетмейстер-постановщик. В 1969—1973 году — главный балетмейстер Балета Франкфурта-на-Майне, где поставил в своей редакции «Щелкунчика», «Ромео и Джульетту», «Дафниса и Хлою».

С 1973-го — директор и художественный руководитель Гамбургского балета, который под руководством Ноймайера стал одной из ведущих балетных трупп Германии. С обновленным Гамбургским балетом работали Морис Бежар, Джон Кранко, Иржи Килиан, Джиджи Качулян. В 1978 году основал балетную школу при театре. С 1989 года школа вместе с труппой переехала в новый Гамбургский центр балета.

Ноймайера-хореографа всегда привлекали масштабные полнометражные спектакли, обновляющие классические традиции, — «Сага о Короле Артуре», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Отелло» и другие. Прославили его и постановки балетов-сказок или балетов-легенд — «История Золушки», «Ундины» и «Одиссея» — и балеты на музыку симфоний Малера, «Страстей по Матфею» Баха и «Реквиема» Моцарта. Среди последних наиболее ярких работ — «Танцы Бернстайна» (1998), «Мессия» (1999) и «Нижинский» (2000).

Как приглашенный хореограф работал с Американским балетным театром, Балетом Токио, Национальным балетом Канады, Королевским балетом в Лондоне, балетом Опера де Пари, Датским королевским балетом и т. д. В Мариинском театре поставил балеты «Звуки пустых страниц», «Spring and Fall», «Now and Then».



Джон Ноймайер. © Photo: Holger Badekow



Энни Лейбовиц. Михаил Барышников и Роб Бессерер. Остров Куберленд, Джорджия. 1990. © Photo: Holger Badekow

БЫТЬ ЭННИ ЛЕЙБОВИЦ

Дарья Акимова (Лондон — Санкт-Петербург)

Национальная портретная галерея (Лондон). Энни Лейбовиц. Жизнь фотографа: 1990—2005. 16 октября 2008 — 1 февраля 2009

Это должно было случиться давно, и вот это произошло. Самое востребованное искусство XX века, самый знаменитый фотограф современности, самые узнаваемые герои нашего времени плюс музей, рассчитанный на то, чтобы хранить память о персонажах сменяющих друг друга эпох.

NPG — музей статусный. «Постоянные» персонажи его — сливки сливок английского общества, а главный герой — монарх (от Генриха VIII до наших дней). Однако люди XX века написаны художниками XX века, и потому работы, представленные в основной экспозиции галереи, не чужды радикальности. Вряд ли хоть кто-нибудь из российской элиты захотел бы позировать Бэкону или Фрейду, а в Англии — очень даже. Теперь правящую королеву запечатлела камера

Энни Лейбовиц (сессия 2007-го), и этими парадными портретами открывается выставка.

Роскошь. Красота. Власть. Три слагаемых «глянцевого» фотографии, три ключа к успеху на «ярмарке тщеславия» (фотографом *Vanity fair* Лейбовиц была многие годы). Их вполне хватило бы для «правильного» портрета Ее Величества. Однако Лейбовиц — художник, а потому — провокатор, и что-то с ними «не так», с королевскими снимками. В чем подвох? Портреты эти напоминают о «сказочной», игровой серии Лейбовиц, где знаменитости представляли героев сказок. В той серии Скарлетт Йоханссон в роли Золушки бежала по ступенькам «диснеевского» замка — замка нарочито «картонного» и «фотошопного». Напротив, реализм, с которым запечатлены «декорации» королевских портретов (интерьеры замка, исполненные сияющего великолепия), слишком уж обстоятелен. Он так обстоятелен, что тоже кажется игрушечным; частью «потемкинских деревень» или рекламой из журнала *Country life*: смотрите, вот так нужно обставлять вашу собственную white drawing room, а вот так надо подстригать траву в парке. Но в комнатах и парках этого замка есть монарх Великой Британии. Она женщина, и она немолода, и она мудра. Она не просто терпит декорацию, она поддерживает в ней жизнь. «Без меня здесь все мертво, и вот поэтому я жива», — как будто говорят королевские портреты. Если Лейбовиц хотела, чтобы Елизавета вызвала преклонение зрителя, — она добилась своего. Если Лейбовиц потребовалось рассказать об уязвимости сильных мира сего — ей тоже это удалось. Как у нее получается совмещать и то, и другое — ее главная загадка.

Когда Лейбовиц работает со знаменитостями, кажется, что она работает скальпелем. Ее герои-селебрити вроде бы не выходят за рамки своего амплуа. Вот Джим Керри в 1999-м году: человек-пластилин; он умеет смеяться, очень широко раскрыв рот. Вот Аль Пачино, на нем что-то черное; он латинянин, он умеет оценить собеседника с первой секунды. Вот обнаженная Синди Кроуфорд с экзотической змеей на шее. Вот молчаливая и трагическая, как фарфоровая статуэтка, Джулианна Мур. Каждый в своей излюбленной роли. Что еще остается делать? Мы интересны миру, пока играем заученную роль, пока маска хорошо приклеена к коже. Показать прелесть маски — задача ординарного фотографа. Показать силу маски и одновременно выяснить, есть ли за маской душа, — задача Лейбовиц. Если души нет — так и будет сказано. Ее камера не раздевает — она препарирует. Так было уже в давнем и знаменитом портрете Йоко Оно и Леннона, сделанном за считанные часы до смерти последнего: там не было любви, не было провокации, там было предчувствие.

Как может быть, что все, что она снимает, — это один мир? Вот 90-е годы. Энни Лейбовиц фотографирует Билла Клинтона, небрежно сидящего на краешке дорогого стола, и «Развалины Национальной сараевской библиотеки». Энни Лейбовиц едет фотографировать «Мисс Сараево», а снимает асфальт с размазанной кровью и брошенный велосипед мальчишки, в которого попал снайпер (Лейбовиц повезла подростка в больницу, по дороге он умер). А вот 2000-е годы. Парадный портрет «семьи» Джорджа Буша-младшего, включая Кондолизу Райс. Рядом — портрет Гриффина Данна и его близких, еще более строгий, черно-белый портрет. Интересно, Буш смотрел фильм Данна «Жесткие люди»?

Дело не в политике. Лейбовиц не социолог: поездка в Сараево в ее жизни случилась под влиянием подруги Сьюзан Зонтаг (в 1999 году они вместе придумали книгу «Женщины»). Дело в том, как устроена жизнь, не признающая человеческой справедливости. Лейбовиц умеет снимать смерть и рождение. Они будничны; подождите секунду, сейчас, только дайте Лейбовиц снять. Вольно же нам плакать, мы так устроены, а все-таки смерть — это только осколок природы, которая царит над нами: и над королем, и над шутом. Бесконечные пустыни Иордании и Аризоны (одинаково холодные, одинаково величественные) всегда там, всегда молчат, всегда знают. Эти монументальные,

во всю стену черно-белые пейзажи первой половины 90-х годов — контраст и камертон к самым интимным работам Энни Лейбовиц. Она снимала мертвую Сьюзан Зонтаг. Она снимала роды своих близнецов (ей было за пятьдесят три: Сьюзан и Самуэля выносила суррогатная мама; двумя годами раньше Лейбовиц родила свою Сару — ту самую чудесную дюймовочку из розового сада с фотографий 2004 года).

Она сфотографировала и беременную Деми Мур — российское правительство должно было приобрести этот снимок и разослать его по городам и весям; наверное, получилось бы дороже, чем сегодняшняя официальная кампания по увеличению рождаемости, зато эффективнее. Просто потому, что беременная Деми Мур удивительно, непередаваемо красива. На выставке перед этой работой стояла угрюмая английская женщина в старом пальто, страдающая от позднего токсикоза. Она смотрела долго. Потом расправила плечи. И улыбнулась.

Фотограф Лейбовиц умеет и еще кое-что из невозможного. Да простят меня историки искусства, она посягает на то, что умел Рембрандт. Она может рассказывать о женской старости. С мужчинами все просто: они красиво стареют, их мужественность обрамляется морщинами, словно золотой рамой. Женская старость отнимает «женскость», вместе с ней скрывается и «человеческое». Лейбовиц ее возвращает. Лицо матери на недавнем черно-белом снимке предвещает все прожитые семьдесят лет, и как же хороши эти семьдесят лет, как хочется поцеловать эту темную щеку. Лейбовиц написала, что родителям портрет не понравился, ворчали: мол, мама тут слишком старая и не улыбается. Смешные.

У Лейбовиц — дивный талант рассказчика, как, наверное, у всех людей, которые не любят говорить о себе (она почти не дает интервью, и тексты для «Жизни фотографа» пришлось добывать с боем); они умеют говорить просто. «Мой отец — он жил для семьи» — так не соврешь.

«Брат и отец», два немолодых человека, безумно похожие друг на друга, смотрят в объектив (и за него дальше, туда, где царит сестра и дочь) с трудно передаваемой смесью любви, гордости и недоверия. Той самой, которая всегда сопровождает людей, преданных своим знаменитым родным. Эта фотография размещена на постерах, представляющих выставку. Понятно, отчего на них не появилась какая-нибудь «звезда». Во-первых, остальные «звезды» начнут обижаться («почему не я»). Во-вторых, Лейбовиц и вправду так хотелось. Ведь это единственно возможный для фотографа автопортрет — глаза близких, улыбающиеся в камеру.

«Автопортретом» Лейбовиц на выставке можно считать и целый зал — узкий и длинный. Это «лаборатория», «черновик». Здесь небрежно приклеены к стенам отпечатки фотографий небольшого формата — в хронологическом порядке, но безо всякой «идеи». Персонажи перемешаны, словно в девичьем дневнике (Джонни Депп соседствует с образом Иосифа Бродского): появились, пропали, мелькнули снова, как на страницах книг Керри из «Sex and the city». Новый день — и герой для новой главы; новый сезон — и непременно новое платье.

Этот абсолютный беспорядок, эта совершенная беспечность стараются нас убедить: мол, «обыкновенная история» — быть Энни Лейбовиц. Но в этом отсутствии системы — та же жестокая прелесть охоты, что и в дьяволе, носящем Prada. Зверь бежит только на ловца, и Лейбовиц — ловец опытный и неустанный. «У меня нет двух жизней». Значит, нет и дней без охоты.



Лодочка. Ленинград. Начало 1980-х

анонс

борис смелов: ретроспектива

В редакции НОМИ, за прозрачным овальным столом и на мягких диванах, мы очень мило устроились снежным январским вечером в преддверии открытия в Эрмитаже выставки покойного петербургского фотографа Бориса Смелова. Тему нашего «овального стола» мы решили определить так: «Принцип отбора, или Может ли живой питерский художник выставиться в Эрмитаже?». Участники разговора — живые (дай им Бог здоровья) петербургские фотографы Алексей Зеленский, Константин Водяницкий и Марина Гуляева. Беседу ведут Александр Котломанов и Светлана Александрова. На столе — альбом «Петербургский фотоандеграунд», выпущенный в 2007 году к одноименной выставке в Мраморном дворце. Поначалу разговор не клеится — провисают паузы, ответы звучат формально и никак. Тогда Алексей Зеленский предлагает:

А. З.: Слушайте, надо, как Боря, — по триста грамм.

С. А.: А вы бы хотели в Эрмитаже выставиться?

Молчание

К. В.: Да! Почему нет?

А. З.: Да ведь это ж... печатать надо...

С. А.: Да ведь это ж надо для любой выставки печатать, не только в Эрмитаж... Или для Эрмитажа надо как-то особенно печатать? И что бы это была за тема, если бы вам сказали: через месяц... нет, ну через год, у вас выставка в Эрмитаже...

К. В.: Все задумались.

Долгое молчание

А. З.: Нет, ну если действительно делать выставку в Эрмитаже, то это должен быть достаточно большой срез времени. Потому что в течение года создать такую концепцию, чтобы она была уровня Эрмитажа, очень сложно.

К. В.: Имеется в виду, что в Петербурге Эрмитаж — это достаточно высокая планка. И показывать там что-то ниже этой планки... Либо это проблема куратора, либо если человек, так сказать, благополучно ушел. Кстати, а кто из ныне живущих там выставлялся?

А. К.: Белкин...

К. В.: Нет, ну это хорошо, это смешно.

А. К.: Воинов на какой-то лестнице выставлялся, Молодковец...

М. Г.: На самом деле те, кто работает в Эрмитаже, те и выставлялись. Была выставка главного художника Эрмитажа Павлова, еще при его жизни.

С. А.: Марина Азизян выставлялась в фойе.

М. Г.: Ну да, так и есть, в основном — около кухни.

А. К.: Там была Кабакова выставка.

К. В.: Ну это надо уехать очень далеко...

С. А.: Все-таки давайте вернемся к теме. У нас ведь не просто Эрмитаж, у нас речь идет о фотографии.

К. В.: Да, фотография в Эрмитаже — это прецедент какой-то. В экспозиции я у них не помню фотографии.

А. К.: В экспозиции нет фотографии.

К. В.: Она отсутствует как класс. Вот чем занимается Эрмитаж? Это складирование... Есть у них в коллекции фотография?

М. Г.: Несколько лет назад в Эрмитаже отпочковали Андрея Наследникова и сделали его заведомом фотографии или что-то типа



Автопортрет. Ленинград. Начало 1970-х

Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург). Борис Смелов: ретроспектива. 20 марта — 28 июня

Он не выстраивал, как предыдущий герой проекта «20/21» в Эрмитаже, Тимур Новиков, свою биографию как произведение. Он был абсолютно не медийным персонажем, но влиял на всех занимавшихся фотографией в Ленинграде — Петербурге в одно с ним время. Это влияние сохранилось и по сей день, а смеловская школа породила массу последователей и подражателей. Тем ценнее выставка оригинала.

Очень вовремя открывает эту выставку эрмитажный проект «20/21» совместно с московской галереей rARTner project. С одной стороны, Бориса Смелова еще хорошо помнят многие интересующиеся художественной фотографией, не говоря уже о друзьях и коллегах. С другой стороны, выросло поколение, не заставшее живого Смелова.

Еще в советскую геронтократическую эпоху неофициальный фотограф Борис Смелов, которому не было и тридцати, выставился персонально (закрывте той выставки цензурой — другая история), получал медали на международных салонах, ему посвящались обширные публикации в официальном журнале «Советское фото». На состоявшейся в 2007 году в Русском музее выставке «Ленинградский фотоандеграунд» было заметно, что Смелов — первый. Среди нескольких равных, но первый. И персоналию в Эрмитаже заслужил он по полному праву.

Несколько лет назад галерея rARTner project приобрела у наследников Смелова около 700 винтажей. 93 из них отобраны для выставки кураторами Аркадием Ипполитовым и Александром Китаевым, которые сочинили статьи для каталога: Ипполитов — про особый Петербург Смелова, который он никогда не называл Ленинградом, хотя основной корпус его фотографий относится к 70—80-м годам; Китаев — про смеловский Ленинград, где сошлись судьбы того самого фотоандеграунда, ныне ставшего классикой отечественной художественной фотографии.

На вопрос о жанровых предпочтениях Смелов назвал на встрече в фотоклубе «Зеркало» зимой 1987 года вполне традиционные — пейзаж, портрет и натюрморт. В этом не было позы, но — высокая требовательность к себе и постоянный поиск сюжетов. Пти-Борис, как с легкого языка Константина Кузьминского именovala Смелова фототусовка, никогда не расставался с «Лейкой». Поэтому его натюрморты с бутылками, колбами и часами загадочны и многозначны, как шедевры старых голландцев, не подозревавших о бромсеребряной бумаге. А пейзажи с первым снегом, падающим на черную поверхность канала Грибоедова и засыпающим гранитные невские берега, или с одуванчиком на обочине — совсем не о природе. Так же как портреты матери, любителя кислого, «серебряного» мальчика уведят зрителя от конкретных лиц — не случайно Смелов старался избегать съемок известных персонажей. Исключения составляли только друзья-свеписцы.

Фирменным знаком Смелова была и остается фотография «Аполлон. Летний сад», более известная как «Аполлон с пауком». Насекомое щекочет лицо охранителя стад и покровителя муз, который, хотя и не может стряхнуть каплю воды с кончика носа, остается символом совершенства.

того. То есть Эрмитаж стал думать о фотографии. В газете «Культура» тогда писали, что Эрмитаж собирается заниматься фотографией, делать выставки, рефлексировать на эту тему. Это было. Но как-то так получилось, что они объявили, а воз, как говорится, и ныне там. Нет, прошло, конечно, несколько выставок, но они, скорее, получились падно-рекламными.

А. К.: Ну ведь они все-таки выделили Смелова... А вот интересно: в Москве известен Смелов?

К. В.: Когда Леша (Зеленский) в Москве в галерее перед своей выставкой сказал, что он ученик Смелова, они так захлопали глазами, что он понял — не знают.

М. Г.: Ну так как Смелов выставлялся в Москве, то, значит, его туда потихоньку вписывают, его начинают «вводить в оборот», но ведь у него есть одно главное достоинство — он умер.

С. А.: Но ведь много таких...

М. Г.: Нет. Его жизнь была героическая. И умер он блистательно, можно сказать. Он как миф. Он вписался совершенно — от точки до точки — в петербургский миф. Погиб совершенно нелепо, можно даже сказать, по-блокадному: замерз на улице.

А. З.: Ну выпить не дали человеку, не дали еды...

М. Г.: Он идеал с этой точки зрения.

К. В.: То есть тут писать ничего не надо, все есть.

А. З.: Ну и от карточек все торчали, и все тут!

К. В.: Я этого художника отметил для себя, когда выбирал, куда ехать — в Питер или в Москву.

М. Г.: Ах, так тебя Смелов заманил...

К. В.: Ну я еще на живых посмотрел, на Чежина, в Москве тоже кое на кого, не буду называть, то есть какая-то информация накопилась, и выделилось направление. Мне захотелось делать что-то в этом духе и настолько же серьезно. И вот мне показалось, что здесь этим проще заниматься.

М. Г.: Мне кажется, что сейчас такая ситуация, что фотографов назначают. Есть несколько институций, которые составляют свои списки и назначают. Реально-реально! Вот Мухин перепечатывает у себя в блоге и пишет: а знаете ли вы этих фотографов? Все приходят в ужас: «А кто они такие? Какой кошмар...» и т. д. На самом деле — назначают.

С. А.: Назначают на выставки?

М. Г.: Назначают на главных фотографов и на молодых актуальных фотографов. И сейчас это очень актуально, потому что формируется пространство, с которым необходимо что-то делать. Я наблюдала за этим потоком, который шел, и думала: кто будет наш Херст, наш Мэпплторп?.. И вот они всплывают. Они делают западные кальки, забирают эти ниши — первый, кто успел. Есть у нас, к примеру, эта девушка, Аля Есипович, наша Диана Арбус, — она великолепно заняла свою свободную нишу. И скоро эти ниши будут более или менее забыты. А никаких прорывов нет. Сейчас есть один прорыв: залезть в Интернет, и вперед!

А знаете, почему не очень нравится Эрмитажу этим заниматься? Сейчас они собираются делать музей современного искусства, собирают коллекцию. И у них непременно начнется драка, ведь по большому счету они просто хотят выйти на рынок поиграть. Вот поэтому — фотография. Она давно уже музеефицировалась, а для музея такого уровня даже стыдно — не иметь отдела фотографии и не вести с ней работу.

А. З.: Этим надо было заниматься лет двадцать назад. А то все фотографии раскупили. То есть деньгами, наверное, можно задавить.

К. В.: Купить Дом фотографии.

А. З.: Да, купить Дом фотографии, все их фонды. Заплатить столько денег, чтобы они не могли отказаться.

М. Г.: Ну, к сожалению, Алишеры Усмановы разоряются, а никакая Вишневская не собрала коллекцию фотографии.

А. З.: Я вообще уверен, что если собирать серьезную коллекцию на музейном уровне, то это надо было делать лет 10—20 назад. Сейчас поздно.

М. Г.: Ну да, любой Эрмитаж свистнет, и любой коллекционер будет счастлив выставить свою коллекцию...

А. З.: Выставить, но не продать!

М. Г.: А часть он просто передаст.

А. З.: А вот это еще неизвестно... Коллекционеры — странные люди. Некоторым скажи: в Лувре, они скажут: выставиться — да, продать — ни за что! Это настоящие коллекционеры, а барыги, конечно, продадут с удовольствием.

М. Г.: Настоящие, возможно, не продадут, а отдадут...

А. З.: Только после смерти! Могут завещать свою коллекцию, но при жизни, чтобы с этим расстаться!!! (Алексей Зеленский сам потомственный коллекционер. — Прим. ред.)

С. А.: А разве Главный Штаб какую-то коллекцию формирует?

А. З.: Нет, он просто как выставочный зал.

М. Г.: В любом случае они будут что-то формировать, и в любом случае они будут что-то делать, но это — позор!

А. З.: А с Украиной что — не позор?!

К. В.: Позор Украине! Газоневщина!!!

М. Г.: Ничего, скоро будет воссоединение!

А. К.: А если сравнивать эти две фигуры — Новикова и Смелова. Новиков ведь очень неоднозначная личность...

А. З.: А как их можно сравнивать? Новиков занимался одним, Боря — другим.

А. К.: Ну ведь их выбрали как персоналии, причем один и тот же куратор.

К. В.: Я думаю, это случайное совпадение. Новиков изначально был мифотворцем. Он ничем больше не занимался — ни живописью, ни дизайном, он творил миф о себе. Для него это было очень серьезно. А Смелов ничего такого не делал, он занимался классической фотографией. То есть это фигуры настолько разнополюсные и разноплановые. Ну а то, что они последовательно вышли в Эрмитаж (правда, умирали в другом порядке), это совпадение. Это мое мнение, а я с уважением отношусь и к Тимур, и тем более к Борису Смелову.

С. А.: Скажите, Алексей, вы знали Бориса: как бы он отнесся к своей выставке в Эрмитаже?

А. З.: Положительно.

С. А.: Он мог бы себе это представить?

А. З.: Знаете, перед ним задачи выставиться никогда не стояло. Он, естественно, принимал участие в выставках, но это никогда не было самоцелью. Тогда вообще с выставками было нежирно. В основном — сборные «солянки», а персональных у Бори было всего две — одна квартирная, другая в «Борее». Это я к тому, что Боря, естественно, мог бы сделать выставку, и не только в «Борее», а еще где-то; просто «Борей» предложил, ну он — а почему бы и нет... Вот и отпечатался за неделю, и сделал выставку.

С. А.: То есть он мог бы представить свою выставку в Эрмитаже, да?

А. З.: Я думаю, наверное, да. То есть вопрос опять же такой: Эрмитаж предложил, он не отказался. Вот и все. У Бори была очень высокая планка, он не делал в год по двадцать карточек. Он снимал по сто хороших карточек, но из них выбирал две, которые его полностью устраивали.

С. А.: То есть Борис Смелов — фотограф, изначально нацеленный на Эрмитаж. Его подход к творчеству такой.

А. З.: Да, подход к творчеству такой. Уровень его работ такой.

М. Г.: Какие вы трогательные...

А. З.: У Бори космос в работах. Он не мог за год накопывать выставку. Сам процесс фотографии, изготовление снимка, — это тоже космос. Он, например, не мог сказать: вот я сегодня пойду снимать Летний сад — и пойти снять Летний сад.

С. А.: А как он работал?

А. З.: Он просто шел, и то, что его беспокоило, волновало, ловил и снимал.

С. А.: Ну натюрморты же он выставлял...

А. З.: Конечно. И порой процесс выставления натюрморта занимал часы. А на улице он шел-шел — оп, снял, пошел дальше.

К. В.: Кроме портретов.

А. З.: А еще у него были любимые места: Новая Голландия, Летний сад.

М. Г.: Вполне не противоречит живописи. Мне вообще кажется, что фотографы были маловато образованы, и им все казалось откровением мира.

С. А.: А может быть, наоборот.

М. Г.: Дело в том, что не было ведь фотошколы, которая бы производила именно фотографов. Были факультеты: операторский, киноинженерный, которые их выпускали. Фотограф — он всегда, что называется, на периферии болтался. Например, какие-то вещи, которые художнику в подкорку с его начальным образованием вливают, — они для него совершенно естественны, а у фотографа — всегда какие-то прорывы. Я вот ходила, смотрела и думала: какие они милые, наивные — этот петербургский андеграунд со своими детскими смыслами, своими трогательными открытиями. Я не знаю, насколько можно говорить, что Смелов сконструировал петербургский пейзаж, все-таки для меня его сконструировали мирискусники. То есть до них были, конечно, *виды*, но саму вот эстетику Петербурга сконструировали Добужинский, Остроумова-Лебедева. А Смелов стал каким-то таким аналогом, который давал классику. Мне кажется, что для многих людей, у которых не было художественного образования, он и стал этим вот мерилом, этой вот планкой. Посмотрите на его натюрморт, им занимались от не знаю какого дня.

К. В.: От второго.

М. Г.: От второго. А тут получается, что он возникает, и вдруг — космос. По мне так они просто дети, которые не знают, что открыли. Это очень важно. А еще Смелов очень петербургский. Нищий. Как натюрморт Петрова-Водкина. Да и умер он, как будто бы блокада была. То есть он всем своим видом всю мифологию отразил. Надо ведь еще и погибнуть по-человечески, красиво. А для фотографов, которые до сих пор классической фотографией занимаются, он гуру. Он им дал импульс колоссальный, он им глаза открыл, они стали что-то видеть. Они в Эрмитаж стали ходить картины смотреть, именно увидев Смелова. Это потрясающе.

С. А.: А что было до Смелова, в 50-е годы, как вы думаете: на фоне чего развивался его талант?

М. Г.: Фотография — это тиражный метод, и всегда он был под подозрением. Ну мало ли что можно натиражировать. Художник написал картину, Союз художников одобрил — и все. А тут мало ли что можно напечатать — и восстание масс начнется.

К. В.: Когда в Петербурге стали возникать какие-то независимые выставки, то фотографы задумались о том, что можно говорить на языке фотографии. Они задумались о том, что есть газетный язык, а есть фотографическая поэзия.



Сердобряный мальчик. Ленинград. 1976



Ротонда. Ленинград. 1971

М. Г. в 1970-е годы

М. Г.: Они же все к тому же ню снимали. Сумасшедшие силы туда шли. Копни каждого того фотографа — у него были эти запретные плоды счастья.

С. А.: Но ведь у живописцев тоже — бани эти бесконечные.

К. В.: Слава богу, в живописи никто этого не отменял.

М. Г.: К тому же в живописи это все необходимые вещи для того, чтобы ты работал. Ты должен уметь рисовать натуру.

К. В.: А в фотографии это воспринималось как порнография. Это действительно сложно. Потому что любой живописец мог прийти в студию, где модель стоит, и за какие-то копейки можно ее нарисовать — и никто тебя за это не осудит.

М. Г.: Для них это обязателька.

А. К.: А западная фотография могла как-то влиять?

М. Г.: Естественно. Во-первых, были всякие журналы социалистического лагеря — польские, чешские. Был прекрасный журнал «Чешское фото». Интересно, что и в провинциях были очень интересные фотографы. И они занимали какие-то места на каких-то биеннале.

С. А.: А у Смелова была ведь выставка в Финляндии. Кстати, у нас есть еще Валентин Мария Тиль Самарин, который и здесь, и в Париже. Почему не сделать его выставку в Эрмитаже — готовый же сюжет, и жив, слава богу. Или это все-таки не тот миф?

М. Г.: Да сделают ему выставку в Эрмитаже.

К. В.: Дайте человеку уйти спокойно.

С. А.: Я как раз имею в виду прижизненную выставку.

М. Г.: У него каждые два месяца выставка.

С. А.: Но не в Эрмитаже.

М. Г.: Ну в Русском музее у него была выставка. А в Эрмитаже никто из кураторов не увлекался фотографией, и это самая большая проблема. Там не было человека, который был бы на этой теме повернут. Потому что на самом-то деле все эти вещи возникают таким образом: человек чем-то интересуется, и вокруг него что-то начинается. А Эрмитажу в этом смысле не повезло. И потом русским искусством Эрмитаж особо не интересовался.

К. В.: В этом плане забавно то, что Русский музей показал довольно много западных фотографов.

М. Г.: Только потому, что они в советское время собирали коллекцию, и у них, кстати, процесс коллекционирования никогда не прекращался. Что у Третьяковки, что у Русского. А Эрмитаж — это же засушенная культура.

К. В.: Продавали потихонечку…

М. Г.: Ну это другое дело — мифические дела, оккультные связи. Но на самом деле он мумифицировался.

С. А.: А в Молодежном центре Эрмитажа ведь устраивают выставки современной фотографии.

М. Г.: Вот-вот. То, что начало расшатывать (в хорошем смысле) Эрмитаж, это как раз Молодежный центр. И теперь Эрмитаж хочет стать живым музеем.

К. В.: Они пытались дружить с Гуггенхаймом…

М. Г.: Пусть они показывают Смелова, потому что это — культура.

М. Г.: А сколько было у Смелова учеников?

С. А.: Были ли у него вообще школа, ученичество?

А. З.: Был круг общения.

М. Г.: Некоторым бывает достаточно два-три раза посмотреть фотографии и прорастить что-то в душе. Небось сейчас ходят и говорят: «Знаете, мы ученики». Чувствуют принадлежность к традиции.

А. З.: Я могу сказать, что Боря просто отбирал мои контрольки. Многое отсекал, говорил: напечатай это, напечатай то, а ученичества

М. Г. в 1970-е годы

как такового и не было. Когда я печатал то, что он выбирал, он еще и потом говорил: вот эти все не годятся, а эти две оставь.

М. Г.: Но тем не менее у людей ощущение, как от рукоположения.

А. З.: Да просто общались… Скорее даже меньше о фотографии говорили, чем о чем-то другом. Он показывал новые работы. Придешь: весь коридор — одно и то же висит, двадцать карточек, потом — одна получилась, как хотел.

М. Г.: Вот, кстати, на выставке «Петербургский андеграунд» мне не понравилось, как был напечатан Смелов.

А. З.: Да это было выбрано из того, что Боря приготовил выкинуть, а ему не дали, спрятали. Боря все работы, которыми был доволен, атрибутировал. А остальное — брак, рабочий материал. Как художник — прежде чем собрать картину, делает этюды. И у Бори это были своего рода этюды печати. От печати ведь очень много зависит. Любую хорошую фотографию печатью можно загубить, а среднюю вытянуть.

М. Г.: Вот-вот. У нас на самом деле нет этой культуры печати.

А. З.: Абсолютно.

М. Г.: Между прочим, на Западе музеи часто сами для себя печатают.

А. З.: Там, когда сдаешь экзамен в школе по печати, если ты 18 полутонов не вытянул — сразу незачет. Потом ты можешь концептуально печатать, и у тебя будут только черный и белый, но уметь вытянуть 18 полутонов ты обязан!

С. А.: А Смелов знал про эти 18 полутонов?

А. З.: А ему это не надо было. Это какие-то планки, которые были введены на Западе. А он просто видел, хорошо напечатано или нет.

К. В.: В то время еще очень много литературы выходило по химии.

А.З.: Ну да, бумага была одна — лавировали проявителем.

К. В.: Технология — очень серьезная тема, и для фотографа и для живописца. Не только эстетика, но и владение техникой необходимо.

А. З.: Да просто напечатать карточку сложно. Вот сейчас есть бумага мультигрей. Раньше она была недоступна, и приходилось выкручиваться на тех материалах, которые есть. Ну и потом это рукомаханье…

М. Г.: Поэтому и фотографов было раз-два, и обчелся.

А. З.: Я-то масочками печатаю, я руками не могу. А Боря печатал-колдовал. Там такие движения идут, хоп-хоп — в проявитель. И так наколдовывал из десятка одну — так, как его устраивало. Где-то на секундочку больше, на секундочку меньше — уже разница ощутимая. Я еще его спрашивал: зачем ты столько печатаешь? А он говорил, что если брать фотографии по отдельности — кажется, нормальные все. А выложишь в ряд — вот она, одна. Когда ты видишь фотографию на выставке, ты не задумываешься над тем, как она была сделана — с одного оттиска или с двадцати. А чтобы она на уровне Эрмитажа воспринималась, нужно, чтобы было так: смотришь — да! Вопросов нет. А вот в этой книге, например, есть часть работ, которые он бы никогда не выставил.

С. А.: Почему?

А. З.: Ну вот, например, *Ротонда*. Этот снимок просто остался — он зашел, снял, и пусть будет. А ведь он тему дожимал всегда. У него *Ротонда* есть, снятая на ролле, сверху вниз. Там и свет, и состояние! А это — совершенно не та *Ротонда*!

М. Г.: Сейчас эта пленочная фотография из массового вида превращается в элитный. И это хорошо.

С. А.: А как вы думаете, цифры никогда не будет в Эрмитаже?

М. Г.: Кто вам это сказал? Во-первых, за цифрой будущее и настоящее. И потом все современное искусство — цифра, так что начнут собирать — и появится у них цифра. Я не знаю, что там дальше бу-

дет. Вообще профессия дохлая. Сейчас все это обесценивается: чего там эти фотографы в 70-е годы колдовали над ванночками, тогда как сейчас любой ребенок, не зная ни химии, ни физики, делает фотографии.

К. В.: Сейчас вся технология заточена под цифру, поэтому бесполезно от нее бежать.

М. Г.: Тем более что по большому счету она совершенно уже адекватна.

К. В.: Сейчас же никто не печатает на машинке и не пишет от руки даже стихи.

А. К.: Печатают!

С. А.: Пишут!

М. Г.: Это хорошо! Я вот, например, снимаю на пленку 35 миллиметров, я терпеть не могу цифру… Приду, проявлю в лаборатории, а напечатают они в лаборатории — каким боком? Они сначала отсканируют, переведут в цифру и напечатают. Смысл снимать на пленку сводится к нулю. Это все равно что ткать бумагу.

К. В.: Алхимия!

М. Г.: Сейчас, кстати, очень много художников в фотографию сваливают. Практически нет ни одного, кто бы не делал видеоарт и не занимался фотографией.

К. В.: Мэпплторп ведь скульптор по образованию. Просто человек думает: зачем мне мучиться со скульптурой, если я то же самое могу делать в фотографии.

М. Г.: Сейчас вообще прекрасно: вы берете, делаете 3D сканирование или рисуете, потом делаете макет, потом — в станок, и он вам из любого материала все вырежет. Зачем мучить мрамор молотком, когда можно из какого-нибудь композитного материала или отлить, или что-то такое сделать — будет то же самое.

А. К.: Но ведь это живое?

М. Г.: На самом деле сейчас ценится не то, что живое, а то, что дороже.

С. А.: Некоторые покупают деревянные камеры, которыми за один раз можно только 12 снимков сделать.

М. Г.: Ну да, вот еще мой любимый Майофис. Он накупил камер, изучил всю технологию, получается что-то промежуточное между живописью и черт знает чем. Великолепные вещи — что по мысли, что по форме!

К. В.: Чем интересен Смелов, он же не баловался этими глупостями. Хотя у него был период, когда он начал снимать на инфрарэд. Он вообще копал мистику фотографии и через инфрарэд пытался увидеть то, чего не видит ни глаз, ни нормальная камера. А так он ведь продолжал снимать ч/б, хотя уже был цвет, был слайд. А с помощью инфрарэда он все равно искал новые возможности черно-белого восприятия мира. Он не искал эффектности, а занимался самой фотографией.

М. Г.: Он реалист.

К. В.: И в то же время это не совсем прямая фотография, но она без фокусов. Такая прямая фотографическая речь, хороший чистый и честный язык. Если брать фотографию как литературу, то это очень четкое высказывание, красивое, поэтичное — поди скажи.

М. Г.: У него нет красоты, коммерческого соблазна.

К. В.: Он говорил, что хотел.

С. А.: А что молодые люди, приходящие на выставку, будут узнавать из его фотографий? Те, которые не знают, что такое сидеть над ванночками.

К. В.: Я думаю, что в Эрмитаж они пойдут как на Леонардо. В «контакте», я думаю, Смелова нет.

М. Г.: Почему? В «контакте» есть все.

К. В. в 1970-е годы

К. В.: Плохо.

М. Г.: Почему плохо?

К. В.: Хотя, может быть, кто-нибудь, увидев Смелова в «контакте», захочет посмотреть на него вживую.

С. А.: Может быть, Эрмитаж и нужен, чтобы дать направление. То есть если это в Эрмитаже — это хорошо, это надо знать, это надо смотреть?

М. Г.: Эрмитаж дает статус.

С. А.: Ну и зачем Смелову сейчас этот статус?

М. Г.: Он дает статус поколения. И отбирает какие-то истинные ценности. На самом деле это ориентир. Тем более это же прекрасно — он не успел продаться и умер в нищете, он почти как Ван Гог, только с целым ухом. И потом мало ли в стране алкоголиков, но они же не сосредоточены на таких высоких идеях. Кто будет корпеть над каким-нибудь натюрмортом, выстраивать его часами, подбирать освещение, потом еще в ванночках проявлять — это же безумие!

К. В.: А водка для всех одинаковая!

С. А.: И все-таки, возвращаясь к Эрмитажу, кто бы мог быть следующим из живых? Ну, кроме, ясное дело, Зеленского? Чтобы тоже получил такое удачное сочетание мифа, качества…

М. Г.: Смелов, естественно, знаменосец поколения. Он какой-то святой от фотографии.

К. В.: В любой тусовке вспоминают Борю как… (поднимает руки). Боря — это планка, к которой даже никто и не пытается подпрыгнуть. Вот пирамида построена, и все. И ведь не так давно-то ушел, всего десять лет.

М. Г.: Но с кого-то надо начинать…

К. В.: Главное, тянуть надо то, что уходит, нельзя терять.

М. Г. Главное, чтобы они начали живыми интересоваться. Потом у нас как-то и не было фотографов, которые бы определили стилистическое направление. Сама фотография была как прикладной вид творчества. Хотя при каждом предприятии, при каждом доме пионер — кружок по фото.

К. В.: А Смелов, как в России береза, но как карельская береза, настолько красивый. Он наш, он ничего такого не придумал.

М. Г.: У него вот берешь, смотришь — все прекрасно, и ничего особенного при этом. Он как воздух в Ленинграде.

А. К.: Когда в Эрмитаже была выставка Новикова, она даже называлась «Пространство Тимура», чтобы подчеркнуть, что это не просто местная величина. А то, что снимал Смелов, было и до и после.

М. Г.: А Смелов — он все-таки святой. Он пророс учениками. Вот Новиков на скамейке сидел, и он прекрасен, и до сих пор будут люди на эту скамейку приходить… Я в восторге! (**Цензурная купюра редактора**)

А. К.: А чем все-таки Смелов-то пророс?

М. Г.: Да учениками же. Вот такими фотографами, для которых он гумус, питание. Вроде бы ничего в нем особенного нет, но есть тонкости!

К. В.: Вот я люблю иногда читать Чехова.

М. Г.: Да-да, вот я тоже иногда «Дядю Ваню» прочитаю и плачу.

К. В.: Нет, я при этом не отвергаю какую-нибудь другую литературу. Но это — серьезный уровень. И в фотографии можно быть Чеховым, Тургеневым. Никто же не говорит, что это современно, это круто! Это — высший класс.

М. Г.: Ну а сейчас фотографии превратились в «фотки».

К. В.: Вот не помню, кто написал текст про местные галереи. Так там про «Борей» было написано, чем хорош «Борей»: зайдешь, и, бывало, две работы Смелова висят, посмотришь — и легче станет.

М. Г.: Вот! А вы говорите, зачем он нужен...

К. В.: Икона!

М. Г.: Зайдет фотограф, посмотрит, отвесит поклон и пойдет.

К. В.: Ну нет, кроме шуток!

М. Г.: Нет, серьезно, надо же кого-то выпочковать из поколения, надо же показать, что жизнь не зря прожита! Мне что еще сейчас интересно: сколько из поколения Смелова сейчас живых, неудовлетворенных. Это же такой мощный раздражитель. Вот Пешков, например... Я спрашиваю: где же ваши работы? А он говорит: грязные интриги! И правильно говорит, потому что все эти выставки... Я пришла, посмотрела, подумала: боже ж ты мой! За что вы бились? Какие вы жалобные! Энергии ноль у молодого поколения! Какие-то все замученные. Нет у них, как у Пикассо, сил к жизни. И не было у нас ни одного такого фотографа — сумасшедшей энергии, сумасшедших мыслей, сумасшедших форм. А те, из прошлого, смотрели на пустые баночки-скляночки своих натюрмортов, пророщенные веточки — я вообще торчу от них, а потом еще по пятьдесят оттисков делали... Вы представляете, какой медиант жестокий. Это в XX веке сидеть и балдеть! Это же гениально просто. Какое же это счастье! Нет чтобы панорамы в размер Невской перспективы делать, гнать где-нибудь погонными метрами... Да мало ли какими можно гадкими вещами заниматься! Нет, вот они маленькие карточки печатают, во дворе-колодце смотрят на небо. Потом на крышу пойдут, сверху что-нибудь снимут, или вон пенсионерка сидит, зевает... В Летний сад вышел — там паучок спустился... Вот все смеловское творчество — на самом деле...

К. В.: Паучка не трогать — плохая примета!

М. Г.: Ну правда, разобрать его творчество — это квинтэссенция петербургская. Потому и берет всех за душу, у кого она есть. На самом деле еще вот Чежин — настоящий мужик! Творческий! Он отмечен во всех областях, и мышление у него на уровне!

К. В.: Да-да, Чежина в Эрмитаж!

М. Г.: Он мыслит очень интересно, интеллектуал от фотографии, мифология петербургская у него работает. Как и у Смелова. Это — диагноз... Петербургский, ленинградский. И потом он безвреден, во всяком случае в Москве безвреден, пока в Москве нет дворов-колодцев и Летнего сада.

С. А.: А из московских фотографов кого выделить хочется?

М. Г.: В Москве они что-то такое большое делают, Головач там. Там как раз все в порядке, это у нас не очень впечатляюще. Вот пойдите на какую-нибудь современную выставку: там в коммунальной квартире все умирают, вся молодежь: замылились и умирают в коммунальной квартире. Чем они еще занимаются?

С. А.: Туманы снимают. Как только туман — все фотографии на набережной. Это такая своего рода питерская традиция.

М. Г.: Я вот тоже, когда под утро засыпаю, думаю: пойти, что ли, поспать туман, ну так ведь все там пропадают. Весь Петербург в дырках от штативов. Поэтому правильно выбрали — самого достойного, самого прекрасного. А есть ведь другие, которые дальше себя не видят: даже выставка была целая — фотограф снимает свои ноги. Зато какой концепт! Так ведь все это делают, когда пленку добивают. У меня таких негативов знаете, сколько! А если еще в командировке... Фотограф в номере лежит, смотрит порно, проститутка не позвонила. Что еще делать? Снимает ноги. Все это ерунда полная. Или вот еще Мухин — походя обругал Майофиса, вытасил какого-то мальчика из Владивостока... Тот ездит по дорогам и снимает порнографию прямо на этих дорогах. А уважаемый стрит-фотограф кривые снимки всем показывает и говорит — это прекрасно, потому что это истинно, а то, что делает Майофис в своих интерьерах изысканных, якобы ужасно! И знаете, почему — потому что у Мухина не хватает культуры. Все-таки должно быть учебное заведение. В Англии, прежде чем ты станешь фотографом, ты должен прослушать какое-то количество курсов, войти в профсоюз, и тебе дают доступ к работе. А сейчас все фотографии.

К. В.: А в Канадском университете первые два года люди снимают серое на сером. То есть надо думать цветом настолько сильно... Потом — говори что хочешь! Там не дают снимать сюжеты какие-то — потом будешь. Как в школе: первый год крючки рисовали — а сейчас сразу начинают стихи писать.

М. Г.: Да сейчас взял мобильный телефон, снял, смонтировал и выставился. Сейчас никто не умеет ни снимать, ни писать, и тем не менее все получается. И это очень хорошо. А Смелов был верующим?

К. В.: Я сам-то его не знал, но мне рассказывали. Они, например, долго снимали на кладбищах, была такая тема.

М. Г.: Вот-вот. Питер...

К. В.: Мало у него оттуда фотографий, но они есть. И Боря ждал такого кадра, чтобы с креста на него полетела ворона. Ждал он знака какого-то. К вопросу о вере.

М. Г.: Это очень по-петербургски! Я помню зачарованный голос Лихачева по радио: «Ходите на кладбища, любите их...»

К. В.: Мне очень нравятся дома около Смоленки. Они очень дорогие. Переезд недалек... Не каждый город себе такое позволит — сесть дорогих людей у кладбища.

М. Г.: Еще они друг друга фотографировали.

К. В.: Нет, мне вот портретная зона Смелова меньше нравится, странные они какие-то. Какая-то тусовка. Он напечатал их хорошо, что-то искал, но городские вещи более интересны. Натюрморты, кстати, тоже не очень.

М. Г.: Лучшие натюрморты у фотографа Рождественской. Это мой любимый фотограф. Кстати, это было гениально, когда открывалась выставка фотографа Рождественской, и на открытии не было ни одного петербургского фотографа. Но зато, когда на следующий день что-то открывалось на нижнем этаже, а Рождественская перекрыла проход, они снесли перегородку — я увидела всех петербургских фотографов. Они ходили и говорили: какая мерзость, какая дрянь! Но никто не пришел на открытие. Я подумала: да, ребята, вам никогда не достичь космоса. У вас нет ни щедрости, ни широты проекта! Так вы и будете чахнуть и завидовать Смелову, который будет висеть в Эрмитаже.

А что, Эрмитаж — это такое святое место, там только Леонардо можно выставлять?

С. А.: Получается, что так.

М. Г.: На самом деле Эрмитаж... (Цензурная купюра редактора) Вот меня сейчас занимает художница Анфалова, работа которой ушла за 37 миллионов рублей, которую Путин подписал. И всем не нравится. Дело в том, что это ведь женская работа, ни один нормальный мужчина такое окно, кружавчики рисовать не будет. Причем дискуссии идут недетские — во всех блогах уже политические обозреватели включились, удар по Путину колоссальный. Но вообще-то это сделала петербургская художница Анфалова, а он просто подписал. Да мало ли он за свою жизнь наподписывал. Мы вот сейчас все ждем, когда он газовый контракт с Тимошенко подпишет. И эта подпись выходит подороже, чем какие-то 37 миллионов рублей будет. Ну и люди возбудились — вот это настоящее искусство, настоящий проект. А какая реклама! А про Эрмитаж напишите: не завидуйте Борису Смелову: он святой, он умер, он сидел во дворе-колодце, он мучился, он ходил на кладбище, ждал ворону, он смотрел на этот натюрморт, он был прекрасен, к нему паук приполз. Все равно никто лучше Летний сад не снимет, ничего у вас не получится! Все уже сделано — хватит завидовать!

К. В.: Тема Петербурга закрыта.

М. Г.: Ну да. Сдать камеры, фотоувеличители и ванночки! Всю химию слить, и чтоб больше с такими работами не лезли. Закрыта тема. Он единственный и неповторимый назначен — все! Идите на скамейку к Тимуру Новикову. Может, кому поможет.



ФОНД ДМИТРИЯ ЗИМИНА
«ДИНАСТИЯ»

ScienceArtFest

Международный
научно-популярный
фестиваль

Эноб.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ
ПАРТНЕР

16-29 марта
ЦСИ «Винзавод»

Стеларк (Австралия), Кен Ринальдо (США), Криста Зоммерер и Лоран Миньон (Австрия), Матиуш Херчка (Швеция), Николас Риивс (Канада), Поль Граньон (Великобритания), Орлан (Франция), Дмитрий Булатов (Россия)

ВЫСТАВКА

НАУКА КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ / SCIENCE AS SUSPENSE

[роботариум] [танцующие машины] [арлекино из Орланы]
[ласковые роботы] [система консервации души] [фототропия]
[кубические бабочки] [художник-робот из пробирки]
[протезированная голова] [роботы – папарацы] [...]

16 марта, 19.00-22.00

Лекция Стеларка. Австралия

17 марта, 19.00-22.00

Мастеркласс Ринальдо. США

19 - 20 марта, 15.00 - 21.00

Научно-популярное кино. 75 лет "Леннаучфильму"
Завоевание космоса | Невероятные открытия | Гениальные ученые |
Прозрения Павла Клушанцева

21 марта, 12.00 - 21.00

День публичных лекций знаменитых ученых
Генетика | Мозг и нейроэволюция | Микробиология | Тайны человеческого сердца | Вселенная,
жизнь, черные дыры
Николай Янковский, Константин Анохин, Анатолий Черепашук, Михаил Алшибай

22 марта, 16.00 - 20.00

Публичные дебаты с участием ученых-специалистов
Научные фальсификации и общественные психозы, связанные с наукой
Клонирование | Озоновые дыры | Андронный колайдер | Глобальное потепление

20 - 21 марта, 12.00 - 16.00

Мастер-классы для детей, родителей и педагогов
Студия мультипликации своими руками | Экологический практикум | Научные фокусы



австрийский культурный форум



Соорганизаторы: ЦСИ «Винзавод», ГЦСИ (Калининград), MediaArtLab, Техно-Арт-Центр, Леннаучфильм.
При поддержке: Австрийский культурный форум, Посольство Королевства Нидерландов, Посольство Израиля, Посольство Швеции, ООО «Фортлампс»
Информационные партнеры: «Художественный Журнал», «Музей», «Популярная Механика», «Декоративное искусство», «Синефантом»
Порталы: GIF.RU, ELEMENTY.RU

4-й Сыромятнический переулок, дом 1, стр. 6 тел. (495) 917 46 46 www.dynastyfdn.com

территория авангарда

ближнее чтение



неопубликованные письма казимира малевича

Публикация, комментарии и примечания — Андрея Крусанова

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

В последние годы эпистолярное наследие К.С. Малевича привлекает внимание большого количества исследователей. Самый обширный корпус писем этого художника опубликован в издании: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 томах. Авторы-составители И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., Изд-во «РА», 2004. Несмотря на большую работу, проделанную специалистами по сбору и публикации этого наследия, в различных архивах время от времени обнаруживаются все новые письма, не попавшие в поле зрения исследователей. Здесь представлены семь таких писем из архивов Москвы и Петербурга. Конъектуры в тексте письма раскрываются в угловых скобках; пометки и вставки публикатора даны в квадратных скобках.

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

1. В 20-х числах марта 1913 года К.С. Малевич приезжал из Москвы в Петербург для участия в диспуте «О современной живописи» (23 марта 1913), организованном обществом художников «Союз молодежи» в Троицком театре. Во время пребывания в Петербурге он посетил М.В. Матюшина (который подарил ему недавно вышедший сборник «Садок судей») и Л.И. Жевержеева, субсидировавшего деятельность «Союза молодежи». Письмо написано на обратном пути в Москву. Хранится в РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Е.х. 450. Датируется по почтовому штемпелю.

Л.И. Жевержееву (26 марта 1913 года, поезд Петербург — Москва)
Москва
1-я Тверская Ямская
№ 20 кв. 2

Многоуважаемый Левкий Иванович, очень извиняюсь, что беспокою Вас. Я сейчас еду в поезде и вспомнил, что кажется у Вас оставил книгу «Судач Судей»¹, дареную мне М.В. Матюшиным. Будьте добры сохраните его или вышлите мне, мне очень дорога надпись этого человека, подарившего мне книгу.

Еще раз извиняюсь. С почте<нием> к В<ам> К. Малевич.

Эпистолярный жанр в искусстве

2.

В декабре 1915 года М.В. Матюшин издал теоретическую работу К.С. Малевича «От кубизма к супрематизму», продававшуюся в Пет-



эпистолярй

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

Публикатор благодарен А.С. Шатских за помощь в комментировани некоторых фактов творческой биографии Малевича, а также И.А. Вакар за ряд текстологических уточнений.

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

рограде на «Последней футуристической выставке 0,10». Весь тираж хранился у Матюшина. В период подготовки к московской выставке «Бубновый валет», намеченной на осень 1916-го, Малевич предполагал продавать на ней оставшуюся часть тиража, а также готовил новое, переработанное и дополненное издание.

Обращение К.С. Малевича к О.К. Громозовой, по-видимому, было обусловлено тем, что именно она выполняла всю техническую работу, связанную с изданием брошюры.

Хранится в РО ИРЛИ. Ф. 656. Оп. 4. Е.х. 13. Фрагменты опубл.: *Капелюш Б.Н.* Архивы М.В. Матюшина и Е.В. Гуро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974. М., 1976. С. 18; Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Т. 1. М., 2004. С. 95.

О.К. Громозовой (20 июля 1916 года, Кунцево)

Панна Ольга вышли все мои супрематизмы² и я задумал издать третье издание тольк<о> оно будет дополненное³. То что читал в Те-нишевском⁴. Но на обложк<е> думал устр<оить> квадрат⁵. Ну вот значит кланяемся б<ь>ем челом. Деньги могу — какая тепер<ь> ценушка хотелось бы к выставке Буб<новый> Вал<ет>. Откроется 15 октября⁶. Но я уже буду далеко⁷. Хочу чтобы книжки кричал<и> за меня. Кунцево Алекс<андровская> ж. д. дача Бариш № 7. Всего доброго. Привет Екат<ерине> Генр<иховне>⁸[,] Михаилу Вас<ильевичу>[, которьй] выругал меня в страннике⁹.

Прощ<айте>. Казим<ир>

[приписка сбоку:] книга 2 листа.

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

Эпистолярный жанр в искусстве

3.

Весной 1918 года часть московских художников (А.М. Родченко, К.С. Малевич, В.Е. Татлин, А.А. Моргунов), входивших в Левую (Молодую) федерацию Профсоюза художников-живописцев, установила связь с Московской федерацией анархистских групп и, провозгласив анархо-футуризм, сотрудничала в газете «Анархия». В первой половине апреля Татлин (председательлевой федерации) и Моргунов по-рвали с анархо-футуристами и пошли на контакт с государственной властью. Татлин вскоре стал руководителем московского ИЗО Наркомпроса. Малевич и Родченко еще некоторое время продолжали сотрудничать с анархистами. Между тем в ночь с 11 на 12 апреля 1918 года под предлогом борьбы с бандитизмом большевики разгромили вооруженные анархистские организации Москвы. Было арестовано много анархистов и лиц, находившихся или проживавших в захваченных анархистами особняках. В газетах сообщалось об аресте нескольких находившихся там футуристов. Однако вскоре всех, кто был непричастен к грабежам, освободили.

Малевич письменно обратился к Татлину, как председателюлевой федерации профсоюза художников-живописцев Москвы, в задачи которого входила защита и помощь художникам в различных бытовых и правовых ситуациях.

Хранится в ОР ГТГ. Ф. 159. Е.х. 72. Л. 1. Датируется по содержанию.

Эпистолярный жанр в искусстве

В.Е. Татлину (середина апреля 1918 года, Москва)
Владимир Евграфович.

При арестах анархистов в доме Морозова, что в В<в>еденском переулке¹⁰ на Покровке были захвачены и молодые художники Спасский¹¹, Кузьмин¹² и Сенькин¹³. Моргунов¹⁴ их знает, это люди прекрасной души.

Примите меры, дабы может быть кровь их не затемнила наше сознание, примите поскорее меры, они кажется кричали Вам срок [?] заключения. Они ни в чем не повинны.

Передайте, если найдете нужным письмо мое в Левую Федерацию или Общйй Совет¹⁵.

Кроме них есть молодой поэт Петровский¹⁶. Узнайте и о его судьбе, он должен быть среди них.

«Что же касается меня, то я готов. Пусть руками разорвут ворота груди моей и возьмут сердце мое и снимут с алтаря мое свободное я».

Жму Вашу руку
К. Малевич.

[Поверх текста карандашом приписка В.Е. Татлина:]
Добыто разрешение
Художники выпущены
Татлин.

4.

В июне 1922 года Малевич находился в Петрограде и читал лекции в петроградском Музее художественной культуры (*Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922. М., 2001. С. 158). Окончательно вскоре переехав из Витебска в Петроград, Малевич сосредоточился сначала на работе в Музее художественной культуры, а затем в созданном на его основе Институте художественной культуры. В то же время он проявлял интерес к деятельности Вольной философской ассоциации, открытые собрания которой проходили под председательством Р.В. Иванова-Разумника и Д.М. Пинеса. В частности, за-

фиксировано его участие в вечере «Памяти Велемира <так!> Хлебникова» 18 сентября 1922 года [Белоус В. Вольфила (Петроградская Вольная Философская ассоциация). 1919—1924. Кн. вторая: хроника, портреты. М., 2005. С. 371, 391], кроме того, доклад Малевича «Три пути» (Школа, церковь, фабрика) значился в плане заседаний Вольфилы на январь-март 1923-го (Там же. С. 380), а в архиве Вольфилы сохранился текст его доклада «Мир как беспредметное» (Там же. С. 416). По-видимому, Малевич присутствовал на собраниях Вольной философской ассоциации не только как докладчик, но и в качестве слушателя. По поводу какого именно доклада написана данная записка, точно не установлено. По-видимому, речь идет о выступлении К. Эрберга со вступительным словом к беседе «Красота и Свобода» (11 июня 1922).

Хранится в РО ИРЛИ. Ф. 474. Е.х. 518. Датируется по содержанию.

Эпистолярный жанр в искусстве

Д.М. Пинесу (1922, Петроград)
т. Пинесу ¹⁷ председательствующему от Малевича

Спасибо за слово, но к сожалению не совсем понял автора, чего он хочет. Хочет ли он освободиться от власти через красоту — воспроизводя власть, победить природу, или обратно. Притом он же будет всегда рад тому будет ли он глуп или мудр. Ему все равно, и в тоже время не равно.

Потом<у> пришел познакомиться с мыслительною силою Вол<ьного> Ф<илософского> об<щества>.

Собираюсь в будущем выступить.
Преданный В<ам>
К. Мал<евич>

Эпистолярный жанр в искусстве

5.

Один из организаторов витебского УНОВИСа Лазарь Маркович Лисицкий (Эль Лисицкий) (1890—1941) в начале 1920-х годов перебрался в Москву, где совместно с Малевичем также пытался создать филиал УНОВИСа. После отъезда в Германию в 1922-м совместно с И. Эренбургом он выпускал журнал «Вещь»; в 1923-м жил в Голландии и вступил в художественное объединение «De Stijl». Несмотря на пропаганду Лисицким идей и творчества Малевича в зарубежной прессе, в области художественного творчества он отошел от супрематизма. В то же время Малевич не оставлял мысли о распространении своих художественных идей и даже предлагал Лисицкому преобразовать журнал «Merz» в зарубежный филиал УНОВИСа.

Хранится в ОР РНБ. Ф. 1000. 1976.66. Л. 8—9. Публикуется по копии. Местонахождение оригинала неизвестно. Текст переписан рукой В.М. Ермолаевой. В конце письма сделана приписка: «Письмо переписано с сохранением орфографии Малевича. В. Ерм<олаева>».

Эпистолярный жанр в искусстве

Л.М. Лисицкому (1 октября 1924 года, Ленинград)
Дорогой Лазарь Маркович. Недавно я Вам послал письмо ¹⁸ в ответ на ваши два. Это же письмо другого характера будет. Во-первых Вам ехать сюда незачем, нужно Вам сидеть там и сидеть изменив свою работу еще левее т. е. нужно стать на путь политики в Новом Искусстве и бороться со старым искусством, я сейчас вижу, что старое искусство хотя и поддерживается нашими товарищами, но это потому, что еще ничего не знают о Новом, но лета идут и каждый год видишь, что даже господа Академики не могут сделать памятника[;] был объявлен конкурс на памятник т. Ленину ¹⁹ [,] но никто ничего не сделал, все валится[,] песок сыплется. Архитектор Троцкий вместо того, чтобы создать новую архитектуру отвечающую динамическому нашему времени, когда камень спорит с метал<л>ом[,] стеклом, взял да и подсунул

Софию Мерц в 1929 году

Софию эту периклову черепаху²⁰[.] в которой должен быть дворец труда. Я полагаю, что сейчас нужно начать работу по борьбе со Старым Искусством, но для этого нужно иметь печать[:] только через печать можно кое-что достигнуть, для этого нужно и организация[:] и политическая грамотность в искусстве, я получил от Вас Мерц 8.9²¹ и думаю, что средства израсходованы[:] но нет в нем связующего революционного цемента, если это все голландцы, то я вижу, что они единственные на западе революционеры, можно было бы их связать крепче. Помните Ван Гоф и Бекман прислали мне и архитектурные и живописные свои фотографии²², я сейчас им отвечаю в «Жизни Искусства»²³; это у нас специальный балетный журнал никакой революции в нем нет. Но все же он настолько любезен, что дает возможность поместить мое открытое письмо Van Hoff и архитектур<ное> сооружение мое²⁴. Этим письмом я хочу положить начало общественной открытой переписки в печати. Поэтому пишите мне письма в форме движении нового искусства[:] о самой жизни[:] идеологии и т. д.

«Merz» я бы предложил обратить в «Уновис»²⁵. Вы забыли про него совсем, но сейчас настало время вновь взять его. Подумайте хорошенько и увидите, что сейчас другого времени нет как только утверждающего. Я бы сказал, что социализм не развивается, но как целостный монолит утверждается[:] тоже все развития искусства больше не развиваются, но утверждаются. Поэтому утверждение Нового Искусства (Уновис) как нельзя лучше соответствует. И Вы[:] чем бы вы не были[:] будете ли хаять супрематизм или нет, но не можете Вы быть Периклом. Ваш тов. Schwitters²⁶ не знаю его должен тоже разделить мою точку зрения и в тоже время эта точка и ваша есть, не могли же Вы так сильно измениться и позабыть наше рев<олюционное> время. Организованная группа Уновис на западе должна сыграть большую роль в утверждении Нов<ого> Искусства²⁷. За столько лет, как вы там живете[:] уже нужно было бы это провести. Если это письмо Вам даст кое-какие мысли, то пишите мне или в редакцию «Жизнь Искусства», Ленинград Казанская 2 открытое письмо Малевичу. Тогда я Вам отвечу через нее. Сейчас у меня есть для издания 7 брошюр по два печатных лис<та>. Найдите издателя.

У нас было сильное наводнение²⁸, разрушения большие, но при пролетарской силе это все скоро будет восстановлено[:] в один день все было убрано[:] весь Ленинград работал, не деньги а руки все сделали.

Ну всего доброго[:] жду писем Голландцам привет Ваш Малевич 1 октября 24 Ленинград
<div></div>

-
-
-
-
-
-

Весной 1929 года в Академии Художеств, называвшейся тогда Высший художественно-технический институт (ВХТИ, ВХУТЕИН), проводились перевыборы профессоров, предпринятые сразу после ухода ректора Э.Э. Эссена и назначения на его место Ф.А. Маслова. Одновременно возник проект организации при ВХУТЕИНе художественных мастерских, для работы в которых рассматривалась кандидатура К.С. Малевича. Руководство Государственного института истории искусств (ГИИИ), где К.С. Малевич заведовал в это время экспериментальной лабораторией изо-искусства, решило перевести Малевича и его сотрудника Н.М. Суетина в эти предполагаемые мастерские и ликвидировать экспериментальную лабораторию изо-искусства в ГИИИ. В связи с этими событиями сотрудница лаборатории В.М. Ермолаева писала Б.В. Эндеру (16 марта 1929): «Нас распушили в институте и выперли вон. Мал<евич> уходит в Академию, мы — кто куда» (Experiment / Эксперимент. A Journal of Russian Culture. Vol. 5. 1999. С. 179). Однако художественные мастерские при ВХУТЕИНе не были организованы, и Малевич еще полтора года продолжал работать в ГИИИ.

Это письмо К.С. Малевича было заслушано на заседании Деканата Живописного факультета 24 апреля 1929 года:

«<i>Слушали:</i> Ответ Деканату от худ<ожника> К. Малевича от 3-го апреля с. г.
<div></div>

Постановили: Сообщить худ<ожнику> К.С. Малевичу, что Деканат Живописного фак<ультета> не имеет возможности поставить на пленуме Предм<етной> комис<ии> и Совета факульт<ета> вопроса о введении курса, предлагаемого худ. К.С. Малевичем «лекции по анализу современной живописи», т. к. несмотря на просьбу фак<ультета>та, К.С. Малевич до сего времени не представил фак<ульте>ту ни конспекта программы предполагаемого курса и своих соображений конструкции необходимой для этого предмета кафедры, равно как и хотя бы общих указаний на то, какое место и объем в учебном плане фак<ульте>та должен занимать этот предмет. Что касается предложений худ. К.С. Малевича о введении такого же курса по архитектуре и скульптуре, Деканат Живоп<исного> фак<ульте>та, не считая себя достаточно компетентным в этой области, просит Правление ВУЗ’а рассмотреть это предложение и ответить худ. К.С. Малевичу непосредственно» (НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 709. Л. 68).

<div></div>

Несмотря на то, что отказ Деканата Живописного факультета мотивирован учебно-организационными причинами, подлинная причина отказа состояла, конечно, в несовместимости формально-теоретического подхода Малевича с процессом переориентации всей образовательной системы на классово-идеологические рельсы.

Хранится в НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 709. Л. 70.

<div></div>

В деканат Живописного факультета ВХТИ (3 апреля 1929 года, Ленинград)

Ознакомившись с Вашим отношением от 29/III-29 г. за № 2862 я усмотрел, что деканат не уяснил себе моей аналитической работы в области живописи, архитектуре, скульптуре.

Деканат предлагает мне представить «Конспект лекций» для проведения их на Жив<описном> ф<акульте>те. Тем самым предполагает, что проведение курса лекций по анализу современной живописи будет исчерпывающим делом. Лекции «по анализу современной живописи» будут проведены по образу лекции по Истории искусств с материалом на экране. Если это так, то я такое предположение буду считать неправильным.

Лекции по анализу современной живописи должны быть строго увязаны с практическим препарированием самого материала. Лекции по анатомии и перспективе ровно ничего не значат для живописца, если он не проработает скелета, мышцы в натуре.

Лекции по акушерству ровно ничего не значат, если слушатели не будут видеть и принимать участие при рождении [у] роженицы. Картинки на экране одно, а анализ в натуре [—] другое.

Поэтому ведение курса лекций без практической работы над самим телом произведения считаю мало значащим, и неправильной постановкой дела (применительно к аналитике).

Что же касается пробной лекции для деканата, то она может быть и нужна на предмет испытания, но пробная лекция, может быть если слушателям и экзаменаторам ясны предметы той аналитики, которую веду я. Если же нет, то всякая моя пробная лекция вызовет массу недоумений и недоразумений.

Допустим, я читаю одну из цикла лекций на тему «Определение прибавочного элемента кубизма в произведениях Леже²⁹, Гри³⁰, Мет-

К.С. Малевич, «Сидящая женщина», 1929 год, Государственный музей истории искусства, Москва

цингера³¹, и Герблена^{32»},33 и я уверен, что такая лекция вызовет массу недоразумений, что такое прибавочный элемент, что такое серповидная формула, как она произошла и т. д.

Так, что значит прочесть цикл из девяти лекций по аналитике совр<еменной> ж<ивописи>, это значит, что после каждой лекции вчерне освещающей или обобщающей структуру той или другой культуры живописного вида, необходима строгая и детальная хирургическая работа над изучаемым материалом. И после преодоления данных первой лекции, переходим ко второй.

Таким образом, я предлагаю пересмотреть вопрос об аналитике сов<ременной> ж<ивописи> еще раз и поставить это дело в том виде, которое оно требует.

<div></div>

7. Данное письмо содержит информацию о серьезных проблемах с работоспособностью правой руки, возникших у Малевича во второй половине 1920-х годов. Каких-либо других сведений об этой болезни художника обнаружить не удалось.

Публикуется по черновику. Хранится в ОР РНБ. Ф. 1000. 1976.66. Л. 1—2.

<div></div>

Софии Григорьевне (1928 г., Ленинград)
Многоуважаемая София Григорьевна³⁴

С тех пор, когда лечился у Вас[:] прошло много времени, и как Вы знаете, что главной моей болезнью были боли в правой верхней конечности, кроме [того] плохой сон и несметное количество образов видений самых чепуховых по содержанию. Никакие упрощенные лечения нер<в>ного психического моего состояния не дали никаких результатов. Я конечно не обвиняю последним Вас, ибо я не мог исполнить этой дисциплины, которой требует метод Вашего лечения. Я все время занят и хотя нужно было бы лечит<ь>ся, но все же я не мог пре-взойти свою лень. Следовательно сначала нужно было лечить тот затор или исторгнуть его из организма для того[:] чтобы я смог ходить и лечиться, но так как последнее требовало тоже лечения, то конечно я и остался при этом заторе, которы<й> и препятствовал мне в лечение.

Болезнь правой руки становилась все сильнее и сильнее, боль останавливала мою писательскую работу пером, и я уже начал учит<ь>ся писать левой рукой, из этого видно насколько была все же у меня сила или у моего затора, что из-за лени лечиться, я решил[:] пусть пропадает рука правая, научусь писать левой.

Это занятие угрожало годом упорного труда.

Мысль моя работала все же усиленно над формой этого недуга. Я не видел конечно заторов в моем мозгу, и не знаю[:] какие они на вид, но их хорошо себе представил и стал делать разны<е> анализы над своей выраженной в письменной форме мысли.

Если Вы помните мои объяснения больной руки, то вы вспомните, что я говорил Вам о том, что когда я излагаю в письменной форме мои мысли, то нажим кисти руки бывает настолько силен по давлению, как бы лежало на руке фунтов 20.

Следовательно[:] для того чтобы выразить мысль нужна сила давления двадцать фунтов и зажим ручки пера тоже очень сильный, но этот нажим никакого влияния на почерк не оказывал, перо пишет без всякого нажима есл<и> скользит по бумаге.

Кроме этого само изложение мыслей идет очень быстро без всякой остановки[:] так что записывать мои соображения нужно быстро.

К.С. Малевич, «Сидящая женщина», 1929 год, Государственный музей истории искусства, Москва

Еще одна характерная черта или способность моего мозга, я пишу = философию искусства = скажем, мозг начинает работать связуясь с сердцем только в тот момент, когда я взял перо в руку, и начинаю писать прорабатываемые соображения мозга, и прекращается мысль сейчас же, как я выпустил перо из руки.

Мозг мой как бы закрывает свою лаборатори<ю> по этому вопросу, и сколько бы я не хотел он ее не открывает, пок<a> я не взял ключ, т. е. перо.

<Но конечно могу я ошибаться, ибо телеграфный аппарат может принимать ток слов, известное время, после чего его можно [данная фраза зачеркнута]>

Тепер<ь> вернусь к своему анализу над моим мышлением и изложением его в письме.

Ита<к,> если моей мысли мешает какой-то затор = то очевидно что его нужно удалить, но в чем же он и какой он на вид, чтобы ответить на это вопрос, нужно конечно проанализировать[:] во-первых[:] строй слов[:] связь слова словом[:] связь одной мысли с другой. Форму вообще записывания, причины накопления в одной статье нескольких вопросов и из этого всего я увидел что состав затора состоит из соединения многообразия, которые хотят быть выражены или хотят быть реализованными, образно говоря[:] через одну дверь хотят пройти сразу несколько десятков человек, и получается как у нас в кинематографе, ломка ребер, ног. Нет такого распределителя[:] который бы каждого с билетом направил на свое место.

Вот и я нашел, что у меня нет того распределителя, который бы направил все образы на свои места.

Я так и решил, что нужно с биржи взять такого распределителя, и взял, дело постепенно стало налаживаться, с тех пор я и слышу все время, погоди[:] куда прешь[:] не время[:] вызовут.

И второ<е> [—] за другой элемент состава затора, был [—] это форма речи[:] в которой говорили образы не по одному, а все сразу говорили и слесарь[:] и ангел, зверь, и идейник какой-либо. Я не мог управить<ся> с ними[:] отчего речь была п<е>реполнена всеми языками.

В состав затора входила и моя собственная энергия ответить и перекричать их всех, для этого[:] конечно[:] нужно много силы и нервно-го напряжения.

Вот пока главные элементы моего затора. Разобравши их[:] я с помощью распределителя (из биржи член Союза и проч.) сделал успехи и стал разговари<ва>ть и спорить только с одним Пациситом³⁵. Результаты получаются огромные, правда я чувствую еще толкотню этих образов отдает в сердечную область, но и это дело буду исправлять[:] наложив [в] предсердии ваты (но базис гигиене Нарко<м>здрав).

Первым я пустил Пацисита, который страдал вопросом[:] соответствует ли форме цвет, имеет ли форма свой цвет или ж нет. Ответил я ему на 20 страниц.³⁶ Т.е. засыпа<л> 60 тыся<ч> букв.

Потом пустил другого, страдал он вопр<осом:> Влияет ли живопись на проблемы в архитектуре — ответил ему на 15 стр<аницах> 40 тысяч букв.³⁷

Пустил третьего, которы<й> страдал вопросом о кубизме. Этот Пацисит задал мне много работы, чтобы его удовлетворить мне пришлось ответить 90 страниц или 240 ты<сяч> букв.³⁸ И так далее.

[В] результате рука не только [не] стала больше болеть, но все затихала и затихала.

Государственный Эрмитаж (Санкт–Петербург). «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России». 13 марта — 21 июня

Эта выставка создана в фирменном эрмитажном стиле: исследования и размышле- ния. Исследования забытого фрагмента большой и богатой истории немецкого экс- прессионизма и размышления на тему, существует ли «пролетарское искусство».

«Товарищество» и само имя Фридриха Брасса давно и прочно забыто в Германии, реконст- рукция его биографии заняла у куратора выставки Михаила Дединкина почти пятнадцать лет. На обороте большого числа эрмитажных литографских листов, созданных немецкими экс- прессионистами во времена Германской революции, виден штамп с указанием имени Брасса, названием организации и берлинского адреса последней. Но о них умалчивают как справоч- ники по штампам подобных товариществ, так и адресные книги того времени, где указаны са- мые незначительные коммерческие предприятия и имена жителей.

Сначала Дединкин нашел в архиве Академии художеств в Берлине письмо Брасса к худож- нику Георгу Гроссу; потом, пройдя несколько городских архивов в разных городах Германии, исследователь установил, кем был Фридрих Брасс.

Он родился в Крефельде, был социалистом, стремился к общественной деятельности и в 1903 году предлагал одному из депутатов-социалистов проект производства тиражной графи- ки, рассчитанной на левых рабочих, которые интересуются современным искусством. Но фир- ма быстро прогорела, после чего Брасс появляется на арт-сцене только после революции 1918 года. Тогда и было создано «Товарищество пролетарского искусства», просуществовав- шее недолго. От полного краха Брасса спас визит в Германию большевистской делегации во главе с руководителем Коминтерна Григорием Зиновьевым, состоявшийся осенью 1920 года. В состав делегации входил Илья Ионов, создатель петроградского Дома книги, первый пред- седатель Госиздата — монстра, включавшего десяток отделов-издательств, типографии и цензурное ведомство, а также осуществлявшего контроль за бумажными запасами. В России бушевал военный коммунизм, Ионов покупал в Германии аптекарские товары, кинофотоаппа- ратуру, пишущие машинки и т. д. Вероятно, Ионов приобрел всю или почти всю имевшуюся на тот момент продукцию «Товарищества». Косвенно это подтверждается тем фактом, что Брасс сумел сохранить хорошие отношения с художниками и в 1920-е годы продолжал сотрудничать с ними в качестве дилера, предлагая их произведения разным музеям Германии.

Приобретения Ионова — печатная графика и рисунки попали в Госиздат без описи, теперь невозможно точно восстановить их количество и авторство. Множество произведений разо- шлись по частным коллекционерам. «Ионовские листы» были в собраниях Верейского, Нот- гафта, Воинова. Позже некоторые поступили в Эрмитаж, в частности от вдовы Бориса Кусто- диева. После ареста Ионова хранившееся в Госиздате передали в музей Академии художеств как единственные в Ленинграде образцы современного западного искусства. Затем часть их тоже оказалась в Эрмитаже; сейчас в двух музеях и библиотеке Академии художеств хранятся 199 листов. Но собственно коллекция немецких экспрессионистических изданий, собранных Ионовым, исчезла бесследно.

В 1920-е годы произошла любопытная история, связанная с немецким экспрессионизмом. В 1924—1925 годах Отто Нагель показал в Москве, Саратове и Ленинграде «Всеобщую гер- манскую выставку». Отзывы знаменитых критиков — Тугендхольда, Федорова-Давыдова и других — были раздраженными; северный фигуративный экспрессионизм с эротическими мо- тивами никто не принимал и революционным не считал. В Ленинграде вернисаж был назначен на 1 мая 1925 года, но в последний момент торжество и привычный для того времени диспут отменили. Один из майских номеров еженедельного журнала «Жизнь искусства» вышел с большим количеством репродукций без принятой в этом издании обстоятельной статьи.

Сюжет имел интересное продолжение. Во времена хрущевской оттепели в Эрмитаже со- стоялась выставка немецкого искусства 1880—1940-х годов, привезенная из ГДР и прокуриро- ванная все тем же Отто Нагелем. Экспрессионистов на ней не было. В ответ (разумеется, под- текстом) молодой тогда эрмитажный искусствовед Борис Зернов собрал в 1959 году выстав- ку, где были представлены и произведения «Товарищества» Фридриха Брасса. К сожалению, она осталась без каталога.

В Эрмитаже хранится уникальный экземпляр единственного издания «Товарищества» — папка «Революция» Эриха Годала, в которой 14 листов напечатаны на разных бумагах и раскра- шены автором. Серия завершается трагическим танцем Смерти около гильотины. Во время II Мировой войны Годал работал в Государственном департаменте США, занимаясь антинаци- стской пропагандой. Издана его биография, где нет ни слова про «Революцию». Серия «Рево- люция» станет центром нынешней выставки в Двенадцатиколонном зале. Из 199 графических листов на ней будет представлено 170 работ, принадлежащих 30 художникам.

Соб. инф.

конкурс проекты (более 60) были выставлены в залах Академии художеств (Исаков С. Конкурс на памятник В. И. Ленину // Жизнь искусства. 1924. № 33. 12 августа. С. 12; Памяти вождя. Конкурс проектов памятника тов. Ленину на площади у Финляндского вокзала // Красная панорама. 1924. № 17 (35). 4 сентября. С. 8; *Суздалева Т.Э., Шипов В.В.* Вождю, другу и учителю // Не- ва. 1987. № 10. С. 183—186). Ни один из проектов не был принят для реал- изации.

²⁰ Проект архитектора Ноя Абрамовича Троцкого (1895—1940) на конкур- се проектов Дворца труда был удостоен первой премии. При этом за каждый премированный проект было выплачено по 10 000 рублей (Правда. 1923. № 113. 24 мая. С. 4). Проекты Н.А. Троцкого и братьев Весниных на этом кон- курсе представляли противоборствующие архитектурные концепции. Архи- текторы-академики, входившие в жюри, отвергли новаторский проект Вес- ниных (3-я премия) и отдали предпочтение Троцкому, использовавшему классические архитектурные формы. На виде сверху проект Троцкого дейст- вительно напоминал стилизованную черепаху.

²¹ Сдвоенный номер журнала *Merz* (№ 8/9, апрель-июль 1924) вышел под редакцией Л.М. Лисицкого и К. Швиттерса. В этом номере был воспроизведе- н «Черный квадрат».

²² Голландские художники Роберт Ван Хоф (1887—1964) и Христиан Бек- ман (1887—1964), ознакомившись в 1922 году с супрематизмом, послали К.С. Малевичу письмо и фотографии своих работ с предложением «обсудить эти работы и прислать им критику» (Малевич о себе. Современники о Мале- виче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Т. 1. М., 2004. С. 142). Ответное письмо Малевича (12 февраля 1922) в переводе на английский язык впервые было опубликовано в работе: Andersen Tr. (ed.). K.S. Malevich. Essays on art. 1915—1933. Vol. I—II. Copenhagen, 1968. P. 183—187. См. также: Мале- вич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Том 1. М., 2004. С. 143—146.

²³ См.: *Малевич К.* Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману // Жизнь искусства. 1924. № 50. С. 13—14.

²⁴ Публикация «Открытого письма голландским художникам» была проиллюстрирована снимками архитектурного сооружения Ван Хофа и супре- матической архитектуры Малевича.

²⁵ Идеи всемирного Уновиса Малевич высказывал еще в письме голланд- ским художникам (12 февраля 1922): «Уновис принимает всех тех в члены, которые голосуют за новое искусство. <…> Приветствую беспредметную Голландию и всех живущих в ней новаторов. Да здравствует всемирный Уно- вис» (Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Вос- поминания. Критика. Т. 1. М., 2004. С. 145—146).

²⁶ Швиттерс Курт (1887—1948) — немецкий художник, типограф, издавал в Ганновере журнал *Merz* (1923—1932), в котором сотрудничал Л.М. Лисицкий.

²⁷ Аналогичные идеи Малевич высказывал в «Открытом письме голланд- ским художникам»: «Ваша живописная группа представляет собой значи- тельную силу, с которой можно утверждать новое искусство (Уновис) и вести борьбу за мировое выяснение наших задач в искусстве в связи с нашей ди- намической культурой, на страницах „Жизни искусства“».

²⁸ О наводнении в Ленинграде, случившемся 23 сентября 1924 года, Ма- левич подробно сообщал в письме М.О. Гершензону (24 сентября 1924) (*Ма- левич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Сост., публ., вступ. ст., под- готовка текста, коммент. А.С. Шатских. М., 2000. С. 351—352).

²⁹ Леже Фернан (1881—1955) — французский художник, скульптор, график.

³⁰ Грис (Гри) Хуан (1887—1927) — испанский художник. С 1906 года жил во Франции.

³¹ В современной транскрипции: Метценже Жан (1883—1956) — фран- цузский художник.

³² В современной транскрипции: Эрбен Огюст (1882—1960) — француз- ский художник.

³³ На эту тему см. статью: *Малевич К.С.* Леже, Грис, Эрбен, Метценже // Нова генерація. 1929. № 5. С. 57—67. См. также: *Малевич К.* Собрание сочи- нений в пяти томах. Т. 2. М., 1998. С. 183—197.

³⁴ Адресатом Малевича является, по-видимому, врач София Григорьевна Фирштенберг (Фирштейнберг) — специалист по нервным болезням и психо- терапевт, проживавшая и принимавшая пациентов в 1920-х — 1930-х годах в Ленинграде по адресу: ул. Пестеля, д. 19, кв. 29.

³⁵ От лат. racisic — договариваться, приходить к соглашению; дословно racisic — жаждущий мира; здесь — посредник, переговорщик.

³⁶ Речь идет о статье К.С. Малевича «Форма, цвет и ощущение» (Совре- менная архитектура. 1928. № 5. С. 157—159 См. также: *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1995. С. 311—321).

³⁷ Речь идет о статье К.С. Малевича «Живопись в проблеме архитектуры» (Нова генерація. 1928. №. 2. С. 116—124. См. также: *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. М., 1998. С. 129—140).

³⁸ Речь идет о статье К.С. Малевича «Пространственный кубизм» (Нова генерація. 1929. № 4. С. 63—67. См. также: *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. М., 1998. С. 177—182).

Примечания

¹ Речь идет о сборнике «Садок Судей II», изданном М.В. Матюшиным в феврале 1913.

² Речь идет об изданной М.В. Матюшиным теоретической брошюре К.С. Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (тираж 300 экз., зарегистрирована «Книжной летописью» 7—14 января 1916). Второе издание отличалось от первого лишь новой обложкой и пред- ставляло собой нераспроданную часть первого тиража (*Харджиев Н.И.* Ста- тьи об авангарде. В двух томах. Т. 1. М., 1997. С. 104).

³ Брошюра К.С. Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Но- вый живописный реализм» (3-е изд., тираж 5000 экз.) была зарегистрирова- на «Книжной летописью» 7—14 ноября 1916.

⁴ Приуроченное к «Последней футуристической выставке 0,10», выступ- ление К.С. Малевича, К.Л. Богуславской и И.А. Пуни в зале Тенишевского училища (Моховая ул., 33) состоялось 12 января 1916.

⁵ В оформлении обложки 3-го издания брошюры Малевича был исполь- зован черный квадрат. Это был давний замысел Малевича, который еще в 1915 году просил М.В. Матюшина поместить «Черный квадрат» на обложке предполагаемого нового издания «Победы над солнцем».

⁶ Выставка «Бубновый валет» состоялась в Художественном салоне Ми- хайловой (Б. Дмитровка, 11) 5 ноября — 11 декабря 1916.

⁷ В июле 1916 года Малевич был призван в армию на службу в 1-й Воен- но-дорожный отряд, который в августе 1916-го был отправлен на Западный фронт. В начале октября и конце ноября — начале декабря 1916-го Малевич ненадолго возвращался в Москву и снова уезжал на фронт. Окончательно вернулся в Москву только в феврале 1917-го.

⁸ Екатерина Генриховна Гуро (в замуж. Эрлих, псевд. Низен) (1875—1972) — писательница, сестра Ел. Гуро. Проживала по соседству с М.В. Ма- тюшиным и О.К. Громозовой.

⁹ Речь идет о статье: *Матюшин М.В.* О выставке «Последних футури- стов» // Очарованный странник. Альманах весенний. Пг., 1916. С. 16—18. В письме М.В. Матюшину (23 июня 1916) К.С. Малевич просил: «Пришлите, пожалуйста, 2 экземпляра „Очаров<анного> стр<анника>“ с Вашей статьей. Очень нужно» (К.С. Малевич. Письма к М.В. Матюшину / Публ. Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974. Л., 1976. С. 195). Очевидно, что М. Матюшин выполнил эту просьбу. Употребленное Малевич- ем слово «выругал» является отражением творческих разногласий, про- явившихся в период издания Матюшиным теоретической брошюры Малеви- ча и поиска собственного пути в беспредметности. Несмотря на то, что об- щий тон статьи благожелателен к Малевичу, Матюшин не являлся сторонни- ком супрематизма, и его критическое отношение к этому направлению про- скальзывает в ряде высказываний. Подробнее см.: *Шатских А.С.* Казимир Малевич и общество Супремус. М., 2009 (в печати).

¹⁰ Особняк А.В. Морозова в Введенском (Подсосенском) переулке был штабом анархистов. На основе принадлежавшей Морозову коллекции худо- жественных произведений Малевич предлагал организовать в нем Музей современного искусства.

¹¹ Спасский Евгений Дмитриевич (1900—1985) — художник, брат поэта С.Д. Спасского.

¹² Неустановленное лицо.

¹³ Сенькин Сергей Яковлевич (1894—1963) — художник. Учился в МУЖВЗ, в 1919 — во II ГСХМ в мастерской Малевича; в 1920-е годы примыкал к ЛЕФу.

¹⁴ Моргунов Алексей Алексеевич (1884—1935) — художник.

¹⁵ Имеется в виду Совет профсоюза художников-живописцев Москвы, в который входили представители всех трех федераций (Старшей, Централь- ной и Молодой).

¹⁶ Петровский Дмитрий Васильевич (1892—1955) — поэт. О его аресте в ночь с 11 на 12 апреля 1918 года сведений не обнаружено.

¹⁷ Пинес Дмитрий Михайлович (1891—1937) — историк литературы, биб- лиограф. Окончил юридический факультет Психоневрологического институ- та. В 1917—1918 гг. принадлежал к эсерам и левым эсерам. С 1919 года слу- жил в Петроградском Комитете государственных библиотек; впоследствии занимался литературно-библиографической работой; ученый секретарь Вольфильм (1922—1924). Арестован в феврале 1933 года по делу об «идей- ном центре народничества» и приговорен к двум годам политизолятора. По- сле тюремного заключения был выслан в Архангельскую область на два года. По окончании ссылки повторно арестован и, как «активный эсер», расстре- лян 27 октября 1937 года.

¹⁸ Вероятно, имеется в виду письмо Малевича Лисицкому от 6 сентября 1924 года (см.: Письма Казимира Малевича Эль Лисицкому и Николаю Пуни- ну. М., 2000. С. 10—12).

¹⁹ Первым документом, положившим начало скульптурному увековече- нию памяти Ленина, было постановление Второго съезда Советов СССР «О сооружении памятников В.И. Ленину» (26 января 1924). Малевич имеет в виду конкурс на составление проекта памятника Ленину, объявленный 16 ап- реля 1924 года Ленинградским обществом архитекторов и обществом архи- текторов-художников. (Советское монументальное искусство. 1924—1932. Ч. 1. 1924—1927 / Отв. ред. В.П. Толстой. М., 1991. С. 71—73). Поданные на



Густав Генрих Вольф. Беременная IV. Из серии «Материнство». Ксилография, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 263×104; 350×200. 1920. Государственный Эрмитаж



Отто Мюллер. Две девушки с ручным зеркалом. Литография карандашом, оттиск на офортной бумаге. 419×310; 540×442. Около 1919. Государственный Эрмитаж

deadline

d — 30 марта
International Ceramics Competition, Carouge-2009 / Международный конкурс керамики. Каруж (Женева), Швейцария
Выставка: 19 сентября — 1 ноября в Музее керамики.
Организаторы: мэрия Каружа, фонд Вгускпе и Швейцарская ассоциация керамики.
Керамический предмет конкурса 2009 года — чайная пара (чашка с блюдцем). Конкурсанты — гончары, скульпторы, дизайнеры (индивидуально или в группе) представляют по одному проекту, оригинальному и недавно созданному, размером до 20 см. Работы должны быть выполнены в керамике, могут включать гравировку, оттиски, эмаль (не синтетическую) или роспись. При этом они не должны иметь подписей или других авторских знаков.
Призы конкурса: I — CHF 10000 (\$6300), II — CHF 2000 (\$1300), III — CHF 1000 (\$630). Оценка жюри будет основана на эстетических качествах, новизне, функциональных возможностях предмета и техническом мастерстве художника.
Награжденные работы участвуют в выставке — для этого они отправляются в Швейцарию почтой — и остаются в коллекции музея. Выставка сопровождается каталогом.
Для участия в конкурсе претенденты должны представить заполненную анкету (на сайте), творческую биографию (не более 1 страницы на английском, французском, немецком или итальянском), конкурсный проект — 2 цветные фотографии хорошего качества (предмет в разных ракурсах) форматом не более 14,8×21 (А5).
Решение жюри будет опубликовано 15 июня на сайте.
Musée de Carouge Case postale 1576 CH-1227 Carouge www.carouge.ch/04/default.asp E-mail: musee@carouge.ch

d — 31 марта

8th Lessedra World Art Print Annual (mini print) / 8-я международная выставка печатной графики. София

Выставка: 3 июня — 27 августа.

Международный конкурс организован Lessedra Gallery с целью собрать и показать современные художественные печатные работы со всех континентов и внести свой вклад в контакты между художниками и зрителями.

Каждый художник может послать не более 3 оригинальных печатных работ, выполненных в 2008—2009 годах любым печатным способом. Максимальный размер — 29×23.

Призы: I — \$500, закупка трех работ и приглашение для персональной выставки; II — \$200 , закупка трех работ; III — \$100, закупка двух работ; 5 специальных призов по \$80, закупка одной работы и чек, «закрывающий» стоимость участия. Приз молодому художнику — \$300 (в материалах для работы) и приглашение для персональной выставки. Жюри имеет право предоставить более чем по одному призу в каждой категории.

Работы необходимо отправлять как «печатный материал», авиапочтой, в простом конверте, без рамки, без креплений, с указанием «No commercial value» вместе с заявлением (на сайте).

Стоимость участия — €50 для европейцев и \$80 для граждан других стран. Эти деньги будут потрачены на издание и рассылку каталога, организацию выставки, приглашения, рекламу, возврат работ и т. д. Реквизиты счета для оплаты — на сайте.

Работы будут возвращены в течение 5 месяцев.

LESSEDRA Gallery & Contemporary Art Projects 25, Milin Kamak Street 1164 Sofia, Bulgaria www.lessedra.com E-mail: georgi.kolev@lessedra.com
d — 1 апреля
Women Studio Workshop (WSW) / Резидентская программа в студии для женщин. Нью-Йорк
Продолжительность: 6—8 недель.
WSW активно продвигает идею ценности творческого самовыражения. Во всех программах организации художники получают время и место, для того чтобы полностью отдаться художественному процесу. Они имеют возможность получать технические консультации и помощь в производстве их работы в полностью оборудованных студиях, доступных для работы 24 часа в сутки.
Участники: женщины-художницы (специализация: печать, бумага, фотография, книжная графика, керамика). Организаторы предоставляют грант от \$2000 до \$3000, оплату поездки в пределах \$700.
Процесс подготовки к программе включает 2 этапа: сначала организаторы выбирают художника, а затем работают с внешними источниками финансирования.
Форма заявления и список необходимых для подачи материалов — на сайте.
Решение жюри будет опубликовано 30 июня.
www.wsworkshop.org/_art_opp/artopp_grant_studiores.htm E-mail: info@wsworkshop.org

d — 1 апреля

La Residence artistique de La Prée / Резиденция для художников. La Prée (Ségry), Франция

Период пребывания: 1—2 года в 2009—2010 годах.

Организатор: ассоциация Pour Que l'Esprit Vive.

Резиденция расположена в центре Франции, среди лугов и лесов, на месте бывшего аббатства, основанного в 1141 году. До Французской революции здесь располагался монастырь, а в течение последних полутора столетий 100-акровая территория и постройки являются частными владениями.

Резиденция открыта с 1992 года для художников, скульпторов, архитекторов, графиков, музыкантов, литераторов, фотографов, режиссеров кино. За 16 лет она приняла более 40 человек.

Кандидатами могут быть дипломированные специалисты любой национальности со знанием французского языка. Организаторы предоставляют бесплатное размещение — полностью оборудованные квартиры с домашней утварью, постельным бельем и т. п. При необходимости предоставляются мастерская или зал для работы. Прочие расходы — транспорт, еда, материалы — ответственность резидента. Гости могут находиться в резиденции с супругом или ребенком (постояно или эпизодически).

Работа, выполняемая в резиденции, должна соответствовать заявленному проекту. Резидентам положено сдавать отчет о своей работе каждый семестр.

Список материалов для подачи заявления — на сайте

www.pourquelespritvive.org**Программа — www.resartis.org/index.php?id=42&tx_ttnews[tt_news]=919&tx_ttnews[backPid]=30&cHash=656ce43e43**

d — 1 апреля

Грантовая программа для художников перформанса и медиа-арта. США

Фонд Franklin Furnace при поддержке фонда Jerome и Совета искусств Нью-Йорка проводят конкурс на предоставление грантов в сумме от \$ 2 000 до \$ 10 000 в 2010 году для художников, использующих Интернет как художественную среду и/или место действия.

Фонд был основан в 1976 году с целью поддержки тех художников, которые избрали искусство книги главным направлением своей деятельности, но не обрели поддержки в художественных организациях. Деятельность фонда с самого начала сосредоточилась на трех направлениях: коллекционировании книги художника, перформансах и организации выставочных проектов. Сюда включаются инсталляции, созданные для определенного места, а также выставки книги художника и других жанров искусства, не имеющих четко зафиксированных границ.

Фонд провел множество значимых выставок — например «Книги и графика кубизма», «Флюксус» и «Русский самиздат». Среди русских художников, принявших участие в программах фонда, были Римма и Валерий Герловины, Ирина Данилова, Виталий Комар и Александр Меламид.

В настоящее время фонд предоставляет гранты двух категорий:

а) Перформанс. Поддержка начинающих перформансистов с предоставлением им возможности выполнить крупные проекты в Нью-Йорке.

б) Будущее настоящего. Финансирование «живого искусства в Интернете», т. е. работ, использующих Интернет в качестве художественного инструментария или художественного пространства.

Подавать заявки могут художники, проживающие в любой стране мира. Анкеты и проекты принимаются только на английском языке.

www.franklinfurnace.org/**Календарь грантовых программ — www.franklinfurnace.org/**

d — 5 апреля

V Московская международная неделя искусств и дизайна. Конкурсная программа «Russian Art Week / Ассамблея искусств»

Организаторы: Московский союз художников, фонд «Искусство будущего», Московский фонд культуры и др.

Цель проекта — презентация художественных творческих работ авторов из Российской Федерации и стран СНГ, знакомство российской аудитории с работами зарубежных авторов и презентация отечественной художественной школы в зарубежных странах.

Конкурсная программа включает:

- Международный конкурс живописи
- Международный конкурс графики
- Международный конкурс фотографии
- Международный конкурс скульптуры
- Международный декоративно-прикладной конкурс
- Международная арт-выставка.

Возможно участие очное и заочное. Стоимость участия: от 1100 до 3200 рублей. В стоимость входит предоставление необходимого выставочного оборудования (кубы, тумбы, стенды, витрины с подсветкой и т. п.)

Количество конкурсных работ от одного автора или группы соавторов не ограничено.

deadline

Конкурсанты получают право свободного посещения всех экспозиций, мастер-классов, семинаров, лекториев, круглых столов, after-party.

Во время конкурсной недели пройдет круглый стол на тему «Механизмы продвижения художника в реалиях современного российского арт-рынка». В нем примут участие представители крупнейших музеев — ГТГ, музея-заповедника «Московский Кремль», ГМИИ имени А.С. Пушкина, российских и зарубежных галеристов, СМИ.

Победители Russian Art Week поедут в Европу для представления своих работ в галерее New Artemisia в Бергамо, Италия. Оргкомитет оказывает продюсерскую помощь художникам, публикуя все конкурсные работы в международном каталоге «Новые лица в искусстве», выходящем на русском и английском.

http://artweek.ru

d — 10 апреля

Резидентская программа Instituto Sacatar. Бразилия

Instituto Sacatar предлагает программу резиденции для художников всех дисциплин на острове Itaparica в заливе All Saints близ города Сальвадор. Цели организаторов — поощрение искусств и расширение культурного взаимодействия. Приветствуется как сольная работа, так и проекты, ориентированные на привлечение представителей и групп местного сообщества.

Начало программы — сентябрь. Обычная продолжительность резиденций — от 6 до 12 недель, но возможно и более краткое пребывание.

Проект должен включать подробный график работы, план распределения обязанностей и описание цели. При осуществлении группового проекта желательно включение в работу местных художников.

В год Sacatar принимает 15—20 человек, «закрывая» стоимость авиаперелета, предоставляя индивидуальные комнаты, студии и питание (кроме субботнего ужина и воскресенья). Денежных стипендий не предусмотрено. Художники сами ответственны за рабочие материалы и личные расходы. Менеджер резиденции поможет гостям наладить контакты, необходимые для работы (например привлечь волонтеров), а также организовать досуг (театры, путешествия).

Заявления принимаются от индивидуумов или групп из двух и более человек. При подаче заявления каждый член команды должен индивидуально заполнить анкету, заплатить регистрационный взнос и предоставить образцы работ и письма-рекомендации. Примеры предыдущих работ группы также могут быть представлены с точным описанием участия каждого.

Необходимые документы: заявление-анкета (на сайте), резюме, проект, описание необходимого для работы (оборудование, место, мебель, и т. д.), два письма-рекомендации (форма — на сайте), взнос \$3500 (через PayPal, денежным переводом или чеком), образцы недавних работ (до 12 изображений — слайды, CD, DVD, VHS-NTSC), дополнительные материалы (каталоги, публикации).

О результатах претенденты будут уведомлены к 30 июля.

Admissions**Instituto Sacatar****Rua da Alegria 10****Itaparica BA 44460****BRASIL****www.sacatar.org****E-mail: info@sacatar/org**

deadline

d — 15 апреля
Резидентская программа в Европейском центре керамического искусства — еквс. Нидерланды
<p>Центр имеет современное оборудование и предлагает разнооб-разные программы как для профессиональных художников-керами-стов, дизайнеров, архитекторов, так и для начинающих. В год участ-никами программы становятся до 45 человек.</p>
<p>Программы: индивидуальная резиденция, резиденция для молодо-го художника, объединенная резиденция (художник/архитектор или дизайнер/архитектор), резиденция для реализации внешнего проекта, резиденция для бывших участников. Все программы имеют разные условия — по продолжительности (в среднем 3 месяца), на-личию или отсутствию грантовой поддержки, регистрационного взно-са (~ 35), дедлайнам (первые 3 программы — до 15 апреля, другие без дедлайна) и т. д.</p>
www.ekwc.nl/index.cfm?chapter_id=24

d — 30 апреля
Un carattere che lascia il segno «50 per inciso». Concorso Internazionale Ex Libris indetto da Arti Grafiche Colombo / Международный конкурс экслибриса «50 лет в печати». Италия
<p>Организатор: типография Arti Grafiche Colombo.</p>
<p>Тема экслибрисов, отправляемых на конкурс, должна иметь отноше-ние к миру типографии, ее среде, материалам и оборудованию, персо-налиям в истории и современности. Художественная композиция экс-либриса должна включать надпись Ex Libris Arti Grafiche Colombo.</p>
<p>К участию в конкурсе допускаются работы, выполненные в техни-ках ксилографии и шелкографии. Участники могут направить на кон-курс до трех различных экслибрисов, каждый в трех экземплярах, подписанных автором. Максимальный размер бумажной основы экс-либриса — 14,8×21 (А5), самого изображения — 13×13. На обороте каждого экслибриса карандашом следует указать имя и фамилию ав-тора, год создания и технику.</p>

Экслибрисы отправляются заказным письмом с уведомлением о вручении.

Все присланные экслибрисы будут представлены на выставке по случаю дня открытых дверей типографии Arti Grafiche Colombo 18 и 19 сентября.

Призы: I — €1800, II — €1200, III — €700. Предусмотрены также специальные премии в виде профессиональных инструментов и ма-териалов, будут отмечены все работы, достойные упоминания. Побе-дители обязаны забрать призы самостоятельно.

По окончании конкурса будет напечатан каталог с работами всех награжденных и отмеченных художников и их контактными данными. Каждый автор получит каталог по почте.

Участник конкурса передает Arti Grafiche Colombo все права на пуб-ликацию и воспроизведение присланных им экслибрисов при печати плакатов, каталогов, приглашений, а также для выставок и некоммер-ческих мероприятий, каталогов и текстов, в специализированных пуб-ликациях и отказывается от любой формы вознаграждения.

Arti Grafiche Colombo — Via M D’Azeglio, 16 — 20060 Gessate (MI) www.agc.it
Регламент (в т. ч. на русском языке) — http://web.natur.cuni.cz/exlibris/ELcarattere
Видеоматериал о типографии — www.paginegialle.it/agc-01/videovisual
E-mail: colombo@agc.it

d — 31 мая
Symposium International d’ Integration en Milieu Naturel / Международный симпозиум скульптуры и инсталляции, интегрированных в природную среду. Сийи, Бельгия
<p>Период проведения: 20—26 августа.</p>
<p>Организаторы: ассоциация Sites en Lignes в партнерстве с муни-ципалитетом.</p>
<p>Симпозиум проводится каждые два года — как местный праздник с приглашением участников из разных стран. Он проходит на откры-тых площадках, его цель — превращение природных материалов, ос-тавшихся от «чистки» леса (в мае) в произведения искусства. Тема: возвращение весны. Тематика проекта любая, но должна соответст-вовать основному замыслу организаторов.</p>
<p>Конкурс открыт для каждого, вне зависимости от возраста или профессии. Потенциальных участников симпозиума приглашают за-ранее выбрать себе материал. Для этой цели назначены три даты в апре-ле и мае (см. на сайте).</p>

В процессе симпозиума будут созданы 10 скульптур (из стволов длиной около 2 м) и 20 инсталляций из древесины.

Художникам будет предоставлено питание, кемпинг с душем и ус-лугами, но они должны иметь палатку или спальный мешок, страхов-ку, а также собственные ручные инструменты. Поскольку рабочие уча-стки расположены в лесу, электричество будет доступно лишь для скульпторов-резчиков.

Всего будут предоставлены 3 приза по €1250 (два за инсталляции, один за скульптуру).

Кандидаты должны послать: биографию, не менее 3 фотографий недавних работ, описание проекта, не менее 3 эскизов, список мате-риалов, карту с выбранными местами для работы (на сайте), заявле-ние-анкету (на сайте).

Результаты выбора объявят в конце июня.

L’A.S.B.L. Sites en Ligne, 22, rue Franz Gailliard 1060 Bruxelles, Belgique
www.sitesenligne.be
E-mail: info@sitesenligne.be

d — 1 июня
Международный форум визуального юмора «Карикатурум-5». Сургут
<p>Открытие выставки и церемония награждения победителей — 12 июня 2010 года.</p>
<p>Организатор: Сургутский художественный музей.</p>
<p>Участники: все художники независимо от возраста, национально-сти и гражданства.</p>
<p>Тема: страсть как увлечение, мания, зависимость, хобби, любовь, удовольствие, страх.</p>
<p>Номинации: карикатура, скульптура (малая пластика).</p>

На конкурс принимаются только оригинальные работы. Не рас-сматриваются работы, присланные по электронной почте, а также ксерокопии и распечатки на принтере.

Техника исполнения в обеих номинациях — любая. Формат графи-ческих работ — от А4 (21×29,7) до А2 (42×59). Размер малой пласти-ки — на усмотрение автора. На конкурс можно представить неограни-ченное количество работ.

d — 30 июня
III International Biennial of Poster in Bolivia / Третья международная биеннале плаката. Боливия
<p>Анкета участника должна быть заполнена печатными буквами. Ра-боты без анкеты участника на конкурс не допускаются. На обратной стороне работы должны быть указаны имя, фамилия, адрес автора, телефон, факс, e-mail, материал и техника исполнения.</p>
<p>Почтовые расходы за пересылку работ оплачивают участники кон-курса. Фестиваль не несет ответственности за любое повреждение во время транспортировки.</p>
<p>При участии в номинации «Скульптура (малая пластика)» автор должен вложить в посылку фотографию работы для определения ее сохранности при пересылке.</p>
<p>Присланные на форум работы не возвращаются и остаются в соб-рании Сургутского художественного музея, могут экспонироваться в его выставочных залах, в других галереях на усмотрение музея, а так-же могут быть размещены на музейном сайте.</p>
<p>По итогам четырех международных конкурсов в Сургутском худо-жественном музее сформировалась коллекция иронического иску-ства (карикатура, шарж, фотография, скульптура), известная не толь-ко в Сургуте и России, но и за рубежом.</p>

Организаторы оставляют за собой право публикации работ в СМИ и тиражирования их изображений в издательском пакете форума в целях рекламы форума без оплаты гонорара художнику. Организато-ры обязуются указывать имя, фамилию, страну автора во всех публи-кациях. Авторские права на все изображения, названия и тексты при-надлежат художнику.

Факт участия в форуме означает, что участники принимают усло-вия конкурса.

Основные призы в каждой номинации:

I — «Золотая ушанка», €2000,
II — «Серебряная ушанка», €1000,
III — «Бронзовая ушанка», €500.

Денежные премии подлежат налогообложению.

Обладателям основных призов форума организаторы оплачивают проживание в гостинице, проезд на церемонию награждения победи-телей любым видом транспорта из любого города России в Сургут и обратно. Все участники приглашаются на открытие выставки и цере-монию награждения победителей (затраты на проезд и проживание несут сами участники).

По итогам конкурса будет издан каталог. Все авторы, чьи работы войдут в каталог по решению жюри, получают бесплатный экземпляр издания.

Организаторы и спонсоры форума могут учредить еще несколько спецпризов после поступления всех работ на форум.

Международный форум визуального юмора «Карикатурум-5» Сургутский художественный музей: ул. 30-летия Победы, 21/2. Сургут, Тюменская обл., Россия, 628403
Тел./факс: +7 (3462) 51-68-16, 51-68-12, 51-68-08
Анкета участника — www.cartoonblues.com/Contests/karikatu-rum_anketa_2009.jpg
E-mail: karikaturum@rambler.ru

d — 30 июня
III International Biennial of Poster in Bolivia / Третья международная биеннале плаката. Боливия
<p>Период проведения: 19 ноября — 3 декабря.</p>
<p>Организатор: Grupo Catalografica при поддержке Icograda.</p>
<p>Участники: студенты, графики, дизайнеры, фотографы, художники любого возраста и национальности. Каждый может подать на конкурс</p>

d — 4 постеров (или серий) работ, созданных в период с июня 2005-го по июнь 2009 года.
<p>Категории:</p>
<p>a) плакаты культурных событий или культурной тематики,</p>
<p>b) плакаты по политическим и социальным проблемам,</p>
<p>c) плакаты наружной коммерческой рекламы,</p>
<p>d) неопубликованные плакаты на тему миграции.</p>
<p>Конкурсанты в категории d должны выразить их точки зрения на названную проблему.</p>
<p>Призы: I — \$3000, медаль и диплом; II и III — медали и дипломы; специальные призы. Для биеннале будет издан каталог.</p>
www.grupocatalografica.com E-mail: dcriado@grupocatalografica.com

С января по июнь
Фотоконкурс Emergenza Hot Shot. Москва
<p>Emergenza — крупнейший международный музыкальный фести-валь, проходящий в более чем 20 странах мира. В 2009 году он при-шел в Россию. Москва, Санкт-Петербург и Иваново с января по июнь примут 34 концерта.</p>
<p>В рамках Emergenza Russia-2009 пройдет специальный проект — фотоконкурс Emergenza Hot Shot. Его задача — поддержка и развитие концертной фотографии.</p>
<p>Фотографы, подавшие заявку на участие в конкурсе, получают ак-кредитацию на все концерты Emergenza в России. Лучшие работы по-лучат право участвовать в передвижной выставке, которая будет про-ходить параллельно фестивалю в клубах и других публичных местах городов проведения фестиваля. Победители конкурса будут награж-дены ценными призами в Национальном финале Emergenza Rus-sia-2009.</p>
www.emergenza-russia.ru E-mail: hotshot@emergenza-russia.ru

Круглогодично
Henry Moore Foundation Grants / Гранты Фонда Генри Мура. Лидс, Англия
<p>Фонд существует с 1977 года, его цель — образование, повыше-ние престижа изобразительного искусства, изучение творчества Ген-ри Мура.</p>
<p>Проекты в области скульптуры, графики и печати принимаются от художественных организаций из всех стран мира. Персональные за-явки не рассматриваются.</p>
<p>Проекты могут быть реализованы вне Лондона, при этом загра-ничные проекты должны содержать британский компонент.</p>
<p>Категории: новые проекты (организация выставок, печать катало-гов); коллекции (приобретение скульптуры для музеев); исследова-ния и разработки (поддержка скульптурных проектов); стипендии на резиденции, послевузовское образование, обучение в аспирантуре; конференции, лекции, публикации (книги и журналы, но не каталоги).</p>

Комиссия рассматривает заявки ежеквартально (даты на сайте). Сумма грантов: от £5000 до £20000.

www.henry-moore-fdn.co.uk
deadline
73

петербургская арт–хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.

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

ДЕКАБРЬ

1—20 декабря.
БИКЦИМ. «Искусственный возраст». Юлия Юсма. Фотография.

3—28 декабря.
Ресторан «Zoom». «Какая разница между пуганой вороной и письменным столом?» Яна Михалко. Графика.

5 декабря — 1 февраля.
Музей игрушки. «Свет за разбитым окном. Рождество в Германии. 1945—1955». Открытки, рождественские украшения, вертепы, фотографии, игрушки.

6—16 декабря.
Выставочный центр Союза художников. «Андреевский флаг». Живопись, графика.

9 декабря.
Фотосалон им. Карла Буллы. «Петербург сквозь столетие». Фотография.

10 декабря.
Клуб «Сочи kurot». «Методы исследования орнамента». Вита Буйвид. Фотография.

10—14 декабря.
Музей Академии искусств. «Высокий стиль интерьеръа 2008». VII Открытый конкурс архитектурных проектов.

11 декабря.
Галерея современного искусства на Императорском фарфоровом заводе. «Полифония». Сергей Соколов.

11 декабря — 11 января.
«Манеж». «Этикетки». Ремейки вино-водочных этикеток советского периода Фотография, объекты.

11 декабря — 7 февраля.
Лофт-проект «Этажи». «Кто Я? Дети глазами фотографов». Дмитрий Андреев, Богдан Звир, Жанна Малая, Александр Медведев, Евгений Мохорев, Андрей Нестеров, Дуса Соболев, Катя Сытник, Петр Титаренко. Фотография.

12 декабря.
Галерея «Фундус». «Северное направление». Владимир Федорчук. Фотография.

12 декабря.
Салон авторской куклы «Суок». В рамках проекта Музея городской скульптуры «Елочная игрушка как микроскульптура». Авторская елочная игрушка.

12 декабря.
Галерея «Национальный центр». «Осень, Кюоккала». Николай Москвин. Живопись, графика.

13 декабря.
Музей «Новой академии изящных искусств». «Север». Борис Казаков. Живопись.

14 декабря.
Фотосалон им. Карла Буллы. «Куда приводят мечты». Графика, живопись, фотография, диджитал-арт, коллаж.

15 декабря.
Центр искусств им. Дягилева. «Школа игры на…» Татьяна Скорлупкина.

15 декабря.
Музей Г.Р. Державина. «Становление Финляндии». Живопись, графика.

15 декабря.
Книжный салон «Собрание». «Танго с быками». Офорт, ксилография, меццо-тинто, литография, сухая игла.

16 декабря — 15 января.
Галерея «АРТ.объект». «Новогодняя выставка».

17 декабря.
Молодежный образовательный центр Эрмитажа. Дмитрий Плотников. Фотография.

17 декабря.
Арт-холл «Монако». «Стекланный рай». Елена Лаврищева, Владимир Маковецкий. Гравюра по оптическому стеклу.

18—24 декабря.
Информационно-выставочный центр ARTINDEX. «ARTINDEX. Современное искусство». Живопись.

18 декабря — 17 января.
Галерея «МАрт». Юрий и Наталья Манелис, Александра Овчинникова, Владимир Кожевников, Фофа Робеаривелу, Владимир Хахо, Александр Тринеев, Александр Волков, Михаил Бычков, Николай Богомолов, Александр Базарин, Юрий Сычев. Живопись, графика.

19 декабря.
Музей кукол «Новый год у ежиков». Марина Орлова. Куклы, аксессуары.

19 декабря — 24 января.
Петропавловская крепость. «Морская» (крейсер «Аврора»). Из цикла «Штучки». Объекты, скульптура, инсталляция.

19 декабря — 18 марта.
Музейно-выставочный центр «Петербургский художник». Энгельс Козлов. Живопись.

20 декабря.
Лофт-проект «Этажи». «Щербет». Андрей Скрипка, Антон Адасинский, Алексей Рахов, Елена Штык, Игорь Рокер и другие. Перформанс.

20 декабря — 21 января.
Выставочный зал Нарвских триумфальных ворот. «Монашеский остров». Станислав Марченко. Фотография.

21 декабря.
DO-галерея. «Ожидание праздника, или Встречали звери Новый год». Марина Каджева, Анна Флоренская, Ольга Ростроста. Войлочные медведи ручной работы, ювелирные украшения, объекты, графика.

21 декабря.
Библиотека книжной графики. «Книжная полка принцессы». К. Калинович, Г.А.В. Траугот, О. Яхнин, Е. Новикова, Л. Сергеев, Л. Строганов. Иллюстрация.

21 декабря — 20 января.
БИКЦИМ. «Мансарда». Евгений Мохорев, Станислав Чабуткин, Катя Сытник, Ася Гордеева, Лиля Бичурина, Геннадий Головин, Родион Юрга, Александр Лаврентьев, Татьяна Король, Владимир Чернецкий Фотография.

22 декабря.
Театр юных зрителей им. А.А. Брянцева. В рамках III Фестиваля современного интеллектуального искусства «Noopen Art». Арт-проекты.

22 декабря — 11 января.
Выставочный центр Союза художников. «Откуда приходит время». Фотография.

23 декабря — 3 января.
Галерея «Борей».

«Visionary dreams». Анна Франц. Видеоинсталляция.

«Я из Выползово». Андрей Данилов. Живопись.

23 декабря — 11 января.
Музей В.В. Набокова. «Нехарода». Мария Квиклис. Графика.

23 декабря — 11 января.
Выставочный центр Союза художников. «От Золотого кольца до Белого моря» Дарья Антипина. Живопись.

23 декабря — 13 января.
Выставочные залы IFA. Елена Гриценко, Юрий Губенко, Александр Гущин, Анатолий Давыденко, Остап Драгомойщенко, Валерий Дьяченко, Сергей и Елена Евсины, Реваз Жвания, Полина Заславская и другие Живопись, графика, скульптура.

24 декабря.
Музей Академии искусств. «Молодые таланты». Работы студентов, созданные во время летней практики 2008 года. Живопись, графика, скульптура.

24 декабря — 10 января.
Выставочный зал Московского района. «Рождественский калейдоскоп». Декоративно-прикладное искусство.

24 декабря — 30 января.
Галерея «Формула». «И именно сегодня и именно сейчас». Новогодний космический киноотряд: Лайка, Белка и Стрелка, Жучка, Му-му, Джульбарс, Мухтар, Булька, Каштанка, Артемон, Собака Павлова, Котопес, Леси, Скубиду, Шарик и другие.

25 декабря.
Выставочный центр Союза художников. «На краю земли». Николай Сюльгин, Александр Сайков. Акварель, фотография.

25 декабря — 4 января.
Музей-квартира И.И. Бродского. «Отражение тишины». Павел Еськов. Живопись.

25 декабря — 14 января.
Центр книги и графики. «Семейные праздники». Туман Жумабаев, Жанна Жумабаева. Живопись, графика, пластика.

26 декабря — 6 января.
БИКЦИМ. «Без меня». Марго Овчаренко. В рамках проекта «Имя собственное». Фотография.

26 декабря — 20 января.
Галерея «Рахманинов дворик». Петр Носов. Фотография.

26 декабря — 25 января.
Галерея ART re.FLEX. «Отражение». Феликс Волосенков, Роберт Геттих, Дмитрий Жуков, Валерий Лукка, Вячеслав Михайлов, Надежда Николаева. Живопись, графика, скульптура.

26 декабря — 29 марта.
Музей «Разночинный Петербург». «Мужчина состоит из „мужа“ и „чина“». Объекты.

27 декабря — 20 января.
Музей городской скульптуры. «Елочная игрушка как микроскульптура».

27 декабря — 31 января.
Галерея «Anna Nova». «Еще раз про любовь». Олег Маслов. Живопись.

29 декабря.
Епархиальное управление. «Мерная икона: история и современность».

29 декабря — 11 января.
Музей Ф.М. Достоевского. «Точка притяжения». Виталий Смирнов. Фотография.

30 декабря.
Галерея ASA ART. «De gustibus. Non disputandum». Александр Климцов, Елена Фигурина, Егор Остров, Владимир Козин, Феликс Волосенков и другие.

ЯНВАРЬ

3—30 января.
Галерея Третьякова. «Миры». Тамара Репина. Живопись.

3 января — 1 февраля.
Ресторан «Zoom». Светлана Кобышева. Живопись.

4—11 января.
Галерея «Люда». «Мастерская». Татьяна Губарева. Инсталляция, объекты.

6 января.
Галерея «Борей». К 18-летию галереи. Живопись, авторские плакаты, фантазии Гавриила Лубнина на клубных меню.

7—18 января.
«Манеж». «Петербург-2008». Живопись, скульптура, графика, фотография, декоративно-прикладное искусство, инсталляция.

8 января — 8 февраля.
Музей Анны Ахматовой. «Двенадцать месяцев в году». Живопись, декоративно-прикладное искусство, фотография.

9 января.
Музей истории фотографии. «Образы и подобиya». Александра Деменкова. Фотография.

10 января.
Галерея «Национальный центр». «Веселые святки». Евграф Пайманов, Валентина Леванова, Яна Вергасова. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

10 января.
Галерея «Дверь». «Человек с глинтвейном». Алексей Радченко. Струйная живопись.

10 января.
Арт-проект «Парник». «Выход». Евгения Горохова, Андрей Ярошевич. Графика.

10 января — 1 февраля.
Музей неонконформистского искусства.

Большой зал. «Вернисаж 1+20». (Классики экспрессивного абстракционизма середины XX — начала XXI века). Давид Ру, Юрий Миронов, Игорь Снегур, Александр Семенов, Сергей Сангалов, Борис Ионайтис, Оваким Сехпосян, Олег Тимофеев и другие. Живопись, графика

Малый зал. «Цветописание». Людмила Зарипова. Живопись.

11—24 января.
Выставочный зал Московского района. «Разноликий Петербург». Виталий Архипов. Фотография.

11—31 января.
Лофт-проект «Этажи». «Море». Юлия Светлова. Фотография.

11 января — 15 марта
Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Первый шаг». Геннадий Зубков, Настя Зеелова, Светлана Цвиркунова, Наталья Петруханова, Александр Стависский, Ольга Иванова, Светлана Карлыханова, Виктор Грачев, Ольга Грачева, Юлия Игнатьева, Ольга Полозова, Роман Генералов. Живопись.

12 января.
Дом ученых. «Николай Евгеньевич Муратов. Станковая графика. Плакат. Книжная и журнальная иллюстрация. Скульптура». Из серии «Художники Санкт-Петербурга».

12—22 января.
Галерея «Зона ДИ». «Люди». Ван Степанян. Фотография.

12 января — 8 февраля.
Дом молодежи «Рекорд». «Любите город на Неве». Сергей Сиделев, Алексей Смирнов. В рамках проекта «Молодой Арт Петербург». Живопись.

13 января.
Музей городской скульптуры. «Старый Новый год». Владимир Михайлуца, Сергей Зизиюлин, Сергей Белоусов, Павел Канторов, Николай Симоновский, Виктор Борисов, Андрей Сладков, Евгения Коновалова, Екатерина Новикова, Роман Сулла, Михаил Чуркин. Видеоинсталляция.

13—15 января.
Галерея «Люда». «Черные и белые». Марина Алексеева. Объекты, инсталляция.

13—24 января.
Галерея «Борей».

«Навстречу своему счастью». Александр Войцеховский. Живопись

«Ступени». Людмила Цишевская. Живопись.

13—24 января.
Галерея «Паразит». «Аптека».

13—25 января.
Выставочный центр Союза художников.

«Принцип красоты». Александра Овчинникова. Живопись.

«Звезда полей горит не угасая…» Юрий и Виктор Гариковы. Живопись.

13—28 января.
Музей В.В. Набокова. «„Одень Машу“: эволюция жанра». Бумажные куклы разных типов и жанров.

13—31 января.
Галерея «Сарай». «Послесловие Рождества». Елена Маркова. Живопись.

14 января.
Консерватория им. Римского-Корсакова. Певческие рукописи XVI—XIX веков.

14 января — 15 марта.
Галерея «Арка». «Туркменская экзотика Лейли Хаитовой».

15 января — 1 февраля.
Библиотека им. Грибоедова. «Алексей Пахомов — художник блокадного Ленинграда». Литография.

15 января — 12 марта.
Музей Г.Р. Державина. «В белом глянце фарфора…» Декоративно-прикладное искусство.

16 января.
Выставочные залы IFA. Владимир Яшке. Живопись.

16—28 января.
Центр книги и графики. Иван Астапов, Дебора Астапова. Живопись, графика.

16—30 января.
Выставочный зал Творческого Союза художников. «Маршрут». Анатолий Давыденко, Мария Мамкаева, Юрий Былков. Живопись, графика.

16 января — 19 февраля.
Библиотека книжной графики. Александр Задорин. Графика.

16 января — 28 февраля.
Grand Palace. «Нереальная реальность». Андрей Кузнецов Фотография.

17 января.
Галерея «Люда». «Укусы насекомых». Григорий Ющенко.

17 января.
Галерея «Матисс Клуб». «Забывтые маяки». Андрей Рудьев.

17 января — 7 февраля.
Галерея «АРТ.объект». «Вся жизнь у берегов Невы». Работы членов Петербургского акварельного общества.

18—31 января.
Выставочный центр Союза художников.

«Блокада глазами ребенка». Валентина Тонск. Графика.

«Блокадный Ленинград». Живопись.

18—31 января.
Галерея «МАрт». «Музыковедение». Сергей Наветный. Фотография.

18 января — 7 февраля.
Галерея «Navicula Artis». Андрей Горбунов. Живопись.

19 января.
Храм Петра и Павла на Невском проспекте. «Чаша». Живопись, гобелен, скульптура.

19 января — 7 июня.
Этнографический музей. «Русский традиционный костюм». Декоративно-прикладное искусство, объекты конца XIX — начала XX века.

20 января.
Музей хлеба. «Глаза души». В. Баженов, О. Зиновьев, М. Буранов, Н. Селиванова, Т. Куренкова, Е. Пашутин, А. Савочкин, И. Князев, А. Фомина, О. Ершова, Д. Черемухин. Живопись, графика, керамика.

21—30 января.
Галерея «Люда». «Имя Россия». Владимир Козин. Объекты.

22 января — 5 февраля.
Галерея Дмитрия Семенова. Вита Буйвид. Живопись.

23 января
Лофт-проект «Этажи». «Диалог». Арт-студия «Перспектива», Товарищество молодых художников «Зеленая собака».

23 января.
Галерея «ГЭЗ-21». «(в)МЕСТОслов». Владимир Волков, Павел Семченко. Перформанс.

23 января.
Фотосалон им. Карла Буллы. «В небесную высь». Людмила Иванова.

23 января — 7 февраля.
Галерея «ДиДи». «Мы помним…» Александр Блинков. Живопись.

23 января — 14 февраля.
БИКЦИМ. Фания Шевчук. Живопись.

23 января — 16 февраля.
Галерея «Рахманинов дворик». Василий Воронцов. Фотография.

23 января — 20 февраля.
Галерея «С.П.А.С.». «День ангела». Вячеслав Шрага. Живопись.

23 января — 23 февраля.
Петропавловская крепость. «Традиционное искусство китайских вееров и зонтиков». Веера из сандалового дерева, кипариса, белой кости, перьев. Декоративно-прикладное искусство.

23 января — 31 марта.
Галерея «Vulthaur». Владимир Цивин. Скульптура, графика.

24 января.
БИКЦИМ. «В начале был свет +». Олег Женеленко, Виктория Захарова. Скульптура, графика.

24 января.
Музей-квартира И.И. Бродского. «Южные образы». Вахид Новрузов. Акварель.

25 января.
Галерея «DO». Александр Позин. Микроскульптура.

25 января.
Комплекс «Саблинский». К 50-летию открытия палеолитической живописи в Каповой пещере (Урал). Копии рисунков Шульганташа.

27 января.
Музей политической истории России. «Ленин — от А до Я». В рамках проекта «Образы советских вождей. Реальность. Утопия. Критика». Тиражированные и оригинальные плакаты, скульптура, оригинальная графика, фотографии, значки, марки, денежные знаки.

27 января.
Театр марионеток им. Е.С. Деммени. Ко Дню снятия ленинградской Блокады. Куклы военных лет.

27 января — 7 февраля.
Галерея «Борей».

«57+34». Татьяна Сергеева. Живопись.

«Литографии». Ирина Васильева, Иван Сотников, Олег Котельников, Владимир Яшке, Андре Сюньо. Различные печатные техники.

27 января — 7 февраля.
Галерея «Паразит». «Плагиаг».

27 января — 8 февраля.
Выставочный центр Союза художников.

«Золотой город». Валерий Миронов. Живопись.

«Дыхание сердца». Декоративно-прикладное искусство Кореи. Картины из натуральных камней.

27 января — 14 февраля.
Выставочный зал Московского района. «Шелковые фантазии». Батик

27 января — 1 марта.
Особняк Кшесинской. «Новый оратор». Паблик-арт инсталляция.

2017 год

Галерея «Д137». «What Goes On In a Young Girl's Mind?» / «Что творится в голове у юной девушки?». Юлия Косулькинова.

27 января — **6 марта**
Галерея «Д137». «What Goes On In a Young Girl's Mind?» / «Что творится в голове у юной девушки?». Юлия Косулькинова.

28 января — **27 февраля**.
Музей связи им. А.С. Попова. «Современная норвежская архитектура». Фотографии, видео, макеты.

28 января — **1 марта**
Галерея ART ге.FLEX. «Солнца день». Рашид Доминов. Живопись.

29 января.
Отель Sokos Hotel Vasiliievsky. Дмитрий Перекрест. Работы в авторской технике кристаллической светописи.

29 января — **20 февраля**.
Галерея Марины Гисич. «Взаимо/Действия». Сергей Денисов. Коллаж.

30 января — **12 февраля**.
Выставочный зал «Смольный». Станислав Пономарев. Живопись.

30 января — **15 февраля**.
Музей В.В. Набокова. «Городской мотив». Павел Еськов. Городские пейзажи.

30 января — **21 февраля**.
Галерея «КвадраТ». «Пейзаж Санкт-Петербурга в блокадном Ленин-граде».

30 января — **28 февраля**
Центр книги и графики. «Новая жизнь традиций». Декоративно-прикладное искусство.

30 января — **1 марта**.
Петропавловская крепость. Потерна и каземат Государева бастиона. «Другая сторона». Ян Брейквелл. Инсталляция.

31 января — **5 февраля**.
Галерея «Люда». «Убитая любовь». Валерий Гриковский. Графика.

ФЕВРАЛЬ

1—27 февраля.
Галерея Третьякова. «Пляж». Люся Воронова. Живопись.

1—28 февраля.
Испанский центр. «Испания — Санкт-Петербург». Фотография.

1—28 февраля.
Ресторан «Zoom». Артур Бергард. Фотография.

2 февраля.
Всероссийский музей А.С. Пушкина. Иллюстрации к произведениям Д. Гранина.

2—15 февраля.
Grand Palace. «Украденный поцелуй». Графика.

3 февраля.
Музей городской скульптуры.

«Беседы. Урок № 1». Гарри Зух, Елена Фигурина.

«Horse-мажор». Гарри Зух, Катя Иванова.

3—17 февраля.
Выставочные залы IFA.

«Яблочный спас». Виктор Серенко. Живопись.

«Портреты». Юрий Сычев. Живопись.

3—21 февраля.
Галерея «МАрт». «Возвращение блудного сына». Всеволод Мечковский. В рамках проекта «Художники Дальнего Востока». Живопись, графика.

3—22 февраля.
Музей Анны Ахматовой. «Прозрение». Наталья Селиванова. Живопись, графика.

4 февраля.
Музей истории религии. «Непал — страна храмов и гор». Иван Дементиевский. Фотография.

4 февраля — **1 марта**.
Музей-институт семьи Рерихов. «Художник и его мастерская». Свен Саг. Живопись, графика.

Музей Академии художеств. Петр Дик. Графика.

4 февраля — **15 марта**.
Музей игрушки. «Игрушка и не только». Лев Сморгон. Скульптура, декоративно-прикладное искусство.

5—15 февраля.
Музей-квартира И.И. Бродского. Александр Пестерев. Живопись, графика, скульптура.

5 февраля — **5 марта**.
Институт Финляндии. «До-Петроглифы». Реконструкция старинных узоров воды, ижоры и ингерманландских финнов, современное представление о культуре коренных народов Петербургской земли (на основе творческих работ участников национальной фотогруппы «Ууси каартти»).

6—13 февраля.
Галерея «Люда». Группа «Мыло». Объекты.

6—26 февраля.
Клуб «Манхэттен». «Проводник. По поводу и без повода». Апполинария Мишина Графика.

6 февраля — **14 марта**.
Галерея «Anna Nova». «Болота». Петр Швецов. Живопись.

6 февраля — **15 марта**.
Галерея «Глобус». «Тревога». Джейхун Оджадов. Живопись.

6 февраля — **29 марта**.
Выставочный зал Нарвских триумфальных ворот. «Военный Петербург». Фотография второй половины XIX — начала XX вв.

7—21 февраля.
Галерея «Арт-Лига». ВИК (В. Забелин). Живопись.

7 февраля — **1 марта**.
Музей неонконформистского искусства.

Большой зал. «Игра в игру игры». Андрей Чезин, Давид Плаксин. Фотография, графика, живопись, компьютерная графика, объекты.

Малый зал. Николай Ефименко. Живопись.

7 февраля — **1 марта**.
Музей «Новой академии изящных искусств». «Воздухоплавание. Мореплавание. Автопробег». Ольга Тобрелутс. Фотография.

7 февраля — **1 марта**.
Галерея «Дверь». «Дверь в иное». Ника. Живопись, графика.

7 февраля — **19 марта**.
Лофт-проект «Этажи». «Академия нового человека». Сергей Бугаев-Африка. Живопись.

8 февраля — **1 марта**.
Арт-проект «Парник». «День рождения». Кирилл Иванов. Живопись.

8 февраля — **9 марта**.
Галерея «Fotowall». «Красота 7». Сами Хюрскюлахти Фотография.

9—15 февраля.
Выставочный центр Союза художников. Вступление в Союз художников. Декоративно-прикладное искусство, живопись, графика, скульптура.

10—21 февраля.
Галерея «Борей».

«После жизни». Ольга Азова. Живопись.

«Диалоги с природой». Наталья Соколова. Живопись.

10—21 февраля.
Галерея «Паразит». «Красота».

10 февраля — **8 марта**.
Дом молодежи «Рекорд». Игорь, Наталья, Ольга и Екатерина Суворовы. В рамках проекта «Молодой Арт-Петербург».

10 февраля — **10 марта**.
Галерея «АРТ.объект». Антон Макаров, Елена Прудникова. Живопись.

12 февраля — **8 марта**.
Музей Академии художеств. Петр Дик. Графика.

12 февраля — **12 марта**.
Галерея «Гильдия мастеров». «Дыхание Африки». Живопись.

13 февраля — **1 марта**.
CAG. Comic Art Book Gallery. Вероника Рудьева. Живопись, инсталляция.

13 февраля — **2 марта**.
DO-галерея. Лев Сморгон. Графика.

13 февраля — **24 мая**.
Эрмитаж. «Мейсенский фарфор 1900—1935. Из собрания Дома искусств в Дармштадте».

14—28 февраля
Галерея «Navicula Artis». Сергей Добротворский. Графика.

14 февраля — **8 марта**.
РТК «Варшавский экспресс». Wedding Biennale. Джо Бьюссинк, Бэмби Кэнтрелл, Ервант, Ласло Габани и другие. Свадебная фотография.

16—18 февраля.
Музей городской скульптуры. «Артур Ян, Гарри Зух. Две ноги, огрызок, ключ, орехи, золотая рыбка, полголовы».

16 февраля — **2 марта**.
БИКЦИМ. «Тени цвета». Яков Рождественский. Фотография.

17 февраля.
Музей городской скульптуры. Лев Сморгон. Живопись, скульптура.

17 февраля — **3 марта**.
Центр книги и графики. Работы художников, посвященные картине «Менины» Веласкеса.

17 февраля — **3 марта**.
Музей В.В. Набокова. «Мой окружающий мир». Маргарита Баранова. Живопись.

17 февраля — **7 марта**.
Выставочный зал Московского района. «Туман Древней Руси». Туман Жумабаев. Живопись.

17 февраля — **8 марта**.
Музей Анны Ахматовой. «В садах других возможностей». Людмила Петрушевская. Живопись, графика, инсталляция.

17 февраля — **10 марта**.
Галерея «ДиДи». Алексей Штерн. Живопись.

18 февраля — **8 марта**
Музей Академии художеств. «Династия Бахов в Академии художеств». Скульптура, графика.

18 февраля — **8 марта**.
Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Вторичная переработка». Инсталляция, объекты.

19 февраля — **8 марта**.
Выставочный центр Союза художников. Борис Семенов. Живопись.

20 февраля — **10 марта**.
Галерея «Рахманинов дворик». Виктор Ильин. Фотография.

21 февраля — **29 марта**.
Государственный центр фотографии. «Италия. 1946—2006. От реконструкции к миллениуму».

24 февраля — **7 марта**.
Галерея «Борей».

«Мастерская 3.14». Елена Нестерова, Евгений Савицкий, Виктор Солинин. Живопись, инсталляция.

«Моя Голландия». Игорь Красенков. Цифровая печать.

24 февраля — **7 марта**.
Галерея «Паразит». «Memento-mori».

25 февраля.
Галерея «АРТТЕАТР». «От замысла к воплощению». Сергей Австриевских.

московская арт–хроника

ДЕКАБРЬ

1—14 декабря.
Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Звезды против СПИДа». Серж Головач. Фотография.

3 декабря.
Государственная Дума. «Сказки Московии». Из коллекции художественной мастерской Владикавказа. «Часы заморские похабные», «орден-звезда с крестом VIP», «орден приколный», «шпиен-камень супостатный» и другие необычные произведения искусства.

3—20 декабря.
Пущинский музей экологии и краеведения. «Только три часа полета…» Ирина Казанская. Фотография.

4—9 декабря.
Центральный дом работников искусств. «1986». Живопись, графика, киноэскизы.

4—20 декабря.
Центр современного искусства «M’APC».

«Связи». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

Валерий Башенин. Живопись.

4—21 декабря.
Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Сила, гармония, радость». Стася Миталь. Рисунок.

4 декабря — **23 февраля**.
Школа акварели Сергея Андрияки. Алексей Попов. Графика, живопись.

5 декабря.
Посольство Тунисской Республики. Наталия Панкова. Живопись.

5 декабря.
Ravenscourt Galleries. Георгий Литичевский.

5—20 декабря.
Центр современного искусства «M’APC». Влад Юрашко, Никита Кадан, Светлана Курмаз, Алексей Ланцев, Артур Ян, Евгения Кудрина. Живопись, декоративно-прикладное искусство, куклы.

6—25 декабря.
Центр «Джаганнат». «Путь». Павел Наумов. Эзотерическая живопись.

7 декабря — **20 января**.
Зоологический музей МГУ. «Подводный мир Белого моря». Александр Семенов. Фотография.

8 декабря.
ГЦСИ. «Другие материалы: Тяго Гужэес». Видео.

8 декабря.
Чешский центр. «Чешская культура в Чехии и не только». Фотография.

8 декабря.
Театральная галерея на Малой Ордынке. «Клин 5». Работы выпускников и студентов художественных отделений театральных вузов. Эскизы костюмов, макеты декораций.

8—28 декабря.
Галерея «АЗ». «Ташизм. Фрагменты». Анатолий Орлов. Живопись.

9 декабря.
Литературный музей. Нина Луговская. Графика.

9—20 декабря.
Выставочный зал на Тверской-Ямской. Людмила Трегубенко. Живопись, графика.

9 декабря — **11 января**.
Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Зимняя сказка». Декоративно-прикладное искусство.

10 декабря.
ГЦСИ. Ugol Ratmanova, SAWSAW, Нурспoик. Аудио-визуальный перформанс.

10—14 декабря.
Центр современного искусства «Винзавод». Татьяна Смирнова. Серия «японских» работ. Архитектура.

10—15 декабря.
Галерея «Вхутемас». «Дом для звезды». Объекты, архитектура.

10—18 декабря.
Российско-немецкий дом. «Связь времен». Олег Бадмаев. Скульптура.

11 декабря.
Галерея «K35». «Сэм Шоу: Мэрилин и Марлон» / «Sam Shaw: Marilyn & Marlon». Фотография.

11 декабря.
Музей истории искусств «Провиантские магазины». «Семьей крепка Отчизна». Работы художников из Тулы, Брянска, Ростова, Хабаровска, Курска, Киева, Орла, сахалина, Западной Сибири и других регионов.

11—24 декабря.
Ravenscourt Galleries. Евгений Лансере. Скульптура.

11 декабря — **18 января**.
Stella Art Foundation. «Упражнения». Анастасия Хорошилова. Фотография

11 декабря — **11 февраля**.
Галерея «Культпроект». «Мед осени». Тонино Гуэрра. Живопись, декоративно-прикладное искусство, объекты.

11 декабря — **15 февраля**.
Музей-заповедник «Царицыно». Сергей Андрияка. Живопись.

12 декабря.
Галерея «Колорит». «7 опытов». Елена Белякова, Карен Папикян, Ольга Плужникова-Орлова, Андрей Пичакич, Елена Гороховская, Ашот Киракосян.

13 декабря.
Дом Юргиса Балтрушайтиса. Республика свободных художников Литвы Ужупис (Заречье). Графика.

13—19 декабря.
Выставочный зал Союза художников. Евгений Казарянец. Живопись, графика.

13 декабря — **11 января**.
Выставочный зал «Измайлово». «Начало». Живопись, графика.

13 декабря — **11 января**.
Культурный центр «Дом Озерова». «Когда зажигается елка». Ольга Вечеровская. Авторская кукла.

13 декабря — **30 января**.
Галерея на Чистых прудах. «Монологи». Лена Багдасарян. Живопись.

14 декабря — **17 января**.
Галерея «Риджина». «Или-или». Павел Пепперштейн. Живопись.

14 декабря — **17 января**.
Галерея «ФотоСоюз». Леонид Лазарев. Фотография.

15 декабря — **31 января**
Галерея pop/off/art. «Поклонение». Анатолий Осмоловский. Объекты.

16 декабря.
Словацкий институт. «…» Франтишек Бубино Кудлач. Карикатура.

16 декабря.
Литературный музей. Алла Плинер. Акварель.

16 декабря — **18 января**.
Московский музей современного искусства. «Необходимое и неизбежное». Сергей Шутгов.

16 декабря — **30 января**
Галерея «FotoLoft». «Лучшее за год. Flashback: от репортажа до сюрреализма». Катя Белкина, Миша Бурлацкий, Олег Виденин, Игорь Амелькович, Александр Бе-

лов, Игорь Крутер, Зура Арабидзе, Игорь Василядис, Иракий Шанидзе, Алексей Никишин другие Фотография.

16 декабря — **15 февраля**
Дарвиновский музей «Путешествие в Новый год». Оригами.

17 декабря.
Фонд «Современный город». «Kol-basa». Дмитрий Булыгин.

17 декабря.
Клуб «Arma 17». «В свете индиго». Таша Фомкина, Александр Вдовин, Вальдемарppr Existence, Мирта Рубин Живопись, фотоколлаж.

17 декабря — **12 января**.
Галерея M&Ю Гельман. «Плохие новости». Петр Белый. Объекты из резины.

17 декабря — **18 января**.
Галерея «Волга». «Zen landscape». Наталья Залозная. Живопись.

17 декабря — **19 января**.
Галерея «На Солянке». «20—30—50». Михаил Алдашин. Живопись, графика, инсталляция.

17 декабря — **25 января**.
Дарвиновский музей. «Здесь был Вася». Детское творчество.

17 декабря —**30 января**.
Галерея «Iraqui». «Pro-files». Денис Салаутин, Дмитрий Файн.

17 декабря — **8 февраля**.
Музей современного искусства Российской академии художеств. «Живые портреты». Энди Уорхол. Видеоработы.

18 декабря — **16 января**.
Галерея «Вхутемас». «Архитектурный авангард». Александр Никольский. В рамках цикла «Воплощенная утопия. Новая архитектура 1920-х. Россия — Германия». Объекты.

18 декабря — **18 января**.
Крокин-галерея. «ФЕН.CO. FREELOGY. Зима-весна 2009». Антон Смирнский, Василий Смирнов, Алик Полушкин. Живопись, видео.

18 декабря — **25 января**.
Центр современного искусства «Винзавод». «Объекты защиты». Евгений Антуфьев.

19 декабря.
Зверевский центр современного искусства. «Сказки-раскраски». О. Арнаутов, К. Батынков, К. Бохоров, А. Галечьян, К. Звездочетов, Император Вава, И. Иогансон, А. Калима, С. Калистратова, К. Календарев, А. Косяк, В. Курдюков, М. Лейзгольд, С. Литвак, Б. Матросов и другие.

19 декабря.
Галерея «VP-studio». «Открытки от художников». Анна Броше, Александр Бродский, Константин Батынков, Владимир Дубосарский, Светлана Викерс, Гор Чахал, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Ростан Тавасиев, Борис Стучебрюков, Витас Стасюнас, Аркадий Насонов, Мария Константинова, Андрей Филиппов, Никита Алексеев, Никола Овчинников, Мирюэль Руссо, Наталья Жерновская, Группа «Россия» (Иван и Егор Дмитриевы, Людмила Блок), Сергей Шевцов, Стас Шурипа.

19 декабря — **18 января**.
Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Наивная история». В рамках культурологического проекта «Советское наивное искусство»

20 декабря.
Галерея M&Ю Гельман. «Спондей». Марат Гельман, Константин Крылов, Мирослав Немиров. В рамках проекта «Буквы и составлен-

Иван Хмелевский. «Метод проб и ошибок».

ное из них — еще какое контемпорарное искусство!».

20 декабря. Театральный особняк. «The Edge. Реальность и виртуальность». Анастасия Кузнецова, Мария Петухова, Евгений Кантаржи, Дмитрий Сердюк.

21 декабря. Выставочное пространство «ПРОЕКТ_ФАБРИКА».

«Manifest». Иван Хмелевский, Ник Трепцов, Тема Сухинин, Марго Магнитская. Графический дизайн.

«Метод проб и ошибок». Дарья Зайцева, Евгения Баринаова, Ирина Ряжских, Ирина Сидорова, Карина Манучарян, Котрина Жукаускайте, Лиза Тебина. Графика.

22 декабря — 22 января. Ravenscourt Galleries. «Для радио». Владислав Ефимов. Фотография, объекты.

23 декабря — 3 января. Болгарский культурный центр. Александр Вабель. Живопись.

23 декабря — 18 января. Московский музей современного искусства. «Импровизации». Рена Цузмер. Декоративно-прикладное искусство.

23 декабря — 18 января. Российская Академия художеств. Валерий Евдокимов. Станковая скульптура, проекты и фотографии реализованных монументальных работ, рисунки.

23 декабря — 19 января. Галерея «На Солянке». «Кто Вы, Сергей Урусевский — великий кинооператор, художник, режиссер?» Живопись, графика, фотография, объекты.

24 декабря. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Три пришествия Палладио», «Палладио здесь». Юрий Аввакумов, Евгений Асс, Сергей Бархин, Евгений Белогруд, Александр Бродский, Юрий Григорян, Иван Жолтовский, Джакомо Кваренги и другие. К 500-летию архитектора.

24 декабря — 10 января. Центр современного искусства «М'АРС». «Художник и преподаватель». Живопись, графика.

24 декабря — 10 января. Выставочный зал на Тверской-Ямской. «Новый год на Тверской-Ямской, 20». Живопись.

24 декабря — 11 января. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Цвет и звук державы Рериха». Работы учащихся Волосовской детской школы искусств им. Н.К. Рериха.

24 декабря — 15 января. Галерея Паломнического центра. «Августейшее служение России». Фотография.

25 декабря. Галерея «XL». «XL-Текст». К 15-летию галереи.

25 декабря — 12 января. Галерея «ОСТ». «Рождественские мистерии». Катерина Бубнова, Алиса Бубнова-Цицианова. Скульптура, фотография.

25 декабря — 18 января. Галерея «Зураб». «Отражения». Илана Равив. Живопись.

25 декабря — 18 января. Центр современного искусства «Винзавод». «Время стилиаг». Костюмы, фотографии, карикатуры, артефакты.

25 декабря — 31 января. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Путями Центрально-Азиатской экспе-

диции Николая Рериха». Владимир Козар. Живопись.

26 декабря. Совет Федерации. «Камчатский край и его коренные жители — ительмены». Фотография.

26 декабря — 11 января. Московский музей современного искусства. «Колобки». Ежегодный фестиваль детского творчества.

26 декабря — 25 февраля. Политехнический музей. «Северный полюс. Второе открытие». Фотография.

27 декабря. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Dreamcatchers» Лиза Морозова. Объект, инсталляция.

Галерея «Reflex». «Припасы». Дмитрий Булныгин. Фотография.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Мимолетом — wind style». Наталья Риво. Инсталляция.

Галерея «РуЛитвин». «Улей». Дмитрий Забавин. Объект.

Галерея «Глаз». «Русский ландшафт». Вадим Гуцин. Фотография.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Источник просветления». Инсталляция.

Галерея «Paperworks». «Кризис безобразия».

27 декабря — 26 января. Литературный музей. «Ангельское воинство». Николай Эстис. Живопись.

ЯНВАРЬ

3 января — 31 марта. Студия систематизма на Новом Арбате. «Азбука супрематизма». Живопись.

4 января — 4 февраля. Галерея «Ателье № 2». «Две картины». Живопись, скульптура.

5 января — 1 февраля. Музей современной истории России. «Твоя любимая игрушка». Декоративно-прикладное искусство.

5 января — 1 февраля. Галерея «Практика». «Сильная доля секунды». Роман Екимов. Фотография.

6—17 января. Выставочный зал на Кузнецком мосту. «Русская провинция». Пленэрная живопись.

6 января — 22 февраля. Парк «Аптекарский огород». «Вьюговой-2009». Ледовая скульптура.

7 января — 8 февраля. Галерея «Проун». «Саллазки». Декоративно-прикладное искусство.

8—31 января. Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева. «Тихий разговор». Виктор Шикин. Живопись, гобелен.

8 января — 18 февраля. Музей наивного искусства. Николай Козырин. Живопись.

9—30 января. Галерея N. «Ассорти». Фотография.

10 января — 1 февраля. Музей-усадьба «Архангельское». «На одном дыхании». Валентина Кузнецова, Роберт Паликян, Павел Фадеев. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

12 января. Выставочный зал редакции журнала «Наше наследие». «За чтением». Петр Дик. Графика.

13 января. Третьяковская галерея в Толмачах. «Студия и музей — 20 лет вместе». К юбилею Детской студии. Графика, керамика, бумажная скульптура, мозаика, живописно-пластические рельефы, панно.

13 января. Зверевский центр современного искусства. Коля Байтов, Света Литвак. Перформанс.

13—18 января. ЦДХ. Зал № 27. Анна Шабурова. Акварель.

13—24 января. Выставочный зал на Тверской-Ямской. Сергей Посконин. Живопись, графика.

13—31 января. Галерея «ОСТ». «До и после». Фотография.

13 января — 8 февраля. Московский музей современного искусства. «Невесомость». Анхель Орензанц. Рисунки, видео, перформанс, скульптура.

14—15 января. Кривоколенный переулок, д.14. Александр Айзенштат. Работы из циклов «Кафка», «Квадратики», «Красное и черное», «Люди», «Руки». Живопись.

14—18 января. ЦДХ.

Зал № 8. «Три поколения». Живопись, графика, скульптура.

Зал № 18. «Искусство против СПИДа». Живопись, графика, фотография.

14—24 января. Дом художника. «Монументалисты Москвы». Живопись, скульптура.

14 января — 1 февраля. Выставочный зал «Солнцево». «Донской пейзаж». Виталий Куликовский. Живопись, графика.

15 января. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Фарфор, фаян, майолика». Керамика 1930—1970-х годов.

15 января. ЦДХ. Зал № 17. «Храм Световида». Сергей Манцеров. Живопись, скульптура.

15 января — 1 февраля. Московский музей современного искусства.

«Интерпретации: живопись, графика, тексты». Светлана Романова.

«Настоящеeproшлое». Сергей Яралов. В рамках программы «Дебют». Инсталляция.

15 января — 12 февраля. Музей современной истории России. «Под русским небом». Михаил Кугач. Живопись.

15 января — 13 февраля. Дом журналистов. «Слово о полку Игореве». Фотография.

16 января. Фонд культуры «Екатерина». Таир Салахов. Живопись, графика.

17 января. Выставочное пространство «ПРОЕКТ_ФАБРИКА». «Мартиротерапия, или Лечение мучением». Дмитрий Зудов

17—23 января. Галерея «Вхутемас». «Наукоград — Belltown». Архитектура.

17—30 января. Центр современного искусства «М'АРС». «Числовые поля». Александр Панкин

Объекты.

18 января. Клуб «PodМосковье». Творческое объединение «ЛУЧ». Фотография, видеоарт.

18 января — 10 марта. Арт-кафе «Мед». «Пчелы». Мария Панич. Фотография.

19 января. Зверевский центр современного искусства. «Купальщицы». Виктор Николаев, Алексей Орловский, Петр Перевезенцев.

20—25 января. Неглинная, д.14. «Аварийный люк 7». Давина Гарридо де Мигель, Хуана Доминго, Геновева Фернандес, Сара Ваттерсон, Мартина Анагносту, Марина Лейзгольд, Ольга Хан.

20 января — 1 февраля. Галерея «Совком». «Срочная живопись». Юрий Татьянин.

20 января — 2 февраля. Галерея «Ардена». Борис Павлов, Олег Павлов. Живопись.

20 января — 7 февраля. Галерея «Paperworks». «Внутренний орнамент». Борис Матросов. Живопись.

20 января — 9 февраля. Галерея «Файн Арт». «Сон в летнюю ночь». Катя Белявская. Графика.

20 января — 15 февраля. Галерея искусств Зураба Церетели. Хаджи-Мурад Алиханов. Живопись.

21 января. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Кирилл Мамонов. Из коллекции ГТГ.

21 января. Городская Дума. «Фрагменты реальности». Алексей Никишин, Сергей Булавский, Валерий Плотников, Александр Шабельников, Наталья Четверякова, Александр Яковец и другие Фотография.

21—30 января. Галерея «Кино». «Рецепт: коктейль Серебряного века». Декоративно-прикладное искусство.

21 января — 15 февраля. Галерея «На Солянке». «Федор Хитрук: Бонифаций, Винни-Пух, фильм, фильм, фильм…» Анимация, графика.

21 января — 20 февраля. Российская государственная библиотека. «Краски Валдая». Андрей Компанец. Фотография.

21 января — 16 марта. Музей «Дом Нащокина». «Преображение». Даши Намдаков. Ювелирное искусство.

22—25 января. Выставочный зал «Манеж». «Год семьи — результаты, проблемы и перспективы». Архивные фотографии.

22 января — 1 февраля. Выставочный зал «На Каширке». «Межнациональное пространство». Живопись, графика, фотография.

22 января — 7 февраля. Галерея «ФотоСоюз». Валерий Арутюнов Фотография.

22 января — 8 февраля. Галерея «На Солянке». «…Тяжесть и нежность…» Светлана Филиппова. Графика.

22 января — 15 февраля. Галерея M&Ю Гельман. «Чем я хуже?». Владимир Козин. Объекты, фотография.

22 января — 15 февраля. Культурный центр «Дом Озерова». «Философия и очарование окру-

жающего мира». Алексей Сологуб. Фотография.

22 января — 22 февраля. Галерея им. братьев Люмьер. «Сто дней утопии». Сергей Конохов. Фотография.

22 января — 22 февраля. Выставочный зал «Манеж». «Юрий Рост. Групповой портрет». Фотография.

22 января — 22 февраля. Крокин-галерея. «Флаги». Роман Минаев. Живопись, мультимедиа.

22 января — 22 февраля. Галерея «Ковчег». «Однокурсники». Александр Васин, Николай Гришин, Марк Клячко, Борис Маркевич.

22 января — 22 февраля. Выставочный зал «На Каширке».

«Дембельский альбом 1960-х». В рамках проекта «Семейный альбом. Люди и время в фотографии». Фотография.

«Грустный клоун». Сережа Воробьев. Детский рисунок.

22 января — 3 марта. Галерея Photographer.ru. «Дом счастья». Рена Эффенди. Фотография.

23 января. ГЦСИ. Группа «Синие носы» (Вячеслав Мизин, Александр Шабуров), Владислав Ефимов и Аристарх Чернышев, Яков Каждан, Ксения Перетрухина, Prigov Family Group (Дмитрий Александрович Пригов, Андрей Пригов, Наталия Мали), Эгле Ракаускайте, Марина Черникова. Видеоарт.

23 января. Зверевский центр современного искусства. «Затерянные во времени». Работы творческой группы «Комикс Underground».

23 января. Британская высшая школа дизайна. «Символ года». II Международный фестиваль. Рисованные персонажи, открытки, постеры, иллюстрации, анимация, фотографии

23 января — 15 февраля. Российская Академия художеств. «Тихая моя Россия». Сергей Куприянов. Живопись.

23 января — 15 февраля. Выставочный зал «Измайлово». «Культурное наследие Черногории». Владислав Касалица. Фотография.

23 января — 21 февраля. Галерея «Арт Прима». «Романтический мастер». Владимир Телин. В рамках проекта «Романтики реализма».

24 января — 10 февраля. Галерея «Волга». «Художники VOLGA art gallery». Владимир Мигачев, Нальби, Сергей Савченко, Эдуард Бельский и другие. Живопись.

24 января — 31 мая. Галерея «С.АРТ». «3Е БЕСТ». Группа АЕС +Ф, «Синие носы», Константин Батынков, Марина Белова, Алексей Политов, Андрей Бильжо, Император Вава, Герман Виноградов и другие.

25 января. Актовый Зал. «Влечение звука из…» Татьяна Гордеева, Николай Судник. Перформанс.

25—30 января. Дом художника. «Художники ВДВ». Живопись.

26 января. ГЦСИ. «Театр каллиграфии». Виктор Николаев, Юрий Годованец, Сергей Летов. Муль-

тимедийный перформанс.

26 января — 29 марта. Музей-заповедник усадьба «Коломенское». «Желанная страна. Сказки А.С. Пушкина на театральной сцене». Эскизы костюмов.

27 января. Словацкий институт. «Фотография Словакии. Эпоха модернизма. Произведения Милоша Догнаня, Ирэны Блоховой, Ладислава Фолтына и Вильяма Малика». Из цикла «Словацкая фотография XX—XXI веков».

27 января. Выставочный зал «Малый Манеж». «Итоги сезона». Произведения театральных художников.

27 января — 7 февраля. Выставочный зал на Тверской-Ямской. Татьяна Марченко. Живопись.

27 января — 7 февраля. Выставочный зал «Новый Манеж». «Сердце Северной Фиваиды». Архиепископ Максимилиан. Фотография.

27 января — 15 февраля. Российская Академия художеств. Владимир и Андрей Ветрогонские. Живопись, графика.

27 января — 15 февраля. ЦДХ. «Россия XI». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

27 января — 5 апреля. Дарвиновский музей. «От волка к служебной собаке». Живопись, скульптура, фотография.

27 января — 10 мая. Дарвиновский музей. «Эколог, писатель, художник». Александр Формозов. Графика.

28 января. Городская Дума. «„Ирида“ — 20 лет весны». Работы творческого объединения «Ирида». Живопись, графика, скульптура.

28 января. Музей Л.Н. Толстого. «Правители мира. Тайны веков». Олина Вентцель. Фарфоровые куклы.

28 января — 22 февраля. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «У порога Нового Мира». Алексей Леонов. Скульптура.

28 января — 22 февраля. Выставочный зал «На Каширке». «Художники кино». К 90-летию ВГИКа и 70-летию художественного факультета. Живопись, графика.

28 января — 23 февраля. Галерея «XL». «Абстрактная реальность». Валерий Улымов. Живопись.

29 января — 9 февраля. Зверевский центр современного искусства. «О жизни, красоте, общечеловеческих ценностях и маленьких житейских радостях». Работы творческого объединения «Мастерская Семена Петерсона». Живопись.

29 января — 15 февраля. Галерея «Зураб». Мона Браде. Фотография.

30 января. ГЦСИ. «Видеозор» АЕС+Ф, Юрий Васильев, Даниэла Перего/Daniela Perego, группа «Провмыза» (Галина Мызникова, Сергей Прооров), Владимир Тарасов. Видео.

30 января — 8 февраля. Галерея «А3». «Другое пространство». Эдуард Абжинов. Живопись.

30 января — 22 февраля. Галерея «Нагорная».

«Зимняя сказка». Валерий Бусыгин. Живопись.

ВОЛГОГРАД

20 декабря. Областная филармония. «Видеоло-гия». V Международный фестиваль аудио-визу-альных искусств.

15 января. Музей изобразительных искусств. «Свет Вифлеемской звезды. Вертепы мира».

ВОЛОГДА

5 декабря. Областная картинная галерея. «Ле-генды Эллады». Владимир Корбаков. Живопись.

22 декабря. Центр дополнительного образова-ния. «Подарок для Деда Мороза». Детское твор-чество.

12 января. Областная картинная галерея. «Диа-логи с историей». Леонид Баранов. Скульптура, объекты.

22 января. Городской дворец культуры. Работы фотоклуба «Северянин». Фотография.

ВОРОНЕЖ

24 декабря. Галерея «Нефта». Искусство масте-ров-кукольников. Куклы, батик.

8—29 января. Галерея «Х.Л.А.М». «Милый китч». Живопись.

13 января — 13 февраля. Выставочный зал Союза художников. Эдуард Ефанов. Живопись.

15 января. Галерея «Х.Л.А.М». «Новый музей ре-волюции». Арсений Жилияев. В рамках програм-мы «Актуальное искусство России».

15 января. Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Развитие цивилизации — развитие костюма», «История костюма в живо-писи». Реконструкции одежды разных времен, начиная с Древней Руси, эпохи Возрождения, времен Петра Великого, картины русских и за-падноевропейских художников XVIII—XX веков.

30 января — 12 февраля. Культурно-образова-тельный центр «Иллюзион». Работы учеников изостудии «Мастерская Загородных». Живо-пись.

11—22 февраля. Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Petit. Что-то малень-кое». Произведения молодых художников из Франции, Австрии, Бразилии, Китая и России. Работы в микроформате.

ВОТКИНСК

12 декабря — 12 января. Музей истории и культуры. «Рождественская ярмарка». Дет-ское творчество. Декоративно-прикладное ис-кусство.

ЕКАТЕРИНБУРГ

1—15 декабря. Музей «Литературная жизнь Урала XIX века». «Зимнее солнце». Декоратив-но-прикладное искусство.

11 декабря. Уральский государственный уни-верситет. Илья Богдановский. Гравюры из серий «Артефакты», «Апокалипсис».

11 декабря. Музей «Дом Метенкова».

«Россия. XX век в фотографиях. 1900—1917».

«Узбекистан: традиции и современность». Фото-графия.

12 декабря. Краеведческий музей. Произведе-ния художников Чеченской Республики. Пейза-жи, портреты, исторические полотна и другие работы.

15—21 декабря. Галерея современного искус-ства. «Краски души». Живопись, декоратив-но-прикладное искусство.

17 декабря. Художественный салон «Пара Рам». Художественные произведения 1930—1960 годов. Рисунок, офорт, акварель, живопись.

18 декабря. Галерея «Окно». «Чай, кофе, потан-цуюем». Декоративно-прикладное искусство.

25 декабря — 22 января. Музей изобразитель-ных искусств. «Меццо-тинто. История „Черной манеры“». Гравюра XVII—XX веков.

28 декабря — 18 февраля. Музей изобрази-тельных искусств. «Новый год и 32 квадратных метра». Живопись, графика, декоративно-при-кладное искусство.

15 января — 10 февраля. Музей «Дом Метен-кова».

«Таджикистан». Международный фестиваль фо-тографии «Грань веков».

Александр Прокофьев. В рамках проекта «Моло-дые фотографии Екатеринбург».

«Петербург». Работы членов Свердловского от-деления Союза фотохудожников России

19—31 января. Галерея современного искусст-ва. Любовь Александрова. Портрет, натюрморт, пейзаж, жанровые сцены.

26 января. Библиотека им В.Г. Белинского. «Мой ковчег». Ольга Орешко. Гобелены.

29 января. Уральский государственный универ-ситет. «Мир в новом свете». Научная фотогра-фия, запечатлевшая микромир.

4 февраля Краеведческий музей. «Сокровища Тибета». Буддийская живопись (тханка), скульп-тура, ксилография, ритуальные и бытовые пред-меты, музыкальные инструменты.

ИВАНОВО

3 декабря. «Новая галерея». «Стерео-арт». Та-мара Приказчикова.

ИЖЕВСК

13 декабря. АМОУ «Гуманитарный лицей». «Мосты». Зоя Лебедева, Галина Касимова, Ки-рилл Агафонов, Наталья Передвигина, Евгений Кузнецов.

17 января. АМОУ «Гуманитарный лицей». «Ка-лендарь». Современное искусство.

ИРКУТСК

18 декабря. Выставочный центр им. В. Роголая. «Мои любимые куклы». Лариса Кловак. Автор-ская кукла.

13 января. Дом литераторов. «Авенариус + Аве-нариус». Павел и Олег Авенариусы. Живопись.

19—30 января. Областной художественный му-зей. Эдгар Брюханенко, Николай Лященко, Ва-лерий Орсовев, Александр Князев, Борис Дмит-

риев, Иван Гуров, Игорь Сирохин, Сергей Белов и другие. Фотография.

КАЗАНЬ

5 декабря. Колокольня Богоявленской церкви. «Введение во храм пресвятой Богородицы». Иконы.

9 декабря. Дом Дружбы народов Татарстана. «Архитектура и пейзажи Армении». Завен Сарки-сян. Фотография.

10 декабря. Национальный музей РТ. «Декора-тивно-прикладное искусство казанских татар: история и современность». Национальные кос-тюмы, предметы из кожаной мозаики, ювелир-ные и керамические изделия.

10 декабря. Галерея «Хазине». «Мусульманская семья». Фотография.

11 декабря. Национальный музей РТ. Амир Ма-зитов. Живопись.

12 декабря. Галерея «Хазинэ». «Известный и неизвестный Файзрахман Аминов». Живопись.

12 декабря. Литературно-мемориальный музей А.М. Горького. «По ту сторону реальности». Анд-рей Чинарев. Живопись.

16 декабря. Выставочный зал Союза художни-ков РТ. Алексей Кубарев. Живопись.

19 декабря. Галерея «Хазинэ». Работы объе-динения башкирских художников «Чингисхан». Ва-силь Ханнанов, Расих Ахметвалиев, Ринат Хари-сов, Наиль Латфуллин и другие. Живопись, скульптура, инсталляция.

19 декабря. Музей изобразительных искусств. Кондрат Максимов. Живопись.

22 декабря — 11 января. Галерея «Ак Барс». «Это про нас с тобой!». Евгений Шибанов. Живо-пись.

26 декабря. Литературно-мемориальный музей А.М. Горького. «Год тельца». Закир Батраев, Лада Аюдаг, Владимир Кочунов, Елена Шмелева. Жи-вопись, графика.

13 января. Галерея «Эбиволь». «Графический роман». Ярослав Хорошков. Графика.

13 января — 5 февраля. НКЦ «Казань». «На од-ном дыхании». Живопись

16 января. Литературно-мемориальный музей им. Горького. «Параллельные миры». Алена Ме-кешкина-Абдуллина. Работы в стиле «фэнтэзи» с элементами экспрессионизма и абстракцио-низма.

17 января — 10 февраля. Галерея «Эбиволь». Татьяна Лярсон. Живопись.

21 января. НКЦ «Казань». «Разве вы не види-те?». Татьяна Лярсон. Живопись, скульптура, фотография.

21 января. Галерея «Хазинэ». Фарид Суюров. Живопись.

30 января. Национальный музей РТ. «Египет-ские древности из собрания Национального му-зея Республики Татарстан». Артефакты, объ-екты.

6—12 февраля. Выставочный центр «Казанская ярмарка». «Арт-галерея. Казань 2009». Живо-пись, графика, фотография, скульптура.

КАЛИНИНГРАД

2—31 декабря. Историко-художественный му-зей. «Балтийский круг». Живопись, графика, скульптура, фотография, батик, ювелирные из-делия, инсталляция.

20 декабря. Дом-музей Германа Брахерта (Светлогорск). «Рембрандт в Светлогорске». Из коллекции факсимиле западноевропейской гра-фики XV—XIX веков Калининградской художест-венной галереи.

23 января. Музей «Фридландские ворота». «Прикосновение к Кенигсбергу». Людмила Там-бовцева. Живопись, графика.

23 января — 27 мая. Историко-художествен-ный музей. «Арабески (Н.В. Гоголь в гостях у Э.Т.А. Гофмана)». Живопись, графика, декора-тивно-прикладное искусство, батик, куклы и многое другое.

КАЛУГА

23 декабря — 8 марта. Областной художест-венный музей. «Слово и образ. Библейские сю-жеты глазами художников разных эпох из фон-дов Калужского областного художественного музея». Работы мастеров XVII—XIX веков.

29 января. Музей истории космонавтики им. К.Э. Циолковского. «К вершинам» Николай Ре-рих. Живопись.

КЕМЕРОВО

22 января. Выставочный зал. «Баллады о доро-гах». Пиргельди Широв. Живопись.

КИРОВ

7 декабря. Художественно-исторический му-зей. «Берестяная палитра». Лия Галченкова. Кар-тины из фрагментов бересты.

КРАСНОДАР

9 декабря. Кинотеатр «Кубанькино». «Japanese Motion Graphics Creators 2007/08». Японский фестиваль видеоарта.

10 декабря. Выставочный зал изобразительных искусств. «Сон и реальность; воспоминание, de-ja vu». Константин Журкин, Иван Ващенко, Сер-гей Филатов, Александр Масло. Живопись, ви-деоарт, инсталляция, объект.

12 декабря. Галерея «Семь картин». «Археогра-фия города». Евгений Казицын.

15 декабря. Историко-археологический му-зей-заповедник им. Фелицына. «Новогодние фантазии». Эксцентричные новогодние игруш-ки, украшения.

22 декабря. Краевой выставочный зал. «Понт: Право на память». Костас Фотиадис. Фотогра-фия.

22 декабря. Торгово-развлекательный центр «Галерея Краснодар». «Face to Face». Игорь и Ольга Улько. Фотография.

23 декабря — 1 февраля. Художественный му-зей им. Ф.А. Коваленко. «Будущее зависит от те-бя. Новые правила». Современное искусство.

10 января. Музей им. Высоцкого. Василий Бо-гачев. Скульптура из металлолома.

15 января. Выставочный зал изобразительных искусств. «Кубань Благословенная». К 70-летию Краснодарской краевой организации «Союз ху-дожников России». Живопись, графика, скульп-тура, декоративно-прикладное искусство.

15 января. Галерея «Арт Союз». «Солнечный снег». Александр Чалов.

12 февраля — 1 марта. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Григорий Кравченко. Живо-пись, графика.

КРАСНОЯРСК

9 декабря. Музейно-выставочный центр. «Кра-савица со звездой: советская мифология Арка-дия Петрова». Живопись.

10—31 декабря. Музейно-выставочный центр.

«Путь домой». Джеспер Джюст. Видеоинсталля-ция.

«Присказка». Виктор Сачивко. Инсталляция.

«Юбитсуме». Максим Шараев. Рисованные ко-миксы.

18 декабря — 18 января. Музейно-выставоч-ный центр. «Моя Африка». Паскаль Мэтр. Фото-графия.

20 января — 10 февраля. Выставочный зал До-ма художника. «Действующие лица». Олег Яхнин, Наталья Шалина, Анастасия Зыкина, Виталий Смирнов, Олег Арнаутов и другие. Живопись, графика, фотография, видеоинсталляция.

КУРСК

10 декабря — 13 января. Краеведческий музей Железногорска. «Индийские мотивы». Декора-тивно-прикладное искусство. Костюмы, украше-ния, вышитые покрывала, глиняные фигурки.

ЛИПЕЦК

29 декабря — 25 января. Музей «Дом масте-ра». «Какого цвета белый снег?» Живопись.

МАГАДАН

30 декабря. Районный музей Сеймчана. «Моя Колыма». Фотография.

26 января. Выставочный зал. Айрат Рамазанов, Александр Соболев, Александр Спиридонов. Живопись, графика.

МАХАЧКАЛА

9 декабря. Выставочный зал Союза художни-ков. Работы молодых художников Дагестана.

Живопись, скульптура, графика, декоратив-но-прикладное искусство.

МАЙКОП

11 декабря. Северо-Кавказский филиал музея искусств народов Востока. Александр Манакьян. Живопись, графика.

28 января. Картинная галерея. Работы народ-ного фотоклуба «Лаго-Наки». Фотография.

МУРМАНСК

14 января — 15 февраля. Областной художест-венный музей. «Рерих и Север». Фотографии, репродукции картин.

16 января — 22 февраля. Областной художест-венный музей. «Свен Локко: Воспоминания о Мурмане» Живопись.

5 февраля — 8 марта. Областной художествен-ный музей. «Парадоксы Виктора Вильнера» Ли-тография.

6 февраля — 8 марта. Областной художествен-ный музей. «Отчий дом» Тамара Зуева. Графика, живопись.

18 февраля — 10 мая. Областной художествен-ный музей. «Свет очей моих, Варзуга+». Произ-ведения мурманских художников.

26 февраля — 29 марта. Областной художест-венный музей. «Молодежь Мурмана». Творче-ские и учебные работы студентов.

27 февраля — 29 марта. Областной художест-венный музей. Игорь Ключшкин. Живопись.

НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ

23 января. Картинная галерея. «Художник года. Призвание» Живопись, графика, скульптура.

НАХОДКА

10 декабря. Галерея «Вернисаж». Сергей Горба-чев. Живопись, графика.

30 января. Галерея «Вернисаж». «Прекрасное в обыденном». Андрей Галинов, Ольга Румянцева. Живопись.

НЕФТЕЮГАНСК

14 января. Центр дополнительного образова-ния «Поиск». «Живые ремесла Русского Севера». Декоративно-прикладное искусство

НИЖНЕВАРТОРСК

28 января. Фойе драматического театра. Лю-бовь Симонова. Графика.

НИЖНЕКАМСК

25 января — 2 февраля. Городской музей. «Времена года в цветах и композициях». Объек-ты из пластиковых бутылок и бисера.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

1—22 декабря. Музей «Дом Сироткина». Миха-ил Каманин. Живопись.

4 декабря. Выставочный зал. Эротическая жи-вопись, графика.

5 декабря. Литературно-мемориальный музей Н.А. Добролюбова. «Нижегородские кудесники». Народные художественные промыслы.

10—31 декабря. Галерея «Кладовка». «Новогод-ний синдром». Живопись, объекты.

11—21 декабря. Русский музей фотографии. «Дух исчезнувшей деревни». Пятрис Величка. Фотография.

23 января. Областной музей краеведения. «Золото Балтии». Ювелирное искусство.

25 января. Музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова. «Хвальнская Александрия». Павел Маскаев, Владимир Мошников, Елена Мальцева, Вячеслав Морковин, Геннадий и Елена Панферовы, Наталья Леонтьева, Светлана Золина, Светлана Лопухова, Светлана Осипова, Алексей Леонтьев. Живопись, графика, фотография.

26 января. Дом работников искусств. Виктор Карякин. Живопись.

СОЧИ

19 декабря. Художественный музей. «Золотая кисть-2008». Живопись, графика, скульптура, фотография.

27 января. Литературно-мемориальный музей Николая Островского. «ОБЪЕКТИВно-2: Мир глазами молодых». Фотография.

СТАВРОПОЛЬ

17 декабря. Музей-заповедник. «Частная коллекция». Екатерина Рождественская. Фотоработы.

ТВЕРЬ

1 декабря — 1 февраля. Краеведческий музей. «Загадочный Тибет». Экспонаты культового и бытового предназначения. Металлическая, деревянная и керамическая посуда, ювелирные украшения, одежда, ритуальные предметы (ножи, четки, барабанчики), элементы храмовой архитектуры, резной буддийский алтарь, буддийские иконы тханки, буддийские маски.

4 декабря — 1 февраля. Тверской Императорский дворец. «Михаил Тверской и его время». Живопись, иконопись, графика, археология, книги, нумизматика XII—XIX вв.

18 декабря. Музейно-выставочный центр им. Лизы Чайкиной. «Венок талантов». Декоративно-прикладное искусство.

20 февраля. Мемориально-художественный музей В.А. Серова Н. Дочкин. Живопись.

ТОМСК

29 января. Областной художественный музей. Алексей Потемкин, Николай Илешин. Живопись, графика, эскизы и фотографии монументальных работ художников.

ТУЛА

11 декабря. Галерея «Brown Stripe». Виктория Ломаско, Антон Николаев. Современное искусство.

27 декабря — 31 января. Музейно-выставочный центр «Тулские древности». «Секреты тульских мастеров». Декоративно-прикладное искусство.

20 января. Центральный зал почтамта. «Новый год в кругу семьи». Детское творчество.

ТЮМЕНЬ

17 декабря. Музей изобразительных искусств. «Звезда пресветлая». Иконы.

12 января. Центральная городская библиотека. Наталья Хажилова. Декоративно-прикладное искусство.

13 января. Музей изобразительных искусств. «Про радость». Константин Сутягин, Александр Шевченко. В рамках выставочной программы «Современное искусство в музее».

20 января. Галерея современного искусства. «Концептуальный плюрализм в ожидании неожиданного». Екатерина Коновалова, Денис Мясников, Ян Боме, Наталья Филимонова, Евгений Молоков и другие.

УФА

1—14 декабря. Галерея «Гостиный двор».

Андрей Щипачев. Живопись.

«Ню». Гузель Карасова, Айгуль Бикбулатова. Живопись.

Рашид Аскарлов. Фотография, графика.

1—31 декабря. Галерея «Гостиный двор». «Мы среди вас» Детский рисунок.

1 декабря — 10 января. Галерея «Мирас». Виктория Романова, Светлана Надольская, Ольга Самосюк, Ирина Проскурова, Инна Абзалова, Елена Сиравкина, Ирина Таран, Виталий Николаев, Марат Марин, Евгений Севастьянов, Ильгиз Насибуллин, Расих Ахметвалиев, Ольга Литвиненко. Живопись, батик, авторская кукла, керамика.

2—12 декабря. Галерея «Урал». «Краски Башкортостана». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

6—13 декабря. Галерея «Арт». Кирилл Ермолаев, Халит Сафин, Ренат Бикбулатов, Юрий Дунаев, Раис Нуриев, Павел Новиков. Фотография.

9 декабря. Галерея «Урал». «Мифтахетдин Акмулла и эпоха просветительства». Рафаил Абдулов. Живопись.

15 декабря. Галерея «X-MAX». «Хрупкая жизнь провинций». Галия Ли, Павел Пазухин, Маргарита Ишимбаева, Юлия Петренко. Фотография.

15 декабря — 15 января. Галерея «Гостиный двор».

«Времена года». Живопись.

Работы творческой студии «Семицветик». Батик.

«От рисунка к небу». Графика.

Рязап Вакилов. Живопись.

17 декабря — 15 января. Выставочный зал «Ай-мак». «Музей рока». Фотография, живопись, инсталляция.

25 декабря — 10 января. Галерея «Ижад». «Северное сияние». Альберт Кудояров, Роберт Ягафаров, Сагит Гималетдинов, Салават Ахметшин, Николай Одинцов, Александр Эделев. Живопись.

25 декабря — 25 января. Выставочный зал УГДДТ им. В. Комарова «Зимний фейерверк». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

3 февраля. Выставочный зал Союза художников. Рашид Хабиров. Живопись.

ЧЕБОКСАРЫ

25 декабря. Центр современного искусства. «Нарспиниана». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

16 января — 15 февраля. Культурно-выставочный центр «Радуга» «Великие художники Англии». Репродукционные работы.

20 января — 20 марта. Чувашский художественный музей. «К родному порогу». А. Рыбкин. Живопись, графика.

ЧЕЛЯБИНСК

9—26 декабря. Галерея «OkNo». Алексей Алиев, Денис Тевекоев. Абстрактно-экспрессионистическая живопись.

25 декабря — 25 января. Музей искусств. «Невьянская икона».

3—31 января. Музей искусств. «TV». Александр Данилов. Графика, инсталляция, видеоарт.

21 января. Галерея «OkNo». «Скрытое». Федор Телков. Фотография.

ЧЕРКЕССК

18 декабря. Историко-культурный музей-заповедник Карачаево-Черкесии. Николай Кузнецов. Живопись.

ЙОШКАР-ОЛА

12 января. Национальная художественная галерея Республики Марий Эл. «Стальная слава Златоуста». Холодное украшенное оружие, гравюра на стали.

ЮЖНО-САХАЛИНСК

2 февраля Центральная городская библиотека. «Чем дорог мне мой Сахалин». Николай Бочаров-Федореев. Живопись.

ЯРОСЛАВЛЬ

1—12 декабря. Выставочный зал Союза художников. А. Петров, М. Кабанов, Ф. Куницын, В. Максимова, В. Малянов, Ю. Лобачев, Н. Лаврова, П. Чахотин и другие. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

1—14 декабря. Выставочный зал Союза художников. Владимир Литвинов. Живопись.

17 декабря — 4 января. Выставочный зал Союза художников. «Традиции и современность». Живопись, графика.

18 декабря — 4 января. Выставочный зал Союза художников. «Семья и дети». Живопись.

5 января — 15 февраля. Художественный музей. «Мои первые шаги... Я все смогу...» Работы авторской студии Светланы Кожихиной.

11 января — 15 февраля. Центр современного искусства «Арс-Форум». Глюкля & Цапля. Видеоарт, фото-инсталляция, видео-инсталляция.

20 января. Художественный музей. Митрополит Иоанн (Вендланд). Акварель.

28 января. Выставочный зал Союза художников. Борис Гогин. Живопись.

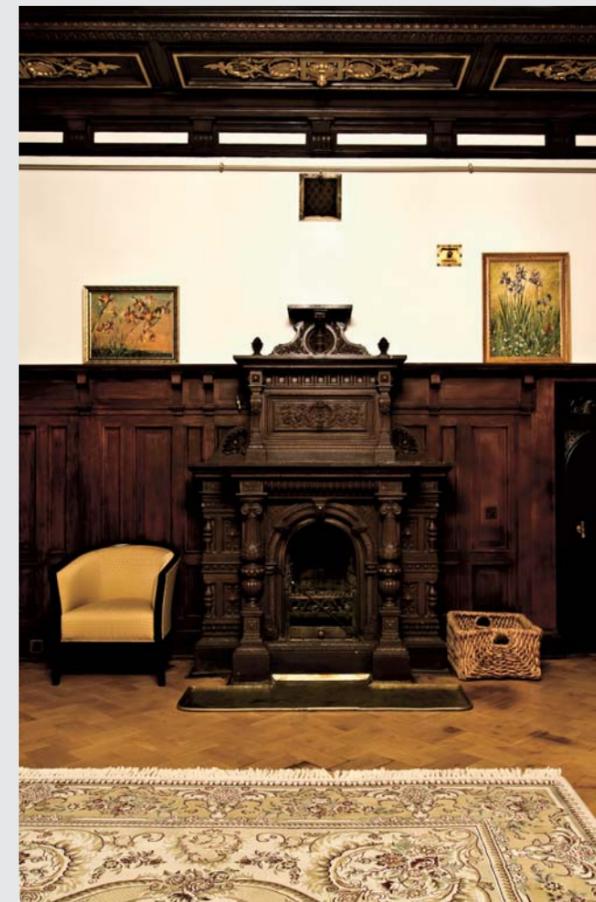


ROSSI
HOTELS

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 отелем 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



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



подробно о размещении рекламы в НОМИ читайте на нашем новом сайте

www.worldart.ru

размеры рекламных модулей

площадь	размеры под обрез, мм
разворот	310×450
полоса	310×230
1/2 полосы (горизонтальная)	155×230
1/2 полосы (вертикальная)	310×115
1/3 полосы (горизонтальная)	105×230
1/4 полосы (горизонтальная)	80×230

параметры файлов

разрешение — 300 dpi (100 %)

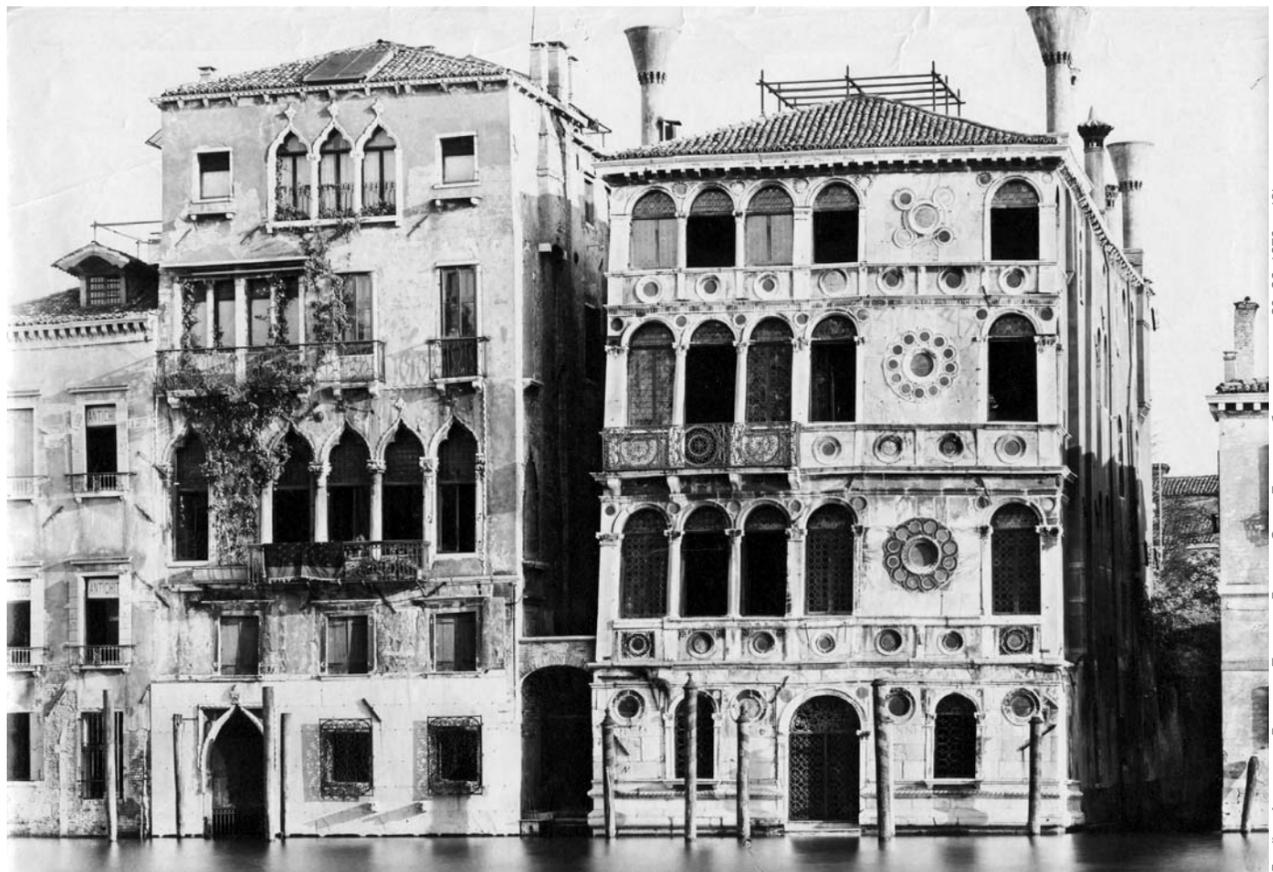
цветовая модель — CMYK

Все шрифты должны быть векторными, вылеты по 5 мм с каждой стороны обязательны. Текст, логотипы и иллюстрации размещать не ближе чем на 5 мм от линии обрез.

контакты

арт-директор Дарья Мальцева:
+7 (905) 283-2930, электронная почта:
buenafiesta@mail.ru

ответственный секретарь Инга Мушкина:
(812) 233-0854, электронная почта:
office@worldart.ru



Джеймс Андерсон. Венеция. Палацци Дарио и Ормо. Бромсеребряная печать. 20×26. 1870-е. (?)

от новикова тимура — XXI веку



Вильгельм фон Глоден. Юноша из Таормины. Бромсеребряная фотография. 22×17. 1909

22 января 2009 года в Розовом зале здания Главного Штаба в качестве финисажа эрмитажной выставки «Пространство Тимура: Петербург — Нью-Йорк» состоялась передача в коллекцию проекта «Эрмитаж 20/21» одиннадцати антикварных и современных фотографий, собранных художником.

Для подобных даров в проекте «Эрмитаж 20/21» создан специальный фонд. Все преподнесенные Ксенией Новиковой фотографии воспроизведены в специальном разделе каталога выставки, но на ней не экспонировались. В 90-е годы Тимур Новиков предлагал директору Эрмитажа Михаилу Пиотровскому создать отдел фотографии и обещал его пополнять. В этом смысле передача музею снимков XIX—начала XX века, отражающих неоакадемические верования Новикова, является исполнением его завещания. В этот корпус входят женский портрет, созданный в ателье Нодара, два вида Венеции Карло Найя и Джеймса Андерсона, две фотографии скульптуры Венеры из Сиракуз издательства «Алиари», композиция «Юноша из Таормины» Вильгельма фон Глодена и вид Флоренции неизвестного фотографа.

Еще четыре крупноформатные фотографии середины 1990-х годов — три Мадонны Роз Фарел-Джорджа Паркина и гуммипигментный «Зигфрид» самого Новикова переданы его вдовой по собственной инициативе.

По нашим сведениям, старинные фотографии приобретались художником в петербургских антикварных магазинах без атрибуций, поэтому их подлинность будет проверяться. Что касается приобретения Эрмитажем знаменитых тимуровских «тряпочек», то они станут предметом дальнейших переговоров с коллекционерами — участниками состоявшейся выставки.

Соб. инф.



Голова Бодхисаттвы. Лесс, солома, клеевые краски; формовка в матрице, роспись. Высота 19. VIII в. Дуньхуан. Фрагмент

смотрим и сравниваем

Виталия Червова

Кажется, и удивить-то нас стало трудно, ан нет — вновь собираемся и идем в музеи, дабы все-таки удивиться очередной музейной находке.

В конце года Эрмитаж открыл выставки «Пещеры тысячи будд. Российская экспедиция на Шелковом пути. К 190-летию Азиатского музея» (9 декабря 2008 — 5 апреля 2009) и «Геральдика на русском фарфоре. Из цикла „Поднесение к Рождеству“» (23 декабря 2008 — 29 марта 2009).

Азиатский музей (ныне Институт восточных рукописей Российской академии наук) стал в конце XIX века первым хранилищем сокровищ, привозимых русскими исследователями из среднеазиатских районов. Некоторые из этих редкостей выставлены сейчас в эрмитажных залах искусства Дальнего Востока и Центральной Азии.

История Великого Шелкового пути восходит еще ко II веку до н. э, когда Чжан Цянь, посол китайского императора Ву Ди, предоставил правителю подробный доклад о своем пребывании в Средней Азии и о найденных там путях для торговли. На протяжении многих сотен лет по этим путям китайцы провозили шелк, высоко ценимый в Туркестане, Персии и государствах Запада. Видимо, отсюда и пошло название «Великий Шелковый путь», впервые появившееся в книге Фердинанда фон Рихтгофена «Китай» (1877).

Великий Шелковый путь действовал полторы тысячи лет, служа посредником религии, письменности и культуры и сыграв тем самым огромную роль в сближении двух континентов — Европы и Азии. Значение пути было утрачено в XIV веке в связи с развитием мореходства.

Выставка представляет более 300 уникальных памятников искусства из городов и селений, стоявших на Великом Шелковом пути — Хотана, Кучи, Карашара, Туфана, Дуньхуана и Хара-Хото. Все эти экспонаты были привезены российскими учеными из Центральной Азии в ходе экспедиций рубежа XIX—XX веков. Широко представлены предметы из Дуньхуанского комплекса Могаоских пещер, считающихся ярчайшими жемчужинами в сокровищнице китайского национального искусства.

Гроты Могао, расположенные за западными склонами Поющих Песков, содержат в себе богатое собрание буддийских фресок и скульптур, охватывающее период в десять веков. На-



Бодхисаттва Маньджуши (Вэньшуили). Лесс, солома, клеевые краски; роспись по сухой штукатурке. 339×232. XI в. Турфан, Безеклик. Фрагмент



Воины-шакья, головы. Глина, лесс, следы краски; формовка в матрице. Высота 9,8; 10; 9,5; 9. VI—VII вв. Карашар, Шикшин. Фрагмент



Чайник с крышкой с гербом князей Долгоруких и монограммой князя В.М. Долгорукова-Крымского «КВД» под княжеской короной. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 17,2×22,1×14; 3,7×7,6. 1759—1763. Невская фарфоровая мануфактура, Санкт-Петербург



Лоток овальный в виде листа. Из сервиза ордена св. Апостола Андрея Первозванного (Андреевский сервиз). Фарфор, резьба, лепка, рельеф, роспись надглазурная полихромная, позолота. 4,3×19,3×11,5. 1778—1780. Фарфоровый завод Ф.Я. Гарднера, Московская губерния, село Вербилки

чало сооружения Могаоских пещерных храмов датируется 366 годом, и связаны они со старинной китайской легендой. В том году некий монах Ле Зун, проезжая вблизи Дуньхуана, по одной из наиболее важных караванных дорог Шелкового пути, увидел вспышку золотого света, в которой ему явились лица тысячи будд. Монах счел, что это место — оазис, и оно должно стать священным местом. Собрав пожертвования у местных жителей, он начал копать первую нишу в мягком песчанике Могао.

Сейчас Могаоский комплекс состоит из четырехсот девяноста двух пещер, внутри которых изображены будды и бодхисатвы, а за памятником закрепилось название «Пещеры тысячи будд». Живопись этих пещер похожа на фресковую, но выполнена не по влажной, а по сухой штукатурке лессовой глиной и клеевыми красками. Наряду с живописью в пещерах было множество лессовых статуй все тех же будд и бодхисатв — например на выставке представлена голова бодхисатвы VIII века с остатками краски — красной на лице и синеватой на волосах и ушах. Есть на выставке и рукописи из огромной монастырской библиотеки Дуньхуана.

Велико значение для искусства так называемого мертвого города Хара-Хото, названного так монголами после его разрушения в 1226 году Чингисханом (китайцы называли город Хочжоу). Город был исследован учеными в начале XX века, где они обнаружили развалины торговых лавок, мастерских, жилых помещений, храмов, нашли всевозможные орудия труда, документы, рукописи, книги и многие другие свидетельства о некогда бурлившей здесь жизни. В экспозиционных витринах — фрагменты текста по физиономии XII—XIII веков, фреска «Встреча праведника на пути в Чистую землю будды Амитабхи» XIII века, шелковое полотно «Зеленая Тара» (воплощение просветленных существей).

Широко представлены рукописные и печатные книги, найденные в разных районах Велико-го Шелкового пути и теперь хранящиеся в Институте восточных рукописей. Картину эволюции и взаимодействия обнаруженных учеными культур дополняют документы и фотографии экспедиций, акварельные копии и кальки росписей, чертежи и карты.

Вторая эрмитажная выставка тоже посвящена культурной истории, но уже более близкой. Традиция ежегодных рождественских поднесений сложилась еще при императоре Павле; тогда императорской семье в дар преподносились великолепные фарфоровые изделия. Ту же традицию продолжает Эрмитаж, преподнося зрителю к Рождеству выставки фарфоровых изделий — на сей раз это «Геральдика на русском фарфоре».

Фарфор, столь ценный Петром I, после многих неудач стал производиться в России лишь с середины XVIII века, первоначально поступая к нам в виде страшно дорогих китайских ваз и мелкой пластики. Настоящий расцвет русского художественного фарфора приходится на Золотой век Екатерины I. Именно в это время создаются знаменитые Императорский фарфоровый завод и завод Гарднера. Позднее, в начале XIX века, открылись не менее известные заводы Батенина, Юсупова, Попова, братьев Корниловых, а в конце века лидирующие позиции переходят к фарфоровому заводу товарищества Кузнецовых.

На выставке — более 250 предметов: вазы, тарелки, чашечки, подносы, сухарницы, горшочки, сервизы, выполненные на упомянутых предприятиях. Большую часть экспозиции составляют произведения с изображением государственной, родовой или территориальной геральдики, но особое внимание привлекает фарфор, украшенный изображениями высших военных наград Российской империи.

p.s.



Этруская бронзовая модель печени овцы. Городской музей, Пьяченца



Альберто Джакометти. Неприятная вещь, на выброс. Бронза. 22×22×29. 1931. Фонд Альберто Джакометти, Цюрих

ДЖАКОМЕТТИ несерьезная прогулка по выставке. вместо послесловия

Михаил Воробьев

Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург). Альберто Джакометти. Скульптура. Живопись. Рисунок. 5 декабря 2008 — 8 февраля 2009

Для российской публики настало время первого знакомства с Джакометти, выставка которого последовала через много лет после знаменитых «советских» выставок 60—80-х годов мэтров европейского авангарда — Леже, Шагала, Генри Мура. Те же озадаченность, недоумение и растерянность при первом столкновении, то же любопытство и восхищение, как при встрече с инопланетным телом или диковинным зверем неизвестной породы.

Российский любитель изящного, привлекаемый запахами «извлеченной из льва баранины», спешит на выставки знаменитых новаторов и для торжества здравого смысла над иррациональной стихией искусства старается прикрепить ко всему непонятному свои ярлыки. Даже для наиболее радикальных работ творцов «нового прекрасного» рациональный ум торит старые путеводные тропы в пространстве всемирной истории искусств. Так, например, Генри Мур превращается в умело обглоданный Египет. Джакомо Манцу под ренессансными мантиями католика предается чувственной любви с греческой архаикой. Марино Марини скликает беспощадных тотемных кукол посканять на обессиленном жеребце-буцефале. Жак Липшиц, шатаясь от калечащих ударов судьбы, прячется в лабиринтах древнемексиканских скульптур-цитаделей, а в утробе Константина Бранкузи свершается реинкарнация камней и колоколов восточных храмов, переплавляемых в сверкающее совершенством идеальное «мировое яйцо».

У этих мастеров акт подобного «поедания предков» не сопровождается никакой отрыжкой или «постмодернистским» запахом: их работы хорошо сколочены, сбиты, выстроены и отвечают всем главным критериям качества настоящей скульптуры образца начала XX века: скупость средств, цельность и плотность формы, лаконичность высказывания и монументальность наряду с изобретательностью. Этих художников невозможно упрекнуть в какой-либо суетливости, желании заигрывать или провоцировать зрителя, которым, в частности, так грешили Пикассо или Дали.

И вот новая загадка — Джакометти. Выставка начинается с ранних его работ — «Женщина-ложка» и «Пара» (1926), которые, следуя заданному тону этих заметок, можно сразу отнести к сфере влияния на автора африканской и полинезийской архаики, так сильно повлиявшей на Пикассо, на Клее. И действительно, «Пара» изображает двух неприлично разрисованных древними детьми кукол, похожих и на детали ракетного двигателя, и на «инопланетный» мир Пауля Клее. «Женщину-ложку», монументального домашнего идола идеальных

«Говорят, открыт Леже! Как бы не было хуже!»
Оно было бы хуже, кабы не было уже!

Московский стишок 60-х

пропорций с крошечной головой, внушительным задом и стержнем слепого, домашнего деспотизма внутри что-то сильно роднит с вызывающе самостоятельными дамами Пикассо. Мастер демонстрирует нам свое умение обращаться и с женщинами, и с ложками: небольшая вогнуто-выпуклая и прогнувшаяся в спине «Стоящая женщина» (1928) — тоже ложка, но принадлежащая соседнему племени. По цельности и конструктивной изобретательности интересна «Лежащая женщина» (1929), умело составленная уже из двух ложек, в свободной, элегантной позе которой есть требовательность, своеобразие и царственность, напоминает о пластике Майоля, но без разлившейся в его работах этрусской «дремотности». Еще одна работа, «Дремлющая», — дама-невидимка в белом, лениво лежащая на ложе Леже, ловко отделившись от своей видимой ножки (простите, ложки!), на наших глазах исчезает и парит в пространстве над своей любовно продавленной софой-этажеркой.

Устойчивая по массам и пропорциям «Фигура» — это обиженный на родителей ребенок, собравшийся вместе с игрушками во французские моряки. Но, может быть, это святоша, укутанный в свои десять заповедей, или обращенный Руо в христианство гвинейский шаман? Из «Смотрящей головы» проглядывает мрачноватый Магритт: запекший металл, превращенный Джакометти в бесценное вещественное доказательство существования разумной жизни на Марсе. Или это лик не желающего воскресать Осириса?

Не станем, однако, фантазировать, гадать на кофейной гуще и грешить поверхностными аллюзиями. «Неприятная вещь, на выброс» — вот ключ к пониманию работ Мастера. Это вовсе не смертный приговор, не глаз капитана Сильвера, не ключ чумной венецианской маски «от Макса Эрнста» или брачный вексель с печатью! Это не что иное, как этруская бронзовая модель печени овцы с обозначением гадательного значения ее областей, найденная недалеко от Пьяченцы. Остается только подучить этрусский, и пусть тогда кто-нибудь попытается возразить скульптуре-оракулу!

Если упомянутые выше работы, несмотря на их условный язык, можно с определенной оговоркой сопоставить с творчеством других мастеров, обозначивших тенденции искусства начала XX века, то работы 40—60-х годов уже нельзя фамильярно разложить на предметные или ассоциативные ингредиенты. «Смотрящая голова» — пограничная вещь выставки, заглянув за «черный квадрат» которой зритель открывает совсем другого Джакометти. Этот Эйнштейн от скульптуры как будто находит дверь в таинственную пещеру с грандиозными от-

делившимися от стен наскальными рисунками, входит в новое, никем не исследованное пространство, которое стремится подменить собой время. Здесь иная температура среды, другие источники света и звука, климат, гравитационное поле. Обнаружив возможность видеть в этом «сумрачном лесу» не только стада живых существ, но их «страхи и трепеты», скульптор оставляет позади свое прежнее искусство. Теперь он внутри земной сферы, овеваемой «обратной стороной ветра». Здесь все живое, отделившись от реальности, деформируется, приобретает другую массу и время существования. Художник видит зарождение новых образов, и по сырой, «взъерошенной» фактуре работ мастера видно, как он спешит остановить и запечатлеть скользкие и оплывающие в его руках мягкие, глиняные мгновения. Эти необычные образы возникают, как живые стебли, появляющиеся на его глазах из удобренной сновидениями почвы. На самом деле его работы, подобно сталактитам, растут очень медленно, накапливая свой монументальный потенциал.

Женские образы Джакомо — оплавленные, тонкие, как фитили от свечей, изнурившие себя худобой стройные, одноногие египетские цапли, обутые в узкую, длинную туфлю скорохода. Несмотря на более чем изящные формы, профиль и стать выдает их отдаленное родство с древнеегипетскими предками [«Венецианка» (1956), «Стоящая женщина» (1948) и др.]. Изображая мужчин, скульптор спешит показать скопление недоуменных и одиноких, но деятельных узников, настороженно вытянувших шеи и любопытных, как сурикаты [«Лотар» (1966), «Диего» (1953—1955)]. Его герои часто похожи на птиц, бесполок червей, богомоллов или водомеров. Жертвуя своей глиняной плотью и стремясь избавиться от объема и веса, им остается тянуться вверх. Некоторые застывают, как египетские писцы (Лотар III), однако бодрствуют, куда-то по-птичьи выглядывают и, внезапно делая огромный, как у птицы-секретаря, шаг, стремятся удержать невидимую нить, переместиться в другое место пространства, исчезнуть, не быть [«Человек, пересекающий площадь» (1951), «Шагающий человек» (1960) и др.]

Эти работы художника можно представить себе как почти обнаженные скульптурные каркасы, обладающие нервной системой. Ведь хороший каркас — это уже скульптура, отражающая состояние реальной или воображаемой модели, и дело не только в надежности механической конструкции, но в прочности заданных каркасом пропорций, незыблемости организованного им внутреннего и внешнего пространств. Особенно ярко это иллюстрирует невесомая, «проволочная», но монументальная «Колесница», создающая вокруг себя благодаря собственным ажурным теням целый архитектурный ансамбль.

Многие из признанных XX веком художников эксплуатировали свой, всегда оригинальный, зачастую обескураживающий, но предельно рациональный пластический язык. Джакомо нашел неповторимый прием, с помощью которого представил свои произведения не оболочкой живой реальности, слепком «яблока из райского сада», а до предела сжатой, концентрированной формой этой реальности, при пристальном рассмотрении напоминающей не рай, а адскую кухню. (Что прекрасней — мир или его изнанка?) Этот скульптор-новатор не умильно и с опаской поглаживает по шерсти теплое тело природы, а так же, как древний человек, со страстью и любопытством дерзко разделяет ее тушу, чтобы узнать, что внутри, добраться до ее остова, базы, ядра. Это роднит многие его произведения с образцами архаического искусства. Генри Мур был великим палеонтологом искусства. Джакомо стал его спелеологом.



Борис Королев. Саломея. Полуфигура. Основание угречено. Дерево. 110,5x71x34,5. 1922



Борис Королев. В.И. Ленин. Модель памятника для Переславля-Залесского. Фигура. Гипс. 92x53x48. 1929. Фрагмент

С распространением в России территориальной и родовой геральдики заводы под заказ стали производить фарфоровые предметы с изображением того или иного герба, выполнявшего функцию обозначения собственности. Впервые гербы стали использоваться в оформлении табакерок, дно которых украшала имитация тисненой или гладкой сургучной печати, о чем свидетельствует, например, табакерка Екатерины II. Позднее гербами стали украшать личную посуду — Частный сервиз на одну персону *solitaire* с портретом князя Вяземского и его семейным гербом, именные сервизы Апраксина, Шереметева, Долгорукого и других видных российских вельмож. Тут же представлены синие украшенные позолоченными орнаментами предметы из Коронационного сервиза Николая I, Романовский сервиз, выпущенный Императорским фарфоровым заводом к 250-летию Дома Романовых, декорированный портретами правителей и гербом.

Отдельный комплекс экспозиции занимают орденовые сервизы, некогда предназначавшиеся для ежегодных торжественных приемов кавалеров чествуемых орденов в Зимнем дворце. Первыми орденовыми сервизами, заказанными в 1777 году заводу Гарднера императрицей Екатериной, были Георгиевский (на 8 кувертов), Александровский (на 40 кувертов) и Андреевский (на 30 кувертов). Позднее, в 1783 году, в связи с учреждением ордена св. Владимира был заказан огромный Владимирский сервиз, рассчитанный на 140 кувертов. Создание подобных сервизов стало для искусства фарфора XVIII века настоящей вехой. Художники, работающие над их декором, украшали блюда, тарелки, соусники, десертные корзинки и даже черенки приборов орденовыми лентами, звездами, гирляндами, создавая новый жанр в живописи по фарфору, где геральдическая строгость и официальность смягчена изящными цветочками и золочеными пальметтами.

Если в эрмитажных выставках доминировала традиционность, то в русскомузейных удивлял размах. ГРМ в декабре сменил практически всю временную экспозицию корпуса Бенау, разместив в нем новые выставки — «Борис Королев» (4 декабря 2008 — 9 марта 2009), «Художники Маковские» (18 декабря 2008 — март 2009) и «Образы и символы старой веры» (24 декабря 2008 — март 2009).

Борис Королев — один из немногих настоящих кубистов в русской скульптуре, к тому же еще и «певец революции», современник Майоля, Брака, Пикассо. Его выставка в Русском музее — вторая, спустя двадцать три года после подобной персоналии.

Королев — скульптор эксперимента, его произведения то экспрессивны и темпераментны, то скучновато меланхоличны и как-то «обычны». Его принято считать чуть ли не единственным русским скульптором-кубистом — просто так случилось, что другие наши кубисты, Цадкин, Липшиц и Архипенко, в 1910—1920-е годы превратились во «французских» ваятелей. Королев же в Париж не рвался, предпочитая создавать скульптуры Ленина, известных деятелей революции, писателей и просто фантазийные вещи.

Представленная выставка (порядка ста произведений) имеет ретроспективный характер. В ранних работах Королев, испытывая влия-

ние кубизма, сумел соединить принципы традиционной и радикально авангардной скульптурных форм. Именно в подобной стилистике, по программе «монументальной пропаганды», участником которой он являлся, художник создавал свои ранние композиции. В их число входит скандальный памятник Михаилу Бакунину для Москвы: революционер-анархист был изображен с собственной головой в руках (встретив массу протестов, памятник был демонтирован), а также представленные на выставке скульптуры «Гротеск» и «Саломея».

У позднего Королева наблюдаются тенденции в сторону так называемой социалистической неоклассики, которая, несмотря на высокое мастерство компоновки и лепки, подчас была стандартна и безлична. В этот период художник создает многочисленные памятники и бюсты Ленина, памятники «Борцам революции 1905 года», Николаю Бауману и Андрею Желябову. К тому же периоду относятся и бюсты знаменитых писателей и поэтов — Толстого, Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Однако при всей пластичности и энергии этих бюстов удручает какая-то кладбищенская логика их расположения на выставке.

Помимо скульптурных работ Королева ГРМ впервые представляет его графику — наброски «Храма общения народов», архитектурные опыты, выполненные в авангардистской манере, и проекты революционных памятников.

Другие герои ГРМ — художники Маковские — не требуют особого представления; хрестоматийные работы братьев Константина и Владимира — «Дети, бегущие от грозы» и «Свидание», известны еще из учебников школьных лет. Другое дело, что при разговоре о них складывается некий собирательный образ безмерно талантливого и противоречивого человека, прожившего полтора столетия и оставившего богатое наследие разносторонних, но блистательных работ.

На этой выставке представлено около 200 произведений живописи и графики, среди которых как знаковые, так и малоизвестные работы талантливого семейства, некоторые из которых экспонируются впервые.

Начало клану художников положил Егор Иванович Маковский — бухгалтер по профессии, но живописец по призванию, он не стал профессиональным художником, но благодаря творческой атмосфере, вечно царившей в его доме, дети Егора Ивановича, Константин, Владимир, Николай и одна из дочерей, Александра, стали известными художниками, потомки которых в свою очередь продолжили дело, начатое еще дедом. Главными же персонажами из семейства Маковских на поле искусства всегда были Константин и Владимир — два брата, два антипода, как в жизни, так и в живописи.

Константин — богемный гуляка, салонный живописец, любивший славу, деньги, успех, его обожала русская аристократия и платила ему огромные деньги за парадные портреты, которые он с удовольствием выполнял, наработывая свой капитал. Однажды Константин сказал: «Лучшие красавицы наперебой позировали мне... Я зарабатывал огромные деньги, жил с царственной роскошью и успел написать не-



Константин Маковский. Русалки. 261,5x347. 1879. Фрагмент. Фото Марины Гутвейной

сметное количество картин, декоративных панно, портретов, этюдов и акварелей». Владимир — полная противоположность брату — серьезный, семейственный, отдавал предпочтение жанровой живописи, сценам из быта низшего и среднего сословий. Создаваемые им образы крестьян и разночинцев обеспечили ему впоследствии внимание советских искусствоведов, чего не скажешь о его «царственном» брате.

Константин Маковский создавал экспрессивные, блестящие, эффектные композиции, подчас с довольно слащавым ярким колоритом, мастерски выписывал костюмы, аксессуары, прекрасно выполнял портреты — «Портрет жены художника Ю.П. Маковской», «Портрет императрицы Марии Федоровны», «Портрет Александра III», «Портрет сенатора Веймарна»... Некоторые его работы имели фантастическое содержание, как, например, «Возвращение священного ковра из Мекки в Каир», «Русалки». Однако имя в истории художник обеспечил себе жанровыми, историко-бытовыми картинами, коими являются всем известные полотна «Дети бегущие от грозы», «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем», «Поцелуйный обряд».

Владимир Маковский, деятельный член Товарищества передвижных выставок, куда, кстати, в течение трех лет входил и его брат Константин, обладал находчивостью в композиции и тонкой наблюдательностью, прекрасно разбирался в типах и нравах людей различных слоев, мастерски владел рисунком. Его работы на тему крестьянских сцен, мелкого чиновничества, разночинства проникнуты добродушным юмором или едкой сатирой. Таковы работы «Любители соловьев», «Вечеринка», «Крах банка», «Ночлежный дом».

Младший брат Маковских, Николай, прожил короткую жизнь и известен в основном перспективными видами и пейзажами. Наиболее известна его работа «Крутицкие ворота в Москве». Александра Маковская стала одной из первых женщин-художниц, которые своим искусством зарабатывали на жизнь. Писала она чаще всего петербургские окрестности и занималась офортами.

Также выставка демонстрирует книги и рукописи, некогда принадлежавшие сыну Константина Маковского Сергею Маковскому, ставшему основателем журналов «Аполлон» и «Русская икона». Дальнейшие поколения Маковских проявили себя как в живописи, так и в архитектуре, скульптуре и декоративном искусстве.

Выставка «Образы и символы старой веры» — это прекрасные образцы церковного старообрядческого искусства, охватывающего почти четыре столетия. На протяжении нескольких веков старообрядцы (староверы) и новообрядцы (никониане) вели друг с другом неравные бои. На стороне новообрядцев было правительство, на стороне старообрядцев — древняя вера. А пошла вся неразбериха после известной проведенной в XVII веке патриархом Никоном унификации православной церкви на греческий лад. Старообрядцы, не приняв этого и оставшись в меньшинстве, автоматически стали именоваться «раскольниками». «Раскольников» как неугодных церкви изгоняли, преследовали, пытали. Чтобы спастись от преследований и пыток, староверы стали сами себя сжигать. «Нет нигде места, — говорили



Складень двухстворчатый. Литье, эмаль. XVIII — первая половина XIX века

они, — только и ходу, что в огонь да в воду». Некоторым удалось спастись бегством; в лесах и пустынных местностях они строили себе церкви и исповедовались по старым законам. Так продолжалось до эпохи Петра I, когда был введен принцип веротерпимости, после чего старообрядцам было даровано право жить открыто, но они были обязаны платить двойной налог (тем самым они стали источником дохода для правительства и духовенства). Такая их относительно спокойная жизнь продолжалась до времени правления Николая I. В николаевское время старообрядцы вновь стали подвергаться преследованиям; их скиты, церкви, часовни громились и разорялись, а все предметы культа изымались и перевозились в Петербург, где был создан «архив раскольничьих вещей». С 1844 года там хранились иконы, кресты, складни, книги, настенные рисованные листы. В результате из-за гонений при царском правительстве, а затем из-за богоборчества и насильственной коллективизации 1920—1930-х годов старообрядцы во множестве бежали за границу.

Выставка представляет старообрядческие предметы XVI—XX веков из фондов Русского музея. Здесь можно увидеть иконы, деревянные, резные, медные кресты, складни, листовки (старообрядческие четки) и многие другие уникальные экспонаты. Многие из этих вещей долгое время находились в «архиве», откуда в 1860 году были переданы Академии художеств, а спустя 30 лет переселились в ГРМ.

Большую часть выставочного пространства занимают иконы, представленные согласно географии старообрядческих селений, где они были найдены, — Поморское, Выговское, Федосеевское, Веткинское. Все иконы выполнены по русским иконным канонам, но при этом в них присутствует какая-то своя внутренняя камерность, рассчитанная лишь на пространство маленькой церкви в глубинке, а некоторые иконы имеют столь мелкие изображения, особенно со сценами жития, что рассмотреть их с дальнего расстояния просто невозможно («Симеон Столпник и Успение Богоматери», «Святцы»). По соседству с иконами представлены образцы рисунков и печатной графики с молитвенным содержанием и библейскими сюжетами, по технике исполнения отдаленно напоминающие лубок. Такова, например, серия листов «Семь смертных грехов» конца XIX века — святые угодники борются с грехами, предстающих в образе «собако-змей».

Представлены на выставке и уникальные подписные четырехстворчатые складни с изображением — «Двенадцатые праздники», авторами которых были старцы Андрей и Ермолай Гавриловы, а также чеканный реликварный крест 1739 года мастера Ивана Григорьева. Редким образцом медного литья является трехстворчатый складень «Деисус», датируемый 1721 годом.

В Строгановском дворце всю зиму работала выставка «Издания общины св. Евгении» (11 декабря 2008 — январь 2009) (см. НОМИ № 6/2008), среди которых особой популярностью пользовались так называемые «открытые письма», а попросту знакомые всем открытки.

Отечественные открытки того времени в основном печатались за границей и были салонного типа. Общину же св. Евгении отличали безупречный художественный вкус и, как сейчас сказали бы, креатив-

ность. С ее появлением русская открытка переживает на рубеже XIX—XX веков свой расцвет. К этой работе привлекались многие мирискусники, и, помимо открыток с видами городов, портретами известных личностей и пейзажами, община создавала и целые серии, посвященные праздникам и юбилеям. Так, были выпущены открытки к 100-летию Пушкина и к 200-летию Петербурга. Помимо открыток на выставке можно увидеть прекрасные образцы рисунков, акварелей, гравюр, создаваемых общиной св. Евгении, есть даже рекламные плакаты, один из которых выполнен Степаном Яремичем: на фоне Ростральной колонны надпись — «Открытые письма и другие художественные издания общины св. Евгении. СПб, Морская, 38».

После расцвета часто наступает упадок, который не миновал и открыточное производство. Со становлением советской власти издательство общины было передано тресту «Графическое дело», а затем Ленполиграфу, и, поскольку качество печати стало хуже, спроса на продукцию почти не было. В итоге выпуск открыток вскоре прекратился.

В системе постоянного потока выставок незаслуженно в стороне осталась экспозиция, открытие которой состоялось еще осенью в залах Михайловского замка, — «Из коллекции Г.М. Левитина. 1914—1982» (30 октября 2008 — январь 2009).

Григорий Левитин — ленинградская легенда, врач, исследователь русского театрально-декоративного искусства, автор многих статей и книг, посвященных мастерам русской сценографии, и, наконец, коллекционер, собравший за свою жизнь более пяти тысяч произведений изобразительного искусства XX века. Его коллекция началась всего с нескольких работ, подаренных ему другом — известным театральным деятелем, переводчиком, архивистом и коллекционером Александром Мовшензоном. Делая в дальнейшем приобретения в московских и питерских художественных мастерских, на прилавках, аукционах или получая в дар, Левитин увлекся собирательством и с удовольствием пополнял свою коллекцию. Так, в его собрание вошло более пяти тысяч живописных и акварельных работ, гравюр и рисунков, а также рабочие тетради с театральными постановками. После смерти коллекционера, по завещанию, вся его коллекция была разделена между Русским музеем и Музеем театрального и музыкального искусства.

На выставке была представлена только малая часть тех работ, которые достались музею, но, бесспорно, эта часть демонстрирует лучшие работы советского времени. Многие из них широко известны и не раз участвовали в той или иной выставке — как, например, «Голова мальчика-узбека» и «Натюрморт с женской головой» Кузьмы Петрова-Водкина или пейзаж «La Ruche» Натана Алтмана, но есть здесь и работы, ставшие настоящим открытием, к коим относятся довоенные гуаши театрального художника и иллюстратора Антонины Анушиной («Деревянный дом (Дача)»). Григорий Левитин — уникальная личность среди коллекционеров, и НОМИ готовит отдельный материал о его жизни и страсти к собирательству, который читатели смогут прочесть в ближайших номерах нашего журнала.



старый петербург в новом веке

К. Т.

Музей истории Санкт-Петербурга. Петропавловская крепость. Невская куртине. Музей Старого Петербурга. К 100-летию ГМИ СПб. 12 декабря 2008 — 8 марта 2009

Петербург всегда был двойственным городом (долго объяснять, но это так). И относились к нему всегда двояко: и столетие назад, и сейчас. Одни — как к современному развивающемуся мегаполису, другие — как к музею, где все подлежит лишь консервации-хранению. Одни застраивали парки XVIII века промышленными зданиями, другие создали Музей Старого Петербурга. Об актуальности споров о ценности прошлого напомнила недавняя выставка в Петропавловской крепости.

Три зала Невской куртины вполне соответствовали камерности Музея Старого Петербурга. Образованный из коллекции, созданной группой энтузиастов, поначалу он занимал часть небольшого особняка графа Сюзора на Васильевском острове. Однако это собрание стремительно росло и спустя десятилетие после основания — уже в виде отдела Музея Города — занимало два здания на Фонтанке и анфиладу комнат в Аничковом дворце. Судьба музея (как многое в Петербурге) трагична: его фактически разорили в конце 20-х — 30-е годы, частично распределив фонды между другими собраниями, а частично бездумно и бездарно распродав. Подобно другим жертвам пролеткульта (музею слепков Академии художеств, например) он потерял самое ценное, что хранил: собрание подлинных фрагментов зданий, разрушенных еще в 1900—1910-е.

Нынешняя выставка в Петропавловской крепости (куратор — Елена Кононенко) сформирована из небольшого числа уцелевших после пролетарских чисток предметов быта, хранившихся в Музее Старого Петербурга и впоследствии составивших «золотой фонд» нынешнего Музея истории Санкт-Петербурга. Мебель павловских, александровских и николаевских времен, комнатная скульптура, картины, гравюры — эти объекты выставлены рядом с черно-белыми фотографиями интерьеров старого музея. Сравнить былое с тем, что от него осталось, грустно: экспозиция ни в коей мере не реконструирует музей, она всего лишь пытается рассказать о нем.

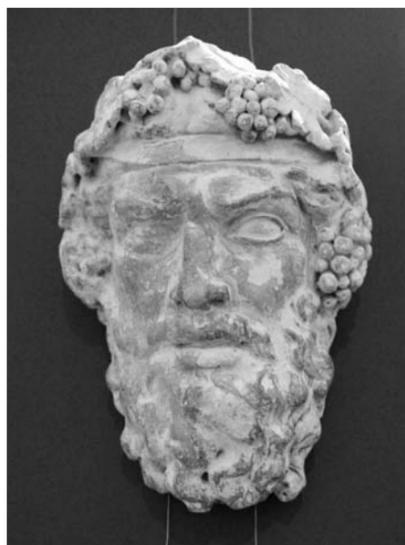


Фрагмент экспозиции «Музей Старого Петербурга» в Невской куртине Петропавловской крепости. Фото Марины Гуляевой

Сквозной темой выставки стала деятельность энтузиастов Старого Петербурга по сохранению зданий XVII—XIX века. Оказывается, в Петербурге столетней давности проблема новой застройки в историческом центре стояла куда более остро, чем сейчас. Смысловый центр экспозиции — стенд с афишей и экспонатами «Исторической выставки архитектуры» (1911), после которой все вдруг спохватились и поняли ценность городской старины. Музей фиксировал внешний вид зданий, шедших на слом, — эти фотографии сейчас приобрели особую актуальность. Старый Гостиный двор на Васильевском, Сальный буян, дача Строганова, дом Вавельберга, интерьеры ампирических особняков... Черно-белые снимки рассказывают о Петербурге, который мы потеряли еще задолго до революции...



Фрагмент экспозиции «Музей Старого Петербурга» в Невской куртине Петропавловской крепости. Фото Марины Гуляевой



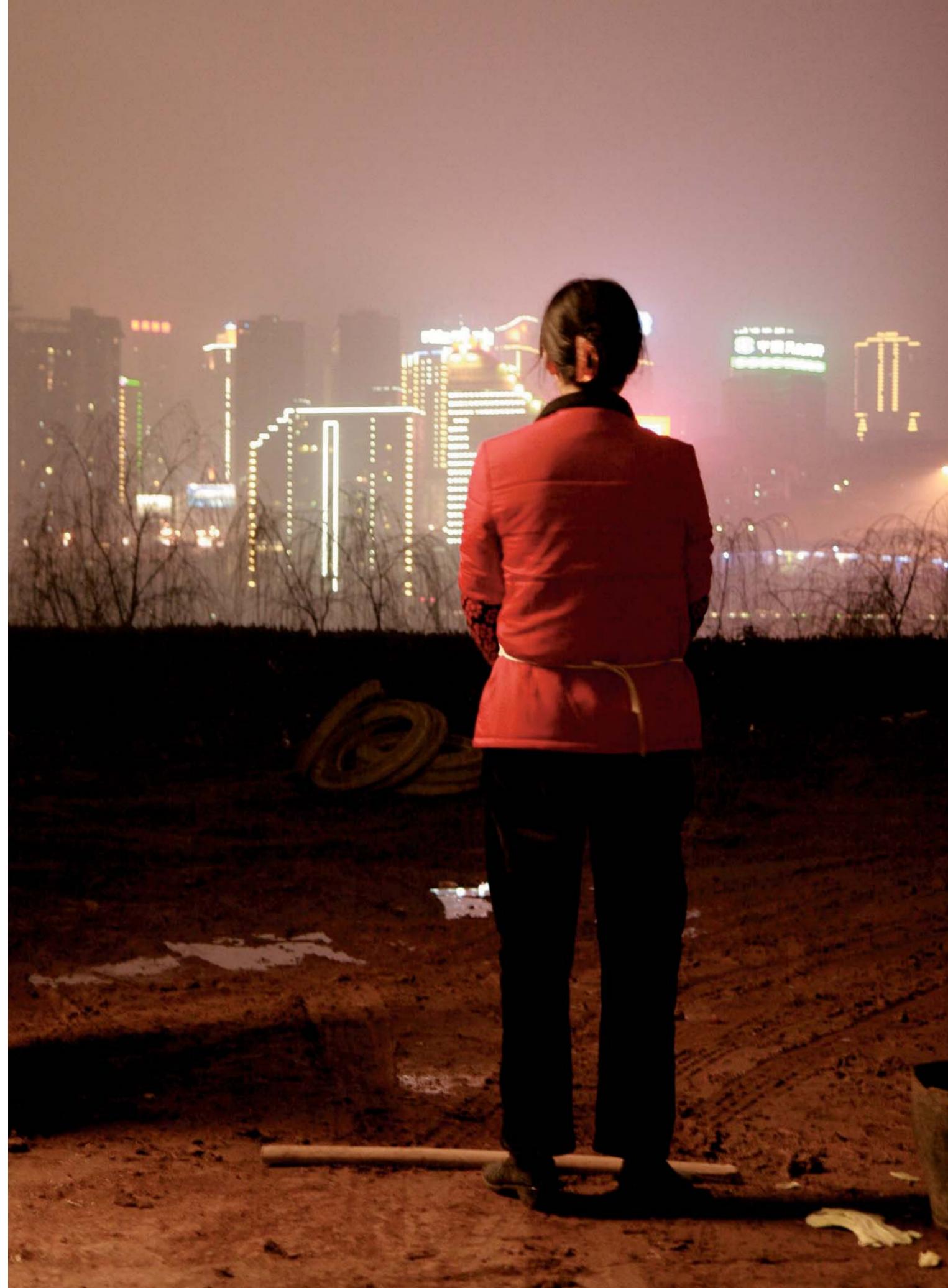
Один из самых замечательных экспонатов юбилейной выставки в ГМИ — массивная гипсовая маска Вакха. Это слепок, снятый в 1907 году с оригинала 1790-х годов — маскарона, украшавшего сломанную столетие назад деревянную дачу Строганова на Каменном острове, построенную Воронихиным. От столетнего слепка веет подлинным духом безвозвратно утерянного Петербурга — это дыхание прошлого пытались сохранить петербургские романтики, детищу которых посвящена выставка. Она вполне могла бы стать частью постоянной экспозиции в Петропавловской крепости. Именно по той причине, что подлинной альтернативы прежнему Музею Старого Петербурга до сих пор не найдено.

Появление Музея Старого Петербурга — следствие пассаизма начала прошлого столетия (как известные всем «Мир искусства» и Общество архитекторов-художников). Музейная история началась, когда Александр Бенуа, Николай Врангель, Владимир Курбатов, Павел Сюзор и другие архитекторы, художники и критики тех лет основали Комиссию по изучению и описанию Старого Петербурга. Целью ее стало сохранять и объяснять ценность городской старины. К мнению этой комиссии прислушивались власти — она действительно участвовала в строительной практике начала века. «Сюзор Павел Юльевич <...> поехал к Великому Князю одному, от которого все зависело, и предварительно пристыдили его другими способами, и — победили» (из воспоминаний Мстислава Добужинского о защите Инженерного замка). Сложно представить ситуацию, когда сейчас кто-нибудь смог бы вот так «пристыдить» петербургского градоначальника...

Без Музея Старого Петербурга не было бы петербургского краеведения, и современный ГМИ СПб ведет свою историю с момента открытия той, прежней музейной институции в 1908 году (хотя последний был основан в 1907-м). Выставка напоминает нам о его основных функциях — изучении и сохранении городской старины в 1900—1920-е годы.

В то же время за рамками экспозиции осталась история работавшего в 1918—1928-е Музея Города, где Музей Старого Петербурга существовал на правах одного из отделов. Основанный Владимиром Курбатовым и Львом Ильиным, то был центр изучения урбанистики вообще, не имевший аналогов в мире. Состоял он из отделов-групп. «Структура городов, их образование, организация управления и хозяйства»: информационно-библиотечный отдел — санитарное благоустройство — отдел коммунальной гигиены — мясной музей; «группа технического оборудования города»: технический отдел; «группа оформления города»: отдел архитектуры города: секции планировки и застройки и садово-паркового дела. Помимо этих групп существовал еще особый отдел — Музей Старого Петербурга, ставший наследником дореволюционного собрания и хранивший материалы о становлении Петербурга, его строителях и пр. Отдельную важность имела музейная секция внутреннего убранства жилья — нетронутые комнаты Аничкова дворца, интерьеры дома купцов Серебрянниковых и особняка графини Карловой. К сожалению, именно эта — наиболее аутентичная — часть музея была утеряна безвозвратно, от образцов дворянского, купеческого и императорского быта остались лишь голые стены, даже обои с каминными растащили или уничтожили.

Может ли современный ГМИ СПб показать что-либо подобное интерьерам Музея Старого Петербурга? Ответ отрицательный. Нашим современникам приходится утешаться лишь концептуальными рассказами об отдельных музейных «штучках» или тематическими экспозициями, говорящими о passé, но не способными «оживить» старый быт, воспроизвести его атмосферу.



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» — Пушкарев пер., 5

Регионы

Архангельск: Архангельский областной музей изобразительных искусств — пл. Ленина, 2
Астрахань: Картинная галерея им. Б.М. Кустодиева — ул. Свердлова, 81
Вологда: Музей-заповедник — ул. Орлова, 15
Волгоград: Музейно-выставочный центр — ул. Калинина, 13
Воронеж: Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского — пл. Революции, 18
Екатеринбург: Дом художника — ул. Куйбышева, 97
Музей изобразительных искусств — ул. Вайнера, 11
Ижевск: Музей изобразительных искусств — ул. Кирова, 128
Иркутск: галерея «Дом художника» — ул. Карла Маркса, 38
Йошкар-Ола: Музей изобразительных искусств — ул. Гоголя, 15
Казань: Музей изобразительных искусств Республики Татарстан — ул. Карла Маркса, 64
Калуга: картинная галерея «Образ» — ул. Ленина, 77
Кострома: Муниципальная художественная галерея — пл. Мира, 2
Красноярск: Художественный музей им. В.И. Сурикова — ул. Парижской Коммуны, 20
Курган: Художественный музей — ул. Максима Горького, 129
Курск: галерея «АЯ» — ул. Зеленко, 6-а
Мурманск: Мурманский областной художественный музей — ул. Коминтерна, 13
Нижний Новгород: Государственный центр современного искусства — Верхне-Волжская наб., 2
Нижний Тагил: Музей изобразительных искусств — Уральская ул., 7
Новосибирск: «Художественная галерея» — Красный пр., 5
Омск: галерея «Квадрат» — бульвар Победы, 1а
Орел: Музей И.С. Тургенева — ул. Тургенева, 11
Краеведческий музей — Гостиная ул., 2
Петрозаводск: Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12
Ростов-на-Дону: Музей изобразительных искусств — Пушкинская ул., 115
Рязань: Выставочный зал Дома художника — ул. Есенина, 112
Самара: Художественный музей — ул. Куйбышева, 92
Сургут: Художественный музей — ул. 30 лет Победы, 21/2
Тамбов: Тамбовская областная картинная галерея — Советская ул., 87
Томск: Томский областной художественный музей — пер. Нахановича, 5
Уфа: галерея «Мирас-Уфа» — ул. Революции, 55
Хабаровск: Дальневосточный художественный музей — ул. Шевченко, 7
Чебоксары: Государственный художественный музей — ул. Калинина, 60
Череповец: Музейное объединение — Советский пр., 30-а
Якутск: Национальный художественный музей Республики Саха — ул. Хабарова, 27
Ярославль: центр современного искусства «Арс-Форум» — ул. Свердлова, 9
Художественный музей — Волжская наб., 23

По вопросам приобретения и подписки на «НОМИ» в России обращаться к официальным представителям:

в Петербурге: редакция «НОМИ» — Ижорская ул., 13/39, тел. (812) 320-3162

в Москве: центр современного искусства «М'АРС» — Пушкарев пер., 5, тел. (095) 923-5610

в Омске: галерея «Квадрат» — бульвар Победы, 1а, тел. (3812) 51-0096

в Петрозаводске: Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12, тел. (8142) 78-5547

в Уфе: галерея «Мирас-Уфа» — Революционная ул., 55, тел. (3472) 23-1771

Подписной индекс в Общероссийском каталоге агентства «Роспечать» — **38490**,
в Объединенном каталоге «Пресса России» — **19342**,
в Каталоге российской прессы «Почта России» — **24518**.

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

ISSN 1560-8697



9 771560 869017