



(патроны)

(организатор)

(комиссия)

(генеральный партнер)

(генеральный медиа-партнер)



Московский Музей
Современного Искусства

marka:ff



ВЕРЮ



образ папы римского на земле легендарной бретани

10 декабря 2006 года во французском городе Плуэрмель, в Бретани, состоялось торжественное открытие скульптурной композиции, посвященной Папе Римскому Иоанну Павлу II.

Автор скульптурной композиции — президент Российской Академии художеств, известный мастер З.К. Церетели

Инициатива создания памятника получила одобрение Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II, отметившего в своем письме, адресованном автору скульптуры:

«Благодарю Вас за присланные материалы и фотографию памятника, сделанного Вами по просьбе французской стороны.

Спасибо за документы, в которых власти Франции и представители Ватикана выражают удовлетворение данной акцией, как проявлением духа сотрудничества и толерантности.

Это уже не первый памятник, созданный Вашим талантом, который установлен в зарубежных странах.

С пожеланиями благословенных успехов в будущем, Патриарх Московский и Всея Руси Алексий II».





The Pope Overlooking the Legend-Ridden Brittany

The statue of Pope John Paul II, authored by the celebrated sculptor Zurab Tsereteli, was unveiled in the town of Ploermel in Brittany, France, on 10 December 2006.

Папа Римский Бенедикт XVI выразил благодарность за памятник, запечатлевший образ Иоанна Павла II, который, как сказано в письме официального представителя Ватикана в Российской Федерации, «воплощает собой целую эпоху в жизни Римско-католической церкви».

В день официального открытия монумента площадь Иоанна Павла II заполнили многочисленные жители Плоэрмеля и гости города разных возрастов. Мэр города Поль Анселен приветствовал собравшихся.

«Этот памятник необыкновенно красив, — в частности сказал он, — он дает нам ощущение умиротворения, желание задержаться возле него, погрузиться в размышления».

На церемонии также выступили почетные гости — представитель Ватикана монсеньор Санто Гангеми, Ваннский епископ монсеньор Реймонд Сентен, всемирно известный писатель, посол Кыргызстана в странах Бенилюкса и во Франции Чингиз Айтматов, автор скульптурной композиции, президент Российской Академии художеств, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО, народный художник РФ Зураб Церетели, другие официальные лица. В церемонии принимали участие представители православной, мусульманской и иудейской религий, сотрудники Организации Объединенных Наций, ЮНЕСКО, посольства Польши во Франции, делегация из России.

В выступлениях неоднократно звучали слова об актуальности возведения подобного монумента, его особой значимости. Стремление к сближению представителей религиозных конфессий, мирному диалогу различных культур, преодолению жесткого отчуждения между странами и народами, возникшего на фоне драматических коллизий XX столетия. Все это нашло отражение в деятельности понтифика, который для многих людей мира стал символом перемен, происходящих в сознании человека, идущего к добру и покаянию.

«В образе понтифика Иоанна Павла II мы поклоняемся памяти и урокам прошедших дней», — отметил в своей речи писатель Ч. Айтматов.

«Я благодарен мэру за его инициативу и буду счастлив, если вам понравится скульптура, — сказал автор монумента З. Церетели, выступая на открытии и обращаясь к жителям и гостям города. — У вас замечательные, добрые лица». Накануне, 9 декабря, в городе состоялось неожиданное для скульптора торжество: по решению властей города и при поддержке городской общественности одна из живописных площадей Плоэрмеля была названа именем Зураба Церетели. В Плоэрмеле существует традиция давать улицам имена людей, внесших особый вклад в развитие города. На приеме в мэрии Зурабу Церетели была вручена награда города «Золотой щит» и присвоено звание почетного гражданина Плоэрмеля.

Несмотря на довольно холодный и ветреный день, никто из пришедших на открытие памятника не покинул площадь, многие, узнав о предстоящем событии, приехали в Плоэрмель из других городов. Собравшиеся терпеливо ожидали момента, когда закрывающее памятник полотно, похо-

The Patriarch of Moscow Alexis II has sanctified the president of Russian Academy's initiative.

Pope Benedict XVI has expressed his gratitude for the memorial. The image of Pope John Paul II, as the letter of Vatican's envoy in Russia points out, “has personified an epoch in the history of the Roman Catholic Church.”

Among those who spoke at the unveiling ceremony were Mgr. Santo Gangemi on behalf of Vatican, Mgr. Raymond Senten, Vienna bishop, Chingiz Aitmatov, world-renowned author, Kyrgyz ambassador to France and the Benelux countries, and the author of the statue, Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, UNESCO Goodwill Envoy, People's Artist of the Russian Federation. A great man high-profile guests attended the affair, including Greek Orthodox, Islamic and Judaic representative, UN officials, UNESCO workers, representative of the Polish embassy in France and a Russian delegation.

On the eve of the ceremony, on 9 December, another festive event sprang a surprise to the Russian sculptor: one of the picturesque squares of the town was renamed after Zurab Tsereteli. The town's authorities had taken the decision and the town's public supported it, following Ploermel's old-age tradition to given to their streets and squares the names of those had made a special contribution to its development. Later, at the reception party held in the town's mayor office, Zurab Tsereteli was handed the town's prize, Golden Shield, and bestowed the title of Ploermel's honorary citizen.

Maria Vyazhevich



жее на раздуваемый ветром парус, опустится к подножию скульптуры. На площади царила доброжелательная атмосфера, люди приветствовали выступавших аплодисментами. Даже после открытия никто не спешил уходить. Пожилые, степенные пары, дети, молодежь, люди среднего возраста осматривали скульптуру, внимательно изучали содержание памятных текстов на постаменте. Для жителей Плоэрмеля, известных своим уважением к традициям, особенно религиозным, установление памятника Иоанну Павлу II не было чем-то неожиданным и необъяснимым. Для них, живущих в искренней вере и имеющих богатый опыт духовного прошлого, образ понтифика, пришедший в их родной город, стал своего рода вознаграждением за верность избранному пути.

«Это настоящий психологический портрет», — заметил один из пришедших на открытие горожан.

«Достаточно одного взгляда, чтобы узнать понтифика, каким мы все его помним, даже волнение охватывает. Это великое мастерство скульптора», — сказала женщина средних лет.

«Очень красивый памятник, большое спасибо России и господину Церетели» — мнение пожилой пары.

Создание монумента стало знаком доброй воли, содействующим христианскому единству, доверию и взаимопониманию. Подобный шаг особенно необходим сегодня, когда в мире ощутима напряженность в отношениях между людьми, народами, целыми странами. Творческие люди, художники, как правило, в числе тех, кто особенно остро чувствует проблемы общества и эпохи. В искусстве З.К. Церетели теме духовно-нравственного идеала всегда принадлежало важнейшее место. Мастер посвящает свои произведения ценностям гуманизма — величайшему достижению человечества, к которому оно далеко не всегда прибегает в повседневной жизни. «Мы недооцениваем возможности искусства, — говорит З.К. Церетели, — а ведь с его помощью можно решать важнейшие социальные и политические проблемы, искусство способно предотвращать проявления терроризма, побеждать болезни, ведь оно прежде всего обращается к душе человека и исцеляет ее». Среди недавних произведений Церетели — скульптурная композиция — символ борьбы человека с «чумой XX века», монумент «Слеза

скорби», посвященный жертвам терактов в Нью-Йорке, единственный итог которых — слезы и страдания тысяч и тысяч людей.

Сегодня, когда в мире особенно важна доброта, всемирно известный скульптор много работает над образами святых подвижников, людей, посвятивших себя служению добру, сумевших достичь высокой духовности, и надеется, что их пример заставит зрителей задуматься о единственно важном для человека — его духовном развитии. Мастером созданы скульптурные образы святого апостола Павла, святителя Николая, святого Георгия, матери Терезы, героя Куликовской битвы Александра Пересвета, преподобного Иринарха Затворника. Работа над скульптурным образом Папы Римского Иоанна Павла II продолжает размышления художника о духовном пути. «Религия — это великая ценность, объединяющая всех людей, я хочу, чтобы мы осознали это», — говорит З.К. Церетели.

Композиция монумента отличается лаконичностью и простотой. Отсутствие излишних деталей, ясность и чистота пластической формы соответствуют личности понтифика, которому были свойственны скромность, благородная простота в общении с людьми. Мастер строит образ на сочетании архитектурной и скульптурной форм — фигура Иоанна Павла II расположена в центре арочного проема. Полукруглый свод арки — символ церковного пространства и вместе с тем небесного купола. Опорой служат два прямоугольных пилона, устойчивая основа, напоминающая о незыблемой прочности христианской веры. И конечно, вершина композиции — крест, главный религиозный символ жертвенности и спасения.

Гладкая поверхность неподвижной архитектурной формы служит фоном скульптурного образа, который благодаря умело примененному контрасту выглядит живым и реальным. Тонко переданы черты лица понтифика, руки сложены в очень характерном для него жесте молитвенного раздумья. Внешнее сходство и удивительно верно переданный художником характер Иоанна Павла II тем не менее не помешали скульптору достичь особой степени обобщения, когда облик конкретного человека приобретает символический характер. Образ Иоанна Павла II — напоминание о безграничных возможностях человеческого духа, олицетворение победы человека над всепоглощающими страстями, его неугасимого стремления к покаянию и примирению.

Мария Вяжевич





Фоторепортаж из Плоэрмеля
Сергия Шагулашвили



РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



**образ папы римского
на земле легендарной
бретани**

Мария Вяжевич

1

**традиции и новаторство
в академической
живописи**

Елена Нестерова

8

**академия художеств
и товарищество
передвижников**

Алла Вережагина

14

**советская эпоха
в академическом музее**

Вероника Богдан

20

**новая встреча
с итальянским искусством**

Вера Дажина

22

**искусство италии:
координаты**

пространство и времени

*Интервью с художником
Бруно Д'Арчевия*

27

«roma punto uno»

Марио де Кандиа

30

**паломничество
неоконструктивизма
в россию**

34

**франциско инфанте:
собственное измерение
действительности**

Беседа с художником

38

**я оптимист по натуре,
я верю**

*Интервью
с Иосифом Бакиштейном*

47

**«верю» — проект
художественного оптимизма**

*Приветствие
Зураба Церетели*

50

**«верю» —
культурологический проект**

*Интервью
с Василием Церетели*

53

**верить нужно
в другую точку зрения**

Беседа с Олегом Куликом

57

**«верю» — поиски новой
идентичности**

*Беседа
с Владимиром Дубосарским*

62

**«верю» — попытка
понять тип нового художника**

*Беседа с Дмитрием
Александровичем Приговым*

71

**«верю» — рефлексия
на то, что происходит сейчас**

*Беседа
с Анатолием Осмоловским*

77

**1:1 — проект
лука панкратици**

Интервью с художником

84



МОСКОВСКИЙ
музей современного
искусства



урбанистический формализм		speaking with hands / разговор руками		глобализация как цивилизованный ответ и вызов	
<i>Евгения Кикодзе</i>	88	<i>Ирина Чмырева</i>	100	<i>Ирина Митина</i>	132
«утверждение идеальности» ван гуофена	90	русская фотография 1850–1950	106	сбор камней в шомоне	134
«живопись маслом / нефтью»	92	<i>Ирина Чмырева</i>		<i>Олег Векленко</i>	
юрий лейдерман. «вот приходит швейцарский капитэн домой...»	93	«идеальный» пейзажист русского классицизма федор матвеев	112	действительно ли арт-критика находится в кризисе?	
pop-left / левый поп		<i>Светлана Усачева</i>		<i>Интервью арт-критика Рафаила Рубинштейна</i>	136
<i>Диана Балдон, Джорджиана Джексон, Никола Лиз</i>	94	пять веков революционного искусства	118	пейзажи валентины сафиной	140
светомузыка		<i>Александр Якимович</i>		<i>Марина Терехович</i>	
<i>Ирина Саминская</i>	95	«вот» — картины моей жизни	124	страница моды	145
война гендеров		<i>Беседа с Эриком Булатовым</i>		<i>Татьяна Басова</i>	
<i>Антон Успенский</i>	98	спациалист лучо фонтана	130	хроника художественной жизни москвы	146
		<i>Антон Успенский</i>		<i>Виктория Хан-Магомедова</i>	
				наши авторы	160

традиции и новаторство в академической живописи

Антон Лосенко

Правосудие

Копия с фрески Рафаэля
в Ватиканском дворце.

Пенсионерская работа

Холст, масло

1768

НИМ РАХ

Федор Завьялов

Самсон разрушает храм филистимлян

Холст, масло

1836

НИМ РАХ



Понятия, заключенные в словах «академическая живопись» и «новаторство», кажутся взаимоисключающими, тогда как представление о традиции, наоборот, тесно связано с Академией. Традиция — это почетная принадлежность академической системы мышления, опора в обучении и основная составляющая ее метода. Вместе с тем реальная ситуация в искусстве не бывает однозначной, и творчество, казалось бы, типичных традиционалистов может заключать в себе ростки новых идей и тенденций. Академия художеств во второй половине XIX века впервые приобрела официального оппонента в лице Товарищества передвижных художественных выставок. Товарищество открыто заявило о своей независимости и проводило активную выставочную политику, успешно конкурируя с академическими экспозициями. Тогда творческие силы страны оказались разделены на два лагеря: приверженцев традиционного академического метода и последователей нового реалистического. Вместе с тем Академия оставалась главной художественной школой страны, именно здесь получали профессиональные знания и опыт большинство художников. Они обретали основные ремесленные навыки, участвовали в конкурсе на большую золотую медаль, получали право на пенсионерство, а затем претендовали на академические звания.

Академическая живопись этого периода существовала в амбивалентной борьбе с демократическим искусством передвижников и одновременно постепенно присваивала реалистические принципы, которые художники Товарищества провозглашали главной установкой своего метода. Представители двух противоположных художественных лагерей могли подменять друг друга в сознании современников, — и это свидетельство в пользу того, что различия между ними не всегда были принципиальными и очевидными.

Так, художник и критик А.З. Ледаков попробовал составить два списка живописцев, в один поместив художников академического лагеря, а в другой — передвижников с учетом их жанровой направленности¹. Представителями исторической живописи в академическом лагере, по его мнению, среди прочих оказались В.П. Верещагин, Г.И. Семирадский, Г.С. Седов и... В.Д. Polenov. В среде передвижников «историками» он называет Н.Н. Ге, М.П. Клодта, А.Д. Литовченко. «Народный жанр» и портрет у академистов, как считает Ледаков, представляли К.Е. Маковский, П.П. Чистяков, А.А. Харламов, Ф.С. Журавлев, и не кто иной, как В.И. Суриков. Из лагеря передвижников названы В.Г. Перов, В.Е. Маковский, И.Е. Репин и другие. И дело не только в том, что в 1878 году и Polenov, и Суриков были гораздо ближе к своему академическому прошлому, чем передвижническому будущему. Члены двух группировок жили художественной жизнью своего времени, и «академисты» принимали участие в выставках передвижников, а некоторые передвижники вполне могли сойти за настоящих «академистов».

Под напором набиравшего силы реализма сторонники «идеализма» (именно так, «идеалистами», в противоположность «реалистам» во второй половине XIX века называли художников академического направления) уже с 1870-х годов осознавали себя хранителями традиции и профессиональ-

¹ Ледаков А.З. Шестая выставка картин «Товарищества передвижных выставок» // Санкт-петербургские ведомости. 1878. 23 марта. № 82.

Tradition and Innovation in Academic Painting

For the first time since its foundation, the Russian Academy in the second half of the 19th century faced an authorized opponent—the Peredvizhniki movement, initially in the form of the Society of Wandering Exhibitions. The country's artists had split into two camps: some continued to adhere to the traditional academic methods; others started to develop the new realistic forms.

In an effort to regain their shattered authority, the academic painters were becoming increasingly versatile, and tolerant to the current trends; they were even borrowing many of their tricks and findings.

The late-19th-century academic painting was far from homogeneous. The academicians, in addition to classical techniques, had taken to romantic and realistic devices, and, towards the turn of the century, even to the principles of modernism and symbolism. Strange as it might seem, they were often acting as inside groundbreakers.

Clearly, an artist's talent and individuality, rather than belonging to one movement or other, often prompted one to trail-blazing. No doubt, the academic method was good enough as a standard to help second-raters get ahead more easily. Now, talents could always find ways to reject the formal standards and break new ground, setting examples for others to follow.

Academism and academic art, for all their currency as interchangeable terms nowadays, don't seem to be synonymous at all. Academism doesn't evolve; it stays put largely as a token, almost always with negative connotations. Academic art, on the other hand, is always on the move, and for that matter deserves serious study.

Helena Nesterova



ного мастерства. Обращение к искусству прошлых веков в «идеализме» (и тематически, и стилистически) следует рассматривать как выбор и провозглашение идеала как мировоззренческую позицию художника. Его выбор был вполне осознанным, и для «истинных», сознательных «идеалистов» академический метод на этом этапе был дорог не устаревшими принципами, а провозглашением красоты в качестве идеала. Идеальными виделись формы, которые путем длительной апробации стали признанными зрительными символами «прекрасного». Классика в самом широком ее понимании: от античной эпохи вплоть до первой половины XIX столетия питала творческую фантазию академических мастеров. Это касалось не только выбора сюжета, но и способа его воплощения в художественном образе. Выработанные нормативы, с одной стороны, приводили к усредненности результатов, с другой — уберегали от профессиональных провалов и неудач. Слова Крамского, назвавшего основные признаки исторической академической картины — пирамидальная композиция, главные действующие лица никогда не в профиль и под самым сильным лучом света, — вытекали из советов профессоров, которые неоднократно слышал сам художник: «Старайтесь располагать группы пирамидально; не ставьте фигуры задом; главная фигура в картине никогда не должна быть профилем»² и отражали твердые установки, усвоенные «академистами».

«Изящного» достигали путем изучения не «натуры» и реального мира, а совершенных классических произведений искусства. Высокое Возрождение, Пуссен, академические гипсы являлись образцами для художников разных поколений, от классицистов до академических живописцев конца XIX — начала XX века. Ком-

² Крамской И. Н. Письма, статьи: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1966. С. 314.



**Группа членов товарищества
передвижных художественных
выставок на 27-й передвижной
выставке**

Фото

1899

Николай Ге

Тайная вечеря

Бумага, итальянский карандаш

ГТГ

позиционные схемы, позы, ракурсы, жесты, встречавшиеся в произведениях классиков, находили развитие и интерпретацию в картинах «академистов» вплоть до начала XX столетия. «Самой «правильной», самой классицистической картиной в истории русской живописи»³ исследователи называют полотно А. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (1773). Ее можно рассматривать как идеальное пособие, иллюстрирующее идейные, композиционные, колористические принципы классицизма, периода, когда закладывались традиции академического искусства в России. Спустя почти сто лет, в 1863 году, этот сюжет «со всеми вытекающими отсюда последствиями» повторил в рамках Академии художник С.П. Постников. Его картина, за которую он получил звание академика, во всех отношениях более камерна, ее нельзя рассматривать как идеологически программное произведение, зато она в полной мере поддерживает и иллюстрирует давно сложившуюся традицию. Композиционное построение картины, акцент на чувства главных героев, их позы: Андромаха склоняет голову на плечо Гектора, младенец отвернулся от зрителя (от посторонних и уткнулся в привычную мягкость материнской груди) — переводят картину Постникова из героического в лирический план. Снижение пафосности — отличительная особенность всей позднеакадемической живописи рассматриваемого периода. Можно привести в качестве примера полотно «Меркурий и Аргус» (1776) Петра Соколова и картину на тот же сюжет Николая Кошелева (1864), «Самсона» (1836) Ф.С. Завьялова и «Самсона и Далилу» (1876) А.Д. Кившенко. Произведения, созданные во второй половине XIX столетия, объединяет также больший интерес к бытовым подробностям обстановки, уточнению времени и места действия через тщательно продуманный пейзаж или интерьер.

Сюжетных и композиционных аналогов в академической живописи начиная с середины XVIII и вплоть до конца XIX века можно встретить немало. Но повторялись не только сюжеты. Позы, жесты и ракурсы героев, слегка варьируясь, повторялись еще чаще. Так, драматически опрокинутую на землю женскую фигуру можно найти у мастеров Высокого Возрождения,

у Н. Пуссена («Чума в Азоте», 1631), К. Брюллова («Последний день Помпеи», 1833), Г. Семирадского («Христианская Дирцея в цирке Не-

рона», 1897). Жесты раскинутых в благости и скорби рук встречаются в картинах И.Л. Аскназия «Блудница перед Христом» (1879), Н.А. Бруни «Овчая купель» (1885), К.Б. Венига «Положение во гроб» (1859), жесты волевого указания — у В.П. Верещагина («Св. Григорий проклинает умершего монаха за нарушение обета бессеребрия», 1869), К.Б. Венига («Последние минуты Дмитрия Самозванца», 1879), превращаясь в символическую жестикуляцию. Таким образом, страсти и волнения вводились художниками в установленные «изящные» нормы, индивидуальные мимика и жесты сводились к идеальным. Выразительные ракурсы и позы персонажей, соединенных в пластически эффектные группы, превращались в своеобразный «язык тела». Умелое его использование не только демонстрировало профессиональные навыки художников, но и было способом общения, адекватного прочтения ценителями точно отработанных «картинных» жестов.

Однако новые мировоззренческие установки, потребность в новом художественном мышлении, ведущем к отрицанию ренессансной изобразительной системы, «усталость формы» постепенно начинали ощущаться многими, в том числе и академическими живописцами.

Стремясь вернуть пошатнувшийся авторитет, академическая живопись становилась все более всеядной и терпимой к существующим рядом тенденциям в искусстве, заимствуя многие приемы и достижения из их арсенала. То, насколько художник академического направления готов был использовать эти «посторонние» достижения и примирить их с существующими академическими постулатами, и определяло его индивидуальность и, говоря современным языком, место в художественном рейтинге.

Академическая живопись второй половины XIX века была не однородным, а весьма сложным художественным явлением. Не только классицистические, но и романтические и реалистические художественные приемы, а ближе к рубежу веков художественные установки модерна и символизма были в той или иной мере адаптированы ее представителями. Особенность этого периода состояла в том, что именно «академисты» зачастую выступали новаторами, ломая систему изнутри.

Таким новатором внутри академической системы был Н.Н. Ге. Последовательный брюлловец в начале своего творческого пути и первый русский экспрессионист, как его называли исследователи в поздний пери-

Яковлева Н.А. Русская историческая живопись М.: Белый город, 2005. С. 63.



од его творчества, он был и обласкан, и обруган Академией и официальной критикой. Сюжеты из античной истории на раннем этапе творчества и Нового Завета составляли круг его интересов. Звание профессора Академии художеств он получил довольно рано за картину «Тайная вечеря», минуя звание академика. Но уже на этом этапе был подвергнут жесткой критике. «Тайную вечерю» осуждали за слишком размашистую, раскованную, этюдную манеру письма. Стремление к экспрессивному выражению чувств и переживаний, поиски живой, а не совершенной формы (слова Ге) нашли адекватное воплощение в произведениях мастера, однако путь к этому был указан художнику внутри академических нормативов. В системе Академии исторически сложилось, что эскиз композиции и законченная картина могли сильно различаться по своим живописным качествам. «Незавершенность» эскиза с его свободной живописностью, фактурной поверхностью, драматизмом освещения исчезали в гладкописи законченной картины. Со временем эта первая эскизная стадия стала главной. На примере Ге хорошо видно, насколько он раскован в этюдах и эскизах и более сдержан в картинах. Он сознательно стремился к утверждению приоритета эскизности над законченностью. В таком направлении на рубеже веков развивалось все русское искусство, но этот путь был бы затруднен, если бы в свое время академическая живопись не разграничила две названные стадии.

Не менее значительна роль Ге и в разрушении идеального образа. Классицизм ориентировал художника на поиски идеала, идеального героя, совершенного как по нравственным, так и физическим качествам. Ода герою — вот главный мотив создававшихся в то время произведений. Ге показал, что красота нравственная и физическая не являются синонимами. Страдания облагораживают, переживания делают человека более сложным духовно, а следовательно, более совершенным. Ге добивался снижения пафоснос-

ти, его герой из небожителя превращался в человека. По поводу его ранней картины «Христос в Гефсиманском саду» (1867) было высказано много критических замечаний, главные касались образа Христа: «Таким Христом мог быть всякий решительно человек»⁴.

А указующий жест, столь часто эксплуатировавшийся в академической картине, несет совершенно иную символическую и пластическую нагрузку в произведениях Ге «Христос и Никодим» (1889), «Голгофа» (1891), разрезая композицию, врываясь в нее, нарушая пластическое совершенство поз, из плавного жеста запятой превращаясь в восклицательный знак!

Новаторские поиски Ге, которые проявились в его творчестве еще в 1860-х годах, его дальнейшее участие в выставках Товарищества передвижников не могут помешать видеть в художнике воспитанника Академии художеств, преемника ее традиций, которые Ге расширял и развивал благодаря большому таланту.

В тех произведениях, авторы которых были сознательно ориентированы на «идеальное», также происходили значительные подвижки. Само понятие красоты начали трактовать более широко, приближаясь к идеалу не античной, а современной жизни. Красота из небесной стала вполне земной. Еще у Брюллова, уже включавшего в свои картины портретные изображения современников, в полотне «Последний день Помпеи» мы видим не столько живых людей, сколько ожившие античные слепки. А в античных идилиях Семирадского, в его героинях, несмотря на стилизованные платья и прически, мы узнаем идеальный образ женщины эпохи модерн с тонкой талией, пышными бедрами и развитой грудью.

Включение реального, конкретного пейзажного фона начиная с середины XIX столетия стало обязательным условием при создании исторической картины, а именно она за-

⁴ Цит. по: Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников. Вступит. статья, сост. и примеч. Н.Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. С. 79.



Карл Гун
Сцена из Варфоломеевской ночи
 Холст, масло
 1870
 ГТГ

За эту картину и за картину «Итальянка» в 1870 году Гун получил звание профессора.

Сцена из Варфоломеевской ночи. Фрагмент
 Холст, масло. 1870
 ГТГ

нимала первое место в академической иерархии жанров. Благодаря развитию научных знаний в руки художников словно попадает «машина времени», и они обязуются представить событие так, как оно происходило «на самом деле». Ласковое море, скользящие тени оливковых деревьев, дающих прохладную тень, знойное марево раскаленного южного солнца написаны Семирадским так, что ему отдавали дань уважения представители и академического, и реалистического направлений в искусстве. А декоративные эффекты освещения в пейзажах Ю.Ю. Клевера, представителя так называемого салонного академизма, восхищали и породили последователей не меньше, чем полотна А.И. Куинджи, демонстрировавшего их на передвижных выставках.

Такие выразительные художественные средства, как колорит, освещение, фактура, использовались по-новому, становились эмоциональными составляющими полотен К. Маковского, А. Харламова, Г. Семирадского — наиболее талантливых представителей академического направления в искусстве.

Несомненную преэминентность можно увидеть между академическими мастерами и художниками направления «Мир искусства». Несмотря на то что многие мирискусники были учениками передвижников, в неменьшей степени на их творчество повлияли носители твердых «классических» традиций академизма. Сама идея служения красоте, искусству, идеалу объединяла представителей позднего академизма и мирискусников. А художники, работавшие в стиле «неогрек», например В. Бакалович, могли импонировать мирискусникам своими изящными художественными стилизациями, на создание которых в известной степени были ориентированы и молодые мастера «Мира искусства».

Можно сделать вывод, что именно индивидуальные художественные качества, индивидуальный талант, а вовсе не принадлежность к тому или иному направлению способствуют продвижению в сторону нового в искусстве. Академический метод в силу своей нормативности, безусловно, облегчал положение художников средней руки, не имевших яркой индивидуальности. Талантливые же всегда находили способ переступить через сформулированные правила и найти путь к новому, дав возможность другим, менее даровитым, следовать за ними.

Академизм и академическое искусство, на наш взгляд, не синонимы, хотя эти термины сегодня часто употребляют как адекватные. Особенно остро вопрос

о совпадении и различии их значений стоит в связи с эволюцией искусства в середине — второй половине XIX века. Академическая живопись этого времени была не однородным, а весьма сложным художественным явлением. Не только классицистические, но и романтические и даже реалистические художественные принципы были в той или иной мере «адаптированы» ее представителями. Эkleктичное смешение этих принципов и определяло развитие академического искусства.

Ремесленные приемы, превратившиеся в штамп, используемые чисто механически, идея, остающаяся художника равнодушным, — вот признаки «академизма», принципы которого были сформулированы еще в XIX веке.

«Академизм» и сегодня для многих — это омертвевший классицизм, чьи этические и эстетические идеалы сделались ложными нормативами, не обеспеченными живыми представлениями и потребностями времени. В Большом энциклопедическом словаре изобразительного искусства дается следующее определение: «Академизм — термин, применяемый для обозначения консервативных тенденций в искусстве, художественных течений, школ и мастеров, догматически следующих правилам, канонам, авторитетам, классическим образцам искусства прошлого, художественная ценность которых считается абсолютной, не зависящей от места и времени»⁵. Таким образом, «академизм» здесь трактуется чрезвычайно расширительно, и это понятие может быть применено к любому времени, любой эпохе в искусстве.

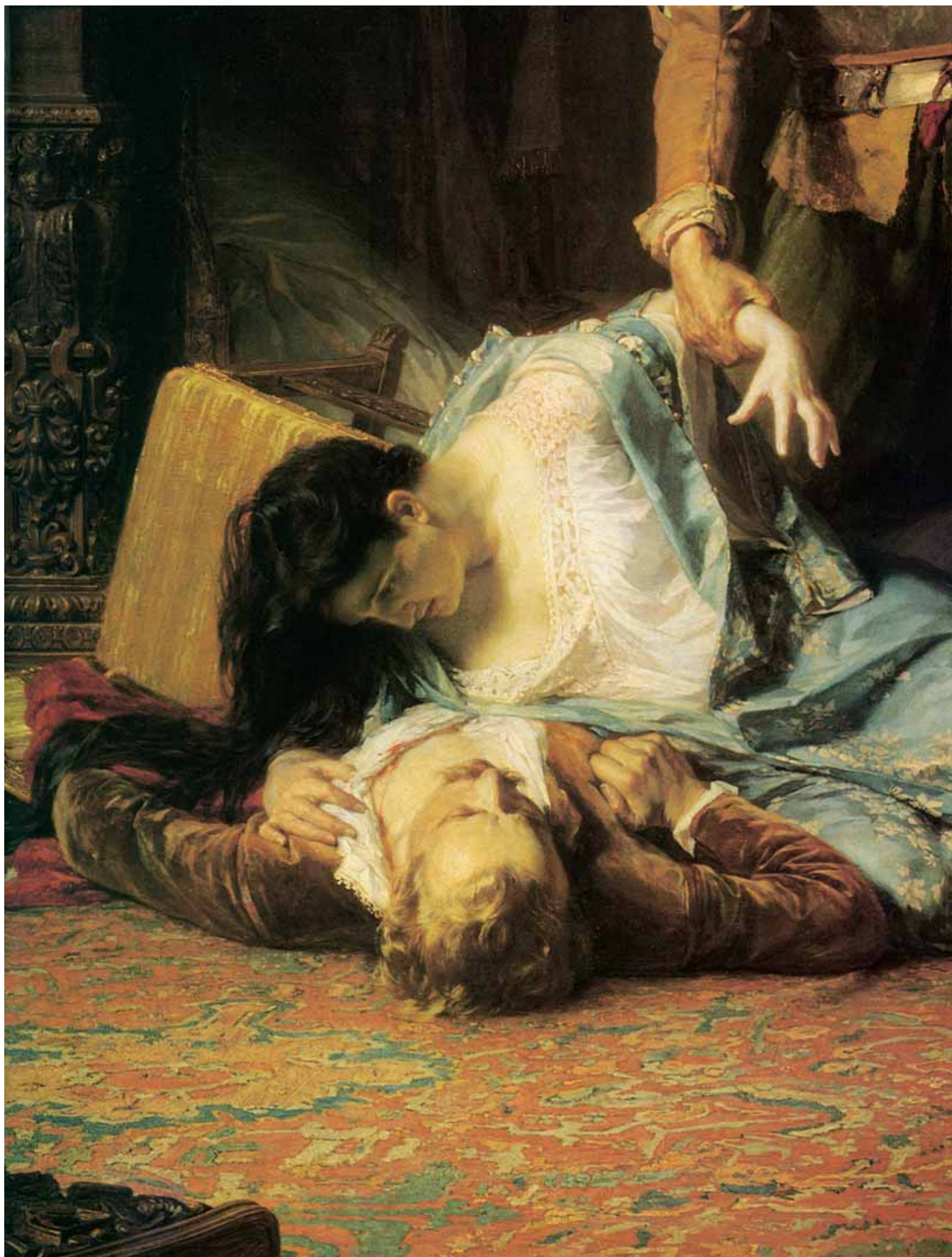
«Академизм» не меняется и не эволюционирует, являясь во многом не понятийным, а знаковым термином, неизменно заключающим в себе негативный оттенок. Его применяют и сегодня как бранное слово, своего рода «кличку», зачастую не пытаясь расшифровать наполнение термина, либо трактуя его весьма своеобразно.

Академическое искусство эволюционировало, и его эволюция заслуживает серьезного изучения.

Елена Нестерова

5

Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. Т. 1. СПб.: Литта, 2000. С. 92.



академия художеств и товарищество передвижников



И.П. Келер (Келер-Вилианди)
**Портрет великого князя
Владимира Александровича
президента Академии художеств
(1876–1909)**

Холст, масло. 1977

НИМ РАХ

С середины XVIII столетия вплоть до 60-х годов XIX века все, что происходило в русском, так называемом ученом искусстве: профессиональное образование и творчество художников, их положение в обществе, звания, чины и права — все так или иначе сходило к Академии художеств.

И позже, в 60-е годы XIX века, когда бывшие ученики Академии создали особый союз — Санкт-Петербургскую артель художников, и тогда они экспонировали свои картины в залах Академии. Большинство артельщиков получили звания академиков. Мир искусства был тогда, как сейчас говорят, однополярным.

Создание Товарищества передвижных художественных выставок в 1870 году изменило эту картину. Отныне существовали два выставочных центра притяжения: Академия художеств и новый, объявивший себя финансово независимым, поддержанный молодыми художественными силами и демократически настроенной частью русского общества, — Товарищество передвижников.

Мир искусства стал двуполярным. Это ясно видели современники, и они сопоставили их не только с двумя выставочными центрами, но и с двумя главнейшими направлениями в искусстве.

Советские историки искусства также противопоставляли Академию художеств и Товарищество передвижников, основываясь на высказываниях живописцев, художественных критиков, писателей, зрителей, демократического лагеря того времени. Все негативное, что говорилось ими об Академии художеств, было правдой, но увиденной с одной (их!) стороны.

Кроме того, искусствоведы методологически опирались на ленинское учение «о двух культурах». Академия, в силу того что была императорской, воспринималась только как оплот реакции.

Ныне историки искусства обязаны взглянуть на проблему более широко. Необходимо вспомнить, что на первых порах существования товарищества академическое начальство поддерживало новое объединение. Первые передвижные выставки открылись в залах Академии — обстоятельство очень важное для нуждающегося в материальной поддержке союза. Вспоминая те годы, Мясоедов писал: «Нужны были картины, нужны были деньги. Первых было мало, вторых не было совсем у Товарищества. Каждому участнику пришлось ссудить из своего кармана то чем мог на его первоначальные расходы»¹.

Именно в это время Академия художеств, по выражению одной из газет, «любезно предложила» свои выставочные залы «в распоряжение Товарищества», с условием (весьма бескорыстным и дружеским), чтобы служащие Академии могли посещать выставку бесплатно.

Выставки 1872–1875 годов экспонировались там же. Так что до известной степени в создании товарищества есть вклад и Академии художеств.

После 1875 года ситуация резко изменилась: передвижникам отказали в выставочных залах, началась конфронтация. Причиной столь резкой перемены и посвящена статья.

Вся история Академии художеств во второй половине XIX века укладывается в период между двумя датами: 1859 и 1893. Первая отмечена рефор-

¹ Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы. В 2 книгах. М., 1987. С. 335. Далее — ТПХВ.

Academy versus Peredvizhniki

мой 1859 года (точнее, полуреформой), когда увеличился объем общеобразовательных дисциплин, но не изменилась система преподавания, основанная на традициях академизма. Вторая дата связана с кардинальной реформой всей педагогической системы, всего устройства Академии в начале 1890-х годов.

На протяжении долгих лет между этими двумя датами и в самой Академии, и в обществе за ее стенами говорилось о необходимости совершенствования Академии художеств. Сталкивались мнения сторонников обновления Академии и противников этого, убежденных в необходимости сохранить прежнюю систему образования.

В это время Академию возглавлял великий князь Владимир Александрович, сын Александра II и брат Александра III. С 1869 года он занимал пост товарища президента при президенте Марии Николаевне, дочери Николая I, а фактически сразу же стал главой Академии, ибо стареющая Мария Николаевна многое ему передоверила.

Будучи товарищем президента, великий князь живо интересовался искусством, «частенько посещал нашу (по словам Репина) Академию»². Он был «красавец, со звонким чарующим голосом»³, молод, образован, ему было присуще умение понять и оценить талантливое произведение. Его увлекала идея покровительства талантам, то просвещенное меценатство, которое издавна входило в традиции царской семьи.

Крамской вспоминал, что в беседе с ним по поводу товарищества великий князь «выказал большой такт и ум»⁴ и даже сказал, что «передвижная выставка есть учреждение очень хорошее, которому он сочувствует и всегда готов покровительствовать»⁵. Поэтому закономерно его разрешение открывать первые передвижные выставки в академических залах. Вместе с тем это было связано также и с далеко идущими планами товарища президента.

Несомненно, Владимир Александрович был честолюбив, хотел поднять престиж Академии художеств, сильно подорванный в 60-е годы, когда 14 самых одаренных питомцев Академии демонстративно ее покинули и организовали Санкт-Петербургскую артель художников. Великий князь надеялся укрепить Академию как центр развития и успехов национального искусства.

Исполнительская сторона осуществления этих планов была доверена конференц-секретарю П.Ф. Исееву.

Зимой 1869/70 года, как только Исеев утвердился в Академии художеств, он обрушился с резкой критикой на Совет профессоров, на всю проводимую им политику пенсионерства, обвиняя их в отрыве от национальной тематики. «В художественных произведениях наших пенсионеров, — утверждал Исеев, — мы видим только историю других народов, жизнь, чуждую нам, и природу, не трогающую нас за живое, за родное. <...> Можно сказать, что Академия способствует отчуждению наших лучших художников от России». «Теперешняя Академия художеств не может положить начало самостоятельной русской школе»⁶, — заключил он.

Никогда, пожалуй, в Академии вопрос не ставился так остро. И ни у кого не оставалось сомнения, что Исеев опирался на мнение товарища президента, выражал его взгляды на будущее. В сущности, был провозглашен своего рода «новый курс», замкнутый на отечественных сюжетах и темах. Это была политика своеобразного национального, или националистического, «протекционизма».

Новый курс был продуман и вполне современен, хотя и не слишком нов, так как в Академии художеств всегда начиная со времен Лосенко поощрялись изображения деятелей отечественной истории и вообще национальная тематика. Но с середины XIX века академизм как направление в искусстве оказался ориентирован в основном на общеевропейские сюжеты из античной, библейской, евангельской истории и мифологии, излюбленные в европейском академизме.

Казалось, Исеев учел позиции той части интеллигенции, которая открыто в печати (В.В. Стасов и другие) осуждала Академию за отрыв от современности, от отечественной тематики. До известной степени «национальный про-

According to Soviet art historians, the Academy's stance to the Society of Wandering Exhibitions was totally disapproving. In real fact, things were not much as simple as that.

In the early 1870s, when the Society was just taking shape, the Academy's authorities okayed it. In fact, its first mobile exhibitions were on show in the Academy's rooms; that mattered a lot for the Society's artists, who were badly in need of money.

The exhibitions of 1872-75 took place in the same rooms. So the Academy did really contribute to setting the new movement on foot.

All depended on the boss, Grand Prince Vladimir Aleksandrovich, who was nominally "deputy president" but in fact managed the Academy's affairs. His ambition was to raise the Academy's prestige as a national centre, establish a new charter and, last but not least, have academic and Peredvizhniki exhibitions run together for the sake of the common success of all Russian art. But the Peredvizhniki, fearing red-tape control and wishing to remain independent from anyone's money, did not accept his plans.

In the second half of the 1870s and throughout the 1880s, the Academy's rooms were closed to the Peredvizhniki. The grand prince no longer interfered in the Academy's affairs. Instead, the conference-secretary, P.F. Iseyev, ruled the roost. Supported by the conservative majority of professors and academicians, he was openly intriguing against the Peredvizhniki, while doing his best to assert academism as the traditional classical direction.

In the late 1880s, on Alexander III's decree, drastic changes were launched. As a result of the 1893 reform, some of the Peredvizhniki artists were received into the Academy as teachers.

A.G. Vereshchagina

Репин И.Е. Далекое близкое. М., 1953. С. 283.

Там же. С. 282.

Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи: В 2 т. Т. I. М., 1965. С. 215. Далее — Крамской.

Там же.

Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы. М., 1990. С. 43.

текционизм» являлся попыткой найти контакт с этими кругами на почве «проблемы национальности в искусстве». Но контакт не мог стать крепким.

Ныне очевидно, что для передвижников национальность была нерасторжимо связана с понятием «народность», а для Исеева и его единомышленников — с державностью.

В начале «нового курса» казалось, что под лозунгом национальности можно сплотить все художественные силы: и заслуженных мастеров, и художественную молодежь. По свидетельству Репина, в начале 60-х годов в Академию «потянулись со всех концов России юноши разных сословий и возрастов»⁷. «Их выделил из своей среды русский народ как художников и ждал от них понятного ему, родного искусства»⁸.

На сплочение национальных художественных сил была ориентирована политика товарища президента и состоявшего «при нем» Исеева. Отсюда их доброжелательное внимание к наиболее одаренным ученикам. Общеизвестный факт: великий князь, увидев этюды, привезенные Репиным с Волги, заказал ему картину. Так были созданы «Бурлаки на Волге». Репин и позже писал для Владимира Александровича (к примеру, «Проводы новобранца»). Больному и очень нуждающемуся Ф.А. Васильеву великий князь заказал несколько работ, среди них «Море и горы» и др. Покровительствовал Владимир Александрович и другим художникам реалистического лагеря. Так, в Академию были приглашены преподавателями молодые профессора К.Ф. Гун и М.К. Клодт, связанные с передвижниками. Предполагалось дать звание профессора, высшее по академической шкале ценностей, И.Н. Крамскому и И.И. Шишкину. Первый, узнав о намерении, заранее отказался, а Шишкин стал профессором в 1873 году.

Едва ли не самый показательный пример той же терпимости «товарища президента» к художникам реалистического направления — присуждение в 1874 году звания профессора В.В. Верещагину после шумного успеха его картин среднеазиатской серии. Хотя этот художник в строгом соответствии с уставом Академии не имел права на столь высокое звание. (Верещагин, как известно, публично отверг его. Но это уже другой вопрос.)

Таким образом, в 1871–1874 годах «товарищ президента» проводил линию Академии на «национальный протекционизм» вне зависимости от «направления».

Тогда же у великого князя родилась идея слить воедино академические и передвижные выставки. В конце 1873 года он обратился к передвижникам, профессорам Академии М.К. Клодту, А.П. Боголюбову, Н.Н. Ге и К.Ф. Гуну с намерением объединить передвижные и академические выставки. Чуть позже он «в самых ласковых выражениях» предложил Крамскому довести до сведения членов товарищества передвижников, что он находит «не только возможным, но вполне

желательным, дабы общество (передвижников. — А.В.) отменило свои отдельные выставки в Санкт-Петербурге»⁹ и организовало бы их одновременно с академическими. Общая выставка должна была стать «действительным отчетом деятельности художников и успехов русской школы»¹⁰.

Не желая идти на разрыв с Академией и потерять экспозиционные академические залы, правление товарищества с общего согласия ответило весьма дипломатично, утверждая, что «нравственная связь между Академией и Товариществом, без сомнения, существует, что доказывается тем, что Совет Академии дает художественные звания на выставках Товарищества»¹¹. Передвижники утверждали, что являются нравственными и усердными помощниками Академии в осуществлении ее целей. Поэтому они согласились открывать свои выставки одновременно с академическими, но настаивали на «отдельных залах с отдельной кассой и каталогами»¹². Таков был единственно возможный для них компромисс, при котором сохранялась материальная независимость товарищества.

По сути, передвижники отказали великому князю, и это означало крах его планов по сплочению всех художественных сил империи.

Передвижников не устраивало объединение: они опасались потерять независимость, подчиниться вмешательству академических чиновников. Думается, личную неприязнь многих к Исееву следует признать одной из серьезных причин. Некоторые передвижники испытали на себе злую силу конференц-секретаря.

По большому счету передвижники отказались от «слияния» во имя сохранения демократической направленности, а приверженность этой идее высоко ценили в кругах отечественной интеллигенции.

Помимо объединительных планов весьма актуальным начинанием великого князя стала попытка реформировать Академию художеств и ввести новый устав.

Написать проект устава было поручено Исееву, и он сделал это «под себя». В руках конференц-секретаря сосредотачивались существенные стороны академического управления. В проекте не было ничего от либеральных реформ в духе шестидесятых годов.

В дополнение к проекту устава Исеева по решению «товарища президента» была создана комиссия из художников, разрабатывавшая свой проект. Председательствовал гравер Ф.И. Иордан, ректор по живописи и скульптуре, в нее входили ректор по архитектуре А.И. Резанов, живописцы А.П. Боголюбов, Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, К.Ф. Гун (все передвижники), а также П.П. Чистяков.

Их проект включал элементы самоуправления. Значительную часть должностей в Академии предполагалось сделать выборными, как у передвижников. Конкуренты на золотые медали получали право свободного выбора тем. Во главе Академии, как и в Исеевском варианте, находились президент и конференц-секретарь, но последний ведал только делопроизводством Совета, его канцелярией и перепиской. Исеев, вероятно, никогда не смог простить передвижникам намерения укоротить его власть. Несомненно, он постарался уговорить великого князя затормозить, а потом и похоронить проект устава. Исеева, естественно, поддержала и большая часть профессоров в Совете, ведь их также коснулись бы изменения. В Совет предполагалось ввести новых членов.

Репин И.Е. Далекое близкое. М., 1953. С. 150.

Там же. С. 153.

Крамской. Т. I. С. 543.

Там же.

11 ТПХВ. Кн. I. С. 111. Исеев в подробной записке по вопросу о слиянии передвижных и академических выставок прокомментировал присуждение профессорского звания И.И. Шишкину как единственный случай. Этот факт, по мнению Исеева, «не имеет того значения, которое приписывает ему Правление общества» (передвижников. — А.В.) — ТПХВ. Кн. II. С. 548.

12 Там же Кн. I. С. 107.



Период «национального протекционизма» был кратким, его окончание почти совпало со смертью Марии Николаевны. В 1876 году великий князь Владимир Александрович стал полномочным президентом. Внешне в Академии ничто не изменилось. На прежнем посту находился Исеев. Однако иной стала политика Академии по отношению к передвижникам: терпимость сменилась конфронтацией. Все очевиднее становилось, что центральной фигурой Академии является конференц-секретарь.

Президент охладел к академическим делам. Вероятно, имело значение, что подобно другим членам императорской фамилии он был обременен множеством представительских обязанностей, а президентство в Академии — лишь одна из них. Как боевой генерал, Владимир Александрович участвовал в Русско-турецкой войне 1877–1878 годов. В 1881 году он стал командующим войсками гвардии и петербургского военного округа. Этот пост он получил на следующий день после убийства царя. В начале 1880-х годов Владимиру Александровичу было не до Академии. В 1884 году его назначили главнокомандующим теми же войсками.

Можно предположить, что существовали и сугубо личные причины, почему великий князь стал относиться к делам Академии с меньшей активностью. Возможно, он принадлежал к тому типу людей, которые, загоревшись какой-либо идеей и столкнувшись с первыми препятствиями, быстро остывают. Ему претила необходимость упорно добиваться своей цели. Позднее он и сам откровенно говорил: «Академия, чтобы ею заниматься как следует, все-таки потребует в сутки часов 6–7, а я — слуга покорный!»¹³.

Исеев сумел внушить президенту, что предан ему и исполняет только его предначертания. При Исееве были осуществлены некоторые либеральные мероприятия, например, были открыты педагогические курсы для приготовления учителей рисования с нормальной школой и музеем учебных пособий.

В своей деятельности Исеев опирался не только на доверие президента, но и на Совет профессоров, который традиционно состоял из наиболее именитых художников, живописцев, скульпторов и архитекторов, в свое время бывших ведущими мастерами отечественного искусства.

Как люди творческие, они были заинтересованы в успехах искусства, в поощрении истинных талантов. Именно они выносили суждение о заслугах того или другого ученика, присуждали медали, награды, звания и т.д. Они могли влиять на направление современного искусства. Однако утверждение решений зависело от президента, а в отдельных случаях — от его доверенного лица — Исеева.

М.П. Клодт
Последняя весна
Холст, масло
1861
Большая золотая
медаль ИАХ
ГТГ

13 Крамской. Т. 2. С. 83.



Вообще же члены Совета до известной степени являлись также и чиновниками, поскольку получали чины в соответствии с прохождением службы, а с ними и определенные преимущества, материальный достаток. В сложном, внутренне противоречивом, даже несовместимом, единстве «художник-чиновник» (независимая творческая личность, с одной стороны, исполнитель-службист — с другой) то одно, то другое могло брать вверх. И чем более талантлив был мастер, тем внутренне независимее он мог стать, осознавая свое место в искусстве. Чем более проявлялся в нем чиновник, тем более он был привержен умеренности, стабильности, более консервативен.

В это время в академическом Совете не было авторитетных художников, способных оказать профессиональное влияние на художественную молодежь. Выдающегося педагога П.П. Чистякова в Совет не допустили. Не было никого, кто мог бы хоть несколько противодействовать власти Исеева.

На своем посту Исеев проделал эволюцию, какую нередко совершает чиновник, дорвавшийся до власти. При нем расцвели интриги, финансовые махинации. Он «помыкал и профессорами, и самим президентом»¹⁴.

Но более всего Исеев был озабочен борьбой с товариществом. Можно сказать, что художественная политика Академии разворачивалась под лозунгом осуждения товарищества, отрицания реализма и утверждения академизма.

Живописцы, недовольные тем, «что в уставе товарищества помещены некоторые правила, без надобности затрудняющие в него доступ»¹⁵ через Исеева обратились к великому князю с предложением создать общество с целью передвижения своих (выражение авторов проекта) выставок по другим городам, получив для этого «какую-либо субсидию».

14

Савинов А.Н. Академия художеств и Товарищество передвижных художественных выставок // Тематический сборник научных трудов. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Вып. II. Л., 1972. С. 47.

15

ТПХВ. Кн. I. С. 135.

Филипп Малявин
Натурщик сидящий
 Учебная работа
 Холст, масло
 1893
 НИМ РАХ

Генрих Семирадский
**Христос
 у Марфы и Марии**
 Холст, масло
 1886
 ГРМ



Великий князь поддержал их планы. В Академии предполагалось экспонировать преимущественно произведения художников, прошедших русскую школу; профессоров, академиков, классных художников трех степеней, имевших академические звания, а также «свободных художников», некогда посещавших Академию. Допускались, как и во французском Салоне, отдельные иностранные мастера.

В уставе, принятом Советом, задачи общества были четко обозначены: «а) расширение средств к сбыту художественных произведений; б) поддержание, в материальном отношении, исполнения художественных работ; в) соединение на одной общей выставке»¹⁶.

В отличие от товарищества, довольно строго (особенно в 70-е годы) отбиравшего новых членов из числа «членов-экспонентов», Общество выставок было гораздо либеральнее: лишь бы автор имел хотя бы начальную профессиональную подготовку.

Состав общества оказался довольно пестрым, хотя среди многочисленных участников находились и талантливые люди, встречались бывшие «артельщики» (А.И. Корзухин, Ф.С. Журавлев, К.Е. Маковский, А.И. Морозов, Н.Д. Дмитриев-Оренбургский), преподаватели Академии художеств (В.П. Верещагин, П.П. Чистяков, М.К. Клодт), некоторые известные живописцы (И.К. Айвазовский, Г.И. Семирадский). Зарубежным пенсионерам настоятельно рекомендовалось посылать работы только в Общество выставок.

Помимо них было немало второстепенных и даже третьестепенных живописцев. Это важная, но не главная причина творческой слабости объединения. Думается, причина в другом — в отсутствии творческой близости и сознания, что их труд как художников «нужен и дорог обществу», того чувства общественности, о котором писал Крамской.

Общество выставок сумело организовать семь выставок. В 1883 году оно прекратило свое существование, по существу, не выполнив своей главной задачи — противостоять передвижникам, оттянуть от них творческие силы.

Однако конфронтация академического начальства и передвижников на этом не закончилась. В середине 80-х годов были организованы специальные Академические передвижные выставки в Одессе, Екатеринбурге, Риге, Киеве (1884–1889). «Волею какой-то злой судьбы выставки эти по-

являются одновременно с нашими в тех же городах»¹⁷, — говорил Мясоедов в отчете общему собранию членов товарищества. Такая, по его словам, «прискорбная случайность» не подорвала авторитет товарищества и ничего не прибавила к достоинству Академии художеств.

В конце 1880-х годов становилось очевидным, что выставочная деятельность Академии терпит полный крах. А это в свою очередь отражало кризис всей ее идейно-творческой системы. Академия художеств в качестве центра высшего художественного образования нуждалась в полном реформировании.

В начале 1890-х годов остро ощущалась необходимость «немедленного обновления состава Совета». Конференц-секретарь — известный нумизмат и археолог И.И. Толстой внес в Совет предложение о возведении в звание профессора, а значит и члена Совета, Репина, В. Маковского, Поленова, Куинджи, В. Васнецова. «Поднялся общий ропот. Один старец спрашивает, кто такой Васнецов? (!), другой: что Куинджи, мол, известен одними осветительными фокусами; третий: что можно найти людей и подостойнее для возведения в столь высокую степень...»¹⁸. Толстой предложил недовольным лично объясниться с президентом, Владимиром Александровичем. Вместо этого единогласно было принято решение об избрании новых членов.

В кризисе оказалась и вся администрация под властью Исеева, конференц-секретарь по суду был осужден.

Решение Александра III было категоричным. «Царь приказал переменить все, выпнать всех, передвижников позвать; когда будет вычищено, школы в провинции устроить»¹⁹, — так пересказал его слова И.И. Толстой.

Император подписал новый устав Академии художеств в 1893 году, почти накануне смерти (1894). Историки привычно трактуют его царствование как сугубо охранительное, чуждое каких-либо преобразований. Но в мире искусств ситуация не столь однозначна. По личному распоряжению Александра III Академия художеств была преобразована как высшее учебное заведение и как центр художественной жизни страны.

Обсуждение реформы прошло открыто, с привлечением широкой общественности, видных деятелей отечественной культуры. По воле императора некоторые знаменитые передвижники впервые стали руководителями академических мастерских и были свободны как в творческой, так и в педагогической деятельности.

Алла Верещагина

Там же.

Там же. С. 336

Савинов А.Н. Указ. соч. С. 46–49.

Савинов А.Н. Указ. соч. С. 48.

советская эпоха в академическом музее

Выставка «Советская эпоха 1920—1950-х годов» из фондов Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств и коллекции Франческо Бигацци, атташе по вопросам культуры генерального консульства Италии в Санкт-Петербурге, была приурочена к саммиту Большой восьмерки и посвящена очень сложному и противоречивому времени в истории России.

Научно-исследовательский музей РАХ в преддверии 250-летия Российской Академии художеств обратился к практически неизученной области своей коллекции — учебным и дипломным работам 1920-х годов, времени поиска новых форм организации и методов преподавания, новых форм в искусстве. Академия художеств как государственное учреждение была упразднена в апреле 1918 года, а вместо Высшего художественного училища открылась Свободная художественная школа. В августе того же года ее переименовали в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ), куда пришли преподавать помимо прежних профессоров Высшего художественного училища А.А. Рылов, А.И. Савинов, А.Т. Матвеев, Л.В. Шервуд, а также художники «левого» направления — А.А. Андреев, Н.И. Альтман, М.В. Матюшин, В.Е. Татлин. В 1921 году, в рамках реформы высшей школы ПГСХУМ переименовывают в Академию художеств, утверждают ее устав и учебные планы. Устанавливаются трехгодичный срок обучения, четыре факультета и один общий курс для тех, у кого не было достаточной общеобразовательной подготовки. В 1922 году произошло слияние с бывшим Училищем технического рисования барона А. Штиглица. Это учебное заведение получило название Петроградский ВХУТЕМАС (по аналогии с московским ВХУТЕМАСом). Помимо ректора В.Л. Симонова в состав Правления входили К.С. Петров-Водкин, С.С. Серафимов, В.А. Денисов, А.Е. Кареев. В последние годы, при ректоре Э.Э. Эссене (1925—1929), был недолгий период возрождения Музея Академии художеств. Эссена сменил Ф.А. Маслов. Его опыт работы в художественно-техническом институте, способствовал ориентации на производственно-техническое образование. Частично восстановленный музей был по его распоряжению закрыт, а коллекции розданы в другие музеи и в Музейный фонд (для дальнейшей продажи). В 1930 году произошла реорганизация московского и ленинградского ВХУТЕИНов. Живописный и скульптурный факультеты из

Digging into the Soviet Epoch

The “Soviet Epoch: 1920s-1950s” exhibition, which opened just on the eve of the G8 summit in St Petersburg, has drawn on the Russian Academy's Research Museum's, I.I. Brodsky's museum-apartment's, as its branch, and the Italian cultural attaché Francesco Bigacci's collections.

Looking forward to the 250th anniversary of the Russian Academy, the Museum had decided to dig into one of the most unexplored area—the classroom and degree students' works in the 1920s, a period when artists as well as art trainers were extensively in search of new forms and methods.

The Museum's large collection of the works done by the students of easel and mural painting, theatre decoration and architecture faculty in the 1920s—1930s had never been displayed since the foundation of these departments.

The “Soviet Epoch: 1920s—1930s” exhibition has no doubt shed enough light on the major stages of development of visual art in a period of exceeding complexity and huge contradictions in the history of the Russian art school.

V.-I.T. Bogdan



Ф.А. Амиינוва
Татарский праздник урожая
Холст, масло. 1948

А.М. Иванова
Нахимовцы
в военно-морском музее
Холст, масло. 1951

Москвы были переведены в Ленинград, а полиграфический факультет — из Ленинграда в Москву. Маслов стал директором нового объединенного Института пролетарского изобразительного искусства. Одна из главных его целей — привлечение пролетарских кадров. При институте появились дневной и вечерний рабочие факультеты (рабфаки) с отделениями живописи и скульптуры и сроком обучения три года. Закончившая его рабочая молодежь зачислялась в институт без вступительных экзаменов. В июле 1931 года была утверждена новая структура института — факультеты перестроили по отраслевому признаку, введена система специализации с уклонами — массово-бытовая (живопись и скульптура), политехнически-самодельная (с художественно-педагогическим и клубно-инструкторским уклоном), массово-зрелищная, декоративная (театр, кино, оформление массовых зрелищ) и т. д. Все эти изменения вели к коренной ломке прежних учебно-методических установок. Понимая опасность происходящего в стенах института, узнав о фактах уничтожения экспонатов музея, известные художники и историки искусства забили тревогу. Ознакомившаяся с работой института городская комиссия в июле 1932 года освободила Маслова от должности директора, после чего он был отдан под суд. В том же году институт вновь переименовали — в ЛИНЖАС (Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры), а ректором назначили скульптора А.Т. Матвеева. 11 октября 1932 года вышло постановление «О создании Академии художеств». С 1934 года ее возглавлял И.И. Бродский. Началось восстановление академического музея.

Художественные работы всех учащихся, представленные Государственной квалификационной испытательной комиссии, теперь передаются в музей. В фондах Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств хранятся учебные работы студентов 1920–1930-х годов живописного (станкового и монументального) отделений, театральной мастерской, а также архитектурного факультета, не выставившиеся с момента их создания. К ним относится полотно Е.С. Аладжаловой «Праздник 1 мая». В 1927 году за эскиз на эту тему, научную работу «Форма и содержание в картине», а также этюд маслом, рисунки; этюды темперы, фрески и мозаики студентке была присвоена квалификация художника согласно постановлению Правления АХ. Не выставившиеся и недавно отреставрированные интереснейшие живописные работы этого времени, в том числе «Плавильный цех» А.А. Трошичева, «Натюрморт» (1929) Е.П. Ефимова. Впервые экспонируется «Прачка» (1926) С.Г. Василевской-Печеновой. Квалификационная работа на ту же тему А.П. Почтенного (мастерская А.Е. Карева), выполненная в 1926 году, много лет находится в постоянной экспозиции музея «История русской художественной школы». (Остальные «Прачки» в том году были выполнены К.Ф. Асаевич, А.П. Булычевым, А.П. Голубкиной, М.М. Дубянской, И.В. Лапускиным, Л.А. Лерманом и О.И. Цухановой). Помимо одной законченной композиции для получения квалификации каждый студент представлял и эскиз на тему «1925 год». Например, М.М. Дружинина трактовала эту тему в эскизе «1925 г. Ликвидация неграмотности», М.П. Неверов — в композиции «Плавильня», а Н.М. Сунцова выполнила эскиз «На границе Монголии. Экспедиция на Алтай. 1925 г.».



Давно не экспонировался также диптих Е.Е. Лансере «Два мира» (1930).

В экспозицию были также включены произведения, хранящиеся в отделе Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств — музей-квартиры И.И. Бродского. Хрестоматийные картины самого Бродского «В.И. Ленин в Смольном» (1930-е), портрет И.В. Сталина (1927), композиция «Ударник Днепростроя» (1932), автолитографии с изображениями А.И. Микояна, С.М. Кирова, К.Е. Ворошилова, Г.К. Орджоникидзе, М.И. Калинина, С.М. Буденного дополнены работами ученика Исаака Израилевича И.М. Биленко (альбом «Ударники и ударницы крымского колхоза им. М.И. Калинина», 1936, автолитографии). 1920-е годы великолепно характеризуют акварели и рисунки Б.М. Кустодиева — «Гитарист» (1919), «Матрос с барышней» (1920), «Петроград. Площадь жертв революции» (1920), «Праздник II Конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1920). Экспонируются и листы для альбома «II Конгресс Коминтерна» (1920) М.В. Добужинского.

Живописные произведения 1940–1950-х из собрания Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств свидетельствуют о том, что период исканий и экспериментов 1920–1930-х закончился победой реализма. Построение мощного централизованного многонационального государства требовало соответствующей идеологической базы, создававшейся прежде всего силой и средствами изобразительного искусства и архитектуры. В картинах «Молотба» (1949) Ю.С. Подляского, «Вручение акта на пользование землей» (1939) А.М. Грицай торжествует «большой стиль». Послевоенное время представлено «Чеканщиком» (1935) В.Б. Щербакова (мастерская В.Н. Яковлева), «Лесорубами» (1937) С.В. Позднякова (мастерская И.И. Бродского), «Татарским праздником урожая» (1948) Ф.А. Аминова (мастерская Р.Р. Френца), «Нахимовцами в Военно-морском музее» (1951) А.М. Ивановой (мастерская А.И. Авилова), «Первым рабфаком» (1959) Л.Г. Кривицкого (мастерская И.А. Серебряного).

Живописные и графические работы, включенные в состав выставки «Советская эпоха 1920–1950-х годов», отмечают основные вехи развития изобразительного искусства этого периода и истории русской художественной школы, но не исчерпывают богатства собрания музея по данной тематике.

Вероника Богдан

новая встреча с итальянским искусством в москве

*Выставка «Итальянское искусство XX века:
взгляд выдающихся художников области Марке»
в Галерее искусств Зураба Церетели.*

Россия и Италия, как полярные соотношения Севера и Юга, обладают мощной энергией взаимного притяжения, периодически переживая периоды сближения и тесного взаимодействия культур. Прошедшее столетие не было в этом смысле исключением. Поиски нового языка, основанные на экспериментах в области формы и цвета, были в равной степени присущи русскому авангарду и итальянскому футуризму. Итальянское искусство периода Муссолини и советский соцреализм в равной мере искали опору в традиции для формирования идеальной модели общества и нового человека. В последние годы мы все чаще всматриваемся в итальянский опыт взаимодействия современности и культурной генетики, опыт, позволяющий найти свой путь внутри общего развития, соотнести национальное с тем, что принесла в нашу жизнь глобализация как неизбежное следствие европейской и мировой интеграции.

Обладая богатейшей культурной и художественной традицией, корнями уходящей в «святую древ-

Альфио
Кастелли
**Человек
в городе**
Бронза
1990–1992

Убальдо
Бартолини
Возвращение
Холст, масло
2006



Флориано
Ипполити
Don't forget
Холст, масло
2002

Ансельмо
Буччи
**Похороны
анархиста**
Масло, холст
1919

ность», Италия невольно оказалась в ее плену. Не случайно пафос инноваций футуризма заключался в разрыве с традицией и в преодолении ее инерционного воздействия. Однако генетика оказалась сильнее энергии молодости, и большинство футуристов рано или поздно вернулись в лоно традиции. В силу этой и ряда других причин Италия занимает особое место в современном мире, генетически сохраняя столь важную для мирового сообщества преемственность со своими истоками. Опора на традицию, часто не столько сознательное к ней обращение, сколько интуитивное ее постижение, остается визитной карточкой итальянского современного искусства с его особым чувством пластической формы и умением добиться максимальной выразительности в использовании простейших материалов — металла, глины, камня.





Выставка современного искусства Италии, организованная Армандо Джинези при поддержке регионального правительства области Марке и муниципалитета ее столицы — Анконы, дает представление об эволюции итальянского искусства XX века от стиля либерти, итальянского варианта стиля модерн, до инновационных технологий последних лет.

Отражая логику развития итальянской культуры и искусства XX века и современности, искусство области Марке и тех художников, которые связаны с ней родством, местом жизни или душевной привязанностью, не утратило регионального своеобразия. Последнее выражается в особом колористическом строе живописных работ, общей для многих произведений меланхолической интонации и созерцательности, чувства покоя и равновесия, которое рождается в душе благодаря согласию миров — мира природы и мира человека.

Вряд ли на выставке можно в полной мере проследить эволюцию итальянской художественной школы от футуризма до наших дней, тем более что ее организаторы и не ставили перед собой такую задачу. Вместе с тем с футуризмом, его воспеванием энергии жизни и современного «динамизма» в той или иной степени связаны поиски итальянских художников XX века в области цвета в его взаимодействии со светом и структурности как основ художественной лексики. Самые разные художники, представленные на выстав-

ке со своим строем пластики, характером образов и тем, развивают такие качества, как экспрессивность художественного языка живописи, ее тактильность и структурность. Сочетание рудиментов фигуративности и абстракции характерно для сочной, тактильной живописи Аттимо Альфьери, рядом с ним пронизанные солнцем яркие работы Бартолини Луиджи, близкие фовизму, отражают общие для средиземноморской школы черты.

Многие художники, жившие или работавшие в области Марке, были тесно связаны с римской художественной школой и ее ведущими представителями, активно участвовали в общих для Италии XX века событиях ее культурной жизни. Так, Умберто Пески, Санте Монакези и Иво Паннаджи в разное время сотрудничали с группой Умберто Боччони и Дж. Баллы. В их искусстве отразились черты, присущие второй волне футуризма, более спокойной и использующей язык фигуративности для отражения современности, ее ритмов и скоростей. Иво Паннаджи вместе с Вичино Паладини был автором программного манифеста второго футуризма «Механическое искусство», призывая к конструктивной ясности и чистоте «динамичных» форм.

Итальянская школа развивалась весьма сложными путями, в чем-то сходными с Советской Россией. Авангардистский вызов начала XX века не имел адекватного продолжения, и его энергия ушла в песок или

Аттилио Альфьери

Женская фигура

Холст, масло

1972

Санте Монакези

Париж с фигурами

Холст, масло

1974



растворилась в националистических лозунгах начала 1920-х годов. В искусстве Италии этого времени наиболее заметны две разнонаправленные тенденции. Одна из них, поддержанная идеологией, опиралась на классику как наиболее адекватную форму отражения современности, другая была ориентирована на использование авангардного языка также для отражения современности в ее конфликтах и противоречиях. Так, в Риме в 1929-м появляется группа художников, объединившихся в так называемую «Школу виа Кавур», или Римскую школу, представители которой были ориентированы на современные тенденции в европейском, главным образом немецком и французском, искусстве. В том же году по инициативе Маргариты Сарфатти и художника Ансельмо Буччи образовалась группа «Новеченто», лозунгом которой стали обращение к классике как к национальной традиции и поиски взаимодействия классической лексики и современной тематики. Неоклассические произведения Ансельмо Буччи, обладающие тем не менее остротой современного звучания, напомнят российскому зрителю портреты и натюрморты А. Герасимова, лишенные, правда, широты и легкости его кисти.

Скульптор Квирино Руджери, один из классиков итальянской скульптуры XX века, учитель многих современных мастеров, был близок в Риме к течению «Возвращение к порядку», в чем-то схожему с «Новеченто», но не окрашенному в идеологические цвета, а поддерживающему формальные принципы, которые отстаивались на страницах журнала «Пластические ценности». Его любимым материалом была бронза, заново возрожденная в скульптуре XX века. Осознанный ретроспективизм его искусства подразумевал свободное обращение к широкому спектру лексических возможностей разных культур — от архаики и Средневековья до Возрождения и реализма XIX века. Как многих современных ему художников, Руджери интересовали язык и формы древних культур, скрытая в них энергия ограничения и принципиальная многозначность смыслов.

Творчество таких блестящих мастеров пластики, как Квирино Руджери и его коллега Перикл Фаццини, их совершенное владение материалом, опора на традицию без утраты чувства современности стало тем фундаментом, на котором сформировалось национальное искусство Италии XX века. Ретроспективизм как принцип и сущность творческого метода мастеров середины века стал вместе с цитатностью приемом, от-

личительной особенностью постмодернистской практики наших дней. Размывание границ искусства, утрата национальной специфики на фоне общности языка и смысла вызвали обратное движение в среде итальянских мастеров, стремящихся сохранить генетическую связь с «исходной» точкой культуры. В противовес актуальным течениям и практикам, лишенным национальной основы, формируется весьма отчетливо выраженная тенденция, опирающаяся на принцип «не-актуальности» искусства и принципиальную цитатность как его лексическую основу. Возникают группы «Просвещенная живопись» Итало Муссы и «Анахронизм» Маурицио Кальвези, провозгласившие художественное наследие Италии вне границ и стилей неисчерпаемым источником и необъятным арсеналом образов и тем. В этом ключе работают многие мастера, представленные на выставке, но особенно Бруно Д'Арчевия. В его произведениях холодная рафинированность Аньоло Бронзино и его маньеристических коллег странным образом соединяется с «наслоением» разнообразных цитат из классики, барокко или реализма XIX века.

Своеобразной реакцией на отказ от создания «произведения» как ценного материального объекта, характерной для концептуализма и близких к нему направлений антиискусства, стало второе рождение живописи как манифестации искусства *par excellence*. Последнее было характерно как для тотальной живописи трансавангарда 1970-х годов, так и для «музейной» живописи 1990—2000-х годов. Гламурная эстетизация формального языка, свободное и артистическое смешение стилей — барокко и экспрессионизма — характерно для формирования современной морфологии живописи в произведениях Флориано Ипполити.

Особое место на выставке занимает скульптура, демонстрирующая традиционное для Италии умение работать в монументальной форме, врожденное чувство материала — будь то бронза, дерево, цемент или железо, исключительное владение тем, без чего не бывает искусства, — мастерством.

Так в ядро группы Боччони входил скульптор Умберто Пески, создававший в 1930-е годы модули и легкие переплетенные спирали, которые он назвал аэроскульптурами. Его выразительные абстрактные объекты обладают красотой чистых форм и органическим чувством материала, дерева, из которого созданы его работы последнего времени. В динамичных абстрактных конструкциях Эдгардо Маннуччи, в 1950-е

годы сблизившийся с классиком современного искусства Италии Альберто Бурри, использует разнообразные выразительные возможности металла, его гладкой и шероховатой поверхностей, сохраняющих следы сварки и образующих бесконечное множество «живописных» эффектов.

Игра с материалом, его обработанной и необработанной первозданной поверхностью, взрываемой рваными дырами и щелями, характерна и для творчества братьев Помодоро, особенно для Арнальдо Помодоро, хорошо известного российским зрителям по его «Солнечному диску», стоящему во дворе Московского музея современного искусства. Братья Помодоро были инициаторами движения «Преемственность», ориентированного на вечные ценности, под которыми братья понимали создание произведений, созвучных времени и исследующих жизнь форм в их постоянной изменчивости и напряженном взаимодействии. В определенном смысле открытием для российских зрителей стали пространственные объекты, напоминающие древние стелы, Лоренцо Сгванчи, минималистические конструктивные абстракции и кинетические структуры Джузеппе Ун-

Italian Art Again in Moscow

The "Twentieth-Century Italian Art As Seen by Marche Region's Celebrities" exhibition at the Zurab Tsereteli Gallery

A country wedded reverently to its origins, Italy is vital for the world commonwealth. Tradition has always been the hallmark of Italian art. Consciously or intuitively falling back on their inheritance, Italian artists have always revealed a remarkable sense of plastic form and an ability to express themselves well in simple material, such as metal, clay and stone.

The exhibition in Moscow has been organized by Armando Ghinazzi, with support from the government of Marche region and the municipality of its capital, Ancona. It shows splendidly how the 20th-century Italian art has been evolving from Liberty Style (the Italian version of Style Moderne) to the most recent innovative technologies.

Russian visitors are likely to meet many new names: the classics who have down well down in the history of Italian art, as well as the artists who are still active in our days. Each of them is worth being viewed with insight, as attesting to one or other trend in the history of development of contemporary Italian art.

Vera Dazhina



чини, Элизио Маттиаччи и Фульвио Лиджи, терракотовые «праформы» как следы утраченного времени, Нанни Валентини, цветные деревья Джоно Маротто, устанавливающие особые отношения между миром природы, безмерностью космоса и повседневностью.

Парадоксальностью и одновременно традиционализмом отличаются «кинематографические» скульптурные объекты Валериано Труббиаки, в которых объединился опыт создания «предметов» сюрреализма с традиционным для Италии вниманием к «деланию вещей». В них смешение фантазии, культурных ассоциаций и реальности ирреального создает странное ощущение конфликтности, столкновения урбанизма и природы, «порабления» природы человеком. Строгость геометрической абстракции и техницизма в сочетании с пространственной игрой и сопоставлением материалов характерна для скульптурных композиций Вальтера Валентини и Джулиано Ванджи.

Опора на культурный опыт характерна и для видеопроекта Марио Сассо «Колесо Дюшана», в котором, как в колесе времени, образы современности наслаиваются и вступают в диалог с архетипическими объектами старого и нового искусства — с цитатами из Энгра, Бэкона и Хоппера.

Для российского зрителя на выставке много нового и интересного: имена классиков, вошедших в историю итальянского искусства, и тех, кто работает в наше время. Интересны все мастера, с такой любовью представленные российскому зрителю, ведь каждый из них отражает ту или иную грань общей картины развития современного итальянского искусства.

Вера Дажина

Адо́льфо де Каро́лис

Аллегория

Картон, масло

Около 1907

искусство италии: координаты пространства и времени

Интервью с художником
Бруно Д'Арчевиа

Italian Art: Coordinates of Time and Space

Interview
with Bruno D'Arcevia



ДИ: На выставке представлены работы 30 итальянских художников XX века. По какому принципу они отбирались?

Б. Д'А.: Безусловно, были выбраны самые интересные, значительные работы, которые смогли последовательно представить развитие искусства XX века. Выставка связана с центральной частью Италии — областью Марке, регионом, в котором когда-то жили Рафаэль, Россини, Леопарди и многие другие личности, известные во всем мире. Эта область объединяет северную и южную часть Италии и являет собой синтез природы и культуры страны. В XX веке именно здесь появилось большое число художников, пред-

Бруно
Д'Арчевиа
**Историческая
встреча**
Холст, масло.
1986

ДИ: What importance do you attach to the exhibition being staged in Russia?

— For Italians, Russia is a fraternal land. Your culture, originally a peasant one, is close to us, and so is the rustic, unfathomable soul of the Russians. More important, Russia now opens up a future for all of us. Yes, culture nowadays is being shaped in New York, but that is of a different kind. The Americans have already colonized the whole of the eastern and western cultural world. Russia, on the other hand, remains hugely resourceful. How nice it is to look on it as a fertile ground likely to be ploughed jointly. How nice it will be to sow it jointly, with Moscow and Rome being allied as a common cultural space. I believe in Europe, and I think that Europe won't be able to make good headway without Russia; in fact, this is a broad political theme to talk about for many years to come.

ДИ: With absolute categories of art and aesthetics go by, what means do you use to put them across to public?

— The school I'm at the head of belongs to a new movement in Italian painting. It has replaced of the trans-avant-garde. When I was young I worked a lot in the style of avant-garde, but after a while I saw I needed some change. It occurred to me then that the avant-garde had left us unchaste. Conceptualist critical approaches had proved too severe; there was no longer anything pathetic about and there was no longer a pure eye to look at things innocently, to see something animated in every tree. But I was already unable to make a naturalist or a realist, because after realism there was already the avant-garde. And yet I felt I must move back. I said to myself then that I'd not paint what I was seeing from the window or what I was seeing in the street. Instead, I'd paint my memories, going by my own aesthetic perceptions. So what I'm

doing now is transforming my memories into works of art. There's a parallel museum in my head which serves as models for me to draw from. As time goes by, we are left with very short memories of the things past, because we're spending too much time on here-and-now experiences. We're driven to go on like this. Here-and-now experiences are making our strain stronger and the happening flow faster. So we are coming under the illusion that the best and the most significant pieces of art are those of today, those of swift-flowing here-and-now bits. But will these be remembered next year? Today, today, today — that's what is shaping our horizon. What we are lacking are history and depth, I'd say — a sort of vertical. I am looking for this vertical for the here-and-now horizon as long as the avant-garde hasn't gone and the traditions haven't been forgotten yet.

Interviewed by Julia Kulpina



Умберто Пески
Без названия
Дерево
1987–1989

Нанни
Валентини
da la
Deriva,...Onda
Терракота
1982–1983

ставляющих различные направления в живописи, их последовательную смену.

ДИ: *Какое значение вы придаете тому, что выставка проводится в России?*

Б. Д'А.: Россия для нас, итальянцев, — братская территория, братская земля. Нам близка ваша культура, изначально крестьянская, нам близка простая, глубокая душа русского человека. К тому же сейчас Россия представляет будущее для всех. Сегодня культуру делают в Нью-Йорке, но это иного рода культура. Весь восточный и западный культурный мир уже колонизирован американцами, но в России сохранен огромный резерв. Замечательно думать, что это могло быть совместно вспаханное поле, замечательно засеять его во взаимодействии, объединив в одном культурном пространстве Москву и Рим. Я всегда верил в Европу, я всегда думал, что Европа без России невозможна, и это будущий глобальный политический разговор.

ДИ: *Российское художественное образование многое почерпнуло из итальянской традиции. Что сегодня происходит в художественном образовании Италии?*

Б. Д'А.: Когда-то я преподавал в Римской академии. У меня были ученики из России, они замечательно рисовали в академическом стиле. По академическому рисунку они значительно превосходили итальянцев, потому что у нас в академии существует предельная открытость авангарду, и так уже никто не может рисовать — академический рисунок утрачен. Мы живем в такое время, когда исторические, социальные, политические аспекты привнесли в искусство и образование такую тенденцию. А это уже чересчур. Благодаря тому что сохраняется российский резерв, для нас становится возможным и необходимым перенимать это мастерство у вас.

ДИ: *Между русскими и итальянцами всегда существовало взаимопонимание, с легкостью строились взаимоотношения.*

Б. Д'А.: Да, это очень давняя история, и наши личные отношения давнишние. Начиная с XV века итальянцы выезжали в Россию для работы. Скажем, в России есть художник неоклассик Бруни, мне кажется, что мы выходцы из одной семьи.

Нас связывает история. Я прошу прощения у вас, что мы внедрили на вашу землю и благодарю вас за вашу любовь. Я помню, как много итальянцев были спасены русскими женщинами во время Второй мировой войны. Я говорил с одним генералом, который разыскивал тела погибших итальянцев здесь, в России. Восемьдесят процентов тел были найдены благодаря русским женщинам, которые говорили: «Этот мужчина захоронен здесь», и часто на этом участке земли либо росли цветы, либо был посажен какой-нибудь кустарник в память о них.



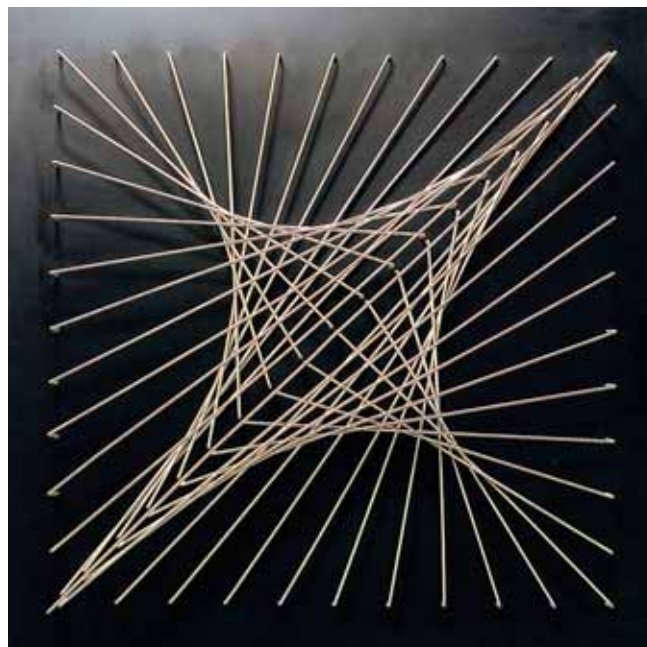
ДИ: *Ваша цель — восстановить историческую последовательность искусства, основываясь на абсолютных категориях эстетики и мастерства. Посредством чего вы это воплощаете?*

Б. Д'А: Я возглавляю школу нового типа итальянской живописи, нового направления, сменившего трансавангард. В молодости я много работал в стиле авангард, но потом осознал потребность в переменах. Я подумал тогда, что после авангарда не осталось невинности. Концептуальные критические аспекты слишком жесткие, больше нет трогательности, чистого взгляда, который бы помог проявить душу каждого дерева. Но я уже не мог быть ни натуралистом, ни реалистом, потому что после реализма существовал авангард, и я должен был бы вернуться назад. Я подумал тогда, что буду писать не то, что вижу из окна, и не то, что вижу на улице, а то что сохранилось в памяти, основываясь на своем эстетическом восприятии. Свою память я и трансформирую в искусство, у меня параллельный музей в голове, который я и рисую. Уходя в прошлое, современный мир воссоздает из памяти очень короткое воспоминание, поскольку очень много времени уделяется сиюминутному. Это радикальное, очень активное стремление не может не чувствоваться. Сиюминутность подтверждает постоянное напряжение и стремительность сегодняшнего дня. Потому начинает казаться, что самое лучшее, самое значительное произведение искусства — сегодняшнее, сиюминутное, потому быстро преходящее, но кто его будет помнить через год? У нас такой горизонт — сегодняшний день, сегодняшний день, сегодняшний день... Не хватает истории и глубины — вертикали. Я искал эту вертикаль для сиюминутного горизонта, когда не потерял авангард, но и не утрачены традиции.

ДИ: *Как удастся современному итальянскому искусству сохранять прежние черты?*

Б. Д'А: Наша область Марке — это область старинного крестьянского бытового искусства, которое основано на примитивизме. Наши холмы покатые, мягкие и гибкие. Земля делится на разрозненные участки, но они плавно перетекают один в другой и составляют одно целое, сохраняющее уникальность ландшафта. Нашим крестьянам удалось сохранить все это, не нарушая особенностей каждого маленького участка, его неповторимость. Эти сладкие холмы — наша благодать и плоды, что нам воздаются как вознаграждение за наш труд благодаря точности в выполнении любой работы. В философском отношении правильность, регулярность и точность нам нужны, чтобы выявить эту правильность точности. Благодаря нашей фантазии, трудоспособности нам удастся выдерживать этот синтез. Таким образом, наша культура обладает особенностями, которые привнесены нами также и в промышленную область — это точность исполнения, правильность точности, и она выдерживается нами века.

*Беседу вела
Юля Кульпина*



Джузеппе Унчини
Структура-пространство
Формайка, алюминий
1966

Коррадо Кальи
Эскиз для настенной росписи
Темпера, энкаустика
1934



«roma punto uno»

История проекта «Roma Punto Uno» началась со смелого замысла — получить «автопортрет» художественного сообщества современного Рима. Современным итальянским художникам предложили создать произведение в заданном формате, соответствующем «Первой отметке» (18x24 см). Так появилась на свет грандиозная панорама необычайно различных мировоззрений, условий жизни, поколений, стилей и способов изображения. Турне выставки уже прошло по Северной Европе. Теперь пришел черед московских зрителей поближе узнать современное искусство Вечного города. Выставка, организованная Московском музеем современного искусства совместно с Итальянским институтом культуры в Москве, проект галереи «Мара Кочча», реализованный при поддержке Министерства иностранных дел Италии и Городского управления Рима, прошла в ноябре — декабре 2006 года в ММСИ, Ермолаевский, 17. Спонсор выставки КМБ-БАНК

В ДНК Рима заложена некая предельная восприимчивость, которая на века превратила его в плодотворное поле для встреч и обмена, а также в источник вдохновения для местных художников и многочисленных иностранцев, которые приехали, повинувшись его притяжению, и в итоге неразрывно связали судьбу и творчество с пленительным обликом города.

Притягательное лицо Рима, прекрасно знакомое из истории, особенно эпохи Возрождения и барокко, и сегодня не изменилось, насколько можно судить по процветающему художественному сообществу, которое все так же живет и работает здесь.

Поэтому я особенно рад представить и показать иностранным зрителям поколение художников, работающих сейчас в нашем городе. Некоторые из них уже имениты и известны вне Италии. По правде говоря, я твердо убежден, что в нынешнюю эпоху глобализации нужно укреплять отношения между государствами и их жителями, и прежде всего в области культуры. Именно культура — тот чудесный ключ, который открывает двери других цивилизаций и подсказывает действенную стратегию сотрудничества.

Поэтому я благодарен почтенному Сообществу Мары Кочча и Министерству иностранных дел за ценную помощь, благодаря которой стало возможно «явить миру» плоды неистощимой страсти нашего города к искусству. Двери его всегда открыты для тех, кто готов любить его историю и облик и породниться с ним. Рим — это бесценная мастерская для художественного эксперимента. Здесь выплавляется метафорический язык, предоставляющий бесчисленные способы выражения взаимодействия и сосуществования людей из разных стран.

*Советник по культуре города Рима
достопочтенный Джанни Борнья*

Опыт этой выставки убедил меня: если художник готов работать в определенном формате (в данном случае 18x24 см), это свидетельствует в первую очередь о его гибкости, а во вторую — об обладании средствами выражения, необходимыми для создания малых форм.

История этого проекта начинается в день, когда профессора Альберто Ди Мауро назначили директором Итальянского института культуры в Токио. Пробное турне выставки «Roma Punto Uno» (1986 — 1987), стартовав в Эдинбурге, прошло по сети итальянских институтов культуры в Северной Европе и обернулось грандиозным успехом. Профессор Ди Мауро предложил повторить эксперимент, заручившись поддержкой Генерального управления МИДа по культурной пропаганде и сотрудничеству. Его мысль пришлась мне очень по душе, и я верила, что осуществить ее в моих силах, хотя за время работы бывали мгновения, когда я проклинала себя за эту решимость.

И вновь события доказали, что ассоциация в поддержку искусства, основанная мной 10 лет назад на некоммерческой основе, козырная карта при встрече со сложными организационными и финансовыми проблемами, с которыми неизбежно сталкивается устроитель культурного мероприятия.

Прежде всего, особенно благодарю Альберто Ди Мауро. Также хочу сказать спасибо Генеральному управлению МИДа по культурной пропаганде и сотрудничеству, в частности генеральному директору Анне Блефари, министру Элизабетте Келешан, советнику Франческо Де Луиджи, доктору Алессандро Нигро и доктору Антонио Гранде, благодаря которым выставка состоялась.

Департамент культуры совета города Рима решил, что нужен хороший каталог выставки, и Федерика Пирани, глава отдела выставок и культурных мероприятий, необычайно помогла мне при публикации. Искренне благодарю от своего имени и от всех художников, надеющихся увидеть свои работы в помещении совета города Рима, и госпожу Пирани, и советника по культуре, достопочтенного Джанни Борнья.

Без экспертизы Марио де Кандиа и Лучии Презиллы проект не достиг бы столь высокого художественного уровня.

Наконец, должна признать, что первая реальная помощь пришла от моих коллег по ассоциации, согласившихся совместно работать над проектом, который, не считите за угрозу, для нас не последний.

Мара Кочча, 22 июля 2004



Клаудио Абате
Помочь артистам
Хлопковая бумага, печать
2004

Клаудио Адами
Противодействие сверху вниз
Картон, акрил, тушь, дерево
2004

Джованни Альбанезе
Р из Мары
Железо, лампочки
2004



Роберто Альманьо
Оперение
Дерево
2004

Джанни Десси
Без названия
Холст, масло
2004

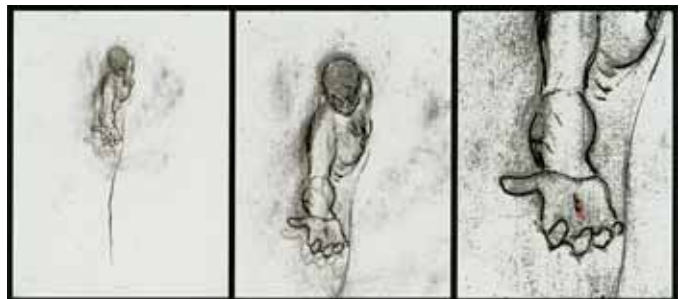
Андреа Аквиланти
В Анконе
Диптих
Дерево, печать, акрил, пластик
2004

Стефано ди Стасио
Перекресток на воде
Холст, масло
2004



Маттео Базиле
Неитальянские лица. Диптих
Цифровая печать
на фотобумаге
2004

Пабло Эшаурен
Лулла-Бите
Бумага, акрил
2004



Грегорио Ботта
Без названия. Диптих
Стекло, воск
2004

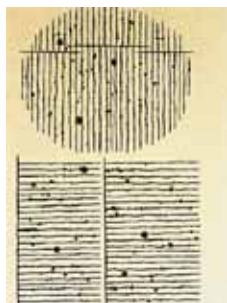
Андреа Фольи
Роза ветров
Гипс
2000 – 2004

Паоло Каневари
Колосс
Фото.
2002

Хои Хва Лим
Добрый день
Бумага, печать
2003

Маурицио Каннаваччуло
Падая
Холст, масло
2004

Адриан Транкуилли
Верить. Триптих
Цифровая печать на
фотобумаге
2004



Элвио Кирикоцци
Голубая вода, чистая вода
Древесный картон, графит,
краска титановая белая
2004

Оан Кыю
Письмо перед письмом
Бумага, чернила
2004

Бруно Чекобелли
Взят
Холст, смешанная техника
2002.

Мимо Паладино
Без названия
Бумага, чернила
2004

Джиачинто Чероне
Роза
Керамика
2004

Луиджи Онтани
Святой Лука
Акварельная бумага,
фотография
1997

Томмазо Кашелла
Энтомологическая коробка
Смешанная техника
2002

Нунцио
Без названия
Дерево
2004

Лучилла Катания
Винты
Терракота
2003

Ренато Мамбор
Разработка — Золото
Холст, смешанная техника
2004

Элисео Матиацци
Бедствие
Карандаш, бумага
2004



Фабио Маури
Еврейская женщина
Перформанс.
Цветная фотография
Елизабетты Каталано
2001



На этой выставке Вечный город отважно раскрывает свои тайны, являет миру хронику своих многообразных ощущений, насущных нужд и свойств. Это «новый Рим» наших дней, не обобщенно единый, но, как большинство современных городов, состоящий из мириад совокупностей, пестрых, разноперых, несхожих по происхождению. «Фауна» выставки так необычайно многообразна, что журналисты очертили и описали ее как «планету искусств Рим».

Перед глазами зрителей разыгрывается насыщенная, лихо закрученная повесть, в которой о духе и материи мира рассказывают разные диковинные силы, и в повести этой много крутых поворотов темы: внутренние метаморфозы, хрупкость мироздания, смена обличья, вымысел, духовный мир, также встречаются некая недостоверность и переменчивость чувственного восприятия. Это недоверие к чувствам разными методами и средствами обнажает глубокую и неизлечимую болезнь: разрозненность общества и отчужденность человека, или, как обычно говорят, потерю целостности «я». Лишь «стержни личности» обитателей (эталон и мерило их самоопределения, матрица их представлений) открывают единственно важную правду о городе на выставке, составленной из кусочков отдельных «стержней» — частичек личностей художников.

Такое расщепление, даже «распыление» личности на множество частиц: форм, сущностей, материй, взглядов — порождает сеть весьма отчетливых связей, отражающих всевозможные причудливые силы, которые одушевляют искусство, причем не только в Риме. Эту грань в проекте «Roma Punto Uno», как и в самом городе, выражают независимые синтаксические единицы. Они образуют текст, с помощью которого искусству как целому удается лишь отождествить себя с неким аритмическим зигзагом кардиограммы. Можно сказать, что произведения искусства подобны фразам из текста реальности. Реальность эта и есть Рим. Может показаться, что речь идет о выставке натуралистической, но это не так. Хотя перед нами и портрет города, «Roma Punto Uno» — выставка, так сказать, плутовская: мир и реальность в ней — сцена, где разыгрываются похождения персонажей. Да и может ли быть иначе у художника, рожденного в наши дни? Ведь для него ось существования — разум, на экране которого записываются жизнь и опыт.

Каждая работа здесь — заветное слово, отворяющее дверь в мир приключений, и отыскиались эти волшебные слова о множестве языков, выросших из описанного расщепления. Они сплетаются в единую повесть: работа за работой, глава за главой все более и более вырисовывается «реальный и обобщенный» образ рассказчика. Он превращается в протагониста истории. Этот рассказчик — сам Рим.

Назвать ли нашего рассказчика гением места, памятью, постижением истории или тысячей иных имен, это не изменит сути. Произведение искусства всегда очень прочно связано с местом, пространством и временем своего создания. Во многих отношениях именно они предопределили его появление на свет. Если не сам художник, то по крайней мере место создания произведения и есть почва, питающая его, естественная среда его «произрастания».

Говоря языком искусства, место действия, город, наш Рим, служит рамой картины. Ее невозможно не заметить. Рим — это покров, телесная и бесплотная оболочка, которая окутывает и заключает в себя все эти полотна.

Город-мать скликает их и признает своими детьми. Они приходят к ней разными путями-дорогами, отличными друг от друга, как несходны бывают нити беседы: общение, родство, страсть и нежность, отчужденность, близость, схожесть и разница характеров — все, как у отпрысков многодетной матери. Как любая мать, как любой город, Рим осмотрителен и безрассуден со своими детьми, он не безличное целое, не равнодушный чужак.

Тысячелетия истории не прошли даром. Груз их, конечно, тяжел, и прошлое постоянно отзывается в настоящем. Мало того, если представить, что Рим — это рама, то обрамленная «картина» предстает перед всяким художником столь густо заселенной и запруженной людьми, что протиснуться на нее очень и очень непросто.

История — утешительница и учительница жизни. Ни для кого не секрет, что она еще и «спасительная благодать». Ведь узнавая и признавая ее, мы учимся не повторять прошлого и не идти путями, которым на



“Roma Punto Uno”

The exhibition under his heading took place at the Moscow Museum of Modern Art at the end of 2006.

The origins of the project date back to a lo-it-occurred-to-me brainwave about making a 'self-portrait' of today's Rome art commonwealth. Every Italian artist was asked to produce a work of a given format corresponding to M1 (18x24 cm). The outcome was an endless panorama of bizarrely diverse worldviews, living conditions, generations, styles and representation modes.

The exhibition first opened in Edinburgh before road-showing over the Italian culture institutes in northern Europe. The success was stunning.

Next comes a chance for the Moscow public

The exhibition has brought to light the Eternal City's mysteries. It runs as a chronicle of the city's many and varied insights, wants and attitudes. It is a new Rome of our day. Not an all-of-a-piece uniformity, but, like most contemporary cities, a myriad of divergent, motley, differently-derived entities. The 'fauna' of the exhibition is so bizarre that journalists have dubbed it “the art planet Rome”.

All in all, “Roma Punto Uno” does yield itself to being seen as a portrait. Yet, above all, it is a pleasure-and-sorrow-mixed travelling enterprise. And any travellers, as they are moving through its bustle of life and subtle irony, cannot but acquire tolerance to others and yet retain their own individuality. Such is the influence of this city and this epoch.

Mario de Candia

Клаудио Верна
Р1
Холст, акрил
2003

Клаудио Пальмиери
Икона «Цветы»
Дерево, смешанная техника
2004

Мариано Россано
Без названия. Триптих
Доска, акрил
2004

Ливия Синьорини
Сад
Бумага, чернила, коллаж
2004

Джузеппе Сальватори
Садовые часы
Доска, темпера
2003

Марио Сассо
Раскадровка «Колесо Душама» (20-й век)
2003

Маурицио Савини
Курильщики
Жевательная резинка
2004



благо ли во вред ли наши предшественники уже достигли логического предела. История убеждает также, сколь бессмысленны дороги, ведущие к сомнительным победам или в никуда.

Поэтому определенные художественные явления и методы, сколь бы стойкими они ни были, с трудом приживаются в нашем городе даже на краткий срок. Хотя эти течения осаждали городские стены и в далеком, и в недавнем прошлом, штурм редко был успешен: все они так и не вышли за пределы стилистического эксперимента, забавы, веянья моды. Ведь Рим ничем не удивишь, он все перемалывает, в этом его величие, и его ограниченность.

При беглом осмотре ясно, что Рим дарит множество творческих возможностей, бесчисленных, как его обитатели или как его лики. Рама объединяет в единое целое и работы, и художников, словно фрагменты мозаики, каждый из которых существует сам по себе, у каждого своя захватывающая история. Представленные работы высекают искру новой культуры, в которую вовлекается все общество. В новой атмосфере искусство все основательней и необратимей уходит от устроительного и даже исключительно утешительного смысла художественного произведения к идеям и практике, которые рождаются под знаком экзистенциального разлада. Это эстетика, в которой побуждающие жесты и коммуникативные эффекты соответствуют «посланиям», будоражащим «водную гладь» — избегая отклонений, они устремляются к сути, к неизвестности или к малоизвестному.

Подход варьируется в зависимости от индивидуальных склонностей: от традиционализма до космополитической эклектики, от обращения к экзистенциальному содержанию до балансирования на грани реального опыта и воображения. Но все они стремятся к полному и окончательному отречению от концепции произведения искусства как независимого объекта. Для молодого поколения особенно существенны прагматизм, стремление к диалогу и взаимодействию, отход от примитивного монолога повествования.

Искусство не отказывается от познавательной и эмансипирующей функции и стремится создать через порой пародийные образы и представления некую область изобразительной беллетристики или антитезу окружающей нас реальности. Ведь искусство — это всего лишь способ оценки и исследования реальности. Именно законы реальности будоражат художест-

венное чутье и властвуют над изысканиями, это те законы, которые существуют во времени и пространстве вне сферы зримого. Именно в них художники стремятся распознать истинное, потаенное значение самой действительности.

Короче говоря, с одной стороны, существует стремление к знанию и, следовательно, к концептуальной сущности феноменальной реальности. С другой стороны, то, как некоторые универсальные понятия соотносятся с миром чувств, позволяет иногда созерцать нечто таинственное и невыразимое.

Один принимается за обыденную историю, недавнюю или давнишнюю, чтобы переосмыслить ее сроки и масштабы, другой применяет метод, который подавляет прошлое, и художник устремляется туда, где еще нет известных или predetermined решений. Ведь как раз при переходе через рубеж веков новая эпоха стремится планомерно уничтожить мир явлений и мир идей и погрузиться в толщу творческого процесса. Поэтому теперь самое время ревностно искать связь между изменениями в средствах выражения и сменой картины мира и жизни — совокупности смыслов, присущих искусству этих лет — времени, до краев наполненному судьбоносными событиями.

В зависимости от угла зрения этот подход можно описать и определить по-разному. Кто-то назовет его сознательно иррациональным; кто-то увидит действие сил, обращенных на выявление бессознательного; иной скажет, что это решающий шаг в переходе от объективного к субъективному или даже торжество метафизического мгновения. А для кого-то в нем и вовсе пора, когда чувства преодолевают разум и постигаются эмоциональные истоки искусства.

«Roma Punto Uno» легко вообразить портретом, но прежде всего наша выставка — путешествие, в котором смешались радость и печаль. В нем и бурление жизни, и тонкая насмешка. По дороге путешественник обретает терпимость к другим, но сохраняет свою индивидуальность, и в этом особенность этой эпохи и этого города.

Марио де Кандиа

паломничество неоконструктивизма в россию

В ноябре прошлого года в Московском музее современного искусства словацкие Фонд «Европейское культурное сообщество», Музей Милана Добеша, галерея «Комарт» (Братислава) и хорватский Музей современного искусства (Загреб) при поддержке Словацкого посольства в Москве и Международного института «Лучшие мировые практики и лидерство» представили выставку «Европейский неоконструктивизм. 1930—2000». На открытии выставки присутствовала супруга президента Словацкой Республики госпожа Сильвия Гашипаровичева.



Любопытно, что конструктивизм, родившийся в России, стал основой движения беспредметного искусства, распространившегося по всему миру, в то время как неоконструктивизм, возникший на его основе, мало знаком нашим почитателям искусства. И благодаря выставке на Петровке мы получили возможность восполнить этот пробел. «Когда мы вместе с Джетулио Альвиани, Евгением Березнером и Милошем Жиакком начали разрабатывать концепцию выставки в Московском музее современного искусства, — говорит Петер Сокол, президент Фонда «Европейское культурное сообщество», — с самого начала мы руководствовались идеей: «Конструктивизм возник в России, ушел в Европу, развился там. И многие его современные проявления мы хотели бы представить московской публике». Экспозиция включает три раздела.

Making a Comeback

The Moscow public had another treat last November: “European Neoconstructivism: 1930–2000” at the Museum of Modern Art. Originated in Moscow in the 1920s, the constructivism movement has since spread out across the world as a turn-on for any kind of abstract art. What came to be tagged later as neoconstructivism in the process has been known to us not so much. Now, the new exhibition seems to have filled up some gaps in our knowledge. This is how president of the “European Cultural Commonwealth” Foundation, Pyotr Sokol, explains it: “When we at the foundation were putting our heads together, along with Getulio Alviani, Yevgeny Berezner and Milos Jiak, to work out what the exhibition at the Museum of Modern Art would be all about, we’d taken this as a guideline: ‘Constructivism first arose in Russia before it migrated into Europe, and we’re going to let the Moscow public know as much as possible about its present-day forms’.” The exhibition has showed over 150 paintings, works of graphics, three-dimensional objects and sculptures, by more than 30 authors from 15 countries.



Первый раздел «8 выставок. 2001–2004» — произведения мировых классиков искусства конструктивизма, которых представляет в рамках своей выставочной программы братиславский Музей Милана Дебоша (куратор Джетулио Альвиани). Их восемь. Это Соня Делоне — открыватель цветовой одновременности, завораживающая своим владением искусством цвета; Бруно Мунари — искатель новых реальностей, новых смыслов обычных вещей; Йозеф Альберс — изобретатель, фантазер, создатель гео-

метрических головоломок, поднявший искусство до уровня науки; Макс Бил, чье творчество столь многогранно — живопись, скульптура, архитектура, дизайн, графика, установивший знак равенства между искусством и порядком; Лучо Фонтана, утверждавший, что «только художник-творец может трансформировать технику в искусство»; Виктор Вазарели, воспевавший и исследовавший бесконечную и неисчерпаемую противоположность белого и черного; Мишель Сефор — лирик и поэт, считав-

ший, что «ясность не мешает тайне, наоборот, ясность раскрывает ее»; Олле Бертлинг — «совершенный», как назвал его Джетулио Альвиани, предельно выразительный и очень живописный. Во втором разделе — «22 из Буду-

Бруно Мунари
Macchina inutile
Смешанная техника
1993

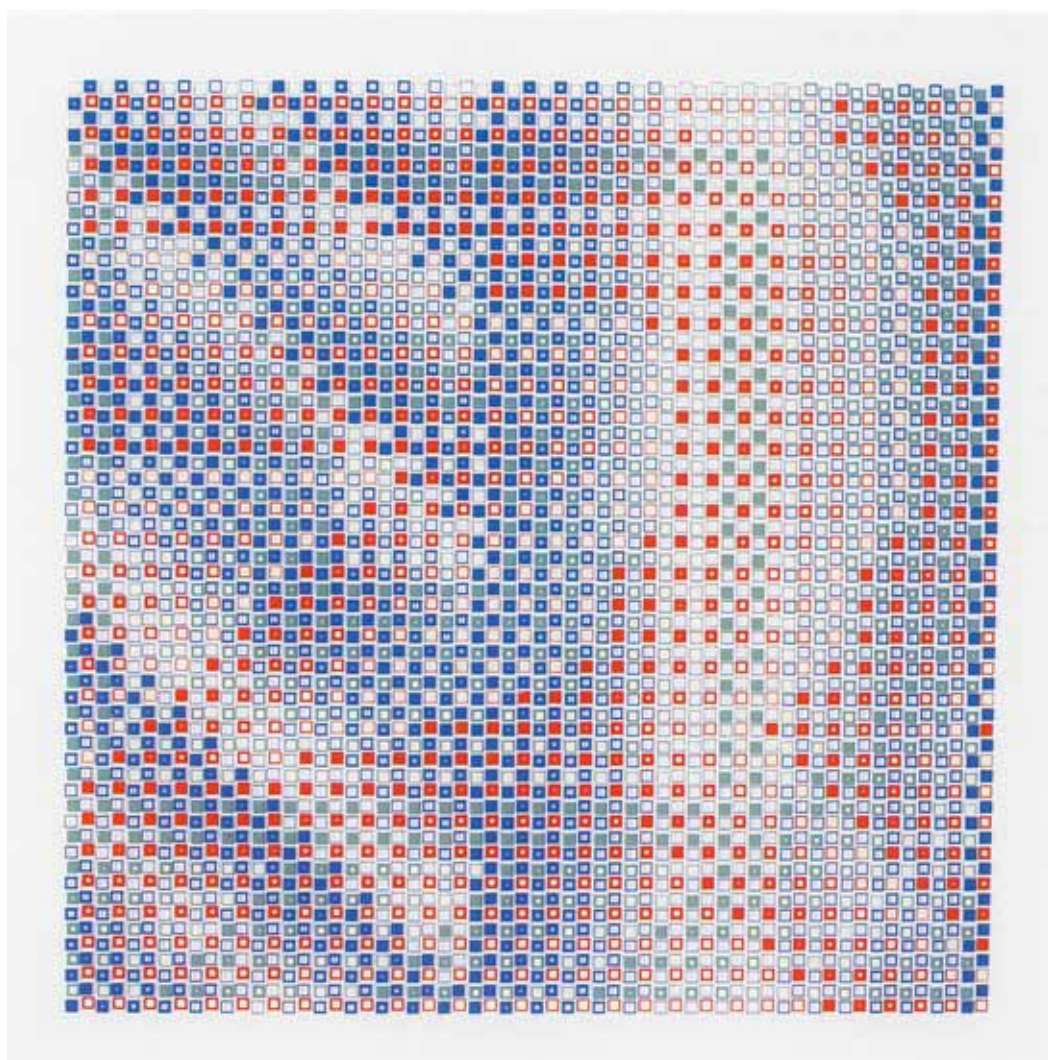
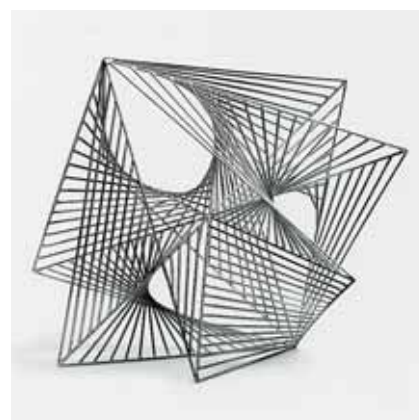
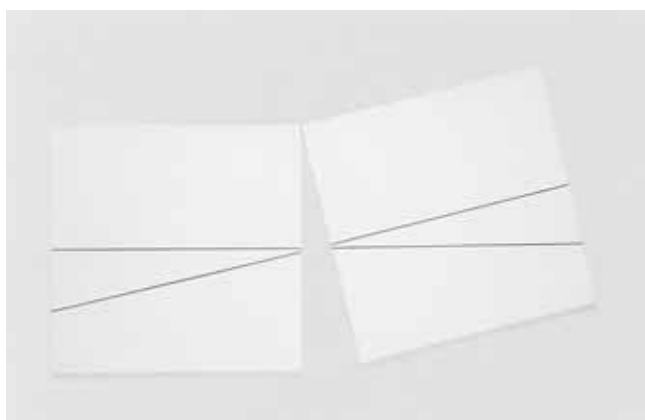


шего» — представлена коллекция современных западных авторов (из коллекции итальянского художника и коллекционера Дж. Альвиани для музея в Вуковаре, Хорватия) — членов художественного движения «Новые тенденции», возникшего в Загребе в начале 1960-х годов. Их интересовали «проблемы оптики и восприятия, виртуальные изображения, внутренняя динамика произведения, интервенция зрителя, свет и пространство, серийность произведения, новые материалы, новые формы презентации уже извест-

ных явлений». А их цель — «открыть новый смысл искусства, смысл научный и в то же время смысл общественный». Подвергая постоянному исследованию рациональность и логику, они искали новые возможности и функции, различные модальности выражения и все феноменологическое, идеологическое и психологическое, проявляющееся в визуальном искусстве. Всеми своими помыслами и действиями они были устремлены в будущее. Сейчас «Новые тенденции» стали почти историей. Продолжающих рабо-

тать на их принципах осталось не так много. Куратор выставки Джетулио Альвиани насчитал 22 автора из 11 стран — Великобритании, Венесуэлы, Германии, Испании, Италии, Польши, Словакии, США, Франции, Хорватии, Швейцарии. Среди них Ричард Анушкевич, Ержи Грабовски, Милан Добеш, Питер Лоуэ, Манфредо Массирони, Иван Пичел, Жозель Стайн, Энтони Хилл и другие.

И, наконец, третий раздел, подго-



Франсуа Морелле

Fragmentation

Акрил, холст. 1976

Анжел Дуарте

Em 4 2/12

Краска, железо. 1990–1995

Клаус Стаут

In gleicher wiederholung

Дерево, плексиглас, акрил

1993

Ванчеслав Рихтер

Slika vlastitom sjenom

Сериография, бумага,

плексиглас. 1997

товленный братиславской галереей «Комарт», представляет графические произведения современных авторов неоконструктивизма — «11 из Центральной Европы». Это Имре Бак, Хуго Демартини, Милан Добеш, Янош Файо, Ержи Грабовски, Януш Капуста, Станислав Колибал, Тамаш Конок, Ян Кубичек, Штепан Пала, Рышард Винярски.

В целом экспозиция включает свыше 150 произведений живописи, графики, трехмерные объекты и скульптуру более чем 30 авторов из 15 стран мира.

Ержи Грабовски
(Польша)

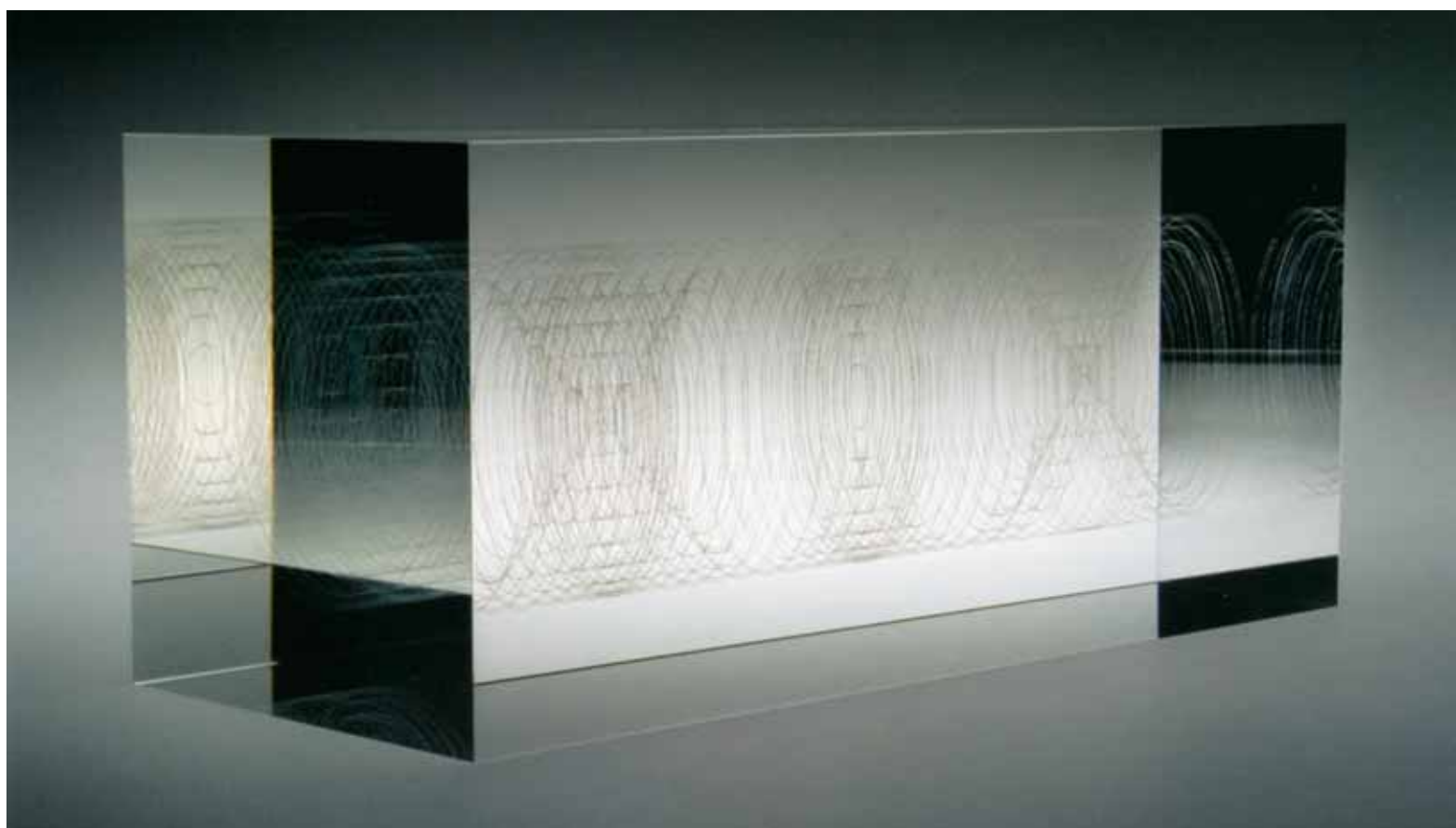
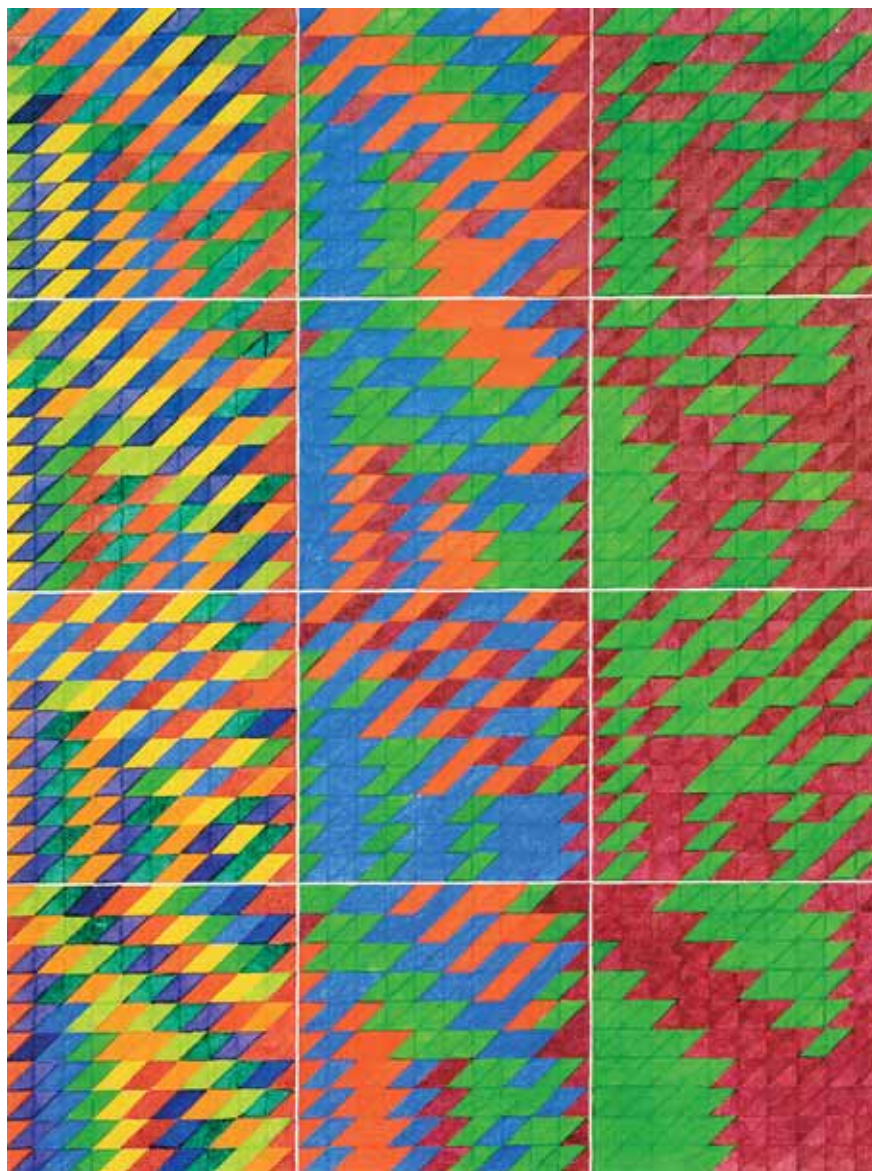
Без названия

Темпера, бумага
1972

Штепан Пала
(Словацкая Республика)

Без названия

Оптическое стекло, лазер
2006



франциско инфанте: собственное измерение действительности

В Московском музее современного искусства прошла крупнейшая ретроспективная выставка Франциско Инфанте и Нонны Горюновой «Артефакты». Предлагаем вниманию читателей беседу с художником после вернисажа.



Infante's Own Measurement of Reality

Francisco Infante's and Nonna Goryunova's largest retrospective, "Artefacts" took place at the Moscow Museum of Modern Art. The artists gave an interview at its opening.

— Twenty or thirty years ago it all looked quite different. The non conformists' art was not available to general public. You were known to a very narrow circle of the initiated; today, when the art is opened, you've become a sort of established classic. Doesn't it make you feel sad? After all, a different kind of art is now hailed as actual. And you are standing yourself to the mainstream as a semi-mythic or virtual figure.

F.I.: I live as I think and I don't feel sad at all about it. What matters for me is the way I feel and see what art is all about and what is happening in this world. So, looking at what is happening now from the viewpoints of thirty or forty years ago, I don't think something terrible has happened to my present work in art.

— What do you take as actual now?

F.I.: The present. The way I see it in my mind. It's presumed that the present is obvious. Because we all exist in it, formally speaking. At the present moment I am able to greet you, or say goodbye to you, or have tea with you, or chat... Present is present! Problem is, how we can design what is happening at present? How we can get to know what present really is? How we can turn it into a work of art, to make our understanding of what is happening available to others?.. Answers don't lie on the surface and they don't amount simply to the life unfolding before our eyes. Our presence at the present moment doesn't relieve from trying to make out what it really is.



ДИ: Франциско, ваша персональная выставка в Московском музее современного искусства называется «Ретроспектива». Очень репрезентативная выставка. Представлены работы от самых ранних до последних. Человеку свойственно оглядываться назад, когда какой-то жизненный или творческий этап завершен. Это своего рода подведение итогов?

Ф.И.: Нет. Просто музей предложил выставку, и мы использовали эту возможность.

ДИ: Сейчас вы активно выставляетесь...

Ф.И.: Да, с нашим участием проходит по десять-пятнадцать выставок в год, и не только в России, но и за рубежом.



Now art is exactly the thing which can give us an insight into what it really is. It's given rarely, if you come to think of it. It's not as simple as it may seem at first glance to be able to recognize the present and make out one's own art in it.

I think the art of a living artist can't go without being related to the present. It isn't related to either the future or the past. The past is a retrospective in which art is seen as a component part of the culture which safeguards it. With the culture performing its safeguarding functions, we're free and well to take the view of the retrospective. Culture itself has embraced the retrospective, and is safeguarding it. The future is beyond our vision. We've got no mechanisms (besides mystical ones) to grasp it. The future is hidden from us in the darkness of the unknown.

Франциско
Инфанте,
Нонна
Горюнова

**Очаги
искривленного
пространства**

1979



ДИ: Но еще какие-то двадцать-тридцать лет назад ситуация была совсем другая. Искусство нонконформистов было закрыто для широкой публики. Вам не грустно от того, что в то время вас знал очень узкий круг посвященных, а сейчас, когда оно стало открытым, вы сразу превратились в этаблированного классика. А сегодня другое искусство считается актуальным. То есть по отношению к мейнстриму вы фигура полумифическая, виртуальная.

Ф.И.: Я живу своим сознанием, и у меня по этому поводу грусти не возникает. А слово «классик» у действующего художника может вызвать двойственное чувство. С одной стороны, классик — это человек, реально присутствующий в культуре. Это может льстить честолюбию, заявить о собственной точке зрения всегда приятно. А с другой стороны, классик — это уже что-то прошлое, своим авторитетом подавляющее и мешающее двигаться молодым, не классикам, но действенным и активным натурам. Среди таких встречаются особенно радикальные, считающие, что лучший классик — это мертвый классик.

Для меня важны мои ощущения и мои представления о том, что есть искусство, что есть я в этом мире. И в этом смысле, как мне кажется, ничего ужасного не произошло по отношению к моему теперешнему творчеству, если наблюдать его с ретроспективных позиций тридцати-сорокалетней давности.

ДИ: Вы говорите о мире творчества, в который вы уходите, акте творения, акте создания, а я — о диалогах с публикой, со зрителем.

Ф.И.: У меня есть свое представление о зрителе. Это человек, способный понять смысл и качественную составляющую того, что он видит. Вот такой зритель мне интересен. Примеры? Пожалуйста! Мой зритель со стажем сорок лет: искусствоведы Джон Боулт и Николетта Мислер, поэт Всеволод Некрасов, философы Юрий Линник и Мераб Мамардашвили... Кстати, Мераб считал, что каждому человеку соответствует свой художник, свой писатель, свой композитор и т.д. Одна из проблем встречи со «своим» сводится к невероятности самой этой встречи. Очень трудно ее не пропустить. Думаю, что это также справедливо и в случае встречи со зрителем. Если такая встреча происходит, это уже признак счастья.

ДИ: А что для вас актуально?

Ф.И.: Настоящее. То, как оно представляется сознанию. Принято считать, что настоящее очевидно. Ведь номинально мы все пребываем в нем. Я могу с вами поздороваться, попрощаться, попить вместе чай или поговорить... Это ли не настоящее! Но как структурировать происходящее? Как узнать, что это такое? Как обратить его в искусство, чтобы возможность понимания происходящего стала доступна и другим?... Смыслы эти не лежат на поверхности и не сводятся к номинальности разворачивающейся перед нами жизни. Наше присутствие в настоящем не освобождает нас от усилия разобраться в нем — что же оно есть на самом деле. Искусство — как раз такая штука, которая может сообщить о том, что же это такое на самом деле. Редкое явление, кстати! Узнать настоящее и в нем различить собственное искусство на деле не так просто, как кажется на первый взгляд.

Полагаю, что искусство живущего художника

обязательно соотносится с настоящим. Оно не относится ни к будущему, ни к прошлому. Прошлое — это ретроспектива, делающая искусство составной частью охраняющей его культуры. Благодаря охранительным функциям культуры нам удобно видеть ретроспективу. Культура уже выбрала ретроспективу в себя и охраняет ее. А будущего мы не видим, у нас нет (не мистических!) механизмов его постижения. Будущее сокрыто от нас темнотой неведомого.

ДИ: *Но искусству XX века вообще была свойственна футуристическая устремленность. Желание быть в авангарде присуще многим и сегодня. Для вашего же творчества характерна некоторая дистанцированность от этих проблем. Вас не волнует, в мейнстриме вы или нет?*

и в диапазоне от «высокого» до «низкого». Мейнстрим же ставит предельно жесткие условия, выдвигая культуру как единственную систему отсчета, искусственно ограничивая художнику диапазон впечатлений. Именно с этого концептуального момента номинальная культура в лице своих суперактивных адептов стала странно себя понимать и соответственно вести. Она сразу же предала свое основное законное место охранения искусства и начала диктовать свои бог весть откуда появившиеся в ее ведомстве «стратегии».

Подобно политике искусство стало организовываться с внешних по отношению к нему позиций и, стало быть врать. В результате мы имеем искусство мейнстрима как организованное искусство комбинаторики и анекдота, спрятавшее голову от приличествующей искусству трагедии в «песок» гламурной де-

Сквозь камень.

2002



Ф.И.: Мне не 18 лет, а 63 года! Надеюсь, у меня есть какой-то опыт работы в искусстве. И он в том числе свидетельствует, что форсирование ситуации — вещь неблагодарная. Яблоко набирает сок в течение какого-то времени, и ему нужен этот период естественного созревания. Современные технологии предоставляют возможность искусственно ускорить процесс. Например, можно выращивать искусственные алмазы. Но я не знаю их качества, потому что не прошло еще миллиона лет, чтобы проверить, так же они хороши, как естественные алмазы. А в искусстве так же, как и в природе. Если человек сам себя пытается опередить, получается скомканная речь.

Если я не в мейнстриме, то ничего не могу с этим поделать, и думаю, что мейнстрим без меня обойдется, как, впрочем, и я без него.

Для постмодернизма только культура является отправной точкой постижения смыслов. Преклонению перед ней мы обязаны теперешним характеристикам мейнстрима, который, можно сказать, соревнуется с культурой, понимаемой традиционно. Во все времена художник получал впечатления из чего угодно

шевки и устроившего на месте искусства долгую презентацию «пира во время чумы». Провозглашая смерть искусства и смерть художника, такая непомерно энергичная культура пытается ни мало ни много отменить искусство. Спланированная ею смерть искусства, как в зеркале, отразила ту, что несколькими десятилетиями ранее так же была организована и осуществлена по заданию ЦК КПСС. Несут такую номинальную «культуру» конкретные персонажи, чье сознание ангажировано политикой. Это мейнстрим клонов, не любящих ничего, кроме примитива власти. Их наука авангардизма создана рассудочно.

ДИ: *Мне искусство представляется неким живым телом или живым потоком. И каждый художник в этом потоке. Он не может выйти за его пределы. Художники — творцы, но в этом потоке им предстоит преодолевать пороги на своем пути. Любая тенденция имеет склонность к саморазвитию, потому полагаю, что я сейчас своим волевым движением поверну искусство в ту или другую сторону, — иллюзия...*

Ф.И.: Вот-вот, механизм форсирования, в частности, относится к этой общей иллюзии. Закон искусства может гласить, например, что искусство — самоорганизующаяся система. Оно не терпит по отношению к себе никаких внешних руководств, указаний или стратегий, от кого или от чего они бы ни исходили. Хоть от культуры, которая испытывает искушения быть важной, значительной, научно передовой, а на деле всего лишь мимикрирует под банальную политику. Тем не менее законы на то и законы. Да и как бы без законов мы знали, где искусство, а где его нет! Если мы их нарушаем, сознательно или неосознанно, в угоду ретроспективе, моде мейнстрима, непременно радикализма или еще чему-то, то это негативно влияет на эстетические качества нашего персонального движения в искусстве. Я не пойду заискивать с ан-

ДИ: Поэтому мы порой Его не понимаем.

Ф.И.: Да, мы чаще всего бываем далеки от живых связей с Ним ... И только творчество создает условие нашей схожести.

ДИ: Однако вам ведь удавалось, когда в арсенале искусства еще не было такого понятия, как компьютерные технологии, создавать вещи, похожие на продукт Фотошопа. Войдет сейчас в этот зал молодой человек и подумает, что все это сконструировано на компьютере.

Ф.И.: На наших фотоартефактах всегда есть признаки того, что это не на компьютере, а в реальном пространстве сделано — ванты, растяжки, тени и пр.

Да, близко встать к Богу вне творчества мы не можем без большого риска стать его антиподом. Что



гажированным хоть в мейнстрим, хоть во что еще культурологом или куратором. Я — художник, сам хозяин в пределах той формы, которую осваиваю. А толкователи, покупатели, продавцы, толкатели, замалчиватели, продвигатели... — они возникают потом, когда есть предмет искусства, к которому, при желании, они могли бы применить свои навыки. В этом смысле очевидно, что искусство первично по сравнению с культурой. Первичен художник, могущий создать искусство, а не куратор или культуролог со своими стратегиями. Жизнь в искусстве и культуре подразумевает нечто лучшее, чем зону блатных отношений. Тех самых, что мы прекрасно помним по недавним советским временам. И которые мы, художники, все же как-никак превозмогали. Не за тем же, чтобы попасть теперь под гнет власти зарвавшихся про-кураторов и культ-урологов.

Мне близка линия, которую вы проводите, когда говорите о предопределенности. Я верю в Бога, и знаю, что человек не может присутствовать в полноте своего бытия в каждой точке этого бытия, это дано только Ему.

хорошо иллюстрирует, в частности, гламур мейнстрима. Само слово «творчество» подразумевает нашу реальную общность с творцом.

Вот вы сейчас иллюстрируете ретроспективный взгляд на мои вещи, замечая в давних моих художественных действиях некое опережение времени. Мне-то казалось, что я делаю то, что актуально: связь «техника — природа — человек». Думаю, что так оно и было. Я не угадывал будущего. Просто требуется некоторое усилие делать то, что считаешь важным. Весь мир может считать не так, как ты. Критики, особенно те, что побойчее и понаглее, как правило, кувыркающиеся в мейнстриме, могут держать тебя за идиота. Это все вопросы искушения! А правильность или неправильность позиции в нашем деле определит только само искусство. И важно не предать своих ощущений и двигаться сообразно «стрелке компаса», который уже вмонтирован в твою голову. Отклонение на долю градуса — и через какое-то время уходишь все дальше. Это ощущение собственного измерения действительности очень важно. Надеюсь, что я следую своим представлениям.

Может быть, мои вещи иногда и впрямь бывают похожи на компьютерные картинки. Но я ничего не делаю на компьютере.

ДИ: Но почему, если результата можно достичь менее многодельным путем?

Ф.И.: Обращаясь к компьютеру, я не чувствую того переживания, которое в моем сознании сопровождает процесс творения. Во всяком случае, пока этого не было.

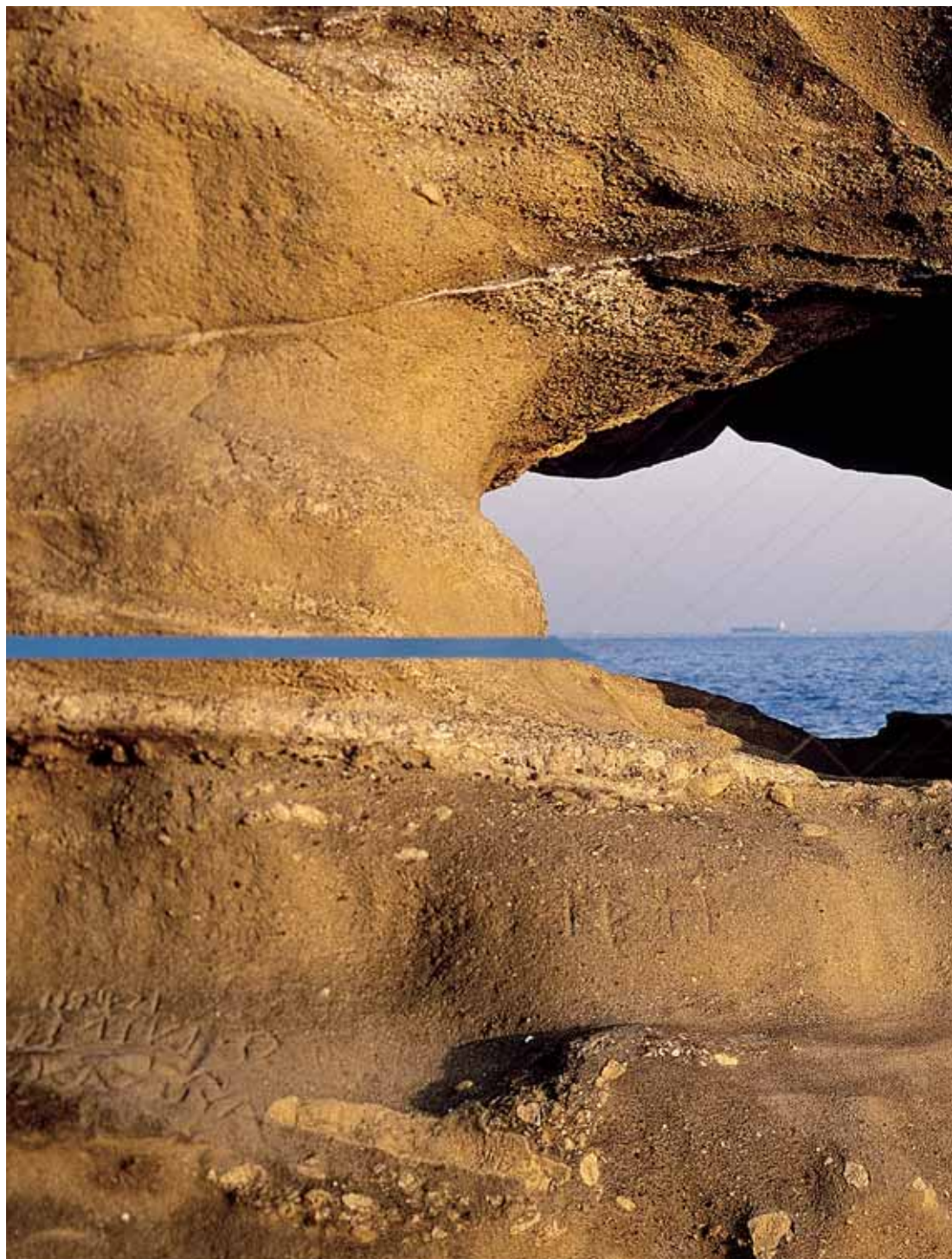
ДИ: То есть для вас все, что предшествует созданию артефакта, щелчку фотоаппарата — вся эта подготовка важна? Для вас в этом есть ощущение ритуальности? Своего рода священнодействие?

Ф.И.: Да нет! Ритуальная сторона для меня не несет какого-то самоценного значения. Она целиком вмонтирована в мою систему «автопилота».

Меня совершенно не отягощает мысль, что над чем-то надо потрудиться, что-то создать. Все происходит как бы само собой. Ради той цели в искусстве, которую я хочу достичь. Здесь только важно, чтобы не тупо достигать этой цели, а учитывать непредрешиемые ситуации, которые создает сама природа. И те, которые могут родиться в сознании здесь и сейчас. Чтобы животворный случай включался в ткань артефакта. Если мы сбавим обороты, будем не очень внимательны, не очень тактичны по отношению к тому, что делаем, расслабимся, то пропустим что-то очень важное для результата.

ДИ: Для вас природа — это Бог или творение Бога?

Ф.И.: Творение. Мы бережно относимся к ней. Мы ее без нужды не ломаем, не деформируем. Мы создали ситуацию присутствия артефакта. Сфотографировали. Потом все разобрали и ушли. Природа осталась в нетронutom состоянии. У нас нет такого, как в лэнд-арте, с которым нас нередко ошибочно соотносят. Например, копает человек канаву километров в десять, нарушает ландшафт и тем утверждает в своей масштабной акции. Или покрасил скалу какой-то краской и горд своим глобализмом. Такое мне не близко. И не потому, что я эколог. А в силу того, что я живу в приро-



**Восточный
берег. 1997**

**Очаги
искривленного
пространства.**

2002





де своим искусством, и знаю, и уважаю ее нрав. Не всегда, кстати, лояльный. А иногда даже трагический для нас, людей. Так что ж теперь, как у Райкина: в зоопарке тигру граблями по зубам — он же хищник...

ДИ: *Однако был период, когда ваше творчество связывали с НТР. Было настроение такое в стране в те годы — деятельное: реки поворачивали и т.п. И вы были этому подвержены по молодости?*

Ф.И.: Я думаю, что жизнь дается нам в протяженности, чтобы реализовать ряд собственных возможностей, к которым мы относимся по большей части расточительно. Что сожалеть об ошибках молодости! Ведь в них тоже был определенный смысл. Хотя бы тот, что от того времени остались какие-то метафоры и, может быть, не все они плохие? Да и опыт, он, как мы благодаря литературной метафоре знаем, «сын ошибок трудных».

ДИ: *Среди философов, которые в той или иной степени близки вам, вы называете и Ницше. Или увлечение им тоже имеет отношение к молодости? Ницше очень радикален. Он превозносит человека. Человека как высшую идею. Это не совсем соотносится с тем, что вы сейчас говорили.*

Ф.И.: Конечно, эти гордые вещи, которые он провозглашал — Человек — Сверхчеловек — захватывают. И все же в отношении Ницше мне интереснее всего, что он в конце концов пришел к метафизике «Вечного возвращения». Что многими не разделяется и считается упадническим. А мне очень близко еще с молодости, потому что перекликается с моими представлениями о бесконечности. И главное, то, что ему принадлежит, насколько я знаю, такая фраза «Ты победил меня, Распятый!». Это говорит о многом. В том числе о трагичности его судьбы. А трагедия (не мнимая!) притягивает мое сознание.

ДИ: *Вас порой определяют как «романтического концептуалиста». Вы с этим согласны?*

Ф.И.: Что я могу с этим поделать? Я по опыту знаю, что не бывает



Против света
2006

романтических аксакалов. Романтики умирают молодыми. Если не в буквальном, то в онтологическом смысле.

ДИ: *Я этот вопрос задала как раз в связи с Ницше. Он говорил, что рациональное в искусстве убивает чувственность. Слишком много концепта начинает переводить изобразительное искусство в область литературы.*

Ф.И.: Это очень драматичный срез современной культуры. Засилье филологов в изобразительном искусстве, по-моему, это катастрофа! Все это поветрие началось в семидесятые. В восьмидесятых особенно! Что ни художник, то филолог оказывался. И все говорили, писали тексты, вывешивали их, чтобы читали. Слова стали доминировать. Вкрадчиво объясняли, что литературность — это основной признак всякого русского искусства и его главный пропуск в мировую культуру. Концептуалисты-филологи, ринувшиеся в визуальные искусства, понимали толк в слове и силе его воздействия на умы не хуже всех штатных и внештатных советских идеологов. Преемственность идеологической составляющей налицо! Именно из среды филологически одаренных людей, по трагическому недоразумению занявших место в искусстве, стала культивироваться идеологическая наука о моде под знаком рыночной экономики.

Я не жалею нарративное искусство, потому что вербальность мешает визуальному языку.

Вот, например, с Малевичем, супрематический язык которого не назовешь нарративом, в восьмидесятые случилась такая история. Мы знали о его супрематизме, и все было на своих местах. У нас в шестидесятых, за редким исключением, не очень его чествовали и не очень любили, предпочитая сюрреализм. Стали появляться и ходить по рукам «самиздатовские» его трактаты. Интересно было читать и сопоставлять, анализировать ход его размышлений. Но всегда это была параллель его визуальным вещам. И тут из недр номинальной культуры появились филологически ориентированные интерпретаторы его вербальных текстов в пользу самого слова, а не визуального жеста. И такое стало происходить!.. О супрематизме, похоже, забыли. Малевича-художника уже не замечали. Он стал благодаря филологически одаренным умельцам символом всего авангардного, его основной функцией. Многие восприняли народившуюся науку об авангардизме своим делом. Что выглядело вполне концептуально. А в реальности немалому числу непричастных напрочь перекрыло кислород в искусстве. И все потому, что тогда в восьмидесятых мейнстрим представляли «говорящие художники». Я, как вы догадываетесь, в этом теплом течении постоянного говорения не плавал.

ДИ: *Кандинский и Малевич писали свои теоретические тексты как дополнение, как осмысление. И все это по большому счету для того, чтобы быть понятыми. А Кандинский говорил, между прочим, не о рационализаторском осмыслении и анализе, а о чувствовании.*

Ф.И.: У картины Рембрандта нет нарративной составляющей. У наскальных изображений тоже. Или у любимого мной Роберта Смитсона — инсталлятора из первых... Словесные сантименты симптоматичны для

человека, не владеющего формой. Тогда слова — самый короткий, но и самый ненадежный путь к сознанию. Но если таких слов много (а их очень много в мейнстриме!), то их количество превращается в примитивный, но испытанный всеми идеологиями способ давления на психику. Чего бы стоила вербальность Кандинского или Малевича, о которых вы говорите, не будь у них визуального языка?...

ДИ: *Когда некоторые вещи объясняют словами, убеждаешься, что высказанное слово есть ложь.*

Ф.И.: Эта тема чудесно подытоживается евангельским (от Матфея) текстом: «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а все, что сверх этого, то от лукавого». В изобразительном искусстве язык визуального образа самодостаточен. Более того, восемьдесят процентов информации, согласно науке, мы получаем через глаза. Я полагаю, что художник — это создатель невербального текста, а не контекста. Как бы там научно-образно ни рассуждали на этот счет филологически окультуренные деятели мейнстрима эпохи концептуализма, а теперь постмодернизма. Марсель Дюшан, интеллектуальный родитель реди-мейда, создавал тексты, только его тексты — это, если хотите, тексты о контексте.

ДИ: *Нонна Горюнова в вашем творческом тандеме помощник, или вы равноправные единицы?*

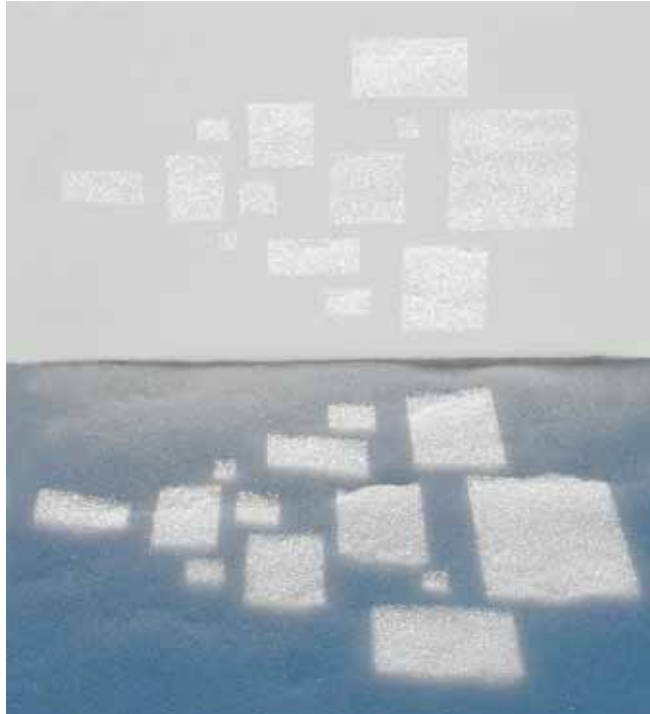
Ф.И.: Она самодостаточный художник. Просто нам нравится работать вместе. Мы свои люди. Взаимодействуя в искусстве артефакта, свойства каждого дают такое качество (хорошее, плохое ли, это другой вопрос!), которого по отдельности не дали бы. Вот в этом смысл нашей совместной работы. Мы вместе сорок четыре года.

ДИ: *Многие художники вашего поколения и вашей творческой ситуации уехали из России. У вас никогда не возникало такого желания?*

Ф.И.: Возникало. В восьмидесятые меня перестали пускать к родственникам. В советском обществе я числился «испанским ребенком» и имел все права ездить к родственникам в Испанию. Среди которых, кстати, родная по отцу сестра. Обращение в высшие инстанции ничего не давало. И я уже было решил переместиться. А тут перестройка началась. И слава богу, что этого не произошло, потому что все-таки какая-то незавидная доля у художников-эмигрантов. Со времени перестройки я очень часто бывал за границей, жил там. И понял, что русский художник где-нибудь в Европе вроде лишний. У нас же в России все наоборот: русскому предпочтут иностранца. И до сих пор так.

ДИ: *И как вы думаете почему?*

Ф.И.: От всеобщей нашей неуверенности в себе. И как следствие гипертрофированной хитрости, которая, похоже, в национальных масштабах вытесняет ум. Где-то там за горами, за морями люди живут сказочно: если художники, то как Пикассо, если писатели, то как Хемингуэй, если кинорежиссеры, то как Феллини... А тех немногих «своих», которые никак не хотели жить в унисон с рабским обществом — общество это удивительное, чем-то похожее на сегодняшний мейнстрим, с засильем в нем комиссаров от номинальной культуры и подчиненных им номиналь-



ных художников — либо уничтожало, либо высылало, либо замалчивало.

Во времена перестройки на экран телевизора (лакмус происходящего!) полезли те, кто до перестройки среди замалчиваемых не замечались. Наглость — это тоже ведь компенсация неуверенности в себе. И хитрость бок о бок с наглостью! Думаю, что пока мы не перестанем врать и хитрить, в том числе и в искусстве, люди масштаба Феллини (общечеловеческого масштаба!) у нас не появятся. И мы при этом по-прежнему будем обречены искать их за морями, за горами, за далекими лесами...

ДИ: *При любви России к загранице и всему заграничному вам ваши имя и фамилия должны были очень облегчать жизнь. Иностранец.*

Ф.И.: Я это испытывал только на бытовом уровне. Но для официальной идеологии я, неофициальный художник, не мог иметь никаких «облегчений».

ДИ: *А вы чувствуете в себе испанскую кровь?*

Ф.И.: Я с рождения жил среди русских. Отец мой — испанец. Он умер очень рано. Я его не помню. Мама у меня русская. В принципе, когда я посетил первый раз Испанию и увидел там Эль Греко в Прадо (хотя понятно, что Эль Греко, так сказать, греческий испанец!), мне показалось, что его «резкая» палитра — это как раз то, что мне тоже присуще. Поясню. В художественной школе, где я в детстве учился, преподавание велось по очень хорошей реалистической системе Чистякова. В нее уже как-то проникала импрессионистическая схема тонкости цветовых отношений. А у меня в молодости была тяга брать диаметрально противоположные цвета; зеленый — красный, синий — желтый. И я помню, как это все преодолевал в себе, чтобы вписываться как-то в эстетику школьной программы. Потом я увидел живопись Эль Греко, и вот та самая резкость его экспрессии показалась мне родственной. Впрочем, так же как и его особая «тихая» гармония лиц, кистей рук и свечей. Похожее чувство чего-то родного я испытал также, находясь в Кордовской мечети. Стройная бесконечность, роднящая сознание с мирозданием! Но это опять-таки арабская культура на испанской почве. Возможно, дает о себе знать испанская кровь. Но все-таки как-то половинчато. А так по привычке «левитановский» среднерусский пейзаж мне больше по душе.

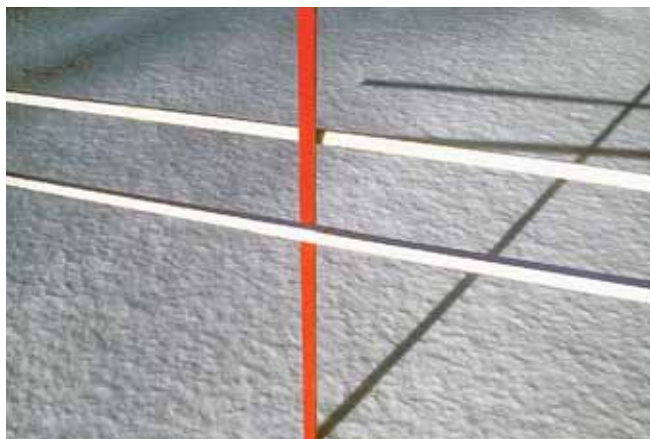
Беседу вела Лия Адашевская



Против света. 2006

Восточный берег. 1997

Линии. 2003



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

МЕСТО ПРОВЕДЕНИЯ:
БАШНЯ
ФЕДЕРАЦИЯ
ТОРГОВЫЙ ДОМ ЦУМ

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007

2 moscow biennale of contemporary art

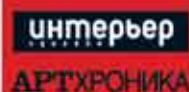
ПРИМЕЧАНИЯ:
ГЕОПОЛИТИКА,
РЫНКИ,
АМНЕЗИЯ

01.03.
01.04. 2007

при поддержке



информационная поддержка



Коммерсантъ Weekend

Я оптимист по натуре, я верю

В последние годы термин «актуальное», применяемый к искусству и художественной жизни, можно встретить везде и всюду. Так что же такое актуальное искусство, чем оно живет, что вообще происходит в художественной жизни? На эту тему мы решили поговорить с модным и актуальным деятелем искусства Иосифом Бакиштейном.



Итак, краткая справка:
Иосиф Бакиштейн — куратор, художественный критик.
С 1991-го директор Института современного искусства (Москва),
с 2001-го заместитель генерального директора ГМВЦ РОСИЗО,
с 2003-го заведующий сектором современной художественной культуры Российского института культурологии,
куратор Первой и Второй Московских биеннале.

ДИ: В разные времена художники играли разные роли в жизни общества, они были и ремесленниками, и просветителями, и властителями душ, и революционерами, и идеологами. Какая роль в наше время отводится художнику?

И.Б.: В 1991 году в нашей стране произошли глобальные перемены — закончил свое существование СССР. Полагаю, что именно в это время завершилась эпоха идеологизированной культуры, а точнее, этапа культуры, который начался еще в эпоху Просвещения. Просвещение предложило новую картину мира в противовес той, которую рисовала религия. Это была альтернатива. Вы, конечно же, обращали внимание, что в русском языке слова «культ» и «культура» имеют один корень. В советские времена искусство служило проводником идеологии, а посему его роль в общественной жизни страны была очень важна, и занятие им считалось делом серьезным. Есть такое подозрение, что сейчас эпоха серьезного искусства закончилась, и, перефразируя известные слова Евтушенко, мы можем констатировать, что «поэт в России меньше, чем поэт». Капитализм диктует свои законы — экономические, которые отодвигают законы духовные (а равно и идеологические) на периферию. Сегодня искусство — это часть индустрии развлечения. Законодателем вкуса становится состоятельный класс, и частные коллекции богатых людей пополняются интенсивнее, чем музейные собрания. Наше государство, увы, не имеет четко сформулированной культурной политики и идет на поводу у рынка. Вульгарная власть капитала проявляется все отчетливее, откровеннее и прямолинейнее, так как нарушен баланс взаимодействия. И поэтому художник утратил свою общественную значимость. Для каждой эпохи важно понять, кто герой данного времени. Героями советского времени были интеллектуалы, знаковые фигуры (академики, композиторы, писатели — элита общества). А в наше время герой — богатый Буратино. Все перевернулось, и мы абсолютно не испытываем пиетета перед человеком, который что-то творит, пишет, рисует. Его продукт мы воспринимаем как развлечение, а его — как своеобразного шоумена.

ДИ: Согласна, однако эти шоумены от изобразительного искусства любят муссировать политическую и социальную тематику, делая акцент на неблагоприятии современного состояния общества.

И.Б.: Да, это так.

ДИ: Политические и социальные аспекты предполагают широкую аудиторию. Но актуальное искусство в силу сложной зашифрованности его языка таковой не имеет. Слишком далеко современное искусство от народа. И отсюда вопрос: насколько актуальное искусство сегодня актуально?

И.Б.: Знаете, у меня по любому поводу есть собственная теория, и по этому тоже имеется. Первое — в нашу эпоху мы можем констатировать, что искусство утратило свою физиологическую миссию, поэтому оно рискует потерять институциональную идентичность, само понятие художественное сообщество находится под вопросом. Второе — нужно понять специфику эволюции и трансформации искусства изобразительного, о котором мы говорим. И чем это искусство отличается от других видов искусства, как то: театр, музыка, литература? По крайней мере об одном фундаментальном отличии можно говорить определенно, оно заключается в том, что все виды искусства, кроме него, являются формами индустрии, этим занимаются довольно серьезные производственные структуры. Кино, музыка — большие индустриальные машины, которые тиражируют свой продукт, в то время как художник — кустарь-одиночка. То есть спецификой этого рода человеческой деятельности является уникальность. Уникальность продукта, производимого художником, и создает ограниченность его аудитории. Это касается и зрителей, и коллекционеров, и просто покупателей этого искусства. Таких людей очень немного, к тому же искусство эпохи постмодернизма очень непонятно, поскольку построено на интерпретации. Уникальность произведения, ограниченность аудитории предполагают определенную элитарность этого искусства, и оно сознательно рассчитано на очень ограниченную аудиторию, отсюда претензии на особую роль. Эта элитарность и создает его актуальность.

ДИ: Однако высказываются мнения, что искусство находится в стадии агонии.

И.Б.: Если мыслить категориями XIX века, конечно. Сейчас время переосмысления, время концепций. Выставка «Осторожно, религия», вызвавшая много дискуссий, оказалась абсолютно непрофессиональным проектом, что и стало косвенной причиной шумихи. Сейчас спецификой современной жизни является жесткий функционализм, все меньше востребован синкритизм и все больше — определенность. Возьмем, например, выставку Малевича на Неглинной, 14. Было много рассуждений о пластических изысках его работ. Искусствоведческое сознание устроено так, что вынуждено находить какие-то пластические определенности произведения в ущерб мировоззренческим предпосылкам художника. Всем ясно, что Малевич был слабый живописец, самоучка, а искусствоведы восхищаются его пластическими достоинствами. Но для самого Малевича первостепенной была концепция. Например, Кабаков сумел соединить в равных пропорциях и концептуальность своих произведений, и его пластические формы. Модернизм, авангард и современное искусство постоянно переосмысливают, переформулируют критерии, на которых зиждутся пластические основы художественного произведения. Вот порой и получается нечто несуразное. Так же дело обстоит и с абстракцией. Я могу доказать, что нет критерия, по которому можно было бы отличить хорошую абстракцию от плохой. Я считаю, что единственным абстракционистом является Кандинский, потому что он придумал принципы нефигуративной живописи, поэтому его абстракции — это попытка найти какие-то новые законы гармонии. Проблема в том, что современное искусство переосмысливает проблему прекрасного и безобразного, полемизируя с классическими канонами. Поэтому исходя из позиций модернизма красивое подозрительно и как бы нехорошо, если абстракция красива и гармонична, это уже дизайн.

Эволюция абстрактного экспрессионизма состоит в том, что происходит не только отказ от принципов фигуративизма, но и полемика с ним, его переосмысление. В этом смысл эволюции абстрактного экспрессионизма, сам артистический жест. Абстракция заключает в себе возможности трансформации, художники все время стараются придумать что-то новое. Но эти все придумки апеллируют к предшествующей истории

современного искусства. Ведь искусство — это всегда искусство об искусстве, почему величайший фильм девяностых годов — это фильм Тарантино «Криминальное чтиво», потому что это кино о кино. Искусство — это некая рефлексивная фигура, природа которой полемична. Возьмем классический пример — Кабаков. Один из основных его принципов, благодаря которому отчасти он и стал считаться концептуалистом: тексты на картинах и ровненько закрашенный фон. На самом деле это перенесенные на станковую живопись принципы книжной графики. Одна из моих любимых работ Кабакова — «Майский жук». Это большая работа, на которой изображен гигантский жук, а на самом деле это буквальное воспроизведение его же иллюстрации из книжки, там есть текст «Я в траве нашел жука, черный жук блестящий, для коллекции моей самый подходящий». И эта работа в семидесятые годы выглядела очень авангардно, она воспринималась как вызов всему официальному искусству, потому что в ней заключена полемика со всеми канонами официального советского искусства, его идеологической ангажированностью. Гладко закрашенный фон — вызов живописности. То есть, несмотря на массу спорных моментов, мы автоматически начинаем оценивать эту работу с пластической точки зрения, в принципе как и Малевича. Здесь присутствует вызов всей истории искусств и отрицание ее ценности.

ДИ: *Вы являетесь директором Института современного искусства. С вашей точки зрения, современный искусствовед, куратор должен интерпретировать искусство, или нужен формальный подход?*

И.Б.: Я не искусствовед, у меня нет образования, и я не куратор, я просто деятель искусства. Интерпретационный подход является основой профессии, любая серьезная выставка основана на какой-то концепции. Кураторская профессия обычно складывается из пяти составляющих: куратор предлагает концепцию выставки, отбирает художников, отбирает произведения, составляет экспозицию, организует статью в каталог. Куратор должен понимать актуальность тех или иных процессов в художественной жизни, степень политизированности, социальной ангажированности. Куратор — продюсер проекта. Он фигура очень весомая и



Пресс-конференция в ММСИ
4 декабря 2006 года

востребованная. Например, художники больше заинтересованы в знакомстве со мной, чем я с ними, потому что художников много, а я один. Некоторые художники, чтобы ослабить свою зависимость от кураторов, сами становятся кураторами. Проблема в том, что кураторов у нас практически нет. Мне хотелось бы организовать кураторский курс, но пока в силу многих причин это проблематично.

ДИ: Тема предстоящей Московской биеннале — «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». Прокомментируйте, пожалуйста.

И.Б.: Мы пытаемся переосмыслить роль и место искусства в постидеологическую эпоху, когда ему грозит опасность стать неким придатком машины культурной индустрии.

«Примечание» означает, что современное искусство может остаться лишь заметками на полях макроэкономических битв.

ДИ: Но разве такое положение не есть результат стратегии, которой придерживались в последние пятнадцать-двадцать лет сами деятели и производители искусства?

И.Б.: Искусство пытается играть важную принципиальную роль в обществе, но то, что происходит начиная с девяностых годов, действительно очень изменило отношение к искусству, к его статусу и к его функции. И художники основного проекта пытаются сориентироваться в этой ситуации, найти свое место, функцию, цель, смысл, как-то переосмыслить ценности художественного творчества. А «амнезия» — потому что это связано с исторической памятью.

ДИ: То есть желание припоминания и напоминания?

И.Б.: Без сомнения. Искусство пытается выполнить функцию напоминания о каких-то наиболее важных, существенных принципиальных вещах в человеческой истории, в общественной культуре. Это своего рода протест против массовизации искусства, доминирования рынков, то есть превращения искусства в товар. Считается, что форма товара — это его исчерпывающая, доминирующая форма, в которой оно отныне должно существовать. А мы говорим: нет, искусство — это магия, волшебство.

ДИ: В этом контексте специальный проект биеннале «Верю» можно воспринимать как желание художников не просто вспомнить о просветительской роли, которую некогда играло искусство, но и роли духовных наставников?

И.Б.: Да, это попытка сохранить за собой такую мировоззренческую функцию. Раньше, когда искусство было частью большой идеологии, это происходило почти автоматически. Лев Толстой, или Солженицын, или Иосиф Бродский были не просто писателями. Это были важные общественные фигуры, философы, мыслители, визионеры. А сейчас поэт — просто поэт, и ничего более, никому он не интересен.

ДИ: У вас есть надежда, оптимизм, что что-то можно изменить?

И.Б.: Я оптимист по натуре, я верю.

Беседу вели Екатерина Никитина
и Лия Адашевская

I'm Optimist and I BELIEVE

The word “actual” as applied to art works and trends has lately become a catchall term. What is actual art, after all? What is it up to? What is happening in artist milieu?

We have addressed these questions to Joseph Bakstein, a trendy, “actual” art activist, curator of the 1st and 1nd Moscow Biennales.

ДИ: You're director of the Institute of Contemporary Art. As an art historian, do you think a curator can interpret works of art or he should stick to formal rules?

— As a matter of fact, I've not been trained as art historian. Neither am I a curator. I am an art activist. Any profession depends on interpretation, and any serious show is a matter of well-chosen concept. A professional curator should, I think, perform five duties: (1) advance the show's idea, (2) earmark the artists, (3) screen out the works, (4) arrange the display, and (5) contribute an article in the catalogue. A curator should grasp what art processes are topical and timely and how far they are politically and socially qualified. A curator is a project's producer. A curator's advice counts and is sought for. The artists have to be on friendly terms with the curator. Some artists prefer being curators themselves rather than being depended on the other curator's whims. The bad news is that there are few good curators around. I wish I could set up a curator course, but pity there are too many hang-ups so far.

ДИ: The forthcoming Moscow biennale will run under the logo “Geopolitics, Markets, Amnesia. Footnotes”. Will you comment?

— Our attempt is to reassess the role and place of contemporary art in the post-ideology times, when it is likely to be a stand-by to the machine of the cultural industry. The tag “Footnotes” spells out our fear that contemporary art may survive only as just a few notes on the margins of macro-economic battles.

ДИ: Is this not the outcome of the stratagem art workers and producers have been running in the past fifteen to twenty years?

— Artists have been doing their best to keep a respectful stance, but many things that have happened since the 90s have spoiled people's attitudes. Now, the artists of the main project of the biennale are all towards making out how the land is lying: where we are, what to do, what aims to take, what ideas to follow, whether our values are to be reviewed. And the tag “Amnesia” is here to remind us that our historical memory matters.

ДИ: In other words, you want to remember and remind?

— We do, to be sure. Artists are trying to undertake a mission of reminding people of some vitally important things in the human history and culture. In a way, it's a protest against the mass-exploitation of the arts and the domination of the markets. And again turning works of art into commodities. Some claim that there is nothing more to art than serving as commodities. Not at all, we are saying. There is a lot of magic and enchantment to it into the bargain.

Interviewed by
Ekaterina Nikitina and Lia Adashevskaya

«верю» — проект художественного оптимизма



Время, в которое нам выпало жить — неоднозначное, противоречивое, время высоких скоростей, насыщенных ритмов, событий, теснящих друг друга. В стремительном потоке ежедневно обрушивающейся информации мы успеваем выхватить и запомнить лишь самое главное, нужное или поразившее. Бурлящий водоворот жизни поглощает: мы боимся пропустить последние новости, боимся оказаться не в курсе происходящего, боимся отстать, боимся не успеть, не сделать запланированного на этот день, поскольку завтра ждут новые дела. Мы спешим жить. Таково наше беспокойное энергичное время. Энергичное и практичное. Время активных людей.

А времена, как известно, не выбирают, им стараются соответствовать, что разумно и правильно. Но при этом важно не забыть, что свое время делает сам человек. И от нас всех зависит, каким будет завтрашний день, какие ориентиры мы выберем, что определим главной целью — приобретение материальных благ или же духовное обогащение. Нам всем нужно хоть ненадолго остановиться, чтобы прислушаться к себе, к друг другу и понять — во что мы верим? К чему стремимся? Каждый в отдельности и все вместе.

Духовность всегда была неотъемлемой чертой отечественного искусства. И сегодня главная задача и предназначение художника — пробуждать в людях веру — веру в жизнь, веру в чудо, веру в Бога, веру в себя, веру в свет, веру в человека, веру в Искусство.

Московский музей современного искусства представляет проект «Верю». Его подзаголовок «Проект художественного оптимизма» сообщает о новой ситуации на современной арт-сцене. Наступило время не заимствовать ценности, но продуцировать. Проект призван рассказать о позиции актуальных художников в современном искусстве в ракурсе тех сакральных переживаний, которые движут ими. Почти 60 актуальных художников и художественных групп, участвующих в проекте, представляют в своих произведениях многозначность трактовок выбранной темы. Сегодня актуальное искусство отказалось от эпатажа и провокации, оно стремится к диалогу со зрителем в поисках оптимистичного взгляда на жизнь и творчество.

Я считаю проект «Верю» вехой в истории Московского музея современного искусства. Он показывает, что ММСИ — солидный художественный центр. Сегодня музей — это не только значительная коллек-

ция художественных произведений, не только выставочная площадка, которая позволяет наблюдать, что происходит сегодня в текущей практике искусства российского и зарубежного. Проект «Верю» показал, что музей стал настоящим домом для художников, где возможны сотрудничество и сотворчество, плодотворный обмен идеями, мыслями, планами, поиск общих интересов. Атмосфера в сообществе художников стала более открытой, доброжелательной, художники почувствовали, что пришло время сообща делать общее дело, рассказывать людям о том, что современное искусство — это серьезное творчество. Сегодня стало очевидным, что, объединившись, мы можем выходить на международные смотры, такие как Московская биеннале, с весомым, значительным художественным высказыванием.

Крайне важно и то, что музей наряду с художниками привлекает в данный проект также искусствоведов и философов. Это верное свидетельство того, что музей становится гуманитарным центром, не только фиксирует художественную жизнь, а формирует ее, вносит в нее свою интонацию, которая объединяет, консолидирует людей.

Участники проекта «Верю» проделали работу, значение которой выходит за рамки художественного произведения и даже целой выставки. Такие проекты меняют и самих художников-участников, и художественную общественность, и зрителей тоже.

Желаю всем участникам проекта «Верю» сохранить это творческое состояние открытости друг к другу, способности к творческому содружеству, обмену идеями и главное — радости от творчества, а проекту — успеха у большой зрительской аудитории. Искусство должно быть позитивным, порождать в душе ощущение чуда и в погоне за актуальностью не забывать о вечном. Потому что вечные темы — те, что волнуют людей во все времена, а значит, всегда актуальны, всегда современны. И вера и оптимизм — это то, что сегодня всем так необходимо, то, что мы должны сохранять в себе и дарить другим, то, что помогает выстоять и идти дальше.

Зураб Церетели,

*президент Российской Академии художеств,
директор Московского музея современного искусства*



I BELIEVE, a project of art-infusing optimism

Звягинцева Марина
Перекресток веры
Инсталляция. 2007
(во дворе)

Ours is a time of ambiguities and contradictions; it's a time of high speeds, thick rhythms and jostling events. All we're able to catch and remember in an avalanche of daily information is only what we're taking as important, needful or attractive. We're being drawn deeper into a whirlpool of life: we fear to miss the latest news; we fear not to be in the know; we fear to lag behind; we fear to fail to do something or come somewhere in time; we fear to leave what we have planned for the day unfinished because there will be a lot more to do tomorrow. We are in a hurry to live. Such is our bustling time, when what we need to succeed is real energy and practical wit, turning all of us into men of action.

It's not up to us to choose what time to live in; we must do our best to live up to it, a sound and reasonable tactics. Yet we must bear in mind that people themselves make their time. And that it depends on all of us what kind of tomorrow we shall find ourselves in, what kind of guidelines we shall take to follow and what priorities — material amenities or spiritual values — we shall prefer. So we must come to a halt for a little while in order to listen to ourselves and to one another — and try to understand: what is it we believe in? and what is it we are all after? Each of us and all together.

The arts in our country have always been distinctly spiritual. And today an artist's mission and main purpose is to awake faith in people - faith in life, faith in miracles, faith in God, faith in oneself, faith in light, faith in man, faith in Art.

The "I Believe" project presented by the Moscow Museum of Modern Art, subtitled "A project of art-infusing optimism", is announcing that the scene in the contemporary arts has changed. The time has come to produce rather than borrow values. The project has been meant to broadcast the position of the actual artists as far as their inspiring transcendent experiences are concerned. The sixty-odd actual artists and groups are exhibiting their works to show that the theme they have chosen can be viewed from numerous angles. The actual artists

are no longer shocking and scandalizing; they are seeking a dialogue with the public to try and find an optimistic view on life and creativity.

To me, the "I Believe" project is a milestone in the history of the Moscow Museum of Modern Art. It has shown that the museum is already a very significant art centre. Indeed, the museum is now more than a large collection of art-works or an exhibition platform to let people know processes now at work in the arts both in this country and abroad. The project has shown that the museum has really become a home for artists, where they can co-operate and co-create, where they can exchange ideas, thoughts, plans and share common interests. The atmosphere in the community of artists is now open and amiable; the artists are well aware that the time has come to join forces in a common cause and make public understand that the contemporary art is a very serious creative preoccupation. It is now quite clear that by uniting our efforts we shall be able to present ourselves at international shows, such as the Moscow Biennale, with valuable, far-reaching messages.

Furthermore, along with artists the museum has attracted many art historians and philosophers to the project. This is sure evidence that the museum is gaining more ground as a humani-

tarian centre, shaping rather than recording artistic events, instilling in them its own intonation able to unite and consolidate people.

The importance of the work done by the participants of the project is much greater than that of their individual exhibits or that of the exhibition itself. Projects of such calibre are able to change both the participants themselves and the artistic public and the visitors of the exhibition.

I wish all the participants of the "I Believe" project to keep up this creative state of openness with one another, their ability to work together and exchange ideas and, above all, enjoy their creativity. I wish the project a success with a large audience of visitors. Art should be positive; it should arouse in our souls a feeling of miracle, so that we shall not forget about the eternal while we are in search of the actual. Eternal are the themes which don't leave people untouched in all times and, for that matter, are always actual and contemporary. Faith and optimism are what we all are now badly in need of, what we must cherish in ourselves and give to others, what help us to endure and make further progress.

*Zurab Tsereteli, president of the
Russian Academy of Arts, director of
the Moscow Museum of Modern Art*

«верю» на винзаводе

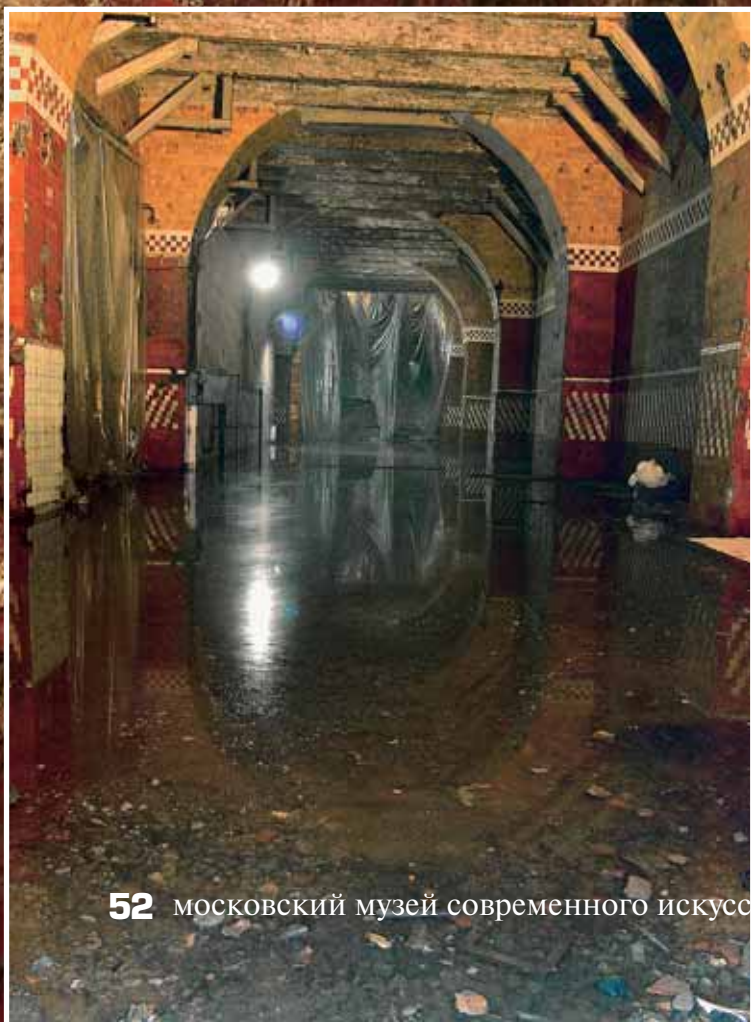
«Винзавод» — новый московский Центр современного искусства, где в помещениях бывших цехов, складов и винохранилищ будут сосредоточены крупнейшие галереи, выставочные залы и фотостудии Москвы, среди которых XL, «Айлан галерея», «Риджина», Галерея Гельмана, студия «Eleven». «Винзавод» — место, устремленное в будущее. Здесь современное искусство обретает свою территорию и осваивает новый масштаб.

Расположенный в уютном уголке старой Москвы комплекс зданий бывшего завода, сосредоточенных вокруг небольшой площади, существует более 100 лет. Эти стены буквально пропитаны историей. Винзавод — классический образец промышленной архитектуры разных периодов, причудливо соединенной в единый комплекс, обретающий теперь новое содержание. Во всех мировых столицах именно на подобных постиндустриальных территориях располагаются самые передовые галереи и институции современного искусства, придавая новое дыхание старым кварталам.

С момента возникновения проекта «Верю» художникам и куратору хотелось, чтобы место проведения выставки больше напоминало храм искусств, чем стандартный white box. Уникальные подвалы винохранилища — галереи высотой восемь метров, соединенные гигантскими полукруглыми залами-цистернами, сохранившись неизменными с XIX века, обладают мистической памятью стен. Именно они стали идеальным контекстом для произведений, наполненных сакральным содержанием и высокой степенью искренности. Пространство стало диктовать дальнейшее развитие проекта — за полгода до открытия выставки Олег Кулик начал проводить на этой харизматической площадке регулярные встречи художников с учеными и специалистами-религиоведами, в том числе Е. Петровской, С. Хоруджием, А. Липницким, М. Лидовым, В. Подорогой, О. Аронсоном и др., в ходе которых происходило обсуждение проектов и осмысление художниками пространства выставки.

«Винзавод» — новый центр художественной жизни — символ оптимизма для российского современного искусства. Именно поэтому здесь объединились лучшие московские галереи и кураторы, также, как и в беспрецедентной по масштабу выставке «Верю» собраны наиболее интересные художественные проекты. На площади более 2000 метров будут представлены новые работы 59 художников, среди которых как признанные мастера, так и новые имена для российского искусства. Фактически, выставка «Верю» покажет срез всего актуального художественного контекста, поэтому мы считаем проект с символичным названием «Верю» прекрасным стартом для нового арт-центра.

Сотрудничество «Винзавода» с Московской биеннале современного искусства. Московским музеем современного искусства и Олегом Куликом — первый шаг к реализации последовательной и долгосрочной выставочной программы «Винзавода» — нового центра современного искусства Москвы, которая будет осуществляться вместе с ведущими мировыми и отечественными кураторами и институциями.



«верю» — культурологический проект

*На вопросы «ДИ» отвечает художник,
участник проекта «Верю», исполнительный директор
Московского музея современного искусства
Василий Церетели*



ДИ: *Проект «Верю» — проект Московского музея современного искусства. Куратор — Олег Кулик. Ему, насколько мне известно, принадлежит и концепция. Чем и почему вас заинтересовала идея Кулика? Как строились ваши взаимоотношения? И вообще, как все начиналось?*

В.Ц.: В Первой Московской биеннале Московский музей современного искусства участвовал тем, что предоставил свои площадки под три очень интересных проекта — «STARZ», «Гендерные волнения» и «Диаспора». И хотя я был доволен тем, что мы смогли помочь и поддержать эти проекты, но тем не менее понимал, что для музея, который хочет действительно играть какую-то роль в процессах, происходящих в современном искусстве, может быть, как-то даже влиять на них, такого участия недостаточно. Поэтому, несмотря даже на то что «STARZ» был назван одним из самых успешных проектов биеннале, что, конечно, престижно для музея, я не чувствовал удовлетворения. Хотелось бы представить проект, который был бы действительно нашим, музейным, чтобы мы не просто размещали у себя готовый продукт, а принимали непосредственное участие в его реализации, то есть делали его, финансировали. И чтобы это был такой проект, который нес бы значимые для художественного процесса смыслы, возымел в дальнейшем какое-то влияние на него, породил изменения, чтобы, может быть, после него все как-то по-другому смотрели на современное искусство. Не как на развлечение или что-то скандальное, а на серьезное, глубокое, духовное. И так случилось, что приблизительно год назад ко мне пришел Олег и сказал, что у него есть идея проекта, связанного с верой. Он рассказал о тематике предполагаемой выставки, мне все очень понравилось. И дело пошло.

ДИ: *Небольшое уточнение — вам изначально была привлекательна концепция проекта или имя Олега Кулика, которое гарантирует, что проект, скорее всего, окажется удачным?*





Пресс-конференция
на Винзаводе 24 января

В.Ц.: В первую очередь сам Олег Кулик. Мне нравится его творчество. Я ему верю. Я привык работать на доверии. Слава богу, у меня не часто случается, что люди, которым я верю, обманывают ожидания, и это сотрудничество не приносит результатов. Поэтому чаще всего я доверяю людям и жду от них такого же отклика.

Итак, изначально мы думали все делать на Петровке, я рассчитывал постоянную экспозицию перенести на третий этаж, а на втором сделать выставку. В самом начале предполагалось небольшое количество участников. Для меня не количество было важно, а сама суть, тема. Однако постепенно все больше художников выражали желание принять участие в этой выставке. Десять человек, двадцать, тридцать. Мероприятие обещало быть действительно масштабным. Проект привлекал еще и потому, что Олег Кулик не просто отбирал подходящие работы, а регулярно устраивал сборы художников, на которые приглашали философов, историков, писателей, искусствоведов. Участники этих собраний вели беседы, споры, дискуссии, читали лекции, то есть шел очень серьезный процесс, работа по осмыслению и темы выставки, и положения, в котором находится искусство. Так вот, благодаря этому проект «Верю» из просто выставочного перерос в культурологический. В такое по-настоящему масштабное событие, к которому уже на стадии подготовки подключились очень многие люди. И конечно, становилось понятно, что, может быть, помещение музея из-за того, что это памятник архитектуры, и в связи с тем, что очень мало пространства, недостаточно подходит в качестве выставочной площадки для этого проекта. И тут как раз появилось новое место — Центр современного искусства «Винзавод». Я уже слышал о нем, в частности о том, что туда планируют переехать многие ведущие московские галереи, такие как «Айдан галерея», «Риджина», XL, Галерея Марата Гельмана. Мы с Куликом и с художниками группы АЕС пошли туда, посмотрели. Конечно, это уникальное место. Кроме того, что там пространства много, оно еще и само по себе очень интересное и необычное. Само это пространство должно придать дополнительный уровень восприятия, зритель сможет не только увидеть новые произведения художников, но также испытывать новые ощущения от пространства, новый климат.

ДИ: Сейчас вообще модно делать выставки во всякого рода руинированных помещениях. Это актуально.

В.Ц.: Я считаю, что кроме моды и актуальности ценность таких пространств, а в данном случае это заводское пространство, в том, что они ставят на первый план искусство. Методика, где используют просто четыре стены, на которых развешиваются произведения искусства, как открытка, тоже имеет место быть, но это другое. В этом случае если пространственные игры и разворачиваются, то только внутри самой работы, которая как бы отстранена от зрителя. А когда искусство работает в пространстве и с пространством, оно выходит на другой, более высокий уровень контакта. И у зрителя возникает ощущение, что он находится не просто перед произведением искусства, а в самом искусстве, он вовлекается в это пространство, становится его частью.

Поэтому пространство Винзавода всем понравилось. Конечно, оно сложное. Сложное еще и по техническим моментам. Это памятник архитектуры, в каких-то местах нельзя сверлить, где-то еще какие-то проблемы, поскольку постройка старая и предназначалась для определенных целей. Меня технические моменты интересуют в первую очередь. К тому же они связаны с большими расходами, которые ложатся на музей, поскольку это наш проект. Винзавод дает площадку бесплатно, и они делают пол, а мы кроме производства самих работ — электропроводку. Конечно, это затратно.

ДИ: То есть «Верю» — это первый по-настоящему масштабный проект музея?

В.Ц.: Да. У нас, конечно, были крупные проекты, связанные с затратами, например «Артконституция». Но там мы просто делали книгу и выставку в здании в Ермолаевском. Здесь же создается проект на другой площадке, от нуля до его завершения. Конечно, у нас есть партнеры — марка «Face Fashion». Мы очень зависим от них, чтобы они нашли проекторы для освещения работ.

ДИ: А производство самих работ полностью берет на себя музей?

В.Ц.: Да. Но, допустим, Владимир Овчаренко, владелец галереи «Риджина» согласился профинансировать своих художников. Это большая помощь музею. А так финансирование большинства работ художников мы берем на себя.

ДИ: Что будет с работами, после того как выставка закончится?

В.Ц.: Если, что-то мы сможем приобрести у художников, мы приобретем. Те же работы, которые мы финансируем, останутся в коллекции музея.

ДИ: *Вы ведь участвуете в проекте «Верю» и как художник?*

В.Ц.: Да. Но предложения об участии в выставке шло от Олега Кулика. Я не настаивал, не говорил об этом. Я никогда не стремлюсь к тому, чтобы во что бы то ни стало поучаствовать в чем-то престижном, не навязываю себя. Если же предложение идет от куратора, как в этом случае, мне, конечно, приятно.

ДИ: *Если не секрет, хотя бы несколько слов о своей работе.*

В.Ц.: Мои работы всегда связаны с темой, которая меня лично затрагивает. Я реагирую обычно на конкретные события, которые происходят вокруг меня в данный момент и в обществе. Мне нравится, когда художник акцентирует общество, в котором живет. У меня либо работы, связанные с реакцией на конкретных людей — то чувство депрессии или радости, которое у меня возникает при общении с ними — здесь ярко выражена эмоциональная составляющая, либо связанные с событиями более глобального масштаба, как, например, война в Ираке, трагедия 11 сентября. Один из последних моих проектов — «Голая правда». У меня проблема в том, что идей рождается много, я их записываю, они остаются как записи, но я не всегда реализую их в связи с тем, что нет времени. Нет времени сосредоточиться на проекте, ведь нужно быть в некоем состоянии, когда фокусируешься на работе. Нельзя походить с проблематики, которая связана с организацией выставок и других текущих проблем музея, переключаться на собственное творчество. Это очень сложно. Поэтому моя продуктивность по сравнению с тем, сколько работ я мог произвести в студенческие годы или в первое время после университета, значительно снизилась. Сейчас я стал художником, который, может быть, делает одну работу в год.

Теперь о моей работе для проекта «Верю». Например, Владимир Дубосарский на пресс-конференции по поводу проекта говорил, что идея у них родилась в бане. А я обсуждал тему проекта с супругой — Кирой Сакарелло, она модельер, человек креативный. И она сказала: «Свеча. Вера связана со свечой». И у меня сразу родилась идея. Свечка. А кому ее ставишь? Я православный, верю в Бога. Но мое убеждение — нельзя во что-то верить, если не определился в самом себе. Когда знаешь, кто ты, чего ты хочешь, и вообще уверен ли в своих действиях, вот тогда можно обратиться к Богу. Если ты не уверен в себе и если ты духовно слаб, можешь, конечно, обращаться к Богу, но, смотря к какому и как это на тебя повлияет...

ДИ: *То есть человек должен быть достоин Бога?*

В.Ц.: Можно и так сказать. Но нужно делать это осмысленно. Человек сначала должен заглянуть в себя, понять себя и поверить в себя. В католических церквях существует вера в человека, который пришел в храм, вера в то, что он не обманет церковь, не обманет Бога. Выражение этого доверия в ритуале: человек подходит к амвону, на котором много свечей, одни уже горят, другие еще нет. Он бросает монетку, и зажигается его свечка. Но кому ты ставишь эту свечу? И вот я задумал инсталляцию. Устанавливаю над амвоном зеркало, так что человек, зажигающий свечу, отражается в нем. Таким образом, человек как бы зажигает свечку самому себе. Идея в том, что ты веришь в себя, но через веру в себя ты веришь в дальнейшее, например в Бога. Эту работу я делаю вместе с Сергеем Ануфриевым, он будет дополнять ее некоторыми деталями. Итак, идея родилась, я обсудил ее с Куликом, после чего добавились какие-то нюансы. Вообще чем проект «Верю» интересен? Кулик сам и художник, и куратор. И он с каждым художником обсуждает авторский проект, после этого, как правило, проект переходит в новую стадию. Ну, а уже финальная стадия наступит тогда, когда проект будет представлен зрителю.

ДИ: *А во что вы еще верите?*

В.Ц.: Я верю в Бога, в православную религию. Я в церковь хожу, но это мое личное, интимное дело. А еще я верю во многие вещи.

I BELIEVE as a study- of-culture project

*The artist Vasily Tsereteli,
executive director
of the Moscow Museum of Modern Art,
one of the participants of the project,
answers questions from DI.*

DI: *Oleg Kulik is said to have suggested the idea of the project. How come the museum took it up? How did you, manager of the museum, and Kulik, curator of the project, get along with each other?*

— The museum participated in the 1st Moscow Biennale. It hosted three projects of great interest to us: STARZ, Gender Agitations and Diaspora. Being able to help and support gave me satisfaction, but nevertheless I realized that was not enough for a museum ambitious to participate in and influence what is going on in the arts. STARZ was received as one of the most successful at the biennale, which was O.K. for the museum, of course, but I was not happy. I'd like to show a brand project of our own. It was to be a project in which we'd involved directly by authoring and financing, and not the one which we hosted as a finished product. I looked forward to a project which would have a message and make an effect, so that people would start looking at contemporary art in a new light. Not a piece of entertainment or a bombshell, but something serious, deep and spiritual enough. As it happened, a year ago or so Kulik called on me and said he had the concept of a new project. He said it would be an exhibition related to faith. I liked the idea. And so here goes.

*Interviewed by
Lia Adashevskaya*

*Беседу вела
Лия Адашевская*

Московский музей современного искусства и компания *marka:ff* в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства представили проект художественного оптимизма «ВЕРЮ». Проект проходит в новом московском арт-центре «Винзавод» при поддержке группы компаний МИАН. Куратор Олег Кулик.

В

ыставка, открывшаяся в числе первых проектов 2-й Московской биеннале современного искусства, стала одним из важных арт-событий Москвы начала 2007 года. Это манифест новой ситуации в современном искусстве, тех перемен, которые сегодня происходят на нашей арт-сцене.

Уникальность проекта, задуманного одним из самых актуальных художников России вместе с его соратниками, — в его принципиальной открытости и многозначности. Здесь нет кураторской «железной руки» — ни один из его участников (на выставке представлены в большей степени совершенно новые произведения 59 художников и художественных групп) не получал специальных предписаний или пожеланий. У экспозиции есть своя логика и единый стержень.

Прежде всего, все произведения объединяет одно философское и моральное послание — поиск своего духовного пути, не зависящего от догм и предрассудков. На этом пути возникают старые как мир вопросы: кто мы? откуда мы пришли? куда движемся? Диапазон ответов так же широк, как и стратегии каждого художника. Знаменитый дуэт Владимир Дубоссарский и Александр Виноградов вместе с Александром Гарматюком выносят на суд зрителя фотографию отреставрированной ими фрески XVIII века. Александр Пономарев со свойственной ему изобретательностью представляет ни много ни мало, «генератор нимбов». Айдан Салахова неожиданно выступает с исповедальным проектом об одном прожитом ею дне. Концептуалист Дмитрий Александрович Пригов сооружает огромный утопический экскаватор, а бывший акционист Анатолий Осмоловский, напротив, делает камерные объекты (муляжи кусков хлеба), претендующие на сакральную роль. В то время как светодизайнер Виктор Фрейденберг готовит возвышенную инсталляцию «Пикселизация», группа ПГ поражает своим «Говорящим цветком», предсказывающим будущее, а скульптор Сергей Шеховцов расставляет фигуры бездомных собак, выполненные в его фирменной манере из поролон. Рядом находятся «Перельманова келья» Сергея Погосяна и работа «Прыжок в высоту» Георгия Пузенкова.

Всем произведениям свойственна общая энергетика — они несут положительный заряд, лишены критичности, злости, негатива. Художники разрушают предрассудок, связанный с современным искусством, будто оно направлено на эпатаж и провокацию. В данном случае направление совсем в другую сторону — на диалог со зрителем, попытка обрести позитивный взгляд на жизнь и творчество.

Кроме того, объединяет произведения уникальное выставочное пространство, охватывающее огромные территории — более 3000 квадратных метров, что является большой редкостью для современного искусства. Не случайно именно эти исторические подвалы, поражающие своей архитектурой и сохранившие таинственную атмосферу двухсотлетней давности, послужили стимулом к созданию новаторских инсталляций и объектов.

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



marka:ff

Московский Музей
Современного Искусства



верить нужно в другую точку зрения

Беседа с художником,
куратором проекта «Верю»
Олегом Куликом



ДИ: В разговорах с художниками по поводу предстоящей выставки «Верю» постоянно звучит слово «трансцендентное». Все его понимают по-разному, но так или иначе оно имеет отношение к духу, к невыразимому. Перед художниками стоит трудная, почти невозможная задача выразить это невыразимое в материале, облечь его в плоть, тело. Нет ли в этом противоречия? И попытки зафиксировать сущность, постоянно меняющуюся, ускользающую?

О.К.: Тело ведь тоже имеет отношение к духу. В ситуации, когда тело, дух и душа сотрудничают, и возникает возможность трансформации, улучшения, перехода на более высокий уровень развития. Сам по себе дух беспомощен. Как и тело. Заберите тело от души. Что произойдет? Тело разлагается. Но и душа без тела разлагается на свои составные. Она не способна к концентрации. Не осознающая себя. Не трансформирующая себя. Только здесь, в этом мире, мы можем себя трансформировать. Это уникальный мир. Поэтому тело не от дьявола. Все его проявления важны. Так же как и проявления духа. Если же мы эти вещи разделяем, то уничтожаем их, поскольку друг без друга они бессмысленны. Но очень важно сохранить нужный баланс.

ДИ: А какую роль в этом играет разум, интеллект?

О.К.: Разную. В большинстве случаев роль хозяина. Но должен играть роль слуги. Разум — это инструмент. Но если мы ему даем очень много, если во всем полагаемся только на него, то сами превращаемся в инструмент, а все превращается в ад.

ДИ: Все подвергается рационализации, чему мы сегодня и являемся свидетелями. В том числе и в искусстве. Ведь сплошной концепт основан на рационализации всех эмоций. Интеллект — великий манипулятор. Из-за этого мы почти не чувствуем ни плоти, ни духа искусства. Вы куратор проекта. А почему сами как художник не участвуете в нем?

О.К.: Творческая импотенция. Была такая статья о дадаистах «Новые танцы импотентов творения». Я приобрел невероятную гибкость, но потерял все остальное. Я как клей. Ты можешь очень многие вещи склеить. Но сам этими вещами уже не обладаешь. А ведь это очень важно для нашей среды, почти разложившейся, где каждый обладает каким-то качеством, но не знает, с чем его соотнести, потому что это качество не стыкуется с качествами других. Все очень колючие, как стеклышки. Но из них можно собрать витраж. Многие считают, что витраж — это красивые стекла, а я считаю, что витраж — это еще и очень хороший клей. Современные витражи все сыплются, не выдерживают воздействия среды, не проходят испытания временем. А старые мастера так умели спаять, что возникала потрясающая нас до сих пор картина. Но это не более чем метафора про стеклышки и клей.

ДИ: Не знаю почему, скорее всего ассоциативно, когда я слушала записи наших бесед, вспоминала басню Эзопа «Собаки и волки». Речь там шла о войне между волками и собаками. И собаки по примеру волков, у которых был вождь стаи, решили выбрать себе предводителя. Выбрали. А он все медлит с командой о начале сражения. Собаки ропщут: «Почему?!». И пес-военачальник им отвечает что-то типа: «У волков и порода, и



масть одна, а мы и с виду разные, и из разных мест, и даже мастью несхожи. Как же я смогу над вами начальствовать, если у нас ни в чем нет согласия?»

О.К.: А волки все серы. Но это неинтересно. Из серых стеклышек в храме витраж не сложишь. Стекла должны быть разнообразные, яркие, переливчатые, непохожие друг на друга.

ДИ: Зато они едины, в том числе и в своем понимании ситуации. А наши художники разномастные. Речь не о манере и прочих телесных воплощениях, а о сущностном. На место трансцендентного ставят разное: кто, что и как понимает. Хотя большинство в той или иной мере и с тем или иным знаком соотносили это с религией, с Богом. Очевидно, слово «Верю» — само по себе туда направляло.

О.К.: Но это заблуждение. Слово «вера», по-моему, направляет в совершенно противоположную сторону. Что такое религия? Это собрание некоторых догм, которые придуманы какими-то людьми — пророками, мистиками. Современники часто считали их неадекватными людьми. Вы думаете, появившись Христос со своей проповедью на наших улицах сейчас, его пригласят в Государственную думу? Забьют хоругвями. А вот последующие поколения в борьбе за власть выберут из огромного числа что-то говорящих и проповедующих нужные им истории. Когда официально было принято христианство? В 325 году нашей эры. Через 300 лет после смерти Христа.

ДИ: Тогда, когда окончательно сложился миф.

О.К.: Дело не в самом мифе, а в чисто политической



конъюнктуре этого мифа. В то время, когда Иисус жил, его уничтожили. Так что все, кого сейчас ругают, уничтожают, в будущем могут оказаться на знамени чьих-то идеологических и политических конструкций. Все зависит от конъюнктуры. И причина этого не в Христе, а в людях.

ДИ: *Я вижу у вас астрологический журнал. Вы верите в гороскопы?*

О.К.: К гороскопам вера как раз неприменима. Гороскопы — это химия. Вы верите в химию? Вы когда-нибудь видели съемку луны над океаном из космоса, где можно наблюдать лунные приливы и отливы? В это надо верить? Это видно глазами, как мощно звезды влияют на землю. Вы верите в рассветы? Вы верите в новолуние? Вы знаете, что в полнолуние нельзя делать операции? На 30 процентов повышается напор потока жидкости в организме человека. Опытным путем установлено, что в полнолуние остановить кровь намного труднее, и человек, которому делают операцию в полнолуние, может погибнуть. В это нужно верить? Это нужно знать. И не учитывать при лечении процессы, происходящие в космосе, а мы подчиняемся им, значит, наносим вред. А почему с астрологией война — вы знаете? Потому что астрологи лучше помогают людям, чем врачи-догматики. А кто предсказал рождение Христа? Волхвы. А волхвы — это древние астрологи. Если кто-то хочет верить догмам — пусть верит. А я изучаю мир, исследую его. Понятно, что астрология не всеобъемлюща. Очень много зависит и от человеческой воли. Очень важно посмотреть на самого человека. И здесь необходимо знание психологии. В психологию вы верите? А ведь когда-то считалось, что нет никакой психологии.

ДИ: *Для ясности: потребность в тех или иных постулатах — проявление внутреннего инфантилизма. Хотя на самом деле сейчас нет подлинной веры в Бога, есть инерция веры, симуляция веры. Почти никто и ни во что не верит. Симулируют, действуя по инерции, это да.*

О.К.: Верить можно только в одно — в другую точку зрения. Это реальность, которую мы не можем понять. Умом ее понять трудно, потому что у тебя есть свой ум. Твоя точка зрения — все же это проекции ума. И ты не можешь понять другой. Ты должен принять на веру, что это такой же фантастический разум, такой же фантастический мир.

ДИ: *Религия — это тоже своя точка зрения. Почему же вы не соглашаетесь с ней?*

О.К.: Для меня основой веры является доверие. Я не могу понять, что у человека в голове происходит, но я принимаю реальность, этого человека. Он реален. Вот он. Я, может быть, не до конца понимаю, что у него происходит в голове, но я доверяю ему и понимаю, что это подлинно. Для меня это божественная позиция — принять другого как абсолютную истину.

ДИ: *Что такое «божественно», «божественное» без Бога? Как возможно прилагательное в ситуации отсутствия существительного, от которого оно происходит?*

О.К.: Божественность — это метафора. Нет какой-то божественности на небе или на земле. Это метафора качества, которую можно назвать как религиозное чувство. Оно скорее противоположно религии. Это

чувство, которое доверяет миру и исследует его, изучает его. Это именно исследование. Это не что-то данное раз и навсегда. Ты постоянно должен быть готов к любым изменениям. К трансформации. И неизменным может быть только одно — желание исследовать и быть живым.

ДИ: *Каждый этап исследования пытается зафиксировать себя, задокументировать. Это как бы ритуальное овладение действительностью. Проблема в вечно возникающем заблуждении, что, наконец, дошли до сути, до причины, до последней инстанции. Но и это объяснимо. Человек хочет ясности, понятности, фиксации. В глубине души он боится изменений.*

О.К.: Представьте, гроза, и ее сфотографировали. Получился снимок божественного проявления. Гроза закончилась, тучи рассеялись, вышло солнце, а потом проходят еще тысячи состояний. Но вы продолжаете стоять на своем. «Вот он». Фиксация. Но надо понимать, что это только фиксация определенного состояния. И она ничего не стоит, если ты не понимаешь, что она — одна из многих.

Важно, что в душе человека происходит. Когда Авдей Тероганян рубит иконы, понятно, что в его душе происходит какая-то катастрофа. Человеку надо помочь, а не убивать его, гнать. Истинно верующие люди так и воспринимают его поступок. Представьте Серафима Саровского, который бы пошел громить что-то или кого-то. Он скорее с состраданием будет помогать людям.



Жора Литичевский
Карусель теплых слов
Объект. 2006–2007



Алексей Шульгин
Аристарх Чернышев
Герой нашего времени
Видеоинсталляция
2006–2007

Татьяна Хенгстлер
Автопортрет
Инсталляция. 2006

ДИ: Вокруг любой сильной идеи всегда складывается круг неких фанатиков.

О.К.: Это не фанатики. Это, к сожалению, человеческие качества — ненависть, нетерпимость, злобность, животность. И эта злобность просто ищет форму, наиболее безопасную для насилия над другим. Наиболее безопасная форма насилия — официально признанные догмы. Бить других и насиловать других под знаком индуизма, католицизма, нацизма или коммунизма — это просто форма насилия, поэтому все религии должны отойти в прошлое.

ДИ: А художник своими жестами может что-то изменить в душах людей?

О.К.: Может. Но я же реалист. Я понимаю, что дело улучшения людей и себя самого — очень сложное дело. Я анализирую некую исходную точку — они есть сейчас. При этом они все не лишены желания как бы приподняться духовно. Разные уровни есть. Есть совсем темные. Я предлагаю какие-то модели существования со мной или с каким-то делом, которым я занимаюсь, что-то, что могло бы их приподнять для начала в собственных глазах. Даже эти полшажочка — уже немало. Зато это зафиксировано как-то в сознании. И дальше ему захочется сделать и второй шаг, и третий. Он почувствует вкус, удовольствие. И к нему придет ощущение подлинной свободы.

ДИ: В своей вере свободны все. И для меня трансцендентное — это след Бога, смерть которого некогда провозгласил Ницше. Образовалась скрывающаяся в себе множество возможностей Пустота, Великое Ничто, которое не может исчезнуть, но может стать всем чем угодно. Оно и стало главным вдохновляющим полем, пространством для художников. Знак пустой формы, которую каждый заполняет собой и понимает по-своему. Местонахождение этого поля не вовне, а внутри каждого. Каждый сам оплодотворяет Пустоту. Место Истины заняли субъективные истины. Место Веры — множество личных вер. Поэтому на вопрос, верите ли вы в Бога? — можно услышать, что это личное: верю в себя, семью, любовь и прочее. На самом деле веры нет, осталась лишь инерция и неистребимая потребность в вере. Это жизненная необходимость, это хватание за соломинку, это попытки сохранения человека, если угодно, инстинкт самосохранения именно челове-

ческого в человеке. Стремление найти для себя объект веры в этом мире без идеалов (мы опускаем в качестве идеала богатство, золотой телец — это идол) держится на силе желания.

О.К.: «Бог умер». То, что сказал человек, который очень сильно болел, метафора. Бога нет и не было. Нет ничего, чего нет в этой реальности. Реален только другой человек. Все остальное — метафора.

ДИ: А что делает искусство? Оно создает мир, параллельный с реальным, правда, возможно, более человечный.

О.К.: Искусство создает реальные произведения, которые мы чувственно принимаем. Это есть божественность. Метафора: хороший человек божественен. Человек, который не кричит в ответ, как продавщица, проявляет божественное качество. Но не в смысле какое-то качество, непонятное нам, а вполне понятное человеческое качество. Просто оно настолько редко, настолько уникально. Терпимость, например. Тем более если оно возникает не из того, что человек заторможен, а из того, что человек не испытывает злобы к этому миру. Вот это Бог. А человек, который убивает, а потом ходит в церковь, это дьявол.

ДИ: Вы как-то все время ограничиваете, сужаете проблему.

О.К.: Но для меня это более интересно. Я почему работаю на эту выставку? Для меня Бог — это прежде всего рядом живущий человек. Я так сейчас чувствую. Для меня эта выставка — выставка живых людей, московских художников. И для меня это божественно. Для меня важно, чтобы они объединились, чтобы они чувствовали себя рядом друг с другом не то чтобы защищенно, но ощутили некое притяжение. Чтобы это была не выставка, где люди раздвигают свои амбиции, где бесконечны конфликты. Ведь изначально так и происходило. Мне говорили: дай мне отдельное место и не мешайся, я сделаю то, что хочу, или я не участвую». Мы это преодолели. И возникает живой человек, который начинает делать проекты, которые дают что-то другому и ему. Знаете, две свечки конфликтуют, но свет от этих свечек никогда не конфликтует. Поэтому божественность в очень конкретных вещах. Мы реагируем на другого, переносим другого, нуждаемся в другом. Мы делаем это усилие — понять другого, и сама эта воля и есть главное содержание выставки. То есть понять другого, полюбить другого и дать место другому в тебе



самом, в твоём пространстве. А если один даёт, а другой нет, оба теряют. Вот это и есть для меня божественное качество, которое очень трудно проявить. Это не набор абстрактных метафор. Трансцендентное рядом, вот за столом сидит. В этой выставке соберётся пятьдесят трансцендентных сообщений, которые в основе своей непонятны, но я принимаю эту непонятность как абсолютную истину, даже не сумев докопаться до сути. Однако надеюсь, что в результате этой выставки я буду богаче духовно, и все участники проекта «Верю» испытают похожие чувства.

ДИ: *Отбирая работы и художников, вы, Олег Кулик, будучи куратором и произнося «Верю», ставите на них пробу, знак качества. Своим жестом, своей волей вы говорите: они настоящие.*

О.К.: Можно и так на это взглянуть, но если смотреть изнутри процесса, я практически не выбираю. Я изначально вообще собирался, чтобы эта выставка была семи-восемью человек, ну десяти, ну двенадцати, ну пятнадцати, ну двадцати, но не больше. Двадцать пять — потолок. Тридцать — невозможно. Ну, хорошо, ещё один и два. И так набирается. А какие критерии? Почему я должен кого-то не взять? Другое дело, что я могу не взять какую-то работу, потому что в ней человек себя недостаточно проявил.

ДИ: *То есть критерии все-таки есть?*

О.К.: Критерии — сам человек. Он должен рассказать в своей работе что-то подлинное, что он пережил. Свой личный опыт. Не то, что он придумал, не то, что прочитал. Если человек приходит с какой-то умозрительной, литературной концепцией, это не работает. Работает, когда правда. Иголкой руку укололи, и человек закричал — это правда. Это и есть божественное для меня. Когда человек не лжёт. А искусство изначально волей-неволей лживо. Мы должны понимать степень этой искусственности. И этот проект — как раз некое очищение. Попытка взглянуть на себя немножко как бы со стороны. Включить сверхсознание, нашу высокую осознанность, которая выделяет этот фермент религиозности.

*Беседу вела
Лия Адашевская*

I BELIEVE, or As Others See Us

The curator of the I BELIEVE project, Oleg Kulik, answers questions from DI.

DI: *What is it why you won't join in as artist?*

— I think it's artist impotence. There was once an article called “New Dances of Impotent Artists”; the reference was to Dada artists. What I mean to say is that I've gained astounding flexibility but lost everything else. I'm like glue. I can stick many things together but things themselves are still beyond my control. Now, keeping things together under control is that's what we need, given this spoiled environment, where everyone has a certain property but doesn't see where to apply it because it doesn't fit in with the properties of other people. They are on edge with one another like bits of broken glass. Bits of glass can be used to make a stained-glass window, however. To many people, it is just a picture lovely to look at; to me, it a composition that can be bonded with good glue. Stained-glass windows nowadays all break apart; they can stand neither the pressure of the environment nor the test of time. The old masters knew how to bond and the pictures they made are still as whole and impressive as before.

DI: *True faith seems to be fading. Some make believe that they believe; others have simply got used to believe. We follow our innate drive to believe, do we?*

— The only thing we can really believe is another viewpoint. I don't think we can grasp it rationally. Your mind cannot understand it because your mind is your mind. Your viewpoint is just a projection of your mind. You cannot understand anybody else's projection. You have to believe that it is a fantastic mind like yours or a fantastic world like yours. The present exhibition is all about how to understand others. It is most likely to put on half a hundred transcendent messages. Most of them will be incomprehensible. But I accept their incomprehensibility as absolute truth, even without making the head or tail of it. I hope that the exhibition will leave me richer spiritually. And so do my fellow artists, I believe.

DI: *What are the criteria for selection?*

— Nothing but the author. Each one should tell something genuine, something he or she has experienced. Not what he or she has thought up or read somewhere. It won't work when someone puts across a speculative or literature-derived idea. It works only when it is the truth. Art is essentially artful, that is deceitful. We have to measure how far it is artful. Now, the project has been meant as an act of purging, an attempt to look at ourselves as other see us. And this calls for super-consciousness, our higher perception that emits the ferment of religiosity.

*Interviewed
by Lia Adashevskaya*

«верю» — поиски новой идентичности

Беседа с художником,
участником проекта «Верю»
Владимиром Дубосарским

I BELIEVE, or How to Find a New Self

*Vladimir Dubossarsky, artist who
is in on the project, makes his point
in an interview with DI.*



Александр
Виноградов,
Александр
Горматюк,
Владимир
Дубосарский
**Гуманитарный
проект –
реставрация фрески
«Апокалипсис.
Падение Вавилона».
1789
2006–2007**

DI: How much do you think the project's theme may be seen as “of-this-time”? Are sacral and transcendent matters really hot now? Are the radically-minded artists ready to get with it?
— I don't think it's an exhibition about religion. It is about some world-view, or a new position artists are to take towards the world. Not that it's entirely new; actually it's the same, only there's a new system they've found themselves within. And the artists are now making sure whether it's waterproof enough. We can do



Реставраторы:
Алексей Женихов,
братья Дмитрий и Петр Иконниковы,
Платон Иконников, Семен Завязкин,
Стефан Завязочников,
Василий Стефанов.

as we like in the arts, after all. I'd look at it from different angles. Take our generation, for example, those aged something 35 to 45. We all began during the perestroika. At first, we did radical things, then commercial ones, when they were sort of in demand and could sell, more or less. Well, we are now well within the middle-age crisis. So is our art in general. It's because that the country's leading artists are mostly of our generation, Koshlyakov, AES, Monro, Osmolovsky, Gutov, Kulik, Mizin and Shaburov, Gor Chahal, and Ter-Oganyan, among others.

The I BELIEVE show may be our last chance to create something joint-stock, so to speak. Our generation is all out for a new identity because the old one is already nothing to write home about. We're badly in need of something new. We're still strong and keen enough, and we're well aware we're able to do something and change something.

The exhibition, or rather the wash it is spreading out, is creating a field in which an artist can be sincere and independent. For an artist, the main thing is how to remain independent. It's a very difficult thing to do, really.

ДИ: *Насколько тебе тема выставки «Верю» кажется органичной для нашего времени? Сакральное, трансцендентное актуально? Актуально для художников радикального направления? Вам надоело ниспровергать, критиковать, высмеивать, эпатировать? Или это своего рода покаяние?*

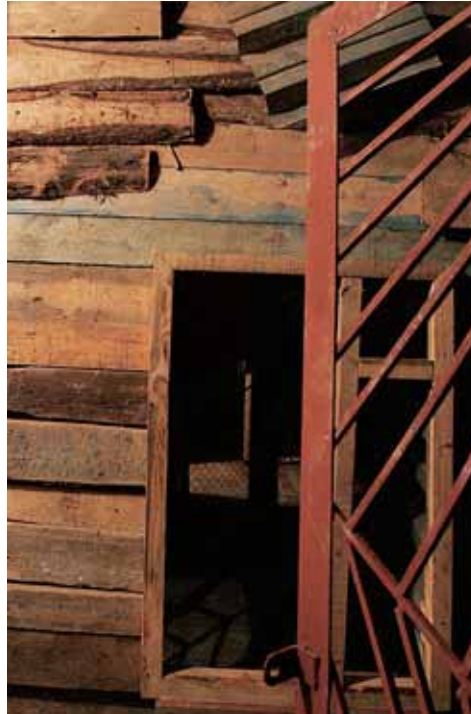
В.Д.: Пушкин хорошо по этому поводу написал: «Блажен, кто смолоду был молод, блажен, кто вовремя созрел». Еще, не помню точно, кто сказал, кажется Черчилль, это звучит примерно так: «Тот, кто к сорока годам не стал консерватором — у того нет ума, а кто в двадцать лет не был революционером — у того нет сердца».

Дело в том, что если глобально смотреть на ситуацию, сложившуюся в искусстве, и не только отечественном, но и мировом, то вопрос о «трансцендентном» давно висит в воздухе. Именно вопрос, потому что художники не дают ответов, они ставят вопросы. Это главная их задача — находить болевые точки.

В искусстве время от времени случается кризис идей. Была идея глобализации, глобального общества, глобального мира, общества одних стандартов. В экономике это выражается в формировании трансконтинентальных корпораций. Миром правят не национальные интересы, а интересы корпораций, которые связаны с мировой экономикой и не связаны со страной, где они находятся. То есть образуются такие макросистемы. Такая же система есть и в искусстве. Существуют общие представления о том, как все должно развиваться. И многие выставки и биеннале иллюстрируют эту систему. Они могут быть перспективными, но иметь один, но большой минус — они нивелируют личность, личные поиски. В результате все становится неважным, заменимым. Неважно, русский художник или японский. Все они говорят об одном, об этих общих проблемах глобалистского мира, которые всем известны. Таким образом, искусство становится иллюстрацией к этой большой политике.

ДИ: *Очевидно, не случайна тема предстоящей Московской биеннале — «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». Главная мысль Иосифа*





Бакиштейна в том, что роль современного художника сводится к пометкам на полях макроэкономических битв. Правда, он утверждает, что эти «примечания» чрезвычайно важны. Вопрос — для кого? Но как бы там ни было, а тема биеннале находится в русле мировой тенденции, тема же проекта «Верю» затрагивает духовные глубины и заставляет отрешиться от внешнего. «Верю» проходит в рамках биеннале. И так можно понять, что проект Олега Кулика — альтернатива биеннале.

В.Д.: Задача современного художника — не то чтобы идти на конфликт, но быть против системы. Современное искусство в какой-то мере похоже на барона Мюнхгаузена, который «знаменит не тем, что летал на Луну, а тем, что никогда не врет». Так и современное искусство знаменито не тем, что оно правое или левое, эпатирует или доставляет удовольствие, а тем, что оно всегда стоит в оппозиции к глобальной системе, которая вырисовывается в мире. Современное искусство — такая зона, где проверяются на прочность эти новые системы, вырабатываются альтернативные технологии и т.д. Здесь все подвергается сомнению и зачастую неважно, какая это система — коммунистическая или капиталистическая, или интернациональная глобалистская.

ДИ: *Но разве проект «Верю» не выступает против даже этой своей критическо-художественной роли? Как унтер-офицерская вдова, которая сама себя высекала.*

В.Д.: Нет. Это не так. Он выступает за свободу художественного высказывания. Это протест против насилия со стороны системы. Во всяком случае, я его воспринимаю так. То есть система говорит: будь таким. Хотя в этом, наверное, есть противоречие, потому что художнику положено быть таким, этого мы и добивались все время. И вот добились...

ДИ: *И стали шутами при короле, которым милостиво разрешают говорить правду.*

В.Д.: Да, но эта правда всегда контролируема, всегда оплачена кем-то — государством либо какой-то институцией, которая, с одной стороны, является гарантом качества, а с другой — неким цензором. Потому что для иллюстрации моей новой идеи нужны такие-то работы. Пожалуйста, создайте такие работы. И тогда становится скучно и неинтересно. А самое главное, понимаешь, что обслуживаешь какую-то непонятную систему, в которой ничего сам не решаешь. И в этом смысле проект «Верю» — одна из отдушин, одна из возможностей художника в данной ситуации уйти в какие-то абсолютно трансцендентные миры и говорить с позиции не практика-политика, а демиурга, с позиции человека, который что-то видит и понимает. То есть это в некотором смысле поза, но поза однажды может стать и натурой. «Верю» — это выставка не про религию, а про мировоззрение и про новую позицию художника по отношению к миру. Вернее, она не то чтобы совсем новая, она та же, просто появилась другая система. И художники проверяют ее на прочность. Все-таки искусство — это зона свободы. И художник всегда стремится к свободе. Как только его начинают где-то ограничивать и ставить ему препятствия, он, как ручей, пытается обойти эти препятствия. Я не оцениваю это ни положительно,

That said, I'm still sure the exhibition is likely to be a commonplace one. It will be very trendy on the surface, but it won't be able to clear out the issues I've talked about. Still, pointing out will do.

DI: *You and Alexander Vinogradov are going to show joint product. What about it?*

— We did want to put a thing or two on the show from the very beginning. Not paintings, of course. First, we didn't want to go on doing what we've already done. Besides, we'd no idea what kind of painting could be on the I BELIEVE theme. We've in fact produced a few religion-oriented paintings, “Jesus Christ in Moscow”, “Christmas”, and one more (it will be mentioned in the catalogue) showing a typical Russian landscape: a little child on a grass lawn, a river in the background, and two hands stretching out from above — a kind of parody of Jehovah's Witnesses.

Some time back we happened to be recalling how we did restoration things in our youth, and it occurred to us ... why not to make a sort of humanitarian feat. We'd take a piece of 18th-century fresco, restore it and hand it over to the museum as a gift. It would be an act of humility or renouncing one's authorship. We wanted to say is that there's culture continuity and that an artist may sometimes give up producing new things and instead start producing some sense and some relationship. This joint product we're going to make together the restoring artist Alexander Garmatyuk, our former schoolfellow.

*Interviewed
by Lia Adashevskaya*



ни отрицательно: хорошо это или плохо, правильно или неправильно. Просто у художника нет выбора. И поэтому он ведет себя так.

ДИ: Да, но на одной из встреч на Винзаводе ты критически высказывался о проекте. Говорил, что прежде художники должны что-то изменить в самих себе. А вы, дескать, пока прежние.

В.Д.: Это было сказано в определенном контексте. Я увидел эйфорию у художников. Они вдруг решили, что нашли панацею от всех бед. А это не так. Здесь нет ничего нового. Как делается искусство? Оно делается по-разному. Одному нужно так, другому — этак. А как точно — никто не знает. И для меня это тайна. И чем больше тайн даже для себя самого, тем оно интереснее. Художник в принципе, как приемник-передатчик. Он что-то принял откуда-то, а потом передал. И ему самому важно, чтобы он был настроен на нужную волну, чтобы у него эта функциональная система работала. Сейчас в искусстве кризис идей. Художники зачастую не знают, что делать. Когда ты ходишь по выставкам и видишь, что всем все понятно, все знают, это не связано только с российскими выставками, во всем мире так — скучно. Почему сейчас побеждает коммерция? Почему арт-ярмарки более интересны, чем биеннале? Потому что ярмарки занимаются бизнесом, и там все очень качественно. А на биеннале все то же самое, только некачественное. Если раньше биеннале брали на себя ответственность за перспективу и за некие открытия, то теперь там тоже ничего нет, там все хуже. Нет идей, вокруг которых генерировались бы перспективы. «Верю» — очень уязвимый проект, но в этом его сила. Тут мы вступаем в зону, которая нам незнакома. Это интересно. Искусство должно быть самому себе интересно, ты сам должен чувствовать напряжение, волнение от того, что ты не знаешь, как его сделать. Я по себе знаю, что самые интересные проекты создаются именно тогда, когда находишься в состоянии очень вибрирующем: ты не уверен — хорошо это или плохо. Моя критика проекта «Верю» состояла в том, что поле, которое создается вокруг проекта, вибрирует, а художники, которые находятся внутри, эти вибрации не чувствуют. И они со старыми штампами, не в смысле с работами, а с таким пониманием искусства приходят и начинают самоутверждаться или что-то делить: кто раньше что-то сказал, организовал дискурс или не организовал? Неважно, кто этот дискурс организовал. А важно, что ты можешь туда внести.

В принципе это обычная ситуация. Когда создается большой коллективный проект, всегда есть внутренние проблемы. Мое высказывание было критикой не снаружи, а изнутри. Критика на... — как это у Сталина? — «головокружение от успехов». Собственно, мой тезис заключался в том, что не надо ждать успеха. Если мы ждем успех, то смешно говорить и о трансцендентном, и о вере... Успех — умение понравиться определенным людям, которые ориентированы-то на другое. Эта выставка не есть ответ, решение. Возможно, проект породит некое движение. По крайней мере, все задумались — и художники, и критики. По мере развития проект трансформируется на глазах.

ДИ: Иными словами, ты испытываешь усталость от своей деятельности?

В.Д.: Она у всех есть.

ДИ: «Легкость бытия» не относится к твоему мироощущению?

В.Д.: Но это же пародийное название. «Легкость бытия»* мы назвали потому, что все наоборот. Это шутка. Мы хотели показать, что легко это сделали, хотя на самом деле нам все далось трудно. Мне кажется, что современное искусство все в стереотипах, штампах. Искусство — тайна и для художника, и для зрителя тайна. А когда он приходит и ему все понятно... Это и есть коммерческое искусство. А «Верю» — это неизвестность.

ДИ: Думаю, не только зрителям, но и художникам будет интересно посмотреть, что представят другие.

В.Д.: Интересно. Я знаю, что многие делают абсолютно несвойственные им работы. Я бы не сказал, что это покаяние, это движение.

Взять, например, наше поколение, которому, условно говоря, от 35 до 45. Это люди, которые пришли в искусство в перестроечное время. Сначала все делали радикальное искусство, потом в каком-то смысле коммерческое, когда оно стало востребованным и его стали покупать. И сейчас у этих людей кризис среднего возраста. И у нашего искусства сейчас кризис среднего возраста, потому что все ведущие художники нашей генерации — Кошляков, АЭСы, Мо-

* Выставка «Легкость бытия» Владимира Дубосарского и Александра Виноградова проходила в сентябре 2006 года на Клязминском водохранилище в загородном комплексе «Пирогово».

нро, Осмоловский, Готов, Кулик, Мизин и Шабуров, Гор Чахал, Тер-Оганян — и являются ведущими художниками в стране. Многие художники более старшего поколения, такие как Кабаков, Булатов, уехали и оставили поле пустым, оно досталось нам. Мы его заняли, освоили. Молодых художников по силе, количеству и статусу еще нет, а старая генерация разрознена. Есть Дмитрий Пригов, есть Борис Орлов, есть Борис Михайлов, Игорь Макаревич. Но они отдельно. Им уже и положено быть отдельными художниками. Они уже создали и свои мифы, и свои школы, у каждого свой круг, который они пес-товали, воспитывали. Они уже сейчас находятся не то что бы вне актуальности, а просто не могут договориться, потому что слишком разные художники. А мы еще можем. И поэтому выставка «Верю» — это в некотором смысле наш последний шанс создать нечто общее, назовем это по-старому — дискурс. Наша генерация находится в поиске своей новой идентичности, потому что со старой все понятно и нужно что-то новое. Еще и силы есть, и интерес, и ты понимаешь, что еще можешь что-то сделать и что-то изменить.

Еще один не менее важный момент. Я сейчас говорю о специфике ситуации, возникшей в постсоветское время. С одной стороны, не существовало рынка, и ни у кого из нас даже не было идеи делать коммерческое искусство, потому что это все не могло быть никем куплено. Поэтому искусство было критическое. А с другой стороны — была традиция критическая, которая досталась нам в наследство. Она шла от концептуализма, соц-арта. И соответственно мы работали в этой традиции ерничества, юмора, иногда сатиры.

Но даже внутри этой традиции некоторые художники разрабатывали тему духовного. Леня Пурегин, Саша Сигутин, Гор Чахал, Герман Виноградов. Они находились на маргинальных позициях, но при этом занимались духовными практиками. То есть сакральное, духовное, трансцендентное — это все имеет какую-то основу в русском современном искусстве. Важный аспект: многие современные русские художники — верующие люди: Костя Звездочетов, Андрей Филиппов, Гор

Чахал, Никита Алексеев. А по статусу современному художнику положено быть левым. И в этом тоже есть конфликт. Его не очень видно, он внутри. Картины в одном дискурсе, а ты сам в другом. «Духовность» отдана на откуп правым силам — МОСХу, религиозным художникам. А многие актуальные художники — духовные люди, но они не могут на эту тему высказаться, потому что им не положено.

ДИ: *Не то что не положено, а как бы даже неприлично. Приличнее снять штаны, это честнее, чем вдруг разглагольствовать штампованными фразами о духовном. В обществе настолько дискредитированы эти понятия, они настолько «замылены», что человек, даже если хочет высказаться, испытывает страх, что это будет воспринято как ложь.*

В.Д.: Выставка «Верю» или, точнее, круги, которые от нее расходятся, создают поле, где художник может быть искренним и самостоятельным. Это и есть главная проблема художника — иметь личную позицию. Хотя, я уверен, что выставка будет самая банальная. Она будет современная по форме,





и на ней не будут решены все эти вопросы. Но они будут поставлены. Потому многие художники и засуетились, и захотели участвовать в этом проекте, они почувствовали некое живое поле...

ДИ: *В котором меняется контекст и где твои слова о духовном и сакральном не будут восприняты как «мыло», а более или менее адекватно тому понятию, которое в них вкладывается.*

В.Д.: И еще, если уж говорить о штампах. Принято считать, что Запад бездуховный, а Россия духовная.

ДИ: *Но это не так.*

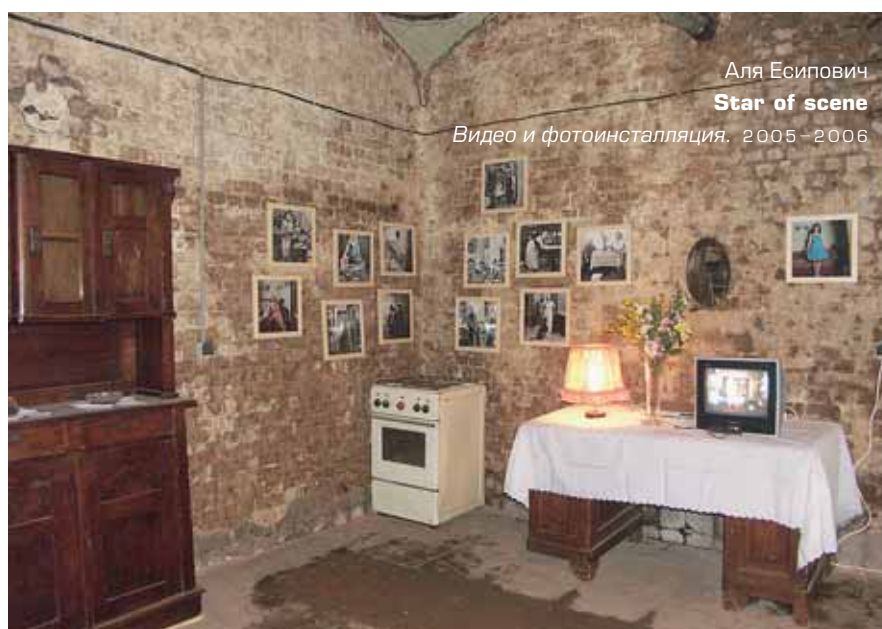
В.Д.: Но есть такое мнение. Абсолютно банальное. Но тут, скорее, важно другое. То, что русское современное искусство, contemporary art — даже слово иностранное — всегда ориентировалось на Запад. Там все придумано, там разрабатывалось, там функционируют все эти институты, и главная задача — чтобы тебя признали там. Здесь как бы не вырабатываются свои идеи. А тут появилась возможность... Происходит осознание своей самодостаточности. Надо хотя бы понять, какие мы есть. У нас зачастую нет возможности быть другими. Мы только соответствуем каким-то параметрам. Наши галереи тоже ориентированы определенно.

ДИ: *На формат, как и все и везде сегодня.*

В.Д.: Это и есть борьба с форматом. Я снимаю маленькие неформатные фильмы. Мне говорят: а куда это? Как это можно показать? А никак. В кинотеатрах показывать нельзя, как видеоарт тоже — кто будет это смотреть? Это и есть чистое искусство. Создание неформатных, боковых, абсолютно непонятных, но очень наполненных личностью художника продуктов. Это страшно делать, потому что мы живем в мире потребления, всем нужны деньги, и понятно, что это большие риски для художника. Но художник — это всегда зона риска. И чем больше он рискует, тем больше получает.

ДИ: *Если все будут искренними, это будет самое настоящее обнажение.*





В.Д.: Хотя бы чуть-чуть. Мы же все время работаем в рамках каких-то клише. Один делает что-то из целлофана. Это его штамп. Так его узнают, покупают, выставляют. Его берут за целлофан.

ДИ: *Прогнозируемая ситуация. Гарантия стабильности.*

В.Д.: А творчество на самом деле — это всегда поиск, всегда риск, всегда неуверенность. Это очень сложное состояние художника, болезненное и не приносящее ему дивидендов. Состояние творчества в принципе невыгодное, но оно как наркотик. Если ты научился от него получать кайф, то без этого не можешь. Но дело в том, что многие не знают, что такой наркотик существует. Просто работают. Да и мы тоже. Потому что есть масса обязательств. Нужно сделать туда пятнадцать картин, сюда восемь. И соответственно тратишь время на воспроизведение уже и тебе понятных вещей и людям понятных. Осваиваешь территорию.

ДИ: *Потому что тип успешного человека, успешного художника по-прежнему привлекателен, во всяком случае, более привлекателен, чем непризнанного гения. Ориентация сохраняется. И в этом главное противоречие. Внутренние ощущения и внешние стремления. И участие в одной, пусть и значимой, и значительной, выставке едва ли что-то изменит.*

В.Д.: Да, все равно есть конфликт. Дело в том, что художник в любое время живет конфликтно.

ДИ: *Но были безумцы, которые не шли ни на какие соглашения и продолжали делать только то, что считали правильным. Самый яркий пример — постимпрессионисты.*

В.Д.: Ван Гог, допустим. А Гоген немножко другой.

ДИ: *Согласна, Гоген мечтал покорить Париж.*

В.Д.: Дело не в интенциях. Зачастую художник не принадлежит себе. Он может думать об одном, а через него проходит другое. Если художник настоящий, его произведения всегда больше, чем он сам, чем он может сказать. Потому что через его работы, через руки, через чувства проходят вещи гораздо более важные, чем он сможет сформулировать.

ДИ: *Если можно, несколько слов о вашей с Александром Виноградовым работе для выставки «Верю».*

В.Д.: Мы не хотели участвовать в этой выставке. Я не знаю, какая картина может быть на тему «Верю». У нас были картины с религиозным уклоном «Иисус Христос в Москве», «Рождество» и еще одна, которая будет в каталоге: ребенок на лужайке, сзади русский пейзаж с рекой, а сверху руки. Это была пародия на свидетелей Иеговы.

И вот как-то мы вспоминали прошлое, как на заре нашей молодости занимались реставрацией, и решили сделать... это такой гуманитарный жест, в общем-то. Мы берем фреску XVIII века, реставрируем ее, а потом дарим музею. Это такая позиция смирения, отказа от авторства, это разговор о преемственности культуры, о позиции художника — не всегда производителя новой вещи, а создателя каких-то смыслов и отношений. Мы делаем этот проект совместно с нашим бывшим сокурсником Александром Горматюком, художником и реставратором.

ДИ: *Вопрос не по теме. Почему Клязьма прекратилась? И замены ей нет.*

В.Д.: Замены не будет. Потому что всему свое время. Это был промежуточный проект, в который были приглашены 100 или 150 художников и из России, и из-за рубежа, и из провинции. Я лично это рассматриваю как некий перформанс художников, где важны были не столько произведения, сколько то, что художников было много и они между собой взаимодействовали. Там была создана энергетически наполненная ситуация, где была показана привлекательность современного искусства, его возможности. Это была зона возможностей. Не зона хорошего искусства, хотя там были и интересные проекты. А закончилась она, потому что время это ушло. Это, по сути, было биеннале современного искусства. И по энергии оно не менее значимо, а то и более. Было показано, что на очень маленькие деньги можно сделать отечественными силами такой фестиваль, который будет всем интересен.

ДИ: *А может, потому и интересен, что именно художники выступали в роли кураторов?*

В.Д.: Я убежден, что хороший художник — все равно куратор своего творчества. Если он до сорока лет менял проекты, менял ориентиры, как-то развивался, двигался, участвовал и в групповых выставках и персональных, он куратор себя.



Александр Петлюра
Горизонт событий
Инсталляция.
1998–2006

ДИ: *Иными словами, режиссерские задатки в нем присутствуют.*

В.Д.: Бесспорно, стратегические. Художник никогда не был только исполнителем. У нас кураторское искусство пока недостаточно развито. наших кураторов можно пересчитать по пальцам — Мизиано, Свиблова, Ерофеев, Никич. Вот художники и вынуждены заполнять эту нишу.

Современный художник — это тот, кто мыслит, а не тот, кто рисует. А мыслящих людей всегда было мало. Я думаю, что наши художники, самые кураторствующие художники в мире. Толя Осмоловский, Олег Кулик, Авдей Тер-Оганян, Костя Звездочетов, масса художников, которые занимались именно идеологией искусства. Я думаю, что они сделали гораздо больше, чем наши кураторы.

ДИ: *Близится биеннале. Как ты оцениваешь первую? И что-то ждешь от второй?*

В.Д.: Я думаю, что Московская биеннале несет в себе как позитивные, так и негативные черты всех биеннале, которые сейчас есть. Много спорных моментов.

ДИ: *Что спорно?*

В.Д.: То, что она находится в тренде всех текущих.

Главная задача нашей биеннале — показать, что мы не хуже, чем другие, тоже можем сделать биеннале, которая будет вполне европейской. А это не очень достойная задача, и она неинтересна.

ДИ: *Считается, что Московская биеннале — биеннале молодых. Тем и пытаемся выделиться.*

В.Д.: Все биеннале, кроме Венецианской, ориентированы на молодых и даже на нехудожников. Художники сейчас иногда вытесняются фигурой исполнителя, который просто иллюстрирует идею куратора. С настоящим художником трудно, а с исполнителем легко. Поэтому часто получаются неинтересные произведения. Но это мое мнение. Я не все биеннале видел. Есть, впрочем, и интересные. На биеннале в Сингапуре, например, одна выставка была проведена в мечети, другая — в православном храме, еще одна — в католическом монастыре. Это я опять к тому, что выставка «Верю» находится в контексте мировых тенденций. У нас сами слова «религия», «вера» ассоциируются с православным священником, который стоит в храме. Здесь много вопросов, на которые каждый должен ответить себе сам. И чем честнее будут ответы, тем наполненнее будет это искусство.

Беседу вела Лия Адашевская



Дмитрий Пригов
**Подземные скоты жмутся
поближе к человеку**
Инсталляция. 2006

«верю» — попытка понять тип нового художника

Беседа с поэтом, художником,
участником проекта «Верю»
Дмитрием Александровичем
Приговым



ДИ: *Идея проекта «Верю», его тема не могут не вызывать множества вопросов. Прежде всего, участники проекта в подавляющей своей массе — художники, которых мы называем актуальными. В связи с этим направлением в искусстве до сего дня не возникали такие термины, как «сакральное», «трансцендентное». И вот, пожалуйста, они в проекте оказываются основополагающими. Это все несколько напоминает раскаявшуюся (по причине преклонного возраста) грешницу, которая вдруг стала очень набожной. Радикальное больше не хочет быть радикальным? Или оно радикально по отношению к себе вчерашнему? У вас не возникает ощущения насильственности темы? Ее искусственности, надуманности? И может быть, неорганичности сегодняшнему дню?*

Д.П.: Большие выставки собирают много весьма разнообразных художников, и название их зачастую бывает скорее первоначальным толчком. В данном случае это ярко выраженная тема с лозунгово-идеологическим наполнением. Сейчас не только в российском, но и мировом искусстве ощущается усталость от уже утвержденной позы художника. Большое искусство являет обществу прежде всего определенный тип художника, который прочитывается не только как явление материальных образцов возвышенного, но и как социально-адаптивная модель. Если в поп-искусстве это модель удачливости, удачной судьбы, то в высоком искусстве — модель высокого интеллектуального служения. Образ художника, явленного постмодернистской эпохой, художник культурокритицистический, испытывающий на прочность все мифы, не идентифицирующий себя ни с одним языком, но только с жестом и стратегией. Радикальное искусство — это прежде всего явление нового типа художника. Когда в культуре происходит насыщение, то есть критическая масса достигает предела, оно из радикального сначала переходит в разряд серьезного, потом в разряд мейнстрима, потом в разряд коммерческого, потом салонного искусства. Собственно постмодернистский тип поведения существует уже в шоу-бизнесе.

У авторов, породивших этот тип художественного поведения, есть уже свои мифы. Они продолжают их разрабатывать. Данное направление искусства, если и рекрутирует новых художников, то лишь в качестве пользователей. Это не плохо и не хорошо, это другой социокультурный статус. Так, скажем, казачьи хоры во времена борьбы с турками были актуальны, а сейчас они — художественный промысел. От этого можно получать удовольствие, это может дорого оплачиваться, но надо понимать, что, по сути, это симулятивная деятельность. Посему описанный тип художника для большинства участников, которые если не были прародителями данной поведенческой модели, то во всяком случае были участниками интенсивной ее разработки, отмечен усталостью стиля, усталостью среды, усталостью институций. И усталостью от упомянутой радикальности, которая была основным типом поведения художника в последнее столетие.

Выставка «Верю» полагает свою суть не только и не столько в работах, сколько в попытках понять, какой тип художника может быть явлен новому времени. На всяком переломе искусство и разного рода творцы предлагают обществу разнообразнейшие способы, модели дальнейшего бытования. Культура апроприирует немногие из них — два-три, которые будут магистральными. Любой поиск — риск. И чем больше ты вложил в этот риск, тем больше в случае удачи выигрыш. Но ты рискуешь всем. Если работаешь в известной парадигме, то самое большое — можешь быть опознан как не очень хороший художник. Но в случае рискованных жестов культура может вообще не распознать тебя как художника.

Если предыдущий тип художника, как я уже говорил, культурокритицистический, не идентифицирован ни с каким текстом, то выставка «Верю» — это попытка понять онтологичность любого художественного жеста.

Семантическое поле названия «Верю» отсылает к разным, может быть, не совсем верным ассоциациям. Ведь все, что нам предлагается, мы склонны накладывать на известные поля расшифровки.

ДИ: *Мы обладаем неким предварительным знанием, с которым и соотносим наши интерпретации.*

Д.П.: Мы расшифровываем по аналогии. Поэтому даже сами художники потратили много времени, чтобы понять, что же, собственно, они вкладывают или хотят вложить в это понятие.



I BELIEVE, or Attempting an Insight into the New Type of Artist

*Below are some excerpts
from the interview the poet and artist
Dmitri Prigov (also in on the project)
has given to DI magazine*

ДИ: У меня такое ощущение, что, может быть, самое интересное в связи с проектом «Верю» и происходит в процессе этих обсуждений.

Д.П.: Действительно, обсуждения — составляющая часть пока невидимой выставки, и оно очень важно для художников.

ДИ: Может быть, имело бы смысл, чтобы не пропала эта живая ткань, это бурление, внести записи, которые ведутся, в выставочное пространство. Тогда будет действительно жизнь, живое действо. Это было бы любопытно для всех. Есть опасение, что останется только оболочка. Более или менее узнаваемые авторы, все будут работать в своей стилистике...

Д.П.: Многие инсталляции не терпят соседства звука, видео. Однако все сложнее. Конечно, можно представить происходящее как крупный проект, перформанс, но все-таки основной задачей было не явить, а самим узнать. Возможно, зрителям и интересно увидеть эти видеозаписи. И все же главное — внутренняя работа самих авторов, которая не всегда может быть выставлена. Ведется запись, но акцент на ней, как на выставочным материале, был бы старым подходом, когда подобного рода обсуждения и являлись самим проектом.

Важно создать поле, которое чуть-чуть искривит смыслы представленных работ не столько для зрителя, сколько для самих художников. Это для меня основная проблема и причина участия в проекте. Творчество художников неоднородно, но актуальное всегда присутствует в общем корпусе художественной деятельности. Просто какая-то сторона акцентируется и становится более актуальной. Для многих художников понятия «сакральное», «трансцендентное», проблема онтологичности жеста, укрепленности в зонах, не подверженных рефлексии, всегда существовали. Просто в нынешней культуре это было на заднем плане, и, даже если наличествовало в пределах самой работы, культура дешифровала наиболее актуальные коды. Для меня, например, это всегда было актуально. Проблема «черного» как метафизического присутствовала как одна из главных содержательных сторон работ. Но в пределах интерпретации моих работ подобное всегда прочитывалось как отсыл к стилистике авангарда 1920-х годов, а основное содержание — либо как китч, либо как критика идеологии и прочее. Если культура перекомпонует свои интерпретационные модели, бывшие маргинальные зоны окажутся актуальными. Поэтому для меня выставка «Верю» важна именно как возможность понять перекомпоновку интерпретационных моделей и способствовать образованию новой оптики для обнаружения доселе малозаметных сторон деятельности.

Конечно же, встает вопрос: является ли данный путь магистральным выходом из культурной ситуации? Мы можем лишь прогнозировать. Название «Верю» не предполагает поиск способов утверждения собственной веры. Это скорее попытка найти онтологические основания художественного жеста. В предыдущие времена ценность жеста в большинстве случаев была обоснована необходимостью общественной критики доминирующих идеологий, дискурсов в пределах конкретной исторической ситуации — борьбы с большой коммунистической или западной иде-

— To me, the I BELIEVE project matters largely as a challenge making out what kind of artist may come in the new times. The previous type, which I once referred to as “cult-crit”, never identified himself with any text. Now, at this exhibition, an attempt is going to be made to probe into the ontological nature of an artist's gesture.

It will be really worthwhile creating a field which would warp a little the meanings of the works on display for the artists themselves as well as for the visitors. That's what I'm concerned about most of all and why I've made up my mind to join the project.

An artist's work is far from homogeneous, but the corpus of his or her activity as a whole is always topical and timely. Simply, one of its aspects is accentuated more and stands out as more topical. For many artists, the notions of “sacral” and “transcendent”, the problem of a gesture's ontology, and the problem of standing firm in areas immune to reflection have always been important. Simply, in the present-day culture, they have been in the background, and even if one of these things proves manifest within a single work, the culture itself will have deciphered the most “of-this-time” codes. I, for one, have always seen them so. If the culture manages to have rearranged its interpretation models, then the former marginal areas may happen to be topical and timely. So I find the exhibition also important for its being able to help us make out the rearrangement of interpretation models, and form a new optics strong enough to detect hitherto indistinct areas of activity.

*Interviewed
by Lia Adashevskaya*

ологией, каждой навязанной идеологией. Выработались методы борьбы, опровержения, испытания и преодоления любых идеологий, социальных установлений, культурных традиций и больших институций, что вызвало появление определенного типа художника. Ныне он утвердился уже чуть ли не в шоу-бизнесе, который апроприирует это в плоском, одномерном виде доминирующих иронических программ. Это не плохо и не хорошо. Это говорит о том, что данный способ мышления, пробивавшийся долгие годы сквозь другие доминирующие принципы, наконец стал мейнстримом. Сначала его не замечали, потом к нему относились как к какому-то ужасу, потом говорили, что и так можно, потом — ну, ладно, вроде искусство тоже, потом — это хорошо, потом он стал мейнстримом. Тому, кто психосоматически приспособлен к такого рода бытованию в жизни и искусстве и продолжает работать в данной парадигме, приятно и удобно. Работа доставляет почти гедонистическое наслаждение. Подобное бывает и бывало во все времена со всеми утвердившимися стилями и направлениями.

ДИ: *Хорошо, но эту выставку можно рассматривать и как все тот же ход, в русле тех же жестов противостояния установившейся идеологии. И тогда в чем новизна?*

Д.П.: Находок вовне не существует. Все внутри. Просто отыскиваются зоны, которые были маргинальными, и с ними работают как с актуальными. Помню, мой сосед-художник пришел с первой экспозиции западной абстрактной живописи и заявил: «У Рембрандта тоже возьмешь маленький кусочек, там полно абстракционизма». Он был прав. Но в том-то и дело, что названный уровень для Рембрандта не был основным, на котором он единственно разрешал свои амбиции и задачи. Абстракционизм же сделал его актуальным и единственным. Поэтому находки и проблемы существуют внутри как бы большой экосистемы, где что-то приобретает актуальность, а что-то отходит в зону побочного. Попытка найти в пределах сложившейся антропологической культуры зону, из которой может выйти нечто новое, живое, актуальное, и есть задача нового искусства.

ДИ: *Я имела в виду поведенческий жест, который идет опять от противоположного: раз это уже официальное, мейнстрим, это неинтересно, надо выделиться, выйти из круга, сделать жест в сторону, что-то другое. То есть все в том же русле критики. Я говорю о поведенческой модели, которая сохраняется.*

Д.П.: Что ж поделаешь? В пределах человеческого бытия нет иного способа. Человек так рожден, так себя ведет и так строит свое поведение. Кстати, в данном случае, «другое» в какой-то мере переключается с нынешним фундаментализмом, начинающим быть актуальным. Попытка найти в пределах постмодернистско-глобалистского мира ответ на вопрос, может ли фундаменталистское высказывание ужиться с современными технологиями, с современным мегаполисным социокультурным энвайронментом, весьма серьезна и насущна. Никакой попытке найти новое не гарантируются победа и выживание. Но человек, оказываясь в затруднительной ситуации, пытается отыскать выход в апробированных зонах, но с иными их интерпретациями. В этом отношении важно по-

нять тонкость отличия «верю» от «верую» и «верим». Понять, что это апелляция не к вере, а попытка уяснить онтологическую укрепленность артистического жеста, и притом не через культурные институции, социальную значимость или через рынок. Появление постмодернистского типа художника привело к тому, что художник есть имя. А имя строится посредством культурных институций, массмедиа и рынка. Чувствуется усталость от выстраивания значимости всей художественной жизни.

Онтологические основания артистического жеста даже в самые рациональные времена присутствуют в горизонте художественной деятельности. Мы говорим — гений, откровение, вдохновение, интуиция. Попытка обратиться к этой теме, артикулировать ее, тематизировать, понять и есть задача «Верю». Это не попытка воспроизвести ностальгически-симуляционные конструкции старых способов проявления религиозных вер. Критикам в данном случае всегда гораздо проще, чем художникам, делающим подобные попытки. Потому они действительно очень сложны, темны, в них очень легко найти слабости. А у людей, которые пытаются их предпринять, еще не выработан ни язык описания собственной деятельности, ни позиция. Отвечать сложно. Отвечают, как правило, языком предыдущего дискурса и попадают в ловушку. Для меня этот опыт интересен, как опыт коллективного, не только моего личного, поворота сознания в какую-то иную сторону.

ДИ: *То есть постмодернистское мышление — это уже почти атавизм?*

Д.П.: Постмодернизм во всех его изводах не просто случай в истории культуры. Нет, это проявление очень серьезной антропологической сути существования человека. Посему, закончив свое актуальное существование, он не станет мертвой историей, а, как и реализм, всегда будет более или менее актуален, присутствуя фоном мирового искусства и актуальной художнической и дизайнерской деятельности. Чуть-чуть сдвинется оптика. Изменится статусное положение: из актуального, радикального и непонятного он перейдет в общепринятое и фундаментально несменяемое. А выставки или художники, которые продолжают работу в пределах названного направления, не будут снесены в зону абсолютного нонсенса. Просто продолжат работать в большом стиле, который то более актуален, то менее. Этот общий фон постмодернизма, как и фон реалистического искусства, всегда будет присутствовать в любой культурной деятельности. Естественно, до наступления принципиально иной антропологии, до чего, понятно, еще ой как далеко. Тогда вся культурная история человечества будет переписана вообще заново. Как скажем, сакральное искусство было переписано секулярным искусством. И иконы, которые ценились за их сакральность, предстали предметом искусства и стали цениться за цвет, композицию и прочее. Новое секулярное сознание перекомпоновало старое искусство на свой манер. Но это из очень серьезных перемен в культуре. Не знаю, будут ли еще подобного рода радикальные сломы.

ДИ: *В том-то и дело, что что-то может принять серьезный оборот только в том случае, если происходит инициация не изнутри искусства, а в са-*

мом обществе, у которого есть потребность в переоценке.

Д.П.: Начиная с секуляризации — от Возрождения через маньеризм, Просвещение, реализм, натурализм, авангард, постмодернизм — существовали и имманентные законы и причины перемен в искусстве. Они тоже значимы.

ДИ: *Эти изменения были продиктованы не спонтанными пожеланиями художников, они были укоренены в обществе.*

Д.П.: А разве сейчас не так? Перед нами стоит проблема фундаментализма, которая во всем мире принимает радикально-политические формы. Проблема не только социальная, но и экзистенциальная, экономическая, культурная. И художники пытаются найти ответ в пределах contemporary art. Как раз актуально. Опять-таки никто не гарантирует ни художникам, ни способу артикуляции проблемы выживание и доминацию. Это симптоматично, и об этом надо думать. Это горячая точка.

ДИ: *Вы сказали, что постмодернизм стал частью шоу-бизнеса. Я задавала вопрос некоторым художникам, не ощущают ли они усталость от этой роли шоумена, постоянного, непрекращающегося стеба.*

Д.П.: В изобразительном искусстве есть номинации. Поэтому, задавая сей вопрос, надо понимать, кому вы его адресуете. Нет смысла задавать вопрос, устал художник или нет, если это его жизнь. Это проблема тех, кто задает вопросы не тем людям. Есть люди, одаренные неординарным ощущением пластики, у них нет от нее усталости. Они благодарные служители этой номинации искусства. И такие художники должны быть.

ДИ: *Вопрос — для чего я это делаю, для кого? Вопрос поиска смысла извечен.*

Д.П.: Сначала нужно определить, в какой номинации человек работает. Если в номинации поп-искусства, значит, у него одни задачи. Если в номинации радикального рока, задачи другие.

ДИ: *Я имела в виду, для кого он артикулирует свои жесты.*

Д.П.: Так ведь и этот вопрос может быть понят по-разному. Например, я артикулирую для людей, которые пришли на стадион.

ДИ: *В нас живет почти генетическая память, атавизм о роли художника, о его влиянии на умы.*

Д.П.: Все зависит от того, к какому времени художник себя редуцирует. Было время, когда художник считался просто ремесленником...

ДИ: *Но когда-то он был властителем дум.*

Д.П.: Был. Но недолго.

ДИ: *Но ярко. И осталась тоска по тому времени, состоянию, роли.*

Д.П.: Проблема властителя дум и неземных переживаний — не проблема истинности высказывания.

Современная культура, в отличие от просвещенческой иерархической, выдвинула структуру номинаций. Кто любит техномузыку, тот не будет «запа-

дать» на рэп, а рэпер — на техномузыку. Надо понять, в какой номинации ты работаешь, на какую публику и какие в пределах этой номинации задачи, смысл, идеал и прочее.

Когда Пугачева поет на стихи Мандельштама, это не значит, что Мандельштам становится в разряд поп-фигур. Я говорю о конкретной деятельности художника, в конкретный момент, о том, что он понимает, к какой публике апеллирует, что для него является задачей.

Структура номинаций — это структура культуры нынешнего мира, в отличие от просвещенческой. Горизонтальная структура, где вертикаль присутствует не как единая, поскольку есть своя вертикаль в пределах каждой ниши. Все соревнуется в пределах своей номинации. Это вопрос культурной вменяемо-



сти, она и есть основной профессионализм нынешнего времени, а отнюдь не умение рисовать.

Задача же художников выставки «Верю» — попытка найти новую нишу. Получится ли? Это уже проблема удачливости выбранной стратегии.

ДИ: *Есть художники, которые участвуют только потому, что это громкий проект, он в рамках биеннале, у него нормальный куратор. То есть все тот же расчет.*

Д.П.: Ну, это, как показывает опыт, непредсказуемо. Бывает, что некто идет на выставку с подобными соображениями, а потом неожиданно получается, что он чуть ли не самый точный артикулятор идеи. Тот, кто думает и говорит вразумительно, необязательно самый лучший реализатор.

ДИ: *«Верю» будет проходить в рамках 2-й Московской биеннале. Пока о ней можно говорить только предположительно, исходя из опыта предыдущей и тех заявлений, которые были сделаны ее организаторами, устроителями на пресс-конференции. Тема — «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». В связи с концепцией проекта «Верю» я пока предварительно в своем представлении вижу здесь идейное несовпадение. Может, даже противостояние.*

Д.П.: Проект «Верю» и есть то самое «примечание». Вообще «примечания» — классический ход нынешнего культурного сознания. В принципе, все современное искусство занимается взаимоотношением текста и контекста. На тексте и контексте выстраивается драматургия. К тому же биеннале, особенно



Виктор Фрейденберг
Пикселизация
Видеоинсталляция. 2007

Московская, как и любая сложно устроенная конструкция, не обязывает всех ее участников жестко соответствовать теме.

ДИ: *Вы считаете, это удачный ход, когда в основном проекте опять участвуют молодые или малоизвестные художники. Для России, которая по-прежнему мало понимает современное искусство, представлять его на примере немаститых художников... Открывать новые имена — это замечательно, но, может, это задача иных институций?*

Д.П.: Ваша позиция скорее культурно-просветительская. А организаторы биеннале — люди, включенные в международный процесс, поэтому им неинтересно воспроизводить структуру всех прочих биеннале. Они

представляют Москву как один из центров международного движения со своим оригинальным взглядом на происходящее в современном визуальном искусстве. Я думаю, что Москва (в ее продвинутой части — кураторской, художнической, коллекционерской) вполне подготовлена, чтобы принять и понять некий специфический ход. Ну надо же в этом карнавале мировых биеннале иметь свою особенность. Организаторы и нашли ее в этом ходе. Можно найти и в чем-то другом.

*Беседу вела
Лия Адашевская*



Анатолий Осмоловский
Зрелище
Инсталляция. 2003–2006



«верю» — рефлексия на то, что происходит сейчас

Беседа с художником,
участником проекта «Верю» Анатолием Осмоловским

ДИ: Вы участник проекта «Верю». Судя по тому, что вы не пропустили ни одну из встреч, проходивших на Винзаводе, и каждый раз принимали активное участие в обсуждениях, которые там велись, можно заключить, что для вас эта выставка не проходная или громкая раскрученная, а имеющая принципиальное значение. Вы считаете идею выставки актуальной?

А.О.: Концепция и идея выставки «Верю» ставит одну из центральных проблем человеческого существования — проблему веры, причем не столько в плане религиозном, сколько в экзистенциальном. «Верю» — основополагающая тема человеческого мышления, действия и т. д.

И как раз это тема, которая, наверное, должна стать основой какого-то нового этапа, потому что, как известно, любое действие или любое мышление начинается с априорных истин, которые не подвергаются сомнению, и с этой парадигмы, собственно, и начинается дальнейшее строительство концепций художественного направления. Эта тема, мне кажется, актуальна в контексте современной российской жизни. Основная задача — попытаться переформулировать основания российской культуры. После того как развалился Советский Союз, возникла постсоветская ситуация, совершенно невнятная. Сейчас происходит некоторое прояснение, не всегда приятное. Но мне кажется, что даже в этом случае прояснение более потенциально, более работоспособно, чем состояние непроясненности.

Важный момент — то, что сейчас говорится об инновациях, ориентации на создание новативных технологий в промышленности и экономике, потому что современное искусство может создать атмосферу, необходимую для рождения инноваций. Ну, например, для того чтобы инженер из КБ вдруг смог поверить в свою экспериментальную идею, в обществе должна быть создана позитивная атмосфера.

ДИ: Мне кажется, может, я, ошибаюсь, что искусство рефлексировало на настроения — политические, новационные, революционные, существующие в обществе. Пример. Наша гордость — классический авангард рубежа прошлых веков — был инспирирован настроениями, которые бытовали в стране. То есть само общество высекает искру. А вы сейчас говорите о том, что искусство должно создать атмосферу. Но тогда это идеология. То, что происходило при советской влас-

Дмитрий Топольский
Nimbi di ferro
Инсталляция. 2000–2001



ти, когда художники создавали нужные картинки. Мы сейчас не говорим о пластической их составляющей.

А.О.: На самом деле происходит и так, и так. Конечно, искусство рефлексировало на то, что происходило или происходит сейчас.

ДИ: *Потому что мы детерминированы.*

А.О.: Вне всякого сомнения. Это как раз такой классический марксистский взгляд: искусство — отражение действительности. Но как раз в шестидесятые годы в неомарксистской среде возникла вполне справедливая концепция, что искусство — это отражение, но оно влияет на дальнейшее развитие ситуации. Конечно, нельзя особенно преувеличивать этого влияния...

ДИ: *Тем более если учитывать маргинальное положение, в котором сегодня находится изобразительное искусство. И оттуда еще надо выбраться, чтобы влиять хоть как-то и хоть на кого-то. Для основной массы людей изобразительное искусство более чем какое-либо другое находится либо уж совсем далеко от центра интересов, если вообще присутствует, либо воспринимается как шоу.*

А.О.: В западном обществе изобразительное искусство выполняет весьма специфическую роль и находится в эксклюзивной позиции. Оно действительно непопулярно в том смысле, в котором популярны кинематограф или поп-музыка. И не потому, что сложно, а потому, что потреблять изобразительное искусство могут богатые люди. Потому что изобразительное искусство — это

единственный вид искусства, имеющий дело с уникальными артефактами. И в этом смысле его потребление может быть двояким: просто смотреть или обладать. Незаинтересованный взгляд и взгляд человека, который мог бы или хотел обладать, два разных взгляда. Поэтому изобразительное искусство в западных цивилизованных обществах выполняет очень специфическую роль: оно непопулярно, но очень influent, потому что те, кто его покупают — люди influent. А раз это искусство, имеющее дело с уникальными артефактами, участвует в определенном товарно-денежном обмене в узкой, но очень influent группе людей, художники непопулярны, но influent.

ДИ: *Но в России-то это не так.*

А.О.: Да, но постепенно что-то начинает возникать. Рынок еще, конечно, не дошел до такого уровня. Но переживать не стоит, потому что это неминуемо случится, не может быть другого варианта. Богатому человеку нужно каким-то образом выделяться. А сделать это можно только благодаря современному искусству. Собственно, современное искусство и есть механизм разделения.

ДИ: *Хорошо, вернемся к трансцендентному. Существует масса художников, творчество которых художники радикального направления может быть, не относят к современному искусству, считая, что это симулятивная деятельность. И тем не менее те постоянно в своем искусстве пытаются касаться темы трансцендентного, экзистенциального, сакрального. И в чем тогда различие? Чем отличается ваше понимание трансцендент-*

ного? Слова те же. Получается, что теперь и правые, и левые говорят об одном и том же. В чем новизна? Актуальность?

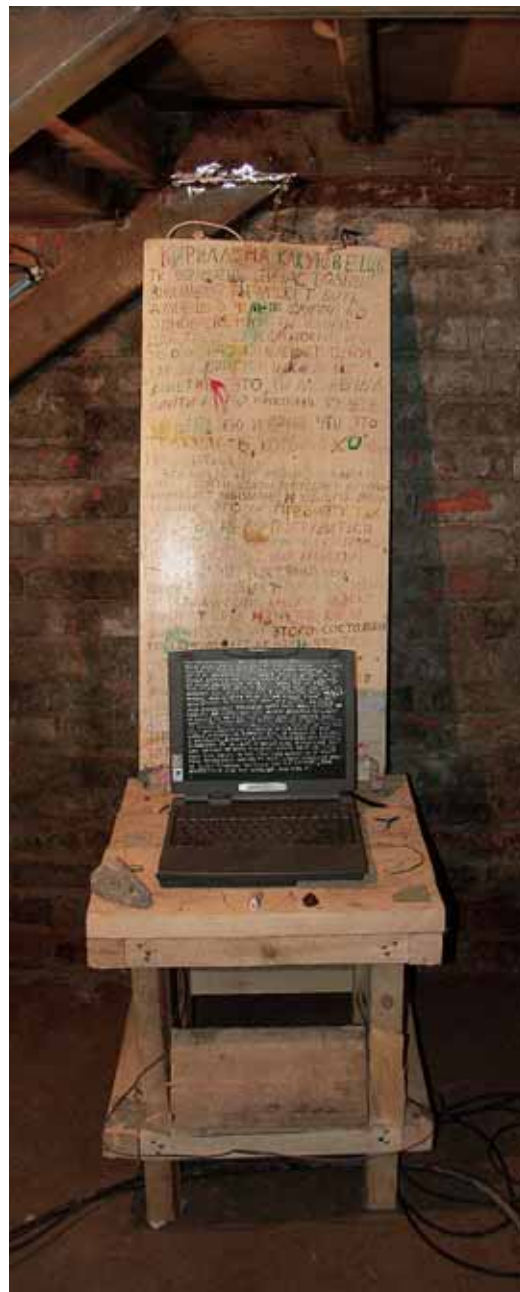
А.О.: К традиционным художникам я отношусь с большим интересом. Классическое искусство, соцреалистическое, например Пластов... Я считаю, что это были талантливые и интересные художники, серьезное открытие которых, возможно, еще предстоит. Если же говорить о современных традиционных художниках, то из тех, кого вижу, очень редко, к сожалению, отмечаю интересных. И все же думаю, что для современного искусства или искусства, которое находится в центре интеллектуальных процессов, очень важна серьезная работа с современной философской мыслью по очень широкому спектру проблем. Но трудно говорить о трансцендентном, так как мы здесь входим в область абсолютного субъективизма, где не существует интеллектуальных или других механизмов, благодаря которым мы можем определить, что такое трансценденция. Мы не будем говорить — Бог. Потому что трансценденция шире, это что-то, что находится за пределами человеческого восприятия, то есть субъективно. Один это будет называть абсолютным духом, другой — нирваной и т. д. Дальнейшее дискурсивное строительство исходя из этих субъективных посылов неминуемо приведет нас к конфликту. Это очень серьезное проблемное поле. Замечу, что «Верю» — это не выставка, где даются объяснения, что такое трансцендентное. Это выставка, которая проблематизирует тему. И весь комплекс проблем, связанных с ней — где это трансцендентное, как оно привлекается, как оно действует на бессознательном уровне в нашей культуре, — мне представляется чрезвычайно актуальным. Может, это не очень точное слово, потому что сегодня актуально, а завтра нет. Правильнее сказать, важен. Именно с фундаментальной точки зрения.

ДИ: *Но здесь есть трудно разрешаемое противоречие. Весь словарь современного искусства составлен из индивидуальных, штучных азбук. Идет опора на частные ассоциации, а не общепринятые. И вы не исключение. Если я интерпретирую вашу работу, основываясь на своих частных ассоциациях, вы скажете: прекрасно, так и надо, зритель работает. Но в этом случае не факт, что вы донесете до меня именно свою мысль. Например о трансценденции. Иначе вы должны отказаться от субъективности и перейти в поле общепринятых знаков. Но возможно ли это для современного искусства?*

А.О.: Все-таки художник — это не философ, не аналитик в фундаментальном смысле слова, это не тот, кто отвечает на вопросы. Нам свойственно скорее чувственно-эмоциональное восприятие реальности. Мы многое делаем интуитивно, по наитию. Как Олег Кулик придумал эту выставку? Он не вычислял, какую бы тему сейчас надо поднимать. Видимо, это было как вспышка. Поэтому художник не отвечает на вопросы, а привлекает внимание общества, высвечивает проблемы, чтобы их осмыслить. И проблема веры, конечно же, одна из фундаментальных областей человеческого сознания, человеческой деятельности. Поэтому сейчас, как мне представляется, наиболее важный момент в искусстве и в широком общественном контексте — выделить самые главные ее аспекты. К сожалению, это не может сделать ни телевидение, ни массмедиа, поскольку они занимаются по-настоящему актуальными проблемами, которые должны решаться сегодня-завтра. Вечные вопросы должно акцентировать искусство. Другая его задача — отражение состояния общества. Я, например, ее интерпретирую впервые за последние пятнадцать лет как строительство, структурирование.

ДИ: *Что наводит вас на эту мысль?*

А.О.: Я отталкиваюсь исключительно от собственного творчества. В девяностые годы я не занимался созданием артефактов. Я делал перформансы, организовывал различные мероприятия, но никогда не занимался объектным искусством. И не только я. В какой-то момент в 2001 году у меня вдруг возникли идеи объектного искусства. Когда возникает такое желание, это говорит о том, что в обществе происходят кардинальные изменения или относительно стабильная стабилизация. Это уже марксистская теория: чтобы возникла форма, необходимо ограничение. В обществе, где нет ограничений, форма не возникает. Поэтому в девяностые годы, период чистой воды анархии, тотальной, экспансионистской, либерально-террористской, не возникало никаких стабильных форм. И перформанс был наиболее адекватным отражением того времени. То есть это форма, которая возникает буквально на несколько минут, и если ты не успеешь ее сфотографировать, она исчезнет.



Кирилл Боголюбов
Инструкция
Объект. 2007

ДИ: *Но в этой эфемерности есть своя красота.*

А.О.: Вне всякого сомнения. Но это время прошло. И сейчас другая ситуация. Сейчас возникают ограничения. Создание институтов — это уже принятие определенных ограничений. И потому это необычайно плодотворное время: возникает проблема формы. Форма и есть ограничение. Сейчас время плодотворно именно для создания формальных художественных объектов. И я с большим удовольствием работаю.

ДИ: *Вы говорили о том, как важна для современного искусства серьезная работа с современной философской мыслью. Но у меня создалось впечатление, что выступления наших философов, принимавших участие в сборах на Винзаводе, не слишком вас впечатлили.*

А.О.: Просто мне ближе философствования другого типа.

ДИ: *Что именно? Или, точнее, кто именно из современных философов кажется вам заслуживающим внимания?*

А.О.: Из русских почти никто. А если говорить о западных, то наиболее серьезный автор, который поднимает вопросы трансценденции на новом этапе, это, конечно, Бадью. В России переведено несколько его книг. Самая, с моей точки зрения, серьезная — «Обоснование универсализма. Апостол Павел». В ней с абсолютно материалистических позиций идет реактуализация христианства. Концепция чрезвычайно красива. Если в двух словах, то основная мысль сводится к тому, что вера в воскресение, в то, что невозможно, и породила этот гигантский активизм — христианство. Если ты веришь в то, что невозможно, то вера в невозможное порождает гигантскую активность. Это очень забавный взгляд, который позволяет посмотреть с другого ракурса на христианство, на религию, на все развитие человечества последних двух тысяч лет.

ДИ: *А это разве не лежит в одной плоскости с тем, что вера в воскресение, вера в невозможное — это реакция на страх смерти, страх небытия? Наше сознание никак не может с этим смириться, мы не в силах представить, что нас не будет. Камю говорил, что «у нас нет опыта смерти». Смерть другого? Но мы в этом случае лишь посторонние, лишь наблюдатели. И коль мы не имеем такого опыта, то не можем себе это представить. Поэтому под сомнение ставится наша вера в смерть. Нам ближе вера в бессмертие, или воскресение. Попытки преодоления этого страха были в той или иной форме всегда и до христианства.*

А.О.: Да, но концепция Бадью значительно сложнее, изощреннее. Ее суть заключается в том, что необходимо поверить в то, что невозможно. Вера в невозможное и есть чудо. Меня, например, всегда интересовал вопрос (и у Бадью это тоже описано), кто такой был Иисус Христос? Если вообще был. Ничтожный человек, собственно говоря. Он не был лидером, ни политическим, ни военным, просто столяр, которому хотелось поговорить. И этого человека распяли, и во имя этого человека воздвигнуто огромное количество храмов, создано огромное количество произведений искусств. То есть девяносто пять процентов всего прекрасного, по крайней мере в изобразительном искус-

стве, создано во имя этого человека, для прославления его подвига. Сам по себе этот факт — чудо. И вот, собственно, на это и пытается ответить Бадью: почему это случилось? Он довольно изощренно показывает механизм веры в невозможное. Мне ближе такого типа размышления, чем априорные.

ДИ: *Какую работу вы хотите представить на выставку?*

А.О.: Это сложный большой проект. От идеи до воплощения прошло три года. Это серия объектов из дерева, резьба по дереву. Мимитическим объектом является хлеб. Если мы разрежем кусок хлеба, увидим его структуру: всевозможные точки, углубления и прочее. Ее я определенным образом преобразую в компьютере. Я применяю различные ходы, например, зеркальные отражения. В результате, если просто смотреть, видишь хлеб, но если приглядеться, видишь не просто хаотичное расположение точек, а их определенную взаимосвязь друг с другом. Во многом проект не концептуальный, а пластический, поэтому его надо видеть.

ДИ: *Кстати, ваша серия объектов с ногтями. Зачем надо было, чтобы присутствовали именно ногти, ваши ногти? Желание подлинности?*

А.О.: Полтора-два года я отращивал на ногах ногти. Дело не в подлинности. Хотя понятно, я делал отпечатки, потом их увеличивал. Но меня в данном случае интересовало, как и в сериях с орехами, лавашами, работа с такими объектами, которые находятся на границе нашего визуального восприятия. Все, что мы трогаем руками, находится на границе нашего визуального восприятия, потому что мы получаем информацию не только зрительную, но и тактильную. И когда мы получаем тактильную информацию, мы наше зрительное восприятие переключаем на другие области. Ногти — один из ярких примеров того, что находится в нашем тактильном поле, и мы не особенно акцентируем на них внимание. Это с одной стороны. А с другой — меня завораживало в ногтях то, что называется «бесконтрольное производство формы». Они растут, и всякий раз они разные. Все зависит от того, как ты их отрежешь. В этом смысле здесь можно делать бесконечное количество уникальных артефактов, потому что они все время разные. А меня интересовала проблема, когда объект находится на некоторой границе между уникальностью и серийностью.

ДИ: *Этим продиктован и ваш интерес к канону?*

А.О.: Да.

ДИ: *Таким образом, в этом процессе стабилизации, о котором вы говорили, вы подозреваете намечающийся процесс сложения канона?*

А.О.: В фундаментальном смысле говорить про канон довольно наивно. Потому что канон — это проблема ста лет. Но когда происходит структуризация общества, то ее отражение в искусстве — разговор о некой форме, некоем каноне, создании, с одной стороны уникального, а с другой — похожего. В этом смысле ногти — очень хорошая иллюстрация, потому что все время уникально и все время похоже на себя, как и во всех объектах, которые я тогда представлял. Мне интересно, где эта уникальность пребывает и где находится серийность.



I BELIEVE, or How to Make out What is Happening

The artist Anatoly Osmolovsky answers questions from DI.

DI: *I understand you're in on the project. As I saw you addressing the project's conferences at Art Centre Vinzavod, without giving a miss, I thought that for you it is one of essential importance, not just another show affair or something pushed into the headlines. Do you think its message really topical and timely?*

— The project's theme is really of great interest for me because it raises one of the central issues of human existence — faith. It does so at an existential rather than religious level. Faith is perhaps the most fundamental value for human thought, behaviour and so on.

It's precisely this theme that I suppose must serve as a stepping-stone when we're launching into a new time. There should be an a priori underpinning idea in the beginning for any kind of action as well as any kind of thinking. You may call the idea in question but without a paradigm of this kind you cannot go on conceptually with whatever art venture you're about to set forth. I think the theme is much broader than being topical and timely within the art context of Moscow only; it's in fact topical and timely within the broad context of contemporary Russian life. We ought, first and foremost, to try and re-think, and re-word, the basic principles of Russian culture.

Contemporary artists, at any rate those who want to be at the acme of intellectual work, ought to take seriously today's wide-ranging philosophical issues.

I think they must do so first of all because today's philosophical thought doesn't take into account the problem of the transcendent. So we are unable to discourse about the transcendent at all because by doing so we find ourselves in the area of absolute subjectivism where there are no intellectual or other mechanisms by which to define what transcendence stands for. We shall not use the word "God" because transcendence is something that expends beyond; it's something beyond the limits of all possible human experience and knowledge. Now, anything that lies beyond the limits of human perception is utterly subjective. Some call it 'absolute spirit'; others 'nirvana'. And any further discourse based on these subjective premises will inevitably lead us to a conflict. That said, it's clear why the theme, as far as today's philosophical thought goes, is taboo.

For all that, there is still a lot of serious controversy about it. Some, who refuse to take up any transcendent notion, have ended in an impasse; others claim they cannot go without taking up transcendent matters because a transcendent matter, whether we want it or not, will always come in unconsciously. The point I'm anxious to make is that all these issues are to be taken very seriously. And the I BELIEVE exhibition, I stress it, is no place where any through-and-through explanation of what the transcendent is all about is to be found. It is a place where the declared theme is raised as a set of questions. And this set of questions — where it may act as transcendent, in what way it may be taken up, how far it may affect us, unconsciously, given our particular culture, — is highly topical and timely. I'd rather not call it 'topical' because what is topical today will no longer be so tomorrow. I think it would be better to call it 'important' — from the fundamental point of view.

Interviewed by Lia Adashevskaya



Дмитрий Дульфан, Сергей Зарва

Капля

Инсталляция. 2007

ДИ: *Где неизменность. Ведь эта одновременно сокрытая и явленная неизменность прочитывается в искусстве определенного этапа времени, определенной нации, конфессии и т.д.*

А.О.: Поэтому для меня очень интересна проблема национальной художественной традиции. В девяностые годы и даже семидесятые-восемидесятые в экспериментальном искусстве проблема национальной традиции была табуирована или, вернее, считалась несущественной. Большинство художников переживали, из-за того что на выставках за границей их всегда узнавали как русских. Это воспринималось, как свидетельство неполноценности. Когда говорили «русский художник», то имели в виду не вообще художника, а такой подвид русского художника. Но мне кажется, что это совершенно неверная интерпретация, потому что в мировом художественном сообществе национальность художника не является унижительным признаком, а подчеркивает своеобразие, если это своеобразие присутствует в работах. Просто это данность. Но надо идти дальше. После констатации этой данности нужно попытаться понять, а что, собственно, уникального есть в русской художественной традиции?

ДИ: *В чем вы видите эту константу, которая определяет уникальность одной культуры по отношению к другой?*

А.О.: Во-первых, понятно, что русская изобразительная культура появилась в XIII—XVII веках, в период, когда возникла иконопись. И в общем-то, иконопись — уникальный вид творчества, который сохранился на этой территории. Основа российской культуры — идея повторения, потому что иконопись — это канон. Но его невозможно повторить абсолютно, все равно возникают различия. Почему именно культура повторения получила такое большое развитие в Российской империи? Я это интерпретирую, привлекая военное мышление. В России очень большие расстояния. И для того чтобы передать информацию в несколько мест, необходимо было одну и ту же фразу повторять много раз. Иначе ты не будешь услышан, и эта земля не будет объединена в одно целое. Поэтому здесь, собственно говоря, и возникла культура канона и повторения. Но повторение обладает одним негативным аспектом. Когда повторяешь одну и ту же фразу бесчисленное количество раз, попадаешь в ситуацию инерции. Вначале это очень хорошо работает, но через какое-то количество лет отрывается от реальности. И тогда происходит жуткий кризис. То, что и случилось в Смутное время, в семнадцатом году, в девяносто первом году. Особенно ярко это было видно в брежневскую эпоху, когда говорили одно, а на самом деле было все по-другому. И эта культура повтора свойственна российской художественной традиции. А западной художественной культуре присуща традиция различия. Но чем мы связаны? Тем, что абсолютный повтор невозможен, как и невозможно абсолютное различие. Этой невозможностью мы и связаны. Мы не можем ничего повторить, но и в западной культуре невозможно абсолютно различаться. «Повторение и различие» — название философской работы Жюль Делеза. Он, конечно, к этим размышлениям не имеет никакого отношения. Но повторение и различие — две парадигмы европейской культуры. И в единении они как бы взаимно дополняют и во многом обуславливают друг друга.

ДИ: *Выставка «Верю» проходит в рамках Второй Московской биеннале. Как вы оцениваете первую? В чем ее позитив? И что, с вашей точки зрения, не совсем удачно?*

А.О.: У меня особых претензий нет. Может быть, чисто

технические. Биеннале — такой жанр международных выставок, который, на мой взгляд, довольно консервативен.

ДИ: *То есть вы не ждете ничего интересного?*

А.О.: Я считаю, что могут быть очень интересные открытия западных художников. Это хорошее культурное событие. Другое дело, что, может быть, имело смысл России выступить как-то более экстравагантно, в какой-то менее традиционной форме. Но может, этого и не стоит делать, потому что тема для массового зрителя очень новая, фактура, технологии новые. Может, это будет никому непонятно. Или, наоборот, тут надо идти по пути, что называется, блокбастеров, таких ярких событий, которые бы большинству нравились. Здесь очень сложно судить. Я думаю, что это должны сами организаторы решать. Первая биеннале, по-моему, была неплохой. И основной проект — хорошая выставка молодых художников.

*Беседу вела
Лия Адашевская*



Валерий Кошляков
Троллейбус
Инсталляция. 2006



«1:1» — проект лука панкрацци

Специальные программы

Второй Московской биеннале современного искусства

Проект «Специальный гость» Лука Панкрацци «1:1»

Организатор Московский музей современного искусства

Куратор Оксана Малеева

Место проведения — Галерея «Зураб»

4 марта — 3 апреля

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



ART может быть акронимом от Authentic Rite Transformation (Истинная трансформация обряда) или от Autonomous Rite Transformation (Независимая трансформация обряда), где обряд представляет собой действие или сочетание действий, выполняемых в строгом соответствии с кодифицированными нормами. В обоих случаях это личное путешествие через изменение обрядов, воспринимаемых через язык и рисунок, сохраненные в памяти предков.

Данный проект родился из дискуссий о языке Луки Панкрацци, из обмена наблюдениями, заметками и из встреч с ним. Его видение, полностью меняющее обычное восприятие вещей, направляет наше воображение на путь размышления о настоящем. Панкрацци показывает нам множество способов, с помощью которых мы передаем, расшифровываем и интерпретируем визуальную информацию. Решающее значение имеет то, ЧТО я вижу и КАК я вижу, а также, как то, что я вижу, касается меня и что оно несет мне. Мы получаем зрительные образы из одного элемента или группы элементов, будь то проявления природы или людей. Можем ли мы расшифровать их? И через какое измерение?

Лука Панкрацци дает нам возможность задуматься о восприятии. Смотреть — значит видеть. Эта практика наблюдения всегда

являлась ядром его искусства.

«1:1» — это работа о восприятии. Это встреча и одновременно столкновение. Это сравнение. Это образ, отражающийся в кривом зеркале, показывающем неточно, размыто, искажая перспективу.

«1:1» шепотом повествует о памяти скрытого, о том, что находится за пределами. О предмете, лишенном выразительности, переживающем новое рождение. Проект «1:1» направлен на видимое искусство в виде предметов поклонения, вкрапляет искусство в миф, охватывает внешнюю оболочку и изменяет представление о ней, позволяет исследовать внутреннее содержание видимого; сопоставляет 1 и 1 и через сходство, управляя измерениями.

Панкрацци возвышает обыкновенное и видоизменяет превосходное. Художник манипулирует и играет с простыми вещами, а также с воображаемыми образами и предметами поклонения, переворачивая их с ног на голову. Он добавляет искусство в ничего и искусство в искусство.

Он трансформирует полезные, но суетные предметы до такой степени, что внимание зрителя фокусируется на них, и в то же время вносит в общеизвестные мифы свою личную мифологию.

Он достигает этого с помощью небольшого смещения предмета наблюдения, заставляя тем самым зрителя взглянуть на него с другой перспективы.

Минимальные пробелы и легкие вариации — это элементы, через которые художник (Панкрацци) познает действительность...

В работах Панкрацци внутреннее и внешнее приобретает новое измерение. Он умеет создать отличие и показать его нам.

Его работа — это комментарий о том, как вещи отдалены от нас. То, что было когда-то достижимо, становится труднодостижимым, в то время как недостижимое удаляется все дальше и дальше. Тем самым художник подчеркивает его культовый статус и располагает его там, где оно должно быть — где-то там, где мы не можем прикоснуться к нему.

Оксана Малеева

Лука Панкрацци

Interno

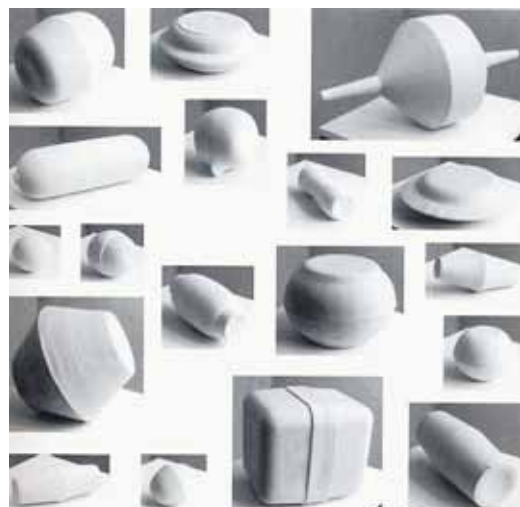
Холст, масло

1993

Senza titolo

18 пластиковых форм

1990



“1:1”, Luca Pancrazzi’s Project

*Curator: Oksana Maleyeva
Special quest of the Second Moscow
Biennale of Contemporary Art Project
of the Moscow Museum of Modern Art
“Zurab” Gallery.*

This project has stemmed from Luca Pancrazzi’s discussions about language, our exchange of observations and notes and our meetings with him. Pancrazzi’s vision can overturn our accustomed outlooks, giving our mind a boost to think anew about the here and now. He puts across a great many ways we can transmit, decode and interpret visual information. Above all it matters WHAT I see and HOW I see it, as well as how what I see concerns me and what it gives me. We receive visual images from an element or a group of elements, whether natural or human. Can we decode them? And what kind of yardstick to use to do it?

Pancrazzi helps us get a deeper insight into the nature of perception. To him, looking means seeing. And this is the core of his art.

His project “1:1” may be viewed as comments on how far or near things may be distanced. Things once so handy are becoming hard-to-get-at, while unattainable things are receding farther and farther. The artist thus points out that his art has the status of a cult: it lies where it should be, where we are unable to touch it.

Oksana Maleyeva

§ «1:1». ДРУГИЕ ИЗМЕРЕНИЯ

На вопросы «ДИ» отвечает художник Лука Панкрацци

ДИ: Вы участник Первой Московской биеннале и в качестве специального гостя приглашены на Вторую. Для вас лично существует преемственность между проектами 2005 и 2007 годов?

Л.П.: Вне всякого сомнения, в широком смысле слова такая связь существует. На первую биеннале меня пригласили участвовать в групповой выставке, где каждый участник обычно соглашается с куратором. Роль куратора заключается в попытке объединить произведения вокруг более общей, основной темы и стремлении связать произведения каждого художника с работами других участников. Те мои работы, которые соответствовали общей концепции, куратор отобрал. На второй биеннале не будет такой тесной связи с концепцией куратора, он увидел возможность представить мой собственный язык, сделать акцент на моем личном творчестве.

Таким образом, у меня появился шанс прояснить некоторые аспекты моего творчества, которые я не смог продемонстрировать на предыдущей выставке в Москве.

ДИ: В своей новой работе вы по-прежнему касаетесь проблематики, заявленной на 1-й биеннале, — это Интернет?

Л.П.: Да, но лишь постольку, поскольку все мое творчество связано и определяется отсылками к Интернету, что дает возможность развивать мои идеи параллельно, в соответствии с общими темами. Но я не думаю, что в этот раз будет какая-то специальная отсылка к основным темам работ, представленных на предыдущей биеннале.

ДИ: Кого вы считаете потенциальным зрителем биеннале? И есть ли у вас такое понятие, как «мой зритель»?

Л.П.: Я думаю, что зритель будет тот же. Я имею в виду, что мы не будем тесно связаны с хэппенингами. Надеюсь, что в этом году поток публики окажется более широким и разнообразным. В таком крупном городе, как Москва, странно было бы предполагать предубеждение к современному искусству.

ДИ: Культ потребления, власть материального — ценности современного мира. Все это ведет к обезличиванию, утрате индивидуальности как отдельного человека, так и общества, становящегося все более однородным. Может ли искусство противостоять этому?

Л.П.: Только наша культура и наша индивидуальная свобода могут быть действенным и острым оружием в борьбе с однородностью, безликостью масс и обществом, ориентированным на потребление. Для меня культура означает нечто, проникающее в глубины души индивида, нечто, обращающееся к моральным принципам и связанное с образованием.

ДИ: Да, но ведь и эта высокая культура оказывается сегодня вовлеченной в общие экономические, а точнее рыночные процессы, оказываясь продуктом.



**Vedere o essere visti
(fuori registro)**

Холст, акрил

2004

COURTESY GALLERIA

CONTINUA, SAN

GIMIGNANO

Space Available

Серебряный спрей

на стене в Милане

1995

Л.П.: Связанное с рынком потребление ассимилирует каждый аспект нашей жизни. Если пытаться уйти от этого или занять позицию аутсайдера, то придется вести неравную борьбу. Чаще всего вы должны плыть по течению или сидеть на берегу и наблюдать за тем, что происходит. Когда же вас поразит нечто или вы испытаете волнение, вы снова погружаетесь в поток и пытаетесь продвигаться быстрее, опережая общее течение.

ДИ: *Может ли сегодня искусство играть социальную или политическую роль, или хоть в какой-то степени оказывать позитивное влияние на современное общество?*

Л.П.: Несколько раз искусство пыталось выполнять социальную и политическую функцию, иногда даже основываясь на грубой, нетрадиционной эстетике, идущей вразрез с общественными нормами. Но сегодня такую роль можно выполнять, только погружаясь в жизнь людей. Художники должны свободно самовыражаться по отношению к системе и заменять искусственно навязанные, ставшие общим местом так называемые традиционные ценности своими собственными — прочувствованными и осознанными. Только при условии что художники станут примером для окружающих своим образом жизни, они смогут продемонстрировать некоторые свои возможности, свои сильные стороны как творческих личностей, ведь их произведения имеют очень короткую жизнь. Они сразу поглощаются рынком, как любые другие товары. Художник имеет ту же жизнь, что и его произведение, он вклинивается в жизнь и в свое время. В этом причина, почему в произведениях должно скрываться много смыслов, чтобы их можно было снова и снова рассматривать, изучать в одиночестве.

ДИ: *Позиция художника вне контекста общепризнанных ценностей современного общества — это форма рефлексии или протеста и противостояния?*

Л.П.: Это характерный пример поведения художников, которые сегодня своей позицией, своими произведениями представляют некую форму протеста, лишенную компромисса. Но с моей точки зрения, художники должны быть исследователями поведения людей, скорее в духе францисканцев, нежели борцов. Исследовательская деятельность и следование разумной норме, как представляется сегодня, оказывается вне общих тенденций и в оппозиции к обществу, ориентированному на потребление.

ДИ: *Иными словами, если я правильно поняла, вы считае-*

те, что в современном искусстве может обозначиться процесс сопротивления как основная тенденция?

Л.П.: Нет. Современное искусство — только способ интерпретирования реальности. Когда-то художников считали предвестниками. Их не понимали в свою эпоху и в своей стране. Сегодня художники погружены, внедрены, вовлечены в общество, как и любой другой индивид. Я не усматриваю в этом никакого повода для конфликта. Исследование и анализ ситуации — шаг к ее правильному пониманию, пониманию самих себя.

ДИ: *Современное искусство нередко носит гротескные черты, черты гипертрофированности, оно кажется кричащим. Касаясь острых социальных проблем, оно становится искусством отчаяния, искусством иронии или искусством надежды. Как бы вы могли определить интонацию своего творчества?*

Л.П.: Я не знаю своего направления и не представляю, как обозначить его. Я сам все еще задаю себе вопрос об этом, пребываю в поисках. Вот почему я занимаюсь исследованиями.

ДИ: *Интерпретируя произведения современных авторов, зритель должен в большей степени полагаться на чувства или интеллект? Иными словами, какая составляющая важнее — эмоциональная или рациональная?*

Л.П.: Конечно, существуют различные уровни интерпретации. И они все работают и имеют право на существование. Тот, кто рассматривает произведения искусства, вступает в диалог с собой и проецирует свою культуру и восприимчивость на произведение. Более того, он идет еще дальше в своем стремлении прочувствовать более глубокие пласты, сокрытые в произведении. А иногда он пытается понять еще и создателя произведения.

ДИ: *А для вас важно, чтобы вас поняли и трактовали «правильно»? В том смысле, что раскрыли замысел, основную вашу мысль. Или оставляете за зрителем право на свободу интерпретации?*

Л.П.: Привилегированная связь между наблюдателем и наблюдаемым настолько интимна, что рождает глубокие интерпретации. И эту связь обуславливает специфический взгляд художника на мир: благородного, предубежденного, яростного, теллурического, поэтического, амбициозного... И никогда — аморфного, равнодушного. Тот, кто рассматривает произведение, имеет шанс обрести то же самое.

Беседу вела Юлия Кульпина

“1:1” Other Dimensions

*Below we present our interview
with the artist Luca Pancrazzi*



DI: *Do you think there is a connection between the two biennale projects, 2006 and 2007?*

— Surely there is. In the first edition I was invited to participate in a group exhibition, where one participates agreed with the curator which work to bring in on a wider basic theme, and connected to the other works by many other artists gathered by the curator.

My works were therefore functional to a common setting-up, shared with the curator and with the other artists, while this next edition will arise from a close relation between the curator — who has seen the possibility to develop the initial input — and my work.

DI: *What does your second (on your own) participation in the Moscow biennale mean?*

— A better relation with the Moscow Biennale. It gives me a chance to make clearer some aspects that could not be expressed in the previous exhibition.

DI: *Have you taken some of your issues on display at last year's biennale over to your new work?*

— All my work is connected to and by internal references and possibilities developed in parallel with the general themes. But I do not think that there is an explicit reference to the previous edition basic themes.

DI: *What sort of people do you think are most likely to come to the biennale and in particular to see your work?*

— I think public will be the same. I hope that there will be the widest and most transversal flow of public, overall in a city like Moscow, still stranger to prejudices on contemporary art.

DI: *What do you think can be opposed to consumerism and power-obsession as the staple values of today's society?*

— Only our culture and our individual freedom can do.

DI: *How do human beings and material commodities stand in relationship to one another?*

— They have to coexist. Consumption assimilates every aspect of our existence. To run off or to be outside of it is an unequal struggle; you must rather go along with the stream or seat on the shore and see what is going on. And when you get excited, you plunge again in the flow and try to go faster than the stream.

DI: *Can art serve as a vehicle of values, play social and political roles and exercise influence on today's society?*

— Art has tried several times to have a social and political function, adopting even harsh aesthetics, behaving in an exemplary manner with regard to society; but today this role must be played only by people's life.

Artists should have the merit to freely behave before the system and to replace the common values with their own ones. Only being an example for themselves, artists can be useful to show some possibilities, while their works have a brief life.

We do not need pretexts; the artist is an intermediate character between art history and works. The same life of the artist is a work of art, wedged into the society and its time.

DI: *Will an artist's position, out of the context of today's society's received values, take a form of reflection or a form of protest and opposition?*

— It is artists' exemplary behaviour of that represents a form of protest, not their eclecticism on the borderline. Artists should behave more like Franciscans a soldiers.

DI: *Do you think a process of opposition may arise in contemporary art?*

— The contemporary art is the only way to interpret the present.. Once artists were forerunners, misunderstood by their epoch and country. Today artists are plunged into society like anyone else. I cannot see conflicts.

DI: *Contemporary art takes a direction of despair, or a direction of irony, or a direction of hope, when it comes to grips with acute social issues. What direction do you take?*

— I do not know my direction. I am still wondering about it. This is the reason why I keep on researching.

DI: *How much do artists turn to interpreting issues in their work? Do they usually appeal to feelings when trying to make the public think more about what they see?*

— There are surely different levels of interpretation, and all are valid. Who observes a work of art has a dialogue with him/herself and projects his/her culture and sensitivity onto the work, goes through it as far as he gets to perceive the deep reasons of it and sometimes to understand its creator.

DI: *The humanities and the natural sciences are coming increasingly to friendly terms now. In way do you think art is coming to terms with science (say, mathematics)? Does it mean that the rational is gaining more ground in art?*

— Art does not seem to need a rebirth.

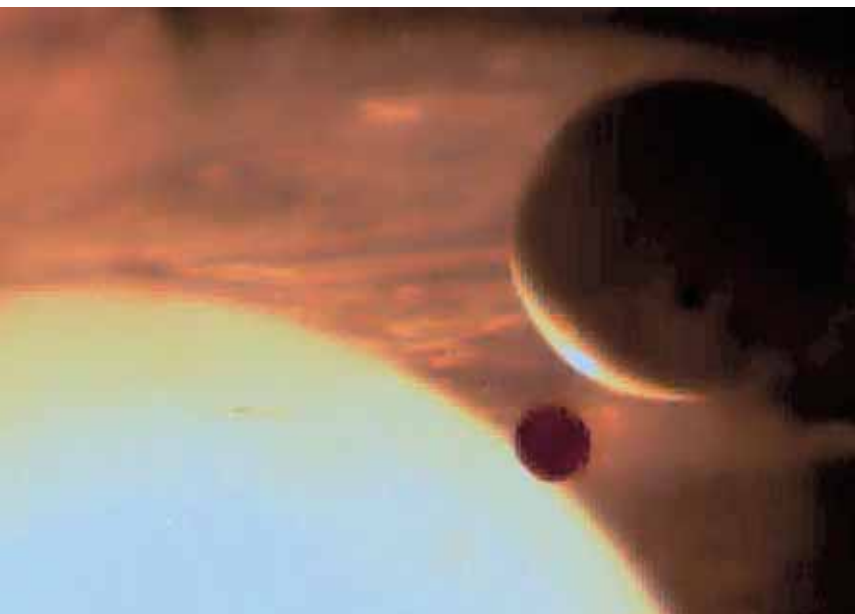
DI: *Have you any homemade explanation for the project “1:1”? Or you leave it to the public to interpret it as they choose?*

— The privileged relation between the observer and the observed is so intimate that reaches deep notes; and this relation arises from the artist's look upon the world: a gentle, squint-eyed, violent, telluric, poetic, ambitious, never absent look. Who observes the work of art has the chance to do the same.

*Interview
by Julia Kulpina*

урбанистический формализм

Проект Московского музея современного искусства специальной программы 2-й Московской биеннале современного искусства
Организаторы: Правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы, Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства, Фонд «Современный город» и издательская программа «Интерроса»
Московский музей современного искусства, Ермолаевский пер., 17. 1 марта – 1 апреля



2 МОСКОВСКАЯ
 БИЕННАЛЕ
 СОВРЕМЕННОГО
 ИСКУССТВА
 2 moscow biennale of contemporary art
 01.03.2007 – 01.04.2007

Группа «Обледенение архитекторов»

Условия обитания

Инсталляция. 2006

Алексей Каллима, Инна Богуславская

«Мальборо».

Происхождение видов

Инсталляция. 2006



урбанистический формализм рассказывает о своеобразии современного общества, о формах и структуре жизнедеятельности крупного мегаполиса.

Для выставочного пространства фонда «Современный город» были специально созданы девять инсталляций художников Антона Литвина, Виктора Алимпиева, группы «Bluesoup», Ирины Кориной, Анатолия Осмоловского, группы «Обледенение архитекторов», Давида Тер-Оганьяна, Владимира Логутова и Алексея Каллимы в соавторстве с Инной Богуславской.

Инсталляция **Антон Литвина** «Cover» положила начало всему проекту. Она обращает на себя внимание прежде всего необычным выбором материала — абразивной бумаги (шкурки). Ее особенности — фактурная поверхность и бумажная непрочность, недолговечность. Но в работе художника этот материал становится амбивалентным: в первой части шкурка лежит на полу как реальная ковровая дорожка, а во второй — становится коллажем на стене, изображающим лестницу, идущую вверх.

В представленном проекте **Виктора Алимпиева** «Сияние» выставочное пространство теряет узнаваемость, превращаясь не то в интерьер больницы, не то в каток. Белый кафельный пол, отражает свет его видеопроекций, других источников света нет. Его видео показывает множество парных белых ламп, которые в советское время встречались в общественных местах: белые «таблетки», на которых было написано краской «Выход». Теперь же в видео Алимпиева на лампах герои из детского мультфильма, личики девочки и мальчика с заклеенными ртами. Изображения медленно меняются, и постепенно вместо лиц появляются очертания двух корон. Во втором зале на лампах изображены розы, то исчезающие, то появляющиеся.

Видеоработам группы «**Bluesoup**» свойственна строгая необратимость сюжета. Изучая возможности языка кино и видео, авторы уплотняют, концентрируют сюжет до начальной и конечной сцены. Темой инсталляции «Эшелон» становится рассуждение о реальности, управляемой невидимыми и непонятными законами. Инсталляция состоит из трех видео, в которых перед зрителем предстают три разных пейзажа: зимний — с уходящим вдаль бесконечным поездом и летящими снежинками навстречу, осенний — с громыхающей по полю шеренгой грузовиков, и третий вид из самолета. Во всех трех видео причиной бесконечного движения являются таинственные упакованные предметы, которые перевозят в вагонах и грузовиках и время от времени выбрасывают из люка самолета.

Ирина Корина, сценограф по образованию, привычно и легко управляет пространством. Ее инсталляция «Топ-модель» — экстравагантный интерьер в стилистике 1960-х годов, центром которого является большая пластиковая конструкция, напоминающая то ли кровать, то ли ванну, то ли кресло. В действительности эта «Модель» является увеличенной копией упаковки для мобильного телефона.

Анатолий Осмоловский сформулировал новую идеологию профессионализма — нонспектаклярное искусство как оппозицию «непристойной медийной зрелищности». В своей инсталляции «Золотой плод Натальи Саррот» он ссылается на роман «Золотые плоды» этой французской писательницы — его объект является символом пустоты

и суетности светской жизни. Скульптурная композиция дополняется видео, где за основу выбран футбольный матч, из видеосъемки которого была тщательно удалена не только вся публика, но и футбольное поле с игроками. В результате на пустом оранжевом поле взвивался и метался одинокий футбольный мяч, выкрашенный в голубой цвет в соответствии с кожей «золотого плода».

«Обледеение архитекторов» — группа, продолжающая традиции русского утопического проектирования. Инсталляция «Условия обитания» рассказывает о жестком ограничении пространства и движения человека в стенах малогабаритной квартиры. Делается это с целью воплотить в жизнь идею русского философа Федорова: расселить воскресших предков. Если Федоров предлагал с этой целью завоевывать новые планеты, то «Обледеение архитекторов» делает обыкновенную пятиэтажку двадцатипятиэтажным домом с помощью понижения потолка до полутора метров. Следствием такого уплотнения пространства становится метафизическое «озарение», которое демонстрируют мониторы компьютеров. Все «космические виды» снимают видеокамеры, спрятанные в складках одеял или у остатков пищи.

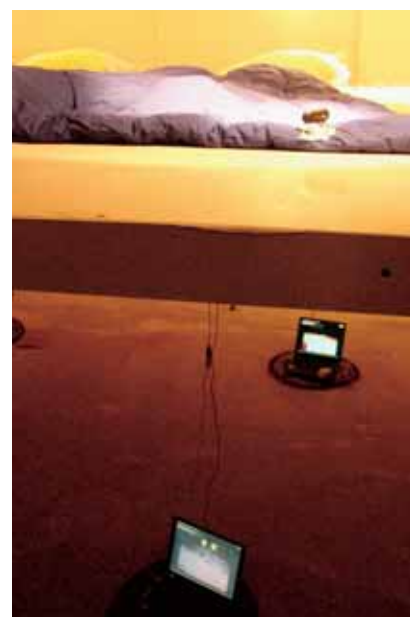
Давид Тер-Оганьян — один из самых известных авторов нового поколения российских художников, чей творческий путь связан со всеми существенными художественными явлениями второй половины 1990-х годов. По сей день он сохранил в своем творчестве бунтарство русского модернизма, стремление к максимальной простоте художественного языка. В проектах «Набор цветов» и «Зеленая комната» Тер-Оганьяном представлены фотографии и инсталляция. «Набор цветов» — название, заимствованное из канцелярского обихода, так как автор использовал набор листов цветной бумаги для детского творчества, которые он снял самым примитивным фотоаппаратом со вспышкой. После были напечатаны принты большого формата, напоминающие абстрактную живопись. В инсталляции «Зеленая комната» были выставлены только загрунтованные полотна, а зеленая монохромная живопись создавалась с помощью освещения зелеными лампами.

Владимир Логотов — самый молодой участник программы, живущий в Самаре. В области видео, с которой художник активно работает в последние годы, он сумел найти сочетание адекватной передачи действительности и отстраненной созерцательности. Его видеосюжеты монотонны, полны тонких визуальных эффектов, присущих обычно живописи, их обыденность наполнена ритмом, основанном на повторениях, смещениях, отражениях, обрыве движения. Работа «Ожидание» представляет две видеопроекции, в которых одна является как бы продолжением второй. Камера медленно движется по толпе, стоящей на ступенях какого-то административного здания. Однако ступени и народ оказываются бесконечными, так как художник искусно «сконструировал» нескончаемую толпу из одних и тех же персонажей. «Ожидание» — это наслоения пространства и времени, включающие в какой-то момент и зрителя в бесконечный поток параллельного движения.

Алексей Каллима и Инна Богуславская демонстрируют возможности новых высказываний посредством узнаваемых и привычных образов массовой культуры: из предметов почти символических по отношению к определенному событию конструируется само событие. В инсталляции «Происхождение видов» это стыковка межпланетных кораблей, сложенных из сигаретных пачек «Союз — Аполлон». С другим известным лейблом — «Мальборо» Каллима и Богуславская создают целую сюиту, в которой пачка рождается, стареет и, наконец, уходит в небытие, так что на подиуме демонстрируется только ее тень.

В целом проект «Урбанистический формализм» отличают минималистическая сдержанность, сжатость и насыщенность формальных приемов, которые при всей своей конкретности все же способствуют метафорическому прочтению и поэтической отстраненности образов. Формалистическая традиция, ранее относившаяся лишь к области литературы и художественной критики, получает здесь словно «прививку» и к визуальному языку. В контексте современной цивилизации, практически полностью заключающей жизнь современников в рамки урбанизма, формалистический принцип предоставляет инструмент для описания и анализа новой, постиндустриальной действительности.

Евгения Кикодзе



Анатолий Осмоловский
Золотой плод Натали Саррот
Инсталляция. 2006

Виктор Алимпиев
Сияние
Инсталляция. 2005

Группа «Обледеение архитекторов»
Условия обитания
Инсталляция. 2006

«Bluesoup»
Эшелон
Инсталляция. 2006



«утверждение идеальности» ван гуофена

Куратор Дарья Камышникова
Галерея искусств Зураба Церетели
7 марта – 1 апреля

Capturing It Perfectly

Wang Guofeng's project has been presented by the Russian Academy of Arts, the Moscow Museum of Modern Art and the Zurab Tsereteli Gallery at the Second Moscow International Biennale. Entitled "Statement of Ideality", it displayed a series of big-sized (120x540 cm) panoramic digital photographs of the government buildings erected in Peking in the mid 1950s, within a record time of ten months. A politically-loaded pastiche of Chinese, Western and Soviet styles, these buildings evoke the Chinese high-brow attitudes, nationalist aspirations and socialist ideals of the time. By using digital photography tricks, the Chinese artist has accentuated their cold, pompous facades, thus making them look more real than they actually are. His visual language is deliberately affected to add plastic substance and sculptural monumentality. There is something definitely metaphoric about these government edifices: forbidding and strait-laced as they may look, they seem to have materialized people's unconscious or barely perceptible nostalgia for the times gone by. Moreover, they are looming as memories of the past — and forebodings of the future.



Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства и Галерея Зураба Церетели представляют на 2-й Московской международной биеннале современного искусства проект китайского художника Ван Гуофена «Утверждение идеальности», состоящий из серии масштабных (120x540 см) панорамных цифровых фотографий пекинских государственных зданий, построенных за 10 месяцев в середине 1950-х годов. Грандиозный государственный проект периода формирования Китайской Народной Республики и ее идеологии требовал от художника не менее масштабного воплощения своей идеи, подразумевающей анализ множественных контекстов, раскрывающих или скрывающих сущность феномена власти, тоталитарной идеологии, национального менталитета



2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007





и искусства. Помпезная и холодная стилистика архитектуры 1950-х годов подчеркивается специальной цифровой обработкой фотографий, делающей изображение более реальным, чем сама реальность. Намеренно стилизованный визуальный язык фотографий придает им пластическую определенность и скульптурную монументальность. Строгая и чопорная архитектура государственных зданий метафорична, в ней материализуется не всегда осознанное, часто едва уловимое ностальгическое переживание прошлого, его связь с настоящим и проекция в будущее.

Ван Гуофен живет и работает в Пекине. Окончил факультет изящных искусств в университете Внутренней Монголии (1991) и отделение китайской живописи в Академии художеств Китая (1997), там же прослушал годичный курс современного искусства. С 1998 года занимается фотографией и видеопроектами, получил известность благодаря видеооформлению драмы «Конечная остановка — Пекин» (2003). Постоянно участвует на всех крупнейших китайских и международных форумах современного искусства, в частности в биеннале современного искусства в Шанхае.



«ЖИВОПИСЬ маслом/ нефтью»

Проект Московского музея современного искусства специальной программы 2-й Московской биеннале современного искусства
Куратор Елена Сорокина.
Московский музей современного искусства, Петровка, 25.
1 марта — 1 апреля.

Выставка «Живопись сырой нефтью» критически освещает различные проблемы, так или иначе связанные с нефтью: уникальное естественное происхождение топлива, постоянное истощение запасов, изменение ее оценки на мировом рынке, роль нефти в мифологии разных культур.

Некоторые работы касаются сооружений нефтяной промышленности — нефтепроводы, буровые вышки или цистерны становятся визуальной мерой исследования роли нефти в коллективном сознании. Буровые установки, на которых добывается нефть морских месторождений, представлены как пугающий гибрид стога сена и кафедрального собора, нефтепроводы — как угрожающих размеров паутина.

В другой части работ на первый план выдвигается негативная сторона добычи и использования нефти. Последствия техногенных аварий не только разрушительны для окружающей среды, но и оказывают губительное влияние на массовое сознание.

Подчеркивается тесная связь нефти и военных конфликтов. Все в большей степени в нашей цивилизации она выступает как главное топливо для военной машины, являя собой геополитически обусловленную цель боевых действий.

Будучи одним из основных источников энергии в мировой экономике, нефть также оказывает огромное влияние на нашу повседневную жизнь.

Взятая в качестве эстетического объекта в множестве своих значений оказывается символом времени, в котором мы живем, и обнажает проблемы, которые требуют решения.

Художники: Justin Beal, Heidi Cody, Christoph Draeger, Yevgeniy Fiks, Anton Ginzburg, Jason Middlebrook, Ivan Navarro, Marcel Odenbach, David Opdyke, Said Atabekov, Erbosyn Meldibekov, Elena Kovylna, Mitch Miller



юрий лейдерман. «вот приходит швейцарский капитэн домой...»

*Проект Московского музея современного искусства
специальной программы 2-й Московской
биеннале современного искусства.*

Куратор Тереза Мавика.

*Московский музей современного искусства,
Ермолаевский пер., 17. 1 марта — 1 апреля.*

Yuri Leiderman.
“Here comes home
the Swiss captain and sees
a round box on the table
(Geopoetics—5)”

*The Moscow Museum of Modern Art's
special-program project at the Second Moscow Biennale
Curator: Teresa Mavica*

Broadly speaking, the project's tack appears to be towards pushing such entities as ethnos, politics, race, nation, in short, any thing used as leaven for all sorts of dreamweaving, to metamorphose, all by themselves, into eerie objects of so much familiar shape: lumps, boxes, chests, what not. Ostensibly, each of them looks very much like 'a character' or 'a nation's envoy', but actually none of them can be taken other than just as a skirting-board's or a coffee-stain's rep. More broadly speaking, political invectives are to be taken solely as poetic invectives. Still more broadly speaking, geopolitics splits up geology and poetics.



Э то идея сделать так, чтобы этнос, политика, расы, народы — то, что служит основой всякого вымысла — сами бы превратились в несуществующие объекты подобно овальцам, коробкам, комочкам, шкафам. Вроде действительно «персонаж», действительно «представитель народа», но на самом деле лишь представитель углов у плинтусов или кофейных подтеков представитель. В общем, политические инвективы, кои следует понимать исключительно как поэтические инвективы. Иначе говоря, размазать геополитику по геологии и поэтике.

Подобие абстрактной живописи, в которой нации используются вместо красок: еврей и грузин перед серой мглой монументов Второй мировой войны, семь негров смотрят в молоко, моджахеды превращаются в змей с узорчатыми брюшками, швейцарский капитан смотрит на круглую коробку...

«Вот приходит швейцарский капитэн домой...» — он даже не «капитан», но какой-то претенциозный и невозможный заграничный «капитэн», дважды невозможный — учитывая, что у Швейцарии нет моря и соответственно нет никакого флота и никаких капитанов.

— А что, это морской капитан?

— Морской, конечно, — он ведь «приходит домой» из плавания, как моряки говорят: «приходим мы как-то раз в Геную», «приходим с полными трюмами, с поднятыми флагами в родной порт». И видит капитан на столе круглую коробку. Похоже, сюрприз не из приятных, эта круглая коробка, расписанная какими-то странными арабесками. Что, мусульмане опять, взрывные устройства?! Не трогайте, не трогайте, вы ведь не знаете, что там внутри! Да, похоже, полные трюмы не у капитана, отнюдь, полные трюмы ему дома наложили, наваляли. Одинокий, усталый швейцарский капитан. Может, жена от него ушла, там прощальное письмо, кольцо, письма не от него оставила в коробке. А что, ведь осень жизни, последний шанс, надо уж посмотреть на вещи проще, впереди разве что вечность простая, прямая, черно-белая такая, бальзаковский возраст — фотографии женщин на стене.

— Так жена или арабы?

— Ох, не знаю, не знаю, эта нерешительная поверхность капитана: его сюртук с погончиками и полукруглыми отворотами, нелепо удвоенные карманы, с понтом, морской красный шейный платок. И цилиндр с околышком, с лаковым козырьком. Вот тут мы, пожалуй, дошли до сути, спустились ко дну — высокий цилиндр швейцарского капитана и низенький цилиндр расписной коробки перед ним. Абстрактная композиция, простое задание, геометрический момент — композиция двух цилиндров. На фоне так и неясной судьбы швейцарского «капитэна», на фоне его усталости, его женщин, его швейцарских вздохов в пустоте.

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 — 01.04.2007

pop-left / левый поп

ВОЗВРАЩАЯСЬ ДОМОЙ

Специальный проект 2-й Московской биеннале современного искусства.

Видеоарт, объекты, инсталляции, живопись.

Кураторы: Диана Болдон, Джорджина Джексон, Никола Лиз

Художники: Марк Бейль (Голландия), Алина и Джефф Блюмис (Беларусь, Молдова, США), Райнер Галь (Австрия, США), Антон Гинзбург (Россия, США), Феликс Гмелин (Швеция), Скотт Кинг (Великобритания), Деклан Кларк (Ирландия), Сара Пирс/ The metropolitan Complex (Ирландия, США), Оливия Плендер (Великобритания), Марк Тичнер (Великобритания), Евгений Фикс (Россия, США), Крис Эванс (Великобритания, Германия)

при поддержке Совета по искусству

Ирландии.

Организатор Московский музей современного искусства

1 марта – 1 апреля

ММСИ, Петровка, 25

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



Pop-Left (Bringing It Back Home)

The Moscow Museum of Modern Art's

special-program project at the Second Moscow Biennale

Curators: Diana Baldon, Georgina Jackson and Nicola Lees

Supporter: The arts Council of Ireland

Artists: Marc Bijl (NL), Alina and Jeff Blumis

(Belarus/Moldova/US), Declan Clarke (Ireland), Chris Evans (UK/DE), Evgeny Fix (RU/US), Rainer Ganahl (AT/US), Anton Ginzburg (RU/US), Felix Gmelin (SE), Scott King (UK), Sarah Pierce/The metropolitan Complex (IR/US), olivia Plender (UK), Mark Titchner (UK)

This exhibition intends to bring together artists' practices that show different approaches in exploring the role played in popular culture by the rhetoric and aesthetics of Leftist political ideologies (applied to both State-owned and Western democratic systems).

а выставке «левый поп (возвращаясь домой)» показаны подходы к исследованию того, как протестное эстетическое поле ранней левацкой политической идеологии трансформируется в общепринятые штампы массовой культуры и популярного дискурса. Массовая культура искажает контркультуру и использует ее независимость и анонимность в своих целях. Художники пытаются вернуть в свое распоряжение технику эстетического сопротивления, чтобы наделить ее новым мифологическим содержанием и направить на критику современного общества, а также экономического и социального климата. Во всех работах есть общий уровень, на котором авторская интонация и изобразительный язык напоминают явление «популярного контроля», описанное немецким критиком массовой культуры Дидрихом Дидрихсенем. По Дидрихсеню, популярный контроль является новой эстетической и политической парадигмой, в которой действуют искусство, музыка, кино, поп-литература (комиксы) и стихийный дизайн, основанные на русском революционном авангарде 1920-х и контркультуре 1960–1970-х.

В работах Марка Тичнера, например, выражается восхищение многочисленными системами верований, пронизывающих современную культуру. Некоторые из них есть порождения авангардного идеализма, которого давно уже не существует. В инсталляции Антона Гинзбурга «Труд» — «Композиция 1/Пот», «Композиция 2/ Кровь» (2006) — политический нарциссизм превращается в фетиш. Оливия Плендер исследует братство «Киббо Кифт» (1920–1951), организацию, возникшую в качестве антивоенной альтернативы скаутскому движению, и демонстрирует духовную сторону социализма с помощью риторики поп-литературы и перформанса. С этим проектом контрастирует «Радикальная лояльность» (2003 — настоящее время) Криса Эванса, насыщенная критикой корпораций. Евгений Фикс в серии картин «Русские песни» в соцреалистическом стиле копирует пропагандистские просоветские фильмы вроде «Северной звезды» и «Миссия: Москва», сделанные в Голливуде во время Второй мировой войны. Алина и Джефф Блюмис реконструируют «Московский дневник» в современной прогулке по столице России, а Деклан Кларк в видео «Мои беды» (2006) умело сопоставляет рассказ о жизни Розы Люксембург со своим личным и довольно случайным представлением о фигуре знаменитой революционерки.

Художники продолжают заниматься марксистской критикой массовой культуры, но острие их критики направлено на современные темы: государственную власть, цензуру в СМИ, общую собственность, бюрократию. В работах ощутима обеспокоенность художников культурными, социальными и экономическими условиями, в особенности проблемами доступности знаний и общей собственности. Конечно, с течением времени эти вопросы необязательно станут яснее. Часто бывает так, что сила времени проявляет себя и в том, что стирает смысл и скрывает суть дела.

Диана Балдон, Джорджина Джексон, Никола Лиз

СВЕТОМУЗЫКА

СветоизМІНИтельная скульптура Андрея Бартенева
Специальная программа 2-й Московской биеннале современного искусства
Представляют Московский музей современного искусства,
галерея «ROZA AZORA».
1 марта – 2 апреля
Петровка, 25, Скульптурный дворик,
стеклянный павильон

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007

В рамках 2-й Московской биеннале в Московском музее современного искусства художник Андрей Бартнев экспонирует светоизМІНИтельную скульптуру СВЕТОМУЗЫКА, созданную при поддержке компании АВТОДОМ, официального дилера автомобиля MINI COOPER и при технической поддержке энерго-инженерной компании APPLE IMG. Этим проектом Бартнев продолжает серию светодиодных экспериментов. В коллекции Московского музея современного искусства уже находится скульптура Андрея Бартенева «Электрические инопланетяне» из светодиодного волокна. СВЕТОМУЗЫКА — это скульптура символизирующая свободу и энергию. Аллегория света, тепла и яркости превращается в эксцентричный триптих. Скульптура телепортирует энергию северного сияния в переливающийся свет ламп.

В светоизМІНИтельной скульптуре СВЕТОМУЗЫКА свет обретает плоть в виде конструктивистской модели, где три геометрических формы пересекаются в пространстве. Закрепленные на конструкции светоизменяемые лампы работают, как светомузыка. Тема света, как любая онтологическая идея, возникает в самых разных проявлениях, ни на секунду не исчезая из мысленного пространства. Если представить некую физическую сущность света, то он всегда активен. Образ светового потока, определяющего визуальное пространство, буквально пронизывает древнюю культуру. В мифах и сказаниях свету придавалось первостепенное значение, он ассоциировался со всем положительным и созидющим в противовес тьме. Был путеводной нитью и образовывал магический круг, неподвластный силам зла. На протяжении долгого периода, свет пребывал на стадии функциональной формы для наполнения различными идеями. В философии он обретал формы утопического будущего, в котором всегда будет светло и нет тьмы, она изжита. Сверхчеловек космиста Константина Циолковского обретал лучистую форму, освобождаясь от тяжелого бремени физического тела.

Так получается, что территория, образуемая светом, всегда нуждается в некоем объекте, который освещается или светится. Своеобразное поле, где есть некое уплотнение, нуждающееся в определении своих границ. В светоизМІНИтельной скульптуре свету придается значение реагирующей функции, ее световая насыщенность напрямую зависит от окружающего пространства. Нерегулируемое цветовое изменение образует постоянный мерцающий фон, очищенный

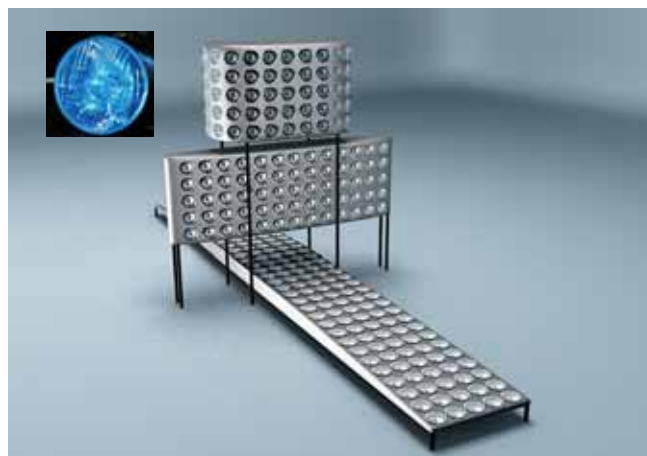
Son et Lumière

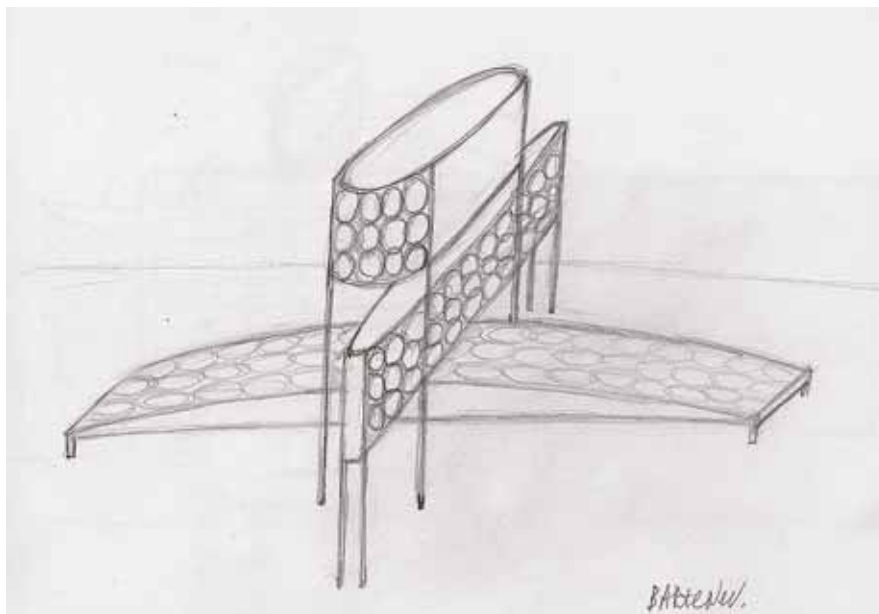
Light-and-Sound Sculptural Show
by Andrei Bartenev
Special program of the 2nd Moscow
Biennale of Contemporary Art
Presented by the Moscow Museum
of Modern Art
and the ROZA AZORA Gallery
1st March till 2nd April
Petrovka street 25, Sculptures Yard,
Glass Pavilion

In this sculptural show, light becomes flesh as a constructivist model, with three geometrical forms crisscrossing each other in space. A set of multicoloured lights of changing intensity mounted on the construction gives the effect of light music.

The theme of light, like any ontological concept, may take different disguises but has ever been present in the human minds. Light, if conceived as a physical entity, is always active. The ancient culture abounded with images of light flux physically defining any visual space. In many myths and legends, light was given the pride of place; in contrast to darkness, it was invariably associated with things positive and creative. Light acted as guidance; it formed a magic circle immune to evil forces. For a long time, light served functional purposes for different ideas to take shape. In philosophy, it stood for a utopian future in which darkness will be no more. Konstantin Tsiolkovsky, Russian pioneer of theoretical astronauts, envisaged his superman as a creature of radiant light relieved of the burden of his physical body.

Any light-forming area always needs an object to be illuminated or to be illuminating. It's a kind of field where there is a certain congestion whose borders are to be defined. Now, in the Light-and-





от любых дополнительных предметов и это цветовое изменение определяет темпоритмы звучащей музыки Александра Скрябина.

Наподобие «световой клавиатуры» Скрябина из его симфонических «Поэмы огня» и «Поэмы экстаза», задуманных как светомашин, реагирующая на музыку и создающая дополнительное измерение для восприятия искусства. Сама конструкция есть не что иное, как деформация осей траекторий, трехмерная система координат, где свет играет роль осей. Он разделяет пространство, образуя вокруг ряд геометрических фигур, разнообразных по очертаниям, но общих по своей сути — беспредметности. Отсутствие объекта в пространстве светового потока затрагивает тему пустоты, невозможности ее заполнения в современном мире разрушенных коммуникаций. В «Манифесте философии» Ален Бадью пытается вернуть дискурсный статус объекту-скульптуре, уничтоженному в прошлом столетии, как философской категории. Он пытается исключить момент страха и сомнения в заново рожденной паре «объект — субъект», задавая новые параметры современной ситуации. СветоизMINительная скульптура СВЕТОМУЗЫКА — словно иллюстрация к идее Возрождения: освободившееся пустое место в цветовом потоке замирает в ожидании заполнения, существуя как метафора современной культуры, примечательной чертой которой становится закольцованный поиск объекта. Невозможность отмены деконструкции моментально, как вирус, подвергает сомнению любое предложение на замещение вакантного места. То есть освещенное пустое пространство остается незаполненным и застывает.

В отличие от идеи Александра Скрябина, который музыке определял как объект, а свет наделял субъективной характеристикой цвета, светоизMINительная скульптура СВЕТОМУЗЫКА скорее сталкивается с пустотой. Современная культура, под давлением философских идей, отказавшись от объектно-субъективных отношений вышла в пространство пустоты. Нарушенная коммуникация породила коммуникативный голод и разрывы в визуальной культуре. Скульптура СВЕТОМУЗЫКА, как отколовшийся кусок от глыбы «визуальной культуры прошлого», где свет играл основополагающую роль. В современной ситуации ему нечего освещать, он лишь может фиксировать пустоту, заполняя ее ожиданием нового возрождения.

Ирина Саминская

Техническое описание

СветоизMINительная скульптура
 Андрея Бартенева
 СВЕТОМУЗЫКА является комбинацией нескольких технических решений:
 соединение архитектурной конструкции с разработками электроинженеров.
 Состоит из световых модулей, объединенных центром управления, которые изменяют окраску светового потока.
 Высота конструкции 3 м.
 Длина конструкции 5 м.
 Ширина 2,5 м.
 Место экспонирования —
 Стеклянный павильон, скульптурного двора
 Московского музея современного искусства

Проект осуществлен
 при поддержке журналов
 HARPER'S BAZAAR,
 PLAYBOY,
 «Британский стиль»,
 «На Рублевке»,
 DESILLUSIONIST,
 TIME OUT

Sound Sculptural project, light is given a controlling function, its intensity being directly dependent on the surrounding space. And the uncontrolled colour variation forms a constant flashing background purged of spurious objects, keeping up the tempos and rhythms of Aleksandr Scriabin's music alive all the time.

Indeed, this should remind us of Scriabin's colour-coded keyboard from his "Toward the Flame" and "Poème de l'extase" he had conceived as a light-machine capable of responding to music and producing another dimension in our perception of the arts. The construction itself, with its trajectory axes deformed, stands as a three-dimensional system of coordinates in which light acts as axes. Light splits the space, giving rise to a few geometrical figures around, varied in profile but the same in essence: they are all non-objective. With no objects in the space of the light flux, the theme of void is compelling enough here: in today's world of disrupted communications there is in fact nothing to fill the void.

In his "Manifesto for Philosophy", Alain Badiou makes an attempt to bring sculpture-as-object, negated as a category of philosophy in the past century, back the status of discourse. He seeks to make the newly-arisen "object-subject" pair free from fear or doubt by adding new parameters the present-day situation.

The Light-and-Sound Sculptural Show really looks like an illustration to the idea of the Renaissance: the emptied void in the light flux seems to be in anticipation of being filled up; it exists as a metaphor of the contemporary culture, with its search for an object cycle by cycle. As deconstruction cannot be put down suddenly, as if by a virus, any proposal as to replacing the vacant void will be doubtful. The illuminated void remains unfilled and stands still.

Unlike Scriabin who he defined music as an object and attributed a subjective colour characteristic to light, the Light-and-Sound Sculptural Show deals more with void. The contemporary culture, which has given up object-subject relationships under the pressure of philosophical ideas, has instead entered the space of void. Distorted communication has given rise to communicative famine and to some disruptions in the visual arts. The Light-and-Sound Sculptural Show is like a torn-off fragment of the rock of the visual culture of the past where light played a leading role. In the contemporary media, it has nothing to illuminate; it may only state the presence of a void — and fill it with the anticipation of a new renaissance.

Irina Saminskaya

9000KM

ТРАНСРОССИЙСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ

Специальный проект

2-й Московской биеннале современного искусства

Государственный центр современного искусства

Московский музей современного искусства

Калининград

Санкт-Петербург

Москва

Нижний Новгород

Пермь

Екатеринбург

Курган

Новосибирск

Кемерово

Красноярск

Владивосток

Бишкек

Прага

Нью-Йорк

1 марта - 1 апреля

Московский музей современного искусства

Петровка, 25

www.mmoma.ru

Спонсор:

EPSON®

² МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



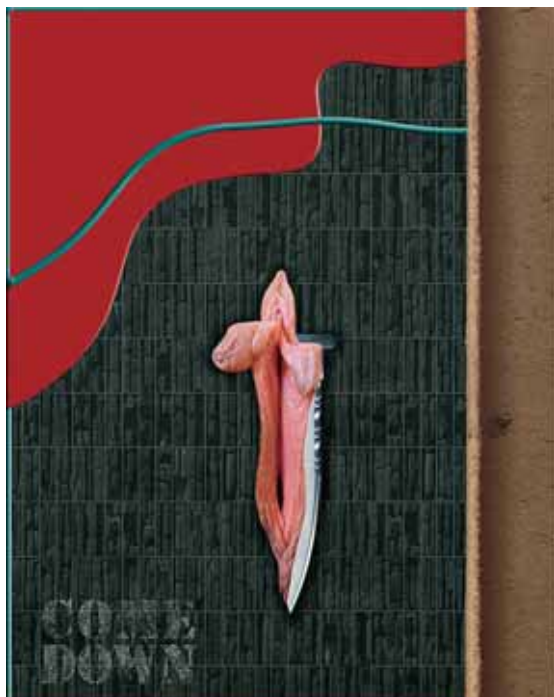
война гендеров

*«Liberation». Би Флауерс (Bee Flowers).
Проект Московского музея современного
искусства и журнала «ДИ» при поддержке
посольства Королевства Нидерландов в рамках
параллельной программы Второй Московской
биеннале современного искусства
4–28 марта
Всероссийский музей декоративно-прикладного
и народного искусства.*

Gender Wars

*DI magazine and the Museum of Modern Art jointly present
a parallel-program project at the Second Moscow Biennale.*

"Liberation", a project by the Dutch artist Bee Flowers was triggered by a specific informational impulse - the photos from the Iraqi prison Abu Ghraib. The result of the artist's efforts is a series of large-scale collages and computer generated artworks, with clear origins in the history of postmodern art, and a structure of multi-layered cultural and historical codes. Where connections to historical pop art collages can be traced, we see that in these new works, however, the images of consumerist abundance have been replaced with an aesthetic sparring of violence and humiliation. The deepening rift between the West and the world of Islam on the issue of gender roles has become the central theme of the "Liberation" project. Through a conscious withdrawal from any geopolitical camp, the artist, as author of the message, strives to stray in the neutral zone between the known stereotypical notions of the subjectivity of the artist and the objectivity of the philosopher. The authorial intent to let go of a unified point of view and to not display a belonging to one or another side, importantly connects with the self-identification of the project Liberation: how is one to tell original from parody, when the presented form leaves no traces of montage between artistic and documentary images?



Каменем преткновения между восточным (мусульманским) и западным (христианским) мирами, помимо всего прочего, являются и диаметрально противоположные асимметрии установившихся (закрепленных) гендерных отношений, которые представляют собой социальные конструкции, замешанные на сегрегации и иерархии, и согласно которым происходит распределение власти между полами в экономической, социальной и политических сферах. Важным аспектом этих конструкций является то, что социально сконструированным иерархии и сегрегации приписывается статус естественных (или патриархальных), это то, что до недавнего времени казалось незыблемым для мусульманского мира. Протест против иерархии и сегрегации, зародившийся в западном мире и наиболее ярко проявляющийся в движении феминизма, воспринимается как агрессия и нарушение порядка вещей. Кроме того, здесь не обойтись без знаменитого вывода Камиллы Палья о направленности векторов гендерного предпочтения в демократическом западном обществе — к образу гея для мужчин и образу «бой-бабы» для женщин.

Эти острейшие разногласия последнего времени между западным и мусульманским миром в вопросах гендерных ролей и становятся стержневой темой проекта нидерландского художника Би Флауерса «Либирейшн».

В цикле компьютерных коллажей через разнообразные вариации на популярную сегодня универсальную тему, согласно которой гендер всегда означает одно и то же: асимметричные, и даже более того, антагонистические отношения мужчин и женщин. Не случайно здесь очень четко обозначена оппозиция маскулинного — фемининного. Флауерс выходит на орбиту анализа геополитических столкновений, сотрясающих мир. Он рассматривает ситуацию, когда авторитарному обществу с узаконенной мужской фаллической властью довольно уверенно угрожает власть другого, угнетенного пола. И этот другой пол становится синонимом радикального зла.

Толчком к созданию проекта «Либирейшн» для художника стала серия фотографий из иракской тюрьмы Абу-Грейб. Флауерс, по его утверждению, увидел в них «идеальное соединение двух составляющих «Силы ужаса» Юлии Кристевой: Ужаса и Женского».

Художник приводит слова заключенного из Абу-Грейб: «Избиения не причиняют нам боли... самое большое оскорбление — это почувствовать себя в роли женщины».

Авторская привязка к Ю. Кристевой видится не только как родственная философия, но и принципиальное позиционирование самого художника. Флауерс стремится удержаться на «нейтральной полосе» между известными стереотипическими представлениями о субъективности художника и объективности философа.

В своих предыдущих проектах Би Флауерс постоянно использовал фотографии, фиксирующие социальные контаминации образов, метаболизм которых между искусством и обществом происходит не по причинно-следственной, а по ризоматичной связи. Всеобщее информационное инфицирование стало способом коммуникации, когда через состояние

«connect/disconnect» многовариантно и интенсивно прокачиваются образы, которые, как давно заметила Барбара Крюгер, «отутюжены медиа». Это в первую очередь образы для экрана-дисплея-монитора, где «хвост виляет собакой», а солдат Джейн приходит в результате насильственной гендерной мутации к тем маскулинным жестам, которые феминистки называют фаллолобцентристскими.

Первый поверхностный взгляд фиксирует родство работ Флауерса с пластической практикой Ричарда Хэмилтона, только у Би эстетика поп-артистского изобилия-потребления сменяется этическим спаррингом «насилие — унижение».

Неизбежный в данном случае дискурс в сторону Синди Шерман обнажает сущностное различие: она использовала эстетическое, чтобы создать этическую ситуацию. Би Флауерс обращается к демонстрационным, «сервировочным» позициям тела в своих коллажах, но стремясь уйти от мужского проективного взгляда на женщину. Путем осознанного вычленения себя из возможного геополитического лагеря художник как автор послания надеется потерять и собственную определяемую гендерную позицию. Соединяя в единый образ вагину и солдатский штык-нож, Флауерс не противоречит психоаналитической теории, где именно так возможно максимально полно симулировать наличие мужского в женском — ножны маскируются под клинок и обретают его свойства — свойства оружия, в сущности «незашитой раны» которого очевидно присутствует смерть.

Художник оперирует теми obscene Ж. Лакана), что свидетельствуют об увлечении категорией ужасного как способом приготовиться к невообразимому или невысказанному. Зритель, просматривая репортажи со сценами насилия, замещает возможное свидетельство настоящей трагедии своим виртуальным присутствием.

Искусство, эксплуатирующее образы Ужасного, становится одним из инструментов инициации западного сознания наряду с обыденной практикой новостей в масс-медиа. Образный ряд Флауерса неотделим от процесса симуляции этапов взросления в инфантильном цивилизованном обществе.

Для работы в найденном образном поле художником избрана техника коллажа, точнее цифрового полифонического (или какофонического) монтажа, который позволяет ему создавать структуры с многослойными культурно-историческими кодами.

Нелишним будет привести стратегически безупречное (от 1970 года) высказывание Ролана Барта: «В наше время изобразительные ходы разваливаются до основания, уступая место некоему множественному пространству, моделью которого служит отнюдь не живопись («полотно»), но скорее театр». Множественное пространство возникает при монтаже в графических редакторских программах, способных синхронно виртуализировать и «утюжить» образы искусства.

Социализация зрителя происходит на поле искусства, что маркирует ее как культурную эволюцию личности. Художник дистанцируется от той области contemporary art, которая обрела уже термин «мэйнстримтеймент» (А. Боровский). Авторская интенция Би Флауерса к утрате позиции, непроявленности его принадлежности к той либо «иной» стороне связана с важным вопросом самоидентификации проекта «Либирейшн» — каким способом отличить оригинал от пародии, когда интерпретатор не оставляет монтажных швов между художественными и документальными образами?

Антон Успенский

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



speaking with hands / разговор руками

Выставка фотографии из коллекции Генри Буля подготовлена Фондом Соломона Гуггенхайма. Организатор выставки Дженнифер Блессинг. Была показана в Музее С. Гуггенхайма в Нью-Йорке (США); Бильбао (Испания); Музее Фолькванг (Эссен, Германия); в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). Международное турне выставки завершается показом в Московском музее современного искусства (22 декабря 2006 года — 4 марта 2007 года).

Генри Буль — меценат, представитель старой американской династии бизнесменов, известен своей филантропической деятельностью в США и во всем мире. На средства бизнесмена и при его личном участии осуществляются такие программы, как исследования космоса (совместно с НАСА, США); самая известная программа, которую поддерживает филантроп, возвращает социуму выпавших за его пределы по разным причинам людей: потерявших работу, бездомных. В числе программ в области культуры, поддерживаемых Генри Булем, приоритетными являются образо-

вательные и просветительские, сотрудничество с крупнейшими музеями.

Коллекцию фотографии, посвященную человеческим рукам, Генри Буль начал собирать в 1991 году. Сейчас в ее состав входит более тысячи произведений. Среди имен фотографов и художников, чьи произведения хранятся в коллекции Буля, Генри Фокс Тальбот и Оскар Густав Рейландер, Ман Рей и

Александр Родченко, Франтишек Дртикол, Эдвард Стайхен, Энди Уорхол, Брассаи, Дуано, Бальдасари, Сэм Тейлор-Вуд, Рейнеке Дюйкстра, Синди Шерман, Гилберт и Джордж, Ширин Нешат и многие другие, чье творчество получило международное признание.

Ласло Мохоли-Надь
Фотограмма
Фотограмма на
серебряножелатиновой
эмульсии на бумажной основе
1925

Speaking with Hands

*Photographs from The Henry Buhl Collection.
Prepared by the Solomon R. Guggenheim
Foundation. Organizer: Jennifer Blessing.
The exhibition was on view in the S. Guggenheim
Museum (USA), Bilbao (Spain), the Folkwang
Museum (Essen, Germany) and the State Russian
Museum (St Petersburg).
In early 2007, it has been shown at the Moscow
Museum of Modern Art.*

Henry Buhl began collecting hand-related photographs in 1991. Today, there are more than 1,000 items in his collection. Many world-renowned names adorn it, such as: Henry Fox Talbot, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Man Ray, Moholy-Nagy, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin, Nan Goldin, Edward Steichen, Cindy Sherman, Richard Avedon, and Sam Taylor-Wood, among others. In 2004, financed by Henry Buhl himself, a wide-ranging study of his collection was carried out, from the points of view of history of photography, natural sciences, culture studies and general history. The result was a book entitled "Speaking with Hands" and an exhibition of the same title. (Jennifer Blessing compiled the book and authored some of its texts, and organized the exhibition). At that time, more than 200 world-famous works from the Henry Buhl Collection were on show.

The storyplot behind the exhibition is fascinating enough. Jennifer Blessing has suggested several ways of hand-cum-photography interpretation. His long list includes: hands as means of one another's communication and union; hands as versatile tools; hands as movement signs; poetry- and metaphor-infused hands; theatrical hand gestures; hand language and hand-produced signs; hand images in journalistic and documentaries photographs; hands in human portraits; hand images in different historical periods; hands as objects and subjects of 20th-century modern art: experimental photography, photocollage and phonograms; hand signs and images in French and American surrealism photography. The contemporary art media have also made use hand-related photography: 1970s conceptualism and performance; hands as objects of documentation; self-portrait as the artist's verification of the whole through representing his/her hand; hand and body as an object of latter-day surrealist interpretation and contextual play; hand as an object of semiotics; hand as a physical object; make-believe studio and live documentaries within the space of contemporary art; hand and handwriting.

Irina Tchmyreva



Альфред Стиглиц

Руки с наперстком (Руки Джорджии О'Киф)

Черно-белая аналоговая фотография. Серебряножелатиновый отпечаток

1920



Маурицио Каттелан

Черная звезда

Черно-белая аналоговая
фотография.

Серебряножелатиновый
отпечаток

1996

Гари Шнайдер

Генри

Фотограмма
на специальном
проекционном столе.

Цифровая печать

2000





Эль Лисицкий

Поток включен

Фотомонтаж. Черно-белая аналоговая фотография.
Серебряножелатиновый отпечаток. 1932

Рисард Лонг

Полдень на дороге

Фототипия
1994



В 2004 году на средства Буля было проведено масштабное исследование коллекции с точки зрения истории фотографии, искусствознания, культурологии, истории. По итогам исследований была создана книга «Speaking with Hands. Разговор руками» и одноименная выставка (составитель книги, автор текстов и организатор выставки Дженнифер Блессинг); в экспозицию вошли более 200 всемирно известных произведений из собрания Генри Буля.

...История искусства не знает времени. Только шедевры. Линия эволюции стиля, хронологическая прямая есть не более чем модель, отражающая взаимоотношения человеческого гения и времени. Эта модель позволяет различать человека-художника, живущего в разных эпохах. Но это не более чем самая распространенная модель представления человеческого бытия: актуальный феномен массового поклонения гению Леонардо да Винчи, признание его современным — один из примеров, подтверждающих, что введение линии времени в область изучения творчества не есть идеальная модель познания, оставляющая множество вопросов за пределами модели, порождающая новые вопросы у тех, кто пристально вглядывается в реальность, не поддающуюся до конца пресловутому моделированию.

Создание рядов произведений искусства, «нанизанных» на тематическую канву, в постоянных ли музейных экспозициях, как на «Музейном острове» под Дюссельдорфом, или во временных выставках еще раз подтверждает, что внутри искусства существует диалог, взаимопроницаемость сфер, называемых стилем эпохи, и безусловная актуальность произведений искусства, которые продолжают привлекать зрителя, несмотря на смену времен. Частные коллекционеры в XX веке особенно много сделали для утверждения «вечности» искусства, нарушения незыблемости его школьной хронологической модели. Люди, искренне собирающие искусство, именно те произведения, к которым «душа влечет», создающие (не без помощи советчиков, ученых и знатоков искусства) свои личные экспозиции, в которых встречаются «времена и эпохи истории искусств» по принципу «об

одном и том же», эти люди совершают великие открытия музыкального порядка, находя в визуальных произведениях консонанс и гармонию, «сердечную ноту», звучание которой не подчиняется «временной упаковке».

История «про руки» американского коллекционера Генри Буля — еще одно подтверждение возможности гармоничного сосуществования произведений разных эпох в одном пространстве, их усиление друг другом. Произведения как бы «отражаются друг в друге», раскрывая свои глубинные смыслы.

Тема рук благодатна для создания независимого, очень личного повествования об истории искусства, особенно об истории фотографии. Одно из первых изображений, оставленных человеком в древнейшие времена, было изображение пятерни на стене пещеры. Рука как носитель смысла; жест руки, открывающий и скрывающий, подобен слову и гораздо древнее его. Руки святых на византийских мозаиках и руки вельмож на картинах французского рококо были символами социальных связей, единения, пусть и основанного на различных убеждениях. Руки в одиночном портрете становятся вратами в психологию индивида, их форма, напряжение, жест, украшения — все есть язык. Руки Моны Лизы, руки мужчины, сжимающие перчатку, на портрете Хальса вызывают огромный интерес у тех, кто смотрит на портрет, «читает его лицо». И сколько переживаний вызывает отсутствие рук у Венеры Милосской: она совершенна, но без ее рук мы не знаем, что ее изображение означает.

Зритель достаточно опытен, чтобы читать изображения рук независимо от степени образованности и принадлежности к культуре другой национальности или другой временной формации. Мы читаем руки. И в то же время в культурах разных народов символ руки, символы, создаваемые сплетением рук, их украшениями и цветом, имеют различные значения. И знание культур приближает нас к точности сообщения, переданного руками.

Руки и фотография — сюжет, имеющий свою интригу. Когда-то, когда фотография была новейшим техническим открыти-



Герберт Байер
**Одинокий житель
метрополии**

Фотомонтаж. Черно-белая
аналоговая фотография.
Серебряножелатиновый
отпечаток,
гуашь, тушь, аэрограф
1932

Надар
Поль Легран
Черно-белая аналоговая
фотография.
Отпечаток на т.н.
соленой бумаге
Около 1855





Роберт Мэпплторп

Лоуэлл Смит

Черно-белая аналоговая фотография.

Серебряножелатиновый отпечаток.

1981

Джон Гутман

Крик

Черно-белая аналоговая фотография.

Серебряножелатиновый отпечаток.

1939



ем и была только представлена обществу, она воспринималась как техника, инструмент, освобождающий художника от ручного труда, способ создания изображения, видимого глазом, без погрешностей и искажений, без субъективизма, порождаемого рукой художника-интерпретатора видимых форм. Конечно же, позже значение фотографии, восприятие ее роли обществом изменились, стали гораздо глубже и многограннее. Но тем интереснее для современного зрителя вглядываться в фотографию автографа лорда Байрона, сделанную Генри Фоксом Тальботом, первым английским фотографом, одним из первооткрывателей фотографических процессов в мире.

Фотография позволила отстраненнее видеть объект, сосредоточиться на нем, «изъять» его из круга временной изменчивости и предъявить зрителю, сделав объектом, наделенным не только повествовательным, но и символическим, подчас иератическим значением. Фотография руки и тайна. Рука и смерть. Рука как обладание. Обладание физическое, обладание богатством, эросом и обладание духовное, в руках священнослужителей, в нервических руках художников. Рука как знак, как вопль, как протест на фотографии Уильяма Кляйна. И ее отсутствие как знак ужаса — на фотографии Жилья Переса. Рука как призыв, как символ агитации — на коллажах Эль Лисицкого и Густава Клуциса. Рука как выражение личности — и это длинный ряд, в котором произведения Стайхена, Модотти, Ман Рея, многих других. Рука как выражение эмоций. Рука как...

Организатор выставки из коллекции Генри Буля Дженнифер Блессинг предложила несколько направлений для интерпретации темы рук в фотографии. И эти пути для интерпретации только намечены, их гораздо больше, поскольку смысловое поле фотографии в целом и темы рук в фотографии гораздо шире. Блессинг предложила лишь несколько основных направлений, среди которых: руки как общение, как выражение единения; руки как инструмент человека, которые многое умеют; рука как знак движения и движение рук; поэтическое и

метафорическое, сокрытое в образе рук; руки и театр; язык рук, знаки, создаваемые руками; образ руки в фотожурналистике и документальной фотографии, в фотографии человека; изображение рук в истории; руки как объект и субъект изображения в модернизме XX века: экспериментальная фотография, фотоколлажи, фотограммы; знак и образ руки в фотографии сюрреализма, как французского, так и американского. И наконец, рука в фотографии как медиа современного искусства: концептуальное искусство и перформанс 1970-х и руки как объект документации; автопортрет — верификация художника как целого через изображение его руки; тело, рука как объект сюрреалистических позднейших интерпретаций и контекстуальных игр; рука как объект семиотики; рука как физический объект; «ложные», постановочные и непостановочные, документальные фотографии в пространстве современного искусства; рука и письмо.

Эта выставка объединяет более 200 произведений фотографии из коллекции Генри Буля. Она представляет развитие истории фотографии, но не в хронологическом однолинейном движении вперед, а в виде разнонаправленных, взаимно пересекающихся и дополняющих силы друг друга векторов. Экспозиция дает представление о различных родах фотографии, способах интерпретации фотографии: фотография как техника, фотография как документальное свидетельство, как медиа самостоятельное и в контексте современного искусства.

Все произведения на выставке представлены в оригинальных фотографических отпечатках; большинство отпечатков было создано вскоре после съемки. Они являются винтажами — наиболее ценными образцами творческого почерка художников (фотографов), их создателей. Большинство фотографий этой выставки входят в золотой фонд истории мировой фотографии; они хорошо знакомы зрителям по их публикациям в изданиях по истории искусства и фотографии.

Ирина Чмырева



Рой Пинни

Чтение шрифта Брайля

*Черно-белая аналоговая фотография.
Серебряножелатиновый отпечаток. ок. 1936*



Жак Анри Лартиг

Флоретта в Каннах

*Черно-белая аналоговая фотография.
Серебряножелатиновый отпечаток. 1942*

Адриан Мажевски

Рука господина Мажевского

*Черно-белая аналоговая фотография.
Серебряножелатиновый отпечаток. 1900–1910*



русская фотография. 1850–1950

Из собрания Анатолия Злобовского
(Anatoly Zlobovsky), Москва

*Выставка подготовлена Московским музеем
современного искусства и Российской Академией художеств.*

Выставка состоялась в Братиславе

в Центральноевропейском доме фотографии.

Экспозиция включает произведения Андрея Карелина,

Константина Шапиро, Максима Дмитриева, Алексея Мазурина,

Александра Гринберга, Анатолия Трапани, Александра Хлебникова,

Александра Родченко, Регины Лемберг, Елеазара Лангмана,

Аркадия Шайхета, Дмитрия Дебабова, Михаила Грачева

и других — всего около 50 имен.

Кураторы: Евгений Березнер, Ирина Чмырева,

Наталья Тарасова, Иван Шахов

Н. Болотин

Фавн

Ок. 1910

Из собрания А. Злобовского, Москва



Russian Photographs of 1850–1950

*From the collection of Anatoly
Zlobovsky, Moscow*

The Bratislava photography festival is one of the oldest and most authoritative. It was for the 16th time last November that photographers of Eastern and Western Europe converged at the capital of Slovakia to share news and views.

The Moscow Museum of Modern Art has been contributing to the festival for years. As before, it presented this time a wide range of Russian photographs, from classic to contemporary, from documentaries to art-pieces. Along with the Russian Academy of Arts, it has set up a historical show, including one of the most remarkable collections of photographs in the country: the collection of Anatoly Zlobovsky.

It has billed a total of 50 names: Andrei Karelin, Konstantin Shapiro, Maxim Dmitriev, Alexei Mazurin, Alexander Grinberg, Anatoly Trapani, Alexander Khlebnikov, Alexander Rodchenko, Regina Lemberg, Eleazar Langman, Arkady Shaikhet, Dmitri Debabov, Mikhail Grachev and others.

As a collector, Anatoly Zlobovsky combines a knowledge of technological evolution and an attachment to beautiful images. Keen on real scholarship, he likes accumulating information about Russian photography in general and about photography as an ever-evolving technological and visionary system; he also likes the very process of collecting in which he can get the aesthetic enjoyment of beautiful images and the ecstatic delight of new discoveries and findings.

The “Russian Photographs of 1850–1950” exhibition features 80 works of Russian authors alone, though Zlobovsky’s is an international assemblage. Its curators have gleaned signal names out of the hundred-year-long history, the names which either heralded the trailblazing

trends of the time or exercised crucial influence on the further progress of photography in Russia, as well as on today's understanding of photography as a technological art. The works of these photographers, made possible owing to well-known physical and chemical processes, nevertheless surpass the capabilities of material and hardware — thanks to their authors' distinguished talents.

Indeed, the authors have gone down as historical, nay, even mythological figures both in Russian photography and in Russian culture.

The “Russian Photographs of 1850–1950. From the Collection of Anatoly Zlobovsky” exhibition has in fact enabled us to look at the history of photography in Russia from a new angle. Styles come and go, but the same priorities and themes remain, certain fleeting stories migrate from one period into another, different generations engage themselves in dialogues over a span of time. To sum up, Russian photography appears to be a single process, not without some conservatism by virtue of its cherishing and developing its traditions.

Irina Tchmyreva

Константин Шапиро

Портрет Федора Михайловича

Достоевского

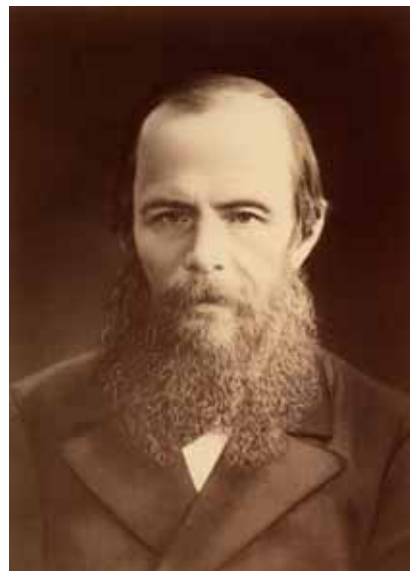
Лист из цикла «Портретная галерея русских литераторов, ученых и артистов»

1879

К. Боровиков

Портрет сценографа

1929



Когда в Братиславе в середине 1990-х в рамках Международного месяца фотографии прошли первые выставки из российских частных фотографических собраний, стало ясно, что, несмотря на отсутствие рынка и непризнание частной собственности в России на протяжении более чем 70 лет, коллекционирование, и даже коллекционирование фотографии — феномен культуры постмодернистской, синтезирующей представление о фотографии как новой технологии и новой форме визуального искусства, — в этой стране существует*.

История русской фотографии — неотъемлемая часть истории мировой фотографии. Некоторые периоды истории русской фотографии, несмотря на катастрофичность развития истории

* В рамках фестиваля 2006 года те же кураторы, что привозили раньше русских и европейских анонимов и русскую пикториальную фотографию, Родченко, знакомят с относительно новым московским собранием фотографии, уже претендующим по полноте и масштабности представления русской и мировой фотографии на то, чтобы оказаться в ряду крупнейших в своем роде частных коллекций.





государства Российского, не позволившей сохраниться произведениям фотографии (как и многим другим культурным ценностям) и развиться исторической науке о фотографии, все-таки уже знакомы зрителю во всем мире в достаточно полном объеме: речь идет о конструктивистской фотографии (1920-х — первой половины 1930-х годов, признанной еще в то время и заново открытой в конце 1970-х годов), о фотографии пикториальной (1890-е — 1930-е годы, открытие последнего десятилетия), о фотографии эпохи перестройки (в основном именно этот период широко представлен в специализированных фотографических коллекциях Европы и Америки), отчасти о современной фотографии (которая активно входит в выставочную программу международных фотографических форумов).

И все-таки большие периоды истории русской фотографии представляют собою настоящие лакуны в представлении даже высокообразованного профессионального зрителя. Какой была фотография в России в XIX веке? Что происходило помимо развития пикториализма в России 1900-х — 1910-х годов? Что составляло русскую фотографическую ситуацию, было контекстом, в котором развились такие авторы, как Александр Родченко и Борис Игнатович? Сохранились ли модернистские традиции русской фотографии первой трети XX века в дальнейшем?

Владелец представляемой в Братиславе коллекции Анатолий Злобовский сочетает в своем коллекционировании знание фотографической технической эволюции и пристрастность к фотографии как прекрасному изображению. Этому коллекционеру нравится профессиональное знаточество, накопление информации о русской фотографии в целом, о фотографии как развивающейся технической и образной системе, нравится и сам процесс собирательства, сочетающий эстетическое наслаждение и экзистенциальные переживания находки, обретения.

Знание истории фотографии позволяет коллекционеру оценить важность приобретения произведений одного из столпов русской конструктивистской фотографии Елеазара Лангмана и уникальных сохранившихся отпечатков Регины Лемберг, больше известной как «Девушка с Лейкой» Родченко. В этом собрании нет предпочтения каких-либо периодов или фотографических направлений. От первых шагов до наших дней. Безусловно, коллекционер ставит акцент на рубеж XIX—XX веков и на 1920-е — 1930-е годы, когда русская фотография вошла в силу. По словам Злобовского, в его собрании есть только одно имя — объект личной привязанности, ставший предметом особого внимания при формировании фонда коллекции: это малоизвестный за рубежом и пользующийся обоснованным почтением в России Александр Хлебников (1897—1979), фотограф-художник, расцвет таланта которого пришелся на конец 1920-х — 1950-е годы. Хлебников концентрировал свои усилия на создании произведений, име-



Регина Лемберг

Зарядка

1920-е

Александр Гринберг

**С красным знаменем
[Комсомолка]**

1920-е — 1930-е

Елеазар Лангман

Автопортрет

1935

ющих как минимум две составляющие и два пути восприятия: формальную абстрактную композицию, выстроенную из реальных объектов, воспринимаемую как математическое совершенство, и ту же композицию, ощущаемую сенсорно (познание запечатленного на снимке материала происходит на уровне тактильных воспоминаний фактуры, визуализированной на снимке). Его новаторские эксперименты можно поставить в ряд с решениями подобных модернистских задач Эдвардом Вестоном, Ансельмом Адамсом, фотографами «вещественности» из «Баухауса».

Выставка «Русская фотография. 1850—1950» представляет 80 произведений только российских авторов, хотя собрание Анатолия Злобовского интернационально. Кураторы предпочли выбрать за сто лет истории имена знаковые, определяющие яркие тенденции своего времени, повлиявшие на дальнейшее развитие фотографии в России и на современное представление о фотографии как технологическом искусстве. Их произведения являются высказыванием, совершенном с точки зрения физики и химии процесса, но в то же время личный талант автора превосходит возможности вещества и техники.

Эта коллекция включает в себя произведения авторов, ставших уже давно не только историческими, но в силу своей масштабности мифологическими фигурами не только русской фотографии, но и русской культуры.

Название выставки перекликается со знаменитой, созданной 15 лет назад выставкой Элиота «Век русской фотографии. 1840—1940». Именно та экспозиция впервые открыла современному европейскому зрителю протяженность и значительность истории фотографии в России. Ее временные рамки основывались на убеждении Элиота в непосредственных связях исторических (государственных, политических) событий и этапов развития фотографии как таковой. Кураторы нынешней выставки исходили из возможностей, которые представляла им коллекция Злобовского: после 1850 года, когда калотипия получила распространение и в России, а вслед за тем начали интенсивно развиваться техники альбуминовых эмульсий, появились произведения, в которых авторская интонация, авторский замысел и индивидуальный стиль управляли и подчиняли возможности техники своим задачам. И конечно же, невозможно, говоря о фотографии XX века в России, обойти стороной советскую военную фотографию (1941 — 1945 годов) и расцвет фотографии послевоенный, связанный не столько с реалиями исторических событий в стране, сколько с атмосферой свободы и романтический ожиданий от будущего, которые эти события породили.

Несколько слов об авторах фотографий, представленных в экспозиции.

Для русской фотографии XIX века имя Андрея Карелина означает то же, что имена Рейландера и Робинсона, а потом Эванса для фотографии британской: это этап становления художественной

фотографии, период первого определения особенностей выразительности языка фотографии, определения границ между художественными средствами и композицией фотографии и теми же инструментами в живописи. Творчество Андрея Карелина охватывает период с 1860-х по 1900-е годы, но наиболее яркие его произведения (среди которых и «Автопортрет с кубком», представленный на выставке) относятся к концу 1870-х — 1880-м годам. Карелин разрабатывает новые виды фотографических камер, использует новейшую оптику с целью добиться художественного результата, который удовлетворил бы его, штатного художника, а в дальнейшем почетного члена Императорской Академии художеств. Карелин изыскивает новые технологические возможности съемки и печати, которые позволят ему избежать перспективных и тональных искажений, сохранить воздушность и пространственность, то есть приблизить фотографическое изображение к изображению, скорректированному видением, восприятием, основанным на знании предмета и памятью о нем, то есть глазом и рукой художника в процессе создания живописного произведения.

Константин Шапиро, владелец фотографического ателье в Санкт-Петербурге, прославился своими психологическими этюдами. Он впервые создал фотографический альбом (при участии знаменитого трагического актера Василия Андреева-Бурлака) «Записки сумасшедшего» по роману Николая Гоголя в 1880-х. Современникам этот фотограф был известен как выдающийся портретист и поэт: его стихи на иврите и переводы с древних языков на русский высоко оценивали столичные литераторы второй половины XIX века. Понимание процесса литературного творчества изнутри, опыт внутреннего движения, поиска формы, соединяющей образ и слово, в котором писатель находится на протяжении всей жизни, позволили Шапиро создать один из лучших портретов Федора Достоевского. И этот результат был достигнут исключительно средствами фотографии.



Максим Дмитриев недолго пробыл учеником в ателье Андрея Карелина в Нижнем Новгороде, а потом проходил обучение у других мастеров фотографии этого крупнейшего торгового центра России XIX века. Но сейчас, говоря о развитии фотографии в Российской империи за пределами Петербурга и Москвы, следующим центром называют Нижний Новгород и в нем — Карелина и Дмитриева. Карелина называют как первого в своем роде фотографа-художника, а Дмитриева — как фотографа-хроникера провинциальной жизни, создателя коллекции типов народов, населяющих регион Волги; этот многолетний труд имеет выдающуюся этнографическую ценность. Дмитриев оставил после себя коллекцию портретов деятелей культуры рубежа XIX — XX веков, которые посещали Нижегородскую ярмарку; масштабные ландшафтные проекты (самый известный из них — «Виды Волги», для которого фотограф на протяжении нескольких лет путешествовал по реке на специальной барже) и репортаж о социальной катастрофе своего региона — «Неурожайный 1891—1892 год в Нижегородской губернии. Фотографии с натуры М. Дмитриева». Голод в том году сопровождался эпидемиями. Для фотографа съемки в тифозных домах стали социальным подвигом, который был неоднозначно воспринят в России (газеты обвиняли Дмитриева в «живописании ужасов» и критике недостаточности усилий власти по борьбе с эпидемией), но альбом, изданный по материалам этого репортажа, получил золотую медаль на Международной выставке в Париже. В выставку «Русская фотография. 1850—1950» вошел автопортрет Дмитриева у лесного колодца из цикла «Фотографические картины», который, с одной стороны, продолжает традицию «Световой живописи» Карелина, а с другой — соединяет пленэрную съемку и саморепрезентацию фотографа, становится его творческим манифестом: гармоническим соединением художника и натуры.

2006 год отмечен двумя памятными датами, связанными с именем Александра Родченко: 115-летием со дня рождения самого известного фотографа-модерниста из России и 50-й годовщине его смерти. До сих пор, хотя творческое наследие Родченко полностью опубликовано, остаются лакуны в его биографии и в его творчестве. В экспозицию «Русская фотография. 1850—1950» включены два всемирно известных шедевра художника: его фотографическая обложка для издания поэмы Владимира Маяковского «ПРО ЭТО» (1923) и снимок 1934 года «Прыжок». И все-таки оба произведения из собрания Злобовского обладают собственной значимостью: отпечаток «ПРО ЭТО» — один из рабочих снимков Родченко, сделанный с негатива при пересъемке оригинального коллажа. При печати с этого негатива художник добивается такой плотности изображения, такого соотношения плоскости бумажного фона и фактуры фотографии, включенной в коллаж, которые, на его взгляд, делают вещь законченным произведением, обложкой книги, в которой соединились и авангардный поиск, и традиция книжной обложки как футляра, целостного произведения поверх книжного блока. Отпечаток «Прыжок» из коллекции Злобовского был создан, когда Родченко интересовали выразительные средства «искусства печати», он экспериментировал с форматами, тональностью и тонированием. Начало 1930-х годов в творчестве Родченко рассматривается традиционно в связи с его деятельностью фоторепортера и дизайнера, поэтому его интересы как фотографа-художника оста-

ются в тени, и это изображение позволяет вернуться к артистической стороне его работы.

Произведения Елеазара Лангмана хранятся в нескольких крупных фотографических собраниях в России и за рубежом. Наследие этого фотографа сохранилось в столь непропорционально малом объеме по сравнению с его революционным вкладом в развитие фотографического языка 1930-х, что показ еще нескольких снимков этого выдающегося мастера становится событием. Лангмана уже современники называли человеком с особой оптикой. Он создал изображение, в котором смещение масштабов становится синонимом «нового видения». Лангману удавалось, манипулируя масштабами, расставлять новые акценты значимости, выстраивать новые связи внутри кадра.

В ряду блистательных мастеров русской пикториальной фотографии рядом стоят имена Александра Гринберга, Анатолия Трапани, Николая Свищова-Паолы, Николая Андреева, Василия Улитина. Их произведения также представлены на выставке. Русская школа пикториальной фотографии ведет свою родословную внутри системы русской фотографии от художественной фотографии Карелина и других мастеров провинциальных школ, таких как Грибов из Киева, чьи работы середины 1880-х также вошли в экспозицию. Для русской фотографии второй половины XIX века свет был главным объектом изображения. Считается, что одним из первых, кто, участвуя в европейских выставках, вступил в европейский фотографический диалог методами пикториальной светописы, был Алексей Мазурин. Произведение «Парный портрет», несмотря на простоту сюжета и формы, обозначает этап перехода от художественной фотографии второй половины XIX века к пикториальной, состояние плавной эволюции стиля, вбирающего в себя богатство предшественников в фотографии и истории искусства. Переходность «Парного портрета» прослеживается во всем: от усложнения световых и композиционных построений до выбора простой на первый взгляд техники печати — silver print.

Особое место в составе выставки «Русская фотография. 1850—1950» занимают портреты и автопортреты фотографов, в которых они утверждают собственные творческие кредо, будь это кредо психологической выразительности или импрессионистическое богатство техник альтернативной печати: гуммиарабиковой, бромомасляной и других. Этот раздел выставки, состоящий из десятка портретов, — маленький путеводитель по стилям портретной фотографии, справочник фотографических манифестов и техник. Выставка в выставке сфокусирована на теме осознания себя автором и реализации собственного узнаваемого стиля.

Советский фоторепортаж 1930-х годов представлен произведениями Ивана Шагина, Дмитрия Дебабова, Елизаветы Микулиной, Аркадия Шишкина. Они входили в плеяду фотографов, чьи многочисленные репортажи с массовых событий и портреты простых советских людей — героев труда в стилистике ренессансного идеалистического портрета составили массив фотографий, который и позволил выделить узнаваемые черты сходства и говорить о сложении целого стиля, продолжающего соцреализм литературы и изобразительных искусств Советской России.

В экспозицию вошли произведения модернистской фотографии, для которой изобразительные возможности осознания предметного мира оптикой камеры и физико-химические возможности печати стали

Иван Шагин

Парад на Красной площади.

Мотоциклисты

1935

Михаил Грачев

XXX лет Октября.

Здание газеты «Известия»

1947

основой для построения нового выразительного языка. В этом ряду произведения Александра Хлебникова и выпускницы немецкого «Баухауза» — вернувшейся в Россию Леони Нойман.

Михаил Грачев — имя, знакомое знатокам советского фоторепортажа. В силу сложившегося в Советском Союзе разделения на фоторепортеров — «белую кость», фотографов в студиях и фотографов-любителей (к которым, поскольку непризнанное искусство фотографии не могло стать обеспечением жизни, относились и фотографы-художники), профессиональный фотограф Михаил Грачев, трудившийся в новостных агентствах, считался репортером. И только сейчас, когда мэтру уже 90 лет, произошедшая в обществе перемена в отношении к фотографии, постепенное признание особой природы фотографии и переоценка ролей отдельных фотографов, позволили рассмотреть в снимках Грачева продолжение традиций русской фотографии — работы со светом, модернистских экспериментов с овеществлением теней и черного, конструктивистскую линию построения композиций на рифме диагоналей.

Коллекция выставки «Русская фотография. 1850—1950. Из собрания Анатолия Злобовского, Москва» выстраивает новый дискурс восприятия истории фотографии в России: история представляется не только как смена стилей, но и как сохранение на протяжении всей эволюции одних и тех же приоритетов, наличие бродячих сюжетов и сохранение тем, диалог авторов через поколения. В результате русская фотография воспринимается как явление, не чуждое консерватизму, поскольку сохраняет традиции и тяготеет к работе с ними. Русская фотография очень рано осознается внутри себя как корневое явление, обладающее некой целостностью и законченностью, она рано обрывает традициями и каноничностью, так что в дальнейшем идет развитие «фотографического канона» «искусства света». Не случайно в экспозицию включено произведение Александра Хлебникова «Троица Андрея Рублева», сделанное в 1947 году как репродукция иконы для первой за советский период масштабной выставки русского иконописца XV века. В преддверии этой выставки искусствовед Игорь Грабарь писал фотографу: «Вы, как никто другой, приблизились к смыслу иконы Андрея Рублева, сумели передать ее свет».

Ирина Чмырева



«идеальный» пейзажист русского классицизма Федор Матвеев

Творчество пейзажиста Федора Михайловича Матвеева неразрывно связано с эпохой классицизма. Вместе со своими современниками Сем. Ф. Щедриным и Ф.Я. Алексеевым Матвеев закладывал традиции отечественной пейзажной живописи. Но если имена Щедрина и Алексеева, как правило, ассоциируются с процессом формирования национальной тематики в пейзаже, то имя Матвеева прежде всего вызывает в памяти наиболее традиционный для XVIII столетия тип так называемого идеального природного ландшафта, подразумевавшего изображение преимущественно итальянской природы.

Отношение к художнику нескольких поколений историков русского искусства можно назвать парадоксальным. В свое время А.А. Федоров-Давыдов охарактеризовал его как «холодную почтительность». С одной стороны, Матвеев был признан корифеем отечественной пейзажной школы, художественная ценность работ которого неоспорима, с другой — в оценке творчества мастера прослеживался явный скептицизм, нередко перераставший в отрицание его национальной и творческой самобытности. Чаще всего художник воспринимался как схоласт, чьи произведения лишь иллюстрируют общие нормы создания классических пейзажей, усвоенные русской школой из западноевропейских источников.

Уже при жизни Матвеев приобрел репутацию наиболее европейского из русских пейзажистов. В конце XVIII — первой половине XIX века это качество, уравнивавшее отечественных мастеров с представителями других европейских стран, оценивалось как сугубо положительное. Отзывы современников о Матвееве и его произведениях отражают гордость за талантливого воспитанника Петербургской Академии художеств, заслужившего признание в Европе. В 1807 году в статье, посвященной истории Академии, Г. Реймерс писал о живописце: «Матвеев, пенсионер Академии, уже двадцать лет живет в Риме, где пользуется славой хорошего пейзажиста. Жаль только, что отечество лишено его на такое долгое время; это бесспорно лучший пейзажист, какого когда-либо производила Россия... Своими прекрасными картинами он прославляет свое отечество и заслуживает удивление просвещенных путешественников»¹.

Во второй половине XIX — начале XX века исследователи отдают должное выдающемуся мастерству Матвеева — рисовальщика и живописца. Но в связи с ростом отрицательного отношения к академизму в целом в литературе постепенно формируется мнение о Матвееве как носителе образных и композиционных штампов классицистического пейзажа, малоинтересному самому по себе. Так, А.М. Эфрос характеризует мастера как провинциала, «тяжело воспроизводящего ландшафтные общепринятости» западноевропейского классицизма², а в одной из ста-

тей в журнале «Старые годы» произведения художника названы «скучными ученическими работами»³.

В середине прошлого столетия после периода практически полного забвения к исследованию творчества Матвеева обратился А.А. Федоров-Давыдов. В своем капитальном труде «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века» ученый посвятил художнику отдельную главу. Здесь дана характеристика его творчества в контексте анализа общих черт пейзажа классицизма, в частности, так называемого героического ландшафта⁴. В роли идеального представителя зрелого классицизма в русской пейзажной живописи Матвеев появился на страницах книги Н.Н. Коваленской «Русский классицизм»⁵.

Несколько последующих десятилетий произведения Матвеева привлекались лишь в качестве иллюстраций особенности академической живописи. Ситуация изменилась лишь в последнее время, когда «холодная почтительность» специалистов уступила место доброжелательному и более пристальному вниманию. Примечательно, что она во многом обусловлена современной оценкой выдающейся роли Академии в истории русского искусства. «Образцовый» характер произведений Матвеева представляет значительный интерес для изучения академического художественного образования. Тем не менее до настоящего времени в полной мере не оценена роль Матвеева в развитии отечественной пейзажной живописи.

По выражению английского историка искусства К. Кларка, «пейзажная живопись развивалась в сторону единства впечатления»⁶. Вершиной этой эволюции можно признать так называемый идеальный пейзаж, расцвет которого в европейском искусстве пришелся на XVII-XVIII столетия. Модель «идеального пейзажа», воспринятая русской школой во второй половине XVIII века, сфокусировала содержательные и формальные особенности пейзажных образов различных эпох и живописных школ. С одной стороны, ей присуща стилистика видов голландских равнин XVII столетия, с характерной для них реалистической передачей натуральных форм. С другой —

1 > Реймерс Г. Императорская Академия художеств в Петербурге со времени своего основания до царствования Александра I, в 1807 г. Сочинение Гейнриха Реймерса // Русский художественный архив. 1892. Вып. V—VI. С. 307.

2 > Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. Вступительная статья А. Эфроса. М.; Л., 1932. С. 12.

< 3 В.К. К истории пребывания русских художников за границей // Старые годы. 1909. Июль. С. 338-339.

< 4 Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII — первой половины XIX века. М., 1953. С. 164-184.

< 5 Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964. С. 378.

< 6 Кеннет Кларк. Пейзаж в искусстве / Пер. Н.Н. Тихонова. СПб., 2004. С. 78.

Федор Матвеев

Итальянский пейзаж

Холст, масло. 1819

Итальянский пейзаж

Фрагмент

Matveyev's Idealized Landscapes

Fyodor Mikhailovich Matveyev is a landscape painter of Russian classicism. Along with his contemporaries, Sem.F. Shchedrin and F.Ya. Alekseyev, he laid down traditions of Russian landscape painting. But unlike the former, who usually developed domestic themes, Matveyev cultivated what has come to be known as idealized landscapes, predominantly Italianate scenes, so typical of the 18th century.

Of all the Russian landscape painters of this time, Matveyev was famed, already in his lifetime, as the most “European” – a high status placing a Russian painter on a par with European masters in the late 18th-early 19th centuries.

Matveyev's landscapes, impressively decorative and at the same time readily recognizable, proved worthy of being collected already in the first half of the 19th century. The collection of P.P. Svinyin's Russian Museum, for example, included five paintings by Matveyev. In the second half of the 19th and early 20th century, his paintings and graphic works adorned the houses of some of the members of the Emperor's family, and were acquired by the well-known collectors such as F.I. Pryanishnikov, M.P. Fabritsius, I.S. Tsvetkov and P.M. Tretyakov.

No doubt it is Matveyev's work that has helped idealized landscape structure and imagery to remain intact and purely expressed much longer in Russian painting than in the rest of the European schools.

Svetlana Usacheva





Вид в окрестностях Тиволи

Холст, масло. 1819

Вид в окрестностях Тиволи

Фрагмент

Вид в Тиволи близ Рима

Холст, масло.



поэтичность и возвышенная героика «идеальных» ландшафтов немислима без символики итальянских пейзажей эпохи маньеризма и барокко, украшенных фантастическими по очертаниям горами и водопадами. Думается, данная модель, во многом определившая характер эволюции художественной манеры Матвеева, не помешала художнику проявить собственную творческую индивидуальность.

Известно, что нормативность восприятия пейзажного образа в русском искусстве эпохи классицизма была заложена в академической методике обучения, краеугольным камнем которой являлось копирование будущими художниками оригиналов выдающихся мастеров. Исследование архивных описей, содержащих сведения об образцах и копиях, исполненных с них воспитанниками Петербургской Академии художеств, позволило нам выявить ряд западноевропейских оригиналов из академического собрания и коллекции Эрмитажа, которые копировал Матвеев, будучи учеником.

Среди них — пейзажи голландца Берхема, итальянца А. Локателли, картина немецкого художника Х.-В.-Э. Дитриха «Каскад тивольский», которая пользовалась особым успехом среди учеников. Также Матвеев исполнял копии с произведений мастеров натюрморта — картины Удри «Фрукты и цветы» и Вандерминта «Ваза с цветами и около нее плоды»⁷. Примечательно, что уже ученические работы Матвеева пользовались успехом. В частности, копия с «Каскада тивольского» Дитриха, исполненная в 1778 году, была продана из академической факторской в том же году за 10 рублей⁸.

Сравнительно недавно была обнаружена работа Матвеева 1778 года, которая, возможно, является академической программой художника⁹.

Картина «Пейзаж с пастухами, пасущими скот» представляет собой интересный пример использования учебного эталона в самостоятельной пейзажной композиции и отражает воздействие голландских и фламандских оригиналов.

Стилистика голландских и фламандских ландшафтов явственно ощутима и в других

ранних произведениях Матвеева. Относительно неглубокое пространство видов заполнено изобильной растительностью, скрывающей большую часть дальнего плана. Горизонт кажется ближе благодаря изображению высоких холмов и гор. Небо, заполненное клубящимися облаками и пышными древесными кронами, также подчеркивает пространственную камерность изображений. Используя композиционные приемы, отличающие пейзажи северных школ, Матвеев не стремится достичь характерного для них натуроподобия в передаче природных элементов. Условная манера изображения растительности, теплый насыщенный колорит, в котором преобладают коричневатые и красновато-золотистые тона, придают ранним произведениям художника декоративность и своеобразный романтический характер. По нашему мнению, эти свойства отражают влияние на молодого пейзажиста произведений его наставника, Семена Щедрина, в классе которого Матвеев учился с 1776 по 1778 год. Они же свидетельствуют о его опыте декоратора, приобретенном в Академии. В 1776 году «по согласию академии господина президента» воспитанники Яков Герасимов и Федор Матвеев были отпущены на несколько месяцев для обучения «к итальянскому художнику театральных декораций, находящемуся при обществе благородных девиц...»¹⁰.

Обстоятельства жизни Матвеева после окончания Академии сыграли решающую роль в дальнейшей «европеизации» пейзажной манеры художника и становлении ее классического характера. Получив за «программу» большую золотую медаль (Матвеев первым из ландшафтного класса был удостоен подобной награды), в 1779 году живописец отправился в Рим в качестве академического пенсионера. Здесь приблизительно рисунок и «романтическая» декоративность, присущая ранним работам художника, были оценены как недостатки, подлежащие исправлению. Молодой художник «изменил свой колорит, сделав его более твердым и более гармоничным и вместе с тем более верным и насыщенным, что он наблюдал более внимательным образом на природе и в работах многих мастеров этого жанра»¹¹. Среди многих мастеров важное место заняли Н. Пуссен и Я.Ф. Хаккерт, копирование произведений ко-

7 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 709. 1776 г. Л. 2 об.-3 об.

8 ОР РНБ. Фонд 575 «П.Н. Петров». Ед. хр. 179. Л. 113.

9 Пейзаж с пастухами, пасущими скот. 1778. Х., м. 87,5×107,5. Частное собрание. См.: Киселева А.Р. Решение задач научно-практической экспертизы на примерах произведений русских и иностранных художников XVIII века // I Научная конференция: Экспертиза произведений изобразительного искусства. 1995: Материалы. М., 1996. С. 77.

10 Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. П.Н. Петрова: В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1864. С. 210.

11 Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 169.

торых сыграло значительную роль в формировании восприятия Матвеевым итальянской природы.

Срок пенсионера завершился в 1782 году, но, как известно, Матвеев провел в Италии всю оставшуюся жизнь. Историю судьбы художника за рубежом, во многом типичную для выпускников Академии той эпохи, доносят для нас его немногочисленные письма, «репорты», и ранее неизвестные архивные документы. Еще будучи пенсионером, Матвеев зарабатывал на жизнь частными заказами. Известно, что в 1783 году он ездил в качестве художника, снимающего виды достопримечательностей, с Трубецким во Флоренцию. Годом позже с А. Вяземским Матвеев объездил Северную Италию, побывал в Швейцарии. Для Н.Б. Юсупова он исполнил два вида «околичностей» Турина¹². Такого рода деятельность доставила пейзажисту европейскую известность. В то же время художник не порывал отношений с Академией. В конце 1780-х годов Матвеев опекал приехавших в Рим выпускников пейзажного класса В.П. Причетникова и А.Е. Мартынова. Бывший пенсионер намеревался вернуться в Петербург. В письмах, отправленных в Академию, Матвеев неоднократно просил предоставить ему средства для оплаты долгов и дорожных расходов. Длительную задержку в Италии он оправдывал стремлением усовершенствоваться в мастерстве. «Я до сих пор жил в Риме, потому что стыдился показать себя слабым в своем художестве... Если я не посылал до сих пор в Академию художеств своей работы, то потому, что она мне служила вседневною пищею, чтобы прожить шесть лет без пенсии»¹³. Просьба была выслушана в собрании академического Совета, который счел просимую сумму чрезмерной. И Матвееву было предложено расплатиться с заимодавцами «по возвращении своем в отечество, к чему, без сомнения, скорее пособие он найдет здесь трудами своими от многих любителей художеств»¹⁴.

Почему Матвеев так и не вернулся в Россию? Прямого ответа на этот вопрос нет. Думается, что возвращению художника на родину препятствовали не только долги. Определенную роль в нежелании Академии помочь Матвееву мог сыграть Семен Щедрин, по воспоминаниям современников, не жаловавший своих воспитанников. Возможно, Щедрин, осведомленный о растущей европейской известности Матвеева, опасался конкуренции со стороны талантливого ученика. Можно также предположить, что на судьбу художника повлияли обстоятельства политического свойства. В архиве департамента внешней политики мы обнаружили сведения об аресте Матвеева в Риме в 1799 году за участие в деятельности так называемого республиканского правительства, организации, выступавшей за независимость

Италии. Имя художника фигурирует в депеше генерального консула в Риме. Консул особо отметил, что художник ярко выделяется своим талантом среди большой колонии живописцев, проживающих в Риме¹⁵. Как развивались события в связи с арестом Матвеева, к сожалению, неизвестно, но спустя несколько лет его творчество получило официальное признание. В 1807

году Матвеев был удостоен звания академика за присланную в Петербург картину, «представляющую положение части городка Неаполя с околичностями»¹⁶. В 1818 году Александр I пожаловал стареющему и нуждающемуся пейзажисту денежный пенсион. По этому поводу поэт К.Н. Батюшков писал А.Н. Оленину из Рима: «Матвеев заслуживает наше уважение... Я без предрассудков и любуюсь его картинами: в них много хорошего. Слава Богу, что русский человек так пишет!». В архиве департамента внешней политики сохранились документы, связанные с назначением художнику пенсии. Выяснилось, что поначалу император намеревался вернуть Матвеева на родину, для чего велел поручить русскому посольству в Риме «снабдить художника сего всем нужным и отправить сюда (в Петербург. — С.У.) на счет Его величества» для «употребления здесь по его надобности». В ответ пришло сообщение русского посланника в Риме князя А.Я. Италинского о том, что «Матвеев по преклонности лет своих и болезненным припадкам» не в состоянии совершить столь долгий путь.

В 1820 году Матвеев через посредство Италинского отправил в Петербург шесть живописных полотен «как свидетельство своей глубокой благодарности» императору¹⁷. В настоящее время четыре из них находятся в собрании Русского музея.

В начале 20-х годов XIX века, будучи одним из старейшин в римской колонии русских художников, Матвеев опекал академических пенсионеров нового поколения. Молодежь по-разному отзывалась о нем. Так, среди пенсионеров бытовало мнение, что Матвееву поручено следить за их благонадежностью. Скульптор С.И. Гальберг с возмущением писал: «Матвеев, правда, исправляет ему (русскому посланнику в Риме) в рассуждении нас должность, попросту сказать, — шпиона...»¹⁸. С большей симпатией отзывался о пейзажисте Сильвестр Щедрин.

В «Дневной записке», отправленной в Академию художеств в 1818 году, вскоре по приезде в Рим Щедрин охарактеризовал Матвеева как мастера академической школы, достойного подражания, выделив особенности его дарования: «Важнейшее его достоинство, в чем и самые соперники отдают ему справедливость, состоит в искусстве писать дальние планы, что не всегда удачно представляли и самые славнейшие художники. Он пишет оные с отменною легкостью, выполняя верно те части, которые глаз может видеть на самом большом пространстве, умеет оные прикрывать так, что совсем не приметен труд, копируя совершенно южную природу, он означает как колером, так и рисунком разные качества дерев, соблюдая при том и надлежащую величину их листьев так, что, смотря на оные, всегда различишь одно дерево от другого»¹⁹. В частном письме, написанном примерно в то же время, Щедрин высказался несколько иначе: «К Матвееву заходил я тоже, чтоб посмотреть его работу, и у которого находится множество картин, писанные им в окрестностях Рима, довольно хороших, но не лучше той, что находится в Академии, а некоторые и похуже; между нами сказать, — очень сух и все пишет без натуры, а с самых

Там же. С. 171.

РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 1060. 1789 г. Л. 1-2.

Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств... Ч. 1. С. 348.

Архив АВПРИ. Ф. 78. Оп. 78/2. 1799 г. Ед. хр. 168. Л. 5-7 об.

¹⁶ «Вид в окрестностях Неаполя» 1806. ГРМ. Х., м. 101×136. Ж-3241.

¹⁷ Архив АВПРИ. Ф. 78. Оп. 78/2. 1799 г. Ед. хр. 168.

¹⁸ Сильвестр Щедрин. Письма из Италии... С. 310.

¹⁹ Сильвестр Щедрин. Письма. М., 1978. С. 27.

Вид Рима. Колизей

Холст, масло.



дурных рисунков»²⁰. Думается, что данные оценки не противоречат, а дополняют друг друга, характеризуя Матвеева как «идеального» представителя классической ландшафтной живописи. Несмотря на удаленность от академических классов, художник приобрел в них статус «образцового». Произведения Матвеева находились в музее Академии, в том числе вид озера Браччано, виды Сицилии, вид окрестностей Неаполя, за который он был удостоен звания академика²¹. Несомненно влияние мастера на творчество многих русских пейзажистов первой половины XIX века, прежде всего тех, кто обращался к итальянским видам. Один из характерных примеров — ранние итальянские работы Сильвестра Щедрина. Трактуя методику создания видов, используемую Матвеевым, как устаревшую, Щедрин тем не менее во многом следует его манере, демонстрируя, таким образом, приверженность уже сложившимся в отечественной школе академическим традициям.

Приемы композиционного и колористического построения видов, в целом типичные для своего времени, соединяются в произведениях Матвеева в особый сплав, приобретают выразительность, которая позволяет говорить о них, как об особенностях индивидуальной художественной манеры.

Художник создавал неповторимые ландшафтные образы в пределах устоявшейся классицистической схемы, используя примерно один и тот же набор пейзажных мотивов. Можно сказать, что умение компилировать элементы классических оригиналов, привитое художнику в Академии, переросло в способность синтезировать достижения предшественников, используя те или иные приемы, в зависимости от собственных художественных задач.

Для произведений Матвеева конца 1800-х — начала 1820-х годов характерно изображение обширного, хорошо обозримого пространства, в котором важное место отведено историческим архитектурным сооружениям. Благодаря панорамной точке обзора значительное место в композициях занимает изображение неба, в отличие от ранних работ, почти лишенного облаков. Живописную манеру зрелого мастера отличают яркость и насыщенность колорита, основанного на использовании локальных цветов.

Одна из важнейших примет пейзажей Матвеева — их пространственное единство, органическая связь всех элементов композиции. Купы деревьев и кустарников, живописные холмы и скалы, выступая композиционными вехами пространства, почти не вос-

принимаются как пейзажные «кулисы». Они задают особую ритмику восприятия планов, лишая их жесткой фронтальности и создавая эффект плавного текучего движения в картине, которое не только вовлекает зрителя внутрь пейзажа, но порой словно развивается во вне, за ее пределы. Ощущение динамики заключено в самом ландшафтном рельефе благодаря изображению рек и водопадов, буквально пронизывающих пейзажи. Не случайна привязанность Матвеева к изображению водных каскадов. Один из излюбленных художником природных мотивов — водопады в Тиволи, куда, по свидетельству Сильвестра Щедрина, он до самой старости ездил рисовать с натуры.

Особая роль в композиционном решении пейзажей Матвеева отведена пейзажным «далям», разработанным столь же подробно и объемно, как и близлежащие планы. Благодаря им ощущение глубины пространства достигает предельной выразительности. П.Н. Петров справедливо отмечал, что «в пейзаже его, у первого из русских художников, рисуются над горизонтом лиловые горы не просто чертою, а целую панорамой легких пиков, выступающих из светлой дали»²².

Идеальное равновесие между натурной конкретностью и обобщенностью форм наглядно демонстрируют рисунки Матвеева. Уже в них проявляется монументальность, которая позволяет причислить пейзажные образы художника к «героическим».

Органичное сочетание эффектной декоративности и узнаваемости пейзажного вида способствовало росту коллекционного значения произведений Матвеева уже в первой половине XIX столетия. В частности, пять картин художника вошли в «Русский музей» П.П. Свинына. Во второй половине XIX — начале XX столетия живописные и графические работы пейзажиста находились у представителей императорского дома, входили в состав коллекций известных собирателей Ф.И. Прянишникова, М.П. Фабрициуса, И.С. Цветкова, П.М. Третьякова.

Думается, что во многом благодаря творчеству Матвеева формальная и образная структура «идеального пейзажа» сохранила в отечественной пейзажной живописи целостность и чистоту выражения гораздо дольше, чем в других европейских школах.

Светлана Усачева

20

Там же. С. 68-69.

21

ОР РНБ Ф. 575 П.Н. Петров. Ед. хр. 62. Л. 2 об.

22

Петров П.Н. Итальянские сцены и виды в русской живописи // Северное сияние. Русский художественный альбом. СПб., Т. II. 1863. С. 1.

ПЯТЬ ВЕКОВ революционного искусства

Не хотелось бы увеличивать количество безумных теорий, которых и без того придумано великое множество. Но в веселую минуту так и хочется сказать, что в мире существовал и существует тайный заговор правых и левых, консерваторов и новаторов, академиков и авангардистов. В самом деле, они словно сговорились между собой. Троцкий пишет «Литературу и революцию» в 1923 году, Жданов насаждает официальный соцреализм в 1930-е годы и далее Андре Бретон пишет один за другим свои «Манифесты сюрреализма», Клемент Гринберг сочиняет литании абстрактному искусству с конца 1930-х годов, Пьер Рестани сражается с отцами «академического» абстракционизма в 1960-е годы. Казалось бы, что мы найдем общего между ними? Позиции и взгляды у них были совершенно разные, а общее только одно: они все свято верили в то, что между классикой прошлого и новым экспериментальным искусством пролегла некая эпохальная граница. Симпатии разных людей отдавались разным явлениям по разные стороны этой предполагаемой границы. Но границу проводили и Троцкий, и Жданов, и Гринберг, и Рестани.

Что мы найдем общего между феминистской критикой литературы и искусства (например, Юлия Кристева), неомарксизмом Терри Иглтона и ученым позитивизмом именитых историков искусства, от Макса Дворжака до Ханса Бельтинга? У них принципиально разные позиции, но общее все-таки имеется: они все твердо уверены в том, что классика — это одно, а современность — другое¹.

Оставим за скобками их аргументы и методы рассуждений. Они различны настолько же, насколько различны позиции и точки зрения. Можно было бы написать историю теоретических рассуждений о том, как и чем искусство прошлого (классическое искусство) отличается от искусства нового или новейшего, от искусства сегодняшнего дня. Такое занятие может быть даже довольно занимательным, ибо от вдохновенного Шарля Бодлера до хитроумного Бориса Гройса мы обнаружим немало поучительных образцов разного рода свидетельств в пользу «теории разрыва»². Но нам сейчас некогда тратить время на такие сложные исследования, и мы пока ограничимся только самим фактом удивительного единодушия разных умов в одном-единственном (но очень существенном) пункте.

Самые влиятельные имена среди интеллектуалов XX века сходились в том, что история искусства пережила некий разрыв своей «ткани» в обозримом про-

шлом. В эпоху сплошной толерантности и новой атмосферы терпимости нет необходимости нападать на «неправильные» картины с зонтиками (как это позволяли себе разгневанные консерваторы XIX века) или «поливать» своих идейных противников грубыми ругательствами (как Илья Репин в России и дадаисты на Западе). Художники и сегодня норовят вскипеть, но ученый народ успокоился. Теперь чинно изучают и издают манифесты и статьи Малевича, но сами издатели вовсе не кипят негодованием против музейной «археологии», как кипел Казимир Северинович. Другие столь же чинно отдают дань Ренессансу, романтизму, импрессионизму (последний также причислен к лику спасительной классики), но не станут третировать классический авангард начала XX века.

Одним словом, абсолютное большинство моих коллег в области науки об искусстве, а также явное большинство интеллектуально состоятельной публики (мнение которой имеет смысл) стоят на точке зрения, что в начале XX столетия произошел или начался великий разрыв исторической ткани. Иными словами, возникло новое искусство, принципиально отличное от старого. Этот разрыв в течение последних десятилетий рассматривали с одного «берега» или с другого, описывали его с ощущением трагического разрыва или с некоторым отстраненным холодком (то есть пытались сделать вид, будто ничего страшного не произошло, и жизнь все равно продолжается). Одни призывали уничтожить врага, другие пытались придумать относительно мирные способы сосуществования. Но некий разрыв или перелом, некую принципиальную границу усматривали постоянно и с большой охотой. Так делали и Репин, и Малевич, и Маяковский, и Юлия Кристева, и Артур Данто, и В.Г. Арсланов, и

<1> Чтобы избавить читателя от непомерно громоздких ссылок, упомяну здесь только одно, весьма удобное для работы издание источников по теории и критике искусства XX века, а именно: Art in Theory 1900 — 1990. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Ch. Harrison and P. Wood. Oxford UK, Blackwell, 1994.

<2> Имеются в виду знаменитые страницы о «новизне». См: Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques. Paris, 1962. P. 453; B. Groys. Über das Neue. München, Hanser, 1992.

многие другие. Среди них были и высокоцитируемые мной ученые историки искусства, как Х. Зедльмайр и Э. Гомбрих.

Мне кажется странным, сомнительным и в известном смысле парадоксальным, что такое большое количество знающих, умных, талантливых людей верят в эту самую «теорию разрыва». Она вовсе не кажется мне убедительной. Против нее имеется слишком много фактов. И в то же время тут перед нами не случайное завихрение ума, а закономерное и даже, как бы это сказать, исторически неизбежное заблуждение.

Независимо мыслящий историк искусства понимает, что вовсе не в XX веке на первый план вышли разные ненормативные и «некрасивые» вещи. Процесс острого и драматичного, вызывающего и опасного экспериментирования с разными аспектами творческого дела сильнейшим образом обозначился на первой стадии искусства Нового времени. Интерес к нехудожественным моментам, к драматическим нарушениям равновесия и здравого смысла, к образам жалких и сомнительных людей, к проблематичному и даже культурно запретному материалу — это как раз то, с чем начали усиленно работать великие мастера Ренессанса и XVII века. Это делают Микеланджело и Брейгель, Рубенс и Веласкес, Рембрандт и Шекспир. Их поддерживают «художники мысли» — Макиавелли, Эразм, Монтень, Гоббс. Они и есть первые и в известном смысле слова основные новаторы нашей истории искусства. Революция медленно и трудно начиналась в недрах Ренессанса. Двадцатый век обозначил продолжение и некоторое изменение векторов этой большой революции Нового времени.

Поразительное свойство нового искусства заключается еще и в том, что недоверие к человеку и истории, горькие и опасные истины о социуме, власти, религии, человеку, о ценностях морали уравновешиваются определенными противовесами. Противовесом прежде всего служат языки высказывания, то есть языки монументальные и лиричные, живые, разнообразные, полноценные.

Появилось искусство, которое стремилось и умело сказать живым и полноценным языком, языком человека-победителя, о негодности рода человеческого, о поражении человека перед силами внеположного характера или перед злым началом в самом человеке. Создавать такое искусство означает адресовать потомкам двоякое послание. Это и послание о недоверии к человеку, его культуре, его ценностям. Но это и послание о доверии к могуществу самого языка высказывания, к полноте и живости говорения, писания, живописания, пластического или архитектурного творения. В общем, довольно сложное двоякое послание.

Много потрачено сил и средств на дискуссии о «классике» и «авангарде». И разделительную линию тщательно культивируют и подновляют, проводя ее в начале XX века. А я не вижу радикального разрыва в этой точке истории. Определенные изменения векторов действительно обозначились, но не было существенного разрыва, а споры о фатальности либо спасительности авангарда суть споры разных версий мифа друг с другом. Напоминаю, что миф не есть глупость или заблуждение, это важный симптом развития картины мира.

О теориях разрыва можно думать, их можно изучать. Зачем нужны были теории разрыва таким разным людям: и Малевичу, и Бердяеву, и Ленину, и

Андрею Жданову? Почему и каким образом случилось так, что, например, Аполлинер сначала всячески противопоставлял музейное классическое искусство и искусство молодое, новое, а к концу жизни принялся искать способы создать своего рода теорию примирения того и другого? Откуда возникли мысли Освальда Шпенглера о том, что с импрессионизма начинается стадия разрыва с принципами европейской цивилизации, начинается покушение на устои классического искусства, и возникает угроза основам этой цивилизации?

Если бы я специально изучал подобные проблемы, то я даже не стал бы спрашивать, кто из перечисленных людей искусства и мысли был прав, кто не прав, или в чем прав и в чем неправ. Это было бы просто бессмысленной постановкой вопроса. Я бы пытался описывать возникновение и развитие мифологических конструктов и поэтических мыслеобразов, которые преследовали определенные цели (обычно не сознававшиеся их носителями) и развивались в определенных направлениях с помощью определенных аргументов. Мы не станем заниматься такими исследованиями. У нас иные задачи. Надо прежде всего поставить такую тему, как революционная классика в искусстве Нового времени.

Я думаю, что большая революция в искусстве и литературе разразилась тогда, когда возникли «Мона Лиза», вестибюль флорентийской Лауренцианы, росписи Сикстинской капеллы, картины Брейгеля, трагедии Шекспира и «Дон Кихот» Сервантеса. То есть от начала XVI века до начала XVII столетия. Это был первый мощный толчок. Подготовка этого тектонического сдвига приходится на предшествующее столетие, то есть на произведения Мазаччо, братьев Ван Эйк, Пьетро делла Франческа. Прямое продолжение революции — несколько десятилетий до появления последних шедевров Рембрандта и Веласкеса.

Это был радикальный разрыв с предыдущей историей искусства и литературы. Малевич и Пикассо такого разрыва не совершили, и Джойс не совершил, и Маяковский. Их революционные эстетики имели место, и с этим было бы нелепо спорить, но революционеры искусства XX века осуществили скорее малые революции в рамках общего процесса возникновения новой революционной классики.

В начале Нового времени (то есть примерно от Леонардо до Рембрандта) разрыв действительно случился, точнее, произошел крупный, судьбоносный, и, разумеется, опасный сдвиг. (Революции всегда опасны, а их благотворительные результаты нередко сопровождаются убийственными побочными явлениями.) Стало возможным говорить страшные и унижительные истины о человеке, его ценностях, его истории и его обществе, притом в акте высказывания (в разных видах искусства) оказалось возможным создавать произведения величавые, трогательные, поэтические, патетические, глубоко гуманистические. То есть самым языком высказывания как бы спасать человеческую реальность от той бездны, куда эта реальность проваливается. Так сделались вообще возможными такие деятели искусств, как Шекспир и Чехов, Веласкес и Пикассо, Маяковский и Андре Бретон.

На пороге и на первом отрезке истории Нового времени художники научились говорить языком победителей о поражении человека и подняли это умение на большую высоту. Живописцы и скульпторы

XX века с этой задачей справлялись не особенно часто и в общем хуже, чем классики революционного дела (Грюневальд и Леонардо, Эль Греко и Тициан и так далее). Это нормально. Разные искусства не обязаны шагать в ногу. От Леонардо да Винчи до Рембрандта, то есть в течение полутора сотен лет в Европе искусство живописи пережило глубокую и существенную революцию, которая, так сказать, оставила маловато пространства последующим поколениям. То, что можно было сделать в живописи революционного сверх того, великолепно доделали мастера XIX века — Гойя и Делакруа, Домье и Эдуард Мане, Ван Гог и Сезанн.

Большая революция в искусстве продолжалась с перерывами и задержками около четырех сотен лет и прошла через несколько стадий и этапов развития. Авангардистам в начале XX века пришлось делать то, что они и должны были сделать в сложившихся условиях. Они принялись, во-первых, переступать через жанровые и видовые рамки искусств, создавать небывалые сочетания живописи и пластики, архитектуры и скульптуры, изобразительного искусства и инженерного хай-тека, и так далее. В рамках собственно живописи им мало что можно было делать. Во-вторых, «малая революция» авангарда состояла еще и в том, что в XX веке обнаружили очень эффективные способы убеждать своих собратьев и широкую публику в том, что ничего подобного открытиям авангарда не было в классическом искусстве прошлого. Тут как раз и новые механизмы массовых коммуникаций приобрели небывалую эффективность, и миф о «революции авангарда» не сразу, но в общем довольно успешно завоевал умы и сердца образованного класса, в особенности на Западе.

Авангарды и авангардизмы XX века были, разумеется, революционны, но это были своего рода микрореволюции. Точнее сказать, они не выглядят особенно отважными по сравнению с революционной классикой предыдущих четырех веков. Однако в области создания массовых наваждений и поразительно действенных фикций и иллюзий, захватывающих массы людей с необычайной силой, творческие и прочие люди XX века добились очень многого. Политики, публицисты, кумиры разного рода, иконы народов, классов и рас внушали своим последователям самые невероятные мифы, и люди верили. Такова специфика XX столетия. Появились особо действенные механизмы формирования и поддержания социокультурных мифологем того или иного рода. Нет ничего удивительного в том, что пылкие фантазеры и вдохновенные пророки радикального новаторства или радикального консерватизма так успешно внушали тысячам людей мысль, что классика решительно отличается от современного искусства.

Так гласит один из мифов XX века. Теоретики подхватывали и развивали его с совершенно разными намерениями. У Бердяева были одни намерения, а у Артура Данто — совершенно иные. У Малевича — одни намерения, у Ортега-и-Гассета — другие. Но сам факт большой и долговременной, четырехвековой революции в искусстве, которая изменила подход к творческому деланию в Новое время, оказался ненужным для большинства. Словно тут была какая-то опасная или нехорошая тайна, какой-то «скелет в шкафу», о котором лучше не думать и само существование которого лучше не учитывать.

Классическое изобразительное искусство от Ренессанса до XIX века и было, собственно говоря, новаторским и революционным искусством по преимуществу. Революционеры этого искусства освоили опасное дело: научились указывать на страшное и унижительное, на нечто такое, о чем даже и сказать нельзя в контексте культурного поведения. То есть показывать табуированные, запрещенные в культурном сообществе вещи. Притом это опасное дело делалось посредством художественно адекватного жеста. Художники говорили опасные вещи, но высказывались великолепным языком, демонстрировали возможность полновесного художественного воплощения. Такого мы маловато видим в XX веке. То есть в изобразительных искусствах как таковых результаты были относительно скромны. В новых видах искусства, в акционизме и концептуализме, в кино, литературе, дизайне и архитектуре положение иное. Здесь много интересного и есть кое-что великое. Впрочем, сокрушаться в любом случае не следует. Нет причин грустить о том, что нас угораздило родиться в период завершения и угасания великой революции в изобразительном искусстве. Надо радоваться, что нам даны такие сокровища революционной классики. Мы живем в финальной фазе художественной революции, первый пик которой был обозначен шедеврами Ренессанса, а последний — шедеврами XX века.

Великая и ужасная художественная революция Нового времени поднялась до верхней отметки очень рано, еще в XVI веке, а затем давала громкие и мощные отголоски и последствия на протяжении последующих четырех веков. Определенные продолжения были и в XX веке. (Как уже говорилось, в основном за пределами традиционных жанров изобразительного искусства.) Для большой революции в искусстве такой долгоиграющий формат не есть исключение. Большие события в истории искусств длятся, как правило, по нескольку столетий. Например, становление и подъем античного искусства с X века по V век до н.э., или другой пример, сложение средневекового христианского искусства (в его западном и восточном вариантах). Для кардинальной революции в искусстве несколько веков — это не слишком много, а в самый раз. Большое историческое дело на лету не делается. Исторические переломы большого масштаба не происходят за пару десятков лет и не могут локализоваться в немногих точках культурного пространства.

Повторю еще раз, что я не вижу большого разрыва в начале XX века, а вижу там малую революцию, то есть очередной поворот в истории большой революции. Сама же большая революция Нового времени — это пять веков нового революционного искусства, в котором центральное место занимает искусство отважных новаторов XVI и XVII веков (это первый большой подъем нового изобразительного искусства) и несколько десятилетий поразительных экспериментов от Гойи до Сезанна (это последний большой подъем в истории этого искусства). Затем двадцатое столетие обозначает ослабление революционной живописи и попытки компенсировать это ослабление другими способами. Энергия революционного творения особенно заметно проявляется в сильно модернизирующихся видах искусства, то есть видах технологических — архитектуре, фотографии, киноискусстве, а затем в видеоарте и новых электронных стратегиях. Эта точка зрения представляется мне очевидной и бес-

спорной, но нельзя не признать, что она не очень распространена. У меня есть некоторые единомышленники среди гуманитариев. Но их очень мало. Абсолютное большинство гуманитариев в последнее столетие считали верным иное представление о предмете.

Тут есть проблема. Демонстрация истории искусства в музеях и преподавание истории искусства в университетах и академиях сегодня основаны на теории разрыва: классика и авангард, музейное искусство прошлого и новаторские эксперименты современности разделены и разведены по разные стороны баррикад. Это разделение закреплено на институциональном уровне. Поэтому миф живет и воспроизводится. Большинство людей в мире искусства как будто даже не сомневаются в том, что есть «прочные ценности» академического плана, а есть новаторство и эксперимент нового искусства, и надо выбирать, что кому милее.

Отсюда получается, что история искусства последних пяти столетий в сознании культурного сообщества довольно сильно деформирована. Та наука об искусстве, которая нам знакома, похожа на одноногого инвалида. Дефицитарность нашей одноногой науки связана с тем, что на историю искусства смотрят с точки зрения развития стиля или передачи от поколения к поколению иконографических образцов. Эти показатели обозначают степень стабильной цивилизационной принадлежности того или иного художника. Отсюда и заблуждение. Искусству музеев приписывается устойчивость аксиологических критериев, а искусству авангардных новаторов — аксиология поиска, нарушения и субверсивности. Можно рассуждать о том, откуда приходит и чему служит эта фантастическая картина истории искусства, но в данном случае важно отметить, что она не соответствует реальным процессам художественного развития от XVI века до XX.

В том-то и дело, что именно с Ренессанса начинается такое большое время (мегапериод, как иногда говорят), когда первым вопросом исследователя в отношении художника или произведения искусства должен быть именно вопрос, что там нарушено, какие нормы подверглись пересмотру, какие условности отменены. То есть главный вопрос теперь не в том, как сохраняются преемственность и стабильность процесса развития, а в том, каким образом нарушается эта самая стабильность.

Историки искусства давно уже не сомневаются в том, что именно такой подход должен быть главным по отношению к XX веку, отличающемуся нестабильностью, и его развитие (если таковое имело место) состоит именно в демонстративных опровержениях неких прошлых заветов и норм искусства. Не стану напоминать, каким образом такие опровержения осуществляют Малевич, Пикассо, Макс Эрнст или другие мастера. Остается совершить логический шаг. Решительность и радикальность опровержений и революционных новаций в искусстве Ренессанса, XVII века и последующих периодов была ничуть не меньше, а на самом деле глубже и основательнее, чем «парад непокорности», начавшийся в первое десятилетие XX века знаменитыми художественными скандалами в Париже, Берлине и Москве.

Если говорить несколько приблизительно и наивно, то в общем раскладе большой революции Нового времени были очень радикальные революционе-

ры: это Леонардо да Винчи, Брейгель, Караваджо, Шекспир, Рембрандт и некоторые другие. Вероятно, в их число следует занести и Гойю, и Сезанна, и Ван Гога. Период авангарда дает революционеров весьма радикальных, но в отдельных узких областях, в «точечных полях». Таковы Пикассо, Матисс, Кандинский, Малевич.

Иначе говоря, в университетах и музеях история искусства последних веков предстает странным образом перевернутой с ног на голову. Завершение процесса считается началом, а революционный процесс XVI и XVII веков, набирающий новые силы в XIX веке, рассматривается как «история классического искусства Запада». Это все равно что утверждать, будто период землетрясений, наводнений, падения комет и прочих катаклизмов был временем тихой и величавой гармонии в природе.

Массово распространенные странности и заблуждения мысли, массовые наваждения не появляются в результате случайных заблуждений или ошибок ученых. Я не согласен с картиной истории искусства, которая преподается в университетах и лежит в основе музейных экспозиций, но я обязан признать, что эта картина истории искусства имела очень веские причины появиться на свет. Правда, это причины не научного порядка, не разумные аргументы или определенным образом интерпретируемые факты. Это причины иного рода.

Прежде всего, снова зададим вопрос: почему так получается, что самые мыслящие и знающие люди нашего времени уверены в том, что в XX веке случился разрыв творческой эволюции, революционный переворот, изменивший ход развития искусства? Макс Дворжак, Ханс Зедльмайр, Эрвин Панофский и Эрнст Гомбрих — вот имена ученых, которых обычно считают (и в этом пункте я согласен с большинством) главными действующими лицами в эпопее изучения истории искусства в XX веке. Эти замечательные умы стояли перед теми же фундаментальными проблемами истории, которые стояли перед Сартром и Хайдеггером, Ясперсом и Лукачем и другими мыслителями эпохи. В течение двадцатого века люди, способные мыслить, искали якорь спасения. Это более чем естественно для тех исторических обстоятельств, в которых эти умы существовали.

Представьте себе историческое время, которое приходится на период между появлением первых работ Хайдеггера (около 1920 года) и созданием последних работ Деррида (около 2000 года). Иногда это время называют самым катастрофическим периодом истории. Вопрос сложный; какой период был самым катастрофическим — это не так просто сказать. Но достоверно известно, что именно в это время было истреблено, загублено, растоптано и испорчено больше человеческих жизней, нежели в любой другой сопоставимый отрезок истории.

Катастрофизм XX века оказался чересчур тяжелым испытанием, и ответ на старый вопрос получался нерадостный. Возникла мысль о том, что «порвалась связь времен». Эта формула принца Гамлета (*The time is out of joint*) в наилучшей степени соответствует той картине Новой истории, которая возобладала в мышлении XX века.

Исторически травмированная мысль XX века постоянно проецирует свою беду и свою потерю на разные сферы сознания, культуры, искусства. Это хорошо

известный акт переноса. Когда человеку кажется, что его жизнь разбита, ему представляется, что вообще весь мир теперь разорван пополам, и искусство тоже разорвано пополам. Классическое искусство и великая литература прошлого остались позади, как оторванные ноги; как теперь жить, когда творится в искусстве всякое непотребство, а опоры не имеется? Разные предложения по этому поводу делали мыслители XX века, выделявая сложные пируэты вокруг проблем диалектики, экзистенциализма, структурализма, постмодернизма.

Существуя среди травмированных идей травмированной мысли, в атмосфере прямой реакции на ужас разрыва и разлома, мысль прежде всего упиралась в идею разорванности. Время разорвалось, век выбит из сустава, нас переехало. На это убеждение откликаются по-разному: Хайдеггер одним манером, Беньямин на свой лад, а Деррида — на свой. Теоретическая мысль XX века, как бы ни ценить таланты мыслителей и теоретиков культуры, опиралась на проекцию своей инвалидности, своей ушибленности и своей перееханности или изнасилованности. Она проецировала свое глубоко скрываемое от себя самой состояние на те реалии бытия, которые она пыталась осмыслить. Это даже неизбежно, в известном смысле. Изучение истории искусства испытало на себе этот шок, а его результаты всем хорошо известны.

Мы знаем, что замечательный мыслитель об искусстве Ханс Зедльмайр враждовал с авангардизмом и подозревал новейшее искусство в склонности к сатанизму, демонизму и бог весть еще каким скверным вещам³. Догадливые читатели и почитатели Зедльмайра издавна смущаются по поводу таких заскоков своего кумира. В его сознании словно какая-то стена поставлена между искусством Средневековья и Возрождения, с одной стороны, и искусством его собственных современников — с другой. Зедльмайр не видел связи между прошлым и настоящим, он видел разрыв и писал об этом горестно и почти отчаянно — если только такие эмоциональные оценки приложимы к сочинениям ученого историка и философствующего теоретика искусства.

Читая книгу другого нашего собрата, Эрнста Гомбриха, его замечательную «Историю искусства», мы добираемся до XX века и ощущаем, что эти страницы неудачны до последней степени. Неудобно говорить «провал» о результатах усилий крупного ученого, который и в своей неудаче остается крупным ученым. Но последний раздел книги Гомбриха все-таки вызывает недоумение. Двадцатый век ему непонятен и как бы вообще не нужен. Умнейший и зоркий интерпретатор искусства проявляет странное бессилие, отсутствие интереса к предмету, беспомощные метания в выборе имен и произведений. Словно бы Гомбрих не видит или вообще не понимает, зачем понадобился еще и этот нелепый двадцатый век, каким манером найти среди его странных созданий нечто значимое и отделить его от незначимого, как примостить авангардные эксперименты к той великой и ужасной истории искусства, которую исследователь так зорко и тонко понимает. В картине истории искусства, созданной Гомбрихом, XX век оказался если не совсем излишним, то по крайней мере не очень-то обязательным.

Казус Зедльмайра и казус Гомбриха не случайны. Они оба проваливаются в тот провал, в ту черную дыру, которая образовалась в мысли XX века между прошлым и современностью, между классикой и авангардом.

История искусства как научная и артистическая дисциплина не исчерпана. Можно поучиться у Зедльмайра и Гомбриха и воспринять те уроки, которые оставлены нам философией XX века. Но дальше возникает другая задача. Существует неизбежность, которую придется когда-нибудь признать и осмыслить.

Существует огромная и непонятая вселенная искусства Нового времени. То есть исхоженная вдоль и поперек целина, общий смысл существования которой не увиден. В эпоху раздробления интересов и специализации методик легче увидеть малую букашку, нежели большого слона. Во многие потаенные углы исследователи залезли, а самого главного вопроса до сих пор не поставили: вопроса о большой художественной революции от Ренессанса до XX века.

Вопрос о революционной классике Нового времени и есть главный вопрос для всякого, кому интересны классика и современность.

Александр Якимович

3

Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Пер. Ю.Н. Попова. СПб., 2000.

ART**MOSCOW**

11 Международная художественная ярмарка

Программа «АРТ МОСКВА»

16 – 20 мая 2007

Центральный Дом Художника

Организатор: «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (495) 238 4768

E-mail: art@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

«ВОТ» — картины моей жизни

Беседа с Эриком Булатовым

Эрик Булатов
**Хотелось засветло,
ну, не успелось**

Холст, масло, цв. карандаш, пастель

2002

Собственность автора



ДИ: Восхищена вашей выставкой «Вот» в Третьяковской галерее.

Э.Б.: Спасибо.

ДИ: Для вас есть разница между выставками, которые вы делаете на Западе и здесь, в России?

Э.Б.: Это моя первая выставка в России. И для меня она очень важна. Таких больших выставок у меня до сих пор не было. В Центре Помпиду и в Музее Майоля выставлялось не более 30 картин. Ведь обычно выставки отражают какой-то конкретный период. А здесь картины всей моей жизни. И, наконец, эта выставка в Третьяковской галерее, а что для каждого русского художника значит Третьяковка, думаю, понятно.

ДИ: Вы уехали из России в 1989 году. Многие были настроены оптимистично в отношении будущего, перемен, которые должна принести перестройка. В конце 1980-х наше «подполье» вышло на поверхность. Можно было сравнительно спокойно работать. Но вы все равно взяли и...

Э.Б.: Моя ситуация особая, потому что я никогда не уезжал в эмиграцию, я уехал на работу. Вот вы говорите, что здесь уже показывали и смотрели это другое искусство. Но здесь моего уже ничего не осталось. Все мои картины давно были на Западе. В советское время я их здесь не мог показывать. Это во-первых. Во-вторых, ситуация была довольно нервная: меня постоянно дергали, приходила милиция в мастерскую с требованием убираться в 24 часа. К тому же мои картины здесь никому не были интересны. Я оказался в полной изоляции. А из-за границы проявляли все больший интерес. Там обо мне уже писали, мои картины репродуцировались и ко мне уже стали приезжать люди, которым я был интересен. Я же готов был просто дарить работу, если она кому-то нравилась, лишь бы она отсюда уехала. Я все время боялся, что меня выгонят из мастерской. А у меня большие картины, и куда я их дену? Эта проблема все время на меня давила. А «уезжали» работы очень просто: министерство культуры ставило печать — «художественной ценности не имеет». Поэтому платить не надо было ничего. Я продавал вообще за копейки. Практически бесплатно все уезжало. К 1988 году почти все мои картины были за границей, и тогда же в Цюрихе, в Кунстхале, без моего участия решили собрать мои картины, которые уже были за границей, и сделать большую выставку. Выставка имела очень большой успех и отправилась по Европе. Она была в Центре Помпиду, и

в Амстердаме. Я стал получать предложения от разных галерей. Так у меня первый раз в жизни появилась возможность зарабатывать не книжными иллюстрациями, а своим главным делом — картинами. Я поехал на работу, только и всего. И всегда мог вернуться. Сначала мы с Наташей отправились в Нью-Йорк. Жили в Сохо, тогда самом артистическом районе города, и мне было интересно, но Наташа чувствовала себя очень дискомфортно. А Париж ей пришелся по душе.

ДИ: Значит для вас принципиальной разницы между Нью-Йорком и Парижем не было? Но ведь внешняя жизнь вклинивается так или иначе.

Э.Б.: Разумеется. Тем более что мое жизненное кредо — «Живу и вижу». А работать я могу везде.

ДИ: «Живу и вижу» — из стихотворения Всеволода Некрасова. Вы с ним дружите?

Э.Б.: Да и многим обязан ему как поэту.

ДИ: Всеволода Некрасова называют родоначальником визуальной поэзии. У вас визуальная поэзия, возведенная в живопись.

Э.Б.: У Некрасова есть визуальная поэзия, но в основном его поэзия наиболее близка к нашему будничному языку. Она не хочет быть зафиксирована на плоскости, она хочет звучать. Я стараюсь, чтобы зритель попал в картину, чтобы он стал участником. И в этом смысле слово мне очень помогает. И потом, само слово — это ведь серьезно. «Не только звук, не только смысл». Это еще что-то. Слово — это тоже предмет, который имеет свой размер, свой визуальный образ. Для меня особенно важен визуальный характер слова и вообще этого события — слова в картине. Его визуальный образ, независимо от содержания, должен вызвать некое переживание. Конечно, содержание и значение этого слова можно и важно прочесть.

ДИ: А как на Западе воспринимают ваши работы с русскими словами?

Э.Б.: А им, может, в каком-то смысле даже легче. Сначала воспринять визуальный образ, а потом уже его смысловое наполнение...

ДИ: Вы очень выразительно и точно передаете визуальный образ слова. Ярчайший пример — «Течет вода». Можно сразу догадаться о смысле. И не так важно, на каком языке эти два слова написаны.

“Here You Are”, or My Oeuvre (an interview with Erik Bulatov)

DI: *Do you think this show here very different from what you exhibited in the West?*

— It's my first exhibition in Russia. It matters for me very much. There has been nothing bigger before. At the Pompidou Centre and at the Maillol Museum I exhibited no more than 30 paintings. An exhibition is usually the output of a certain period. Here it is my whole oeuvre on show. Moreover, it is staged in the Tretyakov Gallery. How much the Tretyakov Gallery means for a Russian artist goes without saying.

DI: *You left Russia in 1989. The perestroika promised a lot of change and many people looked forward to better times. In the late 80s the former underground artists could work openly. Nevertheless you'd made up your mind to leave. Why?*

— Well, mine is a special case. I never emigrated. I went to work. There was already a different kind of art to show and see, as you yourself observed. But none of my work. All my paintings were long in the West. I just went to work, and that's that. I could return at any moment. At first, my wife, Natasha, and I moved to New York. We lived in SoHo, the most artistic district of the city at that time. I found many things of great interest to me, but Natasha was ill at ease. When we moved to Paris later she felt at home there.

DI: *You mean we felt at home anywhere, New York or Paris? But there are external pressures to put up with, aren't there?*

— Sure. All the more so because my motto is “I live as I see”. What I meant to say is that I'm able to work anywhere. Now I find Moscow a pretty place to live in. There's a well-charged field of energy here. And

there are a lot of cool guys to get on with. As for art and showbiz, I feel there's more bustle here than in Paris.

DI: *What about coming back?*

— I am coming back, from time to time. And I am painting here, a little. But then why not to return? I've got a good studio in Moscow, after all.

DI: *What galleries wanted to take up with you?*

— As a matter of fact, some did, but I'm more interested in museums.

Interviewed by Lia Adashevskaya

Живу – вижу

Холст, масло

1999

Музей искусства авангарда

Свобода есть свобода II

Холст, масло

2000–2001

Коллекция Алерс, Германия

Как идут облака,

как идут дела

Холст, масло

2001

Собрание Е. и В. Семенихиных

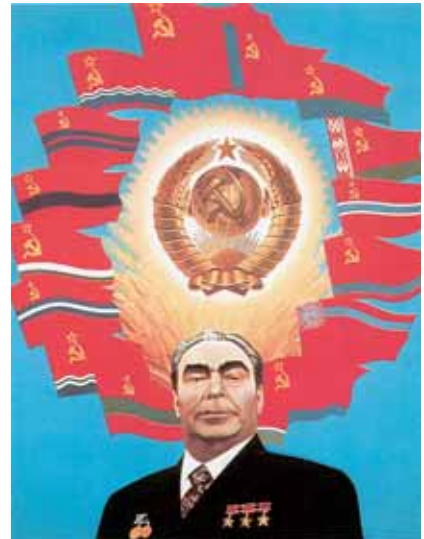




Слава КПСС II

Холст, масло. 2003–2005

Собрание Е. и В. Семенихиных



Советский космос

Холст, масло. 1977

Коллекция Джона Стюарта. Нью-Йорк, США

Горизонт

Холст, масло. 1971–1972

Музей искусства авангарда



Э.Б.: Вот-вот, в том-то и дело. Если картина работает без комментариев, значит, она получилась, она живая. А если нет — мертвая, и что вы там ни напишите, и как ни объясните, все равно она не оживет.

ДИ: *Слов должно быть не много, как и выразительных средств живописи, так?*

Э.Б.: Когда слов много, они приобретают отдельный смысл и центральную значимость.

ДИ: *Для меня вы художник соц-арта не только и не столько потому, что в своих работах используете стиль и символику искусства социалистического реализма, а гораздо шире. Когда социальное и артистическое, в смысле пластическое, настолько тесно сопряжены, что перестаешь понимать, что же для художника было главным: рефлексия или искусство в его чистом виде.*

Э.Б.: Для меня самое важное, чтобы вот это социальное содержание не было литературным довеском, а чтобы оно было выражено именно языком пластики. Чтобы их нельзя было разорвать.

ДИ: *Вы окончили Суриковский институт, где вас учили определенным навыкам, тому, что и как должно быть отражено в искусстве. Вы росли в стране, которой уже нет. Была определенная идеология. И вдруг — переворот. Что для вас было первично — протест против социальной и политической жизни, которая была в стране, или ощущение, что искусство развивается не в том направлении? И в чем для вас был смысл ваших протестных жестов?*

Э.Б.: Тогда с тем советским материалом было почти невозможно работать. Мы были абсолютно уверены, что всегда будет советская власть, что все совершенно неподвижно. Проблема состояла в том, чтобы в это время суметь выразить себя таким, какой ты есть, потому что мы осознавали, что все это ненастоящее, фальшивое, а настоящая культура была раньше или существует, может, где-то за границей. А здесь ничего нет, и я к этому не хочу иметь никакого отношения. У нас культурный язык не такой, как надо. Все не то. Ненастоящее. А надо говорить на настоящем языке, быть настоящим художником. И настоящую реальность изображать, а не фальшивую. И вот, в сущности, весь мой переворот. Трудность была именно в том, чтобы сказать, каков я, на языке, который у меня сегодня есть. И именно эта жизнь, какой я живу, моя. Я не собираюсь от нее отворачиваться, и именно ее и должен выразить. Себя, такого, как я есть, и мою жизнь такую, какая она есть. Собственно говоря, и все. Но это безумно трудно. Труднее ничего нет на свете. И потом, когда сделано, говорят: как все легко. А тогда это было почти невозможно. И сейчас это надо сделать. Вот эту жизнь, такая, как она есть, можно и нужно выразить. Но пока искусство этого сделать не может. Пока эти молодые ребята еще «не ловят» эту жизнь. Но искусство это сделает, найдет такую возможность. Дело в том, что жизнь должна быть поймана не в исключительных ее формах. Для того чтобы ее выразить, надо ее выразить в самом будничном, ежедневном, самом привычном, обычном и пошлом, если хотите. Именно в том, на что наше сознание почти не в состоянии обратить внимание. Не видит отличительных черт. Именно самое-самое обычное поймать и выразить. Это очень трудно, но это современное искусство и должно делать.

ДИ: *Кто из художников вам ближе?*

Э.Б.: Ближе всех Олег Васильев. И не только потому, что мы с ним вместе работали в книжной иллюстрации, то есть по-человечески, но и пластически. Как сказал Некрасов, «мы не ребята с одного двора».

ДИ: *Вы были вынуждены зарабатывать на жизнь книжной иллюстрацией?*

Э.Б.: Конечно, в этом была житейская необходимость. Но еще и в том, чтобы быть в своей профессиональной работе — живописи — свободным от государства, ни от кого не зависеть. И за это надо было платить. Но сказать, что этот труд был мне неприятен, не могу. Работа, в общем-то, нужная, хорошая и не фальшивая. Для детской книжки действительно нужны иллюстрации. Конечно, массу всякой макулатуры приходилось делать, но все же случались и хорошие книжки. А мы с Олегом очень старались. Сказать, что мы удовольствия от этого не получали, нельзя. И когда я слышу, что художники такого же типа, как я, которые зарабатывали детскими иллюстрациями, сейчас отрекаются от них, думаю, что это все-таки бравада. Это неправда. Все мы серьезно работали, старались как могли.

ДИ: *А сейчас не возникает желания хотя бы иногда вернуться к иллюстрации?*

Э.Б.: Нет. Как только появилась возможность зарабатывать своим делом, иллюстрация отошла в прошлое. К тому же иллюстрации мы делали вместе с Олегом Васильевым. Эти иллюстрации и не мои, и не Олега. Даже если бы я захотел, не смог бы, поскольку мы сейчас с Олегом уже далеко друг от друга. Нужно создать третьего художника. Он должен быть и не тот и не другой.

ДИ: *Как художник вы верны себе в том плане, что почти не меняетесь с течением времени. И это вне зависимости от того, где работаете — в Москве, Нью-Йорке, Париже. Работа с галереями ограничивает вашу свободу? Галеристы предпочитают иметь дело с брендами. Вы могли бы себе позволить вдруг кардинально перемениться? Гипотетически.*

Э.Б.: У художников по-разному складываются и судьба, и отношения с галеристом. Единого правила нет. Я слышу ужасные рассказы о диктате галеристов. Но что касается меня, никогда не было случая, чтобы кто-то сказал, делай так и не иначе. В этом смысле я всегда работал так, как хотел. Изменился ли я, уехав за границу? Если бы я уехал молодым, то наверняка многое изменилось бы во мне. Но я был уже вполне сложившимся художником. Мне все равно, где работать. Это не влияет на мои проблемы, которые я внутри себя копаю.

ДИ: *Когда-то вас не принимали. А есть что-то в современном искусстве, что вы не приемлете или считаете нежелательным, а возможно, и губительным для искусства, и что-то, что, напротив, вам интересно, хотя вы и не собираетесь брать это себе на заметку?*

Э.Б.: Я стараюсь не судить о том, что далеко от меня, потому что для этого надо быть в этой же шкуре. Когда появилось искусство, которое изначально связано с большими деньгами... Для занятий живописью денег надо очень немного — краски купить, холст, кисти. Если не хватает на дорогие материалы, можно обойтись и дешевыми, как это было в случае с Мишей Ро-

гинским. И работать. А потом, уже сделав работу, художник старается ее показать и, возможно, продать. Но когда появилось искусство, которое требует громадных вложений, чтобы организовать, выстроить событие, то оказалось, что художник должен иметь два таланта. Талант художника и талант предпринимателя. Более того, талант организатора более важен, если в тебя вложены большие деньги, это гарантирует успех. Я не против этого искусства и приветствую людей, у которых сочетаются оба дарования. Плохо, когда такая форма объявляется единственной формой современного искусства. И тем, у кого этого таланта организатора и менеджера нет, кто лишь хочет рисовать, заявляют, что их искусство — вчерашний день и никому не нужно. Это неприятно. Я думаю, что такое отношение зависит не столько от самих художников, сколько от института кураторов. Не к современному искусству и не к художникам мои претензии, а к арт-критикам. Эти люди должны быть посредниками между художниками и зрителями, но они называют себя хозяевами искусства.

ДИ: *Художники сами отдали бразды правления кураторам. И причин тому, как мне кажется, много. Современный мир очень динамичен, а современная культура тяготеет к зрелищности. Нужны масштабность, яркость, креативность, массовость — шоу. И следовательно, требуется режиссер и деньги. Но проблема, как мне видится, в том, что, несмотря на все эти затраты, на эффектные жесты, в жизни большинства, даже культурных людей, современное изобразительное искусство не присутствует. Литература — да, музыка — да, кино — да, изобразительное искусство — в очень незначительной степени. Проблема в отсутствии контакта. Контакт не получается, если нет понимания. Современное изобразительное искусство непонятно. И чем дальше, тем больше. И все сложнее привлечь зрителя.*

Э.Б.: Вообще-то все знают, что люди любят, когда им рассказывают истории. Начиная с импрессионистов художники избегают роли рассказчиков, но зато удивляют неожиданными формами воплощения мира ощущений, идей и тем самым привлекают зрителей. В современной ситуации уже и скандалом никого не удивишь, поскольку по-настоящему скандальный, эпатазирующий жест сегодня практически невозможен. И, как мне кажется, один из главнейших вопросов, стоящих перед художниками: для кого я все это делаю? Куратор же самым фактом своего наличия создает иллюзию востребованности. Во времена индивидуализма и субъективизма художники пребывают в своем мироощущении, ищут. А идеальный куратор не ищет, он знает, он видит перспективу и, таким образом, объединяет разобщенные, хаотично направленные силы. Все это, конечно, иллюзия, но она некоторым помогает обрести почву под ногами.

Управлять искусством и направлять его, прогнозировать его развитие мне кажется глупым. Нужно заниматься искусством уже сделанным. Что же произошло? Великая революция, которая началась с импрессионистов и продолжалась до 20-х годов прошлого века, в сущности, была направлена против диктата толстосумов. Искусство в результате этой революции доказало обывателю, что тот ничего не понимает, а искусство свободно. В итоге сложилась катастрофиче-

ская ситуация. Обыватель убедился, что он действительно ничего не понимает, что искусство — сложная штука. Но тогда возникла необходимость в людях, которые бы ему объяснили, что это такое.

ДИ: *Те, кто совершал эту революцию, тем не менее хотели быть понятыми. И Кандинский сам себя толковал в своем труде «О духовном в искусстве», и Малевич в своих трактатах. Вначале роль толмачей играли сами художники, составляя свои азбуки. Они хотели быть понятыми, но оказались заложниками ситуации, которую сами же и создали. Они искали свободы от обывателя, но попали в зависимость от критика.*

Э.Б.: Я думаю, и сейчас художники вынуждены толковать самих себя, приходится и мне делать то же самое. Вы видели на выставке «Вот» рядом с работами мои пояснения. И вовсе не потому, что мне хотелось этим заниматься. Не думаю, что это хотелось и Кандинскому, просто не было никого, кто бы мог это сделать. А не должны были делать ни Кандинский, ни я, а арт-критики. А они этого не делают и тогда не делали, не выполняли они этой простой своей функции — объяснить зрителю искусство. Они тут же взялись хозяйничать и командовать. Это очень опасное дело. На самом деле они, конечно, не погубят искусство, без него человек не может. Но они мешают, считают себя вправе определять значимость художника. Достаточно посмотреть на то, как формируются выставки. Выбирают художников, которые вписываются в концепцию критика, которые подтверждают его прогноз. Тех же, кто в своем творчестве не совпадают, как будто и нет. Я уверен, что наверняка есть художники, о которых мы не знаем, потому что не видим их. И всегда так было.

ДИ: *Кстати, один из моих любимых вопросов. Возможна ли сегодня ситуация, какая была с Ван Гогом или Модильяни? При жизни непризнание и потом посмертная слава? И знаете, почти все отвечают, что теоретически — да, но практически — нет. То есть если ты не успел сейчас, на посмертную славу тебе надеяться нечего.*

Э.Б.: Это чепуха. Всегда было есть и будет: есть люди знаменитые при жизни и люди, которые неизвестны современникам. Потом может оказаться, что именно они и определяют наше время. Возьмите даже мой пример. Когда я тут работал, мои работы никому не были нужны. А сейчас выясняется, что именно они определяют те годы. В то время другие художники считались великими и гениальными, а меня не принимали в расчет. Или возьмите историю Миши Рогинского. Он рассказывал об очень характерном случае. В советское время физики были в привилегированном положении, поскольку они делали атомную бомбу, и им позволялось иметь свое мнение. В Курчатовском институте показывали работы художников, которые все остальные не могли видеть. И Мише предложили сделать там выставку. Но когда приехали смотреть его работы, решили, что показать их невозможно. А у них только что прошла выставка Олега Целкова. Миша и говорит: «Вы же делали выставку Олега Целкова». На что ему ответили: «Олег Целков — художник». Я хорошо отношусь к Олегу Целкову, но вы представляете, когда художнику говорят такое? А сколько времени прошло с тех пор?



Иду

Холст, масло. 1975.

Частное собрание. Цюрих, Швейцария

ДИ: *Я разделяю вашу точку зрения. Убежденность, что если ты не успел сейчас вскочить хотя бы в последний вагон, то пропал, искусственно создана.*

Э.Б.: У меня картина есть — «Мой трамвай уходит». Эта суeta нашей жизни — не упустить, упаси бог, не опоздать куда-то. Но искусство — это же вечность.

ДИ: *Вы знаете, сейчас появляется тенденция, когда сами художники выполняют роль кураторов. В рамках Московской биеннале на «Винзаводе» будет проходить выставка «Верю». Куратор Олег Кулик. И вот начиная с лета художники, участники выставки, а их человек пятьдесят, периодически собираются и рассуждают, горячо спорят о выставке и о современном искусстве. Все эти жаркие словесные баталии чем-то напоминают споры в ху-*

дожественных кругах в начале прошлого века.

Э.Б.: Это замечательно. Олег Кулик и меня пригласил участвовать в выставке. Мне кажется, сейчас в Москве энергетика хорошая. Чувствуется, есть поле заряженное. Интересные ребята. Мое впечатление — здесь гораздо активнее культурная жизнь, чем в Париже.

ДИ: *А нет в мыслях однажды вернуться?*

Э.Б.: Так я и приезжаю сюда. И понемножку работаю. И вообще все возможно, тем более что у меня такая прекрасная мастерская в Москве.

ДИ: *Галереи предлагали сотрудничество?*

Э.Б.: Предлагали, но мне интереснее музеи.

Беседу вела Лия Адашевская

спациалист лучо фонтана

В отделе новейших течений Русского музея хранится забавное произведение одного из самых известных питерских художников — Африки (Сергея Бутаева). Внешне работа выглядит как учебное пособие для музейных сотрудников, и называется она «Формы деструкции». Ее идея основана на ироничном жесте постмодернизма — последовательно перечисляются различные способы «повреждений» произведений искусства, одновременно являющиеся узнаваемыми приемами известнейших западных художников XX века. Под номером «один» находится прорезанное полотно картины с комментарием: «Не путать с Л. Фонтана». Рассеченный одним или несколькими ударами холст — особый прием, ставший визитной карточкой Лучо Фонтана — одного из классиков постмодернизма, художника, скульптора и философа. Его первая выставка в России «Мастер европейского искусства. Поэтика пространства. Между замыслом и изображением» прошла в 2006 году в Государственном Русском музее.

Лучо Фонтана (Lucio Fontana, 1899–1968) родился в Аргентине в семье художников. Он жил и работал, переезжая из страны рождения на родину предков, в Италию, и обратно. Лучо начинает заниматься скульптурой в мастерской отца, а заканчивает образование в 1930-м в Академии Брера в Милане. Творчество Фонтаны с самого начала было лишено последовательной траектории, зачастую он шел взаимоисключающими, но параллельными путями, и это затрудняет понимание его произведений. Искусство в муссолиниевской Италии 1930-х в поисках своей социальной роли заложило конфликт, пришедший к открытому антагонизму после Второй мировой войны — противостоянию абстрактного и фигуративного способа изображения. Абстракция находилась в оппозиции к власти, натуралистическое искусство с режимом сотрудничало. Лучо Фонтана не признал границы между художественными лагерями и не принял чью-либо сторону. Художник пользовался собственным радикальным языком — его скульптура была почти лишена объема, а геометрическая абстракция насыщена памятью о природных формах. До конца 1940-х Фонтана работал как скульптор и приобрел известность в этом статусе. Он занимался керамикой, создавал мозаичные портреты и новаторскую двухмерную скульптуру. В этот длительный период



проб, потерь и обретений художник работал между полюсами примитивизма, абстракции и экспрессионизма.

Кульминационным стал 1947 год, когда Фонтана вернулся из Аргентины в Милан, где вокруг него сформировалась группа художников, архитекторов и писателей. Творческие цели, к которым стремилось движение, инспирированное Фонтаной, были сформулированы в «Первом манифесте спациализма», опубликованном в том же году. Спациализм (от ит. spazio — пространство) заявил о себе как направление, рассматривающее живопись и скульптуру единым искусством, соединяющим цвет, звук и пространство. Свои открытия Фонтана реализовал в картинах из цикла «Дыры» в 1949–1953 годах. В первых картинах отверстия располагаются подобно вихрю, впоследствии начиная подчиняться геометрическому рисунку: «Все мое искусство основано на чистоте,



на философии Ничто; не Ничто разрушения, а Ничто сотворения. Сама же прорезь, дыра, первые дыры не были попыткой разрушить картину; это был неформальный жест... это было измерение, вырывающееся за пределы картины, свобода творить искусство любыми средствами и любыми формами». Фрейдизм в качестве инструмента анализа творчества Фонтаны сколь соблазнителен, столь и бессилён. Хотя поэзия и подсказывает такой образ, как «отверстие, знакомящее с миром» (Иосиф Бродский), а проза — знаменитую «незащищенную рану» (Генри Миллер), но полотна Фонтаны не содержат памяти дефлорации, равно как и следов гендерной агрессии. Скорее наглухо «закрашенные», пастозные плоскости холстов вскрыты подобно весеннему льду, когда энергия направленного взрыва освобождает силу замурованной воды.

В 1951–1952 годах появляются картины из серии «Камни», где художник использует выпуклые осколки стекла. Они прорываются из плоскости холста вовне, находясь во встречном движении с отверстиями, создающими ходы на обратную сторону картины. Новый цикл работ «Конец Бога» появился в 1963–1964 годах. Это были большие овальные холсты, написанные маслом и энергично покрытые граффити, надрезами и отверстиями. В беседах с Карлой Лонци, своей подругой и спутницей, он спрашивал: «Помнишь картины из «Конца Бога»? Был ли там Бог? В них была дыра, а дыра — это всегда ничто, правильно? Бог и есть ничто... это было созвучно моей мысли: я не верю в богов на земле, это недопустимо, бывают пророки, а не боги. Бог невидим, Бог непредставим, поэтому сегодня художник не может изобразить Бога, сидящим в кресле, бородатым, держащим мир в руке...». Пласти-

ческий язык картин Фонтана приводил его все к большему упрощению и в 1960-х, вплоть до самой смерти, художник создавал работы из цикла «Пространственные представления. Ожидание». Они написаны монохромными или белыми, с одной или несколькими прорезями: «Теперь даже в религии аллегориям пришел конец, пора с ними расстаться, а я изображаю символ «я верую в Бога», делаю две прорези. Это и есть Бог или все, что угодно, но я не могу его изобразить, он слишком велик, если я действительно в него верю; моя картина рождается моей верой, кто-то другой мог бы изобразить черное пятно...». «Так вот, я делаю этот жест, верю в Бога; то, что я делаю, я делаю с верой... Значит, Бог — Ничто, но ведь он — все, верно?».

Путь и поиск Лучо Фонтаны отчасти напоминает эволюцию Стивена Дедала — героя Джеймса Джойса.



Молодой Фонтана успешно лепил фигуры реалистически-модернистского толка для алтарных врат, «художник в юности» мастерски владел искусством софистического вопроса, ставя в неприятный тупик преподавателей Закона Божьего. Поиск Бога ведется в одиночку, и позже, в «Улиссе» Стивен ведет жизнь, предельно удаленную от ясности католического катехизиса, Лучо Фонтана оставляет немую паузу в плоскости холста — не как место для самого Бога, но в надежде на сквозняк с обратной стороны, если не захлопываешь плотно дверь.

Новаторский прием, открытый Фонтаной, как это часто и случается, стал техническим рецептом для его современников и последователей. В Риме в начале 1950-х Альберто Бурри натягивал на подрамники старые разрезанные мешки и превращал их в картины, прожигая в ткани дыры. В 1953 году американец Роберт Раушенберг после знакомства с итальянскими художниками создал «Золотую картину», в которой листовое золото покрывало основу с дырой в центре. В 1957-м в Париже Ив Кляйн демонстрировал «Одноминутную огненную картину» — с воткнутыми в холст 16 бенгальскими огнями, подожженными на глазах у публики. В этих и многих других картинах надрезы и перфорации появлялись уже в период «после Фонтаны» и делались для зрителя, а не для автора-художника. Лучо Фонтана в 1962-м так говорил об этом в своем интервью: «Когда я усаживаюсь перед одной из моих прорезей и начинаю ее созерцать, внезапно я чувствую, что дух мой освобождается, я ощущаю себя человеком, вырвавшимся из оков материи, человеком, принадлежащим к бесконечному простору настоящего и будущего...».

*Антон Успенский
Фото автора*

глобализация как цивилизационный ответ и вызов

Глобализация — это ответ на многие вызовы наших дней. Настало время перехода от межнациональных форм кооперации к глобализации. Такие переходы всегда реализовались в расширенных обменах, вне персональных контактов. И поэтому наивысшие успехи глобализации также связаны в первую очередь с преодолением границ и барьеров. В целом человечество нашло в глобальных структурах приемлемые формы адекватного реагирования.

Я рассматриваю глобализацию не только как ответ, но и как новый вызов, поскольку сама она создает новые проблемы. Я остановлюсь на одной из этих проблем — глобализации в сфере культуры. На протяжении длительного времени многие исследователи считали, что процесс глобализации может быть описан с использованием только двух параметров — экономики и политики. Параметр культуры только усложняет анализ глобализации, но при его учете анализ начинает приближаться к реальной сложности жизни. Сегодня сопротивление глобализации связано преимущественно с культурными характеристиками и аргументами. Не случайно культурные аспекты глобализации привлекают повышенное внимание исследователей.

Глобализация часто определяется не только как возрастание взаимозависимости, но и как процесс универсализации и гомогенизации. Однако универсум культур — субглобальных, региональных, локальных, — формирующийся в настоящее время, сопротивляется культурной унификации. Иногда сопротивление принимает жесткие формы. Мы наблюдаем повсеместный всплеск интереса к культурным корням, к проблемам идентичности, культивирование этнических, возрастных, гендерных, сексуальных и иных различий, рост религиозного фундаментализма. В «первом» мире он дополнен разного рода альтернативными и контркультурными движениями. Игнорирование этих процессов неизбежно приводит к политическим промахам и упущениям. Вот почему культурные проблемы, с которыми сталкивается развивающаяся миросистема, можно квалифицировать как очередной цивилизационный вызов. Какой ответ будет выработан глобальным сообществом, пока предвидеть сложно.

Содержание глобализационного процесса интерпретируется в зависимости от культурной принадлежности исследователя: западные авторы обычно определяют глобализацию как распространение по

всему миру влияния Запада; восточные чаще склонны видеть признаки поступи глобализации в распространении по миру таких культурных достижений, как печатный станок, бумага, порох, компас, подвесной мост, тачка, арбалет или веер. Хотя, строго говоря, приводимые примеры есть скорее проявления культурной диффузии и культурного заимствования. Можно ли считать их принадлежностью процесса глобализации? Да, если они являются частью общей системы социокультурных паттернов, и не только вещных, но в первую очередь поведенческих и ментальных, завоевывающих новое социокультурное пространство. Нет, если культурная диффузия и культурное заимствование ограничиваются передачей некоторых конкретных образцов человеческой жизнедеятельности.

И здесь мы вплотную подходим к основной проблеме нынешнего этапа глобализации — проблеме геокультуры. Исследователи ставят вопрос о сущности геокультуры, то есть культуры глобализирующегося человечества, в качестве фундаментального. Концепт «геокультура» указывает только на всепланетное распространение, но не на какое-либо специфическое содержание культуры (сугубо североамериканское, западноевропейское, дальневосточное, арабо-мусульманское или какое-либо еще). Такое использование концепта «геокультура» позволяет обсуждать различные подходы к его интерпретации.

Существуют два основных подхода к решению проблем геокультуры, когда геокультуру интерпретируют как глобальную культуру, то есть гомогенное образование, или — как культуру культур, то есть гетерогенный конгломерат сосуществующих культур. Различение двух подходов обусловлено, на мой взгляд, различиями в понимании термина «культура». Что такое культура? Внешнее, изменчивое, легко изменяемое под инокультурными воздействиями, или внутреннее, устойчивое, саморазвивающееся? Понимание геокультуры как глобальной культуры основано на первом варианте ответа, понимание геокультуры как культуры культур — на втором. Рассмотрим позитивные и негативные аспекты данных подходов с точки зрения глобальных интересов человечества.

Что более предпочтительно для устойчивого развития глобального сообщества? На первый взгляд проект глобальной культуры более привлекателен и легко реализуем. Однако на практике именно такой подход вызывает самое активное сопротивление. В чем причина этого явления?

Несомненно, позитивным моментом данного подхода является желание перенести более эффективные и рациональные, с точки зрения носителей западной культурной традиции, принципы жизненной активности, более разумные и приемлемые для глобального сообщества ценности. Однако некоторый социальный конструктивизм, то есть стремление к планомерному управлению человеческими отношениями, несомненно, присутствующий в данном подходе, явно обрекает его на неудачу. Социальные конструктивисты не принимают в расчет устойчивость социальных верований и вариативность социальных фактов, которыми они собираются управлять. Не случайно эта интерпретация геокультуры сегодня не принимается и не разделяется нигде в мире, за исключением, пожалуй, ареала ее создания.

Осложняющим восприятие геокультуры как гло-

бальной культуры фактором является ее преимущественная опора на либеральную культурную традицию.

Б. Кроче, определяя либеральную концепцию жизни, видел в качестве ее теоретического фундамента всю философию и всю религию Нового времени. Однако на Западе наряду с либеральной сосуществуют и конкурируют консервативная и коммунитарная традиции, так что индивид может выбирать и даже сочетать элементы разных концепций. Сущностно связанная с человеческой жизнедеятельностью — и идеальной, и материальной, — культура столь многообразна, само ее определение есть сложно решаемая теоретическая проблема. Многие из культурных практик формировались на протяжении столетий и стали природой западного человека, поскольку культура, усваиваясь, имеет обыкновение превращаться в натуру. Культура сущностно связана с человеческой активностью, одновременно и идеальной, и материальной, следовательно, культура определяет все личностные практики как осознаваемые, так и неосознаваемые. Будучи определенной конфигурацией ценностей, культура создает не только внешний событийный ряд, но и подразумеваемую, имплицитно содержащуюся систему верований и действий. Вот почему серьезные исследователи универсализацию еды, моды, развлечений называют ее очаровательной, но забавной и незначительной игрой на заднем дворе. «На этом уровне люди могут позволить себе быть восприимчивыми к различного рода иностранному влиянию», — пишут Дж. Нэбитт и П. Эбурдин (1992. С. 130). Но перспективу культурного империализма, каналами которого служат в первую очередь английский язык и средства массовой информации и коммуникации, они расценивают как взрывоопасное и противоречивое явление, вызывающее у реципиентов чувство недовольства. «Развлекательные представления при помощи таких средств, как язык и образы, переходят через границы поверхностного обмена в область ценностей. Они проникают прямо к нравственному образу культуры, обращаясь к ее основополагающему духу, который отображает его веру и обычаи» (там же. С. 158).

Культура любой группы или сообщества не есть нечто внешнее и поверхностное, что поддается перекомбинированию столь же легко, что и конструкторы «Лего». Весьма вероятно, что для тонкого слоя изысканных интеллектуалов такая игра культурами, стилями, эпохами, жанрами способна доставлять высочайшее наслаждение и служить источником творческих новаций. Но для огромного числа индивидов их культура — это то, что столетиями передавалось из поколения в поколение, что закреплено генетически и освящено памятью предков. Культура в этом случае отождествляется с историей, причем с успешными или даже великими моментами исторического опыта. Для большинства культура есть нечто сакральное, она связана с культом (или культами). Потому посягательства на культурные символы, даже, казалось бы, «уснувшие» в веках и не работающие в современности, способны быть сильнейшими детонаторами мощных протестных движений. Потому столь взрывоопасны ценностные новации и столь печальна судьба культурных новаторов. Сознание большинства нормально функционирует только в режиме привычных взаимодействий.

Можно добавить, что несоответствие экспортируемых с Запада моделей потребления моделям куль-

турного производства принимающих стран опасно. Рекламируемый Западом высокий уровень стандартов потребления, жизненный комфорт есть следствие культурных практик, отсутствующих в странах «второго» и «третьего» мира. Невозможно иметь уровень и качество жизни одной цивилизации, а ценностные ориентации и поведенческие стереотипы — другой. Такое сочетание не приводит к продуктивным результатам, способствует росту раздражения и необоснованных претензий.

В любом случае мы можем констатировать, что, существуя в качестве теоретического конструкта, геокультура не присутствует в современном мире в качестве реально функционирующей системы. Универсум культур, сложившихся к настоящему времени, отвергает культурный универсализм.

Другая интерпретация геокультуры — как культуры культур. Утверждается необходимость сосуществования и развития всего множества культур. Понятие «глобальное культурное наследие» понимается здесь как совокупность национальных и этнических культурных ценностей.

Возможна ли их модификация и трансформация? Конечно да. Но это станет результатом длительного эволюционного процесса, в ходе которого культурные ценности, паттерны и предпочтения присваиваются и адаптируются. Такие модификации и трансформации характерны для развития любой культуры. Это естественный процесс, и он не проблематичен.

Проблема состоит в том, что дальнейшее развитие сосуществующих ныне на земном шаре культур должно определяться некоторыми общими правилами. Они не просто разнообразны, их нормативно-ценностные системы часто взаимоисключающи. Это может привести к культурным конфликтам и цивилизационным столкновениям, и в итоге история создания геокультуры будет напоминать историю создания Вавилонской башни.

Так какими абстрактными принципами может руководствоваться мир, одновременно решивший стать глобальным сообществом и культивировать различия? На наш взгляд, такими принципами могут стать принципы толерантности и культурной открытости.

Ирина Митина

Литература

- Берлин И. Поиски идеала // Подлинная цель познания. Избранные эссе / Пер. с англ. М.: Канон+. 2002.
- Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века / Пер. с англ. М.: Логос. 2003.
- Грей, Дж. Поминки по Просвещению: Политика и культура на закате современности / Пер. с англ. М.: Практика. 2003.
- Кроче Б. Либеральная концепция как концепция жизни // О свободе. Антология мировой либеральной мысли (I половина XX века). М.: Прогресс-Традиция. 2000.
- Нэбитт Д., Эбурдин П. 1992 Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции: Год 2000. Десять новых направлений на 90-е годы / Пер. с англ. М.: Республика.
- Тойнби А. Дж. Постигание истории / Пер. с англ. М.: Прогресс. 1991.
- Хайек Ф. А. Познание, конкуренция и свобода. СПб.: Пневма. 1999.
- Sen, Amartya. "How to Judge Globalism", The American Prospect. 2002.Vol.13.1 January 1. The American Prospect online.

сбор камней в Шомоне

17-й Международный фестиваль плаката и графических искусств в Шомоне проходил с 13 мая по 25 июня 2006 года. Члены международного жюри: Сигео Фукуда (Япония), Рико Линс (Бразилия), Анетт Ленц (Франция), Элис Туэмлоу (США) и Олег Векленко (Украина).



Итак, Шомон. На перроне вокзала нас встречает ряд оленьих голов — афиш фестиваля. Забросив вещи в отель и спустившись вниз, я увидел Фукуду. Легенда графического дизайна скромно сидел в кресле. Напряжение встречи спало, едва Сигео, дружелюбно глядя мне в глаза, подал свою визитку. Живой, общительный, удивительно деликатный, он покорял всех миленькими эксцентричными штучками: то лихо перепрыгнет через ограду, то в самый неподходящий момент неожиданно шелкнет тебя фотокамерой, то вручит смущенному официанту в ресторане дружеский шарж, нарисованный прямо на салфетке...

Еще один член жюри — Рико Линс. Он чуть-чуть медлителен и основателен как в поведении, так и в суждениях. И плакаты его — дальнотбойные снаряды.

Анетт Ленц — председатель жюри. На мой взгляд, для этой роли она слишком деликатная, мягкая. Не надо ей было браться за это дело.

Самая простая и легкая в общении (и по весу тоже) — Элис Туэмлоу.

Наша работа показалась мне не очень сложной, выбирать победителей пришлось, просмотрев всего 300 работ. Это вам не «4-й Блок» и уж точно не «Золотая пчела». Ожесточенных споров и «особых мнений» тоже не было. Все спокойно и почти гладко. Относятся к членам жюри также без особого пиетета — пара приемов, общий ужин и все. А дальше делайте что хотите, ребята. И все же скучать не пришлось. Множество выставок очень высокого уровня, мастер-классы, лекции, ну и общий драйв с ворк-шопами, рок-музыкой, видеопрезентациями прямо на стенах домов вполне компенсируют недостаток внимания со стороны оргкомитета.

Конкурсные плакаты размещались в каком-то очень старом, но просторном и добротном помещении, похожем на склад. Отборочный комитет постарался на славу. Уровень выставленных работ оказался очень высок, и мне не совсем понятны были критерии отбора лучших. Фукуда пытался найти «message», Анетт — звуковые и содержательные ассоциации, Рико действует по принципу «нравится — не нравится».

Все разберлись по выставке, делая заметки в блокнотах, но сразу поняли: так не годится. Каждому нужно каким-то образом отмечать понравившийся плакат. Меня Анетт слушать не стала (скорее всего не поняла мой английский), и опыт «Золотой пчелы» с цветными клейкими бумажками, внедренный также и на «4-м Блоке», здесь не пригодился. Зато Анетт неожиданно предложила оригинальный выход — набрала во дворе два стаканчика белых известняковых камешков и раздала каждому по семь штук (в соответствии с количеством премий). Договорились класть под понравившимся плакатом по камешку. Чтобы как-то отличаться от других, известняковые камешки я поменял на черепичные обломки. Возле выбранных нами плакатов оказалось от одного до трех камней. Четыре не набрал никто. Пока «жюрили», продрогли в холодном, сыром складе до костей, поэтому взяли каталог, безжалостно разорвали его, вышли во двор, на солнышко, продолжать работу. В пластиковых коробках привезли еду и вино. Сразу стало теп-

Андрей Логвин (Россия)
Плакат «Музейная ночь»
 для Красноярского
 музейного центра
 2006
 Первая премия

лее на душе. Перекусив, вновь вернулись к прежнему занятию. Мне понравилась дружелюбная атмосфера и корректность, с которой каждый высказывал свое мнение. Фукуда почему-то строже всех был к своим соотечественникам. Элис упрямо вытаскивала вперед плакат дочери Троксера, который мы с Рико по очереди задвигали подальше. Постепенно все утряслось, по крайней мере с первыми тремя премиями и наградой ИКОГРАДы, которую присудили Стефану Загмайстеру. Фукуда долго раздумывал над тремя листочками из каталога, меняя их местами. Но когда он их выложил окончательно, я увидел, что плакат Андрея Логвина лежит на втором месте. Пришлось заполучить в союзники Рико и Анетт и поменять местами плакат голландца и Логвина. Сложный, многослойный плакат голландца все же проигрывал агрессивной простоте «музейной ночи» Андрея. А вот с третьим местом впоследствии возникли проблемы. Вечером на приеме ко мне подошла обескураженная Анетт и попросила собрать всех наутро и снова вернуться к обсуждению плаката... Оказывается, он уже получал вторую премию два года назад здесь же, в Шомоне. На следующий день, собравшись в комнате переговоров гостиницы, мы разложили на столе картинки из каталога, посмотрели еще раз и решили не вникать «советам со стороны», оставив все как есть. В этот раз в Шомоне, как никогда в прошлом, плакатов россиян было много. Игорь Гурович, Анна Наумова, Эрик Белюсов, Дима Кавко — вся «Остенгруппе» занимала целую стенку, и выглядели ребята свежо, дерзко и непосредственно. Работы Игоря Гуровича и Димы Кавко номинировались на поощрительные премии и были очень близки к победе. Итак, результаты конкурса объявлены, но праздник только начинается и будет длиться целый месяц. Фестиваль в Шомоне — это радость новых встреч, удивительно плодотворное общение, миллион событий, и весь город живет только этим. Выставки, шоу, международные студенческие ворк-шопы, семинары, рок-концерты, демонстрации протеста и церемонии открытия — все посвящено плакату. Шомон — настоящий праздник мирового дизайна, праздник творчества, праздник жизни!

Олег Векленко



действительно ли арт-критика находится в кризисе?

Интервью Национальному австралийскому радио ABC Рафаила Рубинштейна, известного американского критика, главного редактора журнала «Арт ин Америка», автора книги «Критическая месса. Художественные критики о состоянии их критической деятельности», опубликованной в июне 2006 года в Нью-Йорке. Он обеспокоен ситуацией, сложившейся в сфере художественной критики сегодня, которую характеризует как «усиливающийся тихий кризис в арт-критике». 26 июля 2006 года <http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2006/1695912.htm>

Вопросы задавал Рамон Коваль, журналист, обозреватель ABC.

Р.К.: Сначала о состоянии арт-критики. За последние несколько лет ведущие авторы статей по искусству и критики заявляли, что, если когда-то арт-критика была страстной, полемической и содержала суждения, то сегодня критикам больше нравится самоутверждаться, погружаясь в невразумительный язык и выражать смутные идеи о «нейтралитете». Почему же статьи по искусству регулярно появляются в газетах, а критика, освободившись от пут академии, стала еще более академичной? Почему так много эссе в каталогах выставок написано очень усложненным, непонятным языком? Возникает ли серьезная угроза утраты диалога с читателем? И должны ли критики снова вернуться к ситуации, когда необходимо выносить суждения? Если же пришло время пересмотреть статус арт-критики, то с обсуждения каких проблем следует начать?

Р.Р.: Это кажется немного парадоксальным, потому что в наши дни было написано и опубликовано критических статей намного больше, чем когда-либо в истории, благодаря огромной глобальной экспансии в мире искусства. Издается больше каталогов выставок, журналов по искусству, существуют небольшие колонки по искусству в газетах. Потребность в арт-критике велика. Но дело в том, что критика в некоторых случаях функционирует как реклама. Она утратила свою власть, свое значение, и многие критики сомневаются в своих возможностях. В качестве причины можно назвать много разных факторов. Прежде всего я хотел бы подчеркнуть, что арт-критика сегодня предстает в многообразных видах практики. С одной стороны, публикуются очень академичные, глубокие, теоретические тексты, написанные профессорами истории искусства. С другой — журналистские репортажи о прошедших выставках для обычных читателей. Градаций видов и жанров много — беллетристическая, поэтическая арт-критика, статьи, написанные художниками. Это наилучшая критика, когда художники решают потратить часть времени и написать о творчестве своих собратьев. В послевоенный период (после Второй мировой войны) в США появились очень влиятельные критики, такие как Клемент Гринберг и Гарольд Розенберг. Их критические эссе пользовались большим уважением. Но постепенно критики стали утрачивать свой авторитет, и часть из них оказалась вовлеченной в арт-рынок. Я думаю, что арт-дилеры и коллекционеры достаточно умны и про-

фессионально подготовлены, чтобы отслеживать все новое, что появляется в мире искусства, и они умеют находить нужных художников и без критиков. А дилеры устраивают выставки выпускников колледжей и университетов, проводят специальные программы в художественных школах, чтобы «захватить» подающих надежды творцов и начать обрабатывать их еще до получения дипломов. Прослеживается тенденция перехватить инициативу у критиков в выполнении ими одной из традиционных ролей — открытия художников. Сейчас критику очень трудно сделать карьеру или покончить с ней. Однако распространено мнение, что критика необходима, ибо для того чтобы художников серьезно воспринимали в музеях, коллекционеры и в мире искусства в целом, они нуждаются в некоем аппарате специфических текстов о них. Им нужна солидная библиография, потому что именно она определяет, какие художники значительны в наши дни. И кто-то должен об этом писать. Я вовсе не отвергаю всю арт-критику. Я и сам критик и считаю, что это фантастический, увлекательный вид культуры. Но также и осиротевшая практика, поскольку художественной критике бросает вызов экономика. Почти невозможно прожить на заработки арткритика, поэтому все больше критических статей пишут имеющие стабильную зарплату профессора истории искусства. Остальные же вынуждены работать, находясь в зависимости от художественного рынка (те, кто освободился от работы в академических учреждениях). А деятели арт-рынка счастливы заполучить маститого профессора истории искусства. Он напишет эссе для каталога выставки, которое придаст весомость творчеству художника.

Р.К.: Давайте поговорим о принципах написания критических статей. Ветеран австралийской арт-критики Роберт Хьюз считается одним из самых мастеровитых писателей XX века, сумевших увлечь международную аудиторию своей арт-критикой. Один из рецензентов критических творений Хьюза сказал: «Читать комментарий Хьюза о живописи — все равно, что ощущать, будто в вашем мозгу подвешен глаз, тщательно инспектирующий вас». Как вы думаете, многие ли писатели, авторы статей по искусству, обладают способностью обращаться к обширной аудитории?

Р.Р.: Думаю, что немногие. Хьюз — необычайно одаренный писатель. Арт-критика — прежде всего лите-

ратурный жанр. Чтобы убедить читателя, чтобы передать, что это за опыт такой — рассматривать произведения искусства, — вы должны быть хорошим писателем. А Хьюз независимо от того, соглашаетесь ли вы с его мнением или нет, очень хороший писатель. И он сумел своими статьями в журнале «Тайм» охватить широкую аудиторию и заставить читателей подняться на более высокий уровень осмысления истории прошлого и современного искусства. А большинство лучших, самых интересных арт-критиков были поэтами, начиная с Бодлера. Меня беспокоит, что арт-критика все более академизируется. А в академических кругах не слишком ценят умные, доступные тексты.

Р.К.: *Консервативный американский критик Роджер Кимбэлл говорит, что писатели, авторы статей по искусству с их неомарксистской и постмодернистской идеологией, спровоцировали упадок авангарда. По вашему мнению, он прав?*

Р.Р.: Я не думаю, что слово «теория» плохое. И особенно с неоконсервативной точки зрения. Я считаю, что критики, подобные Кимбэллу и Хилтону Крэмеру с их особым способом рассмотрения, постановки проблем в теоретических статьях, в действительности разрушают жизненность и силу современного искусства. Я считаю, что теория — в лучшем или худшем случае исконный, определяющий элемент в способе создания произведений искусства, и она позволяет постигнуть замысел художника. Но это вовсе не означает, что критик должен писать в стиле, основанном на какой-то теории. Не следует имитировать французских постструктуралистов, даже если художник, о котором вы пишете, испытал влияние французского философа-постструктуралиста. Однако я полагаю, что в эту теорию вложены важные идеи. В Школе визуальных искусств Нью-Йорка я апробирую новую, разработанную мной программу по арт-критике (MFA). Я думаю, она одна из первых в мире. Это попытка найти способ обучения критиков не в заумной академической манере, но во многом опираясь на историю критики и историю теории, а также с большим акцентом на саму манеру изложения, написания статей. Мне бы хотелось обратиться к самой широкой аудитории. Критики должны осознать, что сила критики — в ее открытости, ведь и современное искусство — очень открытая сфера. Это огромный «зонтик», под которым скрывается много видов деятельности, казалось бы, не имеющих друг с другом ничего общего. Например, искусство Жанин Антони. Ее знаменитое произведение представляет собой 600-футовый куб из шоколада, который она пережевывает в разных углах. Эта скульптура называется «Разгрызание». Что может быть общего у скульптуры Антони с тем, что делает, например, Биллем де Кунинг? Как критику найти единый язык для описания таких противоположных видов деятельности? Критика, из-за того что она развивается в разных видах дискурсов, может выражаться в более поэтическом, лирическом стиле, быть теоретической, может быть журналистской и представать в виде репортажа, может вовлекать в интервью художников. Такая открытость выражает гетерогенную природу современного мира искусства.

Р.К.: *А вы сможете научить студентов, какие виды языков надо использовать в специфических обстоятельствах?*

Р.Р.: Я пытаюсь это делать. Как критик я стремлюсь сохранять максимальную открытость перед произведением и не давить на ваш разум. Я считаю, что единственная вещь, которую должен делать критик, — прогуливаться по выставке и смотреть на картину, скульптуру или инсталляцию и настраивать свой ум на осмысление того, что через них хотел сказать их автор. Намного хуже, если у критиков нет собственных идей и они прислушиваются к идеям, высказанным в пресс-релизе или соглашаются с концептуальными понятиями о творчестве художников, чьи работы есть в музеях, галереях, или принимают позиции кураторов. Я подчеркиваю в лекциях для студентов, и это также важно и для меня, что самое главное — опыт непосредственного общения с произведением как объектом с их неомарксистской и постмодернистской идеологией в галерее, музее. Иными словами, надо стараться развить в себе визуальное мышление, чтобы найти нужные слова для характеристики увиденного.

Р.К.: *В «Арт ин Америка» несколько лет назад было опубликовано ваше полемическое эссе «Тихий кризис» об условиях критики и состоянии живописи. Вы делали акцент на очень важных вещах: невозможно ни вынести суждения, ни осмыслить того, что думал критик о картине. Это определяющий пункт. С вашей точки зрения, по некоторым причинам арт-критики больше не говорят, хорошее или плохое анализируемое ими произведение, нравится ли оно им.*

Р.Р.: Есть много причин объяснения происходящего. Когда я писал статью, в США проводили исследование среди критиков. Выяснилось, что, по мнению 75 процентов критиков, вынесение личного суждения — наименее важная часть их работы. 90 процентов заявили, что самое главное для них — обучить, воспитать публику. Постмодернизм привнес некий скептицизм в отношении всех видов авторства, включая собственное критическое мнение. Другой важный момент: в 1980-е годы прежде всего концепция качества утратила свою законную силу, и критик все более превращался в некий «канал» проталкивания идей художника о своем творчестве. Та же тенденция прослеживается и в разговорах о концепциях вокруг произведения, когда не сравнивают одного художника с другим. Мне понятны причины такого явления, обнаруживающиеся в плюралистическом постмодернистском подходе, характерном для 1980-х годов. Мы живем в эпоху бума на художественном рынке, куда привлечено очень много денег. Для критиков крайне важно попытаться противостоять воздействию рынка, а не поддерживать его статус-кво. Другая причина колебаний в отношении желания выносить оценочные суждения кроется в идее о качестве, которое рассматривается как нечто, принадлежащее к виду иерархической структуры культуры, которая больше не работает. Я считаю, что разделение на высокое — низкое, высокая культура — поп-культура исчезает с каждым десятилетием. Вид критика, существовавшего в 1950–1960-е годы, рассказывавшего людям, что они должны думать об искусстве, служившего неким мостом между непостижимым миром авангарда и окружающей реальностью, давно изжил себя. Информация стала менее централизованной. И критик больше не защитник. В модернистском искусстве прослеживалось трансцендентное чувство цели. И существовал

мастер-рассказчик, знавший, куда идет модернистское искусство. Это утрачено. В наши дни одно явление быстро сменяется другим, за ним идет следующее. И критик больше не анализирует тенденцию, скорее он оценивает индивидуальную работу или творчество конкретного художника. И в такой двусмысленной ситуации на каких основаниях должно базироваться суждение? Существует ли некий консенсус в отношении того, что хорошо, а что — плохо? В наши дни очень консервативные критики это знают точно. Такие критики, как крайне правые, так и крайне левые, абсолютно уверены, каким должно быть искусство и что не является искусством. Я полагаю, что они рассматривают искусство, имея некое предписание. Критики же должны подходить к искусству с любопытством. И с небольшим скептицизмом. Хорошо быть немного скептиком, потому что всегда есть возможность обмана, мистификации.

Р.К.: *Ранее вы упомянули неоконсерваторов, а в середине 1990-х годов спикер-республиканец Ньют Джингрис начал использовать крупное государственное финансирование в Национальном фонде по искусствам (NEA) как идеологическое оружие, чтобы подвергать цензуре творчество художников и кураторов. С вашей точки зрения писателя и критика, как американское искусство выживало в тот период и как это повлияло на арт-критиков?*

Р.Р.: Первая битва в войнах NEA произошла не в 1990-х, а в середине или начале 1980-х. Время, когда консерваторы во главе с критиком Крэмером отменили членство и гранты для арт-критиков, которые установило NEA. Фонд давал критикам, нуждавшимся в деньгах, возможность заработать, предоставляя гранты и членство в NEA каждый год. А консерваторы в 1983 году лишили их этого через несколько лет после прихода к власти Рейгана. Критики первыми ощутили нарастающую силу цензуры. А в середине 1990-х годов республиканцы попытались прекратить выделение грантов NEA. И действительно, в 1995-м они приостановили предоставление всех грантов NEA, но не преуспели в его уничтожении. В масштабах экономики США на культуру выделяются минимальные суммы, возможно, стоимость двух почтовых марок на каждого человека в США. И тем не менее мир искусства процветает. Появилось больше музеев, галерей, художников, посещающих арт-школы, больше журналов и книг по искусству. Консерваторы скажут: вот доказательство того, почему мы должны поддерживать эту культуру, мы должны позволить рынку делать то, что он делает. И, возможно, с их точки зрения, это не слишком отрицательно скажется на мире искусства, если урезать финансирование.

Р.К.: *И конечно, для кого-то, кто, как Хьюз, гордится тем, что не является частью арт-кругов США, возможно, не быть инсайдером — лучшее для работы арт-критиком, не имея государственной поддержки.*

Р.Р.: Я думаю, идея, что если вы получали поддержку от государства, то должны были соблюдать определенные обязательства, сильно преувеличена. И я считаю, что если вы исследуете гранты, предоставляемые индивидуальным критикам NEA (инициатива возникла в 1965 году и продолжалась 30 лет), то это как раз совпало с моментом расцвета в американском искусстве. И дело здесь не в деньгах, хотя и они имеют значение. Главное в другом: в том, что культуру в обществе, где вы живете, уважают и вас ценят как художника и критика. И ощущение, что вы не являетесь маргинальной фигурой, очень здоровая вещь для культуры в целом. Мне кажется, неправильно сравнивать Америку с Европой, в которой больше развито понятие социальной ценности искусства, каким бы противоречивым оно ни было.

Р.К.: *И последнее. Вы сказали, что арт-критик — больше не защитник, что кураторы стали новыми критиками. Возможно, это означает, что теперь продающий билеты на выставки превратился в арткритика. В этом есть скрытый смысл, это вызывает осложнения, когда критики должны высказать свое мнение о картинах, выбранных для галерей. Ради своей карьеры они должны дать позитивный ответ.*

Р.Р.: Одна из актуальных проблем в наши дни — мир искусства стал слишком глобален. Чтобы познать его, надо все время путешествовать. Кураторы музеев имеют бюджет от своих институций на поездки по всему миру и посещение всех 200 биеннале. А критики не могут так поступать. И поэтому критик оказывается все менее информированным. На память приходит история науки в середине XVIII века, когда объем научных знаний стал слишком необъятным для индивида и ученые начали проводить специализацию. С того времени они становились все более узкими специалистами в специфической области науки. Может, в этом залог будущего для критики? Речь идет не о проблеме качества, а о проблеме количества. Все меньшее число критиков предлагают глобальные теории. Критики дают ответы в конкретных ситуациях, и вероятно, критика утратила часть своих амбиций, избрав такой путь. Но кто знает, возможно, эта амбиция каким-то образом все-таки вернется в критику.

Перевод с английского Виктории Хан-Магомедовой

ЛЕС

Константин Батынков

22.02.07 – 18.03.07



LIGHT TIME

molitor & kuzmin

22.03.07 – 22.04.07



Параллельная программа
2-й московской биеннале
современного искусства

119180 Москва улица Большая Полянка 15
(495) 959-0141 (495) 959-0138
www.krokingallery.com
будни 11 – 19 воскресенье 10 – 16

МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
Федеральный центр современного искусства
119180 | 119180

15 Bolshaya Polyanka street ground floor Moscow
+7(495) 959-0141 +7(495) 959-0138
info@krokingallery.com
daily 11 – 19 sunday 10 – 16

пейзажи валентины сафиной

Художественная жизнь столицы подобна картине пуантилиста: вернисажи, презентации, акции и т.д. Любое событие этой пестрой череды важно и значимо, так как оно неотъемлемая часть нашей современной культуры. Одним из них стала экспозиция картин харьковской художницы Валентины Сафиной в Украинском культурном центре на Арбате.

Валентина Сафина
Дубровник. Полдень
Холст, масло
2006

Пейзаж, пожалуй, самый излюбленный жанр и художников, и зрителей. Любование природой подобно медитации, оно помогает человеку осознать свое место в многообразии мира. И каждый художник, который обращается к пейзажу, ищет свой нюанс в передаче натуры или впечатления от нее, свой способ пластического выражения.

Но надо напомнить, что пейзаж как полностью самостоятельный жанр сложился сравнительно недавно, лишь в XIX веке. До этого он был частью композиционного целого, фоном или местом действия. Обретя независимость, пейзаж стал интенсивно развиваться, и в наши дни многообразие его форм так же велико, как и трактовка изображения в других жанрах и видах искусства. Сегодня в пейзажной живописи сосуществуют практически все типы пейзажа: и натуралистический, и романтический, и ассоциативный...





Хорватия, Ровень.

Старый город

Холст, масло

2006

Валентина Сафина увлеклась пейзажной живописью не так давно. По специальности она художник декоративного искусства, в 1987 году окончила Харьковский художественно-промышленный институт (ныне Академия дизайна и искусства). И эта первоначальная ипостась сказывается в ее живописной манере.

Сафина не отрывается от натуры. В своих композициях она утверждает природу в ее самостоятельном бытии. Присущий ее работам лиризм характерен для украинской школы пейзажной живописи. Простые сюжеты, лишенные пафоса и нарочитой красоты, с известной долей документальности — вот круг ее образов. Таков принципиальный подход художника к трактовке природы, будь то ландшафты равнинной Украины, крымские горы, водопады и озера Хорватии, морские виды или архитектурные достопримечательности.

Дубровник. Старый город

Холст, масло

2006





Ровень. Вечер

Холст, масло

2005

Будва. Старая

Будва

Холст, масло

2006



Композиции Сафиной в определенной степени строятся по принципу случайности. В них нет сконструированности в соответствии с некой художественной задачей. Они как бы «выхвачены» из общего пространственного контекста. Художник передает свое восприятие от мгновенно увиденного, не пытаясь поднять его до некоего обобщения. Отсюда их этюдный характер и непосредственность эмоционального состояния.

По работам Сафиной видно, что она прошла традиционную школу живописного мастерства. Сафина работает крупными плоскостями, без мелочной детализации. Ее живопись энергична, нередко она использует густой объемный мазок. Колорит — главная композиционная составляющая ее холстов. Именно цветовая гамма играет решающую роль в образе произведения. Иногда она строится на контрастах, как, например, в композициях «Ай-Петри» (Крым, 2004) и «Пейзаж с розами» (Харьков, 2005), «Пейзаж с луной» и «Белый день» (Хорватия, 2005). Иногда это сближенные цвета, как, например, голубовато-серые тона пейзажа «Плитвицкие озера» (Хорватия, 2005) или желто-розовые с зелеными вкраплениями в пейзаже «Ворскла» (Сумская область, Украина, 2004).

Для каждого пейзажа она находит свои средства выражения.

В архитектурных пейзажах ее живопись по-особому материальна, она лепит стены зданий, соотносит объемы, вычленяет силуэт сооружений. Стоит выделить хорватскую серию 2005 года: «Пейзаж с красными домами», «Старый город» и «Белый день» (Ровень), «Колизей» (Пула). Вообще, архитектурный пейзаж — одна из важных тем творчества Сафиной. Она не только участвовала в специализированных выставках (например, «Архитектурные пейзажи»), но и сделала персональную экспозицию «Архитектурные пейзажи Харькова» (1999). Эта выставка была посвящена памяти выдающегося украинского архитектора А.Н. Бекетова (1862—1941), который придерживался неоклассических традиций и много строил в Харькове. Примечательно, что по произведениям Сафиной в Киеве был выпущен календарь «Поэзия городского пейзажа» (2005).

Полтавщина. Ворскла

холст, масло

2006

Харьков. Снег сошел

холст, масло

2006



Через состояние природы художник передает свое эмоциональное состояние, а нередко и мировоззрение. Здесь стоит упомянуть о С.И. Васильковском (1954–1917), украинском живописце, мастере лирико-эпического пейзажа. В 2004–2005 годах состоялась групповая выставка «Дорогами Васильковского: взгляд через столетие», в которой Валентина Сафина приняла участие. Экспозиция прошла по ряду городов республики. Полтава, Лебедин, Ромны, Путивль, Миргород... Эти названия вызывают в памяти море ассоциаций из истории и литературы русско-украинской культуры.

Пейзаж непременно связан с временами года, и среди работ Сафиной последних лет преобладают летние виды. Открывшаяся для нее (да и для других художников на постсоветском пространстве) воз-

можность путешествий по различным странам позволила увидеть новые краски мира. Многоцветие лета — своего рода символ этой радостной свободы, полноты впечатлений.

В ее пейзажах много света, воздуха, что характерно именно для так называемого пейзажного видения. Для Валентины Сафиной прекрасен любой пейзаж, а поэтичным его делают восприятие и трактовка художником. Именно поэтому круг ее сюжетов столь широк. Это и южные моря, и московская церковка, и тихие украинские вечера, и разные времена года. Реалистически воспринимая природу, художник подвергает ее сознательному преобразению, оставляя у зрителя иллюзию подлинности.

Марина Терехович





РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

AS 22

14 – 22 апреля 2007

Центральный Дом Художника

Специальный проект – «Русская ампирная бронза»

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (495) 238 9602, 238 4516

E-mail: mailbox@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

Боярский стиль Марты Каменской

Практически каждый серьезный российский дизайнер опирается в своих работах на традиции русского народного костюма, который складывался веками. Происходил естественный отбор самых удобных, комфортных вещей, наиболее полно отвечающих особенностям национального менталитета, климата, фигуры. Народный костюм со временем разделился на сельский, городской, княжеский. Но московскую художницу Марту Каменскую одинаково вдохновляют роскошь царских облачений и рукоделия бедных крестьянок.

Свои коллекции она создает по старинным технологиям, какими пользовались и в боярских теремах и в черных избах. В древности наряды цариц и самых простых женщин были одинаковы по крою, по обилию украшений, разной была лишь их цена. Если государыня носила платье из атласа и шелка, расшитое золотом, драгоценными камнями и дорогим жемчугом, то у крестьянской красавицы оно было сшито из льна, отделано речным жемчугом (им изобиловали наши северные реки), вышито простыми нитками. Наверное, поэтому вещи от Каменской чрезвычайно демократичны, очень нарядны и подходят буквально всем, тем более что выбор очень велик. В ее одежде можно встретить и деловых женщин, и художниц, и актрис. Последние особенно любят костюмы Каменской. В ее нарядах выступают и Клара Новикова в роли тети Сони, и утонченная аристократичная Алла Демидова. В них почти всегда появляется в свете одна из самых знаменитых женщин мира — прославленная певица Галина Вишневская.

— В последнее время я часто ношу вещи, созданные Мартой Каменской, говорит Галина Павловна. Я русская женщина и хочу носить костюмы в русском стиле. Люблю их яркие цвета, целомудренные силуэты, богатые отделки. Марта делает как раз такие, какие мне нравятся — не имеющие ничего общего со стилем аля рюс. Очень современные, при том что навеяны сарафанами, душегреями, кафтанами былых времен. Самую подходящую к моему характеру, подчеркивающую мой менталитет, я считаю одежду, которую носили знатные дамы Византии, а позже и Руси. Их силуэты, дорогие тяжелые ткани, драгоценные отделки просматриваются в костюмах Каменской.

Кстати, Марта, что это за роскошное белое пальто, в котором Вишневская была на знаменитом приеме у принца Уэльского?

— Подобная «роскошь» некогда явилась на свет... от бедности, — рассказывает художница. Русские рукодельницы, у которых никогда ничего вдовольстве не было, создавали красивые вещи бук-



вально из мусора. В крестьянском хозяйстве ничто не пропадало. Если оставались какие-то лоскутки, ленточки, тесемки, их не выбрасывали, а нашивали на тряпочку и получался половичок или пестрая накрывка на сундук. Я давно уже соединяю в своих работах «бедные» технологии и драгоценные отделки. Для белого пальто я нашла на шелковую основу полоски шифона, и вышло что-то похожее на оперение сказочной птицы. Оно необыкновенно легкое, ленты шифона эффектно колышутся от малейшего движения. Птица — вообще популярный персонаж русского фольклора, и мотив птицы часто использовался в народном творчестве. Жакет «Синяя птица» сделан из шелка, но по принципу старинных «налавочников» из маленьких треугольничков. Такие своеобразные коврики шились также из мелких остатков ткани. Популярностью у моих клиенток пользуются свитеры, сплетенные вручную по типу веревочных половиков. Я, разумеется, шью свои вещи из красивых современных материалов, свитеры вяжу не из веревочек, а из атласных, шелковых и шифоновых лент. Однако часто использую для отделок подлинные антикварные кружева, пуговицы, бисерные вышивки, тесьму. Разыскиваю их по всему миру на разных блошиных рынках, в комиссионках, у подруг. Люблю ручную вышивку. Отлично смотрятся сделанные в технике лоскутного одеяла пальто и жакеты, где на каждом квадратике — ручная вышивка или аппликация.

Фасоны тоже заимствуете в глубинах истории?

— Идеи. Пройдитесь по бутикам и убедитесь, что модные вещи на 99 процентов рассчитаны на очень худеньких, высоких девочек. А идеалом русских витязей была отнюдь не стандартная манекенщица. В даме ценились приятная полнота, статность, плавные, полные достоинства движения. На такой образ был рассчитан и народный костюм, ставший потом официальным придворным нарядом. Свободные длинные юбки, которым я отдаю предпочтение перед всеми другими, сарафаны, стеганные жакеты, жилеты-душегрейки подойдут женщине любого возраста, но

моя героиня все-таки не юная барышня, а взрослая, много пережившая женщина. Как-то я сделала коллекцию «ГУЛАГ», посвятила ее страшной эпохе, когда русскую стеганку превратили в зевковский ватник. «Ватники» у меня были из черного переливающегося шелка и смотрелись чрезвычайно элегантно. Я знала светских дам, писательниц, художниц, прошедших лагеря и сохранивших изысканность манер, величественную осанку, носивших свои ватники, словно парчовые душегреи. Я работаю для нежных и сильных духом женщин — именно эти достоинства наших соотечественниц восхищают европейцев уже тысячу лет. Что до нарядов старинных форм, то они чрезвычайно удобны, украшают и скрывают недостатки. Смиримся мы с этим или нет, но русский тип фигуры отличают, увы, не слишком длинные ноги и склонность к полноте, особенно в нижней части тела. Новые материалы, отделки, находки портних, скажем, придуманный лишь в двадцатом веке косой крой дают возможность придавать старинным формам стремительное движение.

Старина и современность великолепно сочетаются в ансамблях Каменской. Так, она предлагает надевать вечное маленькое черное платьице, а сверху — шугай. Этот шугай — жакет из нарядной дорогой ткани. По краям шугай обшивают позументом.

— Украшательство — национальная черта российской моды, — говорит Марта, но я предпочитаю не южную «пеструю Русь», а традиционные наряды Севера — сдержанные по цвету — синие-голубые, серебристые, серо-зеленые, украшенные жемчугом и светлым кружевом. Они послужили образцом «русского стиля» для художников Серебряного века. Тяжеловесная византийская роскошь наложила неистребимый отпечаток на нашу моду, но русский модерн облагородил ее, придал ей утонченность, изысканную легкость.

Дополнения и аксессуары к своим одеждам Марта также делает по старинным рецептам. Бархатные бусы согревают шею в нашу погоду, шали придают ансамблю подвижность.

Татьяна Басова

Трое из Питера

«Трон тролля», веселый расписанный стул без сидения (оно на полу со странными значками), подписанный — НЛО (Н. Кожина, Л. Жукова, О. Никитина), опознавательный знак молодых петербургских художниц. Выставка «В сторону Севера» в Галерее на Солянке, несмотря на «холодную тематику», рождает чувство уюта, тепла, напоминает о сказках, услышанных в детстве. Никитина хорошо чувствует войлок, умеет так подбирать аппликации, вышивки, чтобы создать нужную атмосферу, как в работе «Зимний ве-

чер», где появляются загадочные волхвы-цари в золотых коронах с посохами, ясли, ослик, купола церквей. Жукова ярко проявляет себя в работах на бумаге. Хороши ее выполненные гелевой ручкой рисунки про Новый год, оригинальны объекты с мотивами геометрических, старинных северных орнаментов («Юбка»). Кожина — автор остроумных гуашей и композиций с изображением смешных фантастических существ. Все работы отличаются сделанностью, тщательной продуманностью, фантазийностью и свободой.

Свой взгляд на Среднюю Азию

В теплую, приятную атмосферу Востока с его южным зноем, роскошной природой погружает выставка живописи А. Акилова «Отражения» в Государственном музее Востока. Никакой туристической экзотики! На его холстах — глубокое, прочувствованное видение Средней Азии. «Утро», «Розовый день»...

Яркая восточная природа обретает еще большую притягательность на его полотнах. Ослепительный свет, эффектно показанная игра солнечных лучей, насыщенные, солнечные цвета (самые звучные — зеленый и розовый), шероховатая фактура, обобщенно, очень выразительно решенные дома, деревья и их отражение в воде — все напоми-

нает о Востоке с его своеобразным отношением к жизни, с его созерцательностью, негой и томлением. Родившийся в Душанбе, научившийся чувствовать, думать по-восточному художник подчеркивает в своих холстах особую слитность восточных людей с природой, живущих в гармонии с ней («Сон»).

Вспомним детство!

Праздничная яркая выставка «В поисках утраченного детства из коллекции Сергея Романова» в Музее ДПИ доставит удовольствие и взрослым, и детям. Взрослые погрузятся в приятные ностальгические воспоминания. А детей поразит количество и разнообразие старинных игрушек: плюшевые, резиновые, целлулоидные, металлические... Праздничное настроение вызывают и елки, украшенные старинными елочными игрушками. Выставка решена не-

обычно. Игрушки воспринимаются не как экспонаты, а как участники дружного сообщества. Есть отдельные витрины с плюшевыми мишками, куклами, котятами в сапогах, резиновыми утками, целлулоидными пупсами и веселой компанией клоунов. Отдельно показаны детские машинки (от «эмки» до «зиса»), тракторы, кубики, конструкторы, книжки. Куклы, мишки иногда «выходят» в пространство зала, сидят на стульях, креслах. Мир игрушек

живет по своим законам. Романов, коллекционер, реставратор, собирает свою коллекцию игрушек (4,5 тыс.) 20 лет. Это 50-я выставка предметов из его коллекции. Среди раритетов — куклы с фарфоровыми головами фирмы «Журавлев и Кочешков». Любая игрушка на выставке — мягкая 1940-х, даже полиэтиленовая 1960-х — намного ярче и индивидуальнее, чем те изощренные, претенциозные, безвкусные игрушки, которые можно купить сегодня.

Как любили в Древней Греции



На выставке «Любовь и Эрос в античной культуре» в ГИМ впервые без всякого ханжества показывается чувственная жизнь греков, запечатленная на различных предметах искусства. Греческая мифология необычайно насыщена любовными историями, бурными страстями. Никто не умел с таким совершенством воспевать в обнаженных статуях осознание человеком своего достоинства, как греки, и так радостно прославлять занятия любовью. Помимо мифологических сцен с большим изяществом, очень искусно выполнены эротические сцены из повседневной жизни на античных вазах. Терракотовые статуэтки воплощают спутников бога виноделия Диониса: хмельные вакханки, похотливые сати-

ры и силены, преследующие нимф. Эротические сцены представлены на чернофигурных и краснофигурных вазах, глиняных светильниках, терракотовых статуэтках, скульптурах, геммах. Среди редких экспонатов — мраморный фаллос длиной 7 м, оригинальный чернофигурный килик с изображением эротических сцен на тулове, с ножкой в виде фаллоса. Любовная жизнь Греции показана в разных аспектах: любовь богов, любовные отношения греков, гомосексуализм и проституция. Эстетам доставит особое удовольствие созерцать многократно увеличенные через лупу точнейшие миниатюрные изображения античных мифологических сцен на камнях и инталиях Нового времени.



Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Государственный Эрмитаж
Государственный Исторический музей
Государственные музеи Берлина (Staatliche Museen zu Berlin)
представляют выставку

Эпоха Меровингов — Европа без границ



13 марта — 13 мая

волхонка, 12

Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А.С. Пушкина — «Time Out Москва»
Стратегический информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина — издательский дом «Аргументы и факты»
Информационные спонсоры — «Новая газета», «Московские новости», «Московская правда», WHERE Moscow, «Русское искусство»,
«Новый Мир искусства», «Седьмой континент. Столичное ревью», «Мир музея», «Музеи России»
Информационная поддержка — «Труд»

Ученики Филонова

«Если не помните, рисуйте пелену забвения, выдумывать и врать не надо, рисуйте «симфоническое многообразие жизни», — говорил П.Н. Филонов своим ученикам. «Мастер и ученик в своей профессии должны любить все, что «сделано хорошо» и ненавидеть все, что «не сделано» — эти слова Филонова стали ориентиром для его учеников. Ни у кого не было такого количества учеников, как у него (более 100 в разное время). Школа «Мастера аналитического искусства» была трудной, суровой. Филоновцы целью своего творчества считали анализ всех сторон человеческой деятельности, стремились расширить функции искусства, придать им универсальный характер. Фанатизм, фантастическая убежденность Филонова в способностях и возможностях человека пробуждали силу в учениках, некоторые уче-



ники не смогли перейти за черту подражания, коллектив МАИ распался. Тем не менее многие ученики Филонова не только сумели сохранить свою индивидуальность, но и, досконально изучив метод учителя, в своем творчестве развивали его идеи, намечали линии, по которым могло бы продолжиться искусство Филонова. Некоторое представление об этом дает выставка «Филоновцы: от МАИ до поставангарда» в галерее «Арт диваж»: 94 работы разных лет (живопись, графика). Любопытно проследить, как, обогащенные методом Филонова, преодолевая его влияния, они выбрали свой путь. Выставка раскрывает индивидуальность учеников Филонова, которых объединяла энергия высокого искусства. Точно следовал методу Филонова его самый преданный ученик М.П. Цыбасов, сделавший несколько графических портретов Филонова («Портрет Ключева», 1930). Самые «филоновские» работы у А.И. Сашина. Больше всего на выставке работ В.С. Луппиана. Сложно решенная картина «Революция как этап эволюции» построена по филоновским принципам, с тщательно продуманным, осмысленным заполнением каждого миллиметра холста. Эмоциональны и динамичны с длинными густыми мазками деревенские пейзажи Луппиана, мистичны его полуабстрактные акварели. Влияние, следы искусства Филонова проявляются у учеников по-разному: иногда в



тематике, иногда в письме (работы Р. Левитон, П. Важновой, В. Сулимо-Самуйло). Картина «В кафе» (1930), П. Евграфова притягивает импульсивностью, хорошо найденными типажам. Своеобразно претворяет традиции Филонова К.В. Ливчак (график, живописец по фарфору и тканям). А поздние работы Ю.Б. Хржановского напоминают произведения абстрактных экспрессионистов. И в поздних графических композициях П.И. Важновой прослеживается неразрывная связь с искусством Филонова. Один из самых ярких разделов выставки — полотна Т.Н. Глебовой (расцвет ее творчества — 1960–1980-е годы). Ее картины очень выразительны по цветовым сочетаниям, напряженным, неожиданным, звучащим то лирически, то драматично. Самое сильное впечатление производят ее религиозные композиции, пронизанные специфической энергетикой Филонова. Деятельность школы Филонова, ее перипетии, раскол, травля Филонова — все это происходило в сложное время. Школа Филонова с суровым уставом основывалась на ренессансной модели: подчинение учеников учителю. Помимо профессионального обучения их связывало единство духовных и моральных принципов. Бескомпромиссность, подвижничество, жесткость в отстаивании своих принципов сочетались у Филонова с бескорыстием, жертвенностью.



Произведения из собраний Государственной Третьяковской галереи,
Ивановского художественного музея, галереи «Старые Годы»,
коллекции К. Григоришина и других частных собраний



первую
персональную
выставку

Ри-з-а-но-в-ой

МАРТ
АПРЕЛЬ
2007

Государственная Третьяковская галерея
«Выставочный зал в Толмачах»

М. Толмачевский переулок, вл. 6, стр. 1

«Увидеть мир
преображенным...»

120 лет со дня рождения



Задавленные паранойей

Дерзкий, креативный, высмеивающий, выпучивающий всех, и себя в том числе, сибирский тандем «Синие носы» на выставке «Гребаный фашизм» в Галерее М. Гельмана в фотографиях и видеофильме раскрывает свою стратегию. Наглядно, брутально, остроумно, в понятных образах они разоблачают разные виды паранойи, охватившей людей, членов общества, где царят социальные фантазмы. На одной фотографии карикатурный полуголый художник с российским флагом в руках изображает националиста, напоминая о турнирах «За национальную

идею», проводимых в Москве и Сибири. И про клише в искусстве не забыли авторы выставки, разоблачающие «воинствующий супрематизм». А в видеофильме «Синие носы» рассуждают о том, как художники пытаются скрыться от острых проблем современности, погружаясь в абстракцию. Что такое «абстрактный скинхед», «абстрактный националист», «абстрактный сатанист», «абстрактный патриот»? И обезьяна, которая испражняется на свастику, воплощает, по мнению авторов, типичного представителя параноидального общества.

Раскладушка и «спальные» районы

Любые, даже самые банальные предметы из повседневной жизни художник может трансформировать в произведения искусства. Молодой художник Иван Лунгин пишет пейзажи на «раскладушках», показанные на выставке в МУАР им.А.В. Щусева, организованной галереей «Роза Азора». Причем изображает «спальные» районы. И ни-

чего автобиографического здесь нет. Не в «спальных» районах живет художник в Москве и во Франции. Это скорее размышления в столь необычной форме о характерной для наших дней тенденции всеобщей унификации, в том числе и в жилищном строительстве. Конечно, на «раскладушечных» картинах не определишь, где Милан,

Париж, Венеция, Москва. Но пейзажи вовсе не безликие, хотя и однотипные. И написаны в свободной манере, хотя брезент — неподходящая основа для акрила и масла. «Раскладушки» не новые, принадлежали друзьям художника и воспринимаются как символ единения — это они давали возможность сидеть допоздна в гостях у друзей.

Шорин размышляет о молодых современниках

Красивые и загадочные, опасные и беззащитные, доступные и недостижимые. И всегда ускользающие. Такими предстают молодые женщины на холстах 35-летнего петербургского художника Дм. Шорина («Ручная стирка», «Царевна-лягушка...»). И возникает ощущение, что вы их уже

где-то видели. На обложках глянцевого журналов? На рекламных анонсах, телевизионных шоу, в телесериалах или на порносайтах? Интригует эта странная неуловимость. Используя образы из массмедиа, модифицируя их, художник словно стремится вернуть им нечто подлинное,

давно утраченное. Удастся ли ему это? Решать зрителю. Выставка живописи Шорина в галерее «Файн арт» называется «Раз не навсегда» не случайно: это своеобразный протест против банальных клише. Раз и навсегда — слишком скучно и неинтересно для художника.

Оптимистичное искусство

Химик, доктор наук, профессор, живущий в США, Б. Шалумов в 63 года открыл свое новое призвание и начал заниматься искусством. И свой жизненный опыт — воспоминания, путешествия по различным городам мира, образы друзей и близких — он запечатлевает в картинах и графических работах. Его творчество основывается на спонтанности и способности

трансформировать мотивы реальной жизни, обыденные вещи в нечто новое, обогащенное личностными качествами. И всегда находит доверительную интонацию в обращении к зрителю. На выставке «В поисках истины» в Выставочном зале Творческого Союза художников России ощущается неумная жажда художника живописать все, что ему дорого, что его «зацепило»: краси-

во освещенный Лондон ночью, казино Лас-Вегаса, старинные московские улочки, закат в Тель-Авиве, поле с ромашками. Впечатляет недавняя серия работ, созданных во время путешествия по Дагестану. Художник с удовольствием изображает канатную дорогу, мальчиков-пастухов, старинную архитектуру Дагестана, передает ощущение вечности в горных пейзажах.

Фантазия в хрустале

Наследующий старинные традиции дятковский хрусталь и сегодня отличается красотой и высоким качеством отделки. Рассматривая изысканные хрустальные бокалы, графины в виде лады, сердца, кувшины, блюда для рыбы, такие гармоничные, сложно представить, насколько трудоемок процесс сотворения изделий из хруста-

ля. Ведь мастера вручную работают с горячим стеклом, осваивая все новые приемы (гутная техника, алмазная грань, гравировка). Чтобы получить хрусталь (разновидность стекла из природных сырьевых компонентов), необходимо эти компоненты варить в печах при температуре 1500 градусов. А затем в расплавленном виде мастера выраба-

тывали вручную изделия из хрусталя. Рождественская выставка «Хрустальная зима» в Фонде народных художественных промыслов настраивает на праздничный лад. Представлен не только авторский хрусталь, в том числе и хрустальные елочки, снеговики, поросята. Вызывают интерес и авторские новогодние игрушки, красивые шары.

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007

специальный проект



2 Московская биеннале современного искусства
Фонд содействия современному искусству Марата Гельмана
Галерея Марата Гельмана
Spiderprojekts

В рамках программы специальных проектов
2 Московской биеннале современного искусства

Д Н Е В Н И К Х У Д О Ж Н И К А

Кураторы: Марат Гельман, Александр Панов

Художники:

Никита Алексеев, АЕС, APL 315, Юрий Альберт,
Татьяна Антошина, Марина Белова и Алексей Политов,
Петр Быстров, Дмитрий Врубель и Виктория Тимофеева,
Дмитрий Гутов, Филипп Донцов, Александр Джикья,
Аля Есипович, Алексей Каллима, Алексей Кострома,
Валерий Кошляков, Олег Кулик, Диана Мачулина,
Ербол Мельдибеков, Викентий Нилин, Георгий Острецов,
Николай Полисский, Павел Пепперштейн,
Кока Рамишвили, Александр Сигутин, «Синие Носы»,
Витас Стасюнас, Авдей Тер-Оганьян,
Ольга и Александр Флоренские,
Гор Чахал, Илья Чичкан, Юрий Шабельников,
Мария Шубина, Программа ESCAPE

Место проведения:

Центральный дом художника (залы №13-15)

16 февраля – 10 марта 2007 года

Открытие: 16 февраля 2007, 17:00

Открытки могут о многом рассказать

На выставке «Немецкие адреса Москвы. История в открытках» в Музее открыток Музея ДПИ можно мысленно, с опорой на визуальные образы совершить путешествие во времени (конец XIX — начало XX века) и узнать любопытные факты об отношениях двух национальностей и жизни реальных людей.

Рекламы компаний и брендов — изда-

тель Фишер, товарищество Эйнем, издатель П. фон Гергенсон — были хорошо известны в старой Москве.

На открытках, изданных в Германии, возникают знакомые и в чем-то неузнаваемые виды Москвы с архитектурными памятниками, уже утраченными (вокзалы в Москве, Кунцеве, Новогирееве). На открытках показаны районы, где жили немцы (открытка с вос-

произведением картины «Немецкая слобода» А. Бенуа). Камера зафиксировала лица людей и любопытные детали из жизни Немецкой слободы.

Познавательная выставка позволяет открыть любопытные вещи о жизни немцев в России, их влиянии на жизнь в России и оценить богатые возможности открыток в обнаружении неизвестных страниц истории прошлого.

Весь Светозар Русаков

На первой персональной выставке в Галерее на Солянке автора легендарного фильма «Ну, погоди!» Светозара Русакова (1923–2006) его творчество показано вкусно, многообразно, в разные периоды. Свободное, неожиданное решение экспозиции позволяет почувствовать, как рождались творческие идеи, как развивался художник, чем он увлекался. Эскизы, раскадровки, разные материалы к анимационным фильмам вводят в творческую лабора-

торию мастера. И уголок мастерской Русакова очень уместен: коврик, стол с кистями и красками, с часами, автопортретом и палитрой на стене. Поражают органичность и смелость проявлений художника в разных жанрах (пейзаж, портрет, жанровая композиция, натюрморт), в разных техниках (акварель, гуашь, масло, рисунки тушью). Вот портреты жильцов коммунальных квартир: острые типажи — старуха с папиросой, суровый старик.

И в мультфильмах, и в жанровых композициях он умел вариативно разрабатывать сюжеты, предлагая разные решения, обращаясь к разным традициям: гибкие, струящиеся акварели на библейские и евангельские сюжеты, суровые северные пейзажи. А в эскизах, раскадровках фильмов видно, насколько богата и изощрена стилистика художника, умевшего находить новые приемы и ходы в соответствии с тематикой фильмов.

Андрей Бильжо и «человек из толпы»

«Плох тот маляр, кто не мечтает стать Наполеоном. А это ведь самое простое. Берешь газету и делаешь из нее треуголку. И ты уже Наполеон». На выставке «Происшествия» в Крокин-галерее в рисунках с текстами (часть книги) А. Бильжо рассказывает истории про Петрови-ча, наивного, веселого, со своими заморочками, «человека из толпы». Ирония, самоирония, «совковость» — все перемешивается в этих ностальгических рисунках-карикатурах. Не так уж он

прост, его персонаж Петрович. С легкостью примеряет различные личины, представляя то в образе фокусника, то в роли Евгения Онегина. То он играет на саксофоне, то организует праздничное застолье в советском стиле. И манера подходящая: лаконичные, грубоватые, карикатурные рисунки цветными карандашами, помещенные на черные фоны. В рисунках выявлена самая суть ситуации. Истории абсурдистские про современность, порой на грани идиотизма.

Краткий срез жизни в городе Дураков, где делегация кур приносит Петровику яйца, где герой безуспешно пытается вывести золото за границу в золотых зубах. В некоторых композициях автор нашел почти идеальное соотношение текста и визуального изображения. Впечатляет зал любимых мировых шедевров Петрови-ча. Картины в том же характерном стиле, что и рисунки. Узнаваемы трансформированные «Парафразы» в духе историй героя («Опять двойня»).

Утопия и реальность Вавилонской башни



Выставка «Итальянский Дворец Советов» в МУАР им. А.В. Шусева рассказывает об одержимости двух выдающихся архитекторов А. Бразини (Италия) и Б. Иофана (СССР) идеей возведения грандиозного колосса — Вавилонской башни, что казалось таким достижимым в эпоху Муссолини и Сталина. Представлены эскизы, чертежи, различные листы проектов Дворца Советов Иофана и Бразини, его учителя, макеты. Около 10 лет, с 1914 по 1923-й, Иофан провел в Риме, в мастерской Бразини. Оригинален дизайн П. Мартеллотти с уменьшенными макетами колоссов, с любопытными сопоставлениями вдохновенных эскизов проектов Дворца Советов двух архитекторов с акцентом на классических формах, на архитектурном наследии Рима. В работах прослеживается увле-

чение обоих архитекторов средневековой и классической архитектурой, их умение создать собственный неповторимый стиль. Иофан был победителем конкурса проектов Дворца Советов в Москве (использовал традиции башенных сооружений в античности). Показаны фотографии проекта Дворца Советов Бразини в традициях древнеримской архитектуры — с арками, колоннами, монументального и величественного, фантастического и эффектного. Любопытно сравнивать проекты Дворца Советов Иофана и Бразини. В разных вариантах проектов Иофана видно, как все острее и сильнее звучала в них тема Вавилонской башни и увеличивалась высота здания. Но идея создания на практике такой башни оказалась недостижимой, как для Бразини, так и Иофана.



Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ | Федеральное агентство
по культуре и кинематографии | Государственная Третьяковская галерея
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
представляют выставку

белое золото

классика и современность китайского фарфора



28 марта — 27 мая
Лаврушинский, 12, Инженерный корпус

Спонсор выставки



Как жили и любили в Стране Советов

Трудно представить, что эти блестяще выполненные фарфоровые миниатюры 1920-х годов («Агитатор», «Работница, вышивающая знамя») с яркими народными типажам, характерными жестами, движениями, пространственными разворотами фигур ленинградской художницы по фарфору Н.Я. Данько создавались с целью пропагандирования новых жизненных установок. Выставка «По волнам нашей памяти. Городская жизнь 1920–1960-х годов» в ГИМе — ностальгическое погружение в прошлое через воссоздание атмосферы, быта, среды обитания, привычек... Впервые исторические события и повседневная жизнь советско-

го общества так тесно связываются. «Маленький человек» с его материальным и духовным миром (досуг, питание, образование, манера одеваться) впервые представлен так многообразно на любопытных подлинных образцах. В «комнатах» на выставке воссозданы интерьеры представителей разных слоев населения, что позволяет острее почувствовать эпоху. Вот «комната», напоминающая о быте коммунальных квартир с характерными предметами: чайник, керосиновая лампа, утюг. Другие «комнаты» рассказывают о новой советской элите, с подлинными вещами М.И. Ульяновой, А.А. Коллонтай, академика Н.Н. Се-

менова, комната студенческого общежития в МГУ. А вот интерьер комнаты среднего горожанина эпохи НЭПа: платья, сапоги, граммофон, швейная машинка, карандашные портреты, афиши фильмов П. Негри. Любопытный раздел — революционный авангард на тему быта: акварель «Барышня и хулиган» (1920) В.В. Лебедева, яркие образцы тканей нового направления с геометрическим узором на революционную тематику «Пятилетку в 4 года», «Серп и молот», «Электрификация». Приметы времени обнаруживаются и в знаменитой упаковочной продукции для чая, кофе, кондитерских изделий, консервов.

Супрематические откровения Сигутина

Супрематизм рождает удивительный образ стилистики мира, позволяющий делать бесчисленные варианты художественных преобразований. В этом убеждает выставка в галерее Pop/off/art

«Из жизни супремусов» А. Сигутина, ведущего диалог с искусством авангарда начала XX века. Он находит нужные соотношения геометризованных структурных образований, проявляющихся

на светящемся белом фоне в состоянии какого-то «безвесия». Супрематические композиции для автора — размышления в формах и цвете о жизни, о трансцендентном. Цветовые пятна на его холстах выходят за рамки земных притяжений. Иногда его композиции напоминают движения планетных систем в космическом пространстве. Развивая и обогащая супрематическую систему, Сигутин нашел новые пластические ходы для выражения духовного содержания, воплощения иконных образов, свободных и смелых интерпретаций религиозных сюжетов («Успение», «Молящиеся»). Очень органичны супрематические «святые». Особенно выразительны композиции с «житием»: крупные геометрические формы помещены в центре, а по сторонам в различных сочетаниях изображены мелкие геометрические формы в «клеях». Удивительное равновесие между несоотнесимыми цветовыми сочетаниями находит художник. Союз иконы и авангарда удался.



керамика

Мацумаро выставка март 2007

галерея
(495) 1071013

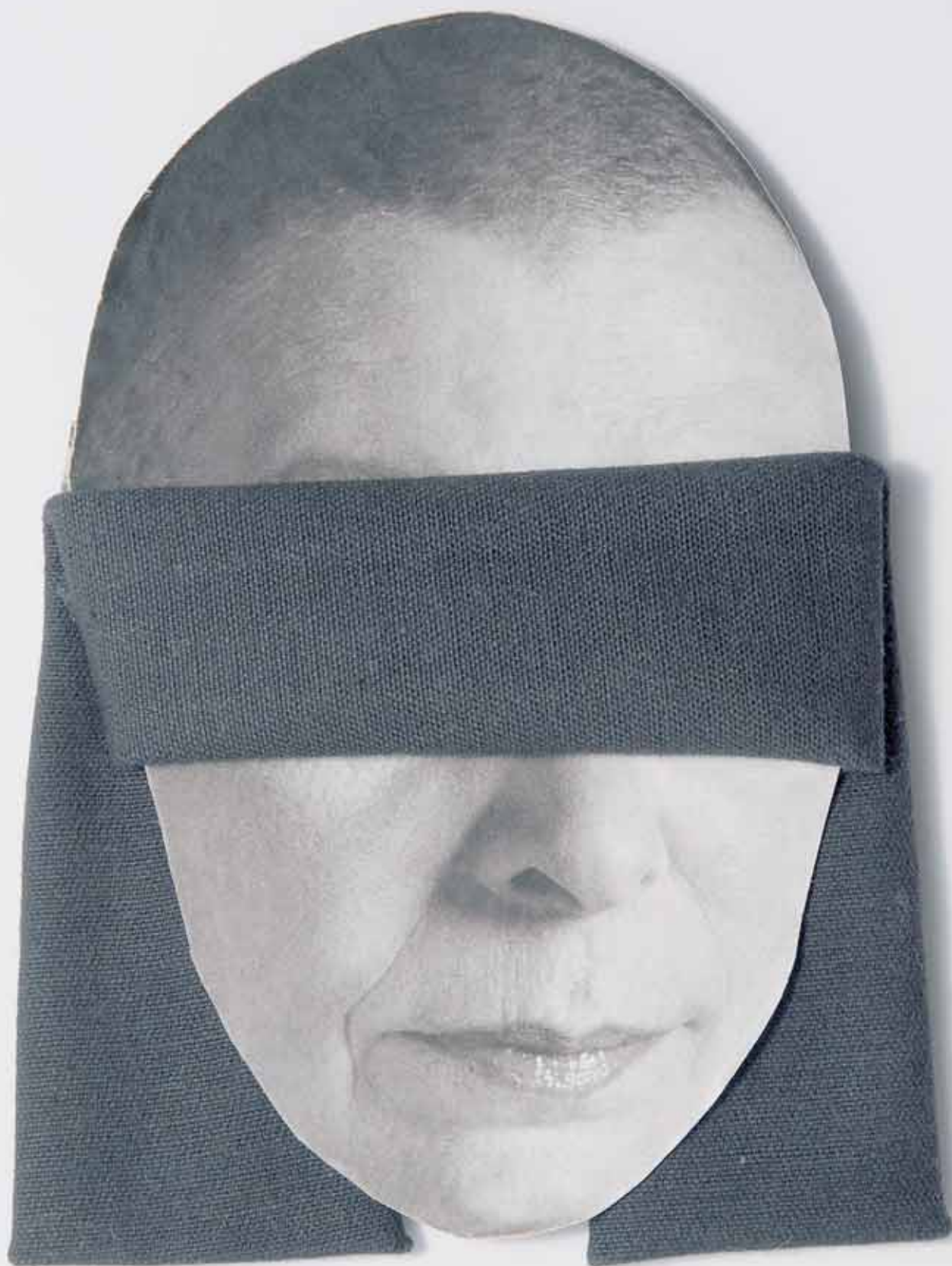
Ателье №2

Центр современного искусства

ВИНЗАВОД

4-й Сыромятнинский переулок д.1 стр.6





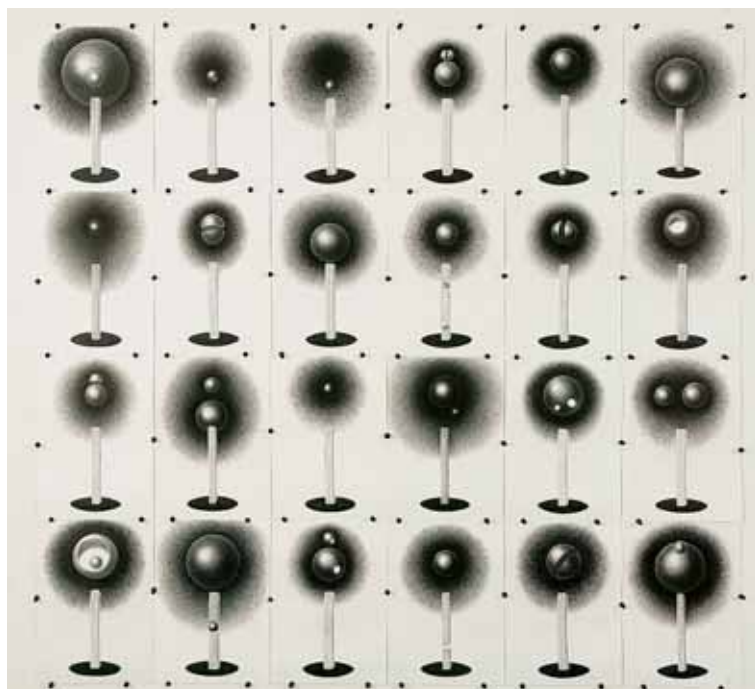
Елена Берг «Фобии»
1–19 марта 2007
Айдан галерея
4-й Сыромятнический пер., д.1, стр.6
Параллельная программа
2-й Московской биеннале

Диалоги в рисунках

На выставке «Ручное рисование» в Крокин-галерее Д.А. Пригов и Д. Цветков ведут своеобразный диалог, демонстрируя свои творческие приоритеты. Используя свои опознавательные знаки, они размышляют о жизни и смерти, о войне и мире, о духовных озарениях, иронически обыгрывают будничную реальность. Рисунки авторов сгруппированы в блоки, серии, поэтому энергетический заряд от них сильнее, интрига выявлена острее, что дает возможность зрителю вовлекаться в действие, давая разные интерпретации изображениям. В своих сериях Пригов разрабатывает тему испытаний, которым подвергаются люди, остроумно «проявляет» идеи в виде слов, выражений, иногда абсурдистских: «Бытие — не в наличии», «Амнезия есть функция тотальной инфляции». Он использует разные символы и знаки для усиления черного и белого, иногда добиваясь трагического сияния бездонной черноты. Самая загадочная серия — «Сердце Грааля», самая концептуальная — «Стулья», обращающая к различным интерпретациям темы в европейском и американском искусстве (Ван Гог, Джеймс Кошут), самая странная — «Столпники». Опознавательный знак Цветкова — «бегущие», «сражающиеся» человечки и большие черные жуки. Используя новый язык, он свободно и артистично компонует изображения на листе. И возникает «Война в иллюстрациях» с воинственными человечками, взрывами, «Письмо к самому себе». Для двух очень разных художников маленькие рисунки — и аккумуляции идей, которые можно реализовать в проектах, и способ поразмышлять о личном, тщательно сокрытом.



Дмитрий Цветков
**Письма
самому себе**
Бумага,
смеш. тех.
2006



Дмитрий Пригов
Столпники
Бумага,
смеш. тех.
2004

Наслаждение от работы на пленэре

Как и прежние тематические выставки, нынешняя «Сады и парки в российском изобразительном искусстве XX в.» в галерее «Ковчег» не только доставляет удовольствие красотой, высокими пластическими качествами работ, широтой и многоаспектностью трактовки темы — старинные парки, райские сады, парки культуры и отдыха. Она раскрывает также способности и возможности художников в разные периоды работать на пленэре, а заданная тематика позволяет разобраться в этом досконально. Меняется и обогащается сложившееся представление об искусстве ушедшей эпохи, намного расширяется круг художников, которых мы традиционно отождествляем с конкретным периодом. Из забвения в историю искусства возвращаются новые имена (яркий цикл «Пивные», 1924,

малоизвестного автора К. Чеботарева, работы К. Корягина, О. Бари, Е. Раскиной...). О некоторых художниках свидетельствуют лишь их работы, даже даты жизни неизвестны — «Тверской бульвар в Москве», 1935, М. Серегина). А известные художники представлены неизвестными произведениями, показывающими их с неожиданной стороны («Сад «Эрмитаж», 1909, К. Юона, «Аллея», 1904, К. Сомова). Высокую графическую культуру демонстрируют листы мастеров Серебряного века — А. Бенуа, М. Добужинского, З. Серебряковой, Дм. Митрохина, В. Конашевича. Прелестны фантазийные акварели-пейзажи и изысканные аппликации на пасторальные мотивы Н. Псищевой, прожившей всего 32 года (очень мало сохранилось ее работ). Есть работы художников, не примыкавших к

группировкам, работавших в камерных жанрах, оказавшихся на обочине советской культуры. Выставка еще раз показывает, как несправедливо обошлись со многими художниками в советскую эпоху, сколь сложным и извилистым был путь иных художников, как из-за обвинений в формализме многим пришлось высказываться на языке соцреализма (В. Соколов, В. Селиверстов, П. Спасский «Хрущев и дети», 1938). В последнем разделе представлены работы художников 1970–2000-х годов, использующих новые языки, показывающие новые смелые и усложненные интерпретации темы (Г. Басыров, Н. Котел, В. Сальников...). На хорошо продуманной по концепции выставке представлены тщательно отобранные работы из 8 музеев и Государственного архива.

АРХ МОСКВА

ARCH MOSCOW

РЕКЛАМА



XII международная выставка архитектуры и дизайна

АРХ Москва

30 мая – 3 июня 2007

Центральный Дом Художника

Тема: ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО / URBAN SPACE

Разделы выставки:

Архитектура

Интерьер Дизайн

Свет в архитектуре

Детали

Специальный раздел: **АРХ КАТАЛОГ**

Организатор: Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел/факс: (495) 238 0953

E-mail: elena.solozobova@expopark.ru, tanya@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

Генеральный спонсор:



ГРУППА
КОМПАНИЙ
ППК

Генеральный информационный партнер:

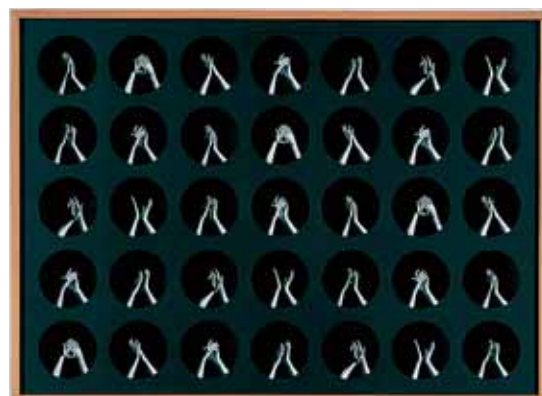


ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

Различные «лики» рук

Руки, рассказывающие свои таинственные истории, словно существующие отдельно от тела, — тема необычной выставки «Разговор руками» (фотографии из собрания американского коллекционера Генри Буля), организованной Фондом Соломона Р. Гуттенхайма в ММСИ. В коллекции Буля — более тысячи снимков рук, воплощающих разные значения, характерные жесты, выражающие чувства людей и знаки торговой марки. На выставке — 171 фотография 145 авторов. Каких только фотоизображений рук здесь нет! Вдохновенные руки, играющие на скрипке (М. Бурк-Уайт), руки, иллюстрирующие архитектурные концепции, красноречивые руки, выражающие состояние отчаяния («Евгений» Д. Бея). Руки с их различными многозначительными связями с реальностью сотворяют завораживающую атмосферу, притягательную и пугающую. В изощренных и фантастических интерпретациях изображений рук авторы рассказывают криминальные, любовные, политические, идеологические истории, напоминают о счастливых и драматических событиях в их жизни. Г. Бельмер в трех фототипиях разыгрывает настоящую любовную сцену между двумя сцепленными руками. Среди фотографий известных политических деятелей выделяется фототипия Р. Капы «Л. Троцкий читает датским студентам лекцию...». Оригинально решение темы у Г. Байера в технически сложной работе «Одиноким жителем метрополии»: в крупных

ладонях на фоне стены старинного особняка «проявляются» глаза. А. Плехан на своей фотографии «надел» глаз на каждый палец руки, что весьма озадачивает зрителя. Руки часто являются портретами людей — «Руки Уорхола», держащие банку супа «Кэмпбелл», знакового для творчества художника (Р. Смалл, 1985). Грязные, мозолистые руки свидетельствуют о тяготах жизни рабочих. Особенно выразительны руки творческих личностей: музыкантов, танцовщиков, писателей, художников. Вот «Змеи» — извивающиеся, пластичные руки известной танцовщицы Рошанары (Э.О. Хопке). Странными, необычными, одухотворенными получаются руки на фотограммах, сделанных без камеры (предметы помещаются на светочувствительную пленку), словно посланцы из другого мира (А. Мохой-Надь, Ман Рей, Д. Кепеш). А Т. Модотти в фототипии «Рука марионеточника» (1929) воспроизводит настоящее действие, которое легко представляешь, с контрастными тенями, тонко обыгрывая руки марионеточника и руки зловещего персонажа-куклы. С помощью жеста рук можно передать даже состояние ужаса, как на фотографии Ф. Дртикола (1928) и Д. Маар в фотоколлаже «Опасность» (1936) — с помощью жестов рук передается напряженность ситуации. А. Кертеш мистифицирует зрителя снимком со странно искаженными фигурами (сам Кертеш и его друг, К.Рим), главным смысловым центром которого становятся живущие своей жизнью перепле-



тающиеся руки персонажей. Фотографии 1980–2000-х годов более замысловаты, в них острее звучат политические, социальные темы. Для воссоздания сложного образа часто используется пять фотоизображений на одну тему. (Дж.Бальдессари «5 мужских мыслей», Б. Кругер «Без названия»).

Смотр видеоарта

По природе своей видеоарт тесно связан с ТВ, его simultaneностью и ситуативностью. Видеохудожник, работающий с новыми технологиями, должен обладать способностью абстрагироваться от них, чтобы предлагать зрителям новые коды для прочтения, открывать иные возможности монитора как структуры, формирующей поэтические и пластические ценности. Эти иные возможности исследуются на выставке «История российского видеоарта — том 1» (середина 1980-х — конец 1990-х в ММСИ). В залах на четырех этажах зрителей ошеломляют многообразие высказываний авторов, мелькание образов, интригующие звуки, пугающие шумы. Улавливается тенденция к концептуализации, усложненности смыслов. Художники пытаются использовать эффекты видео для создания работ в нарративном духе или вызвать у

зрителей медитативное состояние. На одном мониторе звучит «Апассионата», появляется Ленин, лежащий в гробу. Неожиданно он открывает глаза и говорит: «Нечеловеческая музыка». На другом что-то назойливо и долго вещает А. Шабуров, на третьем появляется одухотворенный Г. Ригвава с нимбом. Можно подниматься по этажам, изучая развитие видеоарта по хронологическому принципу. А можно «погрузиться» в исследование отдельных ярких, сложных работ (А. Исаев, Г. Виноградов, С. Шутов, А. Салахова, ФЕНСО, АЕС). Любопытно представлен и жанр видеoinсталляции, авторы словно пытаются остановить время (К. Звездочетов). Выставка показывает, как постепенно художники все более свободно обращаются с камерой, активнее вовлекают зрителей в свой художественный мир.



Виктория Хан-Магомедова



Правительство Москвы
Government of Moscow
Комитет по культуре города Москвы
Cultural Committee of Moscow



Российская Академия художеств
Russian Academy of Art



Московский музей
современного искусства
Moscow Museum
of Modern Art

границы

Фото, видео инсталляции, фотографии на основе
Российско-Китайских пограничных карт

варвара шаврова
varvara shavrova

borders

Московский музей
современного искусства
Moscow Museum of Modern Art
ул. Ермолаевский пер., 17
(ст. м. «Маяковская»)
(495) 694-66-60

10.04–07.05

www.mmoma.ru

ДИ

АРТХРОНИКА

МУЗЕЙ
РОССИИ
museum.ru

«ЕВРАЗИЯ»



№ 2 2007
журнал московского музея
современного искусства



авторы номера

Богдан Вероника Трояновна — кандидат искусствоведения,
и. о. директора Научно-исследовательского музея РАО
(Санкт-Петербург)

Векленко Олег Анатольевич — профессор
Харьковской государственной академии дизайна и искусств,
президент биеннале графического дизайна «4-й Блок»

Верещагина Алла Глебовна — доктор искусствоведения,
действительный член РАО, профессор, главный
научный сотрудник НИИ РАО

Вяжевич Мария Валерьевна — кандидат искусствоведения,
помощник президента РАО

Дажина Вера Дмитриевна — доктор искусствоведения,
профессор МГУ, руководитель Школы современного искусства
«Свободные мастерские» Московского музея
современного искусства

Кикодзе Евгения — художественный критик, куратор, арт-
директор Галереи М. Гельмана в Москве

Митина Ирина Викторовна — доктор философских наук,
профессор кафедры философии, теологии и культурологии
Ростовского государственного педагогического университета

Нестерова Елена Владимировна — доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории русского искусства Санкт-
Петербургского государственного академического института
живописи, скульптуры и архитектуры
им. И.Е.Репина, старший научный сотрудник ГРМ, автор
публикаций по истории русского искусства второй половины
XIX века, монографий о Константине Маковском, Леониде
Соломаткине, а также книги «Поздний академизм и салон» и др.

Саминская Ирина — искусствовед, сотрудник отдела
экспериментальных программ ГПСИ

Терехович Марина Леонидовна — искусствовед, научный редактор
журнала «Архитектура, строительство, дизайн»,
член правления Ассоциации искусствоведов

Усачева Светлана Владимировна — кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник отдела живописи XVIII — первой
половины XIX века, ГТГ

Успенский Антон Михайлович — кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник отдела новейших течений
Государственного Русского музея

Чмырева Ирина Юрьевна — кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник отдела фотографических
и мультимедийных проектов Московского музея
современного искусства

Якимович Александр Клавдианович — доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник НИИ истории и теории
изобразительных искусств РАО и Института культурологии,
вице-президент Международной ассоциации критиков,
профессор, главный редактор журнала «Собрание»

редакция

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru
www.gallery.artmechanics.com

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: sosna@himki.net

Ответственный секретарь
Ирина Конова
e-mail: di-konova@mail.ru

PR-директор
Лариса Гречина

**Координатор
международных проектов**
Александр Чесноков

Редакторы
Лия Адашевская,
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

**Отдел
художественной хроники**
Юлия Кульпина
e-mail: listdi@list.ru
Виктория Хан-Магомедова
Ольга Олюнина

Компьютерный набор
Анастасия Клещева

**Перевод
на английский язык**
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы
Лариса Доценко

Фотографы
Сергей Шагулашвили
Сергей Захарченко
Игорь Пальмин
Виктор Еремеев
Владимир Курьянов
Павел Кисилев

Художественный редактор
Витана Сосновская

Обложка
Фото Владимира Курьянова

Дизайн
Константин Чубанов
e-mail: chubanov@gmail.ru

Консультант от ММСИ

Василий Церетели — член-корреспондент РАО,
исполнительный директор ММСИ

Консультант от РАО
Дмитрий Швидковский —
действительный член и вице-президент РАО

**Консультант по фотографическим
и мультимедийным проектам**
Евгений Березнер —
заместитель директора ММСИ

**Редакция журнала благодарит
за помощь в подготовке номера**

— сотрудников ММСИ:
заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву

зав. отдела выставок
Алексей Новоселова

отдел выставок
Марию Дубовицкую, Ольгу Меркушеву,
Асю Мухину

методический отдел
Владимира Прохорова,
Евгению Сергееву, Веру Ярных

отдел по связям с общественностью и прессой
Ольгу Князкину, Марину Стравец

отдел фотографических и мультимедийных проектов
Ирину Чмыреву, Наталью Тарасову

зав. фондами
Елену Насонову

— сотрудников РАО:
начальника отдела информации
Галину Зайкину

зам. начальника отдела информации
Галину Каргаполову

главных специалистов отдела
Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву

**начальника отдела по связям
с общественностью РАО**
Елену Ларионову;

исполняющую обязанности директора
Музея НИМ РАО Веронику Богдан;
заместителя директора НИИ РАО
Михаила Бусева

**заместителя президента РАО, начальника
управления по выставочной деятельности**
Любовь Евдокимову

помощника президента РАО
Татьяну Кочемасову

начальника отдела по работе с регионами
Маргариту Хабарову

руководителя пресс-службы З.К. Церетели
Ирину Тураеву

Галерея «ДИ-экспо», созданная при журнале «ДИ», приглашает художников к сотрудничеству. Наш адрес в Интернете www.gallery.artmechanics.com

подписка на журнал
Во всех почтовых отделениях
связи России и стран СНГ
по объединенному каталогу
«Почта России», подписной
индекс журнала (карточная
система) — 70240;
по каталогу «Роспечать»
(адресная) — 82688.

**основные места продажи
журнала в Москве**
Московский музей
современного искусства
Петровка, 25,
Ермолаевский пер., 17
Арт-Салон Галереи искусств
Зураба Церетели
Пречистенка, 19

Центральный Дом художника:
Книжный магазин Арт-Салона
Галереи искусств. **Крымский**
Вал, 10
Всесоюзный музей декоративно-
прикладного и народного
искусства. **Делегатская, 3**
Государственный центр
современного искусства
Зоологическая, 13
Центр современного искусства
«М'АРС». **Пушкин пер., 5**
Московский дом национальностей:
Новая Басманная, 4
ГВЗ «На Солянке»
Солянка, 1/2, стр. 2
Галерея «Сэм Брук»
Ниж. Таганский тупик, 3
Книжный клуб «ОГИ»:

Потаповский пер., 8/12, стр. 2
Магазин «Летний сад»
Б. Никитская, 46
Книжная лавка архитектора
Рождественка, 11
Киоски МГУ
1-й Гуманитарный корпус

в Санкт-Петербурге
Академия художеств
Университетская наб., 17
Галерея «Борей-Арт»
Литейный пр., 58

оптовая продажа
ЗАО «Наша пресса»
(095) 781-11-30
«Эльстрат» (095) 160-58-56
«Интерпочта» (095) 921-33-10

По вопросам размещения
рекламы обращаться по тел.
230-02-16.

Журнал зарегистрирован в
Государственном комитете
Российской Федерации по
печати 15 апреля 2003 года.
ПИ №77-15052

учредитель и издатель
УК «Московский музей
современного искусства»

Журнал входит в презентацион-
ные фонды мэрии Москвы,
Московского музея современного
искусства, президента Россий-
ской Академии художеств
З.К. Церетели

почтовый адрес редакции
117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ
Тел./факс 230-02-16
e-mail: maildi@mail.ru
decart@rinet.ru

www.moma.ru

Подписано в печать 15.02.07
Отпечатано в типографии ООО «Корона королевская»
Тираж 10 000

Художники Ю. Курбатов и В. Глазычев

Декоративное
Искусство СССР

1973 | Ежемесячный журнал Союза художников СССР

11 | 192

11 1192

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007

специальный проект

[патроны]



ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО
ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

[организатор]



Московский Музей
Современного Искусства

[комиссар]

marka:ff

[генеральный
партнер]



[генеральный
медиа-партнер]

ELLE

28.01 – 30.03

ВЕРЮ

проект художественного оптимизма

[площадка]

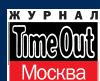


ВИНЗАВОД

4-й Сыромятнический переулок, д.1, стр.6

WWW.MMOMA.RU | WWW.MARKAFF.RU | WWW.WINZAVOD.RU

[медиа-партнеры]



АРТХРОНИКА

YO!RK

Яndex