



город театр архитектура и мы



*...Мраморным не был театр,
покрывала еще не висели,
Сцены еще не залил желтою
влагой шафран.
Только и было всего,
что листва с палатинских
деревьев просто висела кругом,
не был украшен театр*

Овидий Назон



Каждый город — своего рода театр. Он завораживает постоянным действием, интригой, разыгрывает настоящие спектакли: растекается широкими проспектами, чтобы затем вознестись башнями жилых домов, утопает в мягкости скверов и бульваров и отражается в стеклянных стенах и витринах магазинов... Город устроен как театр. В нем есть актеры и зрители, и главная сцена — площадь, иногда парадно-помпезная, порой буднично-унылая, есть кулисы переулков... Все это формирует наше поведение, приглашает каждого стать немного актером. Сценические декорации — парки и скверы — меняют свой облик в соответствии с сезонами: утонченно романтичны весной, роскошно зеленеют летом, царственно торжественны осенью, строго графичны зимой. Постоянные декорации обладают удивительной способностью преображаться. Центр города напоминает пышные ложи и партер, а «спальные» районы скорее похожи на галерку. Пространственной режиссуре города также свойственна театральность, на нее обращают внимание ученые: «пространственная ориентация старой Москвы совпадала со взглядом пешехода, идущего по изгибам переулков. Церкви и особняки поворачивались перед его взором, как на театральном круге. Не очерченный силуэт, а игра плоскостей. Петербургское пространство, как театральная декорация, не имеет обратной стороны, московское не имеет главного фасада».

(Продолжение стр. 78)

музейный дворик

Двор на Петровке помнит многое. Когда-то это было «подворье» особняка купца Михаила Губина, переходящее в большой парк, тянувшийся до самой Большой Дмитровки. Парк с романтическими аллеями и беседками, утопающими в зелени. Но парк давно застроен, а здание на Петровке неоднократно сменило хозяев, и теперь здесь находится Московский музей современного искусства. Во дворе с момента открытия музея начал формироваться парк скульптур под открытым небом. Первым экспонатом музейного дворика, стал «Диск Солнца» известного итальянского скульптора Арналдо Помодоро, работы которого принадлежат музею Ватикана, экспонируются рядом с зданием ООН в США. Во дворе здания на Петровке 25 установлен пролет винтовой лестницы Эйфелевой башни — реди мейд, если хотите. В Париже в восьмидесятых годах реконструировали архитектурный памятник, и лестницы между вторым и третьим этажами



были демонтированы. Они стали достоянием крупных музеев мира. Последний лестничный марш оказалась в коллекции Московского музея современного искусства и украшает его двор.

Скульптура всегда присутствовала в садах и парках романтизма, но в XX веке возникла новая мода, родившаяся из необходимости организовывать выставки скульптуры под открытым небом. В Москве таким парком искусств стал Музеон при ЦДХА, а теперь и двор Московского музея современного искусства. Здесь можно встретить скульптуру Юрия Орехова и Зураба Церетели, Михаила Дронова и Василия Богачева, Георгия Очнаури и Марины Романовской. Экспозиция музея начинается с входного портала, и зритель плавно переходит из открытого пространства в пространство экспозиционных залов. Скульптура на улице осуществляет некую связь, коммуникацию между



Зураб Церетели
Дворник
2002
Бронза

Арнальдо
Помодоро
Солнце
2000
Бронза позолоченная

Зураб Церетели
**Дон Кихот
и Санчо Панса**
2000

Массимо Гьоти
Композиция
Металл



Василий Церетели
**Проект
«Парад коров»**
2005

Василий Богачев
Фонтан
Металл

ду музеем и внешним миром, городской средой и ее историей, памятью о людях любивших этот город в давние времена и теми, кто сегодня ходит по ее улицам.. В скульптурных образах здесь живут Блок и Сахаров, Высоцкий и Окуджава, Цветаева и Ахматова. Здесь неожиданно возникают образы литературных героев, таких как Дон Кихот и Санчо Пансо, воплощенных в гротесковой скульптурной композиции Зураба Церетели.

Это пример того, как исторически наслаивается культурная среда города, это пример того, как сохраняется память об истории города. И в то же время это место, которое дарит свое тепло москвичам сегодня. Они приходят в музей и гуляют по музейному дворику, сидят на скамейках, фотографируются, просто живут...

Ольга Меркушева





РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



город, театр, архитектура и мы <i>Анастасия Агафонова</i>	1	выставка в липецке	17	библейские сюжеты: отто дикс, сальвадор дали, эрнст фукс	40
музейный дворик <i>Ольга Меркушева</i>	2	скульптура и город <i>Юлия Смоленкова</i>	18	«хоку о байкале» такеши мицукоши	42
архитектура в поиске консенсуса <i>Интервью с М.М. Посохиным</i>	6	«surпризы» эдуарда дровицкого в саратове <i>Ирина Петрович</i>	20	формула утопии массимо гьоти <i>Интервью с художником</i>	44
монументальные работы зураба церетели <i>Владимир Толстой</i>	10	у деревенского колодца, или точка мировых пересечений вадима кулакова <i>Никита Махов</i>	22	хундертвассер/хасегава линия бесконечности <i>Мария Гусева.</i>	46
памятник минину и пожарскому в нижнем новгороде	14	город нестеровой <i>Екатерина Никитина</i>	26	футуризм, экспрессионизм – модели города <i>Сергей Орлов</i>	50
памятник святому воину пересвету	16	коллективное искусство поколений <i>Интервью с Вячеславом Глазычевым</i>	34	призраки имперских утопий <i>Интервью с Валерием Кошляковым</i>	58



МОСКОВСКИЙ
музей современного
искусства



**город – контрапункт
цивилизаций**
*Международная научная
конференция* **62**

**патриарх
оформительского дела**
Владимир Толстой **68**

**пространство музея –
пространство города**
Никита Махов **74**

**город, театр,
архитектура и мы**
Анастасия Агафонова
(Окончание) **78**

свой путь в искусстве
Екатерина Никитина **82**

**скульптура –
не памятник**
Ольга Наумова **84**

**экстремальный
палимпсест**
Илья Абель **86**

видеоэкология
*Интервью
с Василием Филиным* **90**

стекло в ландшафте
Лидия Андреева **92**

**гобелен –
четвертое
измерение**
Беседа с Аллой Шмаковой **96**

**владимр
гориславцев –
культура созерцания**
Марина Изотова **100**

«зодчество–2005» **104**

**«серебряная камера»:
фотографы
соревнуются**
Виктория Хан-Магомедова **108**

universum urbanis
Иван Данилин **110**

**«мегаполис»
аладина гарунова**
Лия Адашевская **114**

городской портрет
Екатерина Никитина **116**

**хроника художественной
жизни москвы**
Виктория Хан-Магомедова **118**

архитектура в поиске консенсуса

На вопросы "ДИ" отвечает Михаил Михайлович Посохин — действительный член и академик-секретарь Отделения архитектуры Российской Академии художеств, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, действительный член Московского отделения Международной академии архитектуры.

ДИ: *Как-то Герцен заметил: «Петербург тем и отличается от всех европейских городов, что он на все похож; Москва — тем, что она вовсе не похожа на какой-то европейский город, а есть гигантское развитие богатого села». Здесь имеется в виду веселый, пестрый московский «разнобой». В чем, с вашей точки зрения, заключено своеобразие Москвы?*

— Я часто подчеркиваю разницу и непохожесть Москвы и Петербурга. И сравнение этих двух городов таит в себе ответы на многие вопросы, посвященные Москве. Выгодно сравнивать то, что создано по единому замыслу (частично или полностью), и то, что развивалось самобытно, без определенного градостроительного плана. Таковым городом является Москва. Она развивалась подобно растущему дереву, то есть в какой-то период времени появлялись новые задачи, новые функции, и город расширялся и расширялся.

Многие европейские города на протяжении истории переживали разнообразные градостроительные вмешательства, они так же хаотично развивались — естественным путем, как любой живой организм, открытая система. В период просвещенной монархии и капиталистических преобразований потребности городской жизни меняли и характер города. Примером может служить Париж. На месте города времени Александра Дюма, Парижа трех мушкетеров в XIX веке возник другой Париж, который мы знаем.

Петербург строился с нуля. Архитектура Петербурга основана на переработке и развитии классических традиций. Петербург близок и понятен людям западной культуры.

Москва представляется загадочным урбанистическим образованием, где сложно найти почву для оценки. Мы же, российские архитекторы, нередко критически рассматриваем отдельные постройки, но всегда находим объяснение. Возьмите послепожарную Москву, в которой изменилась вся планировочная структура города. Прежде она представляла собой сумму усадеб с огородами, коровниками, садами, полями — и так до Китай-города. В конце XIX — начале XX века появились доходные дома, застроили Китай-город, Старую площадь, окраины стали фабрично-заводскими.

Важнейшим градообразующим фактором для города является река. Посмотрим, что собой представляла река в таких городах, как Лондон, Париж, Будапешт, Петербург. В них вдоль рек концентриру-



ются самые главные здания, не только столицы, но и всей страны. Самые красивые, самые важные сооружения строятся на реке — от Зимнего дворца до Сената и т.д.

А в Москве — фабрики и заводы. Даже Кремль обстроен складами. Москва-река долгое время имела рабочее предназначение: доставка товаров, дровяные рынки и т.п.. И только в начале XX века река приобретает новое, представительское значение, она одевается в гранит. Хотя многие историки в те времена тоже выступали против новшеств, считали, что историческому наследию наносится вред.

Москва и интересна тем, что любое действие порождает противодействие с культурных и исторических позиций. Не существует такого решения, которое было бы безусловным. Но из этого не следует, что оправдать можно все, что угодно.

Москва — это сумма отдельных сооружений, отдельных зданий, и фактически только начиная с 30-х годов XX века ее развитие стало регулироваться единым генеральным планом. Тогда появился сталинский план реконструкции Москвы, и по живому организму исторически сложившегося города стали под линейку проводить улицы, проспекты, передвигать дома, сносить целые кварталы. Эта градостроительная активность создала лицо уже другой Москвы.

Город наш всегда отличался самобытным образом жизни, его культурно-нравственная основа — в допетровской Руси. В то время Москва и сложилась как столица. Не случайно Петр I не видел здесь прогрессивных возможностей и, конечно, Петербург представлялся идеальной столицей для государства с просвещенной монархией.

Москва вбирает в себя различные достижения за все века. Город понес много утрат, эти утраты происходят и сегодня. Но как это оценивать? Определенных канонов, какой должна быть Москва, нет и не было. В нашем городе всегда работало много архитекторов разных стилевых направлений, было много разных заказчиков, концентрировались значительные средства. И это были деньги не только аристократии, воспитанной в определенном вкусе, в определенной эстетике, как это имело место в Петербурге.

Москва — купеческий, торговый, фабрично-заводской город. Богатые крестьяне имели много доходных домов в Москве, под их вкусы, соответственно, и складывалась провинциальная, по сравнению с Петербургом, архитектура.

ДИ: Какова сейчас концепция развития города?
Найдено ли гармоничное решение?

— Идеальной модели города, естественно, быть не может. Критерий — это жизнь. Жизнь у нас изменялась порой кардинальным образом: мы умудрились несколько раз подчистую уничтожить все, что было создано до нас. Была великая страна, ее уничтожили, был деятельный народ, достигший определенного уровня развития, его лучший генофонд также уничтожили. Если с промежутком в 50 лет уничтожать треть населения, после этого трудно рассчитывать на то, что все будет развиваться естественным путем.

Помимо этого мы пережили несколько войн. Социально-культурный потенциал все время скудеет, сегодня нет той духовной и практической базы, на основе которой можно создать модель перспективного развития. Идет поиск такого пути, который не нанес бы непоправимого вреда, что происходило ранее.

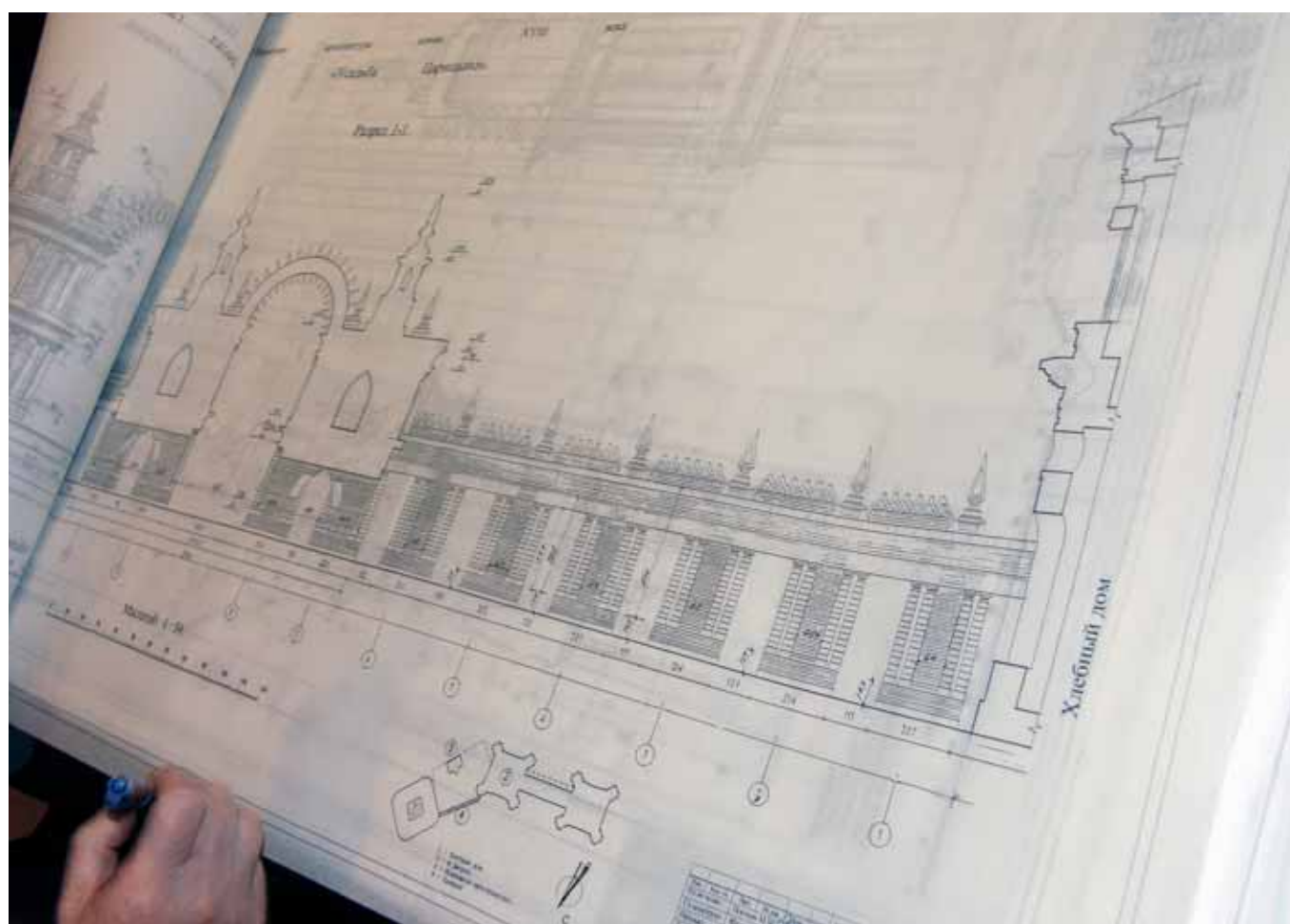
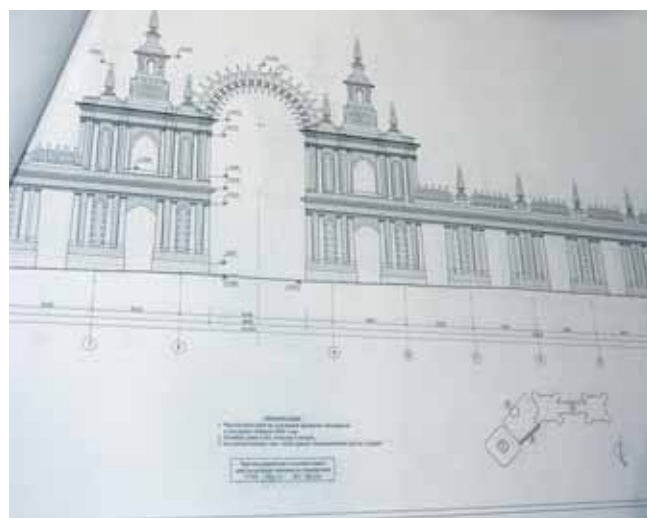
При новых экономических отношениях, когда огромную роль играет частный инвестор, капитал находит архитектора, который его устраивает. И столкновение общекультурных интересов и массивной капитализации неминуемо, это противоречие сможет пойти на спад только тогда, когда общество станет достаточно богатым в материальном смысле для того, чтобы заниматься не только первичным накоплением капитала, но и созданием гуманизированной и, нужно сказать, дорогой среды для жизни человека. Когда приоритеты будут за «человеком с улицы», тогда человеку, зарабатывающему деньги, станет выгодно создавать привлекательную, комфортную среду обитания.

Это сейчас происходит в некоторых городах Америки. Стало выгодным вкладывать деньги не только в конкретное здание, но и в обустройство улиц,

Architecture in Search of Consensus

This is an interview with Academician M.M.Posokhin, secretary of the Architecture Department of the Russian Academy of Arts, corresponding member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, member of the Moscow Section of the International Academy of Architecture.

**Планы
реставрации
памятника
архитектуры
конца XVIII века
«Усадьба
Царицыно»**



пассажей, парков, территорий с искусственным климатом, куда не проникает агрессивная среда, — происходит преобразование окружающей среды в интересах жителя города. У нас все это десятилетиями декларируется, но не реализуется. Раньше не реализовывалось из-за нехватки денег у государства, теперь — потому что частному капиталу неинтересно вкладывать средства в парки, зеленые пространства, он стремится максимально застроить городские территории. Возникает конфликт этих интересов и генерального плана города, существующих ограничений высотности застройки. Только недавно приступили к разработке градостроительных кадастров, оценке земли и пр. Разворачивается колоссальная работа по увязке земельных законов с градорегулированием.

ДИ: Скажите, кроме генерального плана есть другие сдерживающие факторы?

— Была сделана попытка создать механизм сдержек и противовесов. Городской Думой принят ряд законов, направленных на охрану культурного наследия, окружающей среды и т.п. Сформирован ряд инстанций с целью придания решениям, принимаемым в сфере градостроительства, осмысленности и открытости. Речь идет об Архитектурном совете, Общественном совете, в который входят известные люди, политики, деятели культуры и пр. Существует также Экспертно-консультативный совет /ЭКОС/, возглавляемый президентом Российской академии архитектуры и строительных наук Александром Петровичем Кудрявцевым. Каждый проект, который реализуется в центральной части города, обязательно обсуждается на заседаниях ЭКОСа и Комита по культурному наследию Москвы, который занимается охраной памятников. Здания, которые имеют федеральное значение, проходят через Совет Министерства культуры. Да и мы, архитекторы, тоже не враги нашему городу.

ДИ: Какие архитектурные объекты внесли новые акценты в образ города, а какие исказили исторически сложившийся облик Москвы?

— Таких много... Мы все виноваты в том, что появляются посредственные объекты. Лет 10-15 назад профессия вырвалась на свободу, и сейчас в Москве работает много архитекторов, самых разных, и в этой массе есть много необразованных людей. Отмена лицензирования архитектурной деятельности повлечет за собой губительные последствия.

Важный момент — здание нельзя оценивать только с формальных позиций, исходя из того, в каком стиле нарисован фасад. Различные стилевые направления могут существовать. Москва — эклектичный город.

Здание, в каком бы стиле оно ни было построено, должно отвечать духу места. К примеру, сейчас входит в моду полосатая архитектура, но когда такой объект появляется в историческом центре города, какой бы он ни был по своему качеству, он не сочетается с рядом стоящими домами, как бы заявляя: смотрите только на меня. Мода проходит, и все начинают думать, как бы вместо этого дома построить нечто другое, а соседние здания, в традиционной манере, так и будут стоять, как стояли.

ДИ: Но эти «наглые» новые здания не создают ли теперь облик городов, как в свое время Эйфелева башня, центр Помпиду в Париже?

— Нет, я не говорю, что нужно постоянно воспроизводить раз найденные решения. Кстати, центр Помпиду не вызывает отрицательных эмоций в отличие, например, от дома, который появился на площади Белорусского вокзала, за церковью, черно-белый полосатый. Он диссонирует с окружением. Главная мысль архитектора была в том, чтобы дом «взорвал» окружающую среду. Однако не многие эту эстетику понимают и поддерживают.

Вообще в столице немало недоброкачественных построек. Когда мы реконструировали Гостинный двор, выяснилось, что часть здания имеет фундамент, а часть — нет. Потому что когда Кваренги делал проект, модули, из которых набран овал плана, продавались, и купцы покупали столько, сколько считали нужным, вероятно, что-то так и осталось недораскупленным.

Или здание консерватории: глубина заложения фундамента здесь 70 см, и в любой момент дом может рухнуть.

Москва не тот город, который мог бы кичиться своей старой архитектурой. В основном это были деревянные постройки с имитацией камня и штукатурки.

Я — противник переписывания истории, даже если это история ошибок.

ДИ: Что вы думаете об изменении этажности Москвы?

— У мэра — правильная позиция. Он говорит: оставьте в покое исторический центр, а за его пределами делайте, что хотите. Рост города вверх остановить нельзя, тогда надо деловую столицу строить в другом месте. Пример: Вашингтон, Филадельфия — низкие города, это политические столицы, а Нью-Йорк, Чикаго — высотные, одни из лидеров по концентрации высотных зданий, поскольку там сосредоточены финансовые возможности.

А в Москве слилось множество различных интересов, по сути, здесь сошлось несколько столиц. Если на Западе жизнь децентрализована, то у нас все сконцентрировано в столице. Поэтому город неизбежно будет расти вверх, цена земли увеличиваться. В Москве уже ощущается дефицит площадок, хотя, к примеру, для 60 высоток вдоль Третьего транспортного кольца земля зарезервирована. Но здесь тоже имеются проблемы: отнюдь не все приспособлены для жизни на 50-м этаже.

ДИ: Какие основные изменения произошли в архитектурном облике Москвы за последние годы и как вы их оцениваете?

— Изменения оцениваю положительно. Мы прошли путь от увлечения башенками, рюшечками и тому подобным, которые все старательно делали после долгих лет «диеты», до современной архитектуры. В последнее время появилось много интересных зданий, которые по праву можно назвать авторскими работами.

ДИ: Каким город будет в ближайшие 10-20 лет?

— Я предвижу, что произойдет перенасыщение города архитектурными объемами и станет очевидно, что в такой сверх урбанизированной среде жить некомфортно, займется созданием общественных пространств, которые будут гармонизировать среду. Один из первых таких проектов — «Арбатский бульвар», в

котором я предложил сделать улицу Новый Арбат зеленым сквером, пешеходной зоной. От Арбатской площади до Москвы-реки весь транспорт убирается в тоннель.

За такими проектами — будущее. В город должна возвращаться среда, которая была утрачена. Через десять лет станет нормой: не покушаться на городские пространства, а наоборот, расширять их, озеленять, создавать уютные дворики.

ДИ: Какие сегодня в Москве градообразующие объекты?

— Раньше в теории градообразующим объектом считался, например, завод ЗИЛ. В соответствии с тогдашними представлениями, город формируется вокруг промышленных предприятий. Сегодня в качестве градообразующих объектов нередко рассматриваются инженерные сооружения, те же транспортные магистрали.

ДИ: Какой объект вас сейчас наиболее интересует?

— Я занимаюсь уникальными объектами. Один из последних — усадьба Царицыно, сейчас он для меня главный. Это будет один из лучших ансамблей дворцово-парковой зоны.

Или Москва-Сити, который должен реорганизовать ценовую политику в области коммерческого использования площадей для офисных целей.

ДИ: Расскажите о ваших любимых городах.

— Во мне каждый город будит свои чувства, активизирует сознание. Город можно сравнить с симфоническим концертом. Недавно для меня открылся Милан, до этого я знал его как довольно скучный город. А тут я два дня гулял и изучал его — город раскрылся с новых сторон, о которых я раньше не догадывался.

Беседу вела
Екатерина Никитина

М.М. Посохин

**Зал церковных соборов
Храма Христа Спасителя
2000**



ДИ: The Russian writer Herzen once remarked: «Petersburg differs from all European towns exactly because it resembles all of them. Moscow differs because it doesn't resemble any European town at all, but looks like a far-reaching sprawling of an wealthy village.» Evidently he meant to refer to Moscow's motley and even incongruity of architectural styles. What do you think makes Moscow so peculiar?

— I have often pointed out the differences between Moscow and Petersburg. Comparing the two cities may give clues to many questions relating to Moscow. It seems worthwhile to compare what was built according to a single design (partly or wholly) and what developed spontaneously, without any definite town-planning idea. Moscow is one of such towns. It has been developed like a growing tree. In one time or other certain details were added to it, facades grew taller, new buildings appeared, new functions arose, and the town kept on expanding and expanding. As a matter of fact, many European towns suffered town-development and urbanist interferences in their time. They, too, developed spontaneously, like any living organism or open system does.

ДИ: What major changes in the architectural look of Moscow took place in the few past years? What do you think about them?

— I think these changes are very positive. The time when architects, after long years of sterile architecture, took fancy to and indeed did very carefully all sorts of towers, embroideries and so on is now gone. They are now working seriously. There are many interesting buildings which can by right be called authorial works.

ДИ: How do you think Moscow will look like in the next ten or twenty years?

— I may predict that the city will be oversaturated with architectural volumes. And an oversaturated urbanist environment of this kind will clearly be a bad place to live in. So the next step will be to create such social spaces that will make the environment more harmonious. I was the first to come out with a project of this kind. It is called «Arbat Boulevard». The idea is to turn New Arbat street into a green boulevard and a pedestrian zone. All transport from Arbat Square to the Moskva River will have to be directed into an underpass. I'm sure such projects will carry the day. The environment once lost should be recovered. Making town spaces wider and greener and creating cosy yards will be a standard practice within the next ten years.

монументальные работы зураба церетели

Искусство Церетели всегда шло в ногу со временем, отвечало на его актуальные требования, и потому рассматривать его монументальные работы следует в конкретном историческом контексте.

В 1960-х годах в стране возникла потребность преодолеть унылое однообразие массовой типовой застройки наших городов и поселков, в том числе и с помощью монументального искусства. Появились красочные декоративные композиции на глухих торцах и фасадах зданий. Среди них встречалось немало талантливых и интересных: достаточно вспомнить работы Б. Тальберга, А. Васнецова, Ю. Королева, Д. Мерперта, В. Васильцева, Э. Жареновой и других. Но и в этом ряду произведения Зураба Церетели выделялись своей необычностью и масштабностью. Я имею в виду его декоративные мозаики и цветорельефы почти беспредметного характера на фасадах Дома политпросвещения и Дворца культуры профсоюзов в Тбилиси. Неполитизированность не только заслуга Церетели — это было требованием самого ЦК: «что-то отвлеченное».

Тот же принцип декорирования применял Церетели и в интерьерах. Одна из стен обширного фойе Дворца профсоюзов образована массивным красочным витражом из цветного стекла и пластоцемента. Зооморфно-растительные мотивы орнамента этой витражной стены в виде плоских рельефов терракотового цвета повторены на других стенах зала. Красочная и рельефная декорировка стен фойе отражается в зеркальных поверхностях его потолка и глянцевого паркетного пола. Взаимодействие цвета, пластики и архитектурного пространства привело к созданию целостного интерьера.

В этих и других ранних работах Церетели в Тбилиси, Пицунде и Адлере явно проявилось стремление художника активно участвовать в оформлении среды посредством внедренных в нее произведений пластических искусств. Примечательна в этой связи роль Церетели в качестве главного художника пансионата «Новая Пицунда», где он вместе с архитектором М. Посохиним и лучшими грузинскими художниками создал уникальный архитектурно-художественный ансамбль, в котором природная красота реликтовой сосновой рощи на морском берегу дополнена легкими архитектурными сооружениями, скульптурными изваяниями и красочными декоративными стелами, а также щедрым живописным, мозаичным и керамическим декором в интерьерах курзала и спальных корпусов.

В обширном комплексе другого черноморского пансионата в Адлере Зураб Церетели создал красочные игровые площадки для детей, ставшие настоящими оазисами радости и развлечений. Одна из них пред-



ставляет собой пространственную архитектурно-скульптурную композицию, имитирующую природные образования коралловых рифов. Причудливая конфигурация этой декоративной стены, пластика и цвет ее мозаичной облицовки и включенного в нее витража эффектно отражаются в глади декоративного бассейна у ее подножья.

Ту же эмоционально-психологическую роль в этом пансионате выполняет и другой красочный оазис — большой плескательный бассейн, облицованный разноцветной смальтой, с крупными объемами рыб, черепах и прочих морских обитателей.

Любопытный казус случился в разгар работ по оформлению детского городка. Наступили праздничные дни, и все работники мгновенно исчезли со стройки, бросив на произвол судьбы весь запас разноцветных смальт и других ценных материалов. Пришлось Зурабу с женой днем и ночью охранять брошенное добро. Сейчас такое может показаться невероятным, но это было на самом деле.

Надо сказать, что среди монументальных работ Церетели произведения, предназначенные детям, занимают отдельное место. Помимо Пицунды и Адлера,

Zurab Tsereteli's Monumental Works

Зураб Церетели

Победа

Модель
1994
Бронза

Двор мастерской Зураба Церетели на Б. Грузинской

он создал монумент, посвященный детям-инвалидам в Брокпорте (США). З. Церетели является также основным автором проекта будущего городка увеселительно-познавательного назначения в пойме Москвы-реки — нашего Диснейленда. Подробно разработанный



проект и макет этого уникального ансамбля можно видеть в галерее Церетели на Пречистенке, 19. Все эти замыслы и свершения — результат постоянной заботы художника о воспитании юных поколений. Недаром под эгидой Академии художеств в ее Научно-исследовательском институте изобразительных искусств уже много лет успешно действует интересная детская студия, а сам Церетели проводит с талантливыми детьми мастер-классы. Все это внутренне связано с такими личными качествами Зураба Константиновича, как его благожелательное отношение к людям и неподдельный интерес к безыскусному наивному творчеству в различных его проявлениях — оно близко ему своим жизнеутверждающим мироощущением, полным радостного изумления перед красотой окружающего мира. Таково и творчество самого Церетели. Его монументальным работам чужда напыщенность и угрюмая торжественность — они радостны и по-детски непосредственны.

Окидывая мысленным взором все, что сделано Зурабом Церетели, прежде всего следует отметить универсализм его творчества, многообразие видов и жанров, в которых он работает. Для воплощения своих замыслов

Zurab Tsereteli's art has crossed this country's borders to be welcomed overseas and acclaimed by today's leaders and public figures. Zurab Tsereteli has been honored with many awards and titles. His activities as artist, organizer and businessman are indeed on a global scale.

One of the chief peculiarities of Tsereteli the monumentalist is his persistence to bring together different forms of art.

Endowed with many talents as painter, sculptor, designer and manager, he is able to join forces of numerous assistants in his grand-scale projects. Hence, obviously, his fantastically prolific output and his always-up-to-date responsiveness.

To some, Zurab Tsereteli is just a fortune-winner; to others, a favorite with those in power. So what? Actually, it is his great capacity to work hard and his self-discipline rather than his talents and amiable disposition that have made him so successful against fellow artists. That explains why he has almost always been the first to offer an ingenious project and put it on view to the best advantage.

Anyone who have been to Zurab Tsereteli's studio on Bolshaya Gruzinskaya street and seen his works on show at his gallery on Prechistenka street know perfectly well how enormous his resources are, including besides finished works a great many adventurous plans, plastic concepts and would-be projects.

Vladimir Tolstoy





он использует различные материалы и техники, включая такие редкие и многотрудные, как витраж и перегородчатая эмаль. Свойственный ему синтетизм художественного мышления, возможность оперировать средствами всех пластических искусств, способствовали его успешному сотрудничеству с другими мастерами при создании крупных архитектурно-художественных ансамблей — таких, как Ленинский мемориал в Ульяновске, Парк Победы в Тбилиси, Мемориальный ансамбль на Поклонной горе и Храм Христа Спасителя в Москве. Позднее Церетели приступил к осуществлению своих собственных масштабных проектов — это монумент «Победа добра над злом» перед зданием ООН в Нью-Йорке, гигантская статуя Христофора Колумба в Коста-Рике, проект воссоздания Колосса Родосского и, конечно, грандиозный архитектурно-скульптурный ансамбль в Тбилиси, посвященный истории и великим сынам Грузии.

Творчество Зураба Церетели вышло далеко за пределы нашей страны и получило признание выдающихся деятелей современности. З. Церетели награжден множеством почетных званий и наград. Размах его творческой, организаторской и деловой активности приобрел поистине глобальный характер.

Лично меня в творчестве Зураба Церетели прежде всего привлекает его неиссякаемая креативная энергия, умение находить нетривиальные решения поставленных задач. Показательным примером может служить недавний проект монумента, посвященного трагедии 11 сентября в Нью-Йорке. Его пластическая идея проста и незабываема: два строгих пилона, символизирующие разрушенные башни-близнецы, а в просвете между ними — огромная прозрачная капля — образ скорби по погибшим.

Можно вспомнить и превосходно обыгранную художником вечную форму яйца как символа рождения новой жизни. В случае с памятником Колумбу эта форма символизирует появление на карте нашей планеты нового континента — Америки. В ночное время, когда ажурная яйцевидная оболочка, внутри которой помещена статуя Христофора Колумба, подсвечена изнутри, памятник в Севилье выглядит особенно эффектно.

Одна из главных особенностей творчества Церетели-монументалиста — постоянная ориентация на единение различных искусств.

В его лице счастливо соединились многие дарования: талант живописца, скульптора, дизайнера, бизнесмена и организатора усилий многих людей, помогаю-

щих в осуществлении его грандиозных замыслов. Это-то и обеспечивает невероятную продуктивность художника, своевременность его отклика на запросы времени.

Зураба Церетели считают баловнем судьбы и любимцем «власть предержащих». Пусть так. Но ведь секрет его успехов в творческом соревновании с коллегами кроется не только в личном обаянии и таланте, но и в невероятной работоспособности и самодисциплине. Потому-то Церетели удается не только первым предложить оригинальное решение, но и выигрышно представить свой проект в материале.

Те, кто бывал в его мастерской на Большой Грузинской и знаком с экспозицией в галерее на Пречистенке, знают, сколько замыслов, пластических идей, нереализованных проектов и готовых произведений содержится в «творческом заделе» этого художника.

Порой неиссякаемый источник творческой энергии Церетели переклещивает через край, кажется неразумным расточительством. Так, например, для парадного зала приемов в новом здании Министерства обороны на Арбатской площади Церетели изготовил несколько больших картин на темы исторических побед русского оружия. Эти красочные картины из перегородчатой эмали автор вставил в им же изготовленные массивные бронзовые рамы. При ближайшем рассмотрении оказывается, что рамы эти состоят из множества мелких скульптурных фигур и целых сцен, которые уже на небольшом расстоянии сливаются в некую общую барочную орнаментику. Поскольку основное внимание зрителя, естественно, сосредоточивается на самой картине, а не на раме, получается, что вся эта многодетальная кропотливая работа как бы пропадает втуне, выглядит растратой времени и сил художника.

Впрочем, такая расточительность и щедрость применения художественных средств вообще свойственна природе дарования Зураба Церетели и очевидно имеет глубинные, архаические корни. Это напоминает росписи средневековых мастеров, которые заполняли религиозными изображениями все пространство храма, не считаясь с тем, что некоторые иконные образы оказались в таких местах, где их невозможно увидеть.

Нечто подобное видится в неумном стремлении Церетели оживить все свободные поверхности своих монументов обильными изображениями, порой недоступными глазу зрителя. Словно подчиняясь непреложному закону Природы, которая «не терпит пустоты», художник стремится подчинить и художественно освоить все «пустые места» своих творений.

**Двор мастерской Зураба Церетели
на Б. Грузинской**



Иначе как объяснить с рациональной точки зрения, что вся поверхность высоченного обелиска на Поклонной горе покрыта снизу доверху множеством плоскорельефных изображений, посвященных каждому дню четырехлетней войны 1941–1945 годов. Не только рассмотреть, но даже заметить присутствие этих изображений на гранях металлического обелиска — невозможно. Да на это они и не рассчитаны. Для чего же нужна столь щедрая растрата художественных средств? Объясняется это, по-моему, внутренней потребностью художника видеть свое произведение во всей его полноте, насыщенности и завершенности.

В заключение хочу сказать об истоках, питающих творчество Зураба Церетели. Прежде всего это, конечно, национальная грузинская культура с ее самобытностью, поэтичностью, песенно-эпическим образным строем, очарованием народной архаики в духе любимого им Пиросмани.

Вместе с тем со временем в творчестве Церетели все сильнее сказываются и иные художественные импульсы, идущие от больших мастеров мирового искусства. Они придали творчеству Церетели более широкий взгляд на мир и задачи современного художника. В его творчестве ясно проявилось такое ценное свой-

ство таланта, которое Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью», что означает широкую открытость и понимание других народов и культур.

Счастлирое сочетание этих творческих импульсов — и исконно-национальных, и всеобщих, современных — и породило такой яркий феномен отечественной культуры, как творчество Зураба Церетели. Именно его «всемирная отзывчивость» на веления времени и сделала возможным появление столь необычных монументов глобального характера, о которых говорилось выше. Их политическая и общественная значимость несомненна, как бы ни относиться к их художественным достоинствам.

Творчество Зураба Церетели — бесспорно значительное явление. Поистине ренессансный размах его личности, тяготение к грандиозным проектам и свершениям, осуществляемый им синтез искусств, свободный полет фантазии, помноженный на невероятную трудоспособность, — словом, все, что характеризует незаурядную личность и творчество Зураба Церетели, ставит его в один ряд с выдающимися деятелями нашей эпохи.

Владимир Толстой



ПАМЯТНИК МИНИНУ И ПОЖАРСКОМУ В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

4 ноября 2005 года, в День народного единства, в Нижнем Новгороде состоялась торжественная церемония открытия памятника Минину и Пожарскому. Это художественное повторение памятника работы И.П. Мартоса выполнено президентом Российской Академии художеств З.К. Церетели по предложению мэра Москвы Ю.М. Лужкова.

Памятник установлен на площади перед храмом Рождества Иоанна Предтечи, в самом центре нижегородского Нижнего посада, у подножия холма, на котором стоит Кремль. Торжественное открытие состоялось по окончании освящения восстановленного храма, с крыльца которого, по преданию, Козьма Минин призвал нижегородцев созвать и вооружить ополчение 1612 года.

В церемонии приняли участие Патриарх Московский и Всея Руси Алексей II, полномочный представитель Президента РФ в Приволжском федеральном округе С.В. Кириенко, губернатор Нижегородской области В.П. Шанцев, глава администрации Нижнего Новгорода В.Е. Булавин, скульптор З.К. Церетели, митрополит Калужский и Боровский Климент, управляющий делами Московской Патриархии; епископы Нижегородский и Арзамасский Георгий и Орехово-Зуевский Алексей.

Церемония открылась театрализованным представлением. Участники культурно-патриотической акции «Алтарь Отечества» возложили к памятнику Минину и Пожарскому цветы от жителей российских городов, приславших свои полки для участия в освобожде-

нии первопрестольной столицы. От всех народов России была возложена гирлянда Памяти и Славы. Костюмированный парад венков и торжественный колокольный звон завершили представление. Затем к памятнику была принесена чудотворная Казанской икона Пресвятой Богородицы XVII века, хранящаяся в Вознесенском Печерском монастыре.

С. Кириенко зачитал приветствие от Президента России В. Путина. В послании, в частности, говорится: «Символично, что этот новый, но имеющий глубокие исторические корни праздник так широко отмечается на нижегородской земле. Именно здесь прозвучал знаменитый призыв Кузьмы Минина к соотечественникам — призыв к единению и сплочению для защиты Родины, ее свободы, целостности и независимости.

Вся многовековая история России свидетельствует: только сообща, объединяя усилия, мы можем достойно отвечать на вызовы времени, успешно решать важные, по-настоящему судьбоносные задачи. И открытие этого памятника — дань уважения нашим национальным традициям, мужеству предков».



об участии нижнего новгорода в истории создания памятника

(по архивным материалам Императорской Академии художеств)

На Большом собрании Императорской Академии художеств 11 декабря 1802 года было решено «исполнить в скульптуре геройские подвиги и патриотические добродетели Козьмы Минина и князя Пожарского». Академия провела конкурс, и автором памятника утвердили великого русского скульптора, ректора скульптурного класса Ивана Петровича Мартоса. На литейном дворе Академии в Санкт-Петербурге осуществили уникальную отливку одновременно двух фигур композиции. Литейщиком был выпускник Академии Василий Петрович Екимов.

Созданию памятника предшествовала большая работа. В 1804 году И.П. Мартос выставил на суд публики модель памятника. По многим адресам разослали эстампы с этой модели. «Не только во всех журналах писано было, что Россия скоро увидит монумент, сооруженный Минину и Пожарскому, но даже в чужих краях о сем было писано», — писал скульптор.

С предложением установить памятник на родине Козьмы Минина — в Нижнем Новгороде в 1808 году выступили нижегородцы. Нижегородской гражданский губернатор Руновский представил министру внутренних дел А.С. Куракину «решение дворянства и граждан своей губернии» увековечить славный подвиг их земляка.

«Похвальное намерение» нижегородцев получило одобрение в правительственных кругах. Вскоре министр А.С. Куракин обратился в Академию художеств с предложением заняться «составлением для означенного монумента программ... с примерным исчислением, какой суммы оный стоить будет».

И.П. Мартос представил «Проект монумента в честь Минина и Пожарского», и дал подробное описание памятника, всех стадий его изготовления и назвал необходимую сумму — 150 тысяч рублей.

В архивах Академии хранятся еще три проекта монумента Минину и Пожарскому: два из них со сметами принадлежат братьям архитекторам Михайловым, и третий, на французском языке, — Гартенбергу.

Президент Академии художеств Строганов получил «Начертание отношения о монументе» от министра А.С. Куракина, в котором сообщается, что «Из представленных художниками прожектов и моделей монумента в честь Минину и Пожарскому Его Императорское Величество соизволил избрать для произведения в действо прожект, сделанный статским советником и Академии художеств ректором Мартосом, яко достойнейший... объявить последнему Мартосу Высочайшую волю, чтоб он к произведению прожектированно-го им монумента приступил без отлагательства...»

С 1 января 1809 года во всех губерниях России начинается подписка «на сооружение в Нижнем Новгороде памятника гражданину Минину и князю Пожарскому».

К началу 1811 года по всей стране было собрано уже 136 тысяч рублей. Но Мартос представил министру внутренних дел записку, в которой говорилось, что 150 тысяч рублей, суммы названной им три года назад, теперь уже недостаточно, так как «цены на материалы почти вдвое увеличились» и для решения вопроса предложил поставить монумент в Москве.

Главнокомандующий Москвы уведомил министра внутренних дел, что «дворянство в Москве, а также купечество предположило, если монумент будет поставлен в Москве и сооружение начнется, внести сумму в 40 тысяч рублей».

Комитет министров принимает решение, что «действительно приличнее поставить означенный монумент в Москве, которая была предметом великих дел князя Пожарского и Минина, а в Нижнем Новгороде соорудить памятник изobeliska или пьедестала с описанием на медных досках дел сих знаменитых людей, на что и употребить собранные для сего предмета в Нижнем Новгороде 18 тысяч рублей».

Памятник-obelisk был установлен в Нижнем Новгороде в 1828 году на территории кремля, рядом с Рождественским собором, где покоится прах Козьмы Минина.

И вот спустя 200 лет историческая справедливость восстановлена. В Нижнем Новгороде также есть памятник Минину и Пожарскому.

The Memorial to Minin and Pozharsky in Nizhny Novgorod

The ceremony of unveiling of a memorial to Minin and Pozharsky took place in Nizhny Novgorod on National Alliance Day, 4 November 2005. This copy of I.P.Martos's famous monument on Red Square in Moscow has been made by Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, on a suggestion from the Mayor of Moscow, Yu.M.Luzhkov.

Historical note

On 11 December 1802, the Assembly of the Imperial Academy of Arts decided «to commemorate Kuzma Minin's and Prince Pozharsky's exploits and virtues for the good of the country in the form of a sculpture».

The winner of the Academy's contest was the great Russian sculptor Ivan Petrovich Martos, superintendent of the sculpture class in the Academy.

In 1808, the citizens of Nizhny Novgorod expressed their wish that a memorial should be installed in the native town of Kuzma Minin. The civil governor of the town, Mr Runovsky, submitted «the resolution of his gubernia's noblemen and citizens» to commemorate their fellow countryman's glorious deeds to Minister of the Interior, Mr A.S.Kurakin.

From 1 January 1809, a subscription campaign was launched in all Russian gubernias «with the aim of collecting money on the construction of a memorial to citizen Minin and Prince Pozharsky in Nizhny Novgorod».

However, the Russian Cabinet took a resolution that «it would in fact be more to the point to erect the aforesaid monument in Moscow, the site where Prince Pozharsky's and Minin's exploits actually took place».

Now, 200 years later, historical justice to the town has been done. A memorial to Minin and Pozharsky has been unveiled in Nizhny Novgorod.

The copy of the monument has been made by Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, and cast at the Academy's foundry.

Светлана Володина

Svetlana Volodina

ПАМЯТНИК СВЯТОМУ ВОИНУ ПЕРЕСВЕТУ

625-летие победы в Куликовской битве — праздник, который отмечают и государство, и церковь. В конце сентября в Тульской области на Куликовом поле состоялись торжественные мероприятия. Кульминацией праздника стало открытие памятника Святому воину Александру Пересвету работы президента Российской Академии художеств З.К. Церетели. Трехметровая фигура Пересвета отлита в бронзе.

Жизненный путь этого героя отечественной истории удивителен, и судя по памятнику, он произвел сильное впечатление на художника. Памятник передает это живое чувство человека нашего времени перед героическим персонажем истории.

Александр Пересвет (до принятия иночества боярин Брянский), богатырь, славился как доблестный воин, опытный в военном деле человек, свою жизнь посвящает Богу и становится иноком в обители Живоначальной Троицы.

Таких людей — храбрых воинов и чистых помыслами людей — собирал под свои знамена великий князь Дмитрий Донской. Куликовская битва для истории России — основа ее государственной самостоятельности. Церковь отмечает этот праздник как торжество духа, как память о святых воинах Пересвете и Ослябе.

Во время торжественной церемонии открытия памятника выступили полномочный представитель Президента РФ в Центральном федеральном округе Г.С. Полтавченко, губернатор Ярославской области А.И. Лисицын, архиепископ Ярославский и Ростовский Кирилл.

Saint arrior commemorated

The 625th anniversary of the victory in the Kulikov Battle was celebrated by both the government and the church. In late September, festival events took place at Kulikov Pole, Tula province.

Their culmination was the unveiling of a memorial to Saint Warrior Alexander Peresvet.

The three-metre-high bronze-case stature of the warrior had been designed by Zurab Tsereteli, president

of the Russian Academy of Arts. With a cross in his right hand and a spear in his left hand, the warrior's ascetic face suggests his saintly deeds, and the lavish folds of his attire remind of his noble descent.

At the unveiling ceremony, the speakers were G.S.Poltavchenko, Russian President's envoy in the Central Federal District, A.I.Lisitsyn, governor of Yaroslavl province, and Archbishop Yaroslavl and Rostov Kirill.



ВЫСТАВКА В ЛИПЕЦКЕ

Время — 2005 год, место — город Липецк, областной выставочный зал. Событие — персональная выставка произведений народного художника России, СССР и Грузии, президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели. Организаторы — администрация Липецкой области, управление культуры и искусства администрации Липецкой области, Московский музей современного искусства и областной выставочный зал. Экспозиция включала в себя 223 работы — живопись, графику, скульптуру, эмаль.



В пресс-конференции участвовали: Церетели Зураб Константинович — народный художник России, СССР и Грузии, президент Российской Академии художеств, Куракова Людмила Валентиновна — заместитель главы администрации Липецкой области; Жилиев Федор Ильич — начальник управления культуры и искусства администрации Липецкой области; Швидковский Дмитрий Олегович — член президиума Совета по культуре и искусству при Президенте РФ, вице-президент Российской Академии художеств, профессор, доктор искусствоведения; Чегодаева Мария Андреевна — член президиума Российской Академии художеств, доктор искусствоведения.

Липецк — промышленный город. Именно это стало для липецкой администрации стимулом для особого внимания к проблемам культуры в городе. Представительная выставка художника с мировым именем знаменует для города новое приоритетное направление. Нужно отдать должное и выбору художника для такого знакового события, и удачному отбору произведений для экспозиции.

Разнообразие жанров сделало выставку зрелищной, тематическое богатство — увлекательной, а экспрессия произведений Церетели сообщала мажорную интонацию всему событию. Выставка привлекла внимание многих жителей Липецка.

Вернисаж сопровождали рассказы московских искусствоведов — Д.О. Швидковского и М.А. Чегодаевой о личности Церетели, об особенностях технологии разных видов искусства, о творческих задачах художника.

Закономерно, что представители липецкой администрации отметили особую важность этого события для культурного развития города.

Зураб Церетели

**Тэвдорэ с
хворостом**

2001

Шелкография

**Фрагмент
Экспозиции**



Exhibition in Lipetsk

Time: 2005. Place: the provincial exhibition hall, the city of Lipetsk.

Event: a one-man exhibition of works by Zurab Konstantinovich Tsereteli, People's Artist of Russia, the USSR and Georgia, president of the Russian Academy of Arts.

Organizers: the Administration of Lipetsk province, the department for art and culture of the Administration of Lipetsk province, the Moscow Museum of Modern Art and Lipetsk's provincial exhibition hall.

A total of 222 paintings, graphics, sculptures and enamel works were on display.

Those present at the press conference: Zurab Konstantinovich Tsereteli, People's Artist of Russia, the USSR and Georgia, president of the Russian Academy of Arts; Lyudmila Valentinovna Kurakova, deputy head of the Administration of Lipetsk province; Fyodor Ilyich Zhilyayev, director of the department for art and culture of the Administration of Lipetsk province; Professor Dmitri Olegovich Shvidkovsky, D.A., member of the presidium of the Council for Art and Culture under the President of the Russian Federation; and Maria Andreyevna Chegodayeva, D.A., member of the presidium of the Russian Academy of Arts.

Lipetsk is an industrial town. The town's administration, considers it vital to pay more attention to cultural matters. A world-renowned artist's exhibition has offered the town a new opportunity of high priority. The local authorities have proved proficient enough in having chosen the artist for a token event of this kind and in having selected works of arts for the exhibition.

The variety of genres on show made the exhibition highly attractive both in pictures and in themes. Tsereteli's expressive intonation in his works gave the whole event a feeling of jubilation.

His works of art certainly drew the attention of a great many of Lipetsk's citizens. The Moscow art historians, Dmitri Shvidkovsky and Maria Chegodayeva, spoke in the course of the exhibition about Tsereteli's personality, specific techniques associated with different forms of art and the artist's plans and intentions. Representatives of Lipetsk's administration pointed out accordingly how important the event would be for the town's cultural development.

скульптура и город

*Осенний сезон 2005 года в ЦВЗ «Манеж»
открылся выставкой «Скульптура и город.
Творчество Александра Бурганова».*

Александр
Бурганов
Война и мир
Фрагмент

**Эмблема
выставки
«Скульптура
и город»**

**Фрагменты
Экспозиции**



Экспозиция, посвященная теме взаимодействия скульптуры и городской среды, подготовлена Московским государственным музеем «Дом Бурганова» и приурочена к празднованию Дня города.

Академик Александр Бурганов — автор таких памятников, как «Принцесса Турандот» и «Александр Пушкин и Наталья Гончарова» на Арбате в Москве, «Александр Пушкин» в Вашингтоне, «Елена Гнесина» в Москве, «Иван Бунин» в Воронеже, «Император Александр I» и «Король Бельгии Леопольд I» в Брюсселе, и многих других в России и Европе.

Монументально-декоративные скульптуры Александра Бурганова установленные на площадях и бульварах, в парках и скверах столицы, стали неотъемлемой частью городского ландшафта. Это и памятники историческим событиям и выдающимся деятелям, и современные интерпретации образов античной мифологии: «Сфинкс» — символ отрешенного созерцания; «Рождение Пегаса» — выражение креативной и витальной энергии. Огромная «Рука» — метафорическое изображение творца — и Бога, и художника, и каждого озаренного творческим созидательным порывом.

Александр Бурганов смог придать особый накал вечным общечеловеческим темам и сюжетам и предложил их новое прочтение. Его «Юность» — это прекрасная расцветшая девушка, ее торс и голова заменены цветами. «Пьета», лишенная персонификации, обретает трагическое звучание вселенского масштаба. «Скорбящая» — протягивает к нам руку: бесплодный поиск утешения. «Война и мир» — одно из самых драматичных произведений, кони в яростной смертельной схватке, стиснуты в огромную клетку, над которой стоят символические женские фигуры — олицетворение мира.

Выставочное пространство, мастерски выстроенное Александром Бургановым, стало экспозиционным объектом, самостоятельным концептуальным и художественным произведением. В огромной вытянутой пустоте Манежа, перекрытой ажурными конструкциями Бетанкура, Бурганов создал образ грандиозного, насыщенного скульптурой, собора с галереями, аркадами, переходами. Расположенную в центре сцену завершил вырастающий вверх алтарь с вознесенным на огромную высоту ангелом. Фонтан перед ним воспринимается как купель. В нефах этого величественного сооружения представлена графика Бурганова: огромные, почти пятиметровые листы на темы жизни и смерти, трагедии и всепрощения, добра

и зла. Драматургия образов и почти ирреальная величина графических композиций трансформируют жанр произведений. Невесомые графические штрихи на хрупкой бумаге превратились в монолитные структуры контрфорсов, удерживающих стены собора.

Выставка в Манеже объединила многие аспекты творческой деятельности Александра Бурганова. Ее разделы — «Скульптура и город», «Музей», «Графика», «Театр», «Строгановская школа» — стали проявлением особого направления пластики, на развитие которой А.Н. Бурганов оказал огромное влияние. Созданные им образы полета — развевающиеся бронзовые складки, монументальные и невесомые одновременно, стали узнаваемым авторским знаком. Его композиции позволяют выявить движение времени, течение пространства и динамику духа. Александр Бурганов привнес в современную скульптуру новые пластические и композиционные решения, созвучные современному художественному языку и сохраняющие культурное пространство классического наследия.

Юлия Смоленкова





Burganov's Sculptures on Show

The autumn 2005 season of the Central Exhibition Hall «Manege» opened with the «Sculpture and Town: Alexander Burganov's Art» exhibition. Prepared by the Moscow State Museum «Burganov House» and timed for City Day, the show concentrated on the theme of town-and-sculpture relationship.

Burganov's monumental and decorative sculptures can be seen installed in many of Moscow's squares, parks and boulevards. They have become part and parcel of the city's landscape.

Many of the sculptor's preoccupations converged in his show at the Manege. Its sections — «Sculpture and Town», «Museum», «Graphics», «Theatre» and «Stroganoff School» — attested to the singular trends that have been developing under the sculptor's strong influence.

His compositions lend themselves readily to flow of time, extent of space and flight of spirit.

Alexander Burganov has enriched the contemporary sculpture with new plastic and compositional solutions in tune with today's art language and loyal to classical heritage.



«surпризы» эдуарда дробицкого в саратове

В сентябре в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева открылась персональная выставка действительного члена и вице-президента РАХ, президента Творческого Союза художников России, президента Международной конфедерации художников ЮНЕСКО Эдуарда Николаевича Дробицкого.

Эта выставка — плановое мероприятие в ряду персональных выставок членов Российской Академии художеств, которые пройдут в регионах России в рамках подготовки к 250-му юбилею Академии, и одновременно продолжение большой персональной выставки произведений мастера, состоявшейся в Москве, в залах Академии год назад.

«Избранное» от Дробицкого — ретроспективная экспозиция, в нее вошли живопись, графика, плакат, скульптура разных лет.

Эдуард Дробицкий — активный участник и организатор выставок авангардистов и нон-конформистов (свыше 80 выставок в России и за рубежом, в том числе таких, как Бульдозерная, в павильоне ВДНХ «Пчеловодство»), лауреат государственных и международных премий, конкурсов, выставок, биеннале и триеннале, награжден пятью Гран-при (Бельгия — дизайн, Польша — плакат, Германия — графика, Швейцария — живопись, Испания — живопись), а также золотыми и серебряными медалями, в том числе и Российской Академии художеств.

Для консервативного Саратова — знаменитой грибоедовской «глуши» и «деревни», города во времена перестройки окрещенного журналистами «заповедником застоя» — выставка героя 1980-х, председателя Левого МОСХа (знаменитой Малой Грузинки, объединившей представителей «другого искусства» — сегодня мастеров с мировым именем: И. Кабакова, В. Пивоварова, Э. Булатова, В. Немухина, О. Рабина, А. Зверева, В. Яковлева, В. Комара и А. Меламида и многих других), стала возможностью приобщиться к бурной истории отечественного искусства 1980–1990-х.

В каком-то смысле провинции можно даже позавидовать, что не все выставки и не все художники доезжают до нее.

В Саратове консерватизм в лучшем смысле этого слова в области искусства поддерживает один из крупнейших в стране художественных музеев, отметивший в 2005 году свое 120-летие, — Радищевский. Имея такое собрание проверенных временем работ, можно не спешить знакомиться с последними достижениями столичного искусства — пусть отстоятся.

Местный центр современного искусства — Дом-музей Павла Кузнецова (филиал Радищевского музея) под руководством Игоря Сорокина представляет горожанам актуальное искусство, но делает это настолько деликатно, что порой даже возникают сомнения, а «актуальное» ли оно. Кураторам и художникам



удается делать замечательные проекты: «След сада», который оценили в столице на «Арт-Москве-2001» и в Европе на «Лучшем в наследии» (Дубровник, 2005), или «Музейная долина», проект получил гранд в конкурсе «Меняющийся музей в меняющемся мире» фонда Владимира Потанина 2004/2005 гг., — и при этом избежать агрессии и негатива.

В общем, выставка бунтаря отечественного искусства в столице российской провинции не могла не стать определенным эстетическим шоком, начиная с афиши, где художник предстает с павлином на поводке на фоне Кремлевских башен.

Символично и то, что выставка проходила в новом здании музея — бывшей Высшей партийной школе (историческое здание Музея Радищева сейчас на реконструкции).

На открытие выставки в Саратов приехала представительная делегация из Москвы: вице-президенты РАХ Ефрем Иванович Зверьков и Анатолий Андреевич Бичуков, действительный член РАХ Александр Николаевич Бурганов, начальник отдела РАХ по работе с регионами Маргарита Валериановна Хабарова, помощник вице-президента Любовь Васильевна Ширшова, вице-президенты ТСХ России Евгений Викторович Ромашко, Константин Витальевич Петров и член президиума Правления ТСХ России Виктор Данилович Бускин. Перед выставкой прошла пресс-конференция на которой к московской делегации присоединились Михаил Аркадиевич Брызгалов, министр культуры правительства Саратовской области, и председатель поволжского отделения РАХ Анатолий Васильевич Учаев. Вела пресс-конференцию директор Радищевского музея Т.В. Гродскова.

Последний раз большой выезд в Саратов членов Президиума РАХ был связан с открытием выставки «Красные ворота», прошедшей в 2001 году вскоре после открытия Поволжского отделения Академии.

На самой выставке академический десант был усилен портретами З. Церетели, Т. Салахова, Ю. Орехова выполненными Э. Дробицким в стиле гротескно-психологического реализма. Художники предстают на них в пространстве, заряженном субстанциями искусства.

В последние годы Эдуард Николаевич принимает участие в выставках новой секции РАХ — искусства карикатуры. Но гротеск, юмор и сатира — инструменты художника во всех видах изобразительного искусства: графике, живописи, скульптуре. Причем при переходе от одного к другому не происходит качественных изобразительно-пластических потерь, но каждый вид искусства добавляет мастеру новые средства в создании неповторимого художественного мира.

Саратовцы показали москвичам музей и его филиалы — музей-усадьбу В.Э. Борисова-Мусатова и дом-музей Павла Кузнецова.

К приезду московских гостей в Саратовском художественном училище им. А.П. Боголюбова была развернута выставка работ стажеров творческой мастерской Поволжского отделения РАХ, возглавляемой Анатолием Васильевичем Учаевым. Особенно запомнились скульптурные работы и вышивки-коллажи Андрея Шербакова, живопись Федора Саликова и этюды участников летнего пленэра в Самаре. А на стажеров мастерской большое впечатление произвел мастер-класс, который провел для них Эдуард Дробицкий.

Ирина Петрович

«SURprises» in Saratov

Eduard Drobitsky's one-man exhibition opened at the A.N.Radishchev State Arts Museum in Saratov this September. Eduard Drobitsky is vice president of the Russian Academy of Arts, president of the Russian Artists' Union and president of UNESCO's International Confederation of Artists.

His exhibition is one of the one-man series of the fellows of the Russian Academy scheduled to run in the provinces of Russia to mark the forthcoming 250th anniversary of the Academy. On the other hand, it may be seen as a sequel to his large-scale one-man show that was on view in the rooms of the Academy twelve months ago.

His retrospective in Saratov included paintings, graphics, placards and sculptures.

In recent years, Drobitsky exhibited much on the part of the newly-established cartoon section of the Academy. He had applied grotesque, humour and satire thoroughly in his graphics, paintings and sculptures before. Remarkably, his works never suffered any loss in visual and plastic quality as he changed art-forms. More so, each form gave him fresh incentives for unequalled creations.

Irina Petrovich

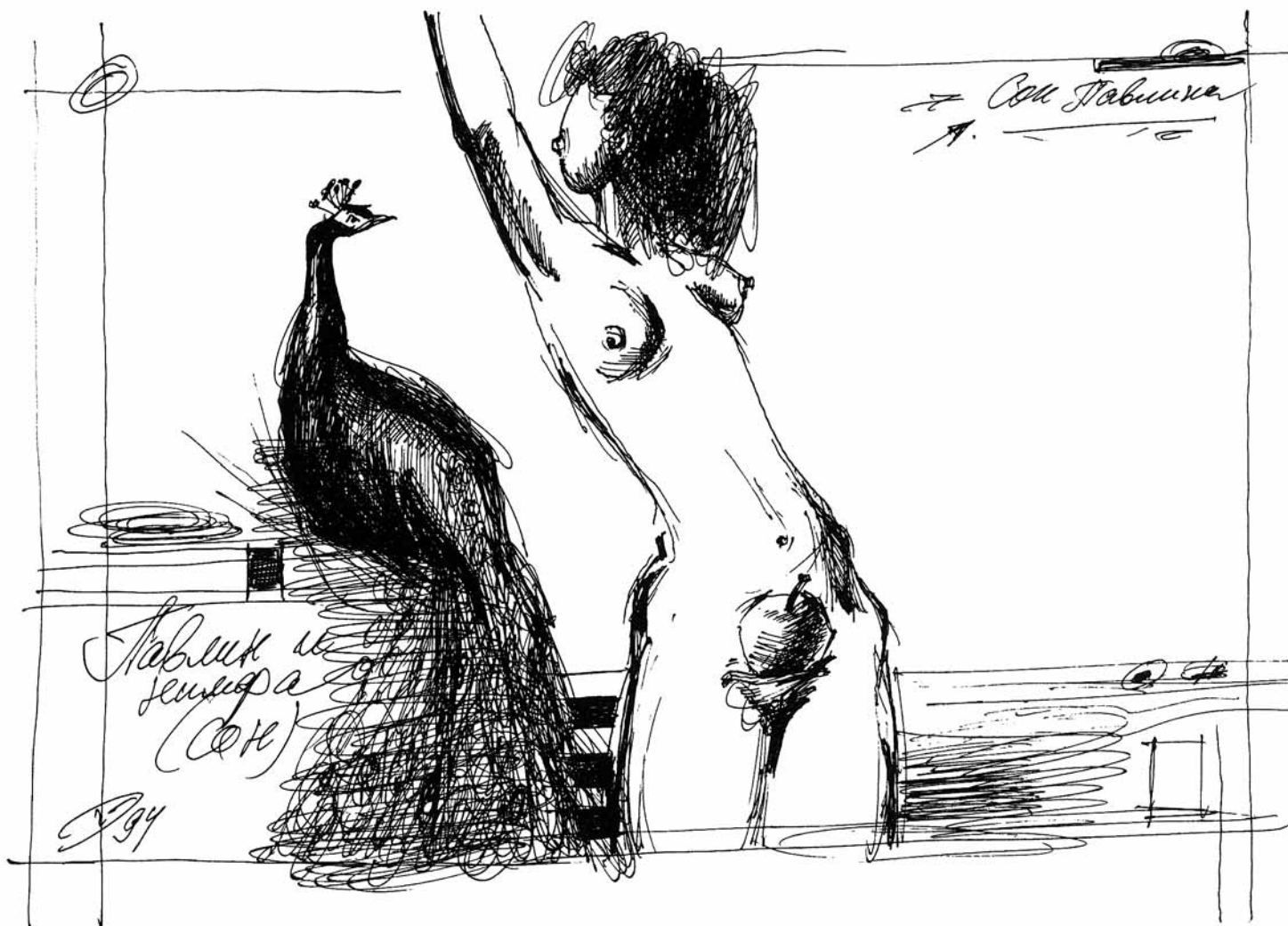
Эдуард Дробицкий

Сон павлина.

Павлин и нимфа

1994

Бумага, тушь



у деревенского колодца, или точка мировых пересечений вадима кулакова

Выставка произведений народного художника РФ, члена-корреспондента РАХ, известного московского художника-монументалиста Вадима Алексеевича Кулакова, прошедшая в выставочных залах РАХ весной 2005 года, была приурочена к 65-летнему юбилею мастера. В экспозиции были представлены живописные полотна, акварели, офорты, созданные в 1970-е - 2005 годы, а также проекты и эскизы монументальных работ.

В условиях духовного вакуума поколению 60-х прошлого века, тем, кто действительно хотел создавать подлинные художественные ценности, не оставалось ничего другого, как искать идейной опоры в двух бытийных аспектах — либо в предметном окружении, либо в национальных истоках народной жизни. Вот почему в указанный исторический период в пластическом искусстве ведущее положение занимают две сюжетные темы — тема натюрморта и деревенская тематика. Причем первая становится ведущей не только в русской школе, но и в художественных традициях других стран, например, Италии, Германии, США. Вторая же — осваивается преимущественно в России, поскольку именно здесь деревенский уклад оставался хранителем глубоких основ славянской культуры. На Русском Севере наиболее полно сохранялся тогда гармонический строй сельской жизни, сложившийся еще с незапамятных времен. Этим, собственно, и объясняется исключительный интерес московских шестидесятников именно к северному краю. Любопытно, что у двух наиболее заметных представителей поколения «оттепели» — Виктора Попкова и Николая Андропова — деревенская тема получила во многом различную концептуальную трактовку. Попков видел в северной деревне высокую аллюзию на храм или житийную икону. Андронов, напротив, подметил начальные признаки разложения сельского мира, рассматривал его судьбу в эсхатологическом плане. Так или иначе, но обоим живописцам свойственен достаточно отвлеченный метафизический взгляд на земной пейзаж, направленный с далеких небесных высот. Отсюда их склонность к точке зрения, композиционно задававшей линию высокого горизонта.

В подобной визуальной перспективе не было места самому человеку, обычному человеческому отношению к предмету интереса. Именно это душевное лирическое начало и внес в свои деревенские сюжеты Кулаков, представитель уже следующего поколения московских художников.

Взгляд с высоты нормального человеческого роста, чаще даже с несколько пониженной точки, не только внес принципиально иной подход к старой теме, значительно расширив ее тематическое содержание, но и позволил сохранить ее актуальность. Установленный теперь уровень обзора буквально перевернул прежние представления о деревенском быте, как бы открыл его для живописного искусства заново, позволив увидеть в нем то, что раньше остава-

лось за рамками картинных сюжетов. На холстах Кулакова сумеречные лесные чащи, озерные омуты и величественные деревянные храмы отходят на второй план, уступая место самому человеку и его повседневным занятиям на земле.

Отныне в круг изобразительных новелл вбирается фактически весь набор привычных сельских работ и событий, сменяющих друг друга по мере чередования времен года. Это сев, прополка, сбор урожая, дойка, ловля рыбы, плотницкое ремесло, вечерние купания, отдых после тяжелого крестьянского труда и, наконец, праздники — как закономерная кульминация, логическое завершение календарных циклов, благодатных результатов единения людей и природы. И неизменно главным звеном этого плодотворного взаимодействия природных стихий и разумной трудовой деятельности выступают люди. Недаром у художника-монументалиста фигура реального человека всегда занимает ведущее положение на фоне типичного сельского пейзажа. Благодаря пониженному горизонту и обобщенной пластике человек изображен в окружении животных — коров, овец, лошадей, коз и домашней птицы — укрупнено, словно установленное на постаменте скульптурное произведение.





Вадим Кулаков
Мать и дитя
2001
Холст, масло

Небесный свет
1992
Холст, масло

Большой натюрморт с самогоном на черном столе
1993
Холст, масло



Перенесение тематического акцента с отвлеченных идей на конкретного сельского жителя и его повседневные крестьянские заботы не могло не привести и к совершенно новому пониманию роли деревни в общем бытийном существовании. Так впервые в живописном творчестве на первое место выдвигается креативная сущность деревенского уклада, назначение творить материальные ценности, быть источником самой жизни. Но главное, в этой изначальной заданности, собственно, и заключается куда более важная способность — быть духовным источником, созидать высокие идеальные ценности. Именно эту возможность и сумел почувствовать, прозреть художник в крестьянском обиходе. Недаром в серии сюжетных мотивов главное место у него занимает мотив деревенского колодца.

Наиболее значительный в этом отношении, по существу программный, холст так и назван автором — «У колодца». Строго по центральной оси на первом плане в максимальном приближении к зрителю изображен угол колодезного сруба, возле которого стоит деревенская баба с большими натруженными руками.

Праздник Троицы
2001
Холст, масло



At the Village's Well, or Vadim Kulakov's Point of World Convergences

The 1960s generation lived in a spiritual vacuum. Those of them who aspired at true art values had to fall back upon either the ordinary around them or the ethnic folk origins. Hence theme priorities — still life and rural scenes. The former was bulking large, traditionally, in Italy, Germany, the United States as well as in the Russian school. The latter was developing mainly in Russia because the rural way of life was still a treasurer of fundamental Slav cultural values. In Northern Russia, the rural way life, formed since times immemorial, survived almost unspoiled. That was why the 1960s Moscow artists took so much interest in it. The two best-known protagonists of the «thaw-time» generation, Viktor Popkov and Nikolai Andronov, showed quite different approaches. To Popkov, the northern village was like a church or a saint's life icon. Andronov, on the other hand, noticed signs of starting decay in it and viewed its destiny eschatologically. Either way, both shared a metaphysical attitude to earthy landscapes as if from far-away heavenly heights. Accordingly, both also tended to paint from a point of view which predetermined a high-horizon composition. Foreshortened, their landscapes appeared too abstract for human beings and ordinary human interests to make an appeal.

Now, Vadim Kulakov, of the next generation of Moscow artists, has come out with a warm lyrical strain in his rural landscapes. Indeed, the 1970s artists' ventures appeared much more humanistic with their close focus at individuals and their immediate surroundings.

Nikita Makhov



**Чудесное
происшествие
(НЛО)**

1991
Холст, масло
ММСИ

**Обнаженная
с зеркалом**

1998
Холст, масло

**Натюрморт с
большой рыбой**

1999
Холст, масло

Пластическая собранность пирамидального силуэта и применение нескольких точек зрения вознесли ее фигуру над колодезцем подобно вертикали шатровой церкви. Все живописные средства, подчинены одной образной цели — композиционному выделению персонажа. Правой рукой она крепко взялась за журавельное прясло, опущенное в колодец, в земные недра, — важнейший источник плодородия. Баба, доставая воду из колодца, занимаясь, казалось бы, обыкновенным делом, в действительности совершает нечто неизмеримо большее — черпает саму жизнь, как бы оплодотворяет своим трудом деревенскую почву.

В произведении, которое создавалось долгие десять лет, повествовательный аллегоризм, обычно свойственный художественному методу Кулакова, удалось поднять до подлинного символического обобщения.

Заглавное положение крестьянки, ее доминирующая житейская роль ознаменованы центральным женским персонажем еще в одном программном полотне. «Летний вечер» задуман как эпическая панорама, своего рода художественная энциклопедия сельской жизни. Ведутный разворот композиции, фронтальная предстательность всех участников — способствуют раскрытию авторского замысла.

Второй по значимости сюжетный извод вновь связан с женской натурой. Это тема материнства, вынашивания плода служит повествовательной основой для очень многих живописных произведений художника, например, «Крестьянская семья», где женщина олицетворяет прародительницу человеческого рода, «Золотой вечер», где крестьянка с ребенком на руках вызывает ассоциации с Богородицей, тем самым жанровый мотив превращая в иконописное событие, «Натюрморт на черном столе», где фигура беременной женщины, возвышаясь, словно монумент, заставляет в ином содержательном ключе толковать натюрморт на столе. Привычные вещи наполняются новым смыслом, воспринимаются необходимыми атрибутами некоего ритуального действия. На их избранность указывает особое обстоятельство — столешница уподобляется «черному квадрату» Малевича. Тому живописному образцу, каковой отмечен исключительной смысловой значимостью для всей мировой художественной культуры XX века.

Но, пожалуй, наиболее высокую символическую степень мотив плодоношения получил в картине

«Мать и дитя». На фоне огорода с работающими женщинами, деревенских строений и пронзительной небесной синевы на всю высоту холста поднялась фигура молодой матери с ребенком на руках. В своем исполинском возвышении она воспринимается священным колоссом, своеобразным обелиском деревенского мира.

Неудивительно, что после такой образной трактовки возникла необходимость прямого перевода женских героинь в сакральный план. В наиболее емкой форме это состоялось в картинах «Женщины у реки» и «Небесный свет».

В первой — привычный деревенский эпизод, вечернее купание после дневных трудов, представлен художником в духе храмовой фрески. Неглубокая фронтальная композиция, характерная ритмика жестов, серебристо-жемчужные облачка-нимбы, наконец, обнаженные женские фигуры, словно вытканые из эфирных переливов... Все это превращает бытовую сценку в сцену о таинстве крещения в речных водах. Полоса светового сияния, охватившая весь горизонт, подтверждает такое прочтение.

А во второй картине уплощенные столпообразные фигуры на фоне широкой световой полосы, геральдическая упорядоченность композиции переводят натурное состояние в торжественное обрядовое исполнение. Осененные ангельскими крылами русские бабы смотрятся нерушимой опорой деревенского мира, ее настоящими берегинями.

Глубокое внутреннее единство крестьянской женщины и деревенской жизни поэтично передано в картине «Девочка с лошады». Их близость запечатлена художником в непосредственном детском жесте. В порыве самой искренней любви и нежности девочка прижалась личиком и обхватила хрупкими ручками большую темную голову коня с крупным, по-человечески осмысленным глазом, как на знаменитом полотне Петрова-Водкина.

Будучи художником, Вадим Кулаков не мог не посмотреть на женщину и с точки зрения категории «прекрасного». Наиболее впечатляющими в этом отношении получились картины «Обнаженная с зеркалом» и «Свет из окна».

В обеих тема плодородия воплощается через красоту обнаженного женского тела. Сами краски превращаются у художника в символические означения материальных стихий: огня, воды, воздуха, земли — основополагающих компонентов созидательного



акта. Их гармоническое взаимодействие и есть перво-причина возникновения вещественного бытия.

Однако одних материальных стихий для созидательного процесса недостаточно. В «Свете из окна» главное не обнаженная женская натура, а золотистый солнечный поток, проникший в комнату через открытое окно. Вычерчивая на теле женщины узоры теней и выявляя индивидуальные формы и цвета всех предметов, именно он открывается как необходимый оплодотворяющий фактор. В его креативной деятельности художник и усматривает драгоценный сакральный аспект.

Обобщить авторское понимание созидательного процесса и его высокое содержание может только тема праздника. Вот почему в искусстве Кулакова праздничный мотив становится важной тематической линией. Достаточно вспомнить «Яблочный спас», «Разговор о праздничном столе», «Праздник Святой Троицы» и «Приготовление к празднику», но и в них заглавная сюжетная роль сохраняется за женщиной.

В картине «Праздник Святой Троицы» предпраздничная суeta людей в деревенской горнице, животные, различные бытовые предметы приобретают принципиально новый смысл, раскрываются в своем непреходящем символическом содержании. Рыба сделалась иносказательным намеком на Христа, кошка — на мистическое таинство, цветы — на благоуханный райский сад, занавеска — на плащаницу, а лук и чеснок — на горящие свечи. Отсюда и все действия воспринимаются не повседневными занятиями, а священнодействием церковной литургии.

Наивысшего сакрального подъема праздничная тема достигает в картине «Приготовление к празднику». Мизансцена с тремя женщинами за столом, с блюдами рыбы, рюмками напоминает священную трапезу трех ангелов или Ветхозаветную Троицу. Особая пластика вытянутых женских фигур подтверждает иконописную стилистику.

Внутри праздничной тематики любопытное образное перевоплощение испытывают и самые обыкновенные вещи.

В картине «Разговор о праздничном столе» изображены кувшин, крынка, банка с цветами, головки лука, помидор, чашка с ягодами, бутылка водки, блюдо с рыбой, миска с огурцами и яблоко. Все это зависло над типичными домиками провинциальной улицы. Предметы натюрморта, поставленные в парадоксальную ситуацию, сразу утратили свое повседневное на-



значение. Оторванные от земли, они предстали объектами-символами, из пищи насущной преобразились в пищу духовную. Скорее всего праздники и были придуманы для того, чтобы на привычное окружение человек смог посмотреть другими глазами, увидеть в обычных земных предметах неземную причину их происхождения, или высшую благодать.

Недаром такое большое место в искусстве художника занимает жанр натюрморта. Метафизика вещей получает особенно глубокое образное развитие в картине, так и названной — «Метафизический интерьер». Мир деревни в этой работе уступает место миру художника-творца. Типичная обстановка мастерской скульптора раскрывается как некое таинственное пространство, чуждое бытовой тривиальности. Главным персонажем всей постановки выступает загадочная скульптура, представляющая собой человеческую фигуру, задрапированную с ног до головы в подобие монашеского одеяния. Особое внимание живописец уделил изображению каскада складок, пластической метафоре мелодии духа.

Тяга человека к мистическому, потусторонне возвышенному, выраженная художником в праздничном цикле, получила итоговое образное воплощение в одной из главных картин живописца — «Чудесное происшествие (НЛО)», в котором автор говорит о возможности в жизни людей чуда. Наделенные душой, они не могут не тосковать по явлениям, которые способны поднять их над приземленной повседневностью.

Эта неистребимая страсть человека к духовному выражена художником прежде всего в колорите. Пунцово-пылающий цвет платья женщины контрастирует с дымчато-серым и темным цветом одежды других персонажей и выражает накал чувств страдущей человеческой души, ее острой потребности в чудесном. Даже такому мастеру живописной пластики, как Кулаков, редко удавалось добиться столь выразительной красочности. Косая перспектива картины как бы сместила с оси земную плоскость с деревенскими избами, полями и березами, земля покачнулась и накренилась, готовая вот-вот унести в ту небесную высоту, куда устремлены взоры героинь.

Так, в точке пересечения деревенского мира с чудесно-таинственной, креативной причиной сущего образуется художественный мир живописца-монументалиста Вадима Кулакова.

Никита Махов

город нестеровой

Одним из центральных сюжетов в творчестве Натальи Нестеровой стал город, взаимоотношения человека и городской среды.

Семидесятые годы — годы становления Н. Нестеровой как самостоятельного художника совпали со временем, когда искусство избавлялось от многих запретов. У художников появилась возможность неидеологизированно, философски осмысливать человеческое бытие. Именно тогда в произведениях художников урбанистическая тема получила новое звучание: с одной стороны, «человеческое», а с другой — в ней явно прочитывался мотив «человека-вещи».

Таким предстает город и в работах Натальи Нестеровой. В картинах «Арбат, 44», «Улица Вахтангова» художник наделяет архитектуру человеческими чертами, придает каждому дому индивидуальность, настроение, характер, в то время как люди полностью обезличены.

Картина «Оружейный переулок» — гимн московской архитектуре и своеобразный портрет здания эпохи постмодернизма. Оно царственно вырастает из серого асфальта, заявляя о своем могуществе, людей здесь не видно вовсе. Только внимательнее приглядевшись, их можно заметить — маленьких, раздавленных мощью архитектурного сооружения, спрятавшихся в телефонных будках. Они безлики, унифицированы, подавлены городской средой, силой каменного гиганта.

В отличие от архитектурных строений люди в картинах Н. Нестеровой похожи друг на друга, у них сходные черты лица, однотипная одежда.

Представляя своих персонажей людьми «вообще», Нестерова подобно самодеятельным художникам наделяет их одинаковыми чертами: большой нос, румянец, «рыбьи» глаза, густые золотые волосы, черные брови и т.д. Эти неуклюжие, приземистые «человеки» с «каменными» лицами лишь оттеняют величественно-спокойную архитектуру города. Безликость людей подчеркнута и композиционно.

В одних случаях Нестерова размещает своих персонажей нарочито фронтально и в статичных позах; в других выводит на передний план, словно шествие теней.

Возникает аналогия с театром марионеток — в соответствии с представлениями художника о современном человеке, его бытовании в урбанизированном мире, в пространстве материально-вещного города. Крупноголовые «человеки-комоды», «человеки-скамейки», «человеки-манекены», «человеки-статуи»... За этими предельно обобщенными фигурами встает социальная проблема современного человечества. Вообще люди в произведениях Н. Нестеровой — это персонажи одной пьесы, связанные единством места и времени.

В картине «Дом Гоголя» — тихий, уютный знакомый многим сквер в центре Москвы. Обычный летний полдень, люди отдыхают на скамейках в тени деревьев от городской жары и суеты. Сродни манекенам они почти не подают признаков жизни. Художница не всматривается в их лица, персонажи сидят спиной к зрителю и друг к другу. Лишь на переднем плане привлекают внимание профили двух женщин, они пристально и напряженно всматриваются друг в друга, чем-то удивлены, возможно, своим поразительным сходством друг с другом, похожестью своей мимики, жестов, типажа.

Кубистические объемы домов и разросшиеся, стремящиеся к округлости купы деревьев сжимают площадку кольцом, и тут, словно в ловушке, застревают и люди, и памятник Гоголю работы Андреева. Динамичному ракурсу статуи вторят вздыбившиеся уступы домов и кроны деревьев.

С данной работой композиционно схожа написанная позднее картина «Фонтан». В центре композиции возвышается нарядный, украшенный лепниной фонтан. А вокруг него — суетливые, неуклюжие люди. И фонтан, и особняки заднего плана написаны «щедро», почти натуралистично, их можно разглядывать во всех подробностях. Люди же существуют на полотне как второстепенная деталь, от них остались одни затылки.

Похожа и работа «Петергоф». Все тот же фонтан, огромный, красивый, залитый сверкающими струями воды. Людей здесь не видно, только руки. Но руки в произведениях Нестеровой часто говорят о состоянии персонажей больше, чем их лица. По их напряженности и силе, с которой они сжимают спинки кресел, можно догадаться, что сидящие находятся в некоем тревожном ожидании кого-то или чего-то.

Образ города в картинах Нестеровой нередко балансирует на грани реального и нереального, переключаясь с городами-фантомами Дж. Де Кирико. И сам город подчас бывает неоднозначным. Город, хоть и создан человеком, в какой-то момент захватывает его, диктует свои условия. Город становится неуправляемой стихией.

«Порыв ветра». В этой картине город не только не помогает людям, он враждебен им, будто решил «прочитать».

Человек гонится за шляпой. Он ловит ее, как унесенную ветром судьбу, как единственную надежду. Он неуклюж, тяжел, будто вылеплен из глины. «И только страсть его иступленного бега, да еще тревожный, пустынный, белесый пейзаж... он-то понимает весь трагизм происходящего».¹

Наталья Нестерова

Танцующие люди

Фрагмент

1990

Холст, масло

Тема, которую можно было бы назвать «люди — статуи» или «живое — неживое» разрабатывается художницей на протяжении многих лет. Мысль о перевернутых ценностях, когда живое становится мертвым, а искусственное, созданное этим живым, существует в своем особом, таинственном мире, явно волнует Нестерову.

И в этом плане показательна картина «Похищение сабинянок». Динамизм, столкновение страстей, стихий, захватывающий сюжет — все это выражено в классической скульптуре Летнего сада. Ей вторит покрытый «золотом» осенний сад, тоже участвующий в этом мифическом событии. И только в левом углу картины, немного сторонясь скульптурной группы, медленно бредут люди, края мятых шляп, покатые линии спин передают их настроение.

Тема живого — неживого продолжается и в триптихе «Манекены» (1986).

Среди оживленных, почти танцующих не одетых манекенов не сразу увидишь самих людей, манерных и одновременно неуклюжих. Люди при манекенах, как прислуга при господах, совершают утренний ритуал, одевают их к выходу. Так, в левой части триптиха молодой мужчина услужливо, почти склонившись в реверансе, подносит манекену одежду, словно знатному сеньору. Но у манекенов в витрине, как и у статуй в парке, своя, гораздо более интересная жизнь. Они, в отличие от людей, общаются между собой, приветствуют друг друга, активно жестикулируя при этом. В правой части триптиха, две женщины в платьях-робах, одевающие куклу, даже не смотрят друг на друга, но для зрителя они неинтересны. В этом и заключается весь трагизм ситуации: человек, создавший, эти дома, эти статуи, этих манекенов, оказывается выключенным из жизни, приобретает второстепенное значение, или, попросту говоря, умирает, становясь той же вещью.

Город Н. Нестеровой — это город одиноких людей.

Интересен с психологической точки зрения диптих «Переход» (1986). С противоположных сторон улицы, навстречу друг другу двигаются два людских потока. Однако встречи не происходит.

Связанные общим движением люди разъединены эмоционально и духовно. Их не интересует окружающий мир, они ни к чему не стремятся, а только движутся по заданному маршруту.

Появившаяся в 1980-х годах возможность беспрепятственно выезжать из страны дала художнице возможность проводить обобщения не только на отече-





Танцующие люди

1990

Холст, масло

Облака

Часть триптиха

1996–1997

Холст, масло



Ангел с закрытыми глазами

1991

Холст, масло

Ангел с открытыми глазами

1991

Холст, масло

Москва

1989

Холст, масло

стр. 30–31



венном материале, но и задаваться вопросом о мировых тенденциях, в общечеловеческом масштабе.

Любимыми городами стали Париж и особенно Нью-Йорк. Нью-Йорк — огромный многонациональный город — притягивает Н. Нестерову своим разнообразием, непредсказуемостью.

В картинах, посвященных Нью-Йорку, этому, по словам художницы, «новому Вавилону», город представлен достаточно схематично, обобщен до знака пространства. Это вроде бы город, а вроде бы призрак. Только размытые черты узнаваемых высотных зданий дают основание предполагать, что это центр деловой жизни Америки. Однако за подобным изображением вырастает тенденция ее отношения к теме, которую можно объяснить на примере работы 1991 года «Victoria».

В картине скульптурная фигура Победы зависла в устрашающей позе над городом с толпящимися, теснящимися, толкающимися, выпирающими все выше и выше, стремящимися дотянуться до грязно-зеленого от смога неба высотными зданиями, и напоминает скорее медузу Горгону из мифа о Персее. Вместо лица у нее — желтая маска, а вместо глаз и рта — дыры.

Сей уродливый, косматый ангел, раскинувший руки над городом, — страшный, трансформированный символ «желтого дьявола», символ прагматизма и функциональности, торжествующий свою победу в каждом окошке, в каждом переулке и в каждом человеке, населяющем этот город. Совмещение в одном образе ангельской сути и понятия «желтого дьявола» — характерная черта ощущения художниками цивилизации. Ведя человечество по пути прогресса, будучи стимулом к развитию знания и науки, техники и производства, она унифицирует личность, превращая ее в механизм потребления комфорта, достигаемого зарабатыванием, накоплением, обретением любыми путями «золотых кружочков» — денежных знаков.

Символичны картины «Ангел с закрытыми глазами» и «Ангел с открытыми глазами».

В первой работе согбенный, осунувшийся Ангел, закрывающийся руками, словно защищаясь от невидимых нападков, крылья его бессильно стекают вдоль тела, которое буквально испещрено множеством закрытых человеческих глаз. Ангел традиционно в человеческом сознании ассоциируется с душой. Над Нью-Йорком (шире — над городами мира) увядает, тяжелеет, оползает, расплывается некая коллективная душа тысяч людей, населяющих землю. Она изгнана из пустынного,

молчаливого, недружелюбного города. Ангелу остается золотое, свободное небо, которое занимает большую часть композиции. Небо, до которого еще не дотянулись, не проткнули небоскребы, мир вне человеческого сознания.

Картина «Ангел с открытыми глазами» могла бы стать противоположностью предыдущей работе. Попадая в естественное пространство мира природы, ангел, несущий в себе тысячи жаждущих взлететь, желающих освободиться от тяжести вещественного мира душ не сможет воспарить. Природа не принимает их.

Пространство картины хочет раздавить или же вытолкнуть Ангела за пределы холста — не к земле и не к небу — к зрителю, к людям, чьими мыслями и судьбами (глазами) наполнено тело ангела. Свинцовое небо придавливает фигуру Ангела, земля же, в свою очередь, вздымаясь, выталкивает обратно.

Нью-Йоркскую ангельскую серию продолжает картина «Падший Ангел». Эту работу художницы можно сопоставить с картиной М. Врубеля «Демон поверженный» (1902). У Нестеровой поверженный ангел падает на острые шпили небоскребов Нью-Йорка.

Тема курорта могла бы стать альтернативой теме города. Ведь где как не на отдыхе человек уходит от проблем, городской суетности, стремится раствориться в природе. Однако курорт в картинах Нестеровой предстает тем же городом, только в меньшем масштабе. И люди так же разобщены и замкнуты. Природу курортного края они превращают в цивилизованное, комфортное место своего пребывания. Так привычней и спокойней. Люди в работах Н. Нестеровой не умеют думать, строить планы, мечтать, они пришли из тех городов, где были манекенами. Они изначально несвободны, бездуховны, а значит, мертвы. Иногда художница позволяет своим героям покататься на лодке, посидеть на берегу моря или реки, на пляже или в парке, но при этом они так же сосредоточенно молчаливы, погружены в себя.

Героям картин Нестеровой, существующим в пространстве привычно незамысловатом, в мире вещей, чужда природа в ее первозданности, она вселяет ужас, страх, вносит смуту в их схематичную, запланированную жизнь. Поэтому и к природе они относятся как к вещи, подчиняясь инстинктивному желанию урегулировать стихию.

В картине «На берегу» (1995) два человека сидят в шезлонгах, рядом — огрызки яблок, косточки персиков, кожура банана. Все те же курортники... Женщина чита-

ет, мужчина, видимо, пытается ее слушать — обычная ничем не примечательная сценка из жизни отдыхающих. Однако две птицы, застывшие между ними, вносят тревожную нотку. Одна птица стремится к земле, другая рвется в небеса, а вместе они составляют неразрывное целое и зависают над головами людей, так и не выбрав, куда же им лететь. Возможно, эти птицы олицетворяют души сидящих в шезлонгах.

Птица, пытающаяся взлететь, воплощает внутренний мир женщины, увлеченно читающей книгу. Птица, рвущаяся вниз — мужчина. Движение вниз прочитывается и в его сползающей позе, в устремленном в землю бессмысленном взгляде. Создается впечатление, что он не может понять, чем так заинтересована его соседка, что она отрыла для себя в этой книге.

Этой картине вторит работа — «Поэзия» (1995). Те же мужчина и женщина, только теперь художница разворачивает их фигуры лицом к зрителю. Женщина так же увлеченно читает книгу, мужчина, наклонился к читающей и прислушивается, но взгляд, устремленный в сторону, выдает его полную незаинтересованность. Над фигурами — те же птицы, только теперь между ними происходит схватка. Кто победит?

Птицы становятся главными персонажами кар-

тин и несут в себе божественное, духовное начало, являются аллегориями мятущихся человеческих душ. Общее движение, созданное в картине «Starling» — движение вниз, становится своего рода аллегорией смерти. Человек, упавший на живот, все еще пытается поймать птицу, но не может, так как у них изначально разнонаправленные движения: птица стремится вверх, человек же всей тяжестью сползает вниз. Фактура человека тяжелая и рыхлая, в отличие от гладко написанной черной птички.

Песчаные города являют собой альтернативу городам и курортам. Песок сыпуч и непостоянен, он живет по своим законам. В произведениях художницы песок выступает определенным символом духовности, вечности и одновременно быстротечности, мимолетности. В пустыне, на песчаных пляжах негде укрыться, там все как на ладони.

Символична картина «Утро» (1995), где съжившийся, обхвативший себя руками человек спит в песчаной пустыне. Горизонт окрашен нежно желтым цветом, светает, земля только-только начинает пробуждаться от сна. Это время всемирной тишины и покоя. Спящий человек лежит, съжившись, прижав к животу ноги и руками обхватив свое тело. Его поза от-



даленно может напомнить позу младенца, находящегося в материнской утробе, но уже готовящегося выйти в мир. Однако в отличие от того же младенца, беззащитного, но открытого миру, этот человек полностью заперт. Обхватив себя руками, он закрылся от внешнего мира, боясь раствориться в нем. Человек, для которого, главными ценностями являются вещи материального мира, окружая себя ими, вкладывает в них свое внутреннее, духовное естество. Его душа настолько мала, что неспособна раствориться в бесконечности. Человека пугает беспредельное пространство, ведь, раскрываясь миру, душа должна стать свободной, сбросив отягощения материального окружения. Рядом с ним расположен маленький, уже разрушенный или еще до конца не созданный песочный город — символ быстротечности времени. Человеческая одежда вторит фактуре песка, напоминая о временности, мимолетности его мирского пути. Она будто показывает, что человек, вышедший из песка, просуществовавший какое-то время на земле, в песок и уйдет. Текучий песок становится надежнее и долговременнее самых прочных зданий.

Желая донести до зрителя тревожащую ее мысль о губительности вещной культуры, порой уравнивающей вещь и человека в их бездуховной сущности, художник

Nesterova's Town

Her preoccupation is advantageous enough. Looking into man-and-town relationships helps her work up more other anxieties.

Feeling how disastrous may be the consumerist culture in which human beings and material possessions are sometimes equalized in their neglect of spiritual matters, she is much concerned to carry it on to the spectators. So she paints her figures deliberately conventional and even vulgar, from unusual angles and in distorted proportions to make them seem bulky, philistine and materialized.

Her compositions, static and cumbersome, are in strict control of slow, awkward rhythms. This conveys the presence of some profound philosophical generalizations in them.

There is neither 'here-and-now' space nor distinct story-plot movement in her paintings. Behind the distribution of masses, the balancing of colour patches and the deliberate violation, or the emphasized observation, of a hard-and-fast perspective scheme there unfolds the image of a stable, sluggish, stolid, well-built materialist world.

Vivid, immediate impressions are few, and so are cheerful or uncheerful strong emotions. It is neither a picture of observation, nor an impression of nature. Every of N.Nesterova's



paintings is nothing but a fictional, made-up, generalized image.

Vision bulks largest in N.Nesterova's world-view. Her vision-nurtured images defy naturalism — because every of her story plots she treats not as a fragment of being extracted from the flow of time, but as an action played out according to the rules of some «conventional convention».

A dissonance or paradox in opposition to «ontological comfort» governs the choice of details relating to a story plot or theme in her paintings. It is a grotesque paradox which erases the borderlines between the past and the present, between the living and the dead, between the amusing and the tragic, between the animated and the mechanical. In her made-up world, everybody and everything are connected with one another and are in total disarray simultaneously. And hence the metaphorical drama of what is being played out in this world.

Things that go automatic and unnoticed in the bustle of town life the painter brings out in sharp relief, as if under a magnifying glass, so that each of them becomes a tendency or a pretext leading to a generalization or a symbol. Any commonplace detail — a stairway, a patch of grey pavement, strands of spaghetti dangling from a fork, crumbs of bread on the palm of the man feeding a bevy of pigeons, a river bridge or a church dome — may serve as a key to understanding the whole composition.

N.Nesterova's works often tell us how human beings today live in an indifferent, consumerist attitude towards the world and their fellow citizens, and how the world itself is indifferent and ruthless towards human beings. She handles paints with a great degree of pastosity and her brushwork is dynamic. Clearly it takes her a lot of effort and purpose to find the right means to express how the world, nature, town and man have all turned into spiritless conglomerates of matter.

The irony now and then visible in her paintings is merciless and uncompassionate. Everything in them — composition, points of view, colour range — sometimes betray a poignant feeling, which stems from the painter's unwillingness to accept this callous artificial world, not only the world she has herself made up, but the world that has left her outraged.

N.Nesterova's authorial position is firm, but without any hint of didacticism. But for all the unpretentiousness of the subjects of her paintings and for all her utter denunciation, rejection and protest against the mechanization and consumerism of life and against the neglect of spiritual matters, her paintings are still filled with acute nostalgia for high ideals, true values and divine beauty.

Ekaterina Nikitina

придает своим персонажам нарочитую условность, обобщенность, пользуется нетрадиционными ракурсами, подчас искажает пропорции в сторону утяжеления, приземления, нарочитой материализации фигур.

Ощущению глубокого философического обобщения способствуют и практически всегда статичные, громоздкие, строго подчиняющиеся определенному (как правило, неспешному, неповоротливому) ритму композиции. В ее картинах практически не бывает сиюминутного времени, отчетливого, видимого сюжетного движения. За распределением масс, уравниванием цветных пятен, нарочитым нарушением или, напротив, подчеркнутым соблюдением строгой схемы перспективы разворачивается образ статичного, медлительного, основательного, сугубо материального, хорошо сделанного мира. Практически нигде не присутствует живое, непосредственное впечатление, радостная или, напротив, грустная, но сильная эмоция. Не картины-наблюдения, не впечатления от природы, но сочиненный, сделанный, обобщенный образ — вот что такое полотна Н. Нестеровой.

В мировосприятии Н. Нестеровой преобладает зрелищное начало, ее образное видение полярно противостоит натурализму, ибо сюжет трактуется не как выхваченный из временного потока фрагмент бытия, а как действие, разыгрываемое по законам некой «обусловленной условности».

Набор элементов, определяющих сюжет, тему ее полотен, основан не на соответствии или созвучии, а на диссонансе, на парадоксе, который направлен против «онтологического благополучия». Гротескный парадокс, стирающий границы между прошлым и настоящим, между живым и неживым, между смешным и трагическим, одушевленным и механическим. В создаваемом художником мире все одновременно связано между собой и все несогласно, что и порождает метафорический драматизм ситуаций.

Все, что автоматизируется и не замечается в сутолоке городской жизни, становится выпуклым и рельефным, дается художницей, словно под увеличительным стеклом, становится тенденцией, поводом к обобщению, символом. Любая обыденная деталь — ступени, серый асфальт, макароны на вилке, крошки на руке у кормящего голубей человека, мост, купол — может стать ключом к пониманию всей композиции. Зачастую ее полотна будут говорить о равнодушии, потребительском отношении сегодняшнего человека к миру и согражданам и таком же равнодушии и безжалостности мира к человеку. Подчеркнутая пастозность красочного слоя, динамичный мазок, строящий поверхность холста, свидетельствуют о сложной и целеустремленной работе при отборе средств выражения художественной мысли, подчеркивая, что мир, природа, город, человек — все превратилось в бездуховные сгустки материи.

Жесткая и злая ирония подчас сквозит в картинах художника: композиционное решение, разворот ракурсов, цветовая гамма — все бывает проникнуто горечью и неприятием такого искусственного и бездушного мира.

Твердость авторской позиции, в которой, однако, отсутствует элемент назидания, составляет важный принцип творчества Н. Нестеровой. Но при самой непритязательной фабуле, при самом жестком осуждении, неприятии, выражении протеста против механизированности и вещности действительности, ее бездуховной, «растительной» сущности, картины художницы сохраняют острую ностальгию по высокому идеалу, по истинным, неутраченным ценностям, по божественной красоте.

Екатерина Никитина

¹ Лебедева В.Е. «Н. Нестерова» (рукопись).

Парижский вид
1996
Холст, масло



КОЛЛЕКТИВНОЕ ИСКУССТВО ПОКОЛЕНИЙ

В этой беседе мы не планировали затрагивать градостроительные проблемы.

Нам был интересен сам человек, его представления, мысли, эмоции, которые порождает в нем город.

На вопросы «ДИ» отвечает доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, профессор Московского архитектурного института, действительный член Международной академии архитектуры и Зальцбургского семинара планировщиков городов, генеральный директор издательства «Европа», президент Национальной академии дизайна, член Общественной палаты Российской Федерации Вячеслав Леонидович Глазычев.

ДИ: *В образе каждого города что-то привлекает, что-то оставляет равнодушным, что-то раздражает. Вы видели множество городов мира, и можете их сравнить. В чем их сходства, особенности, отличия. Возможно, благодаря такому сравнению может родиться обобщенный образ города?*

— Это хороший вопрос, но я боюсь, что обобщенный образ окажется беден, так как будет определяться через свою противоположность, через то, что не является городом. В этом смысле город, если он не представляет собой просто скопище домов, это прежде всего богатство и разнообразие впечатлений. Это возможности выбора занятий, места и типа проживания, выбора деятельности, выбора местонахождения, возможности уединиться или быть в толпе, оставаться в каменных кулисах или вскочить в зеленый оазис. Вот что такое полноценный город, который дает возможность этому всему проявляться в полной мере.

Таких городов, к сожалению, не так уж много, некоторые стирались, как резинка и карандаш, некоторые восстанавливались заново, некоторые создавались слишком сразу, это, конечно, выглядит очень красиво, законченно, но при этом и очень статично.

Например, центр в Нанси — прелестный классический ансамбль, но он не меняется и поэтому очень скоро приедается, как какие-то вещи в своем доме, которые уже не замечаются. В этом отношении старые города более полнокровные, потому что в них наслаивались порядки, привносимые каждым поколением, каждой эпохой, способы видимости, организации пространства... Здесь за углом ты не знаешь, что тебя ожидает. Этот мо-

мент тайны, неожиданности, непредсказуемости может быть самым восхитительным в городе, этим он даже превосходит природу, при всей ее очаровательности. Кстати, под понятием «город», мы все подразумеваем центральные города, а не бесконечные пригороды, возможно удобные, но однообразные и скучные, одномерные. Вот, например, Лондон или Москва обладают яркой непредсказуемостью. Вы спускаетесь с горки, с Бульварного кольца, идете к Солянке, и что окажется за поворотом переулка, даже не предполагаете. Вдруг возникают палаты XVII века, а напротив них громоздятся промышленный модерн маленькой трансформаторной станции или выскакивает смешная, уже ушедшая в прошлое пожарная часть, с огромными воротами... Вот эта прелесть наслоения неожиданностей, визуальных впечатлений имеет огромное значение для города. Но и механические движения играют немаловажную роль в восприятии города. Так, в Нью-Йорке надо напрячь шею, задрать голову, чтобы поймать кусочек неба, и в этом есть свой восторг, особый полет. А повороты на узких улочках средневекового города? Они часты в Италии, перед вами могут неожиданно оказаться четыре лестницы, бегущие в разные стороны. Это и будет совокупный образ этого города. Такие вещи создают театр жизни, от которого человек приходит в восхищение. И в этом отношении город — глубоко художественное явление, хотя в основном не по художественным соображениям он создается по кусочкам.

Надо учитывать и то, что наше восприятие организуется по-разному. Например, сегодня мне хочется видеть роскошный порядок петербургского центра, но завтра меня начинает утомлять его монотонная органи-



Вячеслав Глазычев

Фотосерия

«Города мира»

Эдинбург

Париж

Париж

зованность, огромная протяженность, единый ритм. Порой мне хочется чего-нибудь безобразно московского, где что-то откуда-то вылезает постоянно — то главка церкви, то верхушка какого-нибудь офиса. В городах мне нравится и то, и другое, и третье. И прелесть в том, что есть арабские города со своими скученными местами, как вздох облегчения, старый сук (рынок), мечеть и дворы. И есть восхитительные северные европейские городки, в которых всего немного, но все очень уютное, иногда даже смешное. Есть и солидные города, построенные из хорошего камня, как, например, Эдинбург. Идешь, и перед тобой вдруг возникает четырнадцатизэтажный небоскреб XV века, и в нем и по сей день живут люди. Появляется ощущение причастности ко времени, к смене эпох, стилей. И когда в городе это все присутствует и в обилии, мне хорошо.

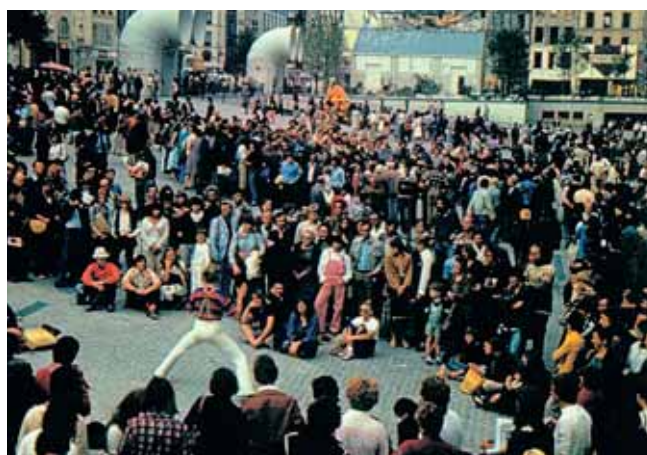
В этом отношении Париж беднее Лондона, при том, что в Париже есть восхитительные уголки, но он гораздо более имперски однообразен. Однако это мое индивидуальное восприятие. Образ города складывается не только через восприятие глаз, зрительного впечатления, но также и переживаний, эмоций, связанных с тем или иным местом, памяти, вычитанной из книг, и памяти собственной биографии, памяти о том, что здесь, возможно, был дом, в котором жили твои прабабушка и прадедушка. Все складывается в единую мозаику, город становится коллективным искусством поколений, и этим он разительно отличается от авторской работы даже самого талантливого художника.

ДИ: *А смогли бы вы назвать, например, самый нелепый город, но при этом интересный и очаровательный в своей нелепости.*

— Я не думаю, что эта задача выполнима, так как город все-таки делался для жизни, иногда в него приносилась дурная мысль, и таких примеров много, но в целом, поскольку это среда обитания, а обитать в городском пространстве человек умеет уже более десяти тысяч лет, то совсем нелепым город быть не может. Но нелепости в нем случаются, иногда они по-своему очаровательны. Так, скажем, Полтава в классическую эпоху «разжилась» огромной круглой площадью, вокруг которой выстроились двухэтажные домики, и, разумеется, это пространство вызывает улыбку, как подросток-переросток своей неуклюжестью. Или город Тихвин, где тоже присутствует центральная площадь, которую спроектировали, как в Петербурге, но поло-

«There is no Generation Gap in Town Development»

In the interview that follows, we are not going to talk shop about any expert problems of town development. Instead, we are going to discuss what thoughts, images and emotions the town is most likely to evoke in the man in the street. We thought the man who could explain it best would be an expert who has been at the problems for many years. So we addressed Professor Vyacheslav Glazychiev, D.A., of the Moscow Architectural Institute, member of the International Academy of Architecture, member of the Salzburg Seminar of Town Planners, director-general of the Europe Publishing House, president of the National Academy of Design,



and member of the Public Chamber of the Russian Federation.

DI: What can you say about the image of the town as you see it, as you understand it? In the image of any town there is something that may attract you, and something that leaves you indifferent, and something that irritates you. You've seen very many towns all over the world and you can compare them with one another. What makes them similar, or different, or peculiar? If we compare them in this way we may perhaps come to a generalized image of the town.

Glazychev: It's a good question indeed. But I fear a generalized image would not be good enough because it would be too general and besides it would be defined through its opposite, through what does not belong the town as such. Any town, unless we see it simply as a large gathering of buildings, is above all a wealth and a variety of impressions.

DI: What about the image of the town of the future? Is it a fiction or a reality?

Glazychev: The town of the future is a kind of existence without any single authority to prescribe taste. So there couldn't be any cut-and-dried

«Города мира»

Милан

Эдинбург

Рим

жили ее на большой уклон, поэтому одна сторона площади превышает другую на пару сажен. Площадь психологически ассоциируется с плоскостью, и вообразить ее стоящей дыбом, сложно. Это тоже из породы нелепиц, но они компенсированы другим. В Тихвине это лестницы, обитые со всех сторон досками: получились кубистические объемы; и монастырь, отражающийся в воде прудов, и шлюз на реке настолько гармоничны, что эта нелепица площади оказывается небольшой жемчужиной, и в памяти застревает уже в художественном качестве, а не как функциональная нелепость. И такие вещи можно найти повсюду. Тот же некрополь на Красной площади есть вопиющая нелепица, такого не бывает, но это есть. В самом центре Манхэттена вы наталкиваетесь на маленькое, заботливо сбереженное кладбище при церкви, которое вызывает чувство умиленности и среди этого бешеного мегаполиса приобретает особый знак — сохранения своей истории. Многие города мира полны таких неожиданностей, которые в одной логике будут нелепыми, в другой — милыми. Недаром мы говорим: нелепо мила.

Вот это очень важно, поскольку увеличивает богатство разнообразия, как всякая неправильность, такой хромой ямб. В городах таких хромых ямбов сколько хотите. Например, дом встал посреди улицы, и воспринимается как памятник безумному упорству жильцов, которые не захотели продавать его на снос. В этом отношении город очарователен тем, что он все ухитряется переосмыслить.

ДИ: Если говорить о Москве, как она соотносится с другими городами? Образ Москвы, каков он в вашем представлении?

— Москва прелестно хаотична, и в этом ее специфика. Ее планировочная система совершенно неудобна, даже абсолютно не годится для мегаполиса, но она такая. Неправильные в плане кварталы, такие же есть и в Париже. Психологически квартал должен был быть прямоугольным, а он трапеция или треугольник: трудно ориентироваться и понять, куда же тебя выведет эта улица. В Москве очень легко заблудиться. И мера этой хаотичности здесь очень велика, этим она по структуре организации ближе к восточному городу, чем к европейскому, причем большому, такому, как Пекин, Дамаск. Сейчас, когда старые постройки замещаются новыми, многоплановость и неожиданность ракурсов сохраняется. Этим город опознаваем, тождествен себе. Столкновения профессионалов на эту тему происходят в основном по одному вопросу. Есть классические охранители, которые исходят из того, все, что делается сейчас, заведомо хуже, того, что делалось раньше.

Охранители считают, что все надо сохранить. Но так города жить не могут, невозможно все сохранять. У меня есть книга «Утраченный Нью-Йорк», опознать его сегодняшние улицы просто невозможно, а это всего-навсего 30-е годы XX века. Остался Манхэттен, но он уже даже не город, а явление, знак.

Есть вещи, обладающие очевидной уникальностью, и сохранение их вне обсуждения, абсолютный «якорь», на котором все держится. Но очень много старой, довольно нищенской, за медные копейки сделанной некрасивой архитектуры XIX. Держаться за нее только потому, что она XIX века — абсурд. Здесь нужны такт, понимание, культура. Вроде того, что строится сейчас на Остоженке, где Александр Скокан





делает новые дома, но сохраняет и масштабность, и внутренние дворики, и это опознается, как поросль старой Москвы при всей современности языка.

Если удастся сохранить качества непредсказуемости, неожиданности, сложности, а не сухой геометричности, то город не потеряет своего лица. Вкус и культура — это уже другое дело. Бывают неудачные проекты, в ненужном месте, но со временем их можно разобрать.

ДИ: *Вкус и культура ведь не берутся ниоткуда...*

— Да. Это ставится образованием, привычкой. Поэтому питерская школа отличается от московской. Человек, родившийся и живущий в мерной логике пространств, и проектирует иначе, чем человек, органично себя чувствующий в московском хаосе. Когда отсутствует внутренний контроль, культура, лезут вещи не масштабные. Но нет критерия, по которому все оценивается, сопоставляется. Один художник не может быть цензором для другого художника. Это проблема общей культуры обывателя, журналиста, банкира, заказчика. Нуворишскую стадию проходили все города мира, и во всех городах много скверной архитектуры.

У русских особая черта сознания, мы очень нежно относимся к ветхому, старому, что отчасти продиктовано жизненной необходимостью. Поэтому определенное равновесие здесь — вещь деликатная, и устраняется со временем. Нет ничего страшного: когда это станет экономически целесообразным, плохой дом сломают и поставят на его месте другой. Культура в этом отношении — очень мощный выдавливающий, регулирующий фактор.

ДИ: *Существует ли место, район или ансамбль в Москве, которые могут определять ее как современный город, как город будущего?*

— Есть несколько переулков между набережной реки и Арбатом, где я вижу, что Москва — это город будущего. Там хорошо соединились старые дома и новые.

Понимаете, создать в один присест суперсовременное пространство можно, но это безумные деньги, ведь непросто добиться той имитации сложности, которая нарастает со временем сама, и в Москве таких новых мест нет. Все новое в городе подавляет свое окружение, а не вбирает в себя. А вот, скажем, малень-

кий пятачок у театра на Таганке, включая театр, поймал пространство — это задало стиль и стало своеобразным камертоном. Там где многослойность «ловится», пространство получается. Так это получилось даже в паре «щелей», ведущих к Новому Арбату со Старого Арбата, в таких вещах есть дух Москвы, ее характер, соединение старого и нового. Для новой архитектуры, чтобы вписываться, нужно уменьшиться в кубатуре, надо чувствовать ритм, размер, объем.

Удачное пространство у станции метро «Новослободская», где возник торговый центр, он «сел», пришелся по размеру этому месту. По переулкам таких мест и зданий много. Магистралям пока везет меньше.

ДИ: *Поговорим о новых «спальных» районах.*

— Все города периферии схожи своей одинаковостью, серостью. Много хаотичного, это опять идет и от нехватки культуры застройщика, и от того, что дефицит жилья очень большой, и эстетический критерий у покупателя неотработан. Все растет вроде само по себе, ничто ни с чем не сочетается, но это по-московски.

ДИ: *Если говорить об образе города будущего, вообще он существует?*

— Во-первых, все складывается здесь и сейчас. И все попытки сделать города будущего внятно различаются по эпохам. Конец XVIII века — аристократический тип культуры, в которой задает порядок монарх, государь. Так это было с Петербургом и Вашингтоном — вообще в этих городах много общего. Форма определялась самой структурой бытия. В этих городах ясно, кто задавал тон, и никто не ставил это под сомнение. Демократический тип города в принципе не поддается тому, чтобы вписать его в некую единую формулу, хотя попытки были: так создавались Бразилиа, Чиндигар. Бразилиа, конечно, эффектна длинными эспланадами, по которым гуляют страшные ветры, но сам город вопреки замыслу стал разрастаться около водохранилища. Город будущего — это тип существования, в котором нет единой, задающей вкус инстанции. Поэтому единого образа у будущего не может быть, город мозаичен, и само будущее ответит на вопрос, что оно сочтет ценным, сохранит, а все менее интересное заменит другим. Понимаете, образ города — вещь непроектируемая. И в этом отношении самый точный образ города будущего задан Интернетом. Все психологически удобно, функционально.

Мне кажется, что уплотнение будет продолжаться возле центральных ядер. И в этом отношении Москва будущего — это центр «Мега» у дороги, но это близкое будущее. Уже сейчас люди приезжают отовариваться не в центр, а на окраины, в торговые комплексы. Так у центра появляется шанс стать местом более зрелищным, и в идеале центр должен прирастать театрами, мюзик-холлами, роллердромами, т.е. стать насыщенным и разнообразным. Будет ли это происходить, я не знаю, но, скорее всего, будет, так как театр на периферии — абсурд. А вот жилье будет постепенно выдавливаться из центра, за исключением небольших островков.

Меня недавно спрашивали по поводу фабрики «Красный Октябрь». Самое обидное будет, если власти там сделают дорогое жилье и неудобные для жизни гостиницы. Эти фабричные корпуса так и просятся под мастерские и галереи. Такое место, как остров, вообще идеально для интенсивной культурной жизни, в которой могут быть и шопинги, и все что угодно, но как часть

культурной жизни. Надеюсь, так оно и произойдет.

Например, во всем мире сейчас наблюдается уход офисов из центра, так как это очень дорого, неудобно парковаться, далеко от места жительства, поэтому пустующие офисные пространства в небоскребах Торонто, Чикаго — это распространенное явление. Будущее в относительно демократическом обществе лепится из множества волей, желаний и общего поля тяготения. Но чтобы регулировать это поле тяготения, нужна выработка серьезного общественного мнения, а это требует времени. Поэтому спешка приносит малоувлекательные результаты. Так, в спешке строили Тольятти, Набережные Челны. Это антигорода в чистом виде. Хотя сейчас благодаря коммерции в Тольятти хотя бы некоторые кварталы зажили.

ДИ: *Не в этом ли причина возникновения науки видеозологии, которая рассматривает соответствие городской среды психике человека.*

— Еще в юности в НИИ эстетики я сталкивался с их исследованиями. Вас сажают в темную комнату, показывают подобранные картинки и фиксируют результаты. Но живое восприятие — иное. Однако доля правды есть во всяком заблуждении, в том числе и в этом. Потому что много лет назад в тех же Набережных Челнах я провел эксперимент. В школах города дети 11-12 лет рисовали на тему «Мой город». Кипы этих рисунков выявили пугающую тенденцию: дети рисовали тесное пространство, испещренное горизонтальными и вертикальными линиями, люди и машины были втиснуты в сетку швов между панелями домов. Однако массовым явлением в этих рисунках было то, что дети всячески разукрашивали эти серые дома, ставили цветочки на окна, рисовали яркие занавески, то есть они испытывали эстетический голод. А вот в Тихвине, где присутствовали и панельные, и старые деревянные дома с красивым декором, рисунки детей были другие — живее, насыщеннее, богаче, там людям не приходилось компенсировать бедность среды. Вопрос в мере разнообразия, разнообразия, не переходящего в абсолютный визуальный хаос. Возможны ситуации эстетического голода, но возможно и утомление от хаоса.

ДИ: *Есть мнение, что в бедном, однотипном пространстве вырастают ограниченные люди. Как вы это можете прокомментировать.*

— Знаете, есть хороший контраргумент: ничего омерзительней греческого классического города придумать невозможно: глухие стены, маленькие слепые окошки наверху, тяжелые двери, никакой зелени, и тем не менее у них получилось неплохое искусство. То же самое можно сказать о классическом городе Ближнего Востока: пыльные дувалы, глухие двери, а тем не менее создавали достойные вещи. Поэтому боюсь, что такого лобового определения нет. Но среда, естественно, накладывает на человека свой отпечаток.

ДИ: *Скажите, а есть ли у вас любимый город?*

— У меня нет любимого города как абсолютного целого. Но есть кусочки, которые мне очень близки. Как ни странно, это и Чебоксары, в котором присутствует и грамотное соединение послевоенной архитектуры, очень богатого рельефа, есть огромная река, и вообще есть ощущение скромной ухоженности, любви горожан к этому месту. Но город стал таким лишь в последние 10-12 лет, раньше это была изрядная дыра.

Есть кусочек Нижнего Новгорода, например гигантский перепад откоса над рекой и открывающийся простор, неплохая архитектура эклектики XIX века по набережной дает замечательное ощущение, там вольно дышится. Очень люблю Лондон — вид из Люксембургского сада, мне нравится чудо Центрального парка в Нью-Йорке — вылепленный художником гигантский массив, сквозь который короной поднимаются пестрые небоскребы. Это одно из мест, где дух захватывает. Ну а про итальянские города что же говорить — они прекрасны. Даже такой, казалось бы, скучный город, как Генуя, поражает взлетами лестниц. Но вот вам пример: когда я в первый раз оказался в Париже, у меня свидания с этим городом не получилось, хотя я теоретически хорошо его знал. Но психологически он меня в себя не впустил. Через несколько лет я вернулся и стал обходить его улицы за улицей, не торопясь, и начал понимать, что город меня обволакивает. С городом надо сжиться. Иногда он сразу охватывает тебя восторгом, а иногда раскрывается постепенно. Когда говорят, что влюблен в город, надо уточнять, а во что именно. Всегда это связано с памятью, например, память о прекрасном романе, и этот город останется для вас самым романтическим, чтобы в нем ни было. В этом прелесть живого образа города и его отличие от самого изощренного шедевра, живописного, скульптурного — они не меняются (во всяком случае сильно), а в городе все постоянно движется, бликует и меняется. Это и есть его главная специфика.

Беседу вела Екатерина Никитина

**«Города
мира»
Сиена**

image of the future town. Towns will be of a mosaic kind, and the future itself will answer what it will consider valuable and worthy of being preserved and will replace what it will consider not so. We cannot project the image of the town. In this respect, the Internet has defined the most correct image of the future town. A town with everything comfortable and functional in it.

I think congestion will go on around the central nuclei. In this respect, the Moscow of the future is the Mega centre off the highway. It's a not-far-away future, though. People today go to do the buying at the trading complexes in the suburbs. If the trend goes on the centre will have a chance to become a more spectacular place. Ideally, the centre should grow by adding more theatres, music-halls, rollerdromes and the like. It should become more saturated and varied. I don't know for sure how it will happen, but clearly a theatre in the suburbs is an absurd thing. Now dwellings will be pushed out of the centre gradually, except for some little islands.



библейские сюжеты: отто дикс, сальвадор дали, эрнст фукс

*Выставку представляли:
Правительство Москвы,
Московский музей современного искусства,
Российская Академия художеств
Кунстгалериен боттингерхаус, Бамберг, Германия*

XX век оставил после себя множество мифов, один из которых заключался в том, что прошедшее столетие явило век секуляризованного сознания.

На протяжении двух тысячелетий Библия была Книгой книг для европейского искусства, а в последние несколько столетий — для искусства всего мира. Обращение к Библии открывало художникам возможность в иносказательной, притчевой форме рассказать о своем времени и одновременно выразить надежды, попытаться найти вечные и весомые ответы на вопросы, которые новейшая история ставила перед ними. Много веков, изображая Иисуса в образе царя, художники открывали Библию в его руках на разных страницах, и по текстам, которым внимали художники, их произведения можно датировать не менее точно, чем по манере изображения.

В XX веке казалось, что искусство в своих интересах далеко ушло от тем Книги книг. Но, несмотря на научные заключения о ее содержании как совокупности разновременных текстов, как хранилища мифов, несмотря на массовое равнодушие к ее вести, Библия продолжала волновать величайших мастеров искусства прошлого столетия, для кого-то становясь залогом возрождения религиозного сознания, для кого-то — источником поэтических видений. И каждый, обращаясь к библейским текстам, прикасался к многовековой традиции воплощения вечных сюжетов.

На выставке «Библейские сюжеты» в ММСИ (Петровка, 25) — экспонировались произведения трех выдающихся художников: Отто Дикса, Сальвадора Дали и Эрнста Фукса. Каждый из них принадлежит к своему поколению новаторов искусства XX века, в творчестве каждого отправной точкой стало одно из великих событий истории ушедшего столетия. Началом переосмысления современной истории и современной формы в искусстве стала для Дикса Первая мировая война; для Дали источником многих экспериментов стал феномен фрейдизма в культуре XX века; творчество Эрнста Фукса пронизано воспоминаниями об апокалиптических ужасах Второй мировой войны, проникнуто атмосферой венского Сецессиона и верой в возможность вселенского сознания. Художнические предпочтения обусловили интерес каждого автора к Книге книг. Каждый выбрал свою тему среди мириад сюжетов и их толкований. Для Дикса главной темой стало Евангелие от Матфея, первое из Евангелий — нерушимых оснований новозаветной

истории; для Дали — поэтика книги Песни Песней Соломона и великих книг европейской литературы, продолжающих традицию религиозного визионерства; Фукс избирает своим источником Книгу Бытия и Книгу Судей Израилевых, утверждающих законы сотворения и существования мира.

Отто Дикс (1891–1969), немецкий художник. Представитель экспрессионизма. Участник двух мировых войн. Первые произведения на религиозные темы были созданы молодым Диксом после ранения в 1918 году. В живописи и графике 1920–1930-х годов продолжает обращаться к религиозным сюжетам. В период нацизма объявлен представителем «дегенеративного искусства», часть произведений подвергнута сожжению. В 1960 году создает цикл литографий на сюжеты Евангелия от Матфея, ставший завершением многолетних поисков художника, соединившего опыт изучения средневекового европейского искусства и современных исторических реалий.

Сальвадор Фелите Хасинто Дали, Маркиз де Пубол (1904–1989) — испанский художник, поэт, теоретик искусства. Жил в Испании, Франции и США. Представитель сюрреализма. Дали изображал свои фантазии как виртуальный, абсолютно достоверный мир, «тайный сад», куда художник приоткрывает дверцу перед зрителем. В 1930-е годы создает первые произведения с религиозными сюжетами, а в 1940–1960-е — целый ряд религиозных картин. В поздние годы Дали активно занимается печатной графикой. На выставке представлены литографический цикл 1970-х годов к «Потерянному раю» Мильтона и офорты из цикла того же десятилетия, посвященного Песни Песней, а также акварели и ксилографии на библейские сюжеты.

Эрнст Фукс (род. 1930), австрийский художник, поэт, основатель Венской школы фантастического реализма. Жил во Франции, США, Израиле, в настоящее время живет в Австрии. Войдя в искусство сразу после окончания Второй мировой войны, Фукс создает свой пластический язык, вобравший в себя элементы сюрреализма, готики, романтизма. Особое внимание художник уделяет изучению иконописи и языка символов искусства разных религий. Его творчество направлено на объединение искусства и религии в современном мире. На выставке были представлены литографии и офорты на сакральные сюжеты, офорты к отдельным книгам Ветхого Завета и издание Библии, полностью проиллюстрированной художником.

Сальвадор Дали
Явление Христа
1960
Ксилография

Эрнст Фукс
Моисей
1982
Бумага,
темпера,
пастель

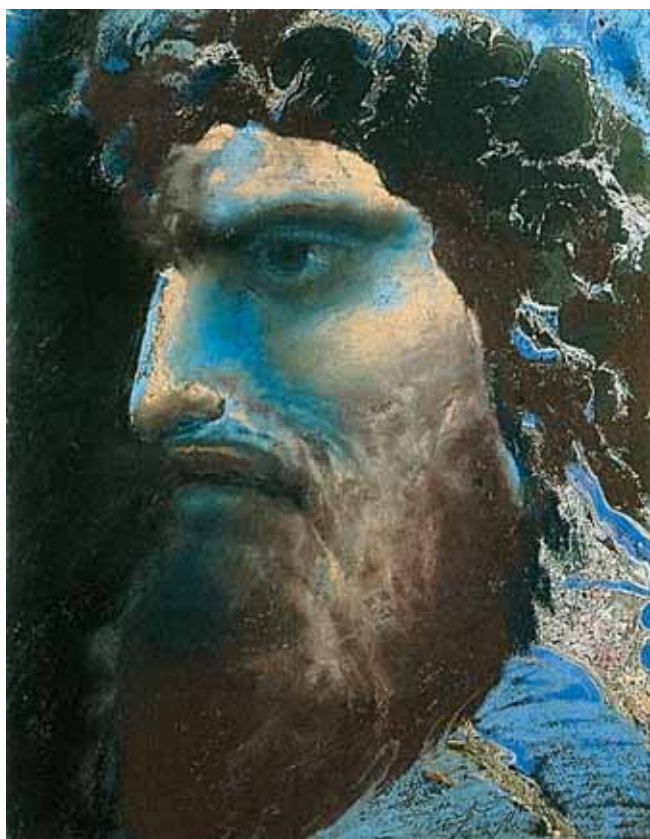
Отто Дикс
Сие есть царствие небесное
1960
Литография



Biblical Stories as Seen by Otto Dix, Salvador Dali and Ernst Fuchs

The Bible has been the book of books for European artists throughout the two millennia, and for artists in the rest of the world throughout the last few centuries. By referring to the Bible's stories and parables they have been able to relate, in an allegorical way, what they were thinking about their own time, and give people hope by trying to apply age-tested, meaningful answers to problems that the newest history was putting before them. The «Biblical Themes» exhibition is a selection of works by Otto Dix, Salvador Dali and Ernst Fuchs. Each of them belong to their own generation of 20th-century-art innovators. Each of them has turned to the Bible for his own needs and, out of a multitude of stories and their interpretations, chosen a theme he has found best.

As their mainstream Dix has chosen the Gospel According to St Matthew, the opening one in the New Testament, on which its foundations have stood unshaken; Dali — the poetry of the Song of Solomon and the great books of European literature; and Fuchs — Genesis and the Book of Judges, which have laid down the laws of the creation and existence of the world.



«хокку о байкале» такеши мицукоши

Российская публика издавна с восторгом принимает все японское. Мы наделяем японскую душу абсолютной степенью утонченности.

Так, нас поражает легендарная способность японских художников уже в детском возрасте различать свыше 200 цветов; той же чувствительностью, по нашему мнению, проникнуты поэзия, современное искусство, музыка Японии.

**Вид на Чивыркуйский
залив с полуострова Святой нос**

Водная гладь

Для кого отражает

Осеннее небо?

Хара Ютака

Японский художник действительно проникает вглубь жизненных явлений. Ему действительно свойственно «дышать в такт» и великому, и малому. Но поэзия японского духа не только утончена, в ней слышатся и раскаты грома, и звон воинских доспехов. Мы привыкли видеть в малых формах японской поэзии — хокку и хайку — прозрачность печали и различать в них музыку легких порывов ветра, но в них также бушуют ураганы и слышится шорох крыльев бабочки.

Такеши Мицукоши — японский натуралист, фотограф и поэт.

Ключевое слово для понимания его выставки в Московском музее современного искусства: японский. Он современен и консервативен, как восточный мудрец, впитывает достижения глобальной цивилизации, чтобы полнее выразить свое чувство. Он отказывается от японской фотографической техники, чтобы

работать сверхточной камерой Лейка, от японских фотоматериалов — чтобы выбрать тяжелый, склонный к сумрачности Кодак. В своих работах он приглушает внешние чувства, чтобы создать в них тонкий настрой. Это и позволяет проникнуть в самый дух хокку. Хокку — мужская поэзия, в ней скупая лирика обволакивает космос, делая его чуть ближе, чуть доступнее пониманию публики. Язык хокку близок языку ландшафтной фотографии: как и последняя, он традиционен, немногословен. Ландшафтная фотография — отзвук гармонии пейзажа, запечатленный отнюдь не в туристическом блеске. В ней сохраняется сожаление о несовершенстве фотографической техники, оно и позволяет почувствовать дистанцию между совершенством природы и несовершенством ее отражения в произведении художника. Ландшафтная фотография близка картине, пейзажу, в ней, как в классической жи-



**Облачное небо
отражается в воде**

*Был пленен луной,
Но освободился. Вдруг
Тучка проплыла.*

Б а с ё

Трутовые грибы

*Белый грибок в лесу.
Какой-то лист незнакомый
К шляпке его прилип.*

Б а с ё



вописи, важна завершенность формы, и, как и в картине, в этой завершенности слышится дыхание холода. Ландшафтная фотография — жестокий жанр. Она заставляет признать несовершенство мастерства художника (фотографа), поскольку гармония живой природы превосходит все мыслимые фантазии человека. Для человека европейской культуры ландшафтная фотография, как и сама природа, носитель усеченного знания, поскольку целостность заключена лишь в идее ландшафта или в личности созерцающего. Для того, кто несет в себе культуру Дальнего Востока, особенно японскую, природа самодостаточна, в ней достает смыслов и значений, которые не требуют усилий человека, но лишь его присутствия как свидетеля.

Во время путешествия по Байкалу Такеши Мицукоши создал свою хокку или цикл хокку — зависит от того, будет зритель рассматривать каждую фотографию как завершенное целое или как отдельный иероглиф, в совокупности с другими составляющий послание. Напряженные серые воды Байкала, многообразие отражений и таящихся в них смыслов делают Священное море идеальной моделью поэзии космоса. Для ее полноты также необходимы и малые отзвуки цветов и мхов, крупитчатого снега и высоких прозрачных стеблей травы, ведь они часть, и в них — целое.

Такеши Мицукоши (1938) — специалист по охране лесов. Но много лет назад фотография стала для него мотивом вдохновенных прогулок то в дельте Амазонки, то в Гималаях. Результатом этих прогулок были фотоальбомы, которым в Японии присуждены высокие награды в области фотографических книжных изданий. За книгу «Природное наследие Японии» в 1999 году он получил «The Award of Domon Ken» самую престижную для фотографов в Японии премию.

Выставка предвляла День Байкала, который празднуют в последние выходные августа.



«Hokku about Baikal» by Takeshi Izukoshi

Takeshi Mizukoshi's exhibition at the Moscow Museum of Modern Art could be best understood by defining its key word 'Japanese'. Indeed, the Japanese naturalist, photographer and poet is contemporary and conservative like an eastern sage. He takes advantage of the global civilization's latest products in order to express more fully his feelings. He has put aside Japanese photographic hardware for the sake of the high-precision Leica. Likewise, he prefers the Kodak film adding some sombre tones to his shots. He tries to play down outward expressions of emotions and so infuse a subtle mood in his shots. In this way he is able to grasp the very spirit of hokku.

Takeshi Mizukoshi (b.1938) is a qualified specialist in forest preservation. When he took to photography many years ago he found in it the motivation to travel in search of poetic images, now in the delta of the Amazon, now in the Himalayas. His resulting albums have won him high prizes in photographic book publishing. His «Japan's Natural Heritage» brought him in 1999 the Award of Domon Ken, the most prestigious trophy for photographers in Japan.

Ирис

*Протянул ирис
Листья к брату своему.
Зеркало реки.*

Б а с ё



формула утопии массимо гьотти

Сентябрь 2005 года. В Московском музее современного искусства при поддержке Правительства Москвы, Российской Академии художеств, посольства Италии в РФ, области Пьемонт, провинции г. Турина прошла выставка итальянского художника Массимо Гьотти «Формула утопии». Экспозицию составили работы периода 1983–2003 годов: живописные произведения, панно из нержавеющей стали и раскрашенного мрамора, и, конечно, монументальная скульптура, большинство образцов которой были установлены во дворе здания музея на Петровке, 25.

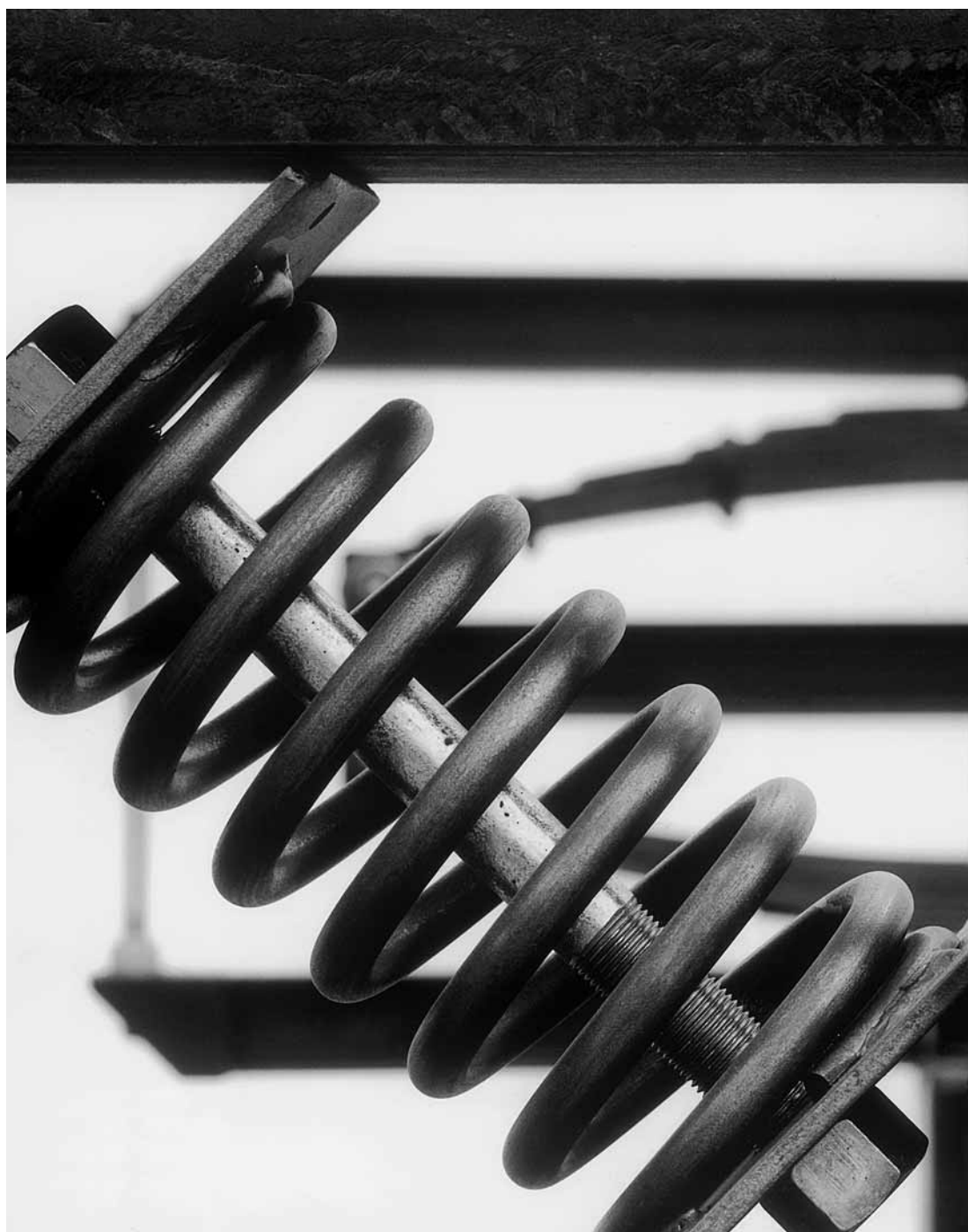
Массимо Гьотти — художник-интеллектуал, прекрасный знаток истории искусства. Поступив в Туринскую академию художеств, он изучал и живопись, и скульптуру, и архитектуру. Это наложило отпечаток на все его творчество — его искусство существует в постоянном, непрекращающемся симбиозе живописи, графики и скульптуры.

Но именно скульптура — главная любовь художника. В своих работах он соединяет историю и современность, традицию и новаторство. Создаваемые им абстрактно-неформальные ассамбляжи отсылают одновременно и к истуканам первобытных культур, и к классическому ордеру Древней Греции, и к модернистскому реди-мэйду.

Массимо Гьотти — «аскет механики», он использует в своих работах отходы промышленной цивилизации — пружины, болты, рельсы, ресоры, но не для того, чтобы отдать дань модному сегодня и уже несколько набившему оскомину бросовому материалу, а для того, чтобы рассказать притчу о затерянной во времени Технической утопии.

Из металлического лома художник создает целостный образ машинной цивилизации. Его «фигуры» — готовые кануть в Лету осколки уходящей эпохи, археологические памятники «исчезающего мира тяжелой промышленности». То, что еще не так давно было воплощением футуристической устремленности, сегодня воспринимается средневековым в развитии технической цивилизации. Для работ художника характерна особая погруженность, замкнутость на себе. Молчаливые, отрешенные, выключенные из жизни, они хранят достоинство древних руин.

Колоссы Гьотти подобны полуразрушенным храмам Древней Греции и Рима. Они утратили свою функцию, целесообразность, в принципе утратили смысл, но по воле художника обрели эстетическую значимость.



В скульптурах Массимо Гьотти сквозит идея человека-машины модернистской эпохи, на смену которому приходит юзер, пользователь, человек компьютерной цивилизации. На вернисаже Массимо Гьотти любезно согласился ответить на вопросы журнала «ДИ».

ДИ: Вы впервые в Москве?
— Второй раз. Первый раз я приезжал в Москву десять лет назад.

ДИ: Заметили какие-то изменения?
— Огромные!

ДИ: А в искусстве?

«Utopian Formula» by Massimo Ghiotti

Massimo Ghiotti's exhibition «Utopian Formula» was on view in the Moscow Museum of Modern Art, thanks to the support from Moscow Government, Russian Academy and Italian Embassy, as well as Piedmont region and the province of Turin. Sculpture is the Italian master's stock-in-trade, in which history goes along with

modernity and tradition with innovation. His abstract, non-formal assemblages at once refer us to the effigies of primitive culture and to the classical orders of Ancient Greece and to modernist ready-made shapes.

Massimo Ghiotti may be called a zealot of mechanics, so much he commits himself

to waste of industrial civilization such as springs, bolts, rails and what not. But he doesn't appear pious about still trendy but already weary use of scrap material. His message is different. He wants to tell us a parable about the once-brisk Technical Utopia.

Liya Adashevskaya



— В искусстве нет. По крайней мере, из того, что я видел, могу сделать такой вывод. Но, насколько мне известно, в Москве много интересного. Расширяются возможности для современного искусства. Устраивается биеннале.

ДИ: Ваши работы несут в себе

аромат модернистской эпохи. Но ведь вы прошли классическую школу образования.

— Конечно, меня учили традиционно.

ДИ: И как вы пришли к таким формам?

— После академии я работал

как раз по классическим образцам. Делал портреты, и у меня было много фигуративности. А потом я почувствовал, что надо пойти дальше, сотворить что-то новое. И вот так двигался от элементарного портрета к таким вещам, которые вы здесь видите. Это не то, чтобы человек тщится непременно найти, изобрести что-то, это как-то наступает само собой во время работы. То есть мы, художники, не всегда довольны тем, что творим, и стараемся искать что-то новое.

ДИ: Вы работаете на стыке скульптуры, живописи, графики, постоянно смешивая пластические приемы разных видов искусства. Вы режете картон, словно металл, разрисовываете мрамор...

— Нет, нет. Это не раскрашенный мрамор. Это тот самый цвет, который заключается в самом камне. И он всегда там останется. Цвет проник внутрь, но камень не разрисован. Здесь использована определенная технология.

ДИ: И все же, что для вас первично? Живопись, скульптура?

— Одно вытекает из другого. В академии я изучал и живопись, и архитектуру и скульптуру. И в один прекрасный момент у меня возникла необходимость выразить это в цвете. Поэтому, как вы видите, в моих работах отразились немножко живопись, немножко скульптура. Немножко света, немножко цвета, средиземноморского цвета.

ДИ: Вы преподаете. Своих студентов как учите?

— Традиционно. Это основа, базис. По крайней мере, студент должен знать историю искусства. Если он не изучал историю искусства, он никогда не придет к чему-то по-настоящему своему, он не сумеет систематизировать и синтезировать то, что требует время.

Лиля Адашевская

хундертвассер/хасегава линия бесконечности

К 60-летию образования ЮНЕСКО Московский музей современного искусства совместно с рядом организаций ЮНЕСКО подготовил выставку Хундертвассера и Хасегавы «Линия бесконечности» (4 октября — 14 ноября 2005 г.).

Представленные произведения — а их около 100 — соединили плоскость и пространство, цвет и форму единым восприятием мира.

Хундертвассер, без сомнения, большое, хотя и спорное явление в культуре нашего столетия. И в каком-то смысле — явление уникальное, ибо он — один из многих символов нашего века. ПОСТ- и Культура — эти антиподы — уживаются в нем как-то очень органично и даже интимно. Он, пожалуй (после того как к нему присмотришься, вживешься в его кричащий, китчевый дикий колорит-анти-колорит, в завораживающие, какие-то магнетизирующие миры бесконечно извивающихся линий силовых полей неведомых энергий), последний большой живописец (все-таки живописец!) XX века. И в лучших своих вещах он, конечно, — в Культуре. Продолжатель (и модернизатор) традиций и венского Сецессиона, и Климта, и в чем-то даже Клее, и многих других авангардистов, но также и носитель каких-то восточных интуиций: может быть, ламаистских икон, может быть, дзэн-японского понимания пространства,

он одновременно и постмодернист (особенно в архитектуре), и типичный представитель ПОСТ-. А анти-номизм, обостренный анти-номизм многих его цветовых лабиринтов? Не бродят ли здесь генотипы и архетипы древнего иудаизма? Может быть, именно поэтому Хундертвассер так остро ощущает родство искусства и религии, художника и священника и своим творчеством, по сути дела, пытается создать ИКОНУ транс-конфессиональной религии без-религиозного XX века, икону религии ПОСТ-? Или последнюю (кэмповскую?) икону Культуры? А его экологически-органическая архитектура (вспомним, конечно, его прототип — Гауди, а также старинные норвежские деревенские домишки, на крышах которых издревле высаживали траву) — не путь ли к новому пантеизму?

Виктор Бычков



Фриденсрайх
Хундертвассер

Четверо иностранцев

1992
Литография

Мальчик с зелеными волосами

1967
Литография

Олимпийские игры в Мюнхене

1972
Смешанная техника

Двадцатый век отмечен своим специфическим подходом к изобразительному искусству: от созерцательного (картина как объект любования) и утилитарного (портрет, заказанный у художника вместо современной фотографии) до фарса или игры с любыми визуальными объектами. Начало этому положил сюрреализм, затем экспрессионизм, дальше случился поп-арт. Пикассо назвал картину не картиной как функцией — изображением чего-либо, а самостоятельным предметом. Самостоятельное существование картин и архитектурных объектов в творчестве одного из самых колоритных персонажей XX века — Хундертвассера — сопоставимо с развитием растительного мира. Он был целиком и полностью поглощен идеями создания экологически благоприятной для человечества среды обитания (жилища) и визуально благополучных плоскостей (картин) для рассматривания.

«Прямая линия — это от дьявола», — девиз его творчества. Изогнутые линии архитектурных объектов Хундертвассера, нетрадиционные и безумно красивые цветовые сочетания в его живописных произведениях, книги, им оформленные, серии марок, дизайн экологической одежды — все свидетельствует о бесконечной любви автора к людям и планете по имени Земля. Хундертвассер — единственный в мире архитектор-самоучка, исповедовавший экологическую грамотность как основу бытия и строивший свои архитектурные объекты в гармонии с окружающей средой.

Хундертвассер (Фриденсрайх Стоватер) родился в Вене 15 декабря 1928 года. Он безуспешно пытался учиться в тех заведениях, которые выдают дипломы архитектора или художника, но так и не закончил ни одного. Это не помешало ему стать самым знаменитым художником Австрии XX века. Его слава расцвела к 1960-м годам, закономерно совпав с новым витком в сознании и искусстве: агрессия и геометрический рисунок в тканях, в музыке — рок, в архитектуре — упрощенные линии вездесущих «коробок»-многоэтажек. Карьера Хундертвассера, начавшись, уже не имела спадов. Она состояла из лекций, которые Хундертвассер читал нагишом, выставок, показательных посадок зеленых насаждений и прочих перформансов. И все это он делал для того, чтобы донести до аудитории цель своих выступлений, так сказать, наглядно. Он старался успеть сказать человечеству, что оно вышло из природы и пока еще не оборвало последние связи с ней.

Хундертвассер исколесил весь мир: Париж, Венеция, Новая Зеландия, США, Италия, Непал, Индия...



В 1975–1983 годах его работы экспонируются на всех пяти континентах и производят фурор своей индивидуальностью и непохожестью ни на что. Лишь опытный глаз в неровных, повторяющих очертания природных объектов строениях архитектора улавливает логическое продолжение эпохи ар нуво, которая так ярко воплотилась в творениях Гауди. Мировая слава дала художнику то, в чем он более всего нуждался, — возможность выйти за рамки материальных ограничений, пространством для творчества становится весь мир. Именно в этот период художник понимает, что по-настоящему ценно: гармония человека с природой и ежесекундное проживание каждого момента бытия как праздника форм и красок.

В то же время его искусство становится все более отстраненным от мировых тенденций.

Неугомонный путешественник, Хундертвассер получил диплом капитана и в 1968 году в Сицилии купил старую барку «Сан-Джузеппе Т», перегнал ее в Венецию и там переименовал в «Регентаг». С 1968 по 1972 год «Регентаг» находился в венецианской лагуне в ожидании эпизодических визитов хозяина. Он работал на борту парусника и ходил на нем вдоль Адриатического побережья. Петер Шамони снял об этом периоде творчества художника фильм и демонстрировал его в 1972 году в Каннах.

В том же году Хундертвассер опубликовал свой знаменитый манифест «Your Window Right — Your Tree Duty» и с помощью телевидения представил широкой публике свои идеи по созданию органического жилья. Уже в начале 1960-х годов он высказывал свои соображения о том, где и в каких домах должен жить человек, но эта его архитектурная концепция все время обрала дополнениями.

Дом, по Хундертвассеру, должен органически сливаться с окружающей средой, вокруг жилища присутствуют вода и зелень. Для собственного жилья художник выбирает Венецию, город ста вод и каналов, корабль, на котором он проводит большую часть своей жизни, и лес в Новой Зеландии.

Он публикует одну за другой все новые и новые версии экологической теории, посвященные переработке результатов жизнедеятельности человека и лично участвует в ее продвижении.

С 1967-го до середины 1990-х художник создает многочисленные серии марок для различных стран и континентов — от Африки до Лихтенштейна. Он оформляет книги, работает над дизайном часов, рисунками для флагов, эскизами монет...

В 1973 году Хундертвассер открывает для себя Новую Зеландию, которая становится для него второй родиной.

Он очень много путешествует. В 1976 году на «Регентаг» плывет на Таити, затем на Амазонку и Рио-Негро. В 1978 возвращается в Венецию и создает проект-манифест под названием «Флаг для мира на Среднем Востоке».

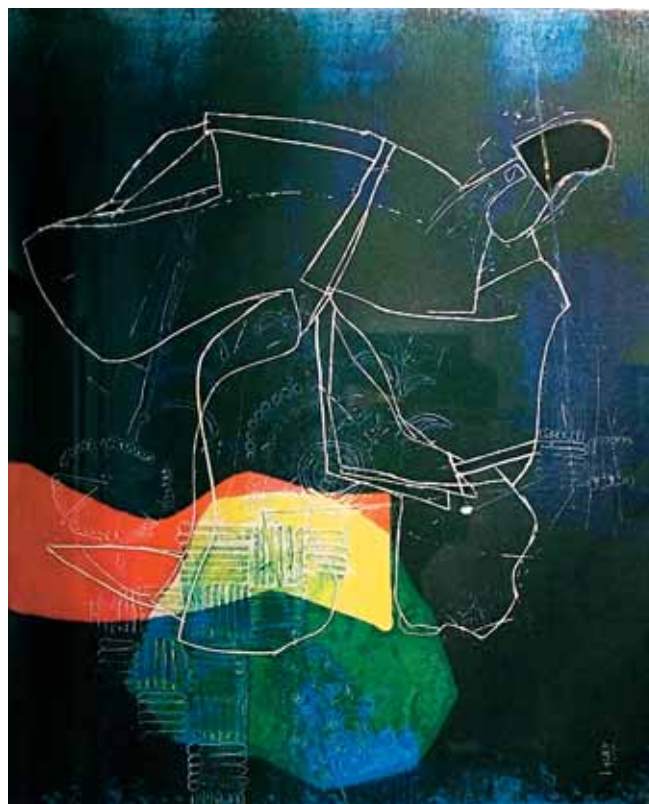
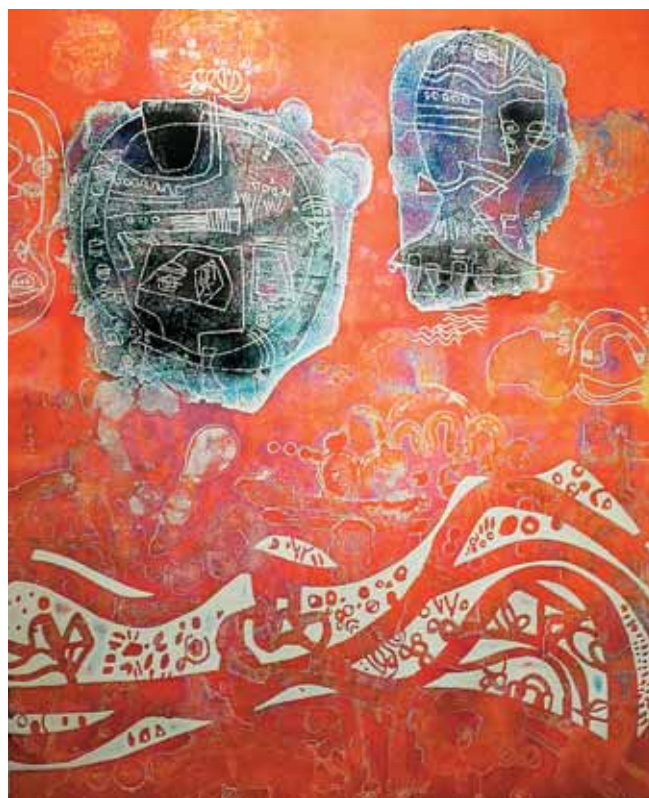
В 1980 году мэр Вашингтона объявляет 18 ноября Днем Хундертвассера. В этот день художник собственноручно сажает 12 деревьев из сотни предназначенных для озеленения Сквера Юстиции и дарит мэру постер «Посади дерево — предотврати ядерную опасность».

До самого конца жизни он сотрудничает с «Гринпис», участвует в экологических симпозиумах, сажает растения и раскрашивает километры плоскостей в жиз-

неутверждающие цвета. В 1982 году он создает Декларацию «Объединенной Зеленой Партии Австрии».

Один из лучших учеников и последователей Хундертвассера — Шоичи Хасегава. Их знакомство состоялось в 1961 году.

Хасегава родился в пригороде Токио в 1929 году. Рисовать начал в 20 лет. В Париже он изучает технику европейской гравюры и быстро достигает высот в этом виде искусства. Условность и зыбкость его художественных миров, намеренное искажение реальных объектов и пре-



ломление их через многоцветную, тончайшую по оттенкам колористической палитры призму, создают представление о существовании миров, параллельных тем, что воспринимаются органами чувств.

Если сравнивать творчество Хундертвассера и Хасегава, то первый — это мажорное звучание открытого мира красок, возникающего на контрасте цветов, а второй — мягкое, приглушенное журчание полутонов и полутеней. Если Хасегава сдержан, изысканно вежлив в наведении гармонии среди красок, то Хундертвассер буйствует и роскошествует. Но есть и общее — их картины переливаются всеми цветами радуги, разворачиваются, как спирали и все пространство картины наполнено цветом разной степени звучания, но гармоничным и точно передающим эмоциональные состояния. Абстрактная живопись — удачная форма для выражения идей авторов, потому что она не привязана к конкретным образам. Напротив, многообразие форм и символов, берущих свое начало из растительных и природных округлых и обтекаемых линий, — знак равенства бесконечной свободы творчества.

Маша Гусева



Hundertwasser — Hasegawa Line of Infinity

Шоицы Хасегава

Турнир

Офорт

Театр Но

Офорт

Фриденсрайх
Хундертвассер

Город

1986

Холст, масло

To mark the 60th anniversary of UNESCO, the Moscow Museum of Modern Art, in collaboration with some of UNESCO's organizations, staged an exhibition of Friedensreich Hundertwasser and Shoichi Hasegawa, «Line of Infinity», which was on show from 4 October until 14 November 2005.

A hundred or so works were on view, and the two masters' common world-feel, as well as such attributes as plane, space, colour and form, appear to have kept them together there. Hundertwasser is no doubt a great, though controversial, authority in the culture of our time. In a sense, he is unique because he is one of the numerous symbols of our age. The antipodes — postmodernism and culture — get on well with each other in him, quite naturally and even intimately. Look at him closer and feel up to his outcrying, kitsch-like, wild colouring-anticolouring and his enchanting, mesmerizing worlds of infinitely whirling lines like fields of unknown energies, and you will see that he is perhaps the 20th-century last great painter (after all, painter!).

Viktor Bychkov

Shoichi Hasegawa is one of the best pupils and followers of Hundertwasser. They first met in 1961.

Now it is possible to compare the two. Hundertwasser is an upbeat sound of the newly discovered world of paints created on contrasts of colours. Hasegawa, on the other hand, is a soft, muffled murmuring of half-tones and half-shades. Whereas Hasegawa is restrained and elegantly polite in arranging harmony among paints, Hundertwasser is frantic and overindulgent. Yet there is something common in them. Their paintings play with all colours of the rainbow and unfold like spirals. The whole space of their paintings is filled with colouring of different degree, but harmonic enough to render the true emotional state. Abstract painting is a good form for the authors to express their ideas, because it is not bonded to any concrete image. On the contrary, a multitude of forms and symbols obviously borrowed from vegetative and natural roundish and stream-lined lines may be seen as a sign of equality for the infinite freedom of artistic creativity.

Masha Guseva

футуризм, экспрессионизм – модели города

В отражении, осознании и пересоздании новой материальной среды начала XX века литература, живопись, графика первенствуют по отношению к архитектурной мысли. Именно писатели и художники сформулировали впечатляющие «архитектурные эдикты».

Архитектура звуков, звона, гула, калейдоскопа цветных граней стала главным героем полотен Аристарха Ленгулова, изображающих древнерусское церковное зодчество.

Уже в 70-х годах XIX века в полотнах Моне, изображающих вокзал Сен-Лазар, возникает динамика металлических конструкций, парового транспорта, дымов и световых эффектов, позже она безраздельно захватит воображение итальянских футуристов.

В 1910–1920-е годы в живописи, графике утверждаются несколько вариантов архитектурных мотивов (элементов среды): храм (дворец труда, искусства, спорта), завод, башня, мост (как инженерное сооружение из металлоконструкций), железная дорога со всеми составляющими ее элементами. Кубистичность заводских корпусов, вертикальность труб и столпов дыма создают иллюзию, представление о невидимом металлическом сердце, управляющем движением, «провоцируют» вращательное движение. Город одновременно и вампир, и закованный в доспехи рыцарь. Казимир Малевич утверждал, что заводы, фабрики, так же как и храмы, создаются для того, чтобы преодолеть действительность. Человек хочет победить бытие, противопоставить «ему – слепому, стихийному существу – свой разумный труд»¹.

Другой образ динамичной архитектуры – системы действующих механизмов. Излюбленный мотив футуристов и экспрессионистов – поезд, железнодорожный мост, пронзающие, «просверливающие» тело города. Это частые «гости» полотен Джорджо Де Кирико. Но они всегда в отдалении, на горизонте, в другом измерении, они не нарушают безмолвия, безвременья метафизического античного города.

Фабрики, заводы с трубами, дымами, для футуристов и экспрессионистов – это новый тип ландшафта, модель активной жизнедеятельности. Привлекательность такой модели для изобразительного искусства и кинематографа именно в том, что в ней есть нечто сатанинское, нечто грозящее гибелью, но для человека открывается возможность побороться с Богом. Вечные библейские темы борьбы Иакова с ангелом и Вавилонской башни.

Библейские ассоциации первенствуют в графике Натальи Гончаровой. В литографии «Град обреченный» (1914) и город, и вросшие в его тело черные трубы подвергаются воздушной атаке небесного ангельского воинства. В литографии «Ангелы и аэропланы» (1914) роли меняются. Легкокрылые планеры, посланцы земли, вторгаются в пределы града небесного. Но противостояние отменяется. Наоборот, ангелы постигают иную, отличную от библейской правду, стараются помочь, поддержать в воздухе новорожденные

объекты безумной «картонной» авиации.

Гончарова часто изображает архаические изваяния, эти каменные идола также имеют прямое отношение к теме града обреченного.

У Ольги Розановой и Натальи Гончаровой тема города – одна из основных. Они открывают новый тип ландшафта – город-фабрика, город-порт, город-крейсер. Это не только пейзаж, но и экспрессивная модель могучего, агрессивного техногенного организма.

В композиции Розановой «Фабрика и мост» (1913) фабрика – единый, действующий, агрессивный организм, движущийся крейсер, способный противостоять любому внешнему воздействию.

Гончарова к названию своей картины «Фабрика» (1912) делает примечание «футуристическая», подчеркивая тем самым, что это именно знаковая, художественно трансформированная тема. Фактически вся земля принимает облик фабричной среды, становится полем титанической битвы разнонаправленных гравитационных сил.

XX век изобилует литературными и изобразительными антиутопиями, в которых главным героем становится архитектура. Совмещаясь с разного рода чудесами техники, она превращается в самостоятельную, активно действующую, часто агрессивную среду, диктующую свои законы людской массе.

Тема города – центральная в творчестве Мстислава Добужинского. В 1918–1921 годах он создает монументальную графическую серию «Городские сны». В ней совместились символическое и экспрессивное начала. Впечатления от итальянских городов, в первую очередь Рима, сплавлены с образами Петербурга, воспринятого сквозь призму романов Достоевского.

Подобно тому как Джованни Пиранези предвосхитил романтизм, Добужинский утверждает свой уникальный вариант экспрессионизма. В серии «Городские сны» он формирует конструктивно-психологические ландшафты. Город предстает в двух проекциях: как величественный монумент, возвышающий дух, устремленный в бесконечность храм и как необъятная каменная темница с гигантскими орудиями принудительного труда. Город, безраздельно подчиняющий своей воле, своим ритмам, законам.

В XX веке идея города (архитектуры) чаще предстает как циклическая. Хаос – разрушение омертвевшей модели, накопленная энергетика изнутри взрывает каменный колодец. Расчищается пространство для нового цикла.



Александра Экстер

Пейзаж

1936–1938
Холст, масло
ММСИ

Вид на мост

1936–1938
Фанера, масло
ММСИ



Композиция Добужинского «Хаос» (1921) логически завершает серию «Городские сны». Гигантское космическое тело превращает город в нагромождение первородных глыб. Неотразимая красота чудовищной катастрофы, величие самой идеи ХАОСА. Графическая антиутопия выглядит более убедительно, чем последующие многочисленные киноверсии глобальных катастроф.

В 1926 году на выставке в Берлине Добужинский изучает работы Отто Дикса и Георга Гросса, которые представляются ему одновременно ужасными и убедительными. Привлекает мастерство и отталкивает физиологическая натуралистичность. Немецкие экспрессионисты доводят антиутопию до логического завершения. В полотнах Георга Гросса 1920-х безликие коробка домов угрожающе взирают черными квадратами выстроенных в ряды оконных проемов. На улицах вместо людей метафизические персонажи-манекены с отрубленными руками и шарами вместо голов.

У Франца Радзивилла живописные антиутопии приобретают сюрреалистические черты. Он оперирует кодовыми символическими объектами: мост, металлическая вышка, стрела подъемного механизма, железнодорожные пути, самолет-насекомое, облако-птица, красная планета («Стачка», 1930). Это театр метафизических объектов и драматических пространств, в чем-то адекватный композициям Редько с чревами завода. Но немецкий художник многократно усиливает драматизм среды. Пейзажи Радзивилла, чаще всего с черным небом, выглядят как подземные.

Urban Models of Futurism and Expressionism

When novelists, painters and illustrators at the beginning of the 20th century took care to describe, understand and transform the new environment they found themselves in, they turned first and foremost to architectural concepts. Moreover, they even spelled out some challenging architectural edicts.

In the 1910s–20s, some definite architectural stereotypes as inevitable attributes of the urban environment became well established in the painting and graphic art of the time. They were temple (as a palace of labor, art or sports), factory, tower, bridge (as an engineering structure of metal members) and railway with all its paraphernalia. The cubic forms of factory blocks and the vertical lines of chimneys and smoke stacks produced an illusion that somewhere invisible there was a metal heart which controlled all mechanisms at work. At the same time they seemed to prompt everything at work to move round and round. The city at once appeared as a vampire and an armor-clad knight. Kasimir Malevich

Аристарх
Лентулов

**Пейзаж
с церковью
и красными
крышами**

1915–1916

Холст, масло

М М С И

В 1933 году Радзивилл в полотне «Демон», с присущей ему документальностью, иллюзорностью изображения, представляет картину постапокалиптического города с фигурой повешенного человека и летящего вдоль улицы маленького демона-дракона.

У немецких экспрессионистов в полную силу развертывается полотно социальных контрастов. Возникают мотивы отторгнутого человека и механической марионетки. Отто Грибель — «Выставка дешевых товаров» (1923): в витрине магазина выставлены голые люди, добровольно признавшие себя манекенами и предназначенные на продажу. Рудольф Шлиштер — «Студия Дада» (1920): представлены процессы анимации куклы и распознавания неуловимой грани между роботом и человеком. Натурщица танцует на подиуме, за ней наблюдает и критически оценивает восседающая рядом женщина-манекен. Георг Гросс — «Республиканские автоматы» (1920): в метафизическом городе полые фигуры картонных господ с атрибутами социального престижа (пиджак, галстук, бабочка)... Близкий сюжет обыграл Рене Магритт в знаменитом полотне «Голконда» (1953), где функционеры в котелках в буквальном смысле сыплются с неба. Тот же процесс автоматизации людей исследует Андрей Платонов на примере уездного «футуристического» города, в котором возводится общий дом пролетариата (роман «Котлован», 1930).

В 1900–1920-е годы родные сестры — антиутопия и утопия — живут рядом, в одном измерении, созерцают одну и ту же картину вступающего в индустриальную эру общества, но часто не видят друг друга, как тени, пересекают друг друга, не сталкиваясь. Творцам новых утопических идей — Малевичу, Татлину, Лисицкому — не могло прийти в голову, что их умозритель-



Аристарх Лентулов

Башня. Новый Иерусалим

1917
Холст, масло
ММСИ

Владимир Баранов-Россине

Башня

Около 1907
Холст, масло
ММСИ

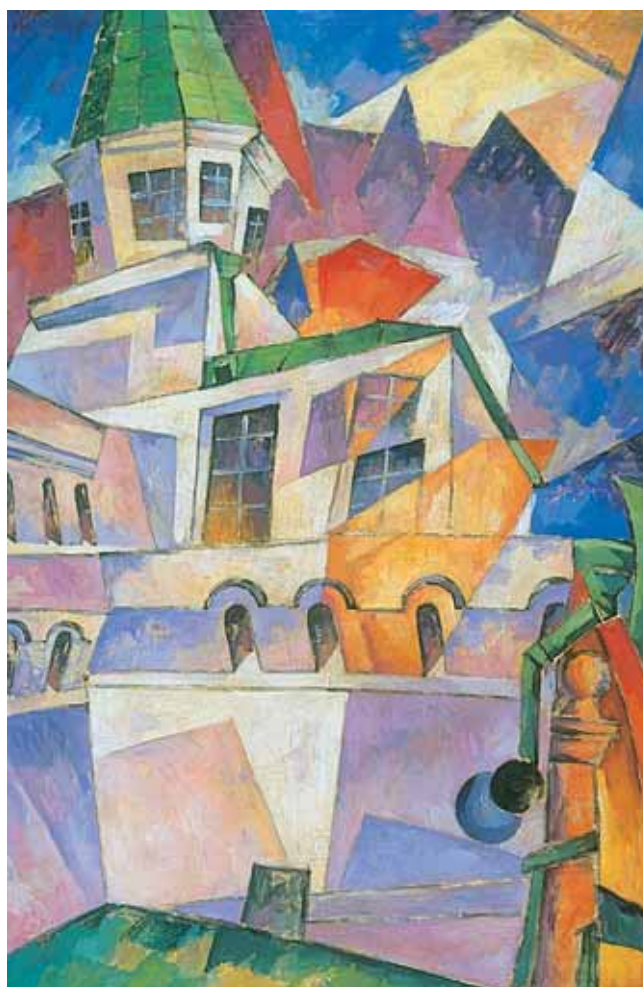
Стр. 55

ные проекты, в случае их осуществления, могли оказаться технически и, главное, социально несостоятельными. Воображаемая проектность, как кругосветный полет на воздушном шаре, всегда чревата катастрофой. Конечно, они верили в свои изобретения, в их нужность для общества, социальную безупречность, в их техническое совершенство и надежность. Однако в глубине подсознания ощущали, что все это именно ментальная конструкция, идеальная проектность, не замутненная прозой жизни.

С другой стороны, ни одному писателю не явилась мысль сделать героем романа, например, летающие проуны Лисицкого. Евгений Замятин в романе «Мы» создал собственную модель летающего города — сверхконструкцию «Интеграл». Но он-то как раз и не полетел к «светлому будущему». Герой повести, генеральный конструктор «Интеграла», был близок к тому, чтобы использовать свое детище против репрессивной власти, но в последний момент здравомыслие и чувство самосохранения взяли верх. «Всем известно, если хочешь быть счастлив и добродетелен, не обобщай, а держись узких частных; общие идеи являются неизбежным интеллектуальным злом. Не философы, а собиратели марок и выпиливатели рамок составляют хребет общества», — писал Олдос Хаксли².

Немецкий дадаист Курт Швиттерс, искренне симпатизировавший Татлину, сконструировал архитектурную антиутопию — Мерц-колонну (Собор эротической нищеты, ок. 1923). Башня Швиттерса состояла из набора всевозможных предметов, предметиков, наклеек, фотографий в рамках и была увенчана головой куклы. «Раскуполивая гладкую стыдливость» (так выражался сам автор), Швиттерс, сам того не желая, сконструировал пародию на Башню III Интернационала, создал «убийственную» версию легендарного прототипа.

Великий мечтатель Малевич не был лишен скептицизма даже в отношении собственных глобальных проектов. Он воображает управляемый, как паровоз, земной шар, но признает, что технический прогресс чреват катастрофами. Для книги Алексея Крученых «Взорваль» (1913) делает литографию «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге». «Человеку показалось очень ясно, что он царь на земле и что солнце работает исключительно для него, и все растет и живет для него <...> «Мы новый путь земле укажем». Не хотим ли быть богами? <...> Угаснет Солнце, и тогда возникает предположение, что все на Земле умрет»³.



Трудно прочертить видимую грань между экспрессионистским и футуристическим городом.

Экспрессионистский — город карнавала страстей и изломанных судеб, непреодолимых барьеров и вседозволенности, пира и нищеты. Зримый знак такого города попытался представить Херберт Байер в фотоколлаже «Одинокий в большом городе» (1932). На фоне унылой, мрачной стены дома — две раскрытые «зрячие» ладони с «вживленными» в них печальными глазами. Ладони, как зеркальная стена, отражают взгляд, человек может быть обращен только внутрь самого себя.

Футуристическое зрение, наоборот, многомерно и всепроникающе. Владимир Бурлюк в композиции «Глаза» (1909–1910) представляет сложную архитектурную конструкцию, состоящую из глаз, жадно поглощающих окружающее пространство.

Город — главная тема и центральное звено в футуристической модели мироустройства.

Наиболее радикальную, воинственную позицию избрал Филиппо Томмазо Маринетти — ниспровержение всего старого, отжившего: «Прочь из затхлого лабиринта мудрости!»⁴ Не вполне отдавая себе отчет в том, что есть старое и что такое «затхлый лабиринт мудрости», он обрушивается на музеи и библиотеки, отождествляя их с кладбищами. В его представлении музейному колумбарию противостоят объекты новой индустриальной среды.

Подобная позиция характерна и для многих русских футуристов.

Свое веское слово вписал Владимир Маяковский. В полотне «Рулетка (Железка)» (1915) поэт совместил экспрессию двух опасных увлечений — игры в рулетку и скоростных виражей на железнодорожных трассах.

Многочисленные радикальные, колкие манифесты — неотъемлемая особенность футуристической ху-

дожественной практики. Манифест — это не только самореклама, вызов обществу, но и акт самовыражения, самопознания, очищения сознания от накопившегося интеллектуального шлака, расчистка пути свободному воображению.

Футуризм устанавливает своего рода культ воображаемой глобальной трансформации среды. Алексей Крученых в рукотворной книге «Вселенская война Ъ» (1916) обозначает темы: Битва будетлян с Океаном, Битва с экватором.

Идея пересоздания среды вполне конкретно реализуется в живописных и графических произведениях.

Для русских художников — Михаила Ларионова, Ивана Пуни, Ольги Розановой, Натальи Гончаровой город — концентрированная эмоциональная, психологическая субстанция. В полотне «Пожар в городе» (Городской пейзаж, 1913–1914) Розанова, как скульптор, извлекает чрево города, рассекает объект, сталкивает экстерьер и интерьер, формирует слитную среду-объект.

В серии рисунков и литографий 1913 года возникает шагающий, «самодвижущийся», сошедший с мертвой точки город. Импровизируя мотивы разрушающегося города, Розанова тем самым освобождается от наваждения города, ведет борьбу сама с собой.

Русские художники не столь восторженно приветствуют новый индустриальный ландшафт, как это происходит у итальянцев. Город неприятен, неудобен для жизни, глух к проблемам человека, индифферентен к творческим откровениям. Хочется вырваться из его оков. Реальное расходится с воображаемым.

Среда города — пространство, которое надо преодолеть, покорить, как горную вершину. Рисунок Кирилла Зданевича «Город» (1916). Ландшафт из тесно спаянных, клонящихся вправо и влево башен, домов, арок, кирпичных стен. Из лабиринта архитектурных форм силится вырваться женщина-великанша. Выросшая из тела города, переросшая дома, она вступает с ним в борьбу. Рядом с ней мифический персонаж — человек без головы, с арочным проемом в грудной клетке. Человек-архитектура — олицетворение города и вместе с тем его противник. Мотив «человек-архитектура» можно считать классикой, он возникает в эпоху Возрождения. На фигуру человека проецируется план идеального Города: центральная площадь — живот, храм — сердце, башня — голова.

У Зданевича возникает футуристическая версия классицистического архитектурного канона. Художник изображает полупейзаж-полуплан (излюбленный мотив архитектурной графики Возрождения). Строения представлены в фас и одновременно в ракурсе, с высокой точки зрения. Таков ландшафтный план античного Рима, гравированный в XVI веке Пирро Лигорио.

Город — не мотив для пейзажа, не нейтральная среда, но поле столкновения противоборствующих сил. В гравюре «Разрушение города» (из книги Алексея Крученых «Война», 1916) Розанова представляет изувеченные улицы, простреливаемые тяжелыми пушками. Вышедшие из-под контроля орудия разрушения открывают тотальную внеличностную войну металла с камнем.

Вторжение в город — покушение на автономные миры жителей, атака на культуру. Но художник — в культуре. Покорение, завоевание города — задача психологическая. «Можно не писать о войне, но надо писать войною», — призывал Владимир Маяковский.

Розанова и Гончарова ярчайше выражают символистское начало в футуризме. Их модели города встроены в мифологический контекст, возведены в библейский масштаб. Розанова в линогравюре «Битва в трех сферах (на суше, на море и в воздухе)» (1916) претворяет мотив уходящей в небо лестницы Иакова. Она разрублена на куски, разметена в пространстве, прервана связь земли и неба. В вихре невиданного урагана смешались фигуры солдат и ангелов, крылья и штыки, фрагменты рушащихся конструкций и разрывы снарядов. Перемешаны осколки города, неба и земли.

Гончаровой являются картины столкновения сфер, битвы града земного и небесного. Как и в живописных работах, в графике Гончарова пересоздаются библейские сюжеты, формирует новую мифологическую историю XX столетия.

Вслед за Добужинским она обращается к классическим прототипам, в широком спектре от византийской иконописи до Жака Калло. В 1920 году в Париже создает литографии к книге Александра Рубакина «Город». Лист «Химеры» (1920). Совмещаются два изобразительных ряда: ландшафт индустриального города и магия, гротеск Средневековья. Город загадочен, фантастичен, непредсказуем, рождает страхи, монстров.

Розанова и Гончарова объединяют, синтезируют модели футуризма и экспрессионизма, выводят идею города из тесных рамок технократической вакханалии и утопического проектирования.

Гончарова изображает ожесточенную уличную драку, идиллическое сообщество нежных барышень, продающих букеты цветов, магазины, кафе, рестораны, парикмахерские, витрины...

В проектной графике ярко выражается новая модель, новый механизм видения. Радикальная трансформация зрительного восприятия непосредственно проявилась в образах футуристического города. Николай Леду в гравюре «Символический вид интерьера театра в Безансоне» вписывает архитектурный мотив в зрачок глаза античной статуи. Ракурс видения рождается в зрачке, в сознании человека. В полотне Умберто Боччони «Симультанное зрение» (1911) изображены два зеркально отраженных лица одной и той же женщины, которая с высокой точки (возможно, с балкона) взирает на разворачивающуюся внизу динамичную картину города. Боччони пластически моделирует то четвертое измерение, которое постоянно не давало покоя Казимиру Малевичу.

Картину «сотового» зрения воссоздал и Владимир Бурлюк. В композиции «Глаза» мастер выстраивает изменчивую, неустойчивую, калейдоскопическую конструкцию из глаз. Они вписаны в осколочно-геометрические формы. Это неожиданная архитектура «сотового» зрения, Дворец кубистического всеглазия с обращенными вовне окнами зрачков.

Симультанность футуристического города проявляется в двух аспектах. Синтез в одной композиции нескольких мотивов, которые могли быть восприняты последовательно с нескольких разных точек зрения. Гончарова в линогравюре «Мост» (1920) совмещает мотивы ажурных металлических решеток, трамвайных рельсов, вдавленных в брусчатку, каменных стен правой и левой сторон набережной и опор моста. У Розановой в «Битве в трех сферах» одновременно стреляют солдаты, летят ангелы, рушатся конструкции и лестница.

Опыты пространственных сдвигов, зрительных совмещений рождают образ футуристического откры-

asserted that factories, like temples, were made to overcome reality.

There were images of architecture in motion — in the form of operating mechanisms-within-mechanisms.

Futurists and expressionists liked to paint a railway train or bridge piercing through the body of the city. Images of this sort abounded in Giorgio De Chirico's paintings. But they are always in the distance, beyond the skyline, as if in a different system of measurements.

To futurists and expressionists, factories with their chimneys and smoke stacks were a new type of landscape, a model of burgeoning vital activity. This model attracted both painters and film makers because it implied something satanic and fatal, offering man a new chance to fight with God. It implied the eternal biblical themes of Jacob's fight with the angel and the Tower of Babel.

There were many anti-utopias in 20th-century books and pictures, in which the protagonist was architecture. Coupled with all sorts of high-tech miracles, architecture lived on its own, sometimes very actively, often very aggressively, dictating its own rules of law to the human masses. The 20th-century city (architecture) was conceived as existing in cycles. When it grows more petrified and mortified the city would blow up under the pressure of the energy accumulated within it. So the ground is cleared for a next cycle.

The line between the way the expressionists saw the modern city and the way the futurists did it is hard to draw.

The futuristic view, on the contrary, is one of many dimensions and all-penetrating. The poet David Burlyuk in his composition «Eyes» (1909-10) produced a complicated architectural structure made up of eyes avidly absorbing the surrounding space.

The city bulks largest in the futuristic model of the universe.

The most radical and militant position among the futurists is that taken by Filippo Tommazo Marinetti.

In his view, gadgets of the new brave industrial world must stand in stark opposition to items of the cozy fine-looking museums. Many of the Russian futurists held a similar position.

For all their different points of view, the futurists and the expressionists are akin in that they present scenography and currents of energy of the city rather than urban pictures and images. The impression of a real environment they transform in a mythological key. Pictures of visible and conceived townscapes overlap one another in turn.

Sergei Orlov

тия мира. Мастер зрительных парадоксов — Давид Бурлюк. Многие свои картины он писал с четырех сторон. Каждая из четырех граней холста имела свою условную линию горизонта и приданные ей изобразительные элементы. Игнорируя устойчивые пространственные ориентиры, Бурлюк добивался эффекта вращения объектов и ландшафта. Этот эффект использован в полотне «Мост. Пейзаж с четырех точек зрения» (1911). В данном контексте мост — это субстанция, связующая четыре измерения, мост от земной устойчивости к космической невесомости.

Футуристы и экспрессионисты, при всем различии ракурса видения, близки в том, что представляют не пейзажные картины, не изображение, а скорее сценографию и энергетические токи города. Впечатления от реальной среды перестраиваются в мифологическом ключе. Картины видимого и мысленного ландшафтов попеременно перекрывают друг друга.

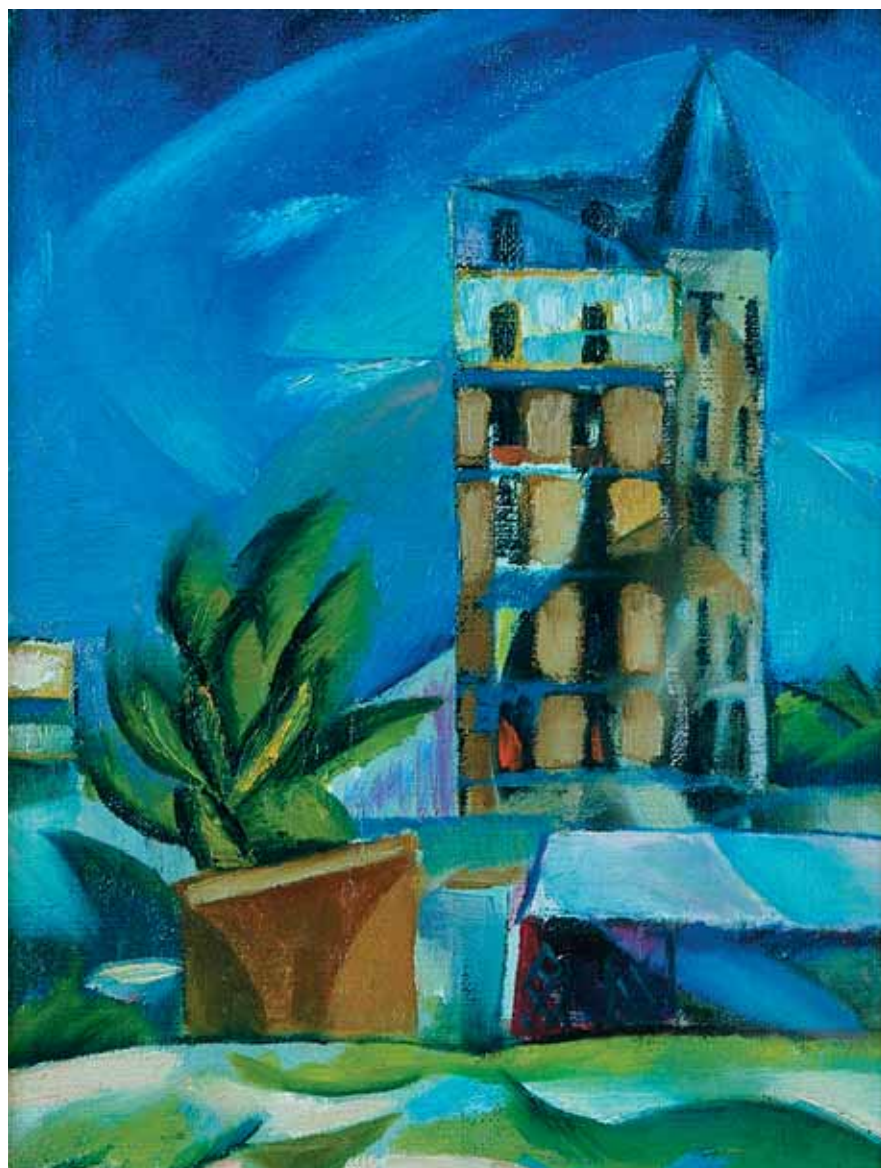
Сергей Орлов

¹ Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. М., 2003. Т. 4. С. 201.

² Евгений Замятин. Мы. Олдос Хаксли. О дивный новый мир. М., 1989. С. 165.

³ Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. С. 114.

⁴ Дадаизм. М., 2002. С. 49.





Илья Чашник

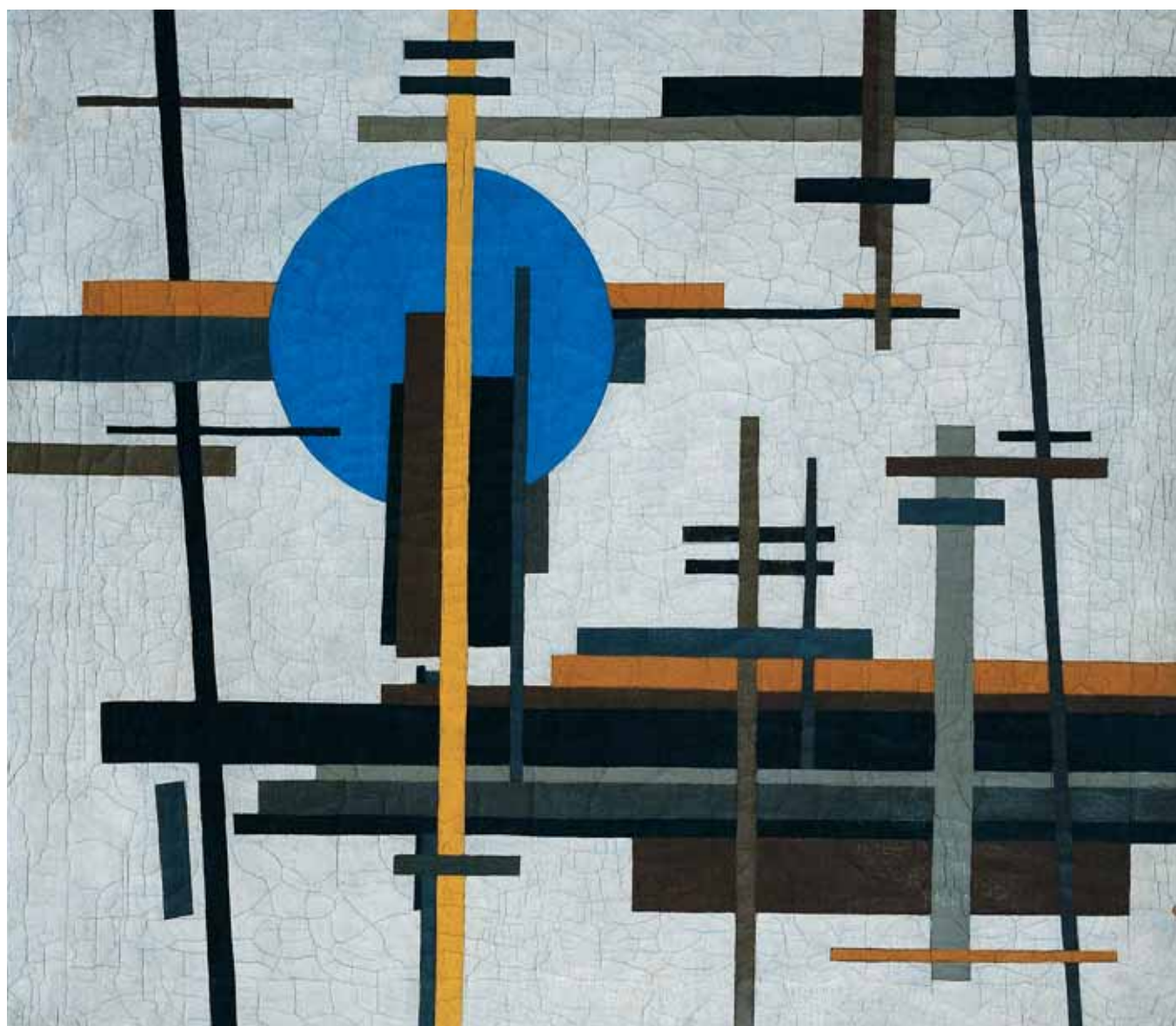
Композиция

1920
Холст, масло
ММСИ

Анна Каган

**Супрематическая
композиция**

1931
Холст, масло
ММСИ



призраки имперских утопий

Валерий Кошляков — сегодня это имя известно каждому, кто хоть мало-мальски интересуется современным искусством. Его называют «всепопулярным», «очень модным», во всех смыслах успешным.

И хотя Кошляков был довольно заметной фигурой на отечественной арт-сцене и сравнительно известной на западной где-то начиная со середины 90-х г., «всепопулярность» к нему пришла после того, как в 2003 году он представлял Россию на 50-й Венецианской биеннале.

Успех и признание художнику принес его необычный стиль — на огромных картонах (2 на 3 м и более), сделанных из найденных на помойках ободраных ящиков от телевизоров, холодильников и прочего, бледной, сильно разбавленной белилами темперой он пишет Рим и Венецию, Афины и Париж, Парфенон, Пантеон, Колизей, Нотр-Дам, Рейхстаг, Капитолий, Сент-Шапель, триумфальные арки и акведуки, готику и сталинский ампи́р. Но у Кошлякова это не памятники архитектуры — это руины, призраки «имперских утопий». Мумифицированное прошлое. Империи не умирают, они гибнут, оставляя по себе лишь воспоминание о былом величии. Возвышенность темы, классицизм образа и бросовый, мусорный материал — резаный, драный гофрокартон, академический выверенный рисунок и небрежные, будто случайные потеки краски — величие, проступающее сквозь время. Сами же архитектурные постройки в конечном итоге лишь театральные декорации современных городов, приманка для туристов — отсюда и условность манеры, и сам материал.

На Первой московской биеннале Валерий Кошляков представил свой очередной картонный шедевр — инсталляцию «Облако» (об этой работе журнал уже писал). Вскоре в Галерее Марата Гельмана на выставке «Реликвии. Сделано в СССР» нас ждала новая встреча с художником.

В экспозиции пять или семь картин, одна инсталляция, и один объект. Картины, написанные во вполне традиционной технике, отчасти были похожи на огромные эскизы и производили впечатление то ли незаконченных, то ли, напротив, пострадавших от времени, которое стерло верхний живописный слой, а вместе с ним детали, нюансы, подробности, оставив изображение в общих чертах. Именно в таком виде наша память преимущественно и консервирует прошлое, когда в одном маринаде под названием «Сделано в СССР», абсолютно уравниваемые в правах, плавают высокое и обыденное, знаки-символы давнишнего бытия, которое должно было определять сознание, и символы идеологии, которая определяла и бытие и сознание. Герб СССР, синий почтовый ящик,



красное знамя, трешка, балет «Спартак» с Мариусом Лиепой в главной роли, Мавзолей — бытие и сознание советской империи. Все это там, в прошлом. И никакой политической или социальной подоплеки — просто предметы. Некогда культовые, а теперь реликтовые.

беседа с художником

ДИ: Валерий, известно ваше неоднозначное отношение к термину — «актуальное искусство». Отношение, близкое к негативному. Что вас так раздражает в этом определении?

— Его надуманность. Караваджо был тоже актуальным художником в свое время. С его именем было связано много скандалов и споров. Актуальное — это не совсем плохо, только что подразумевают под этим словом? В разных местах все это очень разное. То, что актуально в одной стране, совсем неактуально в другой. К тому же само понятие «актуальное» соотносится с тем, что происходит в настоящее время, но оно так же подвижно, как и понятие современности. Мы привязываем слово «актуальное» к тому, что происходит сейчас, не задумываясь, как мы будем называть его завтра. Актуальное сегодня, а завтра? Я не стремлюсь быть актуальным художником.

ДИ: При этом именно ваш проект «Облако» многими был признан одной из лучших работ на Московской биеннале.

— Я официально похвал не слышал. Кому-то нравится, кому-то нет. Проект был ориентирован на внутреннего зрителя, на русского человека.

ДИ: Как я понимаю, то же можно сказать и о проекте «Реликвии. Сделано в СССР»?

— Да. Но никакой политической подоплеки здесь нет. Синий металлический ящик с надписью белыми буквами «Почта», три рубля, герб — все это приметы времени, маленькие штрихи советской империи. Без оценки «плохо — хорошо».

ДИ: Путешествия в прошлое сейчас очень даже в моде. Иными словами, актуальны.

— Кто-то попал в это только сейчас, впал в эту моду, а я этим занимался с 1990-го года, поэтому не чувствую особой актуальности этой темы. Я убил в себе современного художника в этом понимании, художника, который должен постоянно изобретать что-



то новое. Я вообще как бы убил в себе живого человека, его нет, и выступаю с точки зрения живущего в будущем или прошлом. Человека как бы нет, а есть то, что состоялось. Здесь нет моих заслуг. Я как бы результат культуры, которая накопилась в книжных магазинах, и той, что давит на сознание любого ребенка, который придет в библиотеку.

ДИ: *У вас ностальгия именно по СССР или по юности, которая по воле судьбы пришлась на ту эпоху в истории России?*

— Я не занимаюсь никакой ностальгией. Ностальгия — не термин для моего творчества. В проекте «Сделано в СССР» совсем другое задание. Это некое исследование потустороннего наблюдателя, который по каким-то причинам умеет рисовать. Есть идея человеческая — это созидание, конструирование, придумывание и разрушение, собственно утрата. Здесь есть идея империи.

Римская империя оставила после себя колонны, скульптуры. А советская империя — чем она идентифицируется? Это вопрос очень интересный. Колонн она не оставила, потому что советская архитектура, собственно, не является вершиной зодчества. Поэтому предметы и их изображения, которые вы видите на выставке, не связаны с архитектурой. Здесь нет ностальгии, здесь нет позиции, здесь есть просто предметы, как вы сказали, связанные с личной жизнью. Предметы и вещи, насыщенные колоссальной энергией. Меня интересует предмет с концентрированной энергией. Только и всего.

ДИ: *Вы жили в Москве, потом в Берлине, теперь Париж. Куда дальше?*

— Москва, Берлин, Париж, потом, может, в Рим. Можно сказать, что у меня затянувшиеся гастроли. Сейчас нет проблемы иммиграции.

ДИ: *Несколько слов, пожалуйста, о ваших планах на ближайшее будущее.*

— Скоро у меня будет выставка в Русском музее. Она посвящена размышлениям над русской формой. Это итог моих исканий на протяжении шести лет. Для России Кошляков — это руины, картон, это классицизм. А там будет представлено мое исследование, посвященное русской идее.*

ДИ: *Как я поняла, у вас индивидуальный подход к каждой стране. Какие проекты вы планируете в Европе?*

— В Берлине у меня будет выставка, затем во Франции, в городе Ниме. Потом выставка в Нью-

Валерий
Кошляков

**Эрмитаж для
домоуправле-**
ния

1998
Граффити

Арка
Из серии
«Монументы»

1996

Коллаж

Голова
Апполо

1995

Холст, масло

Ghosts of Imperial Utopias

The artist Valery Koshlyakov answers questions from DI.

DI: Will you explain what the «Leftovers: Made in USSR» project is about?

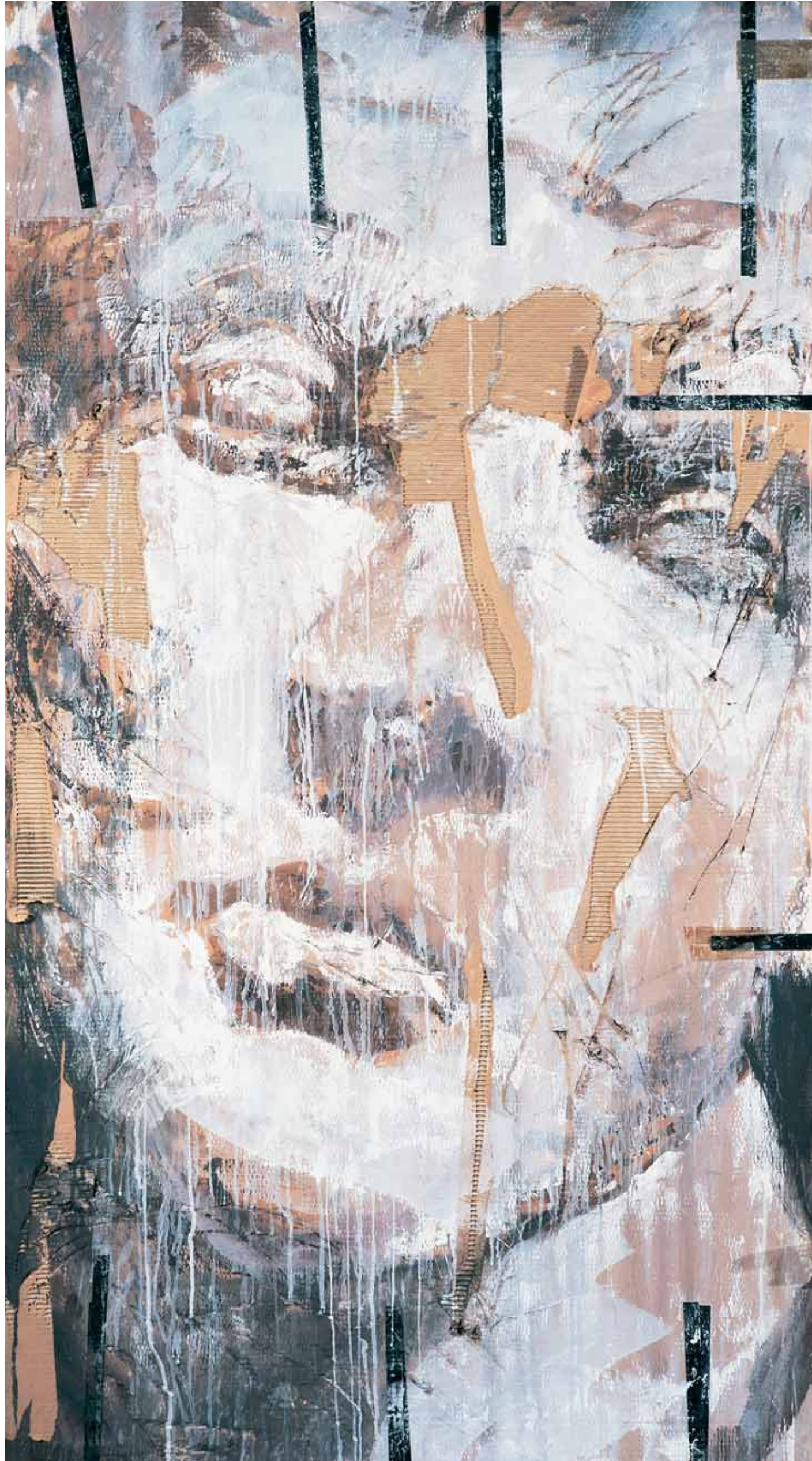
— Well, there are actually no political implications in it at all. Look at the blue-coloured iron box with the white-letter inscription POST. Or look at the three-rouble bill, or the picture of the national emblem. They all are just signs of the time, small marks on the Soviet empire. There is no «good» or «bad» value to them.

DI: Travelling into the past is trendy these days. It's in the air, in other words, isn't it?

— Maybe, some people have actually set about it when it's trendy, but I have been at it since 1990, so I don't feel it's in the air for me personally. I've killed a contemporary artist within myself, I mean an artist who must go on inventing something new. In a sense, I've killed a person living here and now. There is no such person in me. I am just acting as if from the standpoint of a person who will live in future or who lived in the past. It's as if there's no individual here, but only what happened at one time or other. I don't think it my own achievement. I'm sort of a product of the culture which has deposited in bookshops and which any teenager feels pressing on her mind when she enters a library.

DI: Do you feel nostalgic about the Soviet Union or about your youth which happened to fall on that historic epoch?

— I have nothing to do with anything nostalgic. Nostalgia is not a category for my preoccupation. The «Made in USSR» project is aimed at something quite different. It's a kind of research undertaken by an outside observer who happens to be able to draw. There are ideas common to all mankind, such as creation, designing, invention, or the idea of destruction, properly speaking, the idea of loss. Now, in my case it is the idea of an empire.



Из серии «Головы героев»

1991

Гофркартон, темпера

ММСИ

Афродита

2004

Холст, битум

Рим

1986

Бумага, смешанная техника

Temple

2004

Пенопласт, монтажная пена

Йорке. У меня все расписано. Все проекты разные. Например, в Люксембурге две недели назад открылась выставка, где я делал Дворец культуры. Огромное здание из лошадиного навоза и глины. У нас есть такая архитектурная традиция на юге России — так называемые мазанки. Есть идея, есть линия, просто согласно месту, куратору она варьируется.

Беседу вела Лия Адашевская

* Речь идет о выставке «Одежда пространства. Иконусы», которая проходила в Санкт-Петербурге в Мраморном дворце Государственного Русского музея летом 2005 года. Как пояснил Валерий Кошляков, иконусы — условное название символа, предмета от культуры и одновременно «бескультурия», иначе — предмета грубой окружающей среды. Иконусы ведут свою родословную от условной иконной архитектуры «другого мира», классического авангарда и объектов, незадействованных профессиональным дизайном, таких, как ларьки, всякого рода пристройки, городские урны.



город – контрапункт цивилизаций

При участии Российской Академии художеств, ее научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, а также ряда международных организаций¹ и поддержке ЮНЕСКО² несколько лет назад проходила международная конференция «Город – контрапункт цивилизаций: европейское, азиатское и российское измерения». Оргкомитет конференции возглавлял доктор искусствоведения Никита Васильевич Воронов³

В качестве лейтмотива конференции и ее предметного поля организаторы выбрали широкую совокупность вопросов, связанных с эстетикой городской среды, с городом как феноменом материальной культуры и визуальной системы, с градостроительством в контексте истории зодчества и актуальных творческих проблем современной архитектуры. Этот выбор определялся профессиональной ориентацией Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, на базе которого была подготовлена конференция, а также планом мероприятий Комиссии по урбанистической антропологии Всемирного союза антропологических и этнологических наук, которая сочла целесообразным обратить внимание на город в системе пластических искусств, концентрирующих в своих стилях модели мировых цивилизаций.

Данная конференция давала возможность ощутить целостность и сложность феномена городской цивилизации с учетом исторической (в масштабе тысячелетия) протяженности ее развития и взаимозависимости эстетических, экономических, политических, идеологических, социальных, экологических и многих других факторов и компонентов городского равновесия и прогресса.

Комплексный характер конференции и акцент на эстетических проблемах градоформирования были подчеркнуты уже в приветствиях, поступивших в адрес участников и организаторов конференции и оглашенных в начале ее работы. Так, президент Российской Академии художеств Зураб Церетели писал:

«Проведение этой конференции под эгидой ЮНЕСКО ... уже само по себе является свидетельством плодотворного сотрудничества исследователей, занимающихся урбанистической проблематикой, широко-го международного масштаба этого сотрудничества.

Нас особенно радует то обстоятельство, что в грандиозном проблемном тезаурусе урбанистической антропологии достойное место занимают эстетические принципы художественного конструирования и развития городского пространства. Восприятие города как эстетического феномена позволяет органично вписать историю градостроительства в мировую историю искусства, привлечь общественное внимание к художественным ценностям и памятникам, пробудить чувство прекрасного у людей, которые строят города и живут в них.

Российская Академия художеств в своей творческой, педагогической, научно-исследовательской де-

ятельности всегда придавала первостепенное значение цельности городской культуры, воспитанию творческой личности архитектора, мыслящего, как художник, и художника, понимающего строгие законы и великие тайны зодчества, художника, способного активно участвовать в эстетическом обогащении городской среды. Мы рассматриваем данную международную конференцию как важнейший этап в развитии этих традиций...».

Директор Российского института культурологии Кирилл Разлогов отмечал в своем письме-приветствии участникам конференции: «Конференция, проходящая в Международном центре архитектуры «Суханово», позволит, как мы надеемся, и декларировать, и аргументировать ряд прогрессивных методологических разработок, оригинальных научных концепций в области современной культурологии и новых теоретических и практических подходов к сложным проблемам формирования и функционирования городской среды как единой эстетической и гуманитарной системы...»

Профессор Института этнологии Венского университета, председатель Комиссии по проблемам урбанистической антропологии Гаус Ансари, обращаясь к участникам конференции, особо подчеркивал, что только на пересечении исторического опыта разных национальных культур, в контактных зонах «встречи» и взаимодействия цивилизаций возникает особенно сильное магнитное поле, благоприятное для эвристических открытий.

Ректор Веймарского университета «Баухаус» профессор Вальтер Бауэр-Ваббнегг отмечал, что будущее города открывает просторы для фантазии и творческого энтузиазма, но в то же время вызывает социально-психологические стрессы, сворачивающиеся в тугие узлы массовой урбанобии. Как ученые и как художники, мы обязаны использовать наши знания, мастерство и умение, нашу способность чувствовать и сочувствовать для развязывания этих узлов, для снятия накопившихся противоречий. Вступая на этот путь, мы остро ощущаем необходимость выхода за национальные границы, чтобы представить свои прогностические модели европейского города XXI века.

Задача конференции была определена в ее научной программе как разработка историко-культурной типологии и выявление гуманистической «миссии» города.

The city as a Counterpoint of Civilizations Discussed at an International Scientific Conference

The international conference under the slogan «The City as a Counterpoint of Civilizations: European, Asiatic and Russian Dimensions» took place several years ago. Supported by UNESCO, it had drawn as participants the Russian Academy of Arts, its research institute for fine arts history and theory and some international organisations. The conference's managing board was headed by Nikita Voronov.

В первом докладе директора НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств В.В. Ванслова «Феномен города в науке и искусстве» был сформулирован основной проблемный вектор конференции: «Город и человек, город как среда обитания, создающая те или иные (положительные или отрицательные) предпосылки для развития человеческой личности... Город как эстетическое целое, синтез искусств в современном городе, город как арена проявления художественных начал в человеческой жизни — это тоже важнейший круг вопросов, интересующих и эстетику, и искусствоведение». Докладчик проанализировал двойственную, дуалистическую и диалектическую природу города, в котором были заложены зародыши как гуманных, так и антигуманных начал. Докладчик развернул перед слушателями широкое полотно, на котором последовательно возникали, логически дополняя или решительно опровергая друг друга, различные образы города, созданные на протяжении столетий в эстетических теориях, социальных утопиях (Кампанелла, Фурье, Оуэн) и социально-критических системах, в прозе и поэзии, в кинематографе, в изобразительном искусстве: «города Солнца» и «города дьявола мировых коллизий и катастроф», «города-сада» (от Хоуарда до Маяковского) и «города-спрута», города-идиллии и города человеческого одиночества и печали, города как символа созидания и прогресса и города как знака гибели цивилизаций («Герника» Пикассо, монумент Цадкина «Разрушенный мир» в Роттердаме).

Переход от эстетического и искусствоведческого анализа городской проблематики в науке и искусстве к актуальным проблемам обеспечения устойчивого развития и социально-культурного благополучия современных городов определил доклад директора Всероссийского НИИ теории архитектуры и градостроительства, вице-президента Академии архитектуры и строительных наук В.Л. Хайта «Историко-культурные и эстетические аспекты обеспечения устойчивого развития городов». Его главный пафос определялся убеждением в том, что устойчивое развитие города и общества в целом не может быть обеспечено чисто природоохранными мероприятиями. Человеческое сообщество является прежде всего культурным феноменом, и для его устойчивого развития необходимы культуросодержащие факторы.

«Идеологи современного движения, — отметил В.Л. Хайт, — призывали к созданию гомогенной —

As the conference's keynote and its field of discussion, the board had chosen a wide range of issues relating to the aesthetics of urban environment, the city as a phenomenon of material culture and visual system, urban development within the context of history of architecture and outstanding issues of architecture today. The choice depended to a large extent on the professional orientation of the Russian Academy's research institute for fine arts history and theory, on the base of which the conference had been prepared, as well as on the blueprint of events suggested by the World Union of Anthropological and Ethnological Sciences' Commission for Urbanistic Anthropology, which thought it useful to draw attention to the city within the system of plastic arts whose styles epitomize models of world civilizations. Those attending at the conference could see how integrated and at the same time complicated the phenomenon of urban civilization is, if we take into account the historical (as measured with millennia) length of its evolution and the interdependence of aesthetic, economic, political, ideological, social, ecological and many other factors and components of urban balancing and progress.

The conference's aim, as set out in its agendum, was to work out the city's historical and cultural typology and find out its humanist missions.

Held at Sukhanovo, a Moscow suburb, the conference showed on the whole the usefulness of similar events in bringing together creative endeavours, field research efforts, theoretical generalizations and futurist forecasts.



«рационально организованной» среды, тогда как необходимым качеством благоприятной и устойчивой, культурно и духовно насыщенной среды жизнедеятельности должно быть информационно-эмоциональное богатство, формально-стилевое и историческое многообразие».

«Гуманизация среды неотделима от ее эстетизации». Гуманизация среды жизнедеятельности человека и общества требует гуманитаризации науки и педагогики, в особенности в подготовке архитекторов, художников, дизайнеров.

В следующем докладе, с которым выступил член-корреспондент Российской Академии наук, заведующий сектором Кавказа Института этнологии и антропологии РАН С.А. Арутюнов («Цивилизационные различия Запада и Востока в контексте современной урбанизации»), вопросы гуманизации городской среды получили освещение в философско-этнологическом проблемном ракурсе.

Надо отметить, что именно этот интереснейший, во многих своих частях носивший характер живого творческого экспромта, непосредственно состыкованный с актуальными современными политическими и нравственными проблемами доклад вызвал наиболее острую дискуссию и поток вопросов, касавшихся прежде всего правомерности использовать трагедию 11 сентября как повод и аргумент для обоснования модели однополярного мира: «цивилизация против варварства». Исследователи исламской цивилизации (Ю.М. Кобищанов, Ф.И. Пепинов, С.М. Червонная, С. Шахшахани) приводили в ходе дискуссии немало доводов о некорректности сопоставления мусульманской уммы с гражданским обществом западноевропейского или североамериканского типа, так как построение открытого гражданского общества, столь существенное для социального и культурного функционирования современного города, прежде всего мегаполиса, не зависит от конфессиональных и географических различий и не является специфически «западной» («северной») моделью, а становится завоеванием для всего человечества.

В докладе профессора Веймарского университета «Баухаус» Франка Эккардта «Европейский город XXI века — останется ли он социально ориентированным городом?» были подняты проблемы новой диалектики между глобальным и локальным, между фундаментальными и маргинальными ценностями.

Завершением этой пленарной сессии стал доклад ведущего научного сотрудника Российского института культурологии А.К. Якимовича «Фантасмагория советского города».

«Описывать явления тоталитарной культуры приходится с помощью логики сновидений, логики мифа, логики хаотических процессов... они отличались, с точки зрения рационального ума, своего рода невообразимостью... действовали как непредсказуемая, нечеловеческая, неконтролируемая сила, как порождение «великого бреда Вселенной». Точно было замечено некоторыми западными мыслителями, что советская система вела себя не так, как ведут себя политические, исторические, культурные образования людей. Она вела себя скорее по алгоритмам природных явлений. Это не фантасмагория Нью-Йорка, Парижа или Берлина. Советская фантасмагория — это странный сон в объятиях Великой Матери, которая давала жизнь и губила, даровала богатство и грабила,

даровала и ввергала в горе. Воплощением Великой Матери, империи, были сверхгородские образования, прежде всего Москва. Москва и есть наша Великая Мать.

Жить в могучей слабой стране, быть обездоленным богачом, быть свободным рабом в самой открытой и по-своему демократичной (но притом насквозь деспотической) системе; оказаться в конце концов побежденным победителем и жертвой своего собственного тирана, защищенного от врага большой кровью — это специфический опыт в рамках новоевропейской истории и новоевропейской культуры, которые приобрели новое качество «турбулентности»... Мать-Москва была ласковым и любящим чудовищем. Мы любили ее и знали, что мы любим чудовище. Эта фантасмагорическая жизнь в удушающих объятиях родной и страшной Матери должна была создать и создала предпосылки для определенного типа искусства и культуры...

Не случайно, наверное, Сальвадор Дали считал Советский Союз в высшей степени сюрреалистической страной, а в Москве видел воплощение «советского сюрреализма».

Следующие две сессии были объединены широкой темой «Города на стыке ареалов кочевых и оседлых народов». Фактически это была особая, самостоятельная «конференция внутри конференции», разработанная по программе председателя Комиссии по проблемам кочевников и культур кочевых народов Всемирного союза антропологических и этнологических наук профессора Тегеранского университета Сохейлы Шахшахани. Основная проблематика сессий включала анализ специфики городов в эпицентре и на границах кочевого мира, исследование взаимосвязей городской и кочевнической культур в историческом и современном контекстах.

Во всей совокупности докладов, прозвучавших на этих двух сессиях, трудно было бы провести жесткую границу, отделяющую «чисто» современную проблематику от исторического наследия. Казалось бы, весьма далекая от современности проблематика таких докладов, оборачивалась неожиданно тесной связью и жгучей сопричастностью к современности, а методология исследований, выработанная на конкретной и узкой основе исторической медиэвистики, обнаруживала свою эффективность в обращении к современным проблемам.

Проблематика «Город как эстетическая система» охватывала такие структурные разделы, как «Классические традиции и современные художественные новации», «Опыт истории мировой и отечественной архитектуры и градостроительства», «Проблемы городского ансамбля, эволюции стилей, синтеза искусств, дизайна городской среды». Председательствовали на этих сессиях заместитель директора НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ М.А. Бусев и заведующий отделом монументального искусства и художественных проблем архитектуры того же института В.П. Толстой, модераторами дискуссий в соответствующей последовательности выступали А.К. Якимович и А.В. Толстой.

Доклады и сообщения отличались разнообразием аксиологических критериев и методологических подходов к явлениям искусства (и антиискусства, разрушительного для городской среды). Хрестоматийно известные страницы из истории архитектуры

обретали новое освещение в соответствии с авторским переосмыслением историко-художественных процессов и ценностей. Примером в этом плане может служить доклад заведующего отделом русского искусства XVIII–XIX веков НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ И.В. Рязанцева «О своеобразии архитектуры Москвы XVIII – начала XIX века», в котором анализировались особенности местной художественной традиции, выявлялись истоки устойчивых предпочтений московских зодчих, художников и заказчиков в контексте неординарных процессов.

Докладчики демонстрировали образцы анализа не только статистических компонентов городской среды (зданий, ансамблей, планировочных систем), но и его кинетических составляющих, которые до сих пор не были предметом эстетического осмысления. Интересен в этом отношении был доклад историка архитектуры А.Н. Шукуровой «Фактор движения в эстетике города», старшего научного сотрудника Государственного института искусствознания МК РФ З.А. Имамутдиновой. Данные исследования оказались особенно интересными в силу определенной общности эстетических и психологических проблем, в которых пытаются разобраться сегодня и социологи, и медики, и специалисты в области социальной психологии, и педагоги, и представители эстетической мысли, историки, теоретики и практики организации массовых праздников и зрелищ.

Что касается художественной практики, то о ней вели речь не только искусствоведы, исследующие и оценивающие ее результаты, но и непосредственные носители профессионального опыта, навыков, традиций в эстетическом оформлении городов – архитекторы, художники-монументалисты, конструкторы и дизайнеры экстерьеров и интерьеров.

Особый круг докладов составили выступления конструкторов-дизайнеров и исследователей дизайна (художественного конструирования, комплексного декоративного оформления) городской среды. Методология таких исследований, в значительной мере опирающаяся на медицинско-физиологические и анатомические исследования (особенностей человеческого глаза, особенностей человеческой психики, нервной сигнальной системы и иных компонентов, включая «фрейдистские комплексы», определяющих восприятие цветов, форм и их сочетаний), оказалась во многом непривычной для представителей «классического» искусствознания и архитектуроведения, а порой и неприемлемой, с их точки зрения, как для анализа уже созданных произведений, сложившихся городских ансамблей, так и для разработки новых моделей и проектов в области городского дизайна. Физиологические аргументы вызвали острую полемику вокруг доклада художника-конструктора, ведущего дизайнера Красногорского завода Е.В. Жердева «Метафора в контексте видеоэкологических проблем архитектуры города».

Опираясь на разработки В.А. Филина и других специалистов-психологов, обнаруживших негативное влияние на психику человека прямоугольных, монотонных форм, доминирующих в городской застройке, Е.В. Жердев предложил свой проект «видеоэкологической системы».

В гомогенной среде, – утверждал докладчик, – нарушается обратная связь между сенсорными и дви-

гательными аппаратами, что приводит к ощущению дискомфорта.

Эти положения вызвали категорические возражения со стороны ряда историков искусства и архитектуры (В.В. Ванслов, В.Л. Хайт, А.К. Якимович и др.), указывавших на недопустимость абсолютизации формальных моментов (прямая линия, волнистая линия, угол, квадрат, овал и т.п.) без учета культурного контекста, идейного замысла, образной сущности произведения архитектуры. При этом отмечалось, что имитация в архитектуре природных форм, очерченных плавными извилистыми линиями, не только не является панацеей от утомительных психологических нагрузок, но в целом представляет собой маргинальное и бесперспективное направление современной архитектуры, ведущие мастера которой, «переболев» детской болезнью откровенных подражаний «естественной природе» или поиска «метафор», вызывающих ассоциации с природными формами или содержащих их иносказательную интерпретацию (дом-грибок, дом-яйцо, дом-ракушка, жилой квартал в виде медовых сот пчелиного улья и т.п.), отказались от подобных решений, страдающих и недостатком вкуса, и слабой функциональной эффективностью. Это не значит, что следует вовсе сбрасывать со счетов таких зодчих, как испанец А. Гауди, который смело использовал изогнутые линии, арабески, параболы, создавая эффект фантастических, как бы вылепленных от руки криволинейных форм; француз Э. Гимар, сконструировавший вход в некоторые станции парижского метро в виде летящей стрекозы; литовцы А. и В. Насвитисы, разыгравшие в ансамбле вильнюсского кафе «Неринга» целую симфонию парабол, овалов, плавно изогнутых линий, объемов и плоскостей, напоминающих очертания озер, песчаных дюн, морских пляжей, гибкую грацию растений и т.п. И все же так называемый биоморфизм, был отвергнут большинством участников дискуссии, убежденных в его ограниченности и несостоятельности.

Не избежал своего рода шока в воздействии на аудиторию и другой докладчик – доцент Воронежского государственного университета Н.П. Горошков. Обнаруженный им сквозь призму теории Зигмунда Фрейда в современной застройке Воронежа набор сексуальных символов привел его к печальному выводу о «тягостном внутреннем распаде безвременья» в русской провинциальной архитектуре.

Гораздо более мажорное звучание имели доклады молодых исследователей – аспирантов Московского художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова И.Ю. Пильстрова и С.Ю. Назаровой. Повышенное внимание к новаторским образным и технологическим решениям современной архитектуры, чуткость к талантам, живой интерес к нестандартным, оригинальным, эстетически выразительным и экономически рациональным решениям объединяли эти выступления, давая возможность ощутить достоинства и своеобразие «строгановской школы» современных исследований в области городского дизайна.

Исторический очерк И.Ю. Пильстрова на тему светового оформления городов, меняющихся принципов и особенностей ночной и дневной искусственной подсветки архитектурных объектов, использования света в прагматических целях и в качестве художественной составляющей городского ансамбля



ввел в научный обиход ряд малоизвестных и новых фактов из опыта зодчих и дизайнеров.

Со «световой архитектурой» и опытом архитектурного освещения тесно связаны и тенденции к повышению цветовой выразительности зданий и городского ансамбля в целом. Одну из первых попыток цветового осмысления архитектурной среды в масштабах города предпринял в 1929 году Лев Антокольский, который предложил Моссовету три варианта плановой окраски Москвы — поясной, артериальный и районный.

На тематической сессии «Экономика и экология города. Социальные проблемы, психологические стрессы, контрасты и критические ситуации в городе. Экстремальные зоны современной урбанистики» был заслушан концептуальный доклад В.П. Толстого «Мегаполис как узел противоречий технотронной цивилизации», в котором вопросы «красоты» города были органично увязаны с философскими (мировоззренческими), этнокультурными и иными аспектами технического прогресса, «технотронной цивилизации» с факторами социальной психологии.

Основное содержание своего доклада В.П. Толстой обобщил в нескольких тезисах:

Всем цивилизациям свойственно стремление преодолеть неумолимый бег времени. Лев Гумилев о способах защиты от «враждебного Хроноса»: они в созидательной деятельности человека и в нетленных памятниках искусства. К ним принадлежат и города.

Вопреки утопическим мечтам о разумно устроенных «городах Солнца», «городах-садах», реальное развитие шло по пути роста гигантских людских поселений.

Мегаполис — это концентрат, узел всех противоречий современной жизни. В то же время это своего рода опытная лаборатория. Эти уникальные образования рожают новые жизненные реалии и новую стратегию выживания людей в условиях технотронной цивилизации.

Условия жизни в мегаполисах ведут к мутациям общей социальной атмосферы, поведения людей и их психики. Эколог Конрад Лоренц предупреждает об этой опасности в книге «Восемь смертных грехов цивилизованного человечества».

Если в античные времена жители городов-полисов отличались качествами, определяемые латинским словом *urbanitas* (означающим «культурность», «учтивость», «толерантность», «внимательное отношение к окружающему»), то жителям современных мегаполисов свойственны иные, порой противоположные качества: агрессивность, слепота к прекрасному, нечувствительность к нарушениям этики и прочие отклонения от нравственной нормы.

Поэтому одной из главных стратегических задач современной культуры является восстановление гармоничных отношений между человеком и природой, государством и обществом.

На тематической сессии «Городской социум в этнополитологическом и этнокультурологическом контекстах» прозвучал доклад А.В. Толстого «Париж — столица искусства в первой половине XX века. География художественных центров и российское участие».

Докладчик говорил о «прекрасной эпохе», сложившейся в Париже на рубеже XIX–XX веков. В 1910-е годы формируется «Ля Рюш» (Улей) — международная колония художников-авангардистов из Европы и Америки. Выставки «Салона независимых» и других поощрявших новаторские искания творческих объединений привлекали в эти годы во французскую столицу многих новаторов и сочувствовавших авангардному поиску художников. Формируется совершенно особенный феномен «Парижской школы» как уникального сообщества людей искусства из многих стран Европы и из Америки, апробирующих именно в Париже свои художественные идеи или успешно торгующих ими.

Иные грани общей истории, политических и социальных преобразований, взаимодействия национальных культур и возникновения опасных зон ксенофобии были затронуты в докладах, связанных с иными ареалами и периодами миграций.

В ходе дискуссии высказывались контрастные суждения о благотворности (опасности) для большого города скоростных этнодемографических сдвигов, о желательности (невозможности) духовного сближения между старожилами и новоселами, об экономических стимулах (препятствиях) такого сближения.

Опыт проведения Международной научной конференции «Город — контрапункт цивилизаций» в Суханове показал плодотворность подобных конференций, способствующих мобилизации творческих поисков, полевых исследований, теоретических обобщений и футуристических прогнозов.

Светлана Червонная

¹ Лейденский университет (Нидерланды), Веймарский университет «Баухаус» — Дом европейской урбанистики (Германия) и Тегеранский университет имени Шахида Бехешти (Иран).

² Комиссии по проблемам урбанистической антропологии и по проблемам кочевников и культур кочевых народов Всемирного Союза антропологических и этнологических наук.

³ Никита Васильевич Воронов, скончавшийся за несколько дней до открытия конференции, которая началась с траурной минуты молчания в память о Председателе Оргкомитета, сделавшем все возможное для ее подготовки и не дожившем до ее открытия буквально несколько дней.

патриарх оформительского дела

к столетию со дня рождения к.и. рождественского

Константин Иванович Рождественский — один из энтузиастов создания нашего журнала, бессменный член редколлегии, много сделавший для становления журнала. Редакция «ДИ» чтит его память.



Хотя Константин Рождественский принадлежит к заслуженным, авторитетным деятелям отечественной художественной культуры, был награжден многими почетными наградами и званиями, его работы в области экспозиционного искусства у нас в стране остаются малоизвестными. Дело в том, что род художественной деятельности, которому он посвятил свою жизнь, гораздо менее популярен, чем станковая живопись или графика.

Свою жизнь он посвятил созданию экспозиционных ансамблей государственного значения, крупнейших промышленных выставок в стране и за рубежом. Важнейшую организующую роль на таких международных смотрах играют мастера выставочного ансамбля. От оригинальности и новизны их художественных решений во многом зависит эффективность показа возможностей и достижений страны. Однако творческий труд авторов, формирующих облик и экспозицию выставок, как бы «растворяется». Причем усилия мастера выставочного ансамбля становятся тем незаметнее, чем целостнее и органичнее получился весь выставочный показ. Это подобно тому, как в хорошем спектакле «режиссер умирает в актере» или партия одного музыканта вплетается в общее звучание оркестра. Ведь внимание посетителей подобных выставок сосредоточено прежде всего на том, что показывают, а не на том, кто и как это зрелище организовал.

К когорте признанных мастеров экспозиционно-оформительского дела принадлежал и К.И. Рождественский. В 2006 году мы отмечаем столетие со дня его рождения.

Жизненный путь К.И. Рождественского пришелся на самое трудное время и это наложило печать на мировоззрение, личность и творческие устремления художника.

К.И. Рождественский родился 1 апреля 1906 года в Сибири, в старом университетском городе Томске. В 1920 году он отправился учиться в Петроград. С 1923 по 1927 год он — студент Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), где преподавали К. Малевич, П. Филонов, К. Матюшин и другие художники-новаторы. Незаурядная творческая личность К. Малевича, талантливого теоретика и педагога, авангардное творчество учителей и художников его круга, несомненно, оказывали мощное влияние на их учеников.

В 1925 году совет ГИНХУКа, учитывая успеш-

ную работу К. Рождественского, утвердил его в должности научного сотрудника этого института. После закрытия ГИНХУКа, в 1927 году, К. Рождественский и другие ученики К. Малевича образовали группу «Пластический реализм», лидером которой была В. Еромолаева. Здесь занимались экспериментами и поисками нового художественного языка в духе супрематических идей учителя. Впоследствии К. Рождественский так вспоминал эти занятия: «Мы работали не только с цветом, но и с пространством... изучали прежде всего живопись как основу современного восприятия и выражения в искусстве, (ибо) заложенное в современной живописи понимание формы, материала существенно и для архитектуры, и для скульптуры».¹ Одновременно К. Рождественский преподавал в Ленинградском институте истории искусств и руководил изостудией Дома культуры имени Первой пятилетки.

В 1937 году К. Рождественский впервые оказался во Франции в качестве заместителя главного художника экспозиции советского павильона на Всемирной выставке. В то время в Petit Palais демонстрировалась грандиозная выставка под девизом «Французская школа живописи. Учителя свободного искусства». На ней были представлены импрессионисты и все новейшие течения современного искусства. Эту выставку К. Рождественский, разумеется, досконально изучил. Тогдашние его дневниковые записи полны восторженных слов о французских мастерах и описаний природы в духе импрессионистов.

Во время подготовки к Всемирной выставке К. Рождественский со своими коллегами посетил загородную мастерскую скульптора Аристиды Майоля и сделал для себя вывод: «подвижническая ежедневная вдохновенная ремесленная работа поднимает художника до мастера». В мастерской Пикассо Рождественский побывал в то время, когда тот заканчивал свою гениальную «Гернику» для павильона республиканской Испании. В беседе с ним зашел разговор о перспективах современного искусства. Пикассо сказал: «Будущий художник должен сделать вывод из всей предшествующей живописи. У него есть только два выхода: или идти в архитектуру, так как принципы формирования пластических пропорций разрабатывались новейшей живописью (и не случайно некоторые современные художники работают как архитекторы), или же надо искать новый современный реальный образ».² Побывал К. Рождественский в мас-

терских Фернана Леже и Жака Люрса и тоже беседовал с ними. В то время Леже готовил красочное панно для «Дворца открытий» Всемирной выставки, а Люрс, по словам К. Рождественского, интересно и изобретательно оформил павильон «Интернациональное единство науки и искусства» на той же выставке.

Таким образом, еще до того как приступить к работе в своем павильоне, наши художники имели возможность познакомиться с новейшими течениями современного искусства и увидеть, что готовят для Парижской выставки крупнейшие мастера Франции. Для К. Рождественского, вступавшего тогда на новую стезю творческой деятельности, это имело особое значение: ведь начинал он с «чистой» живописи,³ параллельно работал в книжной и журнальной графике и в декоративном искусстве, занимался росписью по фарфору и выполнял скромные сценографические работы. И лишь со второй половины 1930-х годов, точнее, с участия в экспозиции Парижской выставки, эта новая область творчества становится для К. Рождественского главной.

Создание выставочных экспозиций и павильонов на больших международных смотрах — это ответственная и специфичная сфера деятельности, она включает целый комплекс как художественных, так и общественно-политических и даже психологических задач. Чтобы организовать наглядный и убедительный показ разнородных и разновеликих экспонатов, объединив их в целостный и впечатляющий ансамбль, мастер экспозиции должен владеть комплексом средств и приемов, способствующих концентрации внимания массового зрителя и создания общей благоприятной обстановки. В экспозиционном ансамбле все важно: и архитектурный облик выставочного павильона, и организация его внутренних пространств, и выделение ключевых экспонатов экспозиции, и хорошо подготовленный эффект неожиданности при их показе, и многое другое, что достигается взаимодействием всех пространственных, цветосветовых и звукомызыкальных средств.

Чтобы добиться эффектности и увлекательности экспозиции, на таких выставках применяются: показ в действии машин и моделей уникальных сооружений, а также живописные диорамы, красочные панно, витражи и т.д. — словом, все ресурсы аудиовизуального, театрального и монументально-декоративного искусства. Желание превратить всемирные выставки в незабываемые ансамбли со множеством националь-

ных и отраслевых павильонов, архитектурных раритетов и прочих развлекательных зрелищ особенно явно проявилось на выставках второй половины XX века — именно в то время, когда широко развернулось и окрепло мастерство К. Рождественского.

Известно, что искусству выставочных экспозиций (особенно тех, что ориентированы на зарубежную аудиторию) свойственна идеализация действительности, показ только светлых позитивных ее сторон. Сама природа экспозиционного искусства подразумевает некое политическое и пропагандистское начало, присущее ему, как и другим видам масс-медиа.

Экспозицию павильонов СССР на двух всемирных выставках 1937 и 1939 годов готовил в основном один состав опытных художников-оформителей. Будучи новичком в этом деле, К. Рождественский работал рядом с такими большими мастерами, как Б. Иофан, В. Мухина, В. Фаворский, М. Сарьян, Л. Лисицкий, С. Герасимов, А. Дейнека, П. Вильямс, А. Гончаров, Л. Бруни, Ю. Пименов, А. Лабас, и такими известными сценографами и декораторами, как И. Рабинович, Б. Виленский, Б. и М. Эндеры, А. Лепорская, Г. Клущис, А. Левин, В. Роскин, Б. Родионов и другие. Опираясь на приобретенный опыт — как собственный, так и своих опытных коллег — К. Рождественский так сформулировал задачи экспозиционного искусства: «В самых наглядных, понятных для совершенно неподготовленного зрителя формах показать, не прибегая к вульгарности и упрощенчеству... Нужно было найти сильные формы выражения, конкурирующие со всем, что будет на выставке, и могущие правдиво рассказать и подчас переубедить предубежденного зрителя». Для этого, полагает К. Рождественский, в проектировании экспозиции необходима изобретательность, выдумка, которая не только привлекает зрителя, но и раскрывает содержание темы.

Многоплановость, неожиданные контрасты, открывающиеся во время движения зрителя, «перетекание» одного зала в другой, введение дополнительных потолков и конструкций — все подчинено художественному образу выставки. Нужно так спланировать выставку, чтобы перед посетителем неожиданно раскрывались новые перспективы, и каждую из них завершал привлекательный и значительный экспонат. Зритель не должен чувствовать принудительного графика движения. Для этого нужна умелая режиссерская расстановка крупных, издали видимых экспо-



натов, как бы опорных маяков внимания посетителя. «Можно большой, тяжелый экспонат так окружить и сопоставить с другими элементами интерьера, что он будет казаться маленьким, а маленький — грандиозным... Для каждой выставки и музея нужна разработка самостоятельной цветовой драматургии, чтобы цвет эмоционально нарастал, поддерживал и выражал содержание экспозиции».⁴

Свои наблюдения и обобщения, опирающиеся на опыт мировых мастеров экспозиционного искусства, К.И. Рождественский резюмирует в простой и ясной формуле: «Выставка должна быть для посетителя в какой-то степени откровением, то есть открытием неведомого или мало знакомого ему мира».⁵

Если в экспозиции павильонов СССР на всемирных выставках 1937 и 1939 годов еще трудно вычленил личный вклад К.И. Рождественского из коллективного труда многих опытных художников, то в послевоенный период, в 1950–1970-е годы, когда он стал уже авторитетным мастером выставочного ансамбля, К. Рождественский сам возглавляет большие творческие коллективы специалистов, создавших такие знаменитые выставочные ансамбли, как павильоны СССР на всемирных выставках.

Первой крупной работой был павильон СССР на первой послевоенной Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе. Архитектура этого павильона первоначально предназначалась для совершенно иной экспозиции. К. Рождественскому (вместе с его заместителем Б. Родионовым и большой бригадой художников-оформителей) предстояло приспособить аморфное внутреннее пространство павильона со сплошным остеклением стен к требованиям новой выставки. Работая над проектом, К. Рождественский стремился создать «впечатление мощи величия и в то же время сердечности и человечности».⁶

Построение внутреннего пространства в виде уходящей вглубь анфилады залов, оказалось неожиданным, непохожим на другие павильоны выставки. Бельгийская газета «Dernier Ere» писала о «восхитительном виде, который открывается в павильоне, как только в него входишь»: «...Это можно резюмировать одним словом — сенсационно!» И сенсационной для западных зрителей и журналистов оказалась общая мажорная атмосфера выставочного интерьера, его художественная собранность и целеустремленность.

Каждый раздел экспозиции имел самостоятельный художественный облик. Вводный зал, посвящен-

ный государственному устройству СССР, был оформлен с применением красного гранита, следующий зал — «Промышленность» — серебристым металлом, третий — на тему «Досуг и отдых» — был выдержан в зеленоватых тонах и ассоциировался с газоном; здесь демонстрировались живописные панорамы курортов Сочи и Кисловодска. Ощущение свободы внутреннего пространства и открытость перспективы достигались тем, что была убрана торцовая стена вводного зала и во всю ширь развернуты ступени парадной лестницы с фланкирующими ее статуями на постаментах.

Центральную пространственную ось павильона и его перспективную глубину согласно проекту К. Рождественского подчеркивали шесть высоких пилонов. Пилоны создавали ощущение стройности и устремленности ввысь и вглубь. Все это кардинально меняло пространственный строй интерьера — огромного по площади (170x75 м), но относительно невысокого. Введенные К. Рождественским существенные архитектурные коррективы преобразили пространство павильона. За экспозиционное решение павильона СССР в Брюсселе К. Рождественский был награжден Гран-при и бельгийским орденом Леопольда II.

В 1959 году почти одновременно состоялись две чрезвычайно представительные государственные экспозиции: США — в Москве и СССР — в Нью-Йорке. По существу, эти выставки стали состязанием не только разных социально-экономических систем, но и различного понимания задач и средств экспозиционного воздействия. Сравнительному анализу этих различий К. Рождественский посвятил главу в своей книге «Ансамбль и экспозиция». Выставка в США, созданная по проекту К. Рождественского называлась «Достижения Советского Союза в области науки, техники и культуры». Она открылась летом 1959 года в центре Нью-Йорка, на площади Колумба в Колизее — новом здании, построенном для выставок.

В главном зале посетителей встречала стремительно взлетающая ввысь 18-метровая парабола центрального стенда. На его серебристо-металлическом фоне, словно в невесомости, парил серебряный шар первого спутника и модели других космических аппаратов.

Содержательная, драматургически обоснованная система экспозиции, ясные цветовые отношения, игра фактур примененных материалов, удачное использование световых эффектов и художественных

Константин
Рождественский

**Натюрморт с
перчаткой**
Бумага, гуашь

**Сибирячка на синем
фоне**
Холст масло



средств скульптуры, живописи и музыкального сопровождения — все это создавало праздничную приподнято-радостную атмосферу. Газета «Нью-Йорк геральд трибюн» в редакционной статье писала: «Главной силой выставки являются энергия, размах и движение, что напоминает о большом сходстве между двумя нашими нациями». А известный американский поэт Карл Сенберг отметил: «Выставка сделана на высшем интеллектуальном уровне».⁷

Стремительно взмывающую вверх форму заглавного стенда К. Рождественский удачно применял и при проектировании (вместе с архитектором М.В. Посохиным) павильона СССР на Всемирной выставке 1970 года в японском городе Осака. Внешне этот павильон похож на огромное развернутое в пространстве красное знамя — высоко поднятое у древка и плавно ниспадающее к концу. Такое сугубо изобразительное решение, не свойственное архитектуре, в ансамбле Всемирной выставки оказалось вполне уместным. Необычная архитектурная форма павильона позволила создать обширное внутреннее пространство, приспособленное к конкретной экспозиции.

Как и на других своих выставках, К. Рождественский и здесь начинает с сильного эмоционального эффекта. В центре большого круглого вводного зала на зеленом подиуме — огромный устремленный ввысь пилон. Он пронизывал внутреннее пространство самой высокой головной части павильона и открывался посетителям еще раз после того, как они, пройдя экспозицию, оказывались на площадке верхнего этажа. И тогда перед ними внезапно открывалось необъятное пространство вводного зала с реющими космическими аппаратами. Неожиданный контраст перехода из светлых экспозиционных залов к затененному и таинственному «космическому» пространству производил, по свидетельству очевидцев, неизгладимое впечатление. Такие эффекты экспозиции во многом определили успех нашего павильона в Осаке.

Следует отметить особый склад пластического мышления К. Рождественского и безусловный художественный вкус, что является результатом не только природного дарования, но и хорошей школы, лежащей в основе его творчества. Пластическое мышление К. Рождественского росло и закалялось в горниле новейших художественных течений и плодотворного творческого общения с художниками-новаторами. Все это способствовало становлению творческой личности и выработке собственного стиля в искусстве

выставочного ансамбля, где важную роль играют новейшие экспозиционные технологии и синтез искусств.

Может возникнуть вопрос: почему художник, имевший таких наставников, приобщенный к ценностям мирового искусства и его новейшим направлениям, посвятил свою жизнь и все творческие силы такой деятельности, которая по природе своей имеет служебно-прикладной характер и обязана отстаивать и пропагандировать идеологию и политику советского государства, т.е. режима, который в сущности своей был тоталитарным и антинародным? Понять причины такого выбора жизненного пути можно, только учитывая историческую ситуацию, в которой жил и работал художник.

Избранная К. Рождественским сфера деятельности, хотя и была одной из самых официозных, привлекала тем, что в ней работали практически все художественные силы многонационального Советского Союза. И не только потому, что декоративно-оформительское искусство было престижным и щедро поощрялось государством, но и потому, что предоставляло художникам большую свободу творческого маневра по сравнению со станковой живописью и скульптурой. Здесь было возможно, а порой и необходимо прибегать к взаимодействию разных искусств, методам дизайна, применять приемы и навыки конструктивизма, кубизма, супрематизма. Все это во многом объясняет, почему в создании павильонов и выставок государственного значения охотно и увлеченно работали многие талантливые мастера искусств, что и обеспечивало нашей стране достойное представительство на ответственных международных смотрах.

Рождественский, выполняя официальные установки, умел находить такие оптимальные художественные решения, которые позволяли ему в рамках заданного работать свободно и с полной отдачей. Подтверждением тому служит вся его многогранная творческая деятельность художника, дизайнера, мастера экспозиций, теоретика и организатора больших художественных коллективов. С большим интересом он работал как живописец и график. Эта область мало известна зрителю.

К.И. Рождественский был крупным и добросовестным общественным деятелем в своей области. Он дважды избирался секретарем Правления Союза художников СССР, был членом Правления Союза архитекторов СССР, действительным членом, членом пре-

Константин
Рождественский

**Международная
выставка в Осаке,
ЭКСПО-70**

Раздел «Космос»

Раздел «Цирк»

зидиума и академиком-секретарем Отделения декоративных искусств Академии художеств. В течение многих лет он работал в различных выставках, жюри конкурсов, художественных советах, редколлегиях журналов и книг по декоративным искусствам.

Среди многих направлений деятельности К. Рождественского следует особо отметить его литературно-публицистические труды — статьи и доклады по различным современным проблемам художественной промышленности, народных промыслов, экспозиционного дизайна. Свой богатый опыт и близкие ему идеи К. Рождественский превосходно сформулировал в книге «Ансамбль и экспозиция» (1970).

Печатные труды К. Рождественского отличаются профессиональной глубиной, конкретностью и информационной насыщенностью, к тому же обладают несомненными литературными достоинствами.

Многое из того, что К. Рождественский доказывал и стремился внедрить в то время в общественное сознание, ныне не требует доказательств и вошло в повседневную практику. И в этом сдвиге сознания немалая заслуга принадлежит тем деятелям искусства (в том числе и К. Рождественскому), кто и тогда широко и свободно мыслил, а не находился в плену заблуждений своего времени.

Только теперь, бережно и внимательно проследившая жизненный и творческий путь К.И. Рождественского, работавшего в самые трудные времена XX века, можно осознать и по достоинству оценить масштаб личности этого художника и все то, что им сделано и что не суждено было ему совершить.

Владимир Толстой

Р.С. Я хорошо знал Константина Ивановича: мы сотрудничали и в редколлегии журнала «Декоративное искусство СССР», и в работе Союза художников СССР, и в Отделении декоративных искусств Академии художеств при подготовке ряда тематических сборников и документальных материалов по агитмассовому и декоративному искусству, а также первой двухтомной истории декоративного искусства СССР («Советское декоративное искусство. Очерки истории». М., 1984 и 1989). В обсуждении этих трудов активно участвовал К.И. Рождественский.

Но не только деловые, но и личные отношения связывали меня с этим превосходным человеком и художником. В моей памяти живет его облик: высокая, чуть сутулящаяся фигура, коротко стриженные рыжеватые волосы, близорукий прищур глаз, очки в золотой оправе, доброжелательная улыбка, слегка грассирующая интеллигентная речь...

К. Рождественский не только по должности шефствовал над сектором декоративных искусств НИИ РАХ, но и был его надежной опорой и защитником. Близость наших интересов, частые деловые контакты и, надеюсь, взаимная симпатия делали наши отношения приятными и дружескими. С Константином Ивановичем мне доводилось встречаться не только в деловой, но и в приватной обстановке — во время общих командировок или когда по какой-то причине нужно было зайти к нему домой. Бывал я и в его старой квартирке в районе Плющихи, заходил и в новую — на Садовом кольце близ Зубовской площади. Познакомился с его милой супругой Тамарой Александровной и их дочерью Леной. А однажды, в 1963 году, судьба свела нас на отдыхе в Доме творчества в Гурзуфе.

Так получилось, что, хотя с Константином Ивановичем мы регулярно общались, длительных и душевных бесед у нас, к сожалению, не было. Может быть, по причине природной сдержанности Константина Ивановича и естественного для столь занятого человека желания отдохнуть от излишних контактов, а быть может, из-за возрастной дистанции между нами. А как много можно было узнать и расспросить у него об интересных людях, его впечатлениях, да мало ли о чем еще... Серьезных тем для разговора тогда еще не было — они возникли гораздо позже. А тогда К.И. Рождественский казался мне довольно замкнутым и внутренне сосредоточенным пожилым человеком, обитающим в каких-то иных сферах.

И только по прошествии многих лет, когда К.И. Рождественского уже нет в живых и настал его столетний юбилей, я остро осознал, как непростительно часто упускаем мы шанс, который дарует нам судьба, в том числе и возможность ближе узнать интересного человека, испытать радость общения с ним.

¹ Декоративное искусство СССР, 1987. №9. С. 41.

² Рождественский К. Из старых записей // Советское декоративное искусство. М., 1983. С. 217-218.

³ Живописные полотна К. Рождественского того времени можно видеть в постоянной экспозиции ГТГ на Крымском валу, также они были представлены на выставке «В круге Малевича» (ГРМ и ГТГ, 2002)

⁴ Рождественский К.И. Ансамбль и экспозиция. Л., 1970. С. 25, 31, 55, 94.

⁵ Рождественский К.И. Искусство выставочного ансамбля / Искусство современной экспозиции: выставки, музеи. НИИ АХ СССР. М., 1965. С. 20.

⁶ Рождественский К.И. Ансамбль и экспозиция... С. 87.

⁷ Там же. С. 100, 109.



Veteran of Window-dressing Remembered on his Centenary

Konstantin Rozhdestvensky was the one to whom *Dekorativnoye Iskusstvo* owes its start and progress. Among a group of enthusiasts he helped to launch the magazine and for years steered it along as a member of its editorial board.

His lifetime dedication was the art of display arranging for large industrial exhibitions both at home and overseas. «The architecture of an exhibition display,» he said, «stems from the need to arrange the most favourable spatial environment, in which specific exhibition actions and shows are to unfold. It must be an active environment, on which the exhibition's images largely depend. Every of its components — multiplicity of planes, contrasts taking viewers unawares as they move room after room, the «streamlining» of one room into the other, and the addition of more ceilings and structures — must serve the purpose.

«An independent colour script need be worked out for every exhibition or museum, so that the colouring could enhance emotionally, reinforcing and revealing the content of the display.»

Konstantin Rozhdestvensky drew much on what world masters had done in the field of window-dressing. He summed up his own observations and generalizations in a simple, clear maxim: «An exhibition is a sort of revelation: anyone coming to view it must discover a world they have never or little known.»

Konstantin Rozhdestvensky's style and method were idiosyncratic. He had a flair for invention and every of his projects was unusual, combining high functionality, sound calculation and artistic expressiveness. Moreover he had a peculiar way of plastic thinking and perfect taste — the result of talent and good training.

Vladimir Tolstoy



пространство музея – пространство города

Развитая урбанизированная среда гигантского современного города – сложнейшая комплексная структура. Ее внешние параметры влияют на внутренние, и наоборот – параметры внутренние вполне могут оказывать свое заметное воздействие на внешние формы. По этой причине человек, находясь в городе, окружен также и внутренним пространством зданий. И не только тогда, когда он там пребывает, но постоянно. Замкнутые интерьеры в действительности – обязательная неотъемлемая часть открытой городской макроструктуры.

В музеях с художественными коллекциями пространственная ситуация сложная: пространство произведения искусства взаимодействует с пространством интерьера, архитектуры и далее – городским. Более чистую модель пространственных взаимосвязей музея и города представляют литературные музеи.

О каком, собственно, пространственной среде позволительно говорить в связи с литературными музеями? Литература есть слово. Слово двумерно при его написании. Более того, сам литературный музей – это парадокс, нонсенс. Создание литературного музея воплощается в определенный род литературы – статьи, очерки, книги. Из набора фотографий, например, может получиться фотоэкспозиция. Из личных вещей и предметов домашнего окружения литераторов воссоздаются мемориальные кабинеты. Даже если все это удастся собрать вместе и выставить под одной крышей, возникнет только выставка по поводу писателя, а не музей. Парадокс создания настоящего литературного музея состоит в том, что любой музей, так же как и город, феномен пространственный, и потому его невозможно воспроизвести по существу из плоского материала вербальных и биографических сведений. Правда, в литературных произведениях слово получает пространственный план, однако оно символическое, т.е. является идеальной поэтической метафорой, а не пространственным фактором как таковым.

Стало быть, для того чтобы литературный музей состоялся необходимо, прежде всего, внепространственному слову присвоить предикат пространственности, перевести двумерную плоскость в полноценное трехмерное измерение. Есть только один выход – литературное слово, литературный образ перевести в образ художественный, наглядно-пластический, природе которого уже изначально принадлежит пространственная категория. Присвоение слову настоящей протяженности в материальном пространстве не только даст реальную возможность для создания литературного музея, но и вполне обоснованно позволит говорить о формировании городской среды с помощью слова.

Пространственный предикат всеохватывающего литературного слова должен получить органичное продолжение в самих экспозиционных залах. Литературные строки из плоского измерения естественным путем переходят в измерение трехмерное, становятся настоящим объектом, с помощью которого уже стро-

ится нужная конфигурация реального музейного пространства.

В структуре художественных институций Москвы существует организация «Музеум», деятельность которой сосредоточена не только на создании музейных экспозиций, но также на смысловом наполнении пространственных связей «музей – город». Пример тому – творчество художника-дизайнера Авета Тавризова.

Им были предложены и воплощены в натуре проекты трех экспозиций. Из них две Государственного литературного музея, первая – «В чем моя вера» – находится в палатах Высоко-Петровского монастыря на Петровке, вторая – «А.С. Пушкин и русская литература Серебряного века» – расположилась в доме на проспекте Мира, где жил В.Я. Брюсов. Третья экспозиция создана в Московском государственном музее С.А. Есенина в Большом Строченовском переулке.

Тема экспозиции на Петровке посвящена литературе допетровского периода, затем XVIII и XIX веков, а также начала XX века.

В соответствии с содержанием и форматом представленной литературы музейные витрины стилизованы под иконные киоты и обитые тканью с цветочно-растительным орнаментом кованые сундуки XVII века. Цвет для музейного оборудования выбран приглушенного красного тона.

Тавризов охватывает слово не только в его смысловой глубине, но и в аспекте его, так сказать, социального пространства. На стенах и на внутренней стороне открытых витринных крышек вторым зрительным рядом он размещает лубки, народные картинки с различными религиозными сюжетами. Слово как бы поворачивается к нам другой своей гранью, не ученой стороной богословской мудрости, а демократической, простонародной. Раскрывается характерное толкование слова и его бытование в самых широких слоях общества.

Оба же пласта древнерусской культуры, народный и религиозно-ортодоксальный символически объединяются порталом, стилизованным под церковные Святые врата и разделяющим первый экспозиционный зал на две половины. В тимпане фигурной стенки с проходом в центре с обеих сторон помещены списки икон. Со стороны входа на экспозицию – образ Донской Богоматери, а с обратной стороны – образ Георгия Победоносца. Возвышаясь над всей экспозицией зала древнерусской литературы они знаменуют объеди-

няющее начало двух культур Древней Руси. И вместе с тем выступают образными символами-покровителями Москвы и Московского царства.

Здесь необходимо подчеркнуть: Тавризов в экспозиции на Петровке прежде всего хотел выявить духовный аспект литературы. Смысл его работы заключался в образном выявлении содержательного накала литературного слова. Не случайно задуманный им экспозиционный проект он так и назвал — «Духовный мир русской литературы».

Духовный тонус литературного раздела Петровского времени и всего XVIII века принципиально иной. В эпоху прагматичных петровских преобразований на первое место выдвигается не родовитость, а индивидуальные достоинства конкретного человека — предприимчивость, европейская образованность, волевая целеустремленность, работоспособность и т.д.

Согласно смене культурной парадигмы заглавная роль в образно-художественном решении данного раздела отводится портретному ряду. Экспозиция зала выстраивается автором так, что на фоне гравюр, а также различных изданий XVIII века — переводов Милтона, Фонтенеллы, Геллерта, Вольтера, сочинений Радищева, Фонвизина и др. — внимание посетителя направляется сначала на живописные портреты Петра, а затем Ломоносова, Новикова, Державина, Радищева. Наряду с персональными изображениями выдающихся деятелей науки и литературы выделяется картинная композиция «Младенец Христос с атрибутами страстей» как символ ориентированности русского государства в это время на западноевропейскую цивилизацию, на образцы ее научных и художественных достижений.

Самый большой раздел музейной экспозиции отведен XIX веку. В это время русское литературное слово достигает величайшего духовного развития и получает мировое значение: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой... Впервые на мировом уровне выходит и отечественная философская традиция в лице таких мыслителей, как П. Чаадаев, А. Хомяков, В. Соловьев.

Идейно-образным центром обширного зала стал макет монастыря, с ювелирной отточенностью выполненный из белой бумаги. Он призван выражать напряженность и взлет духовных исканий эпохи. С четырех сторон света макет фланкируют вертикальные стекла с закрепленными на них гравированными видами русских монастырей. Тем самым подчеркивается широта литературной мысли, постоянное ее пребывание в кругу высоких содержательных понятий, воплощается идея преемственности и непрерывности духовной линии русской культуры от ее истоков и до наших дней, несмотря на все известные отклонения и заблуждения.

По периметру зала расставлены витрины с автографами и книгами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого, а также Чаадаева, В. Соловьева, Розанова и других. При этом тесная связь в избрании духовной цели различных социальных слоев русского общества наглядно акцентируется тем, что неоднократно в одной витрине помещаются сочинения религиозных деятелей, писателей и философов, например, оптинского старца преп. Амвросия, Достоевского и В. Соловьева.

А над всем этим — монастырями, книгами, портретами — парят птицы, белые вороны, вырезанные из

бумаги и прикрепленные к потолку как изобразительно-пластический образ духа познания.

И, наконец, последний литературный раздел, завершающий музейную экспозицию на Петровке. В нем образно-пространственными средствами Тавризов воплотил свои представления об очень непростой судьбе русского духа, историческая дорога которого изобилует драматическими коллизиями. Трагические антиномии связаны, по мнению художника, прежде всего с отходом от ортодоксального православия. Это образно выражено в бюсте В. Соловьева, над которым помещена репродукция фрагмента «Тайной вечери», созданной Леонардо для католического монастыря. Как известно, в обход православной догматики В. Соловьев хотел объединить восточную православную и западную католическую церкви. Разумеется, подобные утопические идеи не получили осуществления. Не увенчались успехом и все остальные религиозно-философские брожения рубежа XIX–XX веков, особенно ярко заявившие о себе в философских трактатах и литературно-философской критике таких авторов, как Л. Толстой, Н. Бердяев, С. Булгаков, В. Иванов, В. Розанов, Л. Шестов. Их живописные и графические портреты представлены в заключительном разделе экспозиции.

В результате неудавшихся нравственных и метафизических поисков к концу XX столетия русская философская и литературная мысль возвращается в лоно православной церкви. В первую очередь это возвращение к национальным духовным истокам наблюдается в историко-богословских и богословских трудах Лосского, Флоровского, Минина, выдающегося отечественного философа Семена Франка.

В экспозиции возврат к православной церковности образно знаменуют строки из Святого Писания на вертикальных стеклах, установленных у противоположной стены напротив бюста В. Соловьева. Экспозиционно выявляя полюса духовных смыслов, художник еще раз подчеркивает тематическую направленность созданной по его проекту литературной экспозиции, стремится дать осязаемую образно-пластическую модель неосязаемой духовной категории.

Заданная пространственная ситуация указывает на некую нить, как бы протянутую от одного смысла к другому. Фигурально такую линию можно представить как исторический вектор, протянувшийся в наше время и продолженный духовными размышлениями уже наших современников. Наглядно это отражает витрина, посвященная жизни и творчеству Солженицына.

Но поскольку, как известно, пути истории пролегают не по прямой, а по спирали, линия в действительной жизни тоже делает очередной изгиб и от современности вновь возвращает нас к прошлому. Так мы попадаем на проспект Мира, в музейную экспозицию «А.С. Пушкин и русская литература Серебряного века». Она расположилась в доме, построенном в стилистике модерна, где на первом этаже по архивным материалам (фотографиям и воспоминаниям) воссоздана обстановка мемориального кабинета-квартиры Брюсова.

Литературную среду Серебряного века Тавризов, следуя своему творческому методу, задумал показать преимущественно через художественную стилистику эпохи и прежде всего через подлинные художественные памятники. Экспозиционные стенды остроумно

стилизованы под окна архитектуры модерна разных направлений, от витиеватых романтического этапа до конструктивно строгих позднего (неоклассического) периода.

Информационные плакаты различного назначения выступают визуальной доминантой всех музейных разделов — от литературы символизма до футуристов. Этот оформительский прием создает впечатление, будто ушедшая эпоха смотрит на тебя непосредственно из окон, с рекламных тумб, балконов. Включение афиш особенно уместно, поскольку театр в то время занимал одно из ведущих положений среди других видов искусства.

Рефреном через всю экспозицию проходят книги и портреты Пушкина — великолепная копия со знаменитого портрета Кипренского, выполненная в сложной пастельной технике, небольшая скульптура из бронзы, запечатлевшая поэта в полный рост. Даже в зале футуристов, провозгласивших радикальный отказ от старого искусства, символическим отголоском пушкинского творчества явлена бронзовая модель «Медного всадника» Фальконе. Установленная в окружении супрематического антуража, а также литературных изданий, оформленных в кубофутуристической манере, на фоне кубистического разложения формальной гармонии, выразительная скульптурная композиция воспринимается как идея незыблемости эстетического закона, вечного гармонического начала мироздания.

Две инсталляции художника, созданные для зала символистов, воспринимаются как образно-пластический синтез всей экспозиции. Первая составлена из зеркальных плоскостей, которые отражают все многообразие фрагментов исторической эпохи. Вторая — настенный рельеф белого цвета с квадратным зеркалом в центре — вольное переложение «Черного квадрата» Малевича. Зеркальным квадратом художник открывает перспективу в будущее, к которому были направлены все творческие помыслы «будетлян», русских футуристов. В эту футуристическую перспективу посетителя уведут три ступени, которыми завершается музейная экспозиция на проспекте Мира.

С этих ступеней закон исторической спирали приведет нас в третью точку — музей С.А. Есенина.

Есенинская экспозиция придумана исключительно воображением художника, никаких подлинных предметов не сохранилось. Музей находится в типичном московском переулке Замоскворечья, в восстановленном двухэтажном деревянном доме на месте старого, где снимал небольшую комнатку отец Есенина, главный приказчик мясной лавки. На входе посетителя встречают строки из есенинского стихотворения, того самого, написанного собственной кровью. Слева — имитация фрагмента забора, некогда окружавшего строения общежития приказчиков. И все это утопает в золотых шарах и ромашках.

Обстановка жилого помещения открывается через огромное стекло, обрамленное деревянной рамой наподобие картины. Этот экспозиционный прием переводит предметы домашнего обихода с уровня сугубо бытового, житейского, на уровень образно-символический. Металлическая кровать с гнутыми из железной проволоки узорами, лоскутное одеяло, этажерка с книгами, самовар на столе, сундук, тальянка на скамеечке, типичный для того времени набор фотографий под стеклом в рамочке за прозрачной стеклянной

поверхностью смотрятся историко-мемориальным натюрмортом, свидетельством эпохи, в которой формировалась человеческая индивидуальность поэта.

На противоположной стене закреплено огромное зеркало с фотопортретом Есенина, сделанным за несколько дней до смерти. Снимок окружен абстрактной супрематической композицией. На это фактически предсмертное изображение смотрит еще молодой Есенин — с фотографии в рамке модерна. Так экспозиционер задает временные пределы от символизма к авангарду, в которые вплетался и поэтический стиль Есенина.

Характерный для деревни того периода и дошедший до настоящего времени набор семейных фотоснимков стал проектно-композиционным модулем музейной экспозиции. Так формируется образ творческого пути поэта, который в своем искусстве опирался на родную почву, но, понимая необходимость быть созвучным эстетическим требованиям эпохи, зорко всматривался в высоты новейших формальных течений.

Три литературные композиции Авета Тавризова выводят литературное слово в трехмерный образно-пластический феномен, и он начинает проявляться в городской среде, насыщая ее метафорической литературной глубиной. Духовный фактор становится реальным компонентом технократической городской коммуникации.

Никита Махов





Авет Тавризов

**Экспозиция Московского
государственного музея С.А. Есенина**

**Экспозиция
«Духовный мир русской литературы»**

**Экспозиция
«А.С. Пушкин
и русская литература
Серебрянного века»**



City-Museum Space Sharing

The developed urbanized environment of any modern giant city is a very complicated structure. Its components range from manufacturing, construction, transport and administration bodies to numerous cultural attractions such as museums, exhibition centres, galleries, works of monumental art and so on. In the latter list, museums perhaps bulk largest.

In terms of city-museum space sharing, it is museums of literature that could serve as a better model.

For a museum of literature to be well established in its own, it is necessary first of all to try and give the extra-spatial word a predicate of space-value. That is to say, a two-dimensional plane must be converted into a bona fide three-dimensional entity. Unless it is done, no genuine museum of literature could be formed.

Now, Moscow's firm «Museum», besides its main business of arranging museum displays, also concentrates on the task of making city-museum space relations meaningful. The work of Avet Tavrizon is a good case in point.

The designer has proposed and realized projects for three museum expositions. Two of them can be seen at the State Literature Museum. The first, entitled «What Makes My Faith», is staged in the rooms of Vysokopetrovsky Monastery on Petrovka street; the second, «A.S.Pushkin and the Silver Age's Russian Literature», in the house where the poet V.Ya.Bryusov once lived, on Prospect Mira. The third exposition is in the S.A.Yesenin State Museum in Bolshoi Strochenovsky lane.

What makes common all the three compositions is that Avet Tavrizon has brought their closed interior space out, into the city's space. The word of literature, transformed into a three-dimensional imagery-plastic phenomenon, thereby affects the formation of the city's environment, giving it a metaphorical literary depth. Thus a spiritual factor serves as a real component of the city's technocratic communications.

Nikita Makhov

город, театр, архитектура и мы

Своеобразие городского контекста формируется архитектурой, особенно театральной. В свою очередь, материализуя символический «дух» города, театральное здание использует его индивидуальные черты в построении собственного пространства.

Окончание. Начало на стр. 1

Московские театральные здания отличаются от петербургских, те в свою очередь — от одесских и тульских, и т. д. Общие закономерности взаимовлияния городского окружения и архитектуры театра, конечно же, есть. Например, представление о зрелищном сооружении как о центральном элементе городской среды выражается в постоянном стремлении зодчих к выделению его архитектуры в системе городской застройки различными композиционными средствами. Театральному зданию всегда определяют значимое место в городском ландшафте, придают его объему формы, контрастирующие с городской застройкой, проектируют специальную программу декорирования, направленную на узнаваемость функций здания, а иногда даже и личного почерка режиссера. Связь городского и театрального пространства осуществляется в основном архитектурно-художественными методами: «вхождением» городской среды через проемы, открытые архитектурные формы и разнообразные пространственные структуры. Так, в московском театре «Школа драматического искусства — театр Европы», расположенном на углу улицы Сретенка и Последнего переулка, принцип, взятый за основу композиционной организации пространства парадных помещений театра, позволил максимально связать окружающий городской ландшафт с интерьером театра.

К архитектурному облику новой постройки предъявлялось жесткое требование — здание театра должно было соответствовать исторической застройке центра города, для чего был использован нереализованный проект, со-

зданный в 1914 году.² Театральный комплекс получился уникальным, так как не только построен с учетом высоких требований европейского театра, но и адаптирован к специфике аутентичного театрального действия.

Принцип свободной планировки, положенный в основу композиции пространства парадных помещений сооружения, в полной мере соответствует творческой концепции этого коллектива и его руководителя А.А. Васильева — идее глобальной театрализации. Ответом на такую установку стала архитектурная организация интерьера фойе. Через парадный вход со стороны Последнего переулка зритель попадает на внутреннюю улицу, с переходами-мостами, балконами, винтовой лестницей в виде наклоненной башни, коваными фонарями, стилизованными под уличные. Такая игра архитектурными объемами, дополненная естественным освещением потолочного перекрытия, создает иллюзию «перетекания» городской среды в театральное пространство. Органично вписались в интерьер фойе фотографии с изображениями архитектуры театра. Насыщенное светом, пронизанное картинами городского пейзажа, архитектурными деталями и выразительной пластикой стен фойе этого театра стало промежуточным звеном между городской средой и сценой. Проходя через парадные помещения к театральным залам, зритель осуществляет плавный психологический переход из повседневности в мир театра, чувствуя себя и действующим лицом пьесы, и зрителем одновременно. «Впустив» в интерьер образ города, архитекторы и художественный руководитель театра решили несколько целевых задач: на-



шли образность архитектуры, создали дополнительные игровые площадки, органично связали интерьер театра с окружающей исторической средой города, сформировали особый психологический климат, способствующий подготовке зрителя к предстоящему действию.

Московский театр драмы и комедии на Таганке — уникальный пример, когда сложности градостроительной ситуации позволили решить проблему создания индивидуального образа театральной архитектуры и найти оригинальные пути претворения сценографических задумок. При реконструкции и строительстве новых площадей театра авторы проекта пошли по пути максимального вживания нового театрального организма в городскую среду. Треугольный участок с сильным перепадом рельефа, близость, с одной стороны, магистрали Садового кольца, с другой — памятников архитектуры, расположенных на

**«Дом
Бурганова»**

**Фрагменты
постоянной
экспозиции**

**Фасад
галереи
«Пегас»**

City, Theatre, Architecture and All of Us

Every city is a kind of theatre. There is so much fascination in shows of drama and comedy almost always at play all along its receding avenues, aloft up to its towering buildings, sinking in the softness of its parks and boulevards, reflected in its numerous home and shop windows.

Moreover every city is structured like a playhouse. There are companies of actors and there are audiences of spectators. Any of its



Верхней Радищевской улице, были учтены при формировании наружных и внутренних объемов театрального здания. Ясные геометрические формы, обнажающие тектонику здания, красный лицевой кирпич и белокаменные обрамления окон — дань московской традиции — стали визитной карточкой здания Театра на Таганке.

Сложившиеся традиции театра-лаборатории создали идейную установку для моделирования игрового пространства как в зрительном зале, так и интерьерах зрительской части, рассчитанную на ликвидацию формального разрыва между парадными помещениями, зрительным залом и городским окружением. Для интерьера театра характерны пространства неправильной, асимметричной формы, где основное средство художественной выразительности — смена зрительных впечатлений.

Архитектурно-художественное решение зрительного зала соответствует современным требованиям, обеспечивающим условия для самых смелых форм зрелищных



постановок. Авторам проекта удалось превратить пространство зрительного зала в своеобразную сценическую площадку, которая стала естественным продолжением не только сцены, но и городского окружения: «Прямая и естественная связь с городом осуществляется через огромное окно, открывающее вид на Садовое кольцо. Уже в первом представлении на новой сцене «10 дней, которые потрясли мир» перед изумленной публикой солдаты врывались в зал с улицы».³ Включение городской среды в качестве фона для театрального действия позволило расширить постановочные возможности.

Создание нового театрального здания в исторически сложившейся среде требует особого внимания проектировщиков к взаимосвязи нового сооружения с окружением, к его стилистическому и композиционному взаимодействию с городским ландшафтом. Так, при строительстве Московского театра «Новая опера»⁴ «главной целью было максимально сохранить баланс озеленения и строений».

История сада «Эрмитаж», тесно переплетенная с историей предшественника «Новой оперы» — «Зеркального театра», стала отправной точкой концепции проекта. «Зеркальный театр» был построен в 1910 году по проекту архитектора А.Н. Новикова как летний, окна в нем не были остеклены и зашторивались на время спектакля. Зеленое пространство сада с регулярной планировкой выполняло роль театрального фойе и кулуаров...».⁵ Идея формального объединения здания и сада стала основой планировочного решения театрального комплекса.

Здание театра утопает в ярких пятнах цветочных композиций и декоративных трав сада «Эрмитаж». Зрителю предлагается неспешно перейти с шумной улицы Петровки по тихим аллеям и цветникам к зданию театра. Сам сад с металлическим кружевом беседок, лавочек и фонарей стал неотъемлемой частью архитектуры театра: он отражается в окнах театрального здания, проникает в архитектурное пространство театра через витражи окон, которые опоясывают фойе, преломляется в фасках финского стекла, отсвечивает бликами на гладком мраморном полу.

Театральный ансамбль живет в городской среде особой семиотической жизнью. С одной стороны, он является материальным воплощением культурных запросов города, моделируется с учетом особенностей урбанистической структуры и колорита, с другой — часто становится не только архитектурной, но и символической доминантой окружения. Этим объясняется появление в театральном пространстве символов и эмблем, отражающих историческое и культурное лицо города. Так, на фасаде старейшего Театра оперы и балета в Одессе, построенного венскими архитекторами, появился якорь. Фойе Тульского областного драматического театра украшено металлическим фризом с изображениями самоваров, пряников и кузнечных инструментов. Появление колоколов в вестибюле и зрительном зале театра «Новая опера» продиктовано желанием материально воплотить «дух Москвы».

Практика строительства демонстрирует многочисленные примеры влияния городской среды на архитектурный облик театрального здания и художественный образ его интерьеров. Есть примеры, когда театральные интерьеры воздействуют на городскую среду и придают ей черты индивидуальности. Например, витражи или рельефы по фасаду позволяют пространству интерьера участвовать в сложении «декорации» города, особенно в вечерние часы.

Сплошная лента витражей по трем фасадам Театра



Александр
Бурганов
Большой каблук
Бронза

Игорь
Бурганов
Автопортрет
Гипс

squares is a stage, sometimes festive and pompous, sometimes dull and commonplace. In its narrow lanes many deals are done offstage like behind theatre wings.

Architecture — especially of the theatre kind — makes the city's environment peculiar. On the other hand, the buildings of the its theatres takes advantage of its individual features as they arrange their own grounds and thereby materialize the feel of the city.

Theatre buildings in Moscow are unlike those in St Petersburg, and those in St Petersburg unlike those in Odessa or in Tula, and so on. Yet there appears some common pattern in the way a theatre's architecture and the city's surroundings interact with one another, of course. For example, the idea that a theatre or other show building must be central within the city's environment always prompts the architects to seek various compositional devices to make it look conspicuous. A theatre building is always given prominent place and is shaped so as to contrast with the surroundings, and a special program of decoration is designed to make it easily recognizable, sometimes even with signs of its director's idiosyncrasy.

Architectural and decorative contrivances are mainly used to keep the city's space and the theatre's space together. The city's environment may enter through recesses, open architectural forms and various spatial structures.

Anastasia Agafonova



музыкальной комедии в Одессе сообщает интерьеру здания подчеркнутую взаимосвязь с городской средой. В дневное время естественный свет, проникая сквозь сплошное остекление фасада здания, освещает удивительно красивую композицию с квадригой Аполлона и светильниками, размещенными в потолочном пространстве фойе. Прямоугольные латунные конструкции и гирлянды из стеклянных шаров при естественном освещении несут только декоративные функции. Притягивая внимание контрастом мелких и крупных деталей, прозрачностью стекла и блеском поверхностей полированного металла, люстры театра становятся ведущим художественным элементом театрального фойе. В вечернее время люстры театрального фойе дополняют нарядное убранство театра и связывают его воедино с пространством вечернего города.

Образ города и театра широко используется в многофункциональных комплексах. Так, архитектурно-художественное пространство, сформированное вокруг надземной части театра в московском музее «Дом Бурганова», строится на взаимодействии скульптуры, архитектуры и городского окружения. Скульптуры превращают в театр всю окружающую архитектуру. Тема игры — концептуальная основа этого пространства, она преобразует функции вещей, меняет их геометрию, конфигурацию. Здесь задником сцены становится фасад музея, он обозначает вход в декорацию, осуществляет переход в искусно срежиссированный интерьер. Застывшие формы архитектуры музея оживают под действием пластики скульптуры.

Динамика скульптурных композиций, контрасты поверхностей — матового гипса и полированной бронзы, многообразие форм, сюжетов, образов разрушают статику архитектуры. Композиционное напряжение, выраженное в борьбе и единстве архитектуры и скульптуры, достигает кульминации в залах музея. Зритель оказывается в эпицентре водоворота, возникшего в столкновении искусств. Это напряжение спадает, когда пространство перетекает на территорию музея, диалог скульптуры и городского окружения приобретает спокойные интонации.

Городской ансамбль формируется из многих компонентов, в нем взаимодействуют все искусства, и эта созданная усилиями многих творцов на протяжении долгого времени среда обращена к нам, сегодняшним жителям города, к нашим творческим возможностям быть актерами в спектакле города.

Анастасия Агафонова

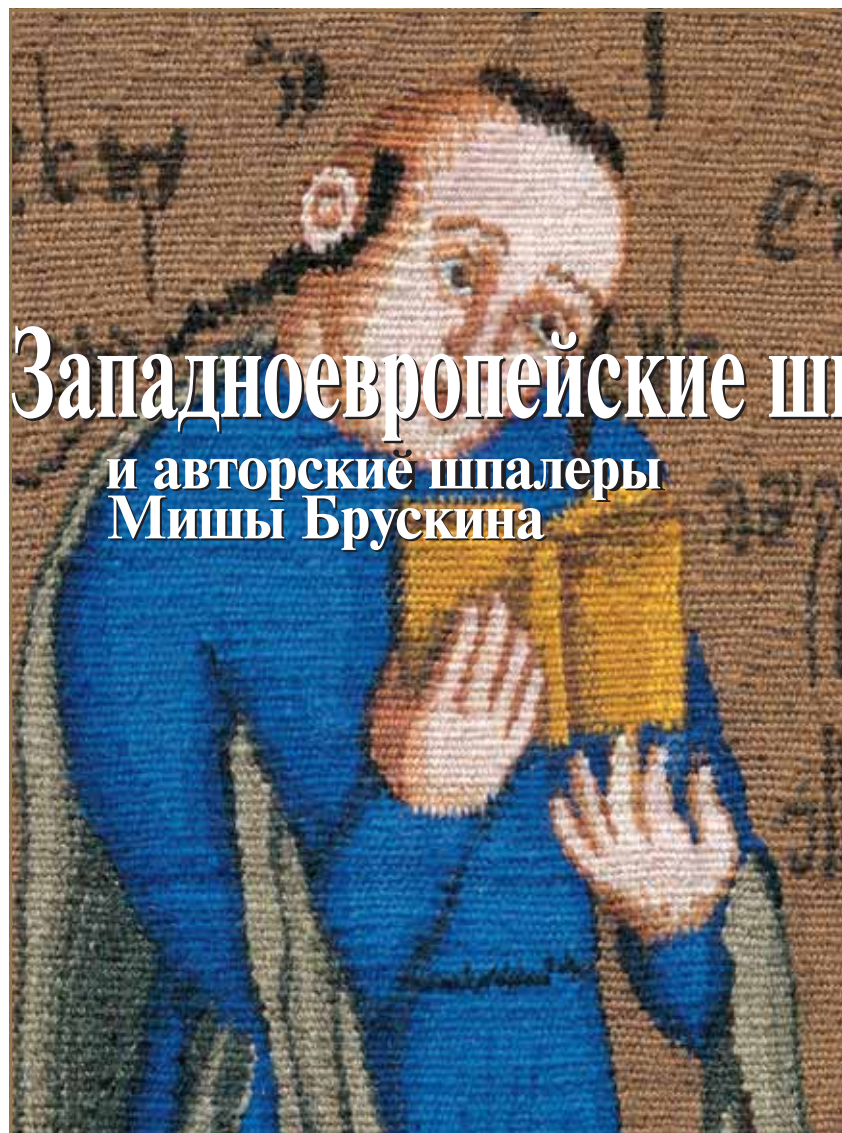
¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург. 2004. С. 682.

² См. подробнее: Театр «Школа драматического искусства» в Москве // Архитектура и строительство России. 2003. № 1-2. С. 30-38.

³ Гнедовский С. Архитектура театра недавних лет. В поисках индивидуальности // Искусство. 1980. № 12. С. 49.

⁴ Театр «Новая опера», г. Москва // Архитектура и строительство России. 1999. № 2-3. С. 35-39.

⁵ Там же.



Западноевропейские шпалеры XVI–XX веков и авторские шпалеры Миши Брускина



Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
представляют выставку

XVI–XX веков

из собрания ГМИИ
им. А.С. Пушкина

7 февраля — 9 апреля

Официальный информационный партнер:
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
издательский дом «Аргументы и факты»

Информационные спонсоры: |
«Московская правда»,
«Декоративное искусство»,
«Седьмой континент. Столичное ревю»,
«Музеи России» (www.museum.ru)

Информационная поддержка:
«Труд», «Мезонин»

Генеральный консультант:
ГМИИ им. А.С. Пушкина - ФБК

свой путь в искусстве

*Выставка декана факультета изобразительного искусства,
профессора кафедры дизайна ИрГТУ Игоря Ширишкова
«Знаки» прошла в галерее «Лестница»
театра А.А. Васильева летом 2005 года*



Фото: Лев Мелихов

впечатления

Большие прямоугольники листов расположились на стенах. Каждый из них имеет свой знак, свой цвет, которые подчас преобразуются в символ, закодированное послание или некую формулу жизни и добра (подобные скрываются в древних текстах или в кинофильме «Пятый элемент»). Можно вспомнить и Книгу мертвых, священную книгу Египта, которая, шаг за шагом, погружает своего читателя в мистический мир потустороннего, непознанного, неразгаданного. Современных людей эти символы манят своей таинственностью, расшифровав их, мы, возможно, узнаем путь к спасению мироздания.

Наверное, так же и каждый художник на протяжении жизни пишет свою книгу бытия, книгу творчества, в которой скрыт свой рецепт спасения. И Игорь Ширишков не исключение: с помощью простых элементов — круга, квадрата, черты, пунктира, точки — он создает свои символы, свою азбуку, свой алфавит. Они



приятны для глаз, но не всегда постигаемы умом, они, как ребус, который можно разгадать, но разгадка ничего не даст, так как здесь важнее постижение подсознанием, генетической памятью смыслов, приближающих нас к первоистокам бытия, его чувствованию.

Создается впечатление, что в своих работах Игорь Шишков соединяет два мира — «видимый» и «невидимый». «Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет. Как же понимать ее?» (Павел Флоренский «Иконостас»). А границей, пропускным пунктом является сам человек, художник, открывающий грани доступности и одновременно определяющий рамки. Соединение двух миров явно и активно прослеживается в традициях иконописи, где иконописец становится проводником энергий, информации, где каждая деталь наделена своим смыслом и расположена в строгой иерархии по отношению к другим. Так и живопись Игоря Шишкова своей внутренней энергетикой, своей наполненностью знаками сродни ранним формам искусства.

беседа с художником

ДИ: *Вы получили архитектурное образование, но предпочли архитектуре живопись. Почему?*

— Когда я поступал в институт, уже тогда я хотел заниматься живописью. Архитектурное образование особое, оно позволяет заниматься разными вещами. И я параллельно продолжаю проектировать какие-то интерьеры. Вообще современное искусство проектно, это особый путь к созданию продукта.

ДИ: *Какие художники вам интересны?*

— Малевич, Кандинский, Филонов, близок Фьюме — великолепный художник. Мощност этих личностей меня вдохновляет.

Шишкову близки и философские установки художников. Так, художник, по мнению Кандинского, должен «вчувствоваться в предмет». В этом и состоит активное его самовыражение. Если традиционная живопись всецело зависит от внешних форм природного мира, то новое искусство, по мнению Кандинского, стремится исследовать и познать собственные силы и средства, соединиться с другими видами искусства.

— Любой художник, даже если он пишет абстракцию, обязательно пишет по поводу чего-то. И раньше мне было интересно как можно дальше отходить от реалий и изображать тот мир, который нельзя увидеть, а можно только прочувствовать, ощутить то, что не поддается уму. Но сейчас мне так же интересно и фигуративное изображение вещей.

ДИ: *Над чем вы работаете сейчас?*

— В работе несколько серий: одна — на библейскую тему, другая — серия обнаженных моделей. С одной стороны, для меня это нечто новое, изобразительная задача еще не пройдена мной, но с другой — здесь также преобладает знаковость, тело, понятое как знак. Это интересно изучать.

ДИ: *Прокомментируйте, пожалуйста, ваш проект «Погружение в книгу»?*

— Это 27 листов одного формата. Он делался 8 месяцев и представляет собой версию азбуки, которую я разрабатывал, создавал на протяжении 18 лет. Теперь

я хочу обнаружить эту азбуку в формах обнаженного тела. Матисс как-то сказал, что ценность творческого пути художника определяется количеством найденных им знаков, он имел в виду знаки художественного языка, которые становятся ценностями в мировой культуре. В моих работах есть просто знаки, есть знаки-символы, которые по внутренней энергетике, объему информации мощнее внешних форм вещей. Если у художника знаковость отсутствует вообще, то он, на мой взгляд, не очень серьезным искусством занят.

Творчеству Игоря Шишкова близка философия Павла Флоренского. Художник отмечает, что, читая Флоренского, нашел у него некое прояснение своего творческого пути в искусстве, своих подходов к искусству как к некому тексту.

— Сейчас, — объясняет Игорь, — позицию Флоренского подтверждает постмодернизм, в котором все основано на тексте и контексте, и нет возможности быть вне их. Современные художники активнее обращаются к своему подсознанию.

Екатерина Никитина



скульптура – не памятник

Петербург – город-музей. Сколько раз мы слышали этот штамп, превратившийся в слоган и даже лозунг, определивший городскую политику на десятилетия.

Между тем, музей – отобранные из череды фактов ценности, выстроенные в логичную экспозицию, достаточно долговременную. Вряд ли сравнение с музеем подходит городу, постоянно растущему и видоизменяющемуся организму со своими правилами, законами и исключениями.

Зачастую Петербург диктует свои условия, выбирая что-то, а что-то отвергая. Его красота – понятие абсолютное, тоже уже ставшее неким клише. В то же время, красота города не дискретна, она состоит из конкретных улиц, проспектов, набережных, абрисов домов, объединенных одним значимым фактором, может быть, для одних, формирующим облик города началом является скульптура, повсеместно насыщающая среду. Возможно для других – это нечто другое. Изберем для наших размышлений скульптуру.

Ничто так не будоражит и не мистифицирует, как скульптура. Она ведет начало от каменных идолов доисторических времен, имевших над человеком магическую власть. Остатки этого бывшего ужаса непременно найдутся в истории скульптуры и в странных, изустно передающихся легендах. Времена изменились: уже много столетий скульптуру возводят для эстетического наслаждения. Она как наиболее мобильная эстетическая единица способна изменять и варьировать облик города. Петербург, однако, приемлет не всякое творение, и не любой художник может претендовать на городское пространство.

Скульптура Петербурга долгое время имела смысл идеологический с оттенком исторического или юбилейного пафоса. Но выставка петербургского скульптора Сергея Борисова, открытая этим летом на одной из центральных пешеходных улиц Петербурга – Малой Конюшенной, демонстративно противостоит этому периоду, открывает эпоху, в которой есть место «бессмысленной скульптуре». Это замечательное выражение нам удалось как-то подслушать от почтенного вида и возраста горожанина, прогуливавшегося с внуком меж борисовских монументов. И действительно, объекты и композиции С. Борисова не являются мемориальными, они не воздвигнуты в честь кого-то, никого не прославляют и никому не преклоняются. Они – самоценны! И в этом авторская концепция.

Для многих не секрет, что в Петербурге почти нет современной скульптуры. Казалось бы, эту традиционную скульптурную застойность в городе преодолел и юбилей, и связанный с ним культурный всплеск. Что же оказалось?



Новые работы концентрируются в основном в «медом намазанном» центре. Причем «центровое» расположение обусловлено не эстетически, а, главным образом, идеологически – чтоб заметнее! Разве вот только «И.И. Шувалов» украсил внутренний дворик художественного института им. И.Е. Репина; «Бомбардир» уже находится на пешеходных линиях Васильевского острова; «Александр Невский» стоит на одноименной площади, замыкающей Невский проспект. Задумывалась парадная композиция, но если смотришь на нее со стороны проспекта, то уже метров через тридцать конная статуя лишается всей своей убедительной величественности и становится лишь элементом декора. Получился псевдоархаический персонаж, стилизация, лишенная эмоций и внутренней жизни. Неподалеку от Александра Невского, опять же в центре, но во дворике Музея городской скульптуры, стоит подарок швейцарцев Петербургу к 300-летию. Казалось бы, и тема достойная – памятник посвящен архитектору Трезини, и воплощение современное и символическое, но вот излишне физиологичная костлявая длань врезается в память, подсказывая невеселые ассоциации с расположенным рядышком некрополем Александро-Невской лавры. Есть еще памятник Павлу I, поставленный, опять же, осторожно – во внутреннем дворике Михайловского замка. Один скульптор как-то выразился, что если бы когда-то, более двух сотен лет назад, В. Бренна посчитал бы, что его великолепно спроектированному дворику чего-то не хватает, – будьте уверены, он непременно поставил бы там скульптуру. Новый центральный акцент во дворике мимикрирует под какой-



то классический образец, но при этом император обращен лицом, извините, в зад лошади Петра I — знаменитого монумента «Прадеду от правнука». Странный диалог.

Большинство памятников, которые устанавливаются в нашем городе, действительно посвящены той или иной исторической персоне. Авторы стараются создать классический образ, который на их взгляд впишется в исторический контекст города, тот контекст, который и создается девизом «Петербург — город музеев». Но город уже изменился, классический город отторгает избыточные игры с классикой. Живой и развивающийся город нуждается в актуальных художественных акцентах.

Борисов попробовал предложить «другое». Его концепт таков: скульптура, помещенная в городскую среду, — не памятник! Город-памятник хочет проявить себя как живая субстанция. Открытая этим летом выставка стала (опять же!) политическим актом, ответом на досужие разговоры о современном искусстве в городской среде.

Смелость автора достойна уважения. Если другие, тоже талантливые и современные, предполагают осваивать окраины, то он замахнулся на самое дорогое — исторический центр. Борисов предполагает, что такая скульптура как его — нефигуративная, откровенно абстрактная, принципиально «другая» — способна занять место в самом наиклассическом центре. В этом есть какой-то элемент ниспровержения идолов.

Такая нефигуративная скульптура выглядит эпотажно среди ампирных ансамблей и историзма. По мнению Борисова, попытки скульпторов вписаться в исторический центр по принципу подобия размывают городскую среду подделками, а вторжение в нее внешне чужеродным мобилизует внимание по принципу контраста и на историческом контексте, подчеркивая его.

При этом работы Борисова внутренне родственны исторической городской среде. Они изысканы, хорошо решены пластически, наделены смыслом, не лежащим на поверхности, но воспринимаемым через форму, ассоциации, что роднит их со старой архитектурой. Заставляя зрителя мыслить, мучиться, метаться и искать, автор не превращает обзор города в пассивное рассматривание однотипного, не дает среде стать монотонной.

Чрезмерно правильная и строгая городская аура, разбавленная постмодернистскими играми Бори-

сова, приобретает несвойственные ей, но очаровательные черты. Во всяком случае, Малая Конюшенная приобрела на время выставки скульптуры Борисова задор. Живо откликавшаяся публика искала контакта с автором. Кто-то даже брутально красной помадой написал послание скульптору — «фигня!». Реакция на искусство оказалась такой сильной, что заставила зрителя искать контакта с художником, с которым обычно не бывает общения, — автором городского объекта. Должно быть, произошла напряженная мыслительная работа, зритель думал и прикидывал, находит ли он в своем визуальном багаже аналогии. Не находя таковых, он пугался. И как результат — протест.

Свой собственный протест автор оформил экспозиционно довольно скромно. Причины не в креативной несостоятельности, а в банальной нехватке финансовых средств. К тому же, это не окончательное место для скульптур, а лишь демонстрация того, как это может быть.

Сергей Борисов — известный петербургский скульптор, участник множества выставок, симпозиумов и акций. Его работы находятся в Русском музее, частных собраниях России, Германии, США, Италии. Представленный нынешним летом проект родился спонтанно. Между тем, выставленные композиции создавались на протяжении многих лет, что дает возможность проследить эволюцию творческого метода автора даже в этой скромной экспозиции. Ранние работы только подходят к объемному воплощению, они плоские и ведут творческий поиск в двух пространствах. В более поздние работы как будто вдохнули объем и движение: автор со всей страстью отдается исследованию «Циклона» и «Непрерывности». Его такие неправильные, и гармоничные в своей неправильности, образы удивительно оттеняют архитектурные константы «регулярного» Петербурга.

Вопрос взаимосвязи скульптуры, архитектуры и городской среды принципиален для художника. Рассказывая о своем проекте, Борисов делится, что, создавая свои работы, он предполагал (была такая затаенная мысль!), что они увидят не только стены родной мастерской или музейной экспозиции, но и вольный городской воздух.

Ольга Наумова
Фото Екатерины Никитиной

экстремальный палимпсест

Мода на граффити давно уже добралась до России.

Если судить по столице, где молодежную настенную «живопись» можно встретить практически в любом уголке города вне зависимости от удаленности от центра, это обыденное, чуть ли не привычное явление. Притом совершенно очевидно, что российские, уже — московские, граффити переживают переход в новое качество: есть некоторое представление о зарубежном опыте благодаря Интернету; есть свои школы и стили граффити, более того, этот вид деятельности в некоторых случаях становится профессией, способом зарабатывания денег, претендующим на имя искусства. Однако ясно, что массовая практика граффити в Москве свидетельствует как о переизбытке художественной информации, так и о вторичности самого такого творчества, которое, скорее именно разновидность наивного искусства или народного творчества вроде лубка, но все же выходит за рамки того, что может быть охарактеризовано как искусство. Московские граффити — депрессивное, вторичное, анонимное действие, соединяющее в себе экстре-



мальный перформанс, претензию на продолжение западной традиции на стыке ее с восточным менталитетом, иллюзию существования субъекта и вызов обществу, культуре и норме.

От искусства отечественное граффити отделяет отсутствие положительного идеала, тиражирование одного и того же образца как нормы; ремесленнический подход к рисованию, явно выраженная агрессивность и убогость воображения.

Чтобы убедиться в том, что данный вывод соответствует действительности, необходимо ответить на три принципиальных вопроса: где рисуют, что рисуют и как рисуют создатели граффити в Москве. Без ответа на эти простые вопросы вряд ли можно в полной мере понять своеобразие российского аналога мирового явления, которое насчитывает почти полувеко-

Extreme Palimpsest

It's not yesterday that graffiti had begun spreading across Russia. Nobody hardly wonders when finding new writings on the walls of their streets almost daily. For example, in Moscow graffiti are already commonplace, whether downtown or uptown. Remarkably, Russian, at any rate Moscow, graffitiists are upgrading. Some have learned, mainly via the Internet, what overseas hands can do; some have formed their own school or style; some have taken it up as a trade to make money and, for that matter, claim a status of art for it. It is evident, on the other hand, that graffiti boom in Moscow means something more: that there is now oversaturation of art information and, besides, that it's sec-



вую историю. В соотнесении с мировым опытом станет очевиднее характер российских граффити, их место и особенности.

Объектом для граффити становится, по существу, любая поверхность так или иначе связанная с инфраструктурой мегаполиса. Понятно, что чаще всего эти парадоксальные картинки появляются там, где их анонимные создатели проживают. Рисунки появляются на стенах домов, на бойлерных и других технических сооружениях вроде выхода из бомбоубежища или входа в подвал. Граффити можно встретить на заборах, на внутренних сторонах ограждений перегонов, выходов из тоннелей метрополитена, в вагонах метро и на эскалаторах. Нередко, чтобы создать очередной «шедевр», его анонимные авторы поднимаются на крыши домов и подсобных помещений, рискуя здоровьем и даже жизнью. При этом непременно соблюдается одно условие: граффити располагаются так, что видны пешеходам и проезжающим. Стены жилых зданий и технических помещений становятся мольбертом в этой бесплатной выставке под открытым небом.

Какова тематика подобных произведений самодельного рода? Каждая группа занимающихся граффити исходит из тех принципов, которые приняты за основу в данном «творческом объединении». Кто-то пишет слова, кто-то создает рисунки, кто-то соединяет

ondhand after all. At best, it may be conceded to be a kind of naive art or folk art (maybe, like lubok), but not at all what is normally understood as art. Moscow graffiti is a depressive, secondary and anonymous affair. It is indeed a mix of an extreme performance, and a claim to carry on a Western tradition bordering on an oriental turn of mind, and an illusion of the existence of a certain actor, and a challenge to the established norms and values.

What next? Certainly, the initial stage of its Russian development as a socio-cultural movement, based on American and Asian prehistory, is over. So the time has come to try and find out what is left in balance. This is precisely what they wanted to at the «Graffomania» exhibition which took place at the A.V.Shchusev State Research Museum of Architecture in August and September 2004.

To sum up, graffiti in Russia (on evidence on the Moscow record) is at once a natural phenomenon, a phantom, an original cultural activity, an experimentation, a blind alley, an aspiration to assert oneself in the field of art, and a prejudice against schools. There is a certain logic to all these paradoxes, and even a sort of attractiveness, like with an infant's first drawings. However that may be, graffitiists themselves and public around them will have to work out an attitude to it as a process of imitating artistic creativity. It is essential to do so in order to come to terms and agree along what lines it should be valued and measured — now and tomorrow.

Ilya Abel

в своем «перформансе» то и другое. Это зависит и от того, в каком районе города появляются следы такого вида наивного творчества. Создание граффити становится в некотором роде попыткой «застолбить» свою территорию, показать свои права на нее. Внутри Садового кольца и далеко за его пределами в первую очередь это надписи на английском языке (причем, как правило отдельные слова, как бы висящие в пространстве локального цвета самого объекта — белого или зеленого по изначальной окраске). Есть слова и отдельные фразы на русском языке, в основном, протестного, шовинистического содержания, которые разбавлены указанием на спортивные и человеческие пристрастия, в том числе и лирические. Собственно рисунков мне встречалось немного. Обычно они располагались на общих, довольно протяженных стенах городских автостоянок. Они выглядели как кадры какого-то сюрреалистического фильма, где неоднозначно интерпретированные герои известных мультфильмов соседствовали с фантазиями тех, чье сознание было в тот момент искажено — под действием алкоголя, наркотиков или просто страхом наказания, а потому необходимостью нарисовать быстро, к тому же при плохом освещении по причине позднего времени. Рисунки, традиционные для теперешнего граффити на Западе, в российском варианте единичны, и в своей единичности есть овеществление «глуков», в которых половозрастные фантазии соединяются с жадой приключений и желанием попробовать себя в творчестве. Можно предположить, что подобные изобразительные эскапады есть реакция на малую возможность показать свой творческий потенциал более цивилизованным образом, но этот аргумент уместен в том случае, если они не примитивны и не так далеки от изобразительного искусства.

В рисунках порой заметны эротические аллюзии, что связано, по Фрейду, и с самим процессом рисования, а тексты оказываются сродни палимпсестам прошлых времен. Городские службы время от времени закрашивают корявые труды создателей столичных граффити, но надписи появляются снова на белой и коричневой красках — колористических заплатках, которые вынуждены ставить дэзовские службы, поскольку, с одной стороны, облик города требует однообразия и нормы, а, с другой — на перекраску всего объекта средств в городском бюджете не хватает. Правда, недавно возникла новация в оформлении города: те же объекты, которые традиционно разрисовывали своими специфическими записями создатели граффити, оформляют приглашенные мастера рисунка. Это, конечно же, шаг вперед, но и их работы существует недолго, поскольку законы жанра — игра и приключение.

Обычно граффити — буквы в человеческий рост, которые без зазоров соединены друг с другом. Изобретательность здесь проявляется в том, что русские буквы видоизменяются так, что становятся похожи на английские, в чем также есть амбициозность приобщения к мировой культуре граффити.

Московские граффити удивительным образом соединяют в себе различные прямо противоположные тенденции: иностранный язык, анонимность, каллиграфичность, свободное пространство и закрашенность его, записанность различными слоями текста, продолжительность акции по созданию рисунка во времени. Эти надписи — практически тексты-рисунки, напоминающие о восточной, китайской и

японской традициях письма, ставшего искусством. Однако в них нет любования ни чистотой рисунка, ни закрашенной поверхностью. Скорее, наоборот, есть решение как можно более колористически оформить поверхность, пусть даже грубо и неудобочитаемо. Можно было бы предположить, что это проявление потребности уйти от блеклости урбанистического пейзажа, если бы на смену блеклости и очевидной унылости не приходили небрежные изображения странных идиллий, невнятные, но адресованные всем и каждому.

Несомненно, некоторое художественное начало у тех, кто занимается нанесением краски на те или иные объекты жилого и нежилого городского фонда, существует. Иногда об этом можно догадаться по тому, как оригинально и даже изобретательно слово вписано в необычную рамку, ограниченную краями стены дома, забора или борта грузовой автомашины, что выдает представление о композиции, соотношении отдельных слагаемых рисунка в единое целое. Однако подобные удачи немногочисленны и буквально тонут, растворяются в массе самодельных поделок. А кроме того, обычно кто-то, так сказать, «улучшает» визуальный ряд, что-то дописывая и на самой картинке, и с боков, сверху, снизу, если позволяют место и время. Часто это надписи бытового, сугубо утилитарного содержания, какими и были первоначальные граффити, о чем говорят определения этого рода деятельности в словарях и энциклопедиях. Вот и получается, что если и есть что-то интересное в картинке, то она портится ненужными, избыточными добавлениями, которые переводят редкие удачи из разряда творчества в разряд хулиганства. А за ним просматривается не желание показать свой художественный потенциал, а только потребность таким образом свести счеты с соседом или одноклассником.

Небольшая часть граффити выполнена в шрифтовой, аскетично-лаконичной манере. Иногда такие «почеркушки» могут составлять серии, появляясь на выступах кирпичной кладки, на осветительных столбах, везде, где обычно располагаются граффити. Среди них очень мало политических высказываний, а в основном или названия групп, рисующих граффити, или просто игры с почерком — автографы, также соединяющие в себе текст и рисунок. На мой взгляд, именно «почеркушки» — наиболее жизнеспособная часть столичных граффити. Они пишутся очень быстро, и в них чувствуются настроение, драйв, адреналин, мгновенная реакция на соприкосновение краски с камнем или побелкой. Серийность «почеркушек» тоже примечательна, поскольку в этом разрывании есть проба в творчестве. Причем в отличие от иноязычных текстов и текстов на русском языке скабрезного или националистического содержания эти импровизированные автографы, напоминающие о хрестоматийно известных рисунках, например, Пушкина или Лермонтова на полях черновиков их рукописей, претендуют на оригинальность. Во-первых, они написаны по-русски, и содержание надписей понятно. Это каллиграфия, и особая изысканность и экономность средств выражения в ней присутствует. Но даже и проблески творческого начала несколько утомляют глаз, поскольку все же однообразны и тиражируют без вариаций один и тот же прием, хотя в них через шрифт-почерк передается индивидуальное начало.

На вопрос, как рисуют граффити, ответить довольно просто, достаточно вспомнить фильм латышского режиссера-документалиста Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым». Там, пожалуй, впервые было показано, как в СССР молодые люди используют баллончики с краской для рисования на стенах домов. Очевидно, что способ рисования не изменился, поскольку именно такое быстрое нанесение краски аналогом краскопульта более всего соответствует стилю этого вида стихийного творчества: быстро созданные рисунки определяют и унифицированность манеры письма. Буквы сливаются в единое целое, напоминая какую-то надувную композицию, которая сдулась и приклеилась к стене. Линии букв просты, лишены излишеств. Графика их достаточно четка даже в том случае, когда есть наклон в полном соответствии с правилами курсивного написания текстов. Обычно для рисования выбираются холодные цвета, что создает удручающее впечатление. Если же цвета теплые, то они, как правило, какого-то ядовитого оттенка. Нередко используются белила, когда надо написать простой текст на русском языке. Нарисованные буквы переданы, как живые объекты (прием олицетворения): с глазами, ртами. Буквы наивным образом скопированы со страниц букварей, где профессиональными художниками они специально оживлены, чтобы начинающему читателю легче было запоминать каждую из них. Однако в этой значащей особенности, в этой неожиданной подробности обращает на себя внимание суть российского граффити: в контексте мировой истории этого явления оно напоминает именно начальную школу, в ней силен элемент ученичества, а значит, и вторичность.

Как уже отмечалось ранее, способ рисования с помощью краски, под давлением выходящей из баллончиков, можно интерпретировать в духе психоанализа, как сублимацию сексуального переживания, которое в принципе может быть подтекстом любого творчества. Но именно в данном случае, пожалуй, оно первостепенно, ведь к рисованию граффити склонны в период возрастной референтной инициации с целью обратить на себя внимание ровесников или конкретной девушки.

Подспудный эротизм слишком явен в этих надписях, поскольку скорее всего он становится движущей силой, позывом к творчеству. А отсюда и выбор объекта рисования, сопряженного с опасностью, и особый колорит, как и острый силуэт букв, их наложение друг на друга.

Таким образом, за одно-полтора десятилетия постперестроечного существования современное отечественное граффити, насколько о нем можно судить по выборочному анализу и на примере только столичных граффити, в своем развитии и становлении проходит этап начальных поисков и обретений. Каким будет дальнейшее развитие российского граффити, покажет практика. Но, безусловно, первый этап его отечественной истории как социокультурного явления, имеющего европейскую, американскую и азиатскую предысторию, наверное, завершен. Поэтому и необходимо было подвести некоторые итоги, что и сделано на выставке «Граффомания», которая в августе – сентябре 2004 года проходила в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева.

Оказалось, что граффити в России (на примере его бытования в Москве) – и очевидное явление, и

фантом, и по-своему оригинальное творчество, и дилетантизм, и поиск, и тупик одновременно, жажда проявить себя на художественном поприще и предубеждение перед школой. Во всех этих парадоксах есть определенная логика и даже свое обаяние, как в первых рисунках детей раннего возраста. Но и самим авторам надписей, и обществу необходимо выработать отношение к граффити как к изобразительному, имитирующему художественность процессу, чтобы как-то определиться в его оценках и критериях, а это, в свою очередь, поможет в понимании граффити и в настоящем, и в будущем.

Илья Абель

В качестве иллюстративного материала использованы фотографии, показанные на выставке «Граффомания» из коллекции собирателя фотографий московских граффити Ильи Викторова, проходившей в августе-сентябре 2004 года в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева (Москва, Россия).



ВИДЕОЭКОЛОГИЯ

На вопросы «ДИ» отвечает Василий Антонович Филлин, доктор биологических наук, директор Московского центра «Видеоэкология», член Высшего экологического Совета при Государственной Думе, член Экспертно-аналитического Совета при Московской Городской Думе, действительный член Международной Академии наук, действительный член Академии Авторов научных изобретений и открытий, более 30 лет изучающий движения глаз, родоначальник нового направления в области экологии — видеоэкологии.

ДИ: В своей книге «Видеоэкология» вы ссылаетесь на Всемирную конференцию по окружающей среде 1992 года, которая проходила в Рио-де-Жанейро. Там обсуждались проблемы экологии и была сформулирована цель — жизнеобеспечение человека. Видеоэкологию во все времена обеспечивали человеку искусства. Общими усилиями были выработаны представления о красоте. Почему понадобилась еще и особая экология зрения?

— Видеоэкология занимается не только экологией глаза человека. Орган зрения обеспечивает не только зрительные впечатления. Зрительные механизмы пронизывают все структуры мозга. Но в механизме глаза заложена еще и особая, можно сказать, антимонопольная функция. Подобно тому как в экономике антимонопольные комитеты не дают отдельным концернам диктовать свои условия всей промышленности, так и саккады мешают отдельным структурам мозга «навязывать свою волю» другим структурам. Этот случай можно рассматривать как еще один пример работы больших систем, биологических или социальных, по общим законам То, что хорошо для мозга как для системы, хорошо и для дискретных элементов, например нервной клетки, и для экономики государства, дискретным элементом которой является отдельный человек.

Для оптимального функционирования этих сложных механизмов зрительно-мозговой деятельности человека в окружающем его пространстве должно быть достаточное количество хорошо различимых глазом предметов.

При нарушении естественного потока зрительных впечатлений меняется количество нервных клеток в мозге, а следовательно, это сказывается и на самочувствии.

ДИ: И какие требования к среде предъявляет видеоэкология?

— Поясню на примере. В Сент-Луисе (штат Миссури) был огромный жилой комплекс из стекла и металла. За проект этого комплекса, выполненного в соответствии со всеми критериями модернизма, архитектор Миноури Ясаки получил в 1951 году премию Американского института архитектуры. В 1972 году комплекс был снесен с лица земли как очаг преступности и причина распада социальных связей. Его уничтожение через 20 лет символически знаменовало собой конец утопии модернизма.

На визуальной среде города благоприятно сказываются малые архитектурные формы: киоски, палатки, ларьки и павильоны, ярко раскрашенные, они создают акценты в городской среде.

Зрительно однородные — гомогенные — поля окружают человека не только на городских улицах, их достаточно и дома, и на работе.

Конференцзалы, концертные, кино- и другие залы часто изобилуют гомогенными видимыми полями. Пространственно-предметная организация должна строиться не только на основе содержательности и целесообразности, но и с учетом зрительного восприятия.

В современной градостроительной практике большие корпуса нередко стоят на значительном расстоянии друг от друга. Частично это обусловлено требованиями инсоляции. В таком незамкнутом пространстве горожанин чувствует себя неудобно.

О важности замкнутой городской среды более 100 лет назад говорил австрийский архитектор Камилло Зитте, на примере городских площадей Италии: «Такая визуальная сплоченность, отсутствие возможности заглянуть за пределы площади достигнута столь разнообразными приемами, что нельзя говорить лишь о случайности». И еще один пример: «Но этим не исчерпаны приемы наших предков, которыми они добивались замкнутости окружения площади. Для этой цели часто использовался мотив широкопролетной арки с надстройкой. Это обеспечивало визуальную замкнутость, в то же время удовлетворяя потребности транспорта».

К сожалению, гомогенизация визуальной среды происходит не только в городе, но и в природе. Уменьшение площади лесов ведет к еще большей гомогенизации видимой среды.

Взаимодействие биологических систем с внешней средой строится на принципе наименьшего принуждения, тогда как гомогенная среда требует максимального принуждения зрительного анализатора. В результате силы, возникающие в связях зрительной системы с внешней средой, становятся максимальными и, следовательно, вся зрительная система вынуждена работать буквально на износ. Исправить ситуацию можно только внесением в гомогенную среду ярких зрительных элементов.

Можно утверждать, что декор зданий имеет функциональное значение, и тот, кто первый сказал «об архитектурных излишествах», нанес всем нам

большой вред. Пострадала не только эстетическая сторона, угроза нависла над фундаментальными процессами зрения.

ДИ: *С научными выводами я не могу спорить, но меня смущают ваши примеры хорошей и плохой среды для человека. В ваших примерах хороши-ми оказываются только исторические здания и природные объекты, а вся практика архитектуры и искусства новейшего времени трактуется как вредоносная.*

— Новейшие явления искусства дают нам примеры даже не гомогенной, а агрессивной видимой среды. Так, после посещения выставки художника Г. Юккера, которая состоялась в Москве, мы стали использовать термин «агрессивное поле». Именно так называлась одна из его картин. Она состояла из нескольких тысяч гвоздей, наполовину вбитых в деревянную плиту размером полтора на два метра. Расстояние между шляпками гвоздей составляло около пятнадцати миллиметров. Название картины, по-видимому, можно считать удачным, так как при приближении к полотну охватывала дрожь. С расстояния четырех метров ширина картины была видна посетителю выставки под углом 21,5 градуса, а просвет между гвоздями составлял при этом 0,23 градуса. Значит, на область ясного видения сетчатки глаза приходилось одновременно восемь гвоздей, что физически исключало фиксацию одной шляпки.

Если при этом учесть, что физиологически глаз различает площадь 15 градусов, то это означает, что он не может выйти за пределы агрессивного поля.

Чтобы выяснить воздействие агрессивных полей на человека, нами были проведены специальные исследования.

Оказалось, что гомогенные поля обычно воспринимались легче.

ДИ: *Однако для выводов из своих экспериментов со зрительными реакциями вы используете и понятие «привлекательное», а это очень субъективная характеристика.*

— Возможно, наш эстетический подход не очень корректен, но это не влияет на данные научных исследований. Вот пример. Дизайнеры и архитекторы незнакомы с нашими исследованиями и рекомендациями, они все чаще добиваются эстетического совершенства за счет комбинации различных агрессивных полей.

Во все времена велись поиски объективных законов формирования разумно организованного окружения, но без учета законов зрительного восприятия. Впрочем, создается такое впечатление, что никто не думал об «архитектуре для игры глаз» (К. Мельников), были совсем другие критерии. Архитекторы как бы упражнялись в «кристаллической» ясности рационалистической архитектуры.

Глаз человека «не любит» завершения зданий прямой горизонтальной линией, где ему не за что «зацепиться». Ранее на роль ровной линии обратил внимание Р. Арнхейм: «Резкая горизонтальная черта, — писал он, — создает четкую границу между застройкой и небом. Когда мы видим нерегулярный контур, особенно если он сформирован группами вертикалей, подобной границы не существует... Утончение башен и шпилей создает тот же эффект — архитектура посте-

пенно растворяется». К сожалению, эта особенность психологического восприятия архитектурных объектов не нашла должного внимания у градостроителей.

ДИ: *Художники и архитекторы изучают веками отработанные эстетические нормы, но они нередко используют и прием активизации зрительного впечатления и намеренно применяют приемы диссонанса. В вашей теории не учитываются эти уже отработанные в искусствах приемы контрапунктов диссонансов. Но главное вы, на мой взгляд, забываете об адаптационных возможностях человека, наконец, его потребность в обновлении среды, в ее эволюции. По сути, вы отвергаете всю эпоху модернизма в искусстве. Вы апеллируете к привычному образу жизни, имея в виду опыт двухвековой давности. Но опыт прошлых полтора сотен лет — тоже опыт человечества, который вы, по сути, считаете для человека разрушительным.*

— Это так и есть. Я еще не сказал о динамических агрессивных полях. В городских условиях человеку довольно часто приходится встречаться с ними. Такая ситуация возникает, например, всякий раз, когда пассажир находится в движущемся транспорте.

Отрицательное действие динамических агрессивных полей сильнее, чем статистических.

Не важно, какой давности примеры я привожу: человек не изменился биологически.

Мы перечислили только небольшую часть отраслевых процессов, в которых присутствует неблагоприятная визуальная среда. Столь же неблагоприятна она не только в архитектуре, но и в полиграфической промышленности. Ее можно найти практически в любой отрасли. Изобилие агрессивной и гомогенной визуальной среды делает современный город непригодным для проживания человека.

ДИ: *Что вы предлагаете для изменения ситуации?*

— Чрезвычайно приятно напомнить, с каким глубоким пониманием относился к данному вопросу еще в 1920-е годы архитектор Н. Ладовский. «Архитектор, — писал он, — должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника».

Ф.М. Достоевский писал: «Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит, есть и потребность здоровья, нормы, а следовательно, тем самым гарантировано и высшее развитие этого народа».

Иногда мне на лекциях приходится слышать упрек в том, что России в настоящее время не до видеоэкологии. О причинах, приведших к таким последствиям, правильно писал Ю. Карякин: «Мы оказались на краю пропасти прежде всего потому, что растеряли любовь к жизни. И спасет нас не столько отталкивание от смерти, сколько притяжение к жизни».

Сегодня цивилизация столкнулась с проблемой сохранения человека и жизни на земле. В этой ситуации ответственность во всех областях деятельности, особенно средообразующей, возрастает.

стекло в ландшафте

На вопрос, как родилась идея симпозиумов стекла в Царицыне, не раз приходилось отвечать: «Из желания жить». К середине 1990-х, кое-как оправившись от социальных потрясений, стали сознавать: «свет в конце тоннеля» надо зажечь самим.



Царицыно очень медленно, но возрождалось. Первые экспозиции включали авторское стекло 1970–1980-х годов (павильон «Восьмигранник», 1994) или были посвящены стеклу (выставка «Русский хрусталь» в Малом дворце Екатерины II, 1996). Здания Баженова, пронизанные светом, с живым и подвижным внутренним пространством, были идеальной средой для стекла.

К памятным для Царицына датам — 225-летию его основания (приобретено в 1775 году Екатериной II) и 200-летию годовщины кончины великого зодчего (1799) появился витражный ансамбль «1775 год. Лето в Царицыне» Л.И. Савельевой.

Его выполняли на Мануфактуре художественного стекла с участием С. Травникова, А. Ширинской,

П. Кутепова. Портретные изображения в рост Екатерины II, Г.А. Потемкина, В.И. Баженова, великого князя Павла Петровича с супругой, фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского и фрейлины императрицы П.А. Брюс, превышавшие размером человеческие фигуры, впервые выполняли в технике «тиффани». Царицыно их приняло сразу. За пять лет они побывали во всех баженовских дворцах, экспонировались и порознь, в нишах парадных зал, и особенно удачно — «группой» в аванзале Оперного дома. Портреты-«миражи», всюду воспринимались органично — так точно были найдены образы, масштаб фигур, цвет и фактура полупрозрачного, глушеного и окрашенного стекла. После того как персонажи витражного ансамбля «поселились» в Царицыне, естественным каза-





лось выйти за пределы стен, в парк. Так возникла идея симпозиума «Стекло в ландшафте».

Тем временем московские художники стекла в октябре 2000 года создали творческую корпорацию «Новое стекло» и провели первую выставку в галерее «РОСИЗО» на Петровке. Большинство членов объединения и экспонентов выставки приняли участие в царцынском симпозиуме. Он состоялся осенью 2001 года на лужайке парадного двора и вдоль аллеи, у стен восстановленных зданий, на фоне руин Большого дворца.

Сентябрь в Царицыне — один из лучших месяцев в году. Земля сплошь устлана желто-золотистой листвою и кажется светонеснее осеннего неба. Красно-желто-зеленая мозаика осеннего ковра стала темой работ Ю. Мерзликиной и Е. Ярошенко. На ее фоне объемнее и воздушнее казались матово-белые «Крылья» Ф. Ибрагимова. На траве появились цветные солярные знаки, над землей — облака, выполненные в технике спекания. Определились организаторы — Л. Савельева и Ю. Мерзликина (от музея — Д. Каверина), круг основных участников — С. Травников, Б. Федоров и Ф. Ибрагимов, Н. Воликова и Т. Новикова, Н. Урядова, М. и А. Нечепорук, А. Бутина, А. Ширинская и Е. Ярошенко, И. Мишин и А. Криволапов, Т. Аданичкина и А. Афеногентова, А. Курилова, Л. Серова, Н. Мордарь...

Испытание открытым пространством и художники, и их работы выдержали. В процессе общей работы в атмосфере радостного возбуждения родилось желание увидеть стекло и на снегу, зимой. Было решено проводить симпозиумы дважды в год. Первый зимний прошел в январе 2002-го и был таким же многочисленным (20 участников). К основной группе присоединились художники из Дятькова — Е. Вольнова и З. Чумакова. Симпозиум был одним из самых успешных. Призы зрительских симпатий завоевали «Коты» Савельевой, «Снеговика» Афеногентовой, «Паровоз» Мерзликиной.

Третий симпозиум проходил осенью 2002 года под девизом «Стекло в Царицыне — Царицыно в стекле» (14 участников). Четвертый — зимой 2003 года, на масленичной неделе. Это и определило тему «Святок» Урядовой, «Космических блинов» М. и А. Нечепорук, «Солнца» Мерзликиной. К 13 основным участникам прибавились студенты. Их число раз от раза росло. В пятом симпозиуме (осень 2003 года) приняли участие уже 9 студентов и два художника из Риги. Зеркальные

Glass in Landscape

The first show of the newly established art corporation «New Glass» took place at the ROSIZO gallery on Petrovka street in October 2000. Most of those who had joined the corporation and exhibited at the show went on to attend a symposium at Tsaritsyno, which convened on the lawn of the parade yard, along the alleys, near the walls of the newly restored buildings and against the background of the ruins of the Grand Palace.

Both the artists and their works stood the test of open-air space. Somehow, as they hotly discussed and argued, it occurred to some of them that it would be good to see how their works of glass look like against snow in winter. So they decided to convene twice a year. The first winter symposium attended by 20 artists took place in January 2002.

The third symposium (attended by 14 artists) followed in the autumn of 2002, under the motto «Glass in Tsaritsyno Means Tsaritsyno in Glass». The fourth symposium was in the winter of 2003, right during Lent. Hence the theme of some of the works on show: «Epiphany» by Uryadova, «Cosmic Blini» by M. and A. Nечeporuk, and «Sunshine» by Merzlikina. The company of 14 regular attendants was reinforced by a few undergraduates.

The latest, 8th, symposium (in the spring of 2005) proved a merry affair with queer-looking works by young artists. The symposium's theme itself, «Winter Carnivals», had given wide elbow-room for such works. Another incentive was the presence of a bonfire which, when darkness fell, made the works look uncanny, changing the show displayed in front of the palace into a kind of Twelfth-Night performance.

Lidya Andreyeva

И. Темникова

Осень

2003

Н. Воликова,

Т. Новикова

Прозрачный

всадник

2004

З. Руднева

Гнездо

2003

Ю. Мерзликина

Солнце

2003

А. Бутина

Перекасти-поле

2002

А. Ширинская

Без названия

2002

кольца А. Бутелиса покачивались на ветру, интриговали то чистым блеском зеркала, то хаосом смещенных отражений. «Летавшие» неподалеку (подвешенные на ветвях) белые голуби Криволапова провоцировали зрителей на неблагоприятные поступки и забвение заповедей: потихоньку все птицы «разлетелись». Зимний симпозиум 2004 года был обновленным по составу, впервые появилась совместная работа Т. Аданичкиной и фирмы «Арт-Лед», вновь радовали просветленной «стекольностью» «Зимние узоры» Ярошенко и «Земляника под снегом» Урядовой, композиции из листового стекла А. Зинчука, А. Майоровой и И. Петрука с эффектом умножения среды, работа юного М. Магомедова «Глаза».

Очередной симпозиум был посвящен 275-летию со дня рождения Екатерины II (осень 2004 г.) и конкретностью темы смутил некоторых участников. Тем не менее и в этот раз участвовали почти 20 художников, и среди работ оказались очень удачные. Охоте были посвящены композиции Криволапова и Федорова. «Прозрачный всадник» Воликовой и Новиковой после Царицына «поскакал» на персональную выставку художников на Беговой. И это не единственный случай. Многие созданные для симпозиумов или показанные на них работы Ширинской, Бутиной, Ярошенко, Серовой, Мерзликиной и Зинчука можно было увидеть позднее в Манеже, на Кузнецком мосту, в Музее на Делегатской. Царицынский ландшафт стал привычной выставочной средой и сценической площадкой, на которой легко было импровизировать, играть по собственным правилам, продолжать диалог с пространством, светом, иллюзиями восприятия.

Последний, восьмой симпозиум (весна 2005 г.) радовал затеями молодых. К ним располагала дававшая простор тема «Зимних забав». Воодушевляла возможность использовать живой огонь, который с наступлением сумерек преображал работы и превращал развернутую на поляне перед дворцом экспозицию в подобие святочного действа. Своего рода хитом симпозиума была «Весенняя стирка» Л. Задориной и А. Сидорова.

Ныне Царицыно на пороге больших перемен. Обновление ждет прилегающую к ансамблю территорию, коснется оно и центральной его части. Но как бы ни ширились горизонты Царицына, стекло в его ландшафте будет жить.

Лидия Андреева



8 2 1 5 4

подписной индекс
по каталогу "Роспечать"

Уникальный журнал об
идеях и материалах для
тех, кто хочет реализовать
свои дизайнерские и
художественные таланты

www.deko.gammapbook.ru

гобелен – четвертое измерение

*Беседа главного редактора журнала «ДИ»
Ады Сафаровой с художником Аллой Шмаковой*



А.С.: Алла, твой цикл гобеленов в интерьерах московской мэрии на тему «Москва времен Казакова» — одна из самых заметных работ, созданных в этой технике. Композиции гобеленов, их пространственные решения, кулисное обрамление, соотношение фигур и архитектуры, детали — все как в театральной мизансцене. Как сложилось такое решение?

— Было конкретное задание: Москва времен Казакова. Это оказалось интересно. Также планировалась конкретная архитектура: белый коридор мэрии. Раньше по этому коридору ездили кареты, он служил въездом в резиденцию генерал-губернатора. Это пространство нужно было визуально раздвинуть.

А.С.: Сценографическая природа твоих гобеленов выразилась наиболее точно в «Славе Баженова». Сценография продолжает определять характер твоих гобеленов? Вот и последние твои гобелены: в основе композиции графические работы твоего мужа, но из всего творчества... ты опять выбираешь тему «египетские боги», по сути, тоже сценическое действие.

— Да. Мне интересно, когда что-то движется, шевелится. Даже в архитектурной теме есть театральность, игра, особенно в цикле «Слава Баженова».

А.С.: Но здесь есть и дизайнерский ход, ты решаешь проблемы архитектурного пространства, как это получилось в мэрии.

— Гобелен может как удержать, так и прорвать, увеличить пространство. Например, другой мой большой гобелен, 18 метров, «Вечером лунным, вечером синим» должен был передать мерцание лунной ночи. Архитектор Тальковский поставил задачу организовать пространство, используя синий колорит. Так появились вертикальные детали — органные трубы, помогающие создать ритмично-пространственную композицию.

А.С.: Но ритмически-пространственная композиция — это, в общем, и есть сценография.

— Да. И акцент на темный, синий цвет — это тоже своеобразный театральный эффект. А в театре все идет от образа, от внутренней сущности. Меня всегда привлекала работа в пространстве и с пространством.

А.С.: А не делала ли ты что-нибудь непосредственно для театра, сцены?

— Нет, там нужно нарисовать, а это совсем другое. Я увлекаюсь архитектурой, графикой, театром. Мне преподавали замечательные театральные художники. Композицию у нас вел Евгений Кондратьевич Коваленко. В Камерном театре он с Таировым ставил «Мадам Бовари», работал с Охлопковым, Завадским. Живо-

писи нас учил Николай Николаевич Золотарев. Он рассказывал нам о Фаворском, Шевченко, Чекрыгине...

А.С.: *Неслучайно твой гобелен оказывается на перекрестке видов искусств, он подобен театру, твой гобелен оказывается синтетическим видом искусства.*

— В гобелене нет невозможного, можно сделать практически все. К сожалению, нынешний заказчик интересуется только фактурой, хочет, чтобы что-то на стене появилось, какое-то украшение. Но сейчас масса строительных материалов с разнообразной фактурой, цветом, можно быстро достичь нужного декоративного эффекта и с наименьшими затратами, поэтому гобелен оказался ненужным ни заказчикам, ни архитекторам.

А.С.: *Но все же есть гобеленистики, которые работают для интерьера.*

— Гобелен в недавние времена развивался двумя путями: гобелен для общественного интерьера, который подразумевал работу с архитектором, вписанность в объем, соотносённость со средой, и выставочные гобелены. Сейчас это искусство, может быть, не так актуально, поскольку требует больших затрат, и прежде всего временных, а жизнь делается все быстрее, и заказчик не хочет ждать, он может купить жаккардовые копии старинных гобеленов. Что касается выставочных гобеленов, то теперь эти творческие работы меньше всего напоминают гобелен, это объекты, созданные в авторской технологии и из произвольного набора материалов. Последнее время в этом направлении появилась некоторая жизнь, но все это слабо относится к собственно гобелену.

Не случайно в частных интерьерах очень мало работ гобеленистиков, в основном стекло, керамика. Художники гобелена чувствуют себя ненужными. В других областях искусства организуются какие-то конкурсы, премии, а в нашей профессии как будто ничего и не происходит.

А.С.: *То есть ты считаешь, что должны измениться общество, потребитель? А сам гобелен, художник — они не должны приноравливаться?*

— Нет, конечно, и гобелен будет меняться, и человек.

А.С.: *Вот твой гобелен, он стал другим. Как ты сама оцениваешь эти изменения?*

— Я не делаю гобелены для интерьера, я не связана с заказчиками. Мне нравится ткать графические, черно-белые гобелены. Я хочу подчеркнуть этим важность темы: я их задумываю как некоторое представление о мире.

А.С.: *Но так всегда и считалось, что гобелен имеет станковую природу, что он близок живописи.*

— Конечно, гобелен имеет станковую природу. Множество таких работ делалось на значимые темы: библейские сюжеты, великие праздники, изображения монархов... Гобелены всегда были фигуративными, начиная от английского апокалипсиса и заканчивая вердюрами. В гобелене всегда предпочитали средневековую стилистику, он тяготел к изображению обобщенной картины мира. Даже шкаф Люрсы, который висит в Пушкинском музее, — это тоже, конечно, картина мира.

Алла Шмакова

Из серии

«Москва в

творчестве

Матвея

Казакова

1995–97

Шерсть, лен,
ручное ткачество

Алла Шмакова

Вячеслав

Павлов

Танец Одиссея

1993–94

Шерсть, лен,
ручное ткачество

Шествие

ангелов.

Из серии

«Фрески

вольного

воздуха»

2000

Лен, хлопок,
ручное ткачество

Стр. 98

Tapestry in the Fourth Dimension

Ada Safarova, editor-in-chief of DI, talks to the artist Alla Shmakova.

Sh.: My tapestries are not custom-made. They are not meant for interior applications. I like weaving black-and-white tapestries. I want to point out that the theme I choose is very important. I conceive each as my world-view.

A.S.: But then tapestry has always been taken as a kind of painting.

Sh.: Of course tapestry is like painting. A great many tapestries deal with meaningful theme such as biblical stories, great festivals or portraits of monarchs... Tapestries were always figurative. Take, for example, verdure tapestries or English tapestries on Apocalyptic themes. Medieval styles almost always appealed. So did generalized pictures of the world.

A.S.: In your works there is always something theatrical. Is it your own style? Or is it a general tendency today?

Sh.: Well, I don't really know. There's so few tapestries now to compare with. Maybe, it's my own life experiences that make it so. Or maybe, the art of interior today in general has something theatrical about it.



А.С.: *В XVIII веке все прикладные искусства, включая и гобелен, опирались на живопись, тогда и росписи на фарфоре и гобелен имели в основе какое-то уже существующее живописное полотно. Основой медальерных произведений служила графика, росписи создавались по мотивам живописного произведения. То, что ты делаешь сейчас, возвращение к этой традиции, попытка гобелена вернуться к живописи?*

— Скорее к графике. Мне сейчас интересно работать с таким материалом, как лен. Цветные клубки шерсти мне уже порядком надоели. Ограниченность цвета отчасти и создает графичность.

А.С.: *Ты говоришь, что твои гобелены сейчас связаны со станковым искусством. А как было до этого?*

— Раньше все строилось на традиции шпалерного ткачества. Для разработки композиции какой-нибудь шпалеры с единорогом был задействован целый коллектив: историк, который в документах искал историю рода, потом их передавали поэту, который сочинял лирический образ, облакал факты в поэтическую форму, потом наступал черед художника, который создавал классический живописный образ, дальше художник передавал картину графику, который оттачивал все детали, они должны были быть исторически точными — украшения, одежды, фамильные гербы...

А.С.: *Выходит, опора на графику — это традиция гобелена.*

— Да, шпалерные портреты были точными копиями миниатюр.

А.С.: *Тогда в чем новизна, если и в давние времена в основе гобелена было графическое произведение и сейчас ты делаешь тоже. Но тем не менее ты ощущаешь, что теперь делаешь нечто принципиально другое.*

— Другое. Раньше я, как, впрочем, и вся практика гобелена 1980—1990 годов, тяготела к живописи, аллюрности, мягкости, теперь я от этого отошла.

А.С.: *Ты объясняешь разницу этим переходом от живописи к графике как основы для гобелена?*

— Не знаю. Возможно, дело не только в этом, но и в материале тоже. Шерсть стала дороже, цвета ее ярче, а оттенков — меньше. Так по необходимости появился минимализм в средствах и потребность в более отстраненном восприятии.

А.С.: *Ты всегда сама ткала?*

— Не всегда. Когда были большие заказы, например для гостиницы, там 18 пластин, гобелен по горизонтали имел 18 метров. Его я ткала вместе с ткачами. Это большая интерьерная работа, там и сроки не позволяли выполнить ее одному человеку.

А.С.: *Раньше наши художники ездили выполнять гобелены в Белоруссию, на Украину, а сейчас? Может быть, этим тоже можно объяснить упадок интерьерного гобелена?*

— Нет, дело не в этом. Сейчас существуют училища, которые выпускают исполнителей. Может быть, где-то жизнь гобелена и бурлит, мастера что-то делают для частных интерьеров, но мне об этом неизвестно.

А.С.: *Проходят ли какие-нибудь специализированные выставки?*

— Я была свидетелем только одной выставки: в московской галерее собрались художники и ткали. А сейчас даже и идей таких нет. Нужны большие средства на закупку готовых работ, нужен надежный рынок для реализации продукции, галерейщики не хотят с этим связываться.

А.С.: *Сейчас в качестве сюжетов для своих гобеленов ты берешь графические работы своего мужа. Ты их выбрала в качестве эскиза потому, что вы близки как художники?*

— Да, мне его искусство очень близко.

А.С.: *Ты считаешь мужа соавтором своих работ?*

— Да, под этими работами будут две подписи.

А.С.: *А каков процесс перевода графики в гобелен?*

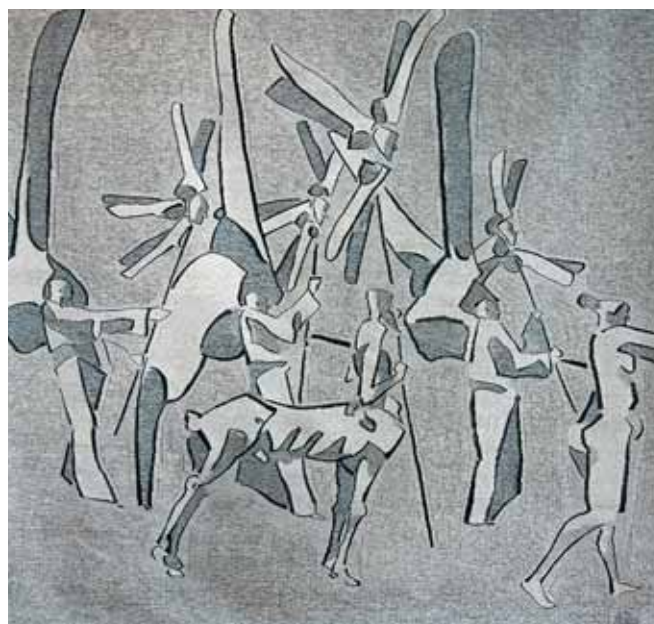
— Во-первых, это разные материалы, для гобелена нужны фактурные решения, их нужно придумать, и еще есть изменения, связанные с масштабным увеличением.

А.С.: *Да, размер сильно меняет вещь. Изменение масштаба невозможно ведь сделать механически.*

— Сам материал — уток, основа, их толщина — все это уже видоизменяет начальный рисунок. Я ведь в процессе ткачества тоже рисую, но не кистью, а нитью. Если фон я делаю более фактурным, то рисунок — более тонко. И еще: гобелен любит серии, тему невозможно исчерпать одной композицией. Мне неинтересно ткать статичный ковер, я люблю, когда возникает целая декорация, развернутое действие.

А.С.: *Твоя неизменная тяга к театральности — это и есть авторский стиль Шмаковой? Или это общая тенденция современного гобелена?*

— Сейчас так мало гобелена, что я затрудняюсь ответить. Может быть, сказывается мой жизненный опыт, а может быть, театральность вообще свойственна искусству интерьера сегодня.



МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

САЛОН ЦДХ 2006

СОВРЕМЕННОСТИ

Международная
конфедерация
союзов художников

Совет по культурному
сотрудничеству
государств-участников

Содружества
Независимых
Государств

Центральный
дом художника

Адрес: Москва

Крымский вал, 10

Часы работы: 11.00–20.00

ежедневно

тел./факс: +7 (495) 238-40-59

e-mail: salon02@ru.ru

Проезд: метро ст.

„Октябрьская“

„Парк культуры“

тролл. Б, 10



17-26.03

Владимир Гориславцев – культура созерцания

Работы Гориславцева 1974 года – это круглые блюда, превращенные им в лунные диски, в которых отобразился Петербург. Лунные сферы тарелок светились влагой каналов, в них плыли айсберги домов. Наслаждением было рассматривать ритмы мазков: танцевали решетки и стены, борта буксиров, плиты мостовых... Обычный фарфор, оставаясь собой, превратился в графическую поэму, приобрел содержательность картины и книжного листа.

Владимир Гориславцев приехал в Ленинград уже взрослым 25-летним человеком. Город его потряс. Когда он поступил в Мухинское училище и понял, что останется здесь, счел себя самым счастливым человеком на Земле. Ленинград стал раем. Неслучайно одна из композиций, ему посвященная, названа «Парадиз». Волшебная, концентрированная красота нашего города на всю жизнь стала счастьем и главной художественной темой.

Он поступил на кафедру керамики и художественного стекла ЛВХПУ в тот период, когда училище было в расцвете. Именно здесь была вольница – смелые новаторские решения в пику надоевшему «соцреализму».

Кроме того, в 1960-х годах предпринималась попытка направить «искусство в быт» с помощью форм прикладного искусства. Идея В.И. Мухиной, авторитетного скульптора, автора «Рабочего и колхозницы» – важнейшего символа страны, – состояла в том, чтобы направить лучших художников на производство и сделать нашу легкую промышленность – художественной. Вера Игнатьевна сама создала ряд ярких, талантливых образцов в стекле. Таким образом, прикладные искусства по важности были поставлены в ряд с изобразительными.

По примеру Мухиной многие живописцы, скульпторы, архитекторы обратились к прикладным искусствам. Некоторые стали преподавателями училища. Среди них – архитектор, график, керамист Владимир Сергеевич Васильковский. Он поощрял композиционные поиски студентов, развивал изобразительное мышление. Именно он заражал синтетизмом пластических и изобразительных искусств новое поколение.

«Шестидесятники»-мухинцы, к которым относятся и Гориславцев, в 1970–1980-х годах создали новое направление в советском искусстве, где было гораздо больше индивидуальной свободы, где новым языком «заговорил» материал и где были использованы новаторские методы изображения. Но мечта В.И. Мухиной оказалась утопичной. Советская промышленность приняла в свои объятия художников в 1960-е годы, но уже в 1970-е начала избавляться от них: стандартные чашки и рюмки приносили больший доход. Хорошо подготовленные художники оказались вне производства. Они стали работать на выставки, организуемые Союзом художников, их творчеством интересовались музеи, закупали работы,

Владимир
Гориславцев
**Декоративная
композиция
«Старое зеркало.
Автопортрет»**
1986
Шамот, соли металлов,
матовые эмали



они попадали в архитектурную среду через Художественный фонд. Так сформировался особый вид творчества – так называемые «декоративные композиции», гибрид изобразительных и прикладных искусств. В них в этот период сосредоточился фокус художественных исканий.

Владимир Гориславцев оказался в русле этого течения. Он работал главным художником на заводе «Стройфарфор» – готовил образцы для массовых изделий.

По раннему художественному воспитанию он график. Как керамисту ему пришлось искать новый изобразительный язык применительно к форме предмета. И он нашел свою тему и свой язык – волшебный город в стисках форм, всплывающий будто из глубины фарфоровых сфер, призрачно-нереальный и затуманенный поволокой.

Керамика вынудила его искать новые технические средства, новые изобразительные приемы. Многогранная работа принесла результаты. Гориславцева не спутать ни с кем.

В 1974 году на Молодежной выставке керамистов в Елагином дворце он уже занимает отдельный зал. В других залах были его единомышленники-колеги – Н. Савинова, М. Копылков, В. Ланец, Н. Ротанова, Г. Копелян и другие. У каждого свой стиль, свой излюбленный материал, свой язык. Работая бок о бок, они естественным образом формировали будущую группу. Началось время групповых выставок. Молодежная выставка в Елагином дворце стала по сути, одной из первых таких выставок с единой творческой программой.

Гориславцев представил «Кобальтовую серию» блюд – лирические пейзажи Ленинграда.

Строгий и звонкий кобальт соответствует духу Петербурга (синий цвет – цветовой символ города). Его воспел А. Блок.

Голубой цвет у Гориславцева возникает даже там,



Декоративная композиция «Дом и завод»
1975
Шамот, фаянс, соли металлов, подглазурная роспись



где в природе — алый бархат и золото. Блюдо «Концерт» — филармония, Большой зал: за синей балюстрадой спиной сидит «незнакомка» в синем, маленькие голубые музыканты, голубые колонны, многочисленная роща голубого органа.

Голубой — это еще и одиночество Петербурга. Петербург провоцирует одиночество как лакомство души. Петербург дарит искусство созерцания.

Это искусство сейчас особенно редко.

Кинорежиссеры считают, что сегодняшний зритель не способен воспринимать кадр больше трех секунд. Он приучен к мельканию, не хочет углубляться. Исчезает культура созерцания. Исчезает способность к самососредоточеню. А блюда Гориславцева — зеркала внутри себя.

Потому так манит его голубизна. Сумеречность объединяет видимое, сообщает ему музыкальность. Завороженные тайной, вы проникаетесь и музыкой пространств.

Мастерская Гориславцева с видом на Фонтанку, здесь любил рисовать Добужинский. Недалеко — квартира Блока. Здесь в первые годы после окончания лица жил Пушкин.

Этот район стал излюбленной темой художника. Небо и вода, красавец-город укладываются в кольцо, следуя пространству круга блюда.

Нет ничего менее подходящего для фарфора, нежели черный буксиришко. Однако именно он — частый герой гориславцевских пейзажей. Именно он вместо розочки или птички занимает на блюде центр, неловким своим силуэтом диссонируя с благородными фаянсом и фарфором. Как это немисливо далеко от рокайлей XVIII века! Как это дерзко взрывает пространство.

Острые композиционные приемы — свойство ленинградской школы. Тенденции, ведущие к зрительному «взлому» предмета, к перестройке его структуры, мы найдем и у учителя Гориславцева — Владимира Васильковского. Графика у него играет с предметной формой, равнодушна к ней, мотив перескакивает с одной формы

Vladimir Gorislavtsev and his Culture of Contemplation

Vladimir Gorislavtsev was 25 when he first came to Leningrad. The city stunned him. Later, when studying at the Mukhina Art School he saw he would reside there for years. He was in raptures. One of his undergraduate works he called, revealingly enough, «City of Paradise». Ever since he has been relishing the city's entrancing beauty — the mainstream of his art. Gorislavtsev's studio overlooks one of the city's loveliest canals,

The canal's views, always in shift, are really fascinating. Sky, stream and buildings would make a ring which can fit well into the circle of any of the item of chinaware. At the centre, instead of roses or birds, Gorislavtsev usually puts in tiny black images of tugboats, unconventional as they may seem for this kind of ceramic art. How far they are from the 18th-century rocailles! How daringly they are ripping through the space of the townscape!

Vladimir Gorislavtsev is continuing his series «Petersburg's Canals and Bridges» and «Petersburg's Palaces». His works have eternalized a precious relict, or made a kind of monument to a city he has been admiring for thirty years now.

The Petersburg of Gorislavtsev has absorbed everything its inhabitants have cherished and dreamed about — a spiritual space nurtured by a great number of people.

Margarita Istomina

Декоративная композиция «Парадиз»
1977
Шамот, соли металлов, матовые эмали





**Декоративная
композиция
«Мое окно»**

1981

Шамот, соли металлов,
подглазурная роспись

на другую, объем может зеркально отобразиться на плоскости цветным силуэтом, где несколько блюд в цепочке представляют единое изобразительное пространство, лишь паузированное в силу пластических обстоятельств.

Техническая сложность керамики и связанные с обжигом ограничения натолкнули художников на поиск новых композиционных приемов. Исходная инертная форма с помощью остроумных композиционных интриг радикально переосмысливается. Помощником тут становится опыт XX века (кубизм, кубофутуризм, конструктивизм). Для Гориславцева особенно актуальна петербургская графика Серебряного века, где жесткий урбанизм парадоксально слит с биопластикой барокко и модерна.

В его композициях всегда есть жесткий графический каркас. Это либо крестовина окна, либо ребристая гармошка домов, арки, либо мачты. Всегда есть спор, даже конфликт с вещью, превращаемой в графический мираж. Два различных пространства — реально-трехмерное (вещи) и иллюзорное (города) — сцепляются в нерасторжимый союз.

Именно потому, например, блюдо «Канал» не столько изображает мостик, перекинутый от берега к берегу, сколько выстраивает мост от одного борта тарелки — к другому, пружинно скрепляя их этой дугой.

В керамике Гориславцев, пожалуй, ярче других использовал особое свойство русской графической школы — свечение материала.

Керамика не хочет, и, вероятно, не может нести трагичный аспект. Она по природе оптимистична, изначально звенит победой человека над неразумьем и тьмой, принимает только зерна счастья.

Весной 1977 года в «Голубой гостиной» ЛОСХ состоялась первая выставка группы ленинградских керамистов «Одна композиция». Она была свежа по замыслу, интересна по содержанию, хороша по дизай-

нерскому исполнению. Выставка имела редкий успех, стала ежегодной и знаменовала собой факт существования ленинградской школы керамики и начало ее признания.

Примерно с 1974 года на ЛОСХовских выставках в разделах ДПИ, где царствовали сервизы Ломоносовского завода и граненый хрусталь, начали появляться «гадкие утята» — странные предметы, деформированные, непривычно раскрашенные и непонятные по назначению. Их не допускали, конечно, до «царских» мест в центре зала на подиумах и витринах, а запикивали в боковины, в полутемные, невзрачные места. Но чуткий глаз мог в них увидеть пластическую поэзию и грацию материала, живой трепет мысли и чувств. Именно эти работы были предвестниками нового направления в ленинградском искусстве — керамопластики, — соединивших начала прикладных и изобразительных искусств в оригинальном сплаве. Именно здесь образовалось поле для творческого самовыражения, формировались художественные почерки участников.

Первая «Одна композиция» случилась стихийно. Никто специально не подбирал работы. Вещи были разные, но именно разница создала «единую композицию» из всех работ.

Впервые в Ленинграде керамика открылась как интеллектуальное, глубоко содержательное и острое по пластике искусство. Оно будоражило необычностью, волновало чувства и ум. Оно разогревало творческие силы.

Одна из композиций была «Дом и завод» Гориславцева. Это две довольно крупные керамические формы, отражающие друг друга. Одна из них — трапециевидно расширенная вверх чаша. Это «дом» с внутренностью — «двором». Другая уходила в небо двумя толстенными трубами, очень характерными для города советских времен. Это «завод» — невзрачное зданье на Фонтанке, на которое вряд ли позарится художнический глаз.

Однако, видимо, столь грандиозна влюбленность Гориславцева в город, что он чтит даже такой неприглядный объект. Между этим всем, в щелях и узких проемах — праздничное ленинградское небо, сияющее фаянсовой белизной. Заглянув же в другую чашу, мы увидели двор с лужей и выковыренным булыжником да пару голубей.

Что же в этом хорошего? Но почему хочется смотреть на «Московский дворик» Поленова, где пьяно петляют тропинки, вытопанные неверной ногой, где домишки слепы и кривы, а мальчик грязен и неумен...

Мы зачарованы действиями художника. Но только если он сам зачарован тем, что перед ним. За этим мы приходим на выставки.

Вдохновленный успехом выставки Гориславцев сочинил композицию «Парадиз» (1977).

Это шамот. Лестница — почти в натуральную величину. Девять загадочных ступеней над городом — в небо. Почему «Парадиз»? Потому что Петр задумал

Декоративное блюдо
«Новая Голландия в белую
ночь»

1989

Шамот, соли металлов, цветные
глазури

наш город как рай на земле? Потому что он побуждает к совершенству?

Подобные «композиции» в ту пору шокировали многих. Если это скульптура, то где человек? Если живопись, где рама? Если ДПИ, то как пользоваться всем этим?

Подобные композиции были бы превосходны в закрытых двориках, зимних садах, охраняемых парках, вестибюлях и холлах общественных зданий. Они бы одухотворяли пространство, возбуждали фантазию и интеллект.

Своего рода поэма в глине — «Неоконченный разговор» (1979), где в размер натуры вылеплены два стула, а на них — тени мужчины и женщины, которые ушли, а «разговор» остался. Современный «Адам» на его кубообразном сиденье смотрит направо. «Ева», вся обтекаемая, повернула головку налево. Но все-таки двое — не одно...

Неожиданно в объемно-пространственном варианте выглядит любимая Гориславцевым тема окон. «Знакомые окна» (1983) — снежный пейзаж за окном, непрозрачное сделано «прозрачным». Или «Старое зеркало. Автопортрет» 1986 года. Шамот с готовностью изображает старинный резной орех, и шершавые доски сзади, и зеркальную гладь, и лицо человека, и городской пейзаж.

В этих вещах применена техника солей металлов, т.е. роспись специальными красящими растворами, которые растекаются по форме, напоминая акварель. Специфика же в том, что при обжиге краска ведет себя по-разному.

В этой технике Гориславцев выполнил триптих «Последний трамвай», чашу «Танец», многие пейзажные блюда. Техника сочетания солей с цветными глазуриями углубляла звучание белых ночей, позволяла создавать эффект сфумато, передавала серебристую дымку Петербурга.

В этих «Видах Петербурга» конца 1970-х годов уже нет прежнего напряжения конструктивных графических элементов, поисковой задористости композиций. Все сплывало, стало спокойней. Угловатая юношеская архаика обрела классичность.

Работа в технике солей металлов помогла окончательно сформировать художественный язык. Их возможности отличались от росписи пигментами и глазуриями. Соль создает эффект глубинного проникновения в толщу керамического изделия, как будто затягивает взгляд внутрь изображаемого пространства. Белизна, которую обязательно кое-где оставляет художник, это своеобразное «вливание» в форму пространств неба, воды делают узнаваемыми работы Гориславцева. В них всегда много воздуха, некая «прохлада», так соответствующая петербургскому климату и прохладе керамических форм.

Ленинградская группа «Одной композиции» с 1977 года начала победное шествие, которое продолжалось и в 1980-х годах. Критикой было утверждено понятие Ленинградской керамической школы, одной



из лучших в стране, прошли три крупные выставки, где выявились и утвердились яркие индивидуальности. Ленинградские керамисты регулярно стали выступать на международных смотрах, получать одну премию за другой.

В 1976 году Гориславцев получает почетный диплом на Международной биеннале художественной керамики во Франции, в Валлорисе (именно здесь жил Пабло Пикассо и создал множество керамических вещей, чем привлек интерес публики к данному искусству).

В 1979 году на Международном конкурсе художественной керамики в Фаэнце (Италия) художник получает первый приз (премия-закупка) за композицию «Мое окно».

1982 году — первый приз (премия-закупка) за декоративно-пространственную композицию «Воспоминания».

1983 год — диплом Академии художеств СССР за серию работ о Ленинграде, а также членство в Международной академии керамики (Швейцария, Женева).

2001 год — принят в члены-корреспонденты Российской Академии художеств.

В.Н. Гориславцев — участник многих художественных выставок, творческих симпозиумов, советских и международных.

В 2002 году с успехом прошла его персональная выставка во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства (Москва) и Государственном музее-усадьбе «Архангельское» (Московская область), в 2003 году — в Санкт-Петербургской Государственной художественно-промышленной академии.

В настоящее время Владимир Николаевич продолжает работать над сериями «Каналы и мосты Петербурга» и «Дворы Петербурга».

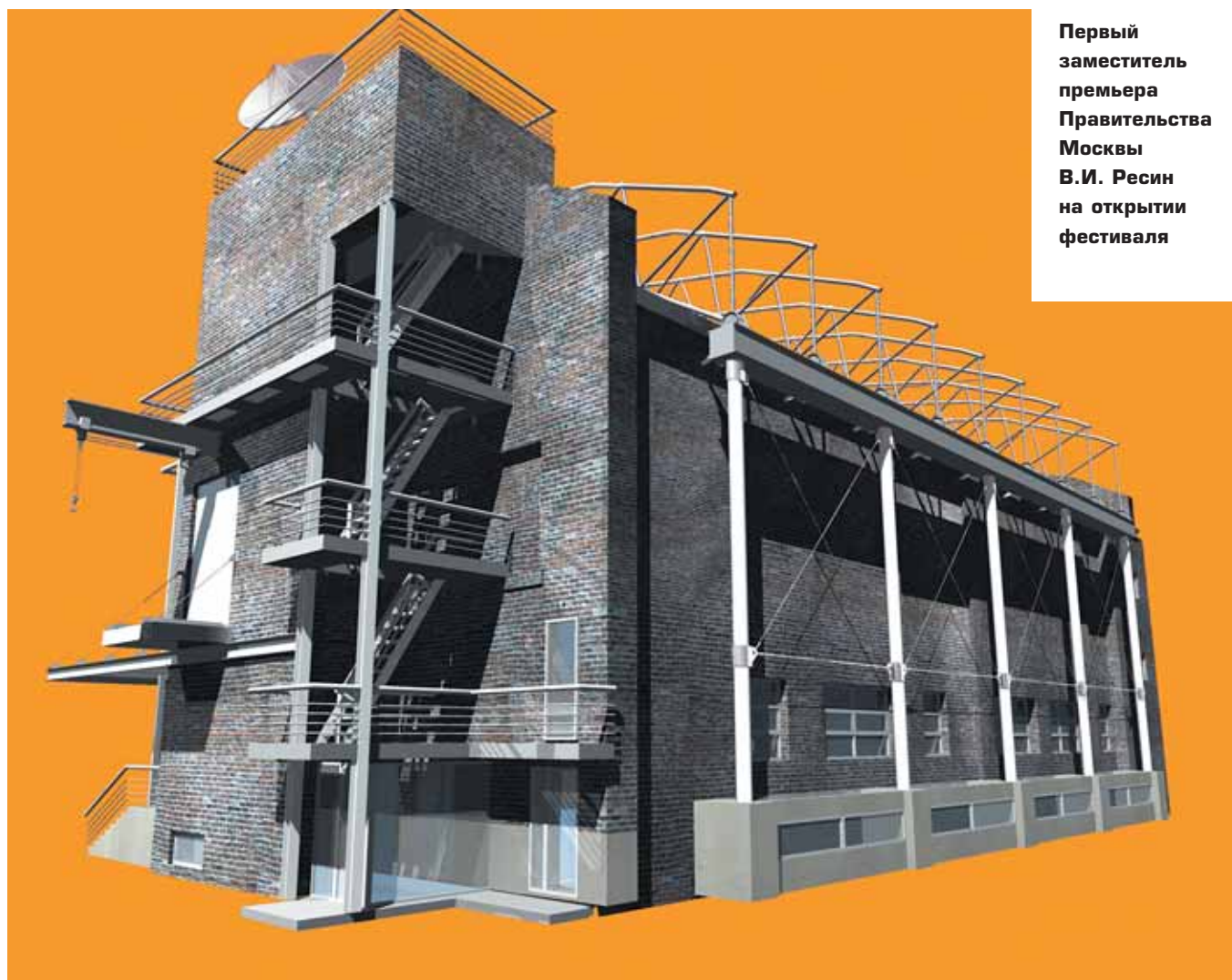
Петербург увековечен в его работах как драгоценный реликт. Это своего рода памятник городу, который художник наблюдает уже тридцать лет.

Петербург Гориславцева впитал в себя все, чем жили, о чем мечтали обитатели города. Работы художника — отражение духовного пространства множества людей.

Маргарита Изотова

«ЗОДЧЕСТВО–2005»

В октябре состоялся XIII Международный фестиваль «Зодчество – 2005». Фестиваль «Зодчество» и вручение национальной премии в области архитектуры «Хрустальный Дедал» – крупнейшая в России акция, направленная на поддержку и развитие отечественной архитектуры и градостроительства, творческое объединение людей разных профессий. Учредитель фестиваля – Союз архитекторов России при поддержке Администрации Президента РФ, Совета Федерации



Первый
заместитель
премьера
Правительства
Москвы
В.И. Ресин
на открытии
фестиваля

российская национальная архитектурная премия «хрустальный дедал» присуждена архитекторам

М.Д. Хазанову, Н.Г. Шангину,
М.А. Ребровой, М.Б. Миндлину,
конструкторам Н.В. Канчели,
М.М. Митюкову, Ю. Цветкову,
авторам здания Государственного
центра современного искусства
на ул. Зоологической в Москве.

состав большого жюри

Юрий Гнедовский, президент Союза архитекторов России, председа-
тель Большого жюри
Георги Стоилов, президент Международной Академии архитектуры
Владислав Красильников, председатель жюри Смотра лучших архитек-
турных произведений, раздел «Постройки»
Дмитрий Слепов, председатель жюри Смотра лучших архитектурных
произведений, раздел «Проекты»
Юрий Рысин, председатель жюри выставки-конкурса «Архитектура и
градостроительство регионов и городов России»
Александр Головин, председатель жюри выставки-конкурса «Творчес-
кие архитектурные мастерские и коллективы»

говорят архитекторы

Владимир Гаврилов — генеральный директор ООО «Дирекция архитектурных фестивалей Зодчество»:

В этом году фестиваль стал крупнейшим российским архитектурным событием. Люди встречались, общались — это стало праздником не только для профессионалов, каждый посетитель мог получить свое впечатление об архитектурных новациях в России. Все мы живем в домах, все мы ходим по улицам — архитектура интересует всех. Москва за последние несколько лет изменилась, превратилась в европейский город. Опыт Москвы и регионы вынуждают подтягиваться. Мы видели это на выставке Ямало-Ненецкого, Ханты-мансийского автономных округов, которые никогда не отличались качественной современной архитектурой. А сейчас они показывают хороший уровень.

У фестиваля много функций. Это шоу, в котором поражают красота, обилие проектов. В то же время — это профессиональная архитектурная тусовка, на которой проходят конференции, обмен мнениями, спонсорские презентации, заключаются договоры, вручаются награды. Иметь награду «Зодчества» престижно.

В этом году лауреатом стал Михаил Давидович Хазанов, ему и его команде была вручена высшая награда «Хрустальный Дедал» за «новое здание ГЦСИ».

Но главное достоинство фестиваля — дни регионов: Бурятии, Якутии, Краснодарского края, Липецкой области. Архитекторы приезжают большими коллективами. Это праздник для них.

ДИ: *А кто определяет состав жюри?*

— В состав жюри входят победители предыдущих номинаций фестиваля, возглавляют жюри крупнейшие архитекторы России и президент Международной академии архитектуры Георги Стоилов.

Нас же интересует, каким представляется образ современного города архитекторам? Какими составляющими он должен обладать? Как они понимают термин «современная архитектура» и что входит в это понятие?

Нина Николаева — главный инженер проектов «Архитектурно-планировочной мастерской №7»:

Я живу в Москве и меня очень радует, как старая Москва оформляется новыми архитектурными формами. Я могу гулять и по старым улочкам, а могу сразу попасть в место, которое будет ассоциироваться, например, с Нью-Йорком. Сейчас наша мастерская входит в группу архитекторов, проектирующих Сити, где построят новые здания нового времени.

Александр Мамешин (Хабаровск):

Для образа города важны его местоположение, ландшафт, рельеф, но еще и сама архитектура, дизайнерские вещи, городская декорация, важен уровень первого-четвертого этажей, на этой высоте человек воспринимает окружающую среду. Большое значение имеет мелкая камерная архитектура: киоски, павильоны, даже брусчатка. На образ города влияют микроклимат, озеленение и те здания и учреждения культуры, которые создают благоприятный микроклимат. Последнее время в Хабаровске стали появляться здания культуры, которые словно одухотворяют жизнь горожан.

ДИ: *А образ современной Москвы?*

— Он противоречивый. Например то, что представлено в глянцевых журналах, — это одно, а то, что мы видим живую, — совсем другое. Москва остается грязным городом, наверное, это связано с большим количеством людей, проживающих в ней, и интенсивным ритмом, но за последние десять лет произошли большие изменения в лучшую

сторону. Неприятно, что на окраинах по-прежнему идет быстрая типовая застройка и районы мало чем отличаются друг от друга. Несколько лет назад мы познакомились с таким противоречивым направлением анализа среды, как «Видео-экология», но здравый смысл в ней имеется: однотипные объекты угнетающе действуют на психику человека.

ДИ: *Какой городской ансамбль или современное здание вам кажется особенно интересным?*

— Мне нравится, например, как у нас в Хабаровске недавно реконструировали центральную часть города, улицу Воробьева-Амурского. Эта многокилометровая улица за год была восстановлена в первоначальном виде, здесь не только привели в порядок фасады, но и все мелкие детали. Такая работа ближе к искусству, а не к индустрии.

Александр Яковлев (Улан-Удэ, Архпроект):

Город должен иметь не только механизмы для исправного функционирования, но и свой образ, который складывается из облика людей, живущих в нем; природы, декора. Мне нравится мой город Улан-Удэ, его природное окружение. И это влияет на строящийся город. Истинные горожане — носители духовности. Важно сохранение памятников как исторической памяти города. Мы стараемся делать это по мере возможности. Вот последний объект — посольский монастырь на Байкале. Конечно, многое делается на энтузиазме.

Сегодня большие города болеют «арбатской» болезнью. И в Улан-Удэ построили такую улицу. Ее воспринимают неоднозначно. Это фрагментарно-показательное решение: все как бы для людей, а на самом деле тротуары, пешеходные улицы захламлены неорганизованной торговлей.

Михаил Хазанов (Москва):

ДИ: *Образ города, образ Москвы, каким вы его видите?*

— Когда в Москве превалировали маленькие домики, купеческие улочки, в Питере уже царил жесткий классицизм, а Гоголю хотелось мозаичности и сложности. Москва никогда не была целостным городом, она всегда распадалась на интересную мозаику. Но главное, чтобы каждый кусочек Москвы был самодостаточен, в своем жанре, ведь когда-то жители Арбата отличались от жителей Чистых прудов, от жителей Таганки, была региональная особенность у каждого московского района. У Москвы много портретов, она — немножко Ярославль, Нижний Новгород, немножко Питер и т.д.

Сейчас все бурлит и строится, одна волна сменяет другую, и важно, что нет однородности. Россия — эмоциональная страна, и я верю в этот ее иррациональный путь.

Москву много раз собирались строить от нуля — одна концепция, вторая, десятая. Свою новую Москву собирались делать каждые 20 лет. Фрагменты этой новой и разной Москвы мы и можем сегодня лицезреть на улицах.

Андрей Боков — заслуженный архитектор,

доктор архитектуры:

Хрестоматийный московский образ — это всеми любимые старые районы: Остоженка, Пречистенка, Арбат и т.п. Образ города может быть не только позитивно окрашен. Он всегда ассоциативен, узнаваем. В основе своей образ — это чистое переживание. И Москва, естественно, дарит массу острых, часто противоречивых и необязательно позитивных переживаний. Москва — город мощных, сильных образов. Образ города включает в себя и видимое, и невидимое. Он предполагает человеческое участие, окрашенность личным или общественным присутствием, и это отличает образ города от его фасадов, застывшей картинки. Мои образы — это мои воспомина-

ния, у меня есть масса мест в городе, которыми я дорожу, так как они — места, пространства моей жизни.

Мне нравится все, что вдоль Яузы, нравятся непонятные места и пространства, московские дворовые ходы и переулки, которые позволяли совершать, особенно в детском возрасте, массу открытий, прошел через три подворотни, два забора, и открываются необычные улицы и здания.

Сегодня в Москве много высококачественных домов. Вообще архитектура должна свидетельствовать о своем времени. Как правило, постройки не адресованные времени, живут недолго и не несут никакой образности. А образ входит в принадлежность времени.

ДИ: *А что вы вкладываете в понятие современная архитектура?*

— Сегодня присутствие художника, наконец, осознается как естественное состояние профессии. Мы перестали бояться говорить от первого лица и учимся нести ответственность за сделанное. Конечно, это непросто. Основанием всему должны быть профессиональное умение, профессиональное знание.

Строить мы начали сравнительно поздно, и поэтому все слова, все теоретическое осмысление было нами прожито и надумано, пропущено через себя в статьях, докторских диссертациях. Сейчас нам остается только все это проверять на практике.

Архитектура — часть культуры. А разрыв архитектуры и культуры, культуры и личности — вещь недопустимая. Возвращение архитектуры в лоно культуры, признание права личности на свое архитектурное высказывание — к этому следует стремиться.

Но архитектура имеет свой язык, свою строгую и дисциплинирующую природу, и этой природой надо овладевать, на это порой уходит вся жизнь.

Но те, кто слышат этот шепот пространства, те оказываются успешными и счастливыми архитекторами.

Андрей Черников — вице-президент МААМ, профессор:

Образ Москвы многослойный, что и должно быть в большом городе, у которого есть и история, и культура, и время. В нем чувствуется драйв, потому что в этом городе сегодня интересно жить. Тверская светится ночью, а днем поражает обилием стилей. Москва — одна из немногих, если не единственная столица мира, в которой толерантность архитектуры стала основным принципом, так как ни в Париже, ни в Амстердаме, ни в Роттердаме вы не увидите такого разнообразия авторских почерков, стилей, направлений, которые демонстрирует сегодня Москва. Москва предоставляет архитекторам разных темпераментов и разных направлений возможность себя реализовать. Равно как и инвесторам. Вы можете увидеть абсолютный китч или достойную классическую, неоклассическую архитектуру, постмодерн, конструктивизм — и все говорит о том, что столица переживает бурный период архитектурного развития. Это не расцвет, но процесс очень живой и очень яркий, по-своему очень интересный.

ДИ: *Какие современные проекты, здания, ансамбли вам кажутся интересными и во многом определяющими лицо современного города?*

— Нравятся работы таких студий и мастерских, как Киселев, Скуратов, Плуткин, Левиант, Воронцов, студия Скокана — это достойная современная архитектура. Если говорить о местах, то это старые московские места, лучше этих мест — Тверской улицы, Никитских переулков, Большой, Малой Дмитровки или Ордынки, — я не знаю. Современной архитектуре недостает того ощущения уюта и духа, которое дает старая Москва. Да и ансамбля современного толком в Москве не создано.

ДИ: *Какой город вам нравится?*

— Из старых городов — концептуальный Лондон, он как отец городов. Англичане создали себе город разный, тут можно пребывать в парках, урбанизированном пространстве, в демократичном и плотном пространстве, но, как правило, всегда красивом. В этом смысле Лондон преисполнен столичного духа, но в то же время уютный и душевный, чего не хватает многим городам. Нью-Йорк тоже выглядит по-своему уютным, когда привыкаешь к масштабу. Этот город, как матрица, остается у тебя в сознании и снится еще несколько дней после возвращения.

Меня впервые в шесть лет мама привезла в Ленинград. Я, естественно, влюбился в старый Петербург, в запахи чайных роз в Летнем саду. Хотя я считаю, что это город, из которого в свое время вынули душу, а потом прибили люминесцентные светильники на красивые классические потолки, и такое сочетание невежества, непонимания собственного города с тем, что осталось, продолжает сильно тревожить тех, у кого есть ощущение стиля, вкуса и гармонии.

Валентин Гаврилов — член-корреспондент Академии архитектурного наследия, член правления Санкт-Петербургского Союза архитекторов:

Я более тридцати лет занимаюсь созданием музеев. На выставке экспонируется мой проект «Музей мирового океана» и Краснодарский музей.

Архитектура отражает состояние общества, само миропонимание. Сегодня отсутствует важный компонент архитектуры и искусства — этика. Но в искусстве главным является ремесло. В античности вообще не было понятия искусства, там существовало понятие ремесла. Архитектура должна учитывать философию, ритуал, этику...

ДИ: *Какие современные ансамбли, здания вам импонируют?*

— Мне нравится работа архитектора Ухова, она представлена на выставке «Жилой комплекс». Это лучшая постройка года, она очень человечная.

Георги Стоилов — президент Международной академии архитектуры

В отличие от других искусств, объемы и пространство — главный язык выражения архитектуры. В разные эпохи отношение к пространству было разным. Оно связано с идеологией, философией, взглядом на мир. В Древней Греции, например, пространства наружные и внутренние, — свободные, перетекающие, связаны архитектура и окружающая среда. А Рим — это симметрия, величие, порядок. В пространстве через архитектуру выражается мироощущение общества и автора. Люди искусства являются своеобразными медиумами, проводниками гармонии.

ДИ: *Скажите, насколько гармоничен облик современной Москвы?*

— Разные части Москвы выглядят неодинаково. Когда попадаешь в ансамбль Кремля, то там все гармонично, вообще старые ансамбли Москвы очень гармоничны. К сожалению, а может, наоборот, Москва еще не сложилась, но она активно развивается. Есть определенные островки, достаточно разорванные, в которых нет ансамблевости — новые районы. А гармония — это связь, соотношение частей, начиная с глобальных и заканчивая конкретным объектом. И когда связаны элементы, составляющие данную структуру, они гармонично звучат в пространстве.

Гармоничными городами являются Венеция, Флоренция, Париж. Москва имеет могучее гармоническое сердце — Кремль, но пока еще Москва находится в становлении, в движении.



Д-Р

12 Специализированная выставка

ДИЗАЙН И РЕКЛАМА

21 – 24 марта 2006

Международный выставочный центр «КРОКУС ЭКСПО»

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4486, 238 4516

E-mail: mailbox@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

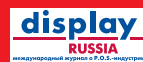
Главный информационный спонсор: **индустриярекламы**

Информационные

партнеры: 

 НАРУЖНА
ИЗДАНИЕ О НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЕ

 реклама & дизайн

 display
RUSSIA
международный журнал о Р.О.З.-индустрии

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

«серебряная камера»: фотографы соревнуются



Приятно прогуливаться по залам трех этажей Московского Дома фотографии и рассматривать разнообразные по тематике, манере, технике, уровню фотографии без указания авторов и пытаться угадать принадлежность некоторых известным авторам по почеркам. 5-й ежегодный конкурс на лучший фоторепортаж о Москве «Серебряная камера» в МДФ радует возросшим качественным уровнем работ, стремлением авторов неординарно решать темы конкурса или выявить в заданной теме что-то необычное, ускользающее от обычного взгляда. По-прежнему актуальны благородные задачи конкурса: сохранение в фотографиях значимых событий отечественной истории, запечатление ярких моментов повседневной жизни и выявление молодых талантов. 400 участников (40% молодых) показывают 7350 фотографий. Темы «Архитектура», «События и повседневная жизнь», «Лица» давали простор для обнаружения острой наблюдательности участников, мастерства, творческого воображения. Здесь и зарисовки быта Москвы, и очень оригинальное решение черно-белой серии «Щиты для рекламы», с любопытными свето-теневыми контрастами, и ироничные снимки «Город восходящего Солнца» — про московские кафе и рестораны с восточной кухней, с призывными ядовитыми неоновыми рекламными. Авторы тонко подмечают, как изменилась Москва. О реалиях новой жизни — ироничная серия «Москвичи-охранники». Одни вдохновляются старинными фотографиями — «необъективная реальность», других увлекает бесшабашное веселье взрослых людей, резвящихся в жару в фонтанах («Фонтаны»). Третьи путешествуют с камерой по кладбищам, четвертые исследуют состояние людей, оказавшихся за решеткой. В серии «Образы» узнаешь знаменитостей: Тарантино, Гир, Доминго. Можно увидеть, как лица москвичек сопоставляются с манекенами, персонажами на обложках журналов («Лица»). Запечатлен даже «Снос жилого дома с помощью направленного взрыва».

Виктория Хан Магомедова





«Взять от природы все» и сделать из этого нечто геометрическое, прочное и подвластное, подстроенное под свой, антиприродный и, следовательно, «разумный» порядок — такова была мечта человека цивилизованного, где бы он ни жил, в средневековом Китае, Соединенных Штатах или Египте Нового царства. Техническое развитие человечества было подчинено этой зловещей *idée fixe*, порой даже в ущерб собственным интересам человека как природного и биологического существа.

В этом отношении город, ныне мегаполис, как истинное «Я» города¹ — был и остается идеальным воплощением квазирационалистической, технофилической утопии. Ни в чем более так ярко не проявляется сущность человека цивилизованного, его самые потаенные мечты и страхи, его «Я» как коллективного существа. Обозрите пирамиды, поражающие своей неестественной геометричностью, линии Санкт-Петербурга, авеню и небоскребы Нью-Йорка, или, что более важно, их восприятие в коллективном сознательном, да и бессознательном тоже.

Весьма характерно и крайне избалованно, что значительная, если не большая, часть утопий (и, добавим, антиутопий), будораживших умы человечества, материальным фоном своим имеет именно город. «Утопия» Мора, савонароловский «Город солнца», чудо-город Атлантиды, смертельно серый пейзаж оруэлловского «1984» и даже футуристические и научно-технические фантазии о «городах-планетах» (наподобие азимовского Трантора и голливудской Земли XX-какого-то века) неосознаваемо, но неизменно возвращаются к главной теме — городу. Да и где может быть реализована утопия, нечто разумное или, напротив, разумное наоборот, иррациональное, как не в городе? Попробуйте-ка переместить, скажем, светлое будущее на зеленую лужайку с пасущимися овечками. В лучшем случае получите несколько пошловатую картину бараньего счастья человечества, лишенную и динамики, и драматизма, и перспективы. Как справедливо полагал еще Жан-Жак Руссо, возврата в «естественное состояние» не предвидится.

Раскрываясь как некий глобальный архетип и овеществленное подсознание цивилизации, город оказывается мифом. Причем мифом не простым, а поистине вселенским. Мегаполис есть настоящий *Universum*, но также и Град на Холме, куда идет человечество, где будет решаться его судьба. Град есть мир, и мир есть град. Именно в этом и только в этом полно-

стью осознается феномен современного города-мегаполиса.

Несложно заметить, что данная концепция носит квазирелигиозный и космологический характер. В самом деле, будучи реализацией утопических представлений человека об организации материи, город и должен стать завершенной моделью искусственного, рукотворного космоса, космоса, в котором царит разум. А раз так, то имеет смысл изучить город как материальную и духовную структуру с позиций его космологии.

Прежде всего, любая картина мира предполагает генезис. В отношении города мы видим более-менее полную картину созидания Града, от простейших поселений до сверхсовременного, мерцающего неоновыми огнями города-монстра. Даже история нередко предстает едва ли не как эволюция от деревни к мегаполису (концепции перехода от патриархальной к урбанической стадии развития).

Однако, что намного интереснее, город и структурно предстает и определяется классическими космологическими мифологемами, причем как в духовном, так и в материальном смысле (архитектурном и т.п.).

Миростроение в любых мифологических и теологических концепциях предполагает в качестве осевой идеи иерархию миров. Мысль эта, осознано или нет, ощущалась уже довольно давно. Например, многие авторы совершенно четко производили деление города по крайней мере на два мира, составляющих космологическое единство *Universum urbanis*. Одно из первых литературных выражений этого мы находим у Герберта Уэллса с его Морлоками и Элоями (в современной терминологии потомками «синих» и «белых» воротничков соответственно), миром нижних и миром вышних. Между тем такое видение мира как постгорода страдает одним существенным изъяном.

Два — число человеческое, в то время как город есть сущность мифологическая и мифологизированная. Число же любого космологического мифа — три.

Будучи микрокосмом, современный город-мегаполис служит примером блестящего воспроизведения самых древних представлений человека о Вселенной, которые не смогли вытравить ни монотеизм, ни наука, ни даже миксеры и видеоманитофоны.

Как и любая концепция мира, мегаполис имеет трехчленное вертикальное строение, пусть иногда пространственно и невыдержанное, но от того не менее четкое. На «небесах», в полутуманно-священном

марева пентхаусов и роскошных апартаментов, обитают небожители: кинозвезды и миллиардеры. Впрочем, иногда часть из них, кинозвезды (особенно женского пола) соизволяют явить себя миру, демонстрируя свою неестественную красоту вождедеющим толпам. Подобно валькириям они спускаются в мир живых людей, иногда допуская немногих счастливых в свою Вальхаллу, пахнущую дорогим табаком, коктейлями и знаменитыми марками духов.

Ниже находится «срединный мир», мир смертных. «Срединность» его укрепляется тем, что она несет не только пространственное, но еще и экономическое обоснование. Так называемый средний класс, «белые воротнички», есть основа современных экономик, они составляют большинство деятельного населения, их профессии считаются благородными. Именно им принадлежат все радости жизни «реального» мира, они его настоящие хозяева, т.е. «живые люди» древних космологий.

И еще ниже расположен мир нижний, населенный «синими воротничками», чернорабочими, ремонтниками — всеми, кто связан с обеспечением материального, с «неблагородным», а потому «низшим». Характерно, что канализация, коммунальные системы, системы снабжения, газопроводы и т.д. расположены главным образом под землей, составляя технологический инферnum и являющийся «нижним миром» мегаполиса. Как не вспомнить В. Гиляровского, замечательно описавшего реакцию некоего священника на идею создать в Москве подземное метро: «За грехи наши ведут нас в преисподнюю».

А психологическая оценка нижнего мира как инферnuma прекрасно характеризуется отношением к нему и самих его жителей, и людей «среднего мира». Подобно теням загробного мира из древних легенд, обитатели нижних миров стремятся вырваться из своего состояния, стать «настоящими людьми». Точно такое же отношение срединных жителей к «синим воротничкам», паническая боязнь перейти в эту категорию, которая ассоциируется со статусной смертью, отлучением от «живого» мира, наказанием, подобным заключению в преисподнюю для сознания религиозного.

Как же охарактеризовать город, используя космогонические и мифологические построения? Мировой Град Иггдрасиль — вот в чем истинная природа мегаполиса. Это и мировое древо (универсум), и Город на Холме (утопия) — сразу две мощнейшие мифологемы человеческой истории сливаются в его существе.

В контексте трехчленного космологического строения города новое прочтение получают и все его субфеномены. Архитектура (в широком смысле слова) и инфраструктура (как элемент архитектуры и обуславливающий ее фактор) предстают в совершенно ином свете, в качестве материального скелета мифологического, органически скрепляющего его, обусловленного и обуславливающего его эволюцию. Дома, столбы, городские трассы и двутавровые балки... Можно ли придумать что-либо более материальное, своей реалистической твердостью оживляющее и дающее плотское воплощение мифологическому призраку мегаполиса! Архитектура и инфраструктура в совокупности созидают все уровни мирового древа, его корни, его ствол, листву, их особенности. Архитектура и инфраструктура не дают разлететься на куски его составным мирам, которые, как галактики после Боль-

шого взрыва, стремятся отсоединиться друг от друга. И одновременно логика развития архитектуры и инфраструктуры диктуется логикой «роста» и эволюции Иггдрасиля.

Однако даже в своем архитектурном единстве мегаполис нуждается в материи, всепроникающей и питающих его различные части, в неких живых соках древа. Подобно некой пране или эфиру, пронизывающими все и вся Вселенной мегаполиса, флюидные тела — газ, электричество, водопровод и т.д., протекая через все его мельчайшие элементы, объединяют город, насыщают необходимыми веществами и оживляют его ткань, выполняя функции крови. Не случайно газопроводы, нефтепроводы нередко сравнивают с кровеносной системой цивилизации, а текущие по ним жидкости — с ее кровью. А ведь именно кровь, как мы знаем из Библии, суть вместилище души существа.

Итак, во всех отношениях мы получаем довольно стройную космологическую и космогоническую картину Universum Urbanis.

Между тем резонно возразить, что мифологичность и космологичность города серьезно оспариваются фактором мира вне. Однако не стоит недооценивать мифологемную и мифотворческую мощь мегаполиса. Он вполне успешно способен «переварить» окружающую реальность.

Будучи проекцией техногенного Иггдрасиля, город оказывается законченным модернистским микрокосмом внутри мира природного начала, микрокосмом, который психологически вытесняет окружающую реальность, становясь уже макрокосмом модернистского сознания, абсолютной реальностью.

Сформировав внутреннюю инфраструктуру поддержки своего существования (пищевые и энергетические циклы, промышленность), отделив горожанина от природы, мегаполис создал идеальные условия для кристаллизации урбанического сознания.

Часто ли задумывается горожанин, что город есть лишь остров в океане природного? Молоко продается в пакетах, яйца — в упаковке, масло делают на фабрике. У горожанина нет материальных зацепок-якорей, связывающих его психологически с внеурбаническим миром.

По этой причине уже довольно давно все, что существует вне мегаполиса, просто не имеет значения. Ему позволено присутствовать на окраине урбанистского сознания, но это не более как вынужденное признание объективной реальности, досадная помеха на пути погружения в чистое виртуальное пространство города. «Вне человека ничего нет», — говорит умнейший человек, Браун из оруэлловского «1984». Точно так же, все, что вне города, тоже не считается истинным бытием. Коллективный солипсизм homo urbanis торжествует. Никакой ложки, как говорится в культовом фильме «Матрица», не существует.

Появление особой категории людей — «настоящих» горожан с их хронической нелюбовью к природе и даже страхом перед ней, отчуждение от «деревни» (более близкой к природе и зависимой от нее) есть важнейший симптом макрокосмизации города как феномена, который является самореализующимся и самоподдерживающимся (self-sustaining, если использовать в новом смысле язык экологов) процессом.

С этим, как кажется, связаны бесконечные полупараноидальные мечты о гидропонике, искусственном питании и молекулярном синтезе, которые оконча-

тельно разорвут связь города и природы, дадут, наконец, вожделенную независимость от «нечистой», неразумной стихии. Столь же показательны и страхи «уничтожения техникой природы», которые оказываются (приносим извинение за невольный полуфрейдизм) не более чем сублимацией вины, подсознательным признанием стремления уничтожить природу в качестве следующего шага ее подчинения.

Несложно заметить, что техно-Иггдрасиль — наиболее серьезный и законченный манифест модернизма. С одной стороны, будучи мифом, город видится триумфом субъективного. Кажущееся противоречие между понятиями «субъективность» и «модернизм» есть не более чем очередной миф, ибо модернистское сознание точно так же подвержено мифологии, как и любое иное. С другой стороны, как технический феномен и раб техники, живущий по законам техногенной (читай: модернистской) мифологии, философии и логики, он становится квинтэссенцией сознания модернистского.

Прекрасно иллюстрируется существо мегаполиса классической дихотомией: с одной стороны, ненависть и страх в отношении городского инфернума и, с другой — жизненная необходимость последнего. Ведь именно из нижнего мира, куда стекаются отходы города, как из корней мирового древа, произрастает жизнь мегаполиса, и без этого перегной Град-Иггдрасиль увянет, как растение, лишенное питательной почвы. Этот симптом болезненного отрицания своей истинной материальной сущности и стремления отвергнуть свое естественное, натуральное (в римском значении) как противостоящее «разумному» началу очень характерен. В макиавеллистской игре отрицания и признания, урбаническом двоемыслии, рельефно проявляется суть города как модернистского феномена.

При этом естественная инертность мифа многократно укрепляется материальной системностью города, ее семантической структурой и техническим алгоритмом, делающими невозможной основополагающую трансформацию города как феномена.

И в этом отношении он предстает уже как наиболее дерзкий вызов постмодернизму и одновременно лакмус истинной сущности современности. В кричаще-зыбкой реальности постмодерна город незримо был и остается вопиюще модернистской мифологически-философской и массово-психологической конструкцией, изобличающей собой двуличность постмодернизма.

Итак, город оказывается квинтэссенцией модернистского, которое «затягивает» сознание современного человека вниз, в пучину самого архаического модернизма. Иными словами, город модернистичен; постмодернистичны, и то с некоторой натяжкой, представления о нем.

Попытки вырваться за пределы урбанистской модернистской парадигмы мегаполиса предпринимались не раз. В структурном смысле наиболее серьезным выглядит появление в середине XX века пригородов (suburbs) в США и Европе. Мифология пригорода как некой реинкарнации классической фермы (США) или усадьбы (Европа) свидетельствовала о натужной попытке выработать компромисс с предмодернистским или препостмодернистским сознанием, вернуться символически в «природу», не подавленную, но облагороженную. По мнению социальных психологов и историков, тому был и мощный внешний стимул — уг-

роза ядерных бомбардировок городских центров в эпоху пика «холодной войны», что, впрочем, выглядит скорее дополнительным фактором.

Но эти попытки «пейзанизации» мегаполиса выглядели столь же младенчески наивно, неестественно и невозможно, как обращение графа Л. Толстого в «мужика», или модное движение «возвращения к корням», столь популярное исключительно в определенных интеллектуальных кругах как Запада, так и России, но никак не в народе.

Мифология города не только успешно справились с вызовом «бегства из городов», но и сделала его интегральной частью самой себя. Прежде всего, унылая синхронность, регулярность и линейность suburbs, напоминающая скорее кладбище, но никак не деревню, а также невозможность жить без благ цивилизации (дороги, газ, электричество и т.д.) подавили природное начало. А далее пригород стал лишь социально-экономическим индикатором, символом успешности. Ты живешь в пригороде, ты имеешь средний достаток, ты принадлежишь к срединному (или выше) миру. Иначе говоря, пригород стал важной атрибутикой космологического представления о мегаполисе.

Как видим, победить город, «сломать» его структурную мифологию не проще, чем убить дракона в известной пьесе Е. Шварца.

Между тем вопрос, можно ли изменить мифологию города, а в результате его архитектурную модель, логику, концепцию и весь комплекс сопутствующих феноменов, остается открытым. Во многом это кажется почти невозможным. В лучшем случае новая модель подобно suburbs будет поглощена прежним мифом, в худшем — воцарится ужасающий космологический хаос, до тех пор пока новый гегемон не займет место поверженного. А гегемон, может статься, будет весьма похож на прежнего (вспомним внешне малоотличимые «верхушечные перевороты» Кроноса и Зевса).

И все же некое ощущение, что город будет вынужден измениться, присутствует. Тому есть сотни и тысячи причин — психологических, экологических, экономических и любых иных. Ресурс механического развития почти исчерпан. Если тенденция продолжится, город «переварит» и окружающую среду, и себя. Это вампир на шее цивилизации, выпивающий все ее самые продуктивные соки, гигантская демографическая, экономическая и культурная воронка, высасывающая силы человечества.

Да и с чисто технической точки зрения город как материальная структура уже почти не нужен и лишен прагматического смысла. В самом деле, производства миниатюризируются, транспорт постепенно приходит даже в дикие уголки планеты, а связь уже сейчас опережает самые смелые фантазии, делая мир если и не «большой деревней», то уж во всяком случае небольшим селом. Да плюс к тому же все тоскливее люди вздыхают о прелестях окружающей среды, устойчивого развития (УР) и отчаянной ценности зеленого пейзажа за окном. Город как вещь уже не нужен, пусть все еще и важен как миф.

К тому же просто скучно воспроизводить до бесконечности одну и ту же идею.

Но каков путь мегаполиса, в чем его трансформация? Обратимся к религии, высшей космогонии и космологии. Кажется в высшем смысле символическим, что, говоря о флюидах города, мы невольно характери-

Universum Urbanis

зуем их как кровь, вместилище души. Более того, homo urbanis всегда и с удовольствием подчеркивают «одушевленность» города. Речь действительно идет о душе, и о душе именно в библейском понимании этого феномена, т.е. о жизни, как о свойстве существ. «...И стал человек душою живою».

Город одушевлен — в смысле жив, но он же бездуховен, поскольку механистичен. В этом заключен его путь к спасению, и в этом видится глубочайшая мистерия мегаполиса. Чтобы выжить, ему нужно превратиться из существа душевного в существо духовное, ибо душевное смертно и лишь дух наследует вечность и благословение. Вспомним 1-е Послание ап. Павла к коринфянам: «сеется в тлении, восстает в нетлении... сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Коринф., 15:42-44). Чтобы выйти за пределы своей смерти и обновиться, стать не мифом, но духом, городу как модернистской модели необходимо умереть, отказаться от самого своего существа: противостояния и противопоставления, ложной разумности механицизма и универсума мертвого разума. «То, что ты сеешь, не оживет, если не умрет» (1-е Коринф., 15:36). Трансформация от Игдрасиля к горному Иерусалиму не может произойти как нечто безболезненное и обыденное.

Сам мегаполис знает, что изменится, поскольку иначе он обречен на довольно неприятное физическое вымирание. Но он также знает, что требуемое изменение есть его ролевая и мифологическая смерть. И все же эта смерть, как смерть нематериальная, но космогоническая, — к жизни. Город должен умереть, чтобы воскреснуть в новом теле, новым духом.

Будет ли то, что возникнет, городом в привычном понимании? Или же это будет новая сущность в новом теле? Ответа пока нет. Впрочем, все это уже вопросы нового мифа.

Иван Данилин

¹ Совершенно очевидно, что под городом уже более ста лет подразумевается мегаполис, в то время как маленький классический провинциальный городок чем дальше, тем больше теряет истинную статусность города в глазах настоящих горожан. Поэтому в дальнейшем мы будем употреблять термины «город» и «мегаполис» как синонимы.

P.S. Тема города будет продолжена в одном из ближайших номеров журнала статьей В.Ю. Данилина «Город, как модель производства материальных и культурных ценностей».

Any megalopolis today as a microcosm in itself may be seen as a splendid reproduction of man's oldest ideas about what the universe is. Neither monotheism, nor science, nor ever modern gadgets like videotape recorders have been able to wipe out these ideas.

Like any conception of the world, the megalopolis is a three-member vertical structure, sometimes not spatially strict, yet distinctly so all the same.

High aloft, in the nebulous glow of penthouses and luxurious apartment there live heaven dwellers.

Below is the middle world or the abode of the mortal. It is precisely «middle», not only spatially, but above all economically. The middle class or the white-collar workers are indeed the backbone of today's economies. They make up the largest part of the active population, and their professions are regarded as prestigious. They enjoy all pleasure of the life of the «real» world. They are its real master, i.e. what may be called «life-enjoying» people.

Still below is the low world inhabited with blue-collar workers, factory hands and services employees. Characteristically enough, sewers, gas and water supply piping, etc. are for the most part located underground. They make up an engineering inferno, the city's lowest realm. In one of the books of the early-20th-century writer V.Gilyarovsky, a priest, when he heard that an underground railway was being planned in Moscow, remarked: «It's for our sins we'll be driven down into the underground.»

Psychologically, both the inhabitants of the low world and the inhabitants of the middle world share the same attitude to the low world as an inferno.

For all its architectural cohesion, a megalopolis is always in need of some stuff which will enter and feed all its various quarters, like a tree's vital fluids. A megalopolis's fluids — gas, electricity, water, and so in — flow through its minute cells, like ether. They hold the city together, saturating it with vital substances and revitalizing its tissues, blood. No wonder, gas supplies, oil supplies and the like are often called the civilization's blood circulation networks and the fluids flowing through them, the civilization's blood. Now, blood, as we read in the Bible, is the home of one's soul.

Attempts to break beyond the modern urbanist paradigm of the megalopolis have been made many times. Viewed technologically, a city as a material structure is hardly ever needed any more and, strictly speaking, does not make any pragmatic sense. Indeed, manufacturing is miniaturizing, transport is reaching even wild back-of-beyond area, communications are beating the most daring dreams. The world is becoming like one bug village.

The megalopolis is well aware that it must change, because, if it does not, it is bound to dwindle rapidly and painfully. But it is also well aware that change means death for its role and its mythology.

And yet the megalopolis's death, being a non-material but cosmogonic one, will inevitably lead to life. The city must die in order to come alive — in a new body and in a new spirit.

Ivan Danilin

мегаполис

В октябре в галерее «Файн Арт» прошла выставка работ Аладина Гарунова «Мегаполис».



Фотографии — виды из окна мастерской художника, представляющие одновременно впечатляющее по красоте и пугающее зрелище (темные трубы промышленных предприятий, выбрасывающие в закатное небо клубы черного дыма), и цикл из пятнадцати объектов, сочетающих живопись и черную резину, украшали стены галереи. Смысловые параллели между реалистическими фотографиями и минималистическими, геометризированными объектами очевидны. Они базируются на колористическом решении. И там и там происходит постепенное поглощение чистого цвета (красного — небо, живописное пространство) черным (смог, резина).

Пространственным и смысловым центром экспозиции стала инсталляция «Мегаполис», для создания которой художник кроме излюбленной резины использовал банки, пружины, всевозможные промышленные отходы. С одной стороны, все эти формы, составленные в определенном порядке, имитируют рельеф большого мегаполиса с его высотками, площадями, проспектами. А с другой — это образ густонаселенного многомиллионного города — ведь все это про-

дукты жизнедеятельности человека. Город, превратившийся в огромную мусорную свалку. Если бы, каким-то образом, вдруг, из настоящего города исчезли дома, улицы, люди, то, пожалуй, нашему взору представилась бы именно такая картина.

Всевозможные отходы человеческой жизнедеятельности, все без исключения, современное искусство традиционно включает в круг своих интересов. Мастерская — лавка старьевщика. Художник — ассенизатор, с душой поэта. И надо сказать, что многие из современных материалов оказываются гораздо более информационно и энергетически заряженными, чем материалы традиционные. Ибо что есть масло или уголь? Материал. А консервная банка? Еще и форма и образ. Впрочем, что касательно конкретно консервной банки — это уже замылено, избито, банально. Сегодня одним из важнейших составляющих творческого процесса оказывается нахождение того материала, на который еще никто из сотоварищей не обратил внимания. Если таковое удастся — это удача. Новые пластические возможности, новая образность и, главное, какой простор для фантазии!



Для Аладина Гарунова подобной находкой оказалась обычная толстая резина. Из такой делают коврики для вытирания ног, покрышки и прочее из того же ряда. Он ее режет, клеит, красит, закручивает в спирали, стараясь максимально выявить пластические и имитационные возможности материала.

Композиционно «Мегapolis» Аладина Гарунова с одной стороны напоминает солярный знак, а с другой — лабиринт. Лабиринт опять же имеет не одно прочтение. Это и оберег, защита, и символ жизненного пути, и ловушка, полная опасностей.

Сегодня указать на традиции, питающие творчество художника все равно, что поставить диагноз. Аладин претворяет традиции древних культур, русского авангарда, поп-арта. Его искусство знаковое, символическое, но при этом лишенное того ярко выраженного вербального довеса, от которого так стремятся освободиться современные авторы. Многозначность при немногословности. Каждый знак-символ — это пучок ассоциаций, отсылов, импульсов.

Лия Адашевская



городской портрет

Сергий Шагулашвили — фотограф Академии художеств. Он постоянно сопровождает президента Академии не только в Москве, но и в поездках по городам России и за рубежом. Снимает открытия выставок и памятников, заседания, совещания. Перед глазами фотографа ежедневно проходят сотни лиц, образов, событий, и в каждом он ищет неповторимые черты, которые создают индивидуальность образа.

Счастливая возможность много путешествовать, бывать в самых неожиданных уголках планеты позволяет создавать интересные городские серии, по сути, настоящие портреты городов мира, где у каждого своя индивидуальность, своя гармоничная целостность. Все города интересны по-своему. Но у фотографа-художника есть свои любимцы.

Помимо родного Тбилиси Сергию Шагулашвили близки по духу итальянские города — своей камерностью, особой таинственностью маленьких улочек, невысоких домов, наполненной солнцем архитектурой.

Художник признается, что в старинных городах Италии живописен каждый метр, каждый дом, любая архитектурная деталь. В них находишь вдохновение, и хочется созидать, творить. Дух искусства, пропитавший эту страну, помогает творческим людям находить здесь своих героев, свои образы.

Большую роль играет солнце, строящее свои свето-теневые композиции, подчас настолько фактурные и яркие, что архитектура уже кажется миражом, а эфемерные рисунки светотени — явью.

Стрельчатые арки или ставшие уже классикой в черед художественных образов итальянские дворы с ухоженными садами, красивый цветок, пробивающийся сквозь каменную глухую стену, графичные тени домов, узкие улочки — все становится материалом для создания фотографических картин, передающих эмоциональное видение автором города и страны в целом.

Сергий нашел своеобразный ключик для передачи настроения своей Италии. Он снимает входные двери, которые красноречиво рассказывают не только о самом доме, но и о его хозяевах. Глухие, тяжелые или легкие резные, нелепые, неуклюжие или строгие — в них темперамент города.

Совсем другим, в отличие от солнечных, теплых и уютных итальянских городов, предстает в работах фотографа Париж. Он красив, аристократичен, официален и немного холодноват. Прекрасная, изящная и резная, как вышивка «ришелье», архитектура, культовые места, исхоженные многими туристами... и как же без Эйфелевой башни. Автор раскрывает и передает эту красоту с небольшой иронией. Для него дома, постройки, природа становятся живыми действующими лицами, которые играют свой спектакль в театре под названием Париж.



Италия. Бари



Вот на переднем плане выступают важные фасады дорогих домов, они как два аристократа, вышедших на променад по центру города, и фонарный столб, затесавшийся между ними, еще больше визуальнo увеличивает их размер и значимость, он словно служит тростью для одного из этих каменных господ.

Снятая на фоне фасада такого же большого дома Эйфелева башня кажется хрупкой и невесомой, стремящейся вверх, к небу.

Порой незначительная архитектурная деталь — мост, виднеющийся сквозь зеленую листву, одинокое сухое дерево, колоритный горожанин, сидящий под массивным фонарем, два голубя под крышей, висящие на веревке штаны — могут рассказать о городе намного больше и точнее передать его сущность, индивидуальное настроение, характер, чем все путеводители мира.

Сергий об этом знает и умело пользуется, ловя все новые и новые мгновения и создавая свои фотографические картины мира.

Екатерина Никитина



хроника художественной жизни москвы

радикальный меезе в москве

«Я выступаю за радикальность, любовь и уважение. Надо бороться за свои идеалы. Искусство — это борьба», — говорит 35-летний ниспровергатель устаревших ценностей, немецкий художник Джонатан Меезе, чьи произведения находятся во многих крупных музеях мира. Ловкий комбинатор, уверенно соединяющий несочетаемое: из истории, жизни, кино; он дерзко переиначивает образы из разных времен и современные, перекраивает мифы по своему усмотрению. Поверхность его холстов необычайно насыщена фантазмагорическими образами (иногда вводит настоящие предметы — веер, гирлянду из искусственных цветов...): страшноватый зеленый рыцарь с руками-клешнями, большой жук, колесо, крошечные существа, значки, закорючки, маленький автопортрет... И все это непостижимым образом представляет единое целое, воспринимается, словно фиксация недавней мистерии, где каждый персонаж и элемент одинаково значимы, имеют свой «голос». Ироничное отношение художника-бунтаря ко всему (никаких авторитетов ни в истории, ни в современности), его игра в мистику, бесцеремонное жонглирование традициями искусства прошлого, развенчивание мифов и идеалов, эклектическое смешение разнородных элементов — все придает его произведениям, порой провокативным, витальную силу. Он не боится выстав-лять напоказ низменное, тщательно скрываемое. И причудливые, с изломанными формами бронзовые скульптуры Меезе, преизбыточные, максимально нагруженные, некие гибриды из имитаций частей тела мужчин,

женщин, животных, очень динамичны и выразительны. Он обращается к разным темам: война и насилие, нацистское прошлое Германии, диктаторы, тираны в истории. Не заботясь о том, как отнесутся к его искусству зрители, критики, он словно играет в какую-то таинственную игру, где нет иерархий, где нет главного и второстепенного, большого и малого, где все уравнивается. И такой свежий, бескомпромиссный взгляд на мир делает произведения Меезе особенно притягательными. На выставке «Доктор Дракула» в галерее «Риджина» представлены картины, скульптуры, фотографии, графические работы художника.

встреча в «новом эрмитаже»

Жутковатая картина Э. Курочкина «Окно» (1972) с незрячим персонажем, сидящим у окна, с ухмыляющимся героем, втиснутым в батарею, с призраками, рвущимися наружу из шкафа, во многом определяет настрой выставки «Тройной портрет» в галерее «Новый Эрмитаж» — выставки трех забытых «неофициальных» художников с трудной судьбой: С. Афанасьева (1938–1993), И. Ворошилова (1939–1989) и Э. Курочкина (р.1938). Этих «экзистенциальных» творцов, единомышленников роднит то, что именно в вымысле (даже в портретах и пейзажах), на свой лад они находили точку опоры, сотворяя свою реальность, иногда ужасающую «мистикой обывденщины». Они ориентировались на свой внутренний мир, своих близких, друзей (Курочкин «Портрет Пятницкого», Ворошилов «Двойной портрет Яковлева»). И потому их работы такие исповедальные, некоторые даже можно отнести к так называе-

мому «депрессивному» искусству (Ворошилов «Творец и птахи», 1976, «Трое и одна», 1971; Курочкин «Безумная», 1961, «Едок водки», 1982). И не случайно, что их работы часто представляли собой живопись на картоне, на бумаге и что свои переживания они выражали в портретах друзей. И все женские образы на портретах Ворошилова и Курочкина печальные, грустные, скорбные. А в «шагалистых», изощренных, трогательных и наивных миниатюрах Афанасьева, созданных в лагере в конце 1970-х, появляются сказочные, фантастические образы, френологические мотивы, но и в них ощущается тоска по недостижимой гармонии, утраченной чистоте.

загадки мироздания

В работах художника-космиста Б.А. Смирнова-Русецкого (1905–1993) ощущается влияние Куинджи, Рериха, модерна, символизма, китайского искусства. Но постепенно, экспериментируя с цветом, он нашел собственную манеру передачи световоздушного пространства в своих овальных космических ритмами пейзажах. Одни картины — как ясный и благостный сон перед рассветом, другие рожают симфонии впечатлений, третьи словно фиксируют небесные звучания, наполнены игрой пространственных масштабов. В работах цикла «Космос», используя соответствующий язык, он стремился проникнуть в тайну мироздания. Выставка работ Б.А. Смирнова-Русецкого, посвященная 100-летию со дня его рождения состоялась в ЦДХ.

возвращение

На выставке «Андрей Ройтер. Чемоданная коллекция» в галерее «АртСтрелка projects» после 15-летнего отсутствия показывает свои работы живущий в Амстердаме и Нью-Йорке художник. В небольших концептуально-живописных работах, следуя традиции спонтанного жеста, он продолжает исследовать тишину

знаков. В картинах, иногда абсурдистских, или социально-аналитических объектах он сохраняет приверженность к интимно-лирическому восприятию окружающего мира, но с позиций художника — «гражданина мира». Простые сюжеты кажутся фантазмагорическими, обычные вещи обретают метафизическое звучание. Игры с реальностью, шутки неожиданно наполняются важными смыслами.

романтическое и современное



Работы интуитивного романтика Константина Батынкова всегда узнаваемы и «цепляют» своей образностью: большие листы в черно-белых тонах (чтоб «яснее было», более психологично и отвлекает от жизни, по словам художника), в огромных пространствах которых происходят реальные или метафорические битвы. Отлично построенные, очень живые и динамичные композиции, с продуманными акцентами, свето-теневыми контрастами, всегда насыщены разной техникой: самолеты, вертолеты, танки, эсминцы, корабли... И в рисунках на выставке «Бегущие по волнам» в «Крокин галерее» он создает некие апокалиптические видения мира в состоянии постоянной войны или схватки со стихией, показывая пластическими средствами, насколько люди незащищены. Это метафорический проект. Реальность и вымысел тесно переплетаются. Много преувеличений, неправдоподоб-

ных ситуаций ради заострения внимания на главном: 12-мачтовый корабль, мощная подводная лодка, парящая в воздухе, торпеды, произрастающие как зловещие экзотические цветы, огромная, наполовину выступающая из океана мина, на которой копошатся крохотные человечки, а вокруг летают малюсенькие самолеты. И на каждом листе появляется крошечный черный силуэт «бегущей по волнам». Это отмеченное гармонической цельностью существо, не боя-

В первом зале — освещенная лампой инсталляция на полу из окрашенных черных дощечек и палочек. В другом зале в центре — инсталляция из проросшей зелени, чернозема и 12 миниатюрных сломанных бараков. На стенах — крупные черно-белые фотопанно странных сооружений, составленных из пронумерованных прямоугольников: разрушенный завод, заброшенное нефтехранилище, круглое здание с обнажившейся кладкой, руинированное, одиноко погибающее в поле. Художник

игру. На выставке «Посвящение 2» в галерее «Айдан» еще более жестко структурированные рельефы, крупные, даже «сползающие» со стены на пол, заполняющие простенки в зале, погружают в атмосферу таинства, сакральности.

ничто не забыто: славная история

Малоизученному периоду в истории России — Смутному времени — посвящена небольшая, но насыщенная выставка «Лета 7121-го октября в 26 день», 4 ноября в истории России» в Исторической музее. Главный акцент сделан на освобождении Москвы от захватчиков в 1612, героической борьбе и роли руководителей движения за восстановление российской государственности — нижегородского старосты К. Минина и князя Д.М. Пожарского. О борьбе с поляками напоминают увеличенные электронные копии изображений битв, гравюры. Среди редких экспонатов — автограф Д. Пожарского. Вполне уместен показ разного рода оружия того времени, причем можно сравнивать комплекты вооружения западно-европейского пехотинца и стрельца. Особого внимания заслуживают уникальные монеты, специфическим образом рассказывающие о политической истории России. Вот крупная монета с портретом Лжедмитрия I (очень индивидуальный образ), монета Временного правительства Трубецкого. Впервые показывается крохотная монета царя Владислава Жигимонтовича (1610–1617), который никогда не царствовал на Руси.

неожиданный взгляд на реальность

12 молодых американских художников в работах на выставке «Молодые художники Америки сегодня» в ЦДХ, организованной Центром Стаса Намина, являют свой взгляд на современную реальность. Ничего провокационного или брутального. В соответствии с американскими традициями

новляются и используют новые технологии, оригинально трансформируют принципы и методы концептуального искусства. Неудивительно, что на выставке больше фотографий и компьютерной графики. Картины М. Фостер основаны на обработке цифровых стоп-кадров и т.п., с последующей живописной интерпретацией. За пуританскими интерьерами и совершенными кухонными устройствами, изображенными на ее холстах, скрывается двусмысленность, неудовлетворенность. Странноватые, строго симметричные фотографии Ли Терентино с телефонными кабелями, проводами, реле, рожают ощущения пустоты и утраты. В смешных, остроумных существах-гибридах Д.-П. Валагаса нет ничего устрашающего: они очень занимательные. Эмблемой выставки могла бы стать лаконичная и выразительная фотография А.Д. Стеннета «Плывущая мышь» или очаровательная, с тонким подтекстом на детскую сексуальность фотография Ф.Гарднера «Золотая рыбка». Самое сильное впечатление производит фотосерия Дж.Монтегю «Беспризорные коляски для покупок». Такой прозаический сюжет и столько художественных эффектов и смыслов! Снятые в непрезентабельных местах — на задворках, на снегу, среди увядающей природы, использованные коляски предстают как «персонажи», рассказывающие о превращениях человеческого существования (тщательно продуман эффект случайности!). Умело расставлены акценты, в каждом снимке «цепляет» значимый элемент: ярко-красная коляска на серо-белой поверхности, два колеса от коляски, похожие на «глаза» среди камней и булыжников.

будни германии после поражения во второй мировой войне

Улыбающийся Геринг незадолго до Нюрнбергского процесса; «В бараках немецкого концлагеря еще не все осо-

щееся ступить в бездну, которое видит то, что не видят другие (Батынков вдохновлялся персонажем романа А. Грина), предстает как символ надежды. По словам художника, у моряков и летчиков особенно острое ощущение опасности и незащищенности. Вот почему в его рисунках так много самолетов, кораблей. В работах Батынкова подчеркивается, что в век неистового технического прогресса остается лишь одна надежда — на «бегущую по волнам»: одинокую, неприкаемую человеческую душу.

концептуальные размышления о прошлом

Мрачноватая выставка 34-летнего питерского художника Петра Белого «Щ 854» (по произведениям А. Солженицына) в галерее М. Гельмана — визуальные размышления автора о сталинской диктатуре, жизни политзаключенных в исправительных учреждениях.

специально сделал акцент на самом процессе работы над проектом, чтобы зритель ощутил себя соучастником и попытался осмыслить процесс разрушения и становления.

традиции и современность

В течение нескольких лет живущий в Махачкале дагестанский художник Апанди Магомедов создает странные рельефы-объекты, вдохновляясь киззяками. (Смешанный с соломой в форме лепешки или прямоугольного брикета кизяк использовался с древнейших времен горскими народами в качестве топлива, удобрения, строительного материала.) И технику применяет подходящую: накладывает на основу кусочки коры, алюминия, деревяшки, окрашенные кусочки веревки, соединенные с помощью древесной муки и клея ПВА. Живые, подвижные окрашенные элементы образуют светотеневые контрасты, вступают в



знали, что свободны»; немцы, штурмующие машину с мукой в борьбе за выживание; дети в поисках угля среди развалин; изуверы-подсудимые в камерах под индивидуальным наблюдением; жена, дочь, сестра Геринга в их баварском доме (1946)... Редкие документальные фотографии, на которых запечатлены заключительные сцены существования страшного нацистского режима, напоминают о событиях Второй мировой войны. Снимки зарубежных корреспондентов из собрания А. и С. Венгеровых представлены на выставке «Конец зла. Германия 1944–1948 годов» в Выставочном зале «Наше наследие». Своеобразие выставки в том, что сняты не военные действия, а будничные события повседневной жизни Германии, тяжелейшие для страны последствия преступного нацистского режима: неубранные трупы на улицах немецких городов, очереди за продуктами в поверженном Берлине, сильные разрушения после бомбардировок. Показывается лишь небольшая часть снимков из коллекции Венгеровых, воспринимающихся как напоминание и предупреждение.

мир предчувствий

Зелий Смехов на выставке «Апокалипсис» в ЦДХ погружает зрителей в жутковатую на первый взгляд атмосферу трагических предчувствий, странных предзнаменований. В вихревом ритме мчатся апокалипсические всадники в космическом пространстве. На листах появляются ухмыляющиеся физиономии потерявших человеческий облик существ. Даже единороги кажутся зловещими. На одном листе — толпа людей, превратившихся в стадо овец, с тупыми человеческими лицами, над которыми возвышается всадник — посланник Преисподней. Но все же это игра. «Я не стремлюсь вас разозлить, ...а лишь немного озадачить», — говорит Смехов. С иронией, ус-

мешкой он размышляет о славе, человеческих пороках и глупости. Его изощренная фантазия, увлечение театром, масками, мистификацией с особенной силой проявились в листах серии «Танцы», притягивающих своей пряностью, фантазмагоричностью, прихотливым ритмическим рисунком.

в наслаждение чистой абстракцией

«Поток», «Акафист», «Ветер», «Воздух» или «01.04», «05.05»... — названия абстрактных хол-



стов Игоря Терехова условны. Мир образов на его картинах ускользающий, не поддающийся однозначной трактовке. Не доверяя контролю разума, художник предельно концентрируется на используемых средствах и стремится к созданию медитативной живописи, когда цвета спонтанно выражают мысли и видения автора. Активная формообразующая воля художника прорывается в энергичных ударах кисти, драматическом напряжении плоскостей, а цвет является носителем душевного переживания и образотворческой силы, помогающей создать абстрактное изображение. Нелегко постигнуть философскую суть полотен Терехова, продолжающего традиции выдающихся абстракционистов, зато можно долго вглядываться в них, просто наслаждаться красивыми цветовыми сочетаниями, отличными композиционными решениями. В них нет ни драматизма, ни трагедийнос-

ти, ни конфликтности. Они настраивают на обретение гармонии внутри себя. Выставка Терехова «Чистота действий» прошла в галерее «А-3».

юбилей

наивного художника

85-летию Павла Петровича Леонова, замечательного наивного художника, получавшего Гран-При на международных выставках, чье имя включено во Всемирную энциклопедию наивного искусства, посвящена его персональная выставка в ММСИ,



организованная Музеем наивного искусства. Сразу узнаваемы его неповторимые фризобразные композиции на манер египетских, с обрамлениями из странных орнаментов. В сериях картин на темы «русские путешественники в Африке», «автопортреты с женой», «цирк», «ярмарки», «Пушкин»... увиденное, пережитое, придуманное преобразуется в прекрасный мир, в котором гармонично сосуществуют экзотические и домашние животные, невиданные птицы, деревья и люди. На его картинах герои совершают невероятные подвиги, подводные лодки спешат на помощь Кубе. Рассматривая картины Леонова, можно почувствовать своеобразие мы-

шления наивного художника, варьирующего излюбленные сюжеты. Картины Леонова притягивают своей мощной оптимистической энергетикой.

выдающиеся мэтры рисуют

Есть особое обаяние в литографиях Шагала, которые погружают в «магический хаос» сопоставлений, миражей, где столько поэтических символов, сложных метафор, где мастерски варьируются разные технические приемы.



плисецкая навсегда

Выставка «Майя Плисецкая» в ЦВЗ «Манеж», посвященная 80-летию великой балерины, воспринимается как своего рода энциклопедия ее творческой деятельности, незабываемых встреч с выдающимися людьми нашего времени: Марком Шагалом, Сержем Лифарем, Коко Шанель, Эльзой Триоле, Френком Синатрой. Фотографии знаменитых и неизвестных авторов раскрывают облик Плисецкой многогранно: можно представить выдаю-

щего фотограф найти свой нюанс в изображении Плисецкой. И в сопоставлении снимков разных авторов незаурядный талант балерины раскрывается еще ярче.

признание в любви акварели

Любовь Лесохина умеет ставить натюрморты, соединяя странные и необычные предметы и бросовые вещи: засушенная рыба, краб, керосиновая лампа, крупные бутылки, старая газета, массивный шлем, привезенный

ренессанс интеллектуальной и авторской книги

Раздвинутая книга в «генеративной» позе на тему материнства с ироничным текстом, книга-трансформер «Вавилонская башня», книга — мягкая игрушка-подушка с пуговицами, фотокнига со

только пробуждают новое осознание роли авторской книги в эру новейших технологий, но и вызывают желание более творчески подходить ко всем явлениям жизни. А на седьмой Международной ярмарке интеллектуальной литературы можно почувствовать, как эта специфичес-



щуюся актрису на сцене, ощутить ее неповторимую пластику, аристократизм, способность перевоплощаться, так фантастически блистательно проживать жизнь своих героинь и совершать невероятные пируэты. Невозможно оторваться от этих завораживающих, трагических глаз, словно вместивших всю печаль мира, на ее взятом крупно лице под вуалью («Анна Каренина», 1971. Неизвестный автор). Эта выставка представляет собой удивительный союз искусств: фотографии, балета, графики, кино. На экранах можно видеть фрагменты из балетов, фильмов о Плисецкой. Очень сильные и выразительные рисунки В. Шахмейстера (потрясающие, «говорящие» руки Плисецкой). Великолепны фотографии Р. Аведона, снятые в его студии. Каждый

с амстердамского «блошиного рынка»... В ее изысканных акварельных натюрмортах косная и неживая природа превращается в разумно устроенный порядок вещей, таинственный мир. А в созданных во время практики с учениками в Крыму пейзажах столько свежести, светозарности, роскошного буйства южной природы! («Солнце в Крыму», «Утреннее море», «Ялтинский парк»). Лесохина хорошо владеет разными приемами, с пластической гибкостью пишет и цветочные натюрморты, и московские пейзажи в разные времена года, наследуя традиции классической акварельной живописи, обогащая ее, добиваясь текучей изобразительности. Выставка акварелей Лесохиной «Крымские пленэры» прошла в галерее «Асти».



стихами Малевича... Книги из самых невероятных материалов, стеклянные, деревянные, кожаные, керамические, похожие на картины, скульптуры, объекты, инсталляции, книги-эксперименты со сложными отношениями зритель/читатель/персонаж — все это можно увидеть на первой выставке-ярмарке «Книга художника» в ЦДХ. Книги российских и зарубежных авторских издательств предназначены не только для коллекционеров, знатоков, специалистов. Эти диковинки интересны тем, что и у рядового читателя-зрителя они не

какая литература, с каждым годом находящая все больших ценителей, свидетельствует о возврате читателя к интеллектуальной книге, полюбившимся авторам. Эта небольшая ярмарка (она занимает только 2 этаж), где так приятно и легко ориентироваться, привлекает не только большим разнообразием серьезных книг, но и обширной, увлекательной программой, рассчитанной, как на эрудитов, так и массовых посетителей: встречи с писателями (с французским драматургом Э.Э. Шмиттом), лекции, семинары, круглые столы, пре-

зентация новых книг, вручение премий. Каждый раз на ярмарке открываешь для себя нового автора, новую книгу, новое издательство.

ЭТОТ ЗАГАДОЧНЫЙ И НЕПОСТИЖИМЫЙ ВОСТОК

Красивая и колоритная выставка «Восточная палитра» в Государственном музее Востока, посвященная новым поступлениям, знакомит со своеобразным, терпким искусством Кавказа и Средней Азии, национальные черты которого порой так неуловимы. Но более 200 работ (живопись, скульптура, графика) позволяют почувствовать эту специфику в сюжетах и образах, в трактовке пластической формы, колорита, в ощущении пространства. Причем представлены и работы русских художников, в разное время живших на Востоке. Выставка состоит из 2 частей: 1930–1950-е и 1980–2000-е. В первом разделе выделяются работы крупного узбекского художника А. Волкова, узбекская серия философских, лирических картин в сезаннистском духе Р. Фалька, а также великолепные работы В. Фаворского, А. Нюренберга, В. Чиркова. Хорошо срежиссированная выставка позволяет делать сопоставления работ художников разных поколений, направлений, школ, открывать новых для себя авторов, увидеть знакомых творцов под неожиданным углом (все работы музейного уровня). Знойные живописные светоносные композиции Гуламова и чудные маленькие пастели «Кремлевские истории» Мирзашвили, наивные народные истории Бдеяна и вдохновенные полотна с трагическим звучанием черного цвета Ихмальяна, утонченные красивые работы Ибрагимова и очаровательная «Одиссея» Попиашвили, в которой так оригинально использована старинная технология. Скульптуры немного, зато хорошо показана силь-

ная осетинская скульптурная школа (Гадаев, Соскиев, Тамаев).

САДЫ ПОРОЛОНОВОГО КОРОЛЯ

Овладевший новым оригинальным скульптурным материалом — поролоном — Сергей Шеховцов, по прозвищу «Поролон», продолжает поиск острых, злободневных тем для воплощения в свежем материале. Работы на выставке «Цветаево» в галерее «Риджина» — тому свидетельство. И трактовать их

блаженство и забвение, а смерть. Настоящее царство «Ядовитого Плюща» из популярного фильма. Над цветами нависло странное существо в скафандре (смертоносны запахи экзотических цветов!). По замыслу автора, это некий «счастливый» поселок вдали от суеты агонизирующего города. Но никакого умиротворения ядовитые поролоновые создания не вызывают.

вать человеческие чувства. В непредназначенных для продажи экспериментальных творческих работах авторы оригинально рассказывают о любви или объясняются в любви используемым средствам. Самый захватывающий и яркий — видеофильм Кати Лоэр на трех шарообразных экранах: романтическая история про влюбленную пару, снятая под водой с помощью специальной аппаратуры. Хорошо передано ощущение парения, превращения, упоительной свободы. Самый по-



можно по-разному: прямолинейно и двусмысленно. В теплице произрастают огромные поролоновые цветы в ярких горшках. Какие-то странные мутанты или порождения злого гения, агрессивные, призывно эротические, они словно испускают вредоносные, одуряющие запахи, несущие человеку не

ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ НА КОМПЬЮТЕРЕ

Дерзкую, заманчивую задачу поставил куратор Антонио Джеуза перед российскими и иностранными участниками фестиваля ArtDigital 2005: «Оцифрованная любовь» в Центре современного искусства «М'АРС»: машинизиро-

этичный — видеофильм К. Худякова, где сопоставляются два поколения: юные девочки и пожилые женщины, поющие песни 1950-х про любовь. Самая загадочная и эффектная работа — у Дж.Бейли. Особенность фестиваля в том, что участники смело используют не только цифровые технологии, но и оригинально сочетают их с традиционными средствами. Есть работы странные, шокирующие, даже чем-то неприятные — зритель не будет чувствовать себя комфортно. Зато это сильные и свежие проявления самого новейшего искусства.

Ноябрь 2005

нехудожники рисуют

На сей раз на выставке «Скрипка Энгра. Второе призвание. XX век» в рамках XXV фестиваля «Декабрьские вечера Рихтера» выставляются не прославленные художники. В ней участвуют знаменитости совсем других сфер искусства: музыки, литературы, поэзии, балета, которые в свободное время предавались увлечению — писали картины, рисовали. Представлено более 200 живописных и графических работ 13 прославленных авторов (В. Васильева, Г. Гессе,

слабыми, дилетантскими. Возникает даже чувство неловкости, как будто заглядываешь в чужой дневник, вовсе не предназначенный для печати. Художественная деятельность большинства участников не связана с их творчеством, опознать на выставке, «кто есть кто», было почти невозможно, узнаваемы были лишь брутальные дюренматтовские холсты («Ангел Смерти»). Сами авторы представленных работ не придавали серьезного значения своим художественным опытам. Для Гессе «живопись

необычная традиция.

рождество в италии

На яркой праздничной выставке «Вертеп. Рождественская традиция Италии» в Храме Христа Спасителя представлено 17 презепе (вертепов) различных областей Италии. Презепе — трехмерное воспроизведение сцен Рождества с пейзажным фоном, элементами архитектуры, сценами повседневной жизни. Это удивительная народная традиция, где так странно и органично сочетается высокая духовность и повседневность, где

всёдневного. А в презепе Абруццо действие происходит в руинах средневекового замка, необычайно хороши терракотовые скульптурки персонажей. Большое удовольствие доставляет рассматривание деталей, выявление отличий в презепе разных областей. Удивляет мастерство авторов в передаче своеобразия ландшафта, элементов архитектуры. В презепе Сицилии даже воспроизведены круглые строения — труллы, древнейший тип жилища в Средиземноморье (VI век). Увлекательная и познавательная выставка — важный шаг на пути сближения между двумя конфессиями, установления культурного обмена и диалога в разных сферах человеческой деятельности.

мир образов серрано

«Сначала я — художник, потом — фотограф. Мое «средство» — мир идей, который я стараюсь воплотить в визуальной доступной форме. Я — концептуалист с камерой. Но иногда я использую средство традиционным образом и стараюсь сделать мои образы более прямолинейными», — говорит знаменитый американский художник Андрес Серрано, обращающийся к социальным и религиозным табу, своеобразно перерабатывающий католическую иконографию, создавший серии фотопортретов «Бездомные», «Члены Ку-Клус-Клана», вызвавшие большую полемику. Портреты из недавних серий «Америка», «Россия» — пронзительные, непривычные, сильные. В крупных, ярких портретах он не делает различий между портретами знаменитостей и обычных людей, наделяя человека из толпы индивидуальностью. Хитренькая Йоко Оно рядом с чем-то недовольным Л. Парфеновым. Красивый, благородный О. Янковский с трубкой и Трейси Томпсон, отвратительный сутенер, наделенный какой-то животной жизненной силой. Вдохновенный Андрес Лиена и дежурная по в общественному туалету. Но каким внутренним светом озарено



Т. Гуэрра, Ф. Дюренматта, Ю. Завадского, Ж. Кокто, С. Лифаря, Г. Миллера, В. Наумова, Л. Петрушевской, Св. Рихтера, Д. Фишера-Дискау, М. Чехова). Согласно концепции организаторов выставки, знаменитые писатели, режиссеры, музыканты, ярко проявившие себя в основной сфере деятельности (первое призвание), оставили заметный след и в изобразительном искусстве. И потому интрига выставки заключается в том, что их художественные опыты должны помочь зрителям приоткрыть завесу над природой художественного творчества. Но ожидания не оправдались. Природа оказалась скупой на свои благодеяния, формула «талантливый человек талантлив во всем» в данном случае не сработала. Большинство картин, рисунков, акварелей знаменитых творцов XX века не только не выдерживают сравнения с плодами их деятельности в первом призвании, но выглядят откровенно

— чудесное времяпрепровождение. Она делает тебя веселее и терпеливее». И Лифарь, увлекшийся живописью в последние годы жизни, разрабатывал в картинах балетные темы, но называл он себя «не художником, а рисующим хореографом». И это справедливо. Разнообразно одаренный Кокто ярко проявил себя и в рисунках (жаль, что их немного на выставке), которые любопытно сопоставлять с его литературными сочинениями, поскольку в них своеобразно зафиксирована трансформированная реальность. Выставка вызывает любопытство тем, что на ней можно узнать о ранее неизвестных художественных увлечениях маститых авторов. Но в священных стенах храма искусства, среди шедевров, в юбилейный для «Декабрьских вечеров» 25 сезон, все ожидали увидеть нечто значительное, неповторимое, не только соизмеримое с прошлыми выставками в рамках фестиваля, но и превосходящее их.

выразительные скульптурки — простодушные ангелы — обращаются к жителям с Благой вестью. Презепе, пышные и аскетичные, отличаются невероятным разнообразием материалов (папье-маше, гипс, ткань, терракота, пробковое дерево, полиуретан...). Специфическое освещение, необычный дизайн со звездным небом на потолке, с большой яркой звездой, погружает в атмосферу таинства, ожидания чуда и в каждом презепе открываешь неповторимую интерпретацию Евангельской сцены. Ведь делать презепе — означает создавать пейзаж, сотворять персонажей, «одевать» их, помещать в соответствующую среду, вдохновляясь своей бурной фантазией; это так увлекательно. Вот презепе Лукании с гармоничной, сказочной архитектурой, готическими церквями, капеллами. Завораживает хорошо переданное золотистое свечение, умение авторов чутко передавать единство религиозного и по-

лицо этой женщины, сколько в ней мужества, уверенности. На снимках - представители разных слоев общества. Лизелла Гюстер, уцелевшая в Холокосте, сталинистка, демонический Э. Лимонов, прихожанин церкви, неонацист, магнат, милиционер, бойскаут... Большой интерес на выставке Серрано «Ретроспектива» в МГВЗ «Манеж», организованной МДФ, вызывают его более ранние серии: странные, похожие на абстрактные картины большие фотографии «телесных жидкостей»; фотографии из серии «Морг» («Я хотел увидеть саму смерть», - говорит художник) с трупными пятнами, нарезками, они вызывают смущение, раздражают, но чем-то «цепляют», заставляя задуматься о жизни и смерти.

блистательный и ужасный уиткин

Рассматривание фотографий американца Джоэла-Питера Уиткина сравнивают с ситуацией, когда вы становитесь свидетелем брутальной автокатастрофы. Но первоначальное отвращение сменяется безусловным восхищением. Искусство Уиткина называют «взрывоопасным». Персонажи с физическими деформациями, в масках, в двусмысленных, с моральной точки зрения, контекстах (оружие и каблук вставлены в анус), сложные садомазохистские сцены, части человеческого тела в жутких или романтических декорациях. Он стремится обнажить темную сторону человеческой природы, все тщательно сокрытое. В черно-белых фотографиях Уиткина много отсылки к истории искусства. Он манипулирует негативами и отпечатками, использует барочную сценографию и освещение, тщательно работает над постановкой. Все это придает красоте и совершенству фотографиям с отталкивающими персонажами. Почувствовать гипнотическое воздействие работ Уиткина можно на его выставке в галерее Татиньяна, где представлены фотографии из разных серий, причем с любопытными

объяснениями художника о том, как возник замысел той или иной работы. Женщину-инвалида он увидел в Музее Уитни, попросил разрешения сфотографировать. На снимке уродство не раздражает, а выделяет героиню. Вот натюрморт, посвященный А. Ахматовой: очень элегантно правая рука пожилой женщины помещена между старинными часами, скульптурами Дали и гроздью винограда. Такой метафорический портрет, по замыслу Уиткина, передает силу и достоинство стиля Ахматовой. Несмотря на напряженность его фотографий, в них всегда ощущается изощренный юмор. Даже если вы скажете «нет» сюжетам Уиткина, его фотографии настолько красивы, что вы должны захотеть сказать «да». Это нечто вроде крайней формы мультикультурализма.

союз науки и искусства

Непривычные произведения немецкого художника-экспериментатора итальянского происхождения Уго Досси настраивают на медитацию, на включение подсознания, на самозабвенное погружение в эти странные, загадочные пространства. Особенно затягивают сложные, фантастические изображения Нефертити, соединенные с золотыми кривыми, созданными людьми под гипнозом. Неслучайны и названия работ Досси на выставке «Элементы красоты» в галерее «Стелла»: «Задремавшие лица» из серии «Коллективный сон», рисунки из серии «Автоматический рисунок», работы из серии «Нефер». Постоянно экспериментируя, этот «художник науки» стремится найти точки соприкосновения между искусством и наукой, оригинально применяет достижения нейробиологии в своем искусстве. Все его поиски - ради нахождения новой красоты, что обогащает и расширяет традиционные границы искусства. При рассмотрении картин, рисунков, проекций Досси у одних вызовет удивление эффектная технологичность исполнения,

у других - классическая гармония, которой достигает художник. И во всех его работах притягивает странная красота: неуловимая, изменчивая, призрачная.

союз двух архитекторов

Благодаря оригинальному дизайнерскому решению выставки «Петер Швегер. Сергей Чобан. Башня «Федерация» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева можно не только познакомиться со своеобразным архитектурным почерком каждого архитектора, но и «загля-



нуть» внутрь зданий, подсмотреть характерные детали, узнать о новаторских тенденциях в современной архитектуре Германии. В залах Анфилады сильно увеличенные фотографии зданий Чобана и Швегера занимают все стены. Каждое здание снято с разных точек зрения, в разных ракурсах. Кинотеатр «Кубикс», Дом Акваре Чобана (с 1992 живет и работает в Германии) так хорошо сняты, что возникает желание подняться по ступенькам лестницы и осмотреть интерьеры зданий. У зрителя фотографии Здания немецкого Бундесрата Швегера появляется иллюзия соприсутствия на заседании. Огромный зал Художественного музея Вольфсбург (Швегер) идеально подходит для экспонирования масштабных современных работ (Джильберт и Джордж): есть необходимая дистанция для их рассмотрения. Швегер — мастер высотных зданий (Трампауэр, Отель «Киш-Айленд»). Основной раздел выставки —

фотографии, посвященные совместному проекту двух знаменитых архитекторов, башне «Федерация» (Москва, 2008), оригинальной и новаторской двухчастной стеклянной башне. Фотографии других зданий Чобана и Швегера позволяют проследить стилистические особенности творчества этих архитекторов и увидеть, как органично они дополняют друг друга в совместном проекте.

парлептичная живопись

Автор хэппенингов и акций, известный как мазохист, игравший горящими руками в горящие шахматы, зашивавший себе рот суровыми нитками, Император Вава на выставке «Парлептичные холсты» в галерее «АртСтрелка projects» предстает в качестве живописца. Динамичная поверхность картин со странными названиями «Первые цветы на темной воде», «Вторые цветы на темной воде», «Первые цветы на светлой воде»... рождает ощущение, будто внутри, в сокровенной глубине полотен, происходят какие-то процессы, преобразования. По замыслу автора, мудреный термин «парлептичность» означает погружение в себя, поиск истинного, чистого, рукотворного. Выполненные в разные годы абстрактные и фигуративные картины обладают сильной энергетикой, заставляют погружаться, растворяться в них. Возникает эффект «западания» от парлептичности.

красота и безжалостная объективность

На черно-белых фотографиях Людмилы Зинченко — жизнь простых людей в доме, на улице. Ничего примечательного: вешалка со шляпой, лежащая собака на улице, скромная девушка рядом с красивыми белыми платьями. Но любой снимок завораживает поэтичностью, проникновенностью рассказа о судьбах людей. Даже в жестах рук ее персонажа с узловатыми пальцами, держащего кошелек (серия «Азбука жестов»), прочитывается вся его нелегкая жизнь. На вы-

ставке «Светописание» в фотогалерее «Глаз» («АртСтрелка») представлены фотографии из разных серий («Москва», «Петербург», «Простые люди»...). Многие снимки сделаны с помощью камеры обскуры, передающей свет таким, каким он предстает в природе. Они оказывают сильное воздействие своей необычностью, глубиной, выявлением изначальной сути и безжалостной объективностью.

в поисках синтеза всех религий

В ином качестве предстает Гор Чахал на выставке «Освящение» в галерее «Айдан». Никаких изображений горящих, испепеляемых страстями человеческих фигурок, смело препарированных с помощью компьютера. Зал превращается в сакральное пространство, на стенах которого парят освобожденные сущности, похожие на птиц или человеческие фигуры или легкие абстрактные формы. И способ создания изображений подходящий. Он рисует золотым оракалом по стене и использует аппликацию сусальным золотом на повешенных в ряд холстах, что создает удивительный эффект имматериальности. Художник долго работал над проектом (поиски в Интернете, фотографии святых мест) с целью визуализации единого святого пространства, в котором могли бы существовать разные религии. Не случайно и его обращение к золоту, играющему такое большое значение в разных религиях, и применение древовидных структур — в лайтбоксах. Независимо от сложных концептуальных контекстов, выставка рождает приятные ощущения легкости, освобождения.

божественная майя плисецкая

Именно благодаря отличному дизайнерскому решению художника Ст.Н. Черменского выставка «Майя» в Театральном музее им. А.А. Бахрушина, посвященная юбилею великой балерины, воспринимается на одном ды-

хании и столь увлекательно и целенаправленно вводит в мир ее образов. Все тщательно продумано и жестко структурировано в конструктивистском стиле. Применяется специальное оборудование для витрин, обильно используется стекло, зеркала, доминирует черно-белая гамма. Хорошо расставлены акценты. Зритель вынужден подчиниться суровому диктату Черменского. Зато как много ярких впечатлений! Сначала вы обращаете внимание на помещенные справа в специальных витринах 11 ве-



ликолепных театральных костюмов (П. Карден) Плисецкой. А на левой стене на черном фоне сгруппированы вертикально в блоки фотографии великой балерины со сценами из разных спектаклей. По центру зала на разной высоте развешаны увеличенные фотоизображения танцующей балерины (черный силуэт на белом фоне), словно парящей под потолком. А на противоположной от входа в зал стене — увеличенное фотоизображение Большого театра, куда, по замыслу художника, она как бы «приземляется», одержав победу над трудностями и испытаниями. Потрясающий эффект создают зеркала, зрительно увеличивающие пространство зала, в котором отражаются и костюмы, и остроумно поставленные на мыски пуанты Плисецкой в стеклянных витринах. Зеркала воспринимаются и как знак мужества, символ преодоления всех препятствий на пути, в том числе травм и болезней.

Выставка — своеобразное посвящение королеве балета, визуальный рассказ, с продуманными акцентами на то, как блистательно осуществилась ее мечта. Точка отсчета — в начале зала маленькая фотография девочки с грустным взглядом. А в конце зала в семейной витрине — портреты родителей балерины, маленькие ботинки со сбитыми мысками. Удачная находка — «уголок», посвященный Р. Щедрину и Плисецкой (клавиры 4 балетов Щедрина, дар композитора балерине, с подписью «вечно»), чудные семейные фотографии прославленной пары разных лет. О мировой славе королевы балета, ее встречах и работе с выдающимися хореографами, артистами рассказывают фотографии: Плисецкая с Дж. Балланчиным, с С. Лифарем, с М. Бежаром (репетиция балета «Леда»), с О. Спесивцевой. О международном признании балерины напоминают ее ордена. Эскизов костюмов и декораций к спектаклям, в которых танцевала Плисецкая, к сожалению показано очень мало, но они знаковые. Как, например, эскизы костюмов Б. Мессерера к балету «Кармен-сюита» Р. Щедрина (1967), обозначившего новый этап в карьере Плисецкой. Феерический творческий путь королевы балета прослеживается с помощью монографического способа подачи материала, с безошибочными акцентами, но без всякой дидактичности, с подчеркиванием и ее деятельности в качестве хореографа, и ее работы с зарубежными труппами. Исполнение в натуре и реализация выставки осуществлены Центральной студией художественных проектов во главе с Ольгой Черниковой.

возвращение из забвения

Галерея «Ковчег», верная своей традиции возврата на артсцену работ незаслуженно забытых художников или показа с неожиданной стороны творчества художников, получивших известность в советской империи в качестве монументалис-

тов, плакатистов, иллюстраторов, в рамках ярмарки «Полвека советского искусства» показывала на выставке в ЦДХ графические работы Аминадава Каневского (1898–1976). Мастер иллюстрации к детским книгам («Золотой ключик», «Мойдодыр»), автор журнальных рисунков («Пионер», «Крокодил»), он представлен неизвестными работами, созданными «для себя»: чудные акварели и рисунки углем. Легки, воздушны и безошибочно точны его акварельные портреты, поэтичны пейзажи, лирические фигуративные композиции овеяны светлой печалью. Особое обаяние работ Каневского — в умении схватить непосредственность натуры, сохраняя спонтанность выражения, способность передать атмосферу, добиваясь воздушной легкости тональных пятен.

ностальгия по барби

На озорной, «трэшистой» выставке «Барбизона: внутренний и внешний мир Барби» в галерее «Руартс» 20 актуальных российских художников артистично, провокативно, изобретательно развенчивают клише массового сознания, обращаясь к стилистике комиксов, манипулируя рекламными образами, оригинально используя коллаж, фотографии, видео, объекты. В шутилой, остроумной форме они показывают неисчерпаемость этого персонажа. Что-то более удачно, что-то менее, но все увлекательно. А. Виноградов и В. Дубосарский в картинах иронизируют над коллективным бессознательным, являя лысую Барби. Д. Филиппова превращает ее в святую. А В. Мамышев-Монро в нарочито грубоватой форме перевоплощается в Барби (фотография). М. Руссо-Овчинникова помещает куклу в ящик-объект-«квартиру» с розовой сантехникой. Дм. Цветков упрятал Барби в гроб. В замысловатых, изощренных коллажах С.Шутов сотворяет из Барби инопланетное существо. Словом, главное на выставке — тема игры, посредством которой участники

многообразно интерпретируют актуальную проблематику и заполняют «пустотелость» Барби. И, конечно, просто развлекаются. Бессмысленно искать глубоких «концептов».

неисчерпаемые возможности лоскутного шитья

Яркая, красивая, праздничная выставка «Рождество в Замоскворечье» в Театральной галерее переносит в прошлое, в уютный крестьянский дом, особую теплоту которому придавали лоскутные одеяла, половики, настенные панно. Члены Ассоциации мастеров лоскутного шитья России возрождают старинную технику, обогащая ее новыми приемами. Кусочки разноцветных тканей в руках мастериц превращаются в «краски», тонко, со вкусом подобранные. Выставка показывает блестящие возможности лоскутной техники, требующей большого терпения и такой увлекательной (одеяла, панно, ковры, костюмы, забавные игрушки по мотивам сказок). Тематика очень разнообразная: «Ярилин день», «Прялки» (с использованием традиционных орнаментов); «Птица Сири́н», «Троица», «Цветы Азии во Всемирной паутине»; сказочные панно. Можно передать и специфические чувства, настроения, волновавшие авторов («Воспоминания»). Выделяются работы А.В. Шевалдиной, выполненные в очень сложной технике (лепчиха), объемной, эффектной, трудоемкой. В авангардных лоскутных изделиях многое может показаться непривычным. Но и здесь у лоскутной техники большие возможности для развития.

праздник: стекло из гусь-хрустального
«Новогодняя симфония», «Подводный мир», «Лунная ночь», «Миражи», «Танго»... стеклянные вазы, композиции мастеров из Гусь-Хрустального очень красивы, причудливые и простые, своеобразные по формам. Вазы в виде рыб, животных, насекомых, изобретатель-

ные, вдохновенные, уникальные по исполнению. Каждая работа рождает личные ассоциации. В авторских высказываниях в стекле зритель находит нечто, родственное своим переживаниям. Именно в цветовых решениях ощущается многообразие спектра вызываемых эмоций и острее выявляется форма сосудов. Еще большую красоту изделиям придает роспись золотом, эмальями, люстром. Авторы работ хорошо владеют секретами стеклоделия, ищут новые декоративные и изобразительные возможности технологии стеклоделия (вазы, меняющие цвета в зависимости от освещения). Очень забавны стеклянные фигурки зверей. На выставке также представлены елочные украшения с росписью, выполненные вручную («Ариэль», «Елочка»). Выставка «Волшебный калейдоскоп» открыта в Фонде народных художественных промыслов.

декабристы

Выставка «Первенцы свободы. 14 декабря. Восстание на Сенатской площади» в Историческом музее. Противостояние мятежников, окруженных правительственными войсками, на акварели очевидца событий К.К. Кольмана. Акварельный портрет А.Г. Муравьевой, уехавшей в Сибирь к мужу и передавшей знаменитое послание «Во глубине сибирских руд» И.И. Пущину, лицейскому товарищу Пушкина. На другой акварели изображена камера Волконских в Петровском заводе (Н.А. Бестужев). Здесь же представлены предсмертное письмо жене казненного К.Ф. Рылеева, железные кольца из кандалов, принадлежавшие декабристу А.И. Одоевскому. Один из редких экспонатов — Константиновский рубль (Константин был провозглашен императором, но отрекся в пользу брата Александра). История выступления декабристов воссоздается с помощью их портретов (картины, акварели, рисунки, гравюры), редких документов (приговор суда, покаянное письмо С.П. Трубецкого, письма М.П. Волконской, автограф М.А. Фонвизина), личных вещей декабристов (шахматы К.Ф. Рылеева, портфель и список книг П.И. Пестеля). А акварели Н.А. Бестужева показывают, как выглядели казематы и дома декабристов в Петровском заводе. Экспонаты хорошо сгруппированы, документы чередуются с визуальными материалами, что облегчает просмотр выставки.

Красивая выставка «В Гурзуфе я хожу в индийских джинсах...» в галерее «Ковчег» позволяет совершить воображаемое путешествие на легендарный курорт, куда в наши дни попасть уже невозможно. 17 художников, в 1960—1980-е годы побывавшие в Доме творчества в Гурзуфе, являют свое неповторимое видение курорта. Это проникновенное, прочувствованное изображение порой одних и тех же мест (гора Аю-Даг) под неожиданным углом, с разных точек зрения. Обаяние выставки — в ее свежести, в многоликости изображений Гурзуфа, в возможности сопоставления разных работ: дождливый Гурзуф в пространственных, воздушных темперах М. Рудакова, яркий декоративный Гурзуф в работах И. Лотовой, веселые, наивные, лубочные или полубстрактные изображения сцен на пляже А. Максимова, необычные, хорошо структурированные зимние гурзуфские пейзажи В. Русакова.

воспоминания о криве



Красивая выставка «В Гурзуфе я хожу в индийских джинсах...» в галерее «Ковчег» позволяет совершить воображаемое путешествие на легендарный курорт, куда в наши дни попасть уже невозможно. 17 художников, в 1960—1980-е годы побывавшие в Доме творчества в Гурзуфе, являют свое неповторимое видение курорта. Это проникновенное, прочувствованное изображение порой одних и тех же мест (гора Аю-Даг) под неожиданным углом, с разных точек зрения. Обаяние выставки — в ее свежести, в многоликости изображений Гурзуфа, в возможности сопоставления разных работ: дождливый Гурзуф в пространственных, воздушных темперах М. Рудакова, яркий декоративный Гурзуф в работах И. Лотовой, веселые, наивные, лубочные или полубстрактные изображения сцен на пляже А. Максимова, необычные, хорошо структурированные зимние гурзуфские пейзажи В. Русакова.

боначина и вайсманн в москве

В мире искусства всегда замечают, когда «суперколлекционер», «адский человек», британец Чарльз Саачи проявляет интерес к молодому художнику. Именно он покупает работы молодых британских художников, и вскоре они получают известность. На выставке «Триумфаторы» в галерее «Риджина» представлены большие картины молодых британцев Мауро Боначина и Виллема Вайсмана, восходящих звезд, с легкой руки Саачи. Смело, порой грубовато, но в притягательной манере интерпретируют они социальные темы, развенчивая мифы, стереотипы, весело расправляясь со сказочными персонажами, создавая свои странноватые миры, словно хотят сказать, что в современной порочной реальности, где царит несправедливость, жить опасно. Непривычная живопись, как по стилистике (ощущается влияние модернизма, видео, фотографии, голливудских фильмов, цифровых технологий), так и по технике исполнения. Вот «Золушка» Боначина. В комнате с изысканным интерьером на столе, на полу — зловещие кровавые следы... Все, что осталось от бедной Золушки, не пережившей своего уничтожительного превращения в замарашку после успеха на балу во дворце? Ощущение жутковатости холодным, отточенным картинам Боначина придает и необычная техника (пишет акрилом, маслом по алюминию, использует глянцевый лак). Впечатляют весьма своеобразные интерпретации социальных тем Вайсмана («Разделенные падем», «Свалка», «Между делом»). На картине «Свалка» дети иммигрантов занимаются поисками мусора. Но это не буквальный слепок с реальности. Художник вырывает сцены из привычного контекста, преображает их, специально создавая ощущение тревоги и дискомфорта.

искусство второй половины XX века под неожиданным углом

Синтетические, знаковые, трепетные, интуитивные, абстрактные арабески И. Вулоха; брутальные, трагические холсты Н. Наседкина; зыбкие, одухотворенные, загадочные петербургские виды-пастели Л. Никитиной; «метафизические этюды» Б. Михайлова - то ли образования-монолиты из другой реальности, то ли материализованные видения; фантастический библейский петух М. Брусиловского, забавный, ироничный; философские размышления на библейские темы В. Калинина; сущностные, глубокие ассамбляжи С. Соколова, в которых различные материалы, субстанции образуют очень цельную текстуру; экспрессивные, с мощной энергетикой пейзажи А. Слепышева... Все эти столь разные работы объединяет то, что они принадлежат коллекционерам Михаилу и Галине Красиным. На выставке «Избранное» в Выставочном зале «Наше наследие» представлено 30 работ из собрания Красиных, абстрактных и

фигуративных, отлично скомпонованных. Это собрание искусствоведов, поэтому работы очень высокого качества. На выставке, помимо работ известных мастеров, представлены произведения малоизвестных авторов, что делает возможной попытку представить развитие искусства второй половины XX века под новым неожиданным углом.

бренное и нетленное

Выставка «ККК. Кунсткамера Константина Корнешова» в МУАР им. А.В. Щусева — грустные размышления автора о былом величии Москвы, потерянного времени, тлении и поруганной красоте. Развалины, руины, запустение... в каждом снимке какой-то новый неожиданный нюанс. Падающие бюсты Царицыно, Нескучный сад, Архангельское, фрагменты поврежденных павильонов ВДНХ, парковая скульптура, ущербные статуи вождей в необычных ракурсах, еще более жутковатые. Ощущение упадка, тленности, забвения возникает из-за используемой техники Корнешова, работающего в пикториальной фотографии, с

последующей раскраской снимков. Именно эти странные потеки, царапины, живописные эффекты, нечто невыявленное придают фотографиям особую достоверность, глубину, недосказанность и притягательность, заставляя задуматься над вечным вопросом: «Что есть истина?»

борьба человечков и жуков

В свой странный мир сплошных баталий приглашает Дмитрий Цветков (с его подачи вся история человечества — непрерывная война). В больших карандашных рисунках он разыгрывает вселенские мистерии: крохотные человечки ведут борьбу с мохнатыми крупными жуками. Человечки атакуют, жуки взрываются. Живые, динамичные сценки. Возможно это символическая борьба человечков со своим темным началом, воплощающим низменные злобные инстинкты, сея разрушение и смерть. Благодать, покой и тишина царят на листах с изображением кладбищ. Множество человечков несут гробы, из которых появляются про-

светленные души и устремляются вверх, где обитают ангелы с крылышками. Хочется долго всматриваться в хорошо подсвеченные, пространственные листы со сгущающимися и разрежающимися скоплениями человечков и жуков и придумывать свои истории. Очень красивый лист с человечками в лодках, куда-то устремляющимися, подгоняемыми ветрами-Зефирами в виде забавных рожиц, старательно выдувающими воздушные потоки. Выставка «Штурм» прошла в «Крокин галерее».



Декабрь 2005
Виктория Хан-Магомедова



Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ
Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Государственная Третьяковская галерея

к 150-летию Третьяковской галереи

РИСУНОК И АКВАРЕЛЬ

В СОБРАНИИ Н.М. ТРЕТЬЯКОВА

27 декабря 2005
— апрель 2006

Информационная поддержка:
«Известия», «Радио России»,
«Эхо Москвы», Радио «Культура»,
«Маяк», «Афиша», «АртХроника»,
«Декоративное искусство»,
«Русское искусство»,
Портал «Музеи России»



Лаврушинский, 10
(залы графики)

Выставка организована
при поддержке
Бритиш Американ Табакко





№ 1 2006

журнал московского музея современного искусства



авторы номера

Абель Илья Викторович — литератор, публицист, критик, член профкома московских драматургов

Агафонова Анастасия Юрьевна — искусствовед, доцент кафедры «Художественного металла» МГХПУ им. С.Г. Строгонова, зав. кафедрой графического дизайна университета им. Н. Нестеровой

Андреева Лидия Владимировна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного музея-заповедника «Царицыно»

Гусева Мария Евгеньевна — кандидат медицинских наук, художник

Данилин Иван Владимирович — кандидат политических наук, научный сотрудник дипломатической Академии Министерства иностранных дел РФ, научный сотрудник института мировой экономики и международных отношений РАН, ученый секретарь экспертной комиссии по присуждению премии имени академика Е.В. Тарле при РАН

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед (Санкт-Петербург)

Махов Никита Михайлович — теоретик искусства

Меркушева Ольга Николаевна — искусствовед, ведущий научный сотрудник ММСИ

Наумова Ольга — научный сотрудник Государственного Русского музея

Орлов Сергей Игоревич — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела искусства России XX века НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Смоленкова Юлия Анатольевна — студентка МГХПУ им. С.Г. Строгонова

Толстой Владимир Павлович — доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, зав. отделом монументального искусства и архитектуры НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, профессор

Червоная Светлана Михайловна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела дизайна НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, профессор.

На первой странице обложки:

Фриденсрайх

Хундертвассер

Дом — это отражение человека

1997

Шелк

редакция

Главный редактор:
Ада Сафарова

Зам. главного редактора:
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru
www.gallery.artmechanics.com

Исполнительный редактор:
Ирина Сосновская

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)

Арт-критики:
Никита Махов,
Виталий Пацюков,
Сергей Попов

Отдел художественной хроники:
Екатерина Никитина
e-mail: nikart@list.ru,
Виктория Хан-Магомедова

Отдел распространения:
Ирина Конова

Компьютерный набор:
Анастасия Клещева

Перевод на английский язык:
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы:
Лариса Доценко,
Татьяна Мореева,
Наталья Жданова

Фотографы:
Сергий Шагулашвили,
Владимир Куприянов,
Михаил Виноградов,
Александр,
Сергей Захарченко,
Игорь Пальмин

Дизайн обложки:
Сергей Денисов,
Иван Колесников

Дизайн:
Константин Чубанов

Консультант от ММСИ:
Василий Церетели — исполнительный директор ММСИ, член-корреспондент РАХ

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,

сотрудников отдела фотографических и мультимедийных проектов Ирину Чмыреву,

зав. сектором выставок
Татьяну Зорину,

сотрудников сектора выставок
Елизавету Лукашову,
Алексея Новоселова, Веру Ярных,

зав. методического отдела ММСИ
Светлану Маслакову,

сотрудников методического отдела
Владимира Прохорова, Ольгу Меркушеву,
Евгению Сергееву,

зав. отдела хранения О.В. Серебровскую,

сотрудников отдела хранения
О.М. Свалову, Е.А. Евстафьеву,
Елену Насонову;

— сотрудников РАХ:
отдел информации РАХ
начальника отдела Галину Зайкину,

зам. начальника отдела
Галину Каргаполову,

главных специалистов отдела
Тамару Дмитрохину и Надежду Панюшеву;

начальника отдела по связям
с общественностью РАХ
Елену Ларионову;

исполняющую обязанности директора
музея НИМ РАХ Веронику Богдан;

заместителя директора НИИ РАХ
Михаила Бусева;

заместителя президента РАХ, начальника
управления по выставочной деятельности
Любовь Евдокимову;

— 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 презентационные фонды: мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской 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

Подписано в печать 26.01.06
Отпечатано в типографии ООО «Корона Королевская»
Тираж 10000

Мы



открылись



Новое кафе в Московском музее
современного искусства

Петровка 25



**МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства**

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
70240 ПОЧТА РОССИИ
82688 РОСПЕЧАТЬ

ISSN 1812-304X



Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, тел.: 200 2890, www.mmsi.ru