Д.И

журнал Московского музея современного искусства

президент россии в академии художеств

Владимир Путин посетил Российскую Академию художеств и встретился с членами Президиума Российской Академии художеств, руководителями художественных вузов страны.

7 февраля 2006 года Президент РФ Владимир Путин провел встречу с народным художником России, президентом Российской Академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели, членами Президиума Российской Академии художеств и руководителями художественных вузов страны. На встрече обсуждались вопросы подготовки к празднованию юбилея Российской Академии художеств, а также современное состояние художественного образования в России. Президент особо отметил, что хотя культура пока не вошла в число национальных при-

Фото Сергия Шагулашвили

оритетных проектов, о чем он лично «жалеет, но это совсем не значит, что государство не будет уделять внимания развитию культуры». До начала встречи Президент пообщался с начинающими художниками, которые учатся в Академии основам мастерства.

На встрече присутствовали Анатолий Бичуков – вице-президент Российской Академии художеств, ректор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, Альберт Чаркин – ректор Санкт-Петербургского государственного академического института культуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Михаил Курилко-Рюмин – главный ученый секретарь Российской Академии художеств, вице-президенты Российской Академии художеств Таир Салахов, Эдуард Дробицкий, Михаил Посохин, Геннадий Степанов, Олег Кошкин, Дмитрий Швидковский, член Президиума Российской Академии художеств – Альбина Акритас.

В.В. Путин посетил Музейно-выставочный комплекс Российской Академии художеств – Галерею искусств Зураба Церетели – и ознакомился с выставкой живописи, скульптуры, эмали и графики З.К. Церетели. Большой интерес и одобрение вызвал проект Детского парка чудес.

Проектирование Детского парка чудес завершено. Территория парка сохранена нетронутой. В результате упорной работы были найдены российские инвесторы для этого крупного комплекса: ЗАО «Киевская площадь» и ООО «Город чудес». Строительство Детского парка чудес начнется в 2006 году.

В Галере искусств Церетели В.В. Путин посетил также экспозицию уникальных икон из музея г. Рыбинска и побывал на мастер-классе Зураба Церетели.

личность художника в художественном и внехудожественном мире на рубеже тысячелетий

Доклад, прочитанный на 14-х Алпатовских чтениях, состоявшихся в Российской Академии художеств в 2004 году.

Орден «Искусств и литературы Франции». Вручен З.К. Церетели в январе 2006 года

На рубеже двух столетий в искусстве исключительное значение приобрела личность художника. Причем это значение определяется не только художественными, но также весьма важными внехудожественными причинами.

Конечно, искусство никогда не было и, видимо, не станет дистиллированным по составу и стерильным в своих контактах с внешней средой. Оно заглублено в толщу пестрой людской жизнедеятельности. Чем только не служит искусство: средством познания, инструментом пропаганды, видом богослужения и т. д. и т. п. Кто только не правит художником, в том числе державная власть, деньги, без которых не прокормишь ни творчество, ни свою семью. Русская же публика, кроме того, привыкла считать поэта не только поэтом, но то ли пророком, то ли слугой народа. Эта публика в иные времена знать не хочет художника, а почитает лишь достопримечательности. Всем известны статуя Свободы в Нью-Йорке и монумент Виктора-Эммануила в Риме, но попробуйте назвать имена их авторов. Бывает и иначе. Можно не знать произведениий современных художников, но их имена на слуху у всех. Неслучайно было сказано, что «искусство кончилось, художники остались...».

Однажды из спора о том, что важнее в искусстве – «что» или «как», родился афоризм: в искусстве важнее не «что» и не «как», а «кто».

Личность художника – вот кто правит бал в сегодняшней жизни искусства. Не произведения, а имидж признанного художника, его авторитет формируют художественное сознание публики, ее вкусы и пристрастия.

За общими проблемами стоит феноменология личности художника в современном мире. В благополучных странах художественный процесс шел путем эволюции и плавно привел к ситуации, которая сложилась на рубеже веков. У нас, как и положено, все произошло в виде драмы и жестоких переломов. Рухнула старая система художественной жизни, обеспечивавшая художников усредненного типа, которым выдавались усредненные же гонорары. На этих руинах стала формироваться художественная личность совершенно нового типа.

Если XX век прошел под знаком безудержных поисков нового (традиция и новация насмерть боролись за свою собственную истину), то к началу XXI столетия, похоже, эти пламенные порывы как бы исчерпались. Потухли баталии и, более того, они потеряли свой смысл. Воспаляются сейчас разве что догматики и сектанты, любители разжигать нетерпимость. На самом деле у нас обитают так называемое «другое искусство» и всем известное изобразительное искусство. И то и другое признаются власть предержащими и нами, смертными. В нашем искусстве мирно сосуществуют все течения, движения, методы, традиции и новации, тенденции глобализма и изоляционизма – словом, все, что бытует в художественной жизни. Но чего не существует в этой жизни, так это какой-либо господствующей, определяющей стилевой ориентации. Можно сказать, что в современной ситуации не действует критерий стиля. Иногда говорят даже, что нынче потерялся критерий качества. Поскольку, дескать, современное искусство – это искусство без качества. Я с этим никак не могу согласиться. Другое дело, каков этот критерий? Я смогу предложить здесь только опыт и вкус. Но разобраться в этом нелегко: попробуйте выяснить преимущества художественных вкусов одного господина или пристрастия широкой публики, на которую изливают целые потоки разных СМИ, пиаров и невесть чего еще. Они распространяют культу-

Заседание Общественной палаты. Январь 2006 года

З.К. Церетели в 2005 году стал лауреатом премии «Россиянин года»

ру, просвещение и равно насаждают бескультурие, дикий китч, оглушают юмором одесских биндюжников. Неужели нам придется согласиться со словами известного авангардиста Д. Джадда, сказавшего, что «если нечто называют искусством, то это и есть искусство»?

Не соглашайтесь с этими словами! В коловращении художественной жизни на рубеже XX–XXI веков все-таки существует прочная опора. Это личность художника, ее значительность и достоинство, содержательность и действенность. Ее активность далеко выходит за пределы искусства. В Америке, например, массовое сознание превращает киноактера в киногероя, а затем в реального политика. Здесь уж не разберешь – кто и какую роль играет: то ли актер, то ли терминатор, то ли губернатор.

Искусствоведу следует осмыслить знаковое значение личности в художественном процессе рубежа XX–XXI веков. Отметим некоторые моменты творческой личности художника Зураба Церетели.

Творчество Церетели преображает и художественные, и внехудожественные пространства. Прежде всего, я назвал бы могучее созидательное начало, смелость замыслов, обгоняющих время, и неисчерпаемую энергию в осуществлении идей. Можно сказать, что он легко может населить своими произведениями целые континенты.

В деятельности Зураба Церетели заложены важные принципы объединительной художественной политики. Она оптимально отвечает положению дел в искусстве и успешно служит государственным целям. Церетели удалось превратить Российскую Академию художеств из нормативного учреждения в объединение свободных художеств, в своего рода спасительный ковчег, где собираются мастера самых разных направлений.

И, наконец, надо обязательно назвать некое вольное, стихийное, чувственное начало, которое заключено в творческой личности художника Зураба Церетели.

Нечто подобное можно найти в больших ансамблях эпохи барокко. В них присутствуют и постные, и скоромные мотивы. «Яблоко» Церетели – тоже многозначная метафора источника жизни на земле, художественное переживание священного греха. Без него не размножилось бы человечество, а люди остались бы обделенными прекрасными земными радостями. Право, заурядной личности даже не причудился бы такой дерзкий замысел.

История искусства, в конце концов, расставляет на свои места все, что происходило в художественном мире. Но она бывает бессердечной; она предпочитает иметь дело с явлениями и процессами и потому легко забывает о личности художника. На самом деле все в искусстве начинается с художника. Не забудем же в рассуждениях об искусстве рубежа XX–XXI столетия о личности художника. Она и есть начало всех начал.

Вадим Полевой
Фото Сергия Шагулашвили

The Artist as Seen Inside and Out at the Turn of the Millennium

Assessing how art in itself and within the world at large stands at the turn of the millennium, it is clear that an artist's personality has come to the fore. It is also clear that there are outside as well as inside motivations for that.

Of course, art never was and, it seems, will never be distilled in terms of personnel, nor sterile in its relationships with the outside environment. Art always works deep within the milieu of diverse vital human activity. How many uses art was put to. It was called up to serve as a means of knowledge and as a tool of propaganda and as a form of preaching and what not. How many rulers there were to make artists serve. Besides those in power, there was always money to be earned to keep the trade going and to feed the family. On the top of it, the Russian public has got used to look upon a poet either as a prophet or a servant of the nation. Sometimes people prefer to worship objects of sightseeing while ignoring those who created them altogether. Everyone knows the Statue of Liberty in New York and the Monument to Victor Emmanuel; few know the authors. Sometimes it is the other way round. Everyone knows the names of the contemporary artists, but none of their works. «Art has died, but artists have survived,» as someone put it.

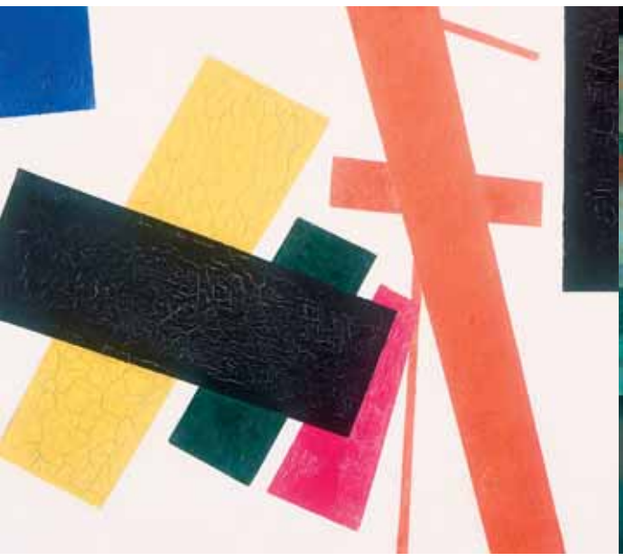
The long-mooted question: what counts more in art – WHAT or HOW? once ended in the maxim: art is a matter of WHO rather than WHAT or HOW.

Really, it is an artist's personality that rules the roast of arts today. It is the image and authority of a recognized artist, and not only his or her works, that shapes the tastes and preferences of today's public.

Thus Zurab Tsereteli's work shapes everything that lies inside and outside the space of the arts. His powerful creative impulse, his boldness in forward-looking projects, his untapped resources of energy in implementing them are, to my mind, above all responsible for that. Really, he could very well inhabit continents with his works.

Vadim Polevoy

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



президент россии в академии художеств 1

личность художника в художественном и внехудожественном мире на рубеже тысячелетий
Вадим Полевой 2

академия художеств. история в фотографиях
Елена Литовченко 6

наследники
Андрей Гамлицкий 14

современное искусство и его музей
Валерий Турчин 18

кубофутуризм: «жница» казимира малевича
Ирина Азизян 26

выставка четырех
Владимир Прохоров 28

translation of time xii
Лия Адашевская 30

новый взгляд – новое стекло
Людмила Казакова 34

владимир колесников – творец и каменотес
Евгения Сергеева 38

алексей гога. «киот»
Ирина Чмырева 40

«цветные сны» наны манджгаладзе
Лия Адашевская 41

пространство слова
Лия Адашевская 42

николай ротко – живописное преобразование повседневной жизни
Евгения Сергеева 43

валерий блохин в категориях успеха
Людмила Бондаренко 48

«мастера нет, лишь мир его»
Светлана Хромченко 50

пространство души – пространство мира
Никита Махов 53

георгий пузенков не только о моне лизе
Интервью с художником 57

олег и ольга татаринцевы

московский
музей современного
искусства

геометрические формы – их поэтический язык
Людмила Крамаренко 64

застолья в память малевича
Ирина Богаева 68

«шоу-арт» – феномен массовой культуры
Мария Чегодаева 75

художник как потребитель
Борис Гройс 79

индивидуальность художника и парадоксы творчества
Дмитрий Крюков 85

бивис хилер – человек-стиль
Татьяна Астраханцева, Кирилл Экономов 87

об игре – всерьез
Константин Исупов 90

современное студийное стекло финляндии: философия образа и восприятие
Оксана Ващук 92

функциоколлажи вадима воинова в эрмитаже
Антон Успенский 96

лидер поп-арта как его противоположность
Никита Махов 100

авангард сегодня – это проект
Антон Успенский 102

эксперименты молодых художников: «элемент провокации и интеллектуального раздражения»
Ася Клещева 105

художники кубани в питерском манеже
Татьяна Соколинская 108

арт-манеж' 2005
Екатерина Никитина 110

хроника художественной жизни москвы
Виктория Хан-Магомедова 113

лучшие в наследии
Ана Глинская 122

академия художеств. история в фотографиях

В выставочных залах Академии в Москве и Санкт-Петербурге в 2005 году в рамках предъюбилейной программы к 250-летию Академии прошла выставка, подготовленная Научно-исследовательским музеем Российской Академии художеств, «Академия художеств. История в фотографиях. 1850–1950 гг.»

Заседание Совета Академии художеств под предводительством великой княгини Марии Павловны
Фото ЦГФКФФД СПб

С первых же лет существования Академии начала складываться и ее изобразительная история. Сохранились прекрасные произведения: «Портрет президента Академии художеств И.И. Шувалова» работы А.П. Лосенко, «Портрет архитектора А.Д. Кокоринова, одного из строителей, директора и первого ректора Академии художеств» (1769) Д.Г. Левицкого, «Портрет адъюнкт-ректора Академии художеств Ю.М. Фельтена» (1786) С.С. Щукина. Профессора и воспитанники писали и автопортреты. Сохранились, например, автопортреты одного из первых академиков – гравера Е.П. Чемесова, ученика живописного класса П.В. Басина, изобразившего себя вместе с братом. Басин же, когда стал преподавателем и поселился в Академии, написал небольшую картину «Чердак здания Академии художеств» (1831). В конце 1830-х годов он создал портрет своей жены, О.В. Басиной, жившей вместе с ним в профессорской квартире. Известна картина К.А. Зеленцова «Мастерская художника П.В. Басина». Делались и групповые портреты, изображавшие учителей с учениками: «Портрет К.И. Головачевского с воспитанниками» (1811) А.Г. Венецианова и большая картина, написанная учениками И.Е. Репина, «Постановка натуры в мастерской И.Е. Репина» (1899–1903). Сохранились виды знаменитых парадных академических интерьеров: картины И.А. Иванова «Вид парадной лестницы Академии художеств» (1829), Г.К. Михайлова – «Вторая античная галерея в Академии художеств» (1836) и академического здания. Со второй половины XIX века изобразительную историю Академии стали дополнять фотографии, вошедшие в жизнь быстро и просто. Вопреки мнению о том, что Академия отрицательно отнеслась к новому изобретению, следует за-

метить, что она, напротив, проявила самый живой интерес уже к первым опытам в этой области. В книге «Русская художественная фотография» С.А. Морозов пишет, что всего через «несколько месяцев после известия об открытии дагеротипии на выставке картин в Академии художеств были показаны... три снимка, исполненных на серебряных пластинках Дагером; два городских вида и внутренность художественной мастерской». Первые механически исполненные изображения вызвали в художественной среде Европы и России естественные споры об их достоинствах и применении. Большинство мастеров искусства не увидели в фотографии возможностей для образного художественного мышления, но высоко оценили ее документальные качества. Отношение Российской Академии художеств к фотографии сформировалось довольно быстро и было близко западноевропейскому. Одной из первых она обратила внимание на перспективность нового способа воспроизведения для репродуцирования произведений искусства. Академия во многом способствовала и становлению фотографии. Многие русские фотографы получили серьезную художественную подготовку в ее стенах, что впоследствии значительно помогло им в новой области деятельности. Их работы выгодно отличались ясностью композиций, изысканностью в подборе антуража, тонкостью ретуши и многими другими деталями, которые доступны мастеру с развитым художественным вкусом. Воспитанниками Академии были Л.С. Плахов (1811–1881), Генрих-Иоганн (Андрей Иванович) Деньер (1820–1892), В.А. Каррик (1827–1887), А.О. Карелин (1837–1906). Во второй половине XIX века было введено почетное звание фотографа Императорской Академии художеств, которое давалось мастерам, достигшим подлинного совершенства. Первым его получил один из самых талантливых русских фотографов В.А. Каррик, следующим стал работавший в Нижнем Новгороде А.О. Карелин, великолепный мастер жанровой фотографии.

В повседневной жизни фотографию в Академии полюбили. Профессора и воспитанники с увлечением позировали перед фотоаппаратами, а позднее начали осваивать их и сами. Так началась еще одна изобразительная история Академии – история в фотографиях, продолжающаяся и поныне. Все, так или иначе запечатленное на многочисленных снимках, по-своему неповторимо и колоритно. В бесконечном фотоинформационном потоке есть один период, представляющий особенный интерес. Это сорок лет до революции 1917 года и сорок лет после. Всюду проникающий, наблюдательный глаз фотографов XIX – начала XX века сохранил Академию такой, какой ее видели и знали И.Е. Репин и В.Д. Поленов, А.И. Куинджи и И.Н. Крамской, В.А. Серов и Б.М. Кустодиев, когда еще живы были воспоминания о Карле Брюллове и Александре Иванове, о традициях, переходивших от поколения к поколению.

В течение сорока послереволюционных лет Россия пережила две войны – Гражданскую и Отечественную, массовые политические репрессии, возрождение промышленности, формирование новой идеологии. Художественная школа, так же как и вся страна, прошла через испытания. В многочисленных снимках они отразились со всеми своими противоречиями, сложностями, трагедиями.

Фотографии от 50-х годов XIX века до 50-х годов XX столетия и составили выставку, которая дает возможность глазами современников увидеть жизнь Академии в один из самых сложных, интересных и противоречивых периодов ее истории.

Выставка, естественно, разделяется на два периода.

История петербургской Академии начинается с самых ранних видов здания и его окрестностей, к которым относится, например, сделанная И. Бианки фотография Благовещенского (Николаевского) моста и стоявшей на нем часовни. Отсюда Академию впервые увидели приехавшие учиться в Петербург И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.И. Суриков, А.П. Остроумова-Лебедева и многие другие. Репин писал в воспоминаниях: «Узнал я... и Николаевский мост. Ну вот, наконец, и Васильевский остров... Ох, Господи, да ведь направо с моста это и есть Академия художеств! Разумеется, а вот и сфинксы перед нею... У меня сердце забилось... Неужели я не во сне?» Восхищались величественным зданием Академии и жители Санкт-Петербурга, и многочисленные посетители столицы.

Академия художеств находилась по тем временам в отдаленной от парадного Петербурга части. Место для нее И.И. Шувалов выбрал на невской набережной Васильевского острова, там, где уже располагались Академия наук с гимназией, Сухопутный и Морской кадетские корпуса. В XIX веке здесь же разместились Императорский университет и Институт корпуса горных инженеров. Академия художеств оказалась в цен-

тре крупнейших учебных и научных учреждений России. Нева отделяла Васильевский остров от великолепной Дворцовой набережной, главных храмов, Зимнего дворца, Дворцовой площади, Невского проспекта, театров. Манящая разнообразием столичная жизнь протекала на противоположном берегу. Летом перебирались на другую сторону по наплавным мостам или на лодках, позднее – уже по постоянным мостам. Переправа на маленьких пароходиках и лодках долго пользовалась популярностью, а особому отряду академических служащих – натурщикам, работавшим летом гребцами, – служила хорошим приработком. Зимой устраивались перевозы по льду: сначала на конной тяге, а с 1896 года на электрической. Сохранились снимки Сенатского перевоза, который устраивался зимой от здания Сената до Румянцевского сквера. Неву переходили и просто пешком. Река вносила особый колорит в пейзаж и в события, происходившие вокруг Академии. Из окон парадных залов воспитанники могли наблюдать наводнения, которые происходили в Петербурге. Одно из самых больших, случившееся в 1903 году, многие запомнили на всю жизнь. Осенью произошло еще одно событие: у пристани со знаменитыми сфинксами разворачивалась дровяная биржа. Тогда почти до середины Нева заполнялась огромными плотами. На набережных устраивались временные склады с различными товарами, у берегов стояли небольшие пароходы. Все это составляло часть быта академических воспитанников, так же как и жизнь на самом Васильевском острове. Эти события запечатлела вездесущая фотография. На многочисленных снимках видно, что к концу XIX века вокруг Академии до Большого проспекта уже поднялись каменные здания, от Большого проспекта до Среднего шла стройка. На этом отрезке каменные сооружения чередовались со старыми деревянными построй-

стр. 7
Живописная мастерская профессора И.Е. Репина. Постановка натуры
1897–1998
Современный отпечаток с оригинального негатива
ЦГАКФФД СПб

Воспитанники мастерской И.Е. Репина в Высшем художественном училище при Академии художеств
1892–1994
Современный отпечаток с оригинальной фотографии
Музей-квартира И.И. Бродского

М.М. Брейтакс
Столовая
1914
Современный отпечаток с оригинального негатива
ПФА РАН

Academy of Arts' History in Photographs, 1850s-1950s

Visual records of the Academy's history began to be accumulated ever since its foundation.
In the second half of the 19th century, there were increasingly more additions in the form of photographs, as the new invention spread fast and wide. The opinion that the Academy at first took a negative stance towards photography is wrong. Even initial experiments in the field arouse lively interest among the academicians.
The Academy was indeed one of the first institutions to appreciate photography as a new, very promising means of reproducing works of art, and contributed a great deal to its development.
There were many enthusiasts of photography among professors and students. They all liked to sit before the camera and learn its tricks.
Now the history of the Academy was increasingly more recorded in photography, and the process continues to this day.
The prying, keen-eyed photographers of the late 19th-early 20th century

ками. Участок же от Среднего до Малого проспекта состоял в основном из старых деревянных домов, где жили мелкие служащие, отставные военные, ремесленники, среди которых большинство составляли немцы. Здесь царили почти провинциальный покой и очень скромный достаток. На снимках, сделанных неизвестным фотографом, можно увидеть непрезентабельные, но милые строения. В одном из подобных домов жил приехавший в Петербург И.Е. Репин. В воспоминаниях он подробно описал свое первое жилище в столице: «На Малом проспекте по записке на воротах взобрался в четвертый этаж, или мансарду, и шустрая хозяйка показала мне маленькую комнату с полусводом; она отдала бы ее за шесть рублей. Комнатка мне понравилась, я стал торговаться, предлагая пять, так ведь это же далеко от центра. ...И мы сговорились за пять рублей пятьдесят копеек за комнату в месяц». Одним из центров Васильевского острова был собор Св. Андрея Первозванного. Вокруг него строились большие здания, шла торговля. Процветал Андреевский рынок. Вся эта незатейливая жизнь привлекала внимание петербургских фотографов – и именитых, и менее известных. На сохранившихся снимках можно рассмотреть множество подробностей, через столетие воскрешающих облик и дух небольшой части Васильевского острова, тесно связанного с Академией художеств. Еще более интересно заглянуть внутрь академических стен и окунуться в жизнь, которая шла в этом уникальном учебном заведении. Современников поражали красота и величественность парадных академических помещений. П.И. Нерадовский впоследствии описал в воспоминаниях первую встречу с Академией. «...Еще в 1895 году, когда я впервые был в Петербурге, на меня чарующее впечатление произвели здание академии, Нева с ее набережными. Теперь же, во время экзаменов, красивая архитектура, вестибюль с парадной лестницей, внушительные залы, музей, чудесный круглый двор, академический и Румянцевский скверы – все восхищало меня. Я испытывал впечатление новичка, попавшего в великолепный храм искусства...» Сохранились виды Рафаэлевского и конференц-залов, знаменитого зала Совета Академии художеств, получившего название Екатерининского – по помещенной в нем выполненной скульптором С.И. Гальбергом статуе императрицы Екатерины II, даровавшей Академии штат, устав и привилегии. К уникальным интерьерам относится и памятный зал великого князя Владимира Александровича, созданный по инициативе и на средства президента Академии художеств великой княгини Марии Павловны. Великий князь Владимир Александрович более тридцати лет был президентом Академии художеств. Деятельность его на этом поприще оказалась весьма плодотворной. Проект оформления интерьера памятного зала выполнил архитектор В.А. Шуко, а росписи – живописец Е.Е. Лансере. Зал существует и поныне и относится к Научной библиотеке. После революции он получил неофициальное название «зал Щуко», по имени спроектировавшего его архитектора. Преемницей Владимира Александровича стала его вдова – великая княгиня Мария Павловна, продолжившая начинания мужа. На многочисленных фотографиях запечатлены заседания Совета Академии, памятные вечера, съезды художников и архитекторов, проводившиеся в конференц-зале, приемы художников и их жен, в которых

have left the images of the Academy as it was seen by I.E.Repin, V.D.Polenov, A.I.Kuidzhi, I.N.Kramskoy, V.A.Serov and B.M.Kustodiev. That was the time when memories were still alive of Karl Bryullov and Alexander Ivanov and of the traditions passed from generation to generation.

The exhibition now on view, almost entirely based on these photographs of the 1850s-1950s, allows our contemporaries to learn more about what the Academy looked like and how it made shift during one of the most difficult, interesting and controversial periods of its history.

Assembled together, these old-time shots give unbiased views of the Academy's activities, showing plenty of seemingly insignificant and little-known details of its everyday life, details which only the camera could spot and stand still. The views are all different, some of them quite surprising. There are views of the Academy's building and of what was happening around it. There are views of the Academy's interiors – the official and private quarters, students' workshops, official ceremonies and small-scale festivals, numerous exhibitions and concerts and, above all, scenes of personal contacts and dealings between professors, students, employees, models, guests and friends. Some of the persons in the photographs are well-

Студенты Государственных свободных художественных мастерских
1920-е
Современный отпечаток с оригинального негатива
ЦГАКФФД СПб

непременно принимала участие великая княгиня. Она вникала и в учебные, и в хозяйственные дела. В воспоминаниях академической воспитанницы Варвары Бубновой описан любопытный и поучительный эпизод: «В то время президентом академии была Великая княгиня Мария Павловна, немка по рождению, вдова Великого князя Владимира Александровича... Она как-то посетила один из наших экзаменов по истории искусств. В тот день я запоздала, и, когда вошла в аудиторию, экзамен уже шел; за большим столом сидели профессора и Мария Павловна. Я вошла, никому не поклонилась, но наш президент обернулась ко мне и поклонилась с ласковой улыбкой. Я теперь всегда здороваюсь, входя в комнату с людьми».

Объективы разных фотографов запечатлели и значительные, и обыденные события повседневного бытия Академии. На снимках – молодой И. Репин, недавно приехавший из Чугуева, его сверстники и друзья, учившиеся в Академии художеств в 1860-е годы. На более поздних – И. Репин с конкурентами на Малую золотую медаль, среди которых П. Ковалевский, Г. Урлауб, К. Савицкий, Е. Макаров, М. Кудрявцев. На фотографиях 90-х годов XIX века снова появляется Репин – уже профессор-руководитель мастерской. Его окружают многочисленные ученики – впоследствии известные художники И. Браз, Д. Кардовский, И. Куликов, Б. Кустодиев, Ф. Малявин, А. Остроумова-Лебедева, А. Эберлинг и многие другие. Руководители мастерских постоянно фотографировались со своими воспитанниками. На снимках, сделанных в мастерских, в чайных комнатах, в выставочных залах, можно увидеть в окружении учеников одного из самых любимых профессоров – А.И. Куинджи, глубоко почитаемого П.П. Чистякова, известного В.Е. Маковского, изысканного Д.Н. Кардовского и многих других преподавателей. Излюбленным местом для позирования перед камерой был большой круглый двор. Молодые художники рассаживались или становились перед фотообъективом живописными группами, к ним непременно присоединялись и служащие. На заднем плане часто помещались академический швейцар, кто-нибудь из галерейных смотрителей или работников мастерских. В том же дворе неоднократно фотографировались и чиновники. Сами воспитанники, казалось, стремились запечатлеть каждый свой шаг. При этом «страшно фантазировали». Они делали шуточные постановки с натурщицами, с собаками, со скелетом, одевались в нелепые, смешные костюмы. И, конечно, запечатлевались все праздничные события. Приезды великого Ф.И. Шаляпина, официальные и полуофициальные, когда певец неожиданно появлялся в столовой; благотворительные балы, на которых выступали М. Кшесинская и В. Нижинский; парадные ужины. Весь этот разнохарактерный материал дает новое освещение строгому образу Академии, позволяет увидеть ее наполненной жизнью, получить представление о разнообразии и богатстве профессиональной и общественно-культурной деятельности Академии в бурную и яркую эпоху русской истории второй половины XIX – начала XX века.

В 1918 году Академию упразднили как учреждение императорской России. Высшее художественное училище преобразовали в институты, много раз менявшие свои названия и направленность. Это нанесло непоправимый урон не только сложившейся системе художественного образования, но и уникальному музею, библиотеке и многим другим службам. Город, те-

Музей. Экспозиция в «циркуле» второго этажа
1927
Оригинальная фотография
Фотонегатека НИМ РАХ

Скульптурный факультет. Группа студентов второго курса
1928
Современный отпечаток с оригинальной фотографии
Фотонегатека НИМ РАХ

Живописный факультет. Мастерская профессора А.А. Осмеркина
1930-е
Современный отпечаток с оригинального негатива
ЦГАКФФД СПб

перь именовавшийся Ленинградом, и Васильевский остров тоже изменились, стали строже, отчужденнее. Прекрасные частные дома наполнились многочисленными жильцами, исчезли парадные подъезды. Обветшала и Академия. В ее стенах продолжала бурлить жизнь, но уже другая. От первых послереволюционных лет, к сожалению, сохранилось мало фотографий. Они, несомненно, существовали, но со временем разошлись по частным владельцам, многие, возможно, были просто уничтожены. Тем ценнее те немногие сохранившиеся снимки, которые помогают восстановить картину Академии первых послереволюционных лет. На двух уникальных фотографиях, сделанных в 1917 году, запечатлено проходившее в конференц-зале собрание, на котором обсуждалось будущее Академии. Небольшие снимки дают уникальную информацию о тех, кто участвовал в реформировании художественного образования. В президиуме нарком просвещения А.В. Луначарский, один из руководителей Петрограда М.И. Калинин, историк и теоретик изобразительного искусства Н.Н. Пунин, недавний ученик И.Е. Репина живописец И.И. Бродский. Собравшиеся – в традиционной дореволюционной одежде. Дамы в длинных юбках и блузах, мужчины в визитках и сюртуках, только некоторые в косоворотках. На стенах зала висят портреты членов императорской фамилии. В окнах – витражи. Уже через несколько лет все резко изменилось. Поменяли свое назначение многие академические интерьеры.

В разоренной церкви устроят спортивный зал; в парадных залах, прежде использовавшихся только для экспонирования выставок, начнут заниматься физкультурой. Из музея исчезнут многие художественные коллекции. Так и не вернутся в его стены знаменитая Кушелевская галерея, основная часть коллекции западноевропейской живописи, большинство работ русских художников, переданных в другие музеи; будут уничтожены формы со знаменитых «антиков».

С 1925 по 1928 год художественную школу возглавлял Э.Э. Эссен. Во время его недолгого руководства жизнь в Академии художеств после первых, бурных послереволюционных лет ненадолго успокоилась. Фотография сразу все отразила. На снимках – большие выставки в парадных залах. Появились новые экспозиции: в «циркуле» второго этажа, на хорах центрального вестибюля и в прилегающих к ним помещениях. Редкий снимок, сделанный в 1929 году, запечатлел очередную реорганизацию музея – перемещение ценнейших слепков, отлитых с оригиналов античной и западноевропейской скульптуры. Произошла она во время правления некоего Ф.А. Маслова, сторонника немедленной «пролетаризации» искусства, прославившегося уничтожением академических традиций и культурных ценностей.

Но по-прежнему Академия притягивала к себе всех, кто хотел заниматься искусством. В мастерских шли занятия, работала библиотека. На редких фотографиях 1920-х годов, сделанных на скульптурном факультете, можно видеть, как студенты работали над натурой. Руководители, среди которых особое место занимал выдающийся скульптор и педагог А.Т. Матвеев, поддерживали творческую, деловую атмосферу. Фотография отразила и неотвратимые веяния времени. Среди студенток много коротко стриженных, укоротились юбки и рабочие халаты. Студенты одеты в простые костюмы, подчас составленные из случайных предме-

known historical figures, some are not, but their appearance, dress and posture give us a good idea of the unique characters, manners and lifestyles of the time. It is for the first time these materials are on show together to reflect the life of a unique training institution during a period so remote from the present time. Looking at them through the eyes of our contemporaries, it appears all the more valuable to learn and understand all the social and cultural events, everyday personal relationships and educational contributions that had made the Academy of Arts play so an important role in Russian history.

Elena Litovchenko

Живописный факультет.
Студенты в мастерской
1934
Современный отпечаток
с оригинального негатива
Кабинет искусств

Живописный факультет.
Мастерская профессора
В.М. Орешникова
1940-е
Современный отпечаток
с оригинального негатива
Кабинет искусств

тов. Бедность и скудость сказываются во всем, кроме настроения тех, кто поступил в Академию, как ее традиционно называли, несмотря ни на какие официальные переименования. Все значительно изменилось с 1933 года, когда была образована Всероссийская Академия художеств, призванная возродить художественную школу. Ее директором стал И.И. Бродский, ученик И.Е. Репина, официально признанный советский художник, автор полотен на историко-революционные темы, а также портретов вождей революции, крупнейших партийных и государственных деятелей. Авторитет Бродского в партийно-правительственных кругах обеспечил ему достаточную свободу действий в восстановлении Академии как общественного и педагогического центра. Умный политик, он привлек к преподаванию известных в Ленинграде и Москве художников, в основном прошедших школу старой Академии. Преподавателями стали И.И. Бродский, А.А. Осмеркин, Б.В. Иогансон, К.Ф. Юон, М.Г. Манизер, А.Т. Матвеев, И.Я. Билибин, К.И. Рудаков, П.А. Шиллинговский. Начали налаживаться учебный процесс и академический быт. И по-прежнему все последовательно фиксирует фотография. Картина возникает пестрая. Академическая профессура сохранила элегантность, строгость костюма, в ее поведении ощущаются дореволюционные манеры. Она сохраняла дух Петербурга, уважение к школе и художественным традициям. Единственной ее слабостью оставались прически, в которых многие позволяли себе артистическую небрежность. По-другому выглядели студенты. В основном все они с коротко остриженными волосами, в разностильной одежде. Приметой времени стала кепка. И все же некоторые, особенно на парадных снимках, явно подражая своим профессорам, – в костюмах. Различны студенты и по возрасту. Совсем молодые, только что окончившие школу, и взрослые люди, прошедшие службу в армии, воевавшие во время Первой мировой войны.

Постепенно приводятся в порядок помещения. На снимках не только мастерские, заполненные студентами, но и комната в общежитии, почти по-военному строгая и аккуратная; ясли, в которых студенты оставляли детей под присмотром врача и няни; склад. Период относительного благополучия длился недолго. Все прерывает Великая Отечественная война. Академию эвакуируют в Самарканд. В Ленинграде остаются некоторые профессора, часть сотрудников музея и библиотеки, служащие и фотограф С.Г. Гасилов. Все они скоро окажутся в блокаде и будут по возможности работать, заниматься научными исследованиями, охранять оставшиеся неэвакуированными художественные ценности. Фотограф С.Г. Гасилов зафиксирует то, чем жила в эти годы Академия. Иван Яковлевич Билибин, умерший в блокадном Ленинграде, однажды сказал: «...фотографии, уверен, будут всегда смотреть с интересом... Снимайте все, все, что можно... Все, что вокруг нас, весь этот ад. Это потрясающе интересно... Это нужно делать обязательно! Хотя бы для художников будущего. Чтобы не врали...». Фотографии, сделанные Гасиловым, потрясают, несмотря на то что им уже более пятидесяти лет. В них не чувствуется истерики, надрыва, но есть молчаливое терпение, великое умение не терять достоинства. Уникальны и первые послевоенные снимки, тоже, видимо, сделанные Гасиловым: обход живописного факультета, прошедший в декабре 1945 года; виды разрушений академических зданий. Исхудавшие профессора и преподаватели почти все в зимней одежде.

С 1946 года настроение резко меняется. Академия заполняется студентами, среди которых много только что вернувшихся с фронта, возвратившихся из эвакуации и пришедших со школьной скамьи. Все они радостные, веселые, полные жизни. На групповых снимках студенты сидят и стоят в непринужденных, иногда шутливых позах. Начинается и официальная жизнь. В конференц-зале проходят заседания членов организованной в 1947 году Академии художеств СССР; торжественный вечер, посвященный 500-летию со дня рождения Леонардо да Винчи. Каждый сюжет, попавший в объектив фотокамеры, со временем приобрел историческую, культурную и художественную ценность. Многие снимки превратились в своеобразные рассказы о знаменитых академических педагогах, художниках и служащих, а также о различных событиях, происходивших в стенах Академии художеств.

Фотолетопись Академии составилась благодаря работе замечательных мастеров фотографии, имена которых в основном известны, но, к сожалению, не всегда можно с уверенностью определить автора каждого снимка. Многие фотографии, представляющие не только историческую, но и художественную ценность, оказались неподписанными. Больше всего аннотированных снимков среди сделанных универсальным и одним из самых знаменитых петербургских фотографов К.К. Буллой. Он заботился о процветании своего дела и всячески его популяризировал. Отпечатки помещались на специальных паспарту, на которых ставилась подпись или монограмма. Имя автора указывалось на негативах и под снимками, публиковавшимися в газетах или журналах. Для истории Академии важно, что Булла, будучи придворным фотографом, много работал в учреждениях, что были под кураторством императорского двора, к каковым относилась и Академия. Благодаря этому обстоятельству хроника официальной академической жизни запечатлена достаточно подробно. Заседания Совета Академии, юбилейные вечера, съезды художников, благотворительные балы – ни одно значительное или интересное событие в Академии не оставалось не замеченным фотообъективом Буллы. Необходимо отметить и художественную сторону его работ. Большому мастеру удавались сложные многофигурные композиции. Он умел расставить или рассадить позирующих так, чтобы не только четко был воспроизведен их облик, но и сама композиция не казалась статичной, а позы выглядели естественными. В какой-то степени его фотографии отличались и своеобразной декоративностью. В кадр всегда включалась часть интерьера, в котором проходила съемка, детали обстановки, что значительно оживляло фотографию и придавало естественность композиции.

Серия ценнейших фотографий была сделана в 1912–1914 годах для издания «Юбилейного справочника Императорской Академии художеств. 1864–1914», подготовленного Н.П. Кондаковым. Часть из них представленная на настоящей выставке, являлась подлинным ее украшением. По композиционному мастерству и качеству исполнения они вполне могут соперничать с работами Буллы. Негативы фотографий сохранились в фонде Н.П. Кондакова, в Санкт-Петербургском филиале архива Российской академии наук, но оказались неподписанными. Там же хранятся различные документы, среди которых удалось обнаружить ряд записок и расписок в получении денег, что дало возможность выяснить, кто же получал

заказы на фотографирование для труда Кондакова. В одном из дел хранится записка следующего содержания: «Макар Петрович Абрамов. Пет. Стор. Широкая ул., д. 10, кв. 8. Если желаете взять работу по фотографированию, то пойдите к Сергею Никодимовичу Кондакову, Литейный, 15, кв. 18. От 7 до 8 час. Вечера. С уважением Ф. Покровский». В деле нашлась и расписка: «В счет следуемой мне получить суммы от г-на Кондакова пять рублей получил 1 февраля 1913 года. М. Абрамов». Ф.И. Покровский был одним из редакторов готовящегося издания. Можно предположить, что ряд бытовых фотографий выполнил Марк Петрович Абрамов. В делах сохранились сведения и еще о двух фотографах, работавших с Кондаковым. Это Николай Иванович Разговоров, сделавший снимки пяти интерьеров библиотеки, и Михаил Михайлович Брейткас, из расписки которого стало ясно, что он получил 3 рубля за фотографию «В столовой Академии художеств во время завтрака». Так три фотографии, вошедшие в издание, обрели своих авторов.

Возможность запечатлеть жизнь учебного заведения, виды самого здания и его интерьеров привлекала талантливых и увлеченных своим делом фотографов и любителей. Многие снимки, со временем ставшие особенно ценными свидетельствами академического быта, исполнены такими мастерами, как А.А. Насветевич, Ф.Д. Николаевский, А.А. Павлович, Н.Е. Матвеев, Я.В. Штейнберг, А.Р. Эберлинг. Среди перечисленных фотографов не все профессионалы. А.Р. Эберлинг, ученик Репина, был незаурядным художником. Интересна и биография Н.Е. Матвеева – академического чиновника, никогда не оставлявшего свою службу ради страстного увлечения фотографией. Матвееву было 22 года, когда он поступил в Академию канцелярским служащим, где честно прослужил 28 лет, дослужился до чина титулярного советника, получил ордена Св. Анны 3-й степени, Св. Станислава 2-й степени, пожалован светло-бронзовой медалью для ношения на груди на ленте ордена Белого Орла. Все это время он исполнял обязанности бухгалтера, параллельно работал бухгалтером во вновь организованном Русском музее, участвовал в работе различных благотворительных обществ. В начале 1900-х годов Матвеев увлекся фотографией и овладел ею профессионально. Он снимал не только Академию художеств, ее виды и интерьеры, но и Петербург, и его окрестности. Примечательно, что академическое начальство не только не препятствовало деятельности Матвеева, а, напротив, всячески ему способствовало. Неоднократно администрация выдавала своему чиновнику письменные ходатайства, в которых просила власти разрешить Матвееву фотографировать архитектурные и скульптурные памятники Санкт-Петербурга. Матвеев-фотограф оставил значительное наследие. К сожалению, его фотографии и негативы попали в разные хранилища, и до сих пор далеко не все его работы известны. В советское время интерес к официальной и повседневной жизни Академии не прекратился. Собрания художников, новое использование помещений, переделка музея, работа в мастерских постоянно запечатлевались в многочисленных профессиональных и любительских фотографиях. Наиболее ценные материалы оставили фотографы С.Г. Гасилов, М.А. Мицкевич, ученый Б.В. Фармаковский, архитектор М.Т. Преображенский и многие другие.

Собранные вместе на выставке старые фотографии позволят увидеть жизнь Академии художеств непредвзято, с мелкими и малоизвестными теперь подробностями быта, такой, какой может зафиксировать ее только фотокамера. Академия предстает в разных, а иногда и в неожиданных аспектах. Виды здания и жизнь вокруг него, академические интерьеры – парадные и частные, учебные мастерские, официальные церемонии и маленькие праздники, многочисленные выставки и концерты, а самое главное – живое человеческое общение между профессорами, воспитанниками, служащими, натурщиками и многочисленными гостями и друзьями Академии. Фотография запечатлела лица людей, исторически не всегда примечательных. Но их внешний облик, костюмы, позы сохранили неповторимость характеров и манер, быт времени. Впервые собранные вместе на выставке, они представляют жизнь уникального учебного заведения за период, далеко отстоящий от современной действительности. Тем интереснее с позиций Нового времени увидеть и оценить все многообразие событий, взаимоотношений, быта педагогической и общественно-культурной деятельности Академии художеств и ее роль в жизни России.

Елена Литовченко

---

* Во время его правления утверждается новый устав (1893), позволивший реформировать систему художественного образования, привлечь к преподаванию крупнейших художников современности. Профессорами-руководителями мастерских стали И. Репин, И. Шишкин, А. Куинджи, В. Маковский, В. Матэ. У них учились А. Рылов, Б. Кустодиев, К. Сомов, Ф. Малявин, А. Остроумова-Лебедева, Н. Рерих, В. Лишев и многие другие незаурядные художники и архитекторы. При великом князе Владимире Александровиче в провинции организовывались художественные школы и музеи. В память об императоре Александре III в Петербурге был создан Русский музей. Великий князь как президент Академии художеств стремился пробудить интерес к русскому искусству не только в России, но и в Европе.

Музей.
Ремонт в «циркуле» второго этажа
1946
Современный отпечаток с оригинального негатива
Фотонегатека НИМ РАХ

наследники

Выставка лучших дипломных работ выпускников Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова и Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина «Наследники великого искусства» экспонировалась в Галерее искусств Зураба Церетели.

Выставка «Наследники великого искусства» экспонировалась в течение двух месяцев в конце 2005 года. Для нашего времени это очень длительный срок. Экспозиция включала около трехсот произведений, позволяющих получить вполне целостное впечатление о профессиональном уровне молодых живописцев, графиков, скульпторов, театральных художников и архитекторов, влившихся в наш художественный цех.

Руководили дипломами крупнейшие мастера отечественного искусства, многие из которых – академики Российской Академии художеств.

В былые времена такие выставки считала своей обязанностью посетить образованная часть почтеннейшей публики, лучшие критики подвергали работы экспонентов подробнейшему разбору, положительная рецензия открывала начинающему художнику дорогу к успеху. «Ведь на этих выставках, – писал в начале XX века тонкий знаток искусства С. Маковский, – впервые выступают неизвестные, юные, неопределившиеся художники, от которых зависит ближайшее будущее русского искусства» *.

Сегодня, несмотря на то что выставки выпускников стали уже доброй традицией Российской Академии художеств, они воспринимаются как внутрицеховое событие. В крупнейших информационных ресурсах Интернета анонсы об открытии экспозиции дипломных работ соседствовали с выставкой плюшевых мишек и «актуальными» проектами. Всемирная паутина, которая уже давно перестала быть зеркалом реальности, превратившись в реальность параллельную, свидетельствует, что наша почтеннейшая публика успешно усвоила в отношении искусства западную политкорректность, граничащую с равнодушием.

«Отсюда – недоумевающее равнодушие, о котором говорю... Художники смеются над публикой: публика издевается над художниками. В результате – полное отсутствие единомыслия, согласия и среди художников, и среди их ценителей; в связи с этим – недостаток разумной критики, определенности эстетических мнений, любви во взглядах на творчество. Выскочки и подражатели притворяются новыми пророками новых откровений и заслоняют даровитых людей от более серьезного внимания общества, которое отделывается от тех и от других тою же глупою кличкою «декадентства». И опошляется, уродуется то новое, которое могло бы развиваться в хорошую сторону, и отбрасывается или обесценивается то старое, которое должно быть вечным в искусстве». Эти слова С. Маковский на-

писал сто лет назад. Воистину, история развивается по спирали.

Художественная практика современности возвела беспредельный, самоценный эксперимент в норму, понятия «художник» и «профессионал» утратили синонимичность. Ведь для многих видов актуального искусства профессиональная подготовка и даже образование вообще не только не нужны, но и вредны – как для создателя, так и для потребителя художества. Они только снижают спонтанность индивидуальных рефлексий творца и остроту восприятия его интенций зрителем.

Сегодня самым смелым экспериментатором в искусстве является тот художник, особенно художник молодой, начинающий, кто пытается наращивать багаж профессиональных умений и знаний, не потерять связь с традицией, искать новые выразительные средства в проверенных столетиями изобразительных методах. Для следования по этому пути необходима непоколебимая уверенность в его правильности, готовность к трудностям – материальным и духовным.

С такой точки зрения обозначенный внутрицеховой характер выставки «Наследники великого искусства» отнюдь не принижает ее значения действительно крупного события в культурной жизни России. Просто это событие для той части художественного сообщества, которая в современном многополярном мире остается верной классическому пониманию искусства как продукта профессионального мастерства, основанного на таланте и индивидуальном преломлении законов, выработанных предшественниками.

В бурном, а подчас и мутном океане сегодняшней изобразительной культуры (или бескультурья) выставку «Наследники великого искусства» надо считать чистым экспериментом, рассчитанным на профессионалов. «Поставленный глаз» здесь не менее важен, чем «поставленная рука». Подготовка зрителя – точно такая же трудная задача, как и подготовка художника. Поэтому ограниченный общественный резонанс на эту интереснейшую экспозицию в сегодняшних условиях надо признать естественным. Ведь не выносят же физики и химики свои колбы и листы, исписанные формулами, на городские площади. (Остается пожелать, чтобы подобное отношение разделяли наши актуальные коллеги, предпочитающие экспериментировать публично и с большим размахом.)

Но если серьезно, выставка «Наследники великого искусства» предоставляет обильную пищу для размышлений о судьбе национальной школы и путях ее развития. По сути, экспозиция дипломных работ подводит итог шестилетнему периоду напряженной работы, которую ведут российские академические вузы за сохранение системы профессионального художественного образования и существование изобразительного творчества в его традиционных формах.

В первую очередь выставка дает ответ на принципиальнейший вопрос: верную ли политику избрало руководство Российской Академии художеств, провозгласив равноправие всех существующих методов художнического видения? Эта новаторская позиция проявилась не только в декларативных актах вроде принятия в члены Академии мастеров различных творческих ориентации. Многие из этих художников в советский период той же Академией всячески преследовались, а ныне допущены к преподаванию в стенах былого оплота социалистического реализма. Как академические схемы и метод Чистякова сочетаются с видением таких самобытных художников, как П. Никонов и Т. Назаренко, чьи работы занимают заметное место в экспозиции?

У многих критиков были серьезные опасения: не повторится ли ситуация с Императорской Академией художеств после реформы 1893 года, когда приход к преподаванию бывших «бунтарей» (И. Репина и др.) дал неоднозначные результаты. «Старая Академия душила личность, заковывала ее в рамки узкого, холодно-школьного мастерства «на заданные темы». Новая Академия провозгласила свободу, и свобода превратилась в высочайше утвержденную распущенность. Была плохая, мертвая школа. Теперь – отсутствие всякой школы». Приношу извинения за столь обильные цитаты из С. Маковского, но его всем известная проницательность заставляет внимательнее относится к историческим параллелям.

На мой взгляд, выставка «Наследники великого искусства» продемонстрировала положительный баланс педагогического воздействия и профессиональной самостоятельности, преемственности традиции и свободы самовыражения. Разумеется, распределение этого баланса в кон-

The Inheritors

«Inheritors of Great Art», on show at the Zurab Tsereteli Gallery for two months at the end of 2005, exhibited the best of the degree works of the graduates of Moscow's V.Surikov State Academic Art Institute and St Petersburg's I.Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture.

The 300-odd works on view gave a fairly good view of the professional level of the incoming young painters, illustrators, sculptors, theatre decorators and architects. They all had been accomplished under the supervision of the distinguished domestic masters, many of whom are fellows of the Russian Academy of Arts.

The most daring experimenters today, especially among would-be young artists, are those who are learning skills based on tradition and at the same time exploring new ways of expression in techniques tested for centuries. To blaze new trails they must be sure they have chosen the right way, and feel strong enough to cope with any difficulties.

The exhibition has indeed shown that there is a positive balance between teachers' influence and professional self-independence, continuation of traditions and freedom of expression. True, the balance varies from work to work, according to the graduate's gifts and personality.

Andrei Gamlitsky

кретных работах весьма неоднородно, отражает степень одаренности и индивидуальность каждого выпускника.

Как ни печально, хуже всего дается молодым художникам злободневная тематика. Здесь наиболее ярко и содержательно выступили плакатисты, представившие в рамках конкурса социального плаката действительно острые, даже жесткие реакции на современную действительность. В сравнении с запоминающимися образами плакатов живопись выпускников такого признанного мастера социальной темы, как Т. Назаренко, показалась прямолинейной по содержанию и сильно зависимой от стиля и даже сюжетов произведений мэтра. Исключение – картина Н. Цыплакова-Таежного «Граффити. Завод», где найден лаконичный и емкий образ современной индустриальной цивилизации.

В то же время стремление молодых живописцев к современности языка и самостоятельности мышления блестяще проявилось в таком отвлеченном жанре, как пейзаж, и в вечной библейской теме. Зрелостью письма, свежестью восприятия, способностью видеть в частном всеобъемлющий смысл отмечена серия картин О. Сюськовой «Старый дом» (руководитель В. Телин). В узнаваемых образах реально существующей постройки (кажется, в Москве, недалеко от Сивцева Вражка) воплощен мир преходящего и вечного, видимого и ощущаемого. Несомненно, это одна из лучших работ на выставке, пример того синтеза традиций и новаций, который и является конечной целью современного академического образования.

Могучий темперамент и энергичная манера П. Никонова разнообразно и плодотворно преломились в экспрессивных полотнах П. Отдельникова на евангельские сюжеты. Выпускники П. Никонова вообще оставили очень целостное впечатление единого понимания живописи, полученного от педагога, при индивидуальности почерка каждого экспонента.

В живописном разделе выставки нельзя не отметить темпераментно написанный «Старый причал» П. Еськова (руководитель В. Пименов), связанный с лучшими традициями Союза русских художников. Интересные, независимые друг от друга эксперименты с искусственным освещением поставили М. Моргунов – «Песня», В. Штань – «Отречение апостола Петра» (руководитель А. Мыльников) и Е. Сноп – «Молитва» (руководитель В. Загонеко).

Симптоматично, что участники выставки практически не обращаются к авангардным направлениям. За редким исключением (полотно Д. Самодина «XX век. Плакаты»), молодые художники вдохновлялись реалистической школой в ее разных формах – от наследия XIX столетия до «сурового стиля».

Еще более «углубленными в традицию» предстали выпускники мастерских монументальной живописи Е. Максимова и А. Мыльникова. Экспоненты проявили недюжинные эрудицию, техническую оснащенность и хорошее понимание специфики своего вида искусства. Всем работам присуще чувство соотношения пространства, формы и цвета, стремление к организованной целостности композиции, глубина проникновения в стиль и образный строй искусства позднего Средневековья, итальянского и Северного Возрождения. Произведения М. Пак, А. Хохряковой, А. Мироновой, А. Алешина удачно решены пластически и колористически, молодые мастера как бы перечитывают, переживают заново выдающиеся достижения искусства прошлого.

Однако иногда приверженность традиции преобладает над ее творческой переработкой. В эскизах росписей православного храма серьезное изучение византийских образцов дало обратный результат в виде некоего «канонического стиля». Его холодность и искусственность особенно заметна в сравнении с экспонирующимися рядом древнерусскими иконами, восстановленными молодыми реставраторами института им. И.Е. Репина.

Графический раздел выставки – самый разнообразный как по тематике, так и по стилистике представленных работ. Заметное место в творчестве молодых графиков занимает книжная иллюстрация, что очень приятно, учитывая всеобщее падение интереса к высокохудожественной литературе. Здесь много удачных циклов по древнегреческим мифам, произведениям известных отечественных и зарубежных авторов: Франсуа Рабле, Джона Толкиена, Константина Паустовского, братьев Стругацких. Манера исполнения дифференцируется в соответствии с характером прочтения текста автором. Хохот Гаргантюа гремит с листов М. Садердиновой, условно-обобщенные образы Е. Стадниковой вводят в мир трагедий Эсхила и Софокла.

Особенной элегантностью рисунка и изысканным колоритом отличаются листы О. Дмитриевой к любимой книге детей всего мира «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» (руководитель А. Пахомов). Автору удалось органично соединить волшебное ощущение сказочных приключений с озорной окраской иллюстрируемых сюжетов.

Достойно поддержали графики коллег из живописного цеха в изображении природы. Основательные, суровые литографии А. Федорова «Чувашская старина» соседствуют с тончайшими офортами Д. Рахимова «Москва. Вчера. Сегодня». Теплотой отношения и изысканной легкостью рисунка проникнута серия литогра-

фий Н. Дикуновой «Моя семья» (руководитель А. Пахомов). Ко всему прочему, это один из немногих случаев обращения участников выставки к портрету («Отец»).

Почти все остальные портретные изображения, которые можно увидеть на выставке, представлены скульпторами. Молодых мастеров увлекла сложная задача создания образов ярких творческих личностей – художников и зодчих прошлого. Подобно живописцам и графикам, работы молодых ваятелей несут определенный отпечаток творчества маститых педагогов, однако каждый решает поставленную задачу достаточно индивидуально, сообразно с характером избранной модели. Внешне спокойно-гармоничный и внутренне напряженный образ великого итальянского живописца, вспыльчивого гордеца Микеланджело да Караваджо работы А. Игнатова (руководитель М. Переяславец) отличается красотой силуэта и вниманием к деталям. А. Тыртышников, дипломник А. Рукавишникова, создал необыкновенно интимное и человечное изображение архитектора Ле Корбюзье, непринужденно полулежащего на стуле. Порывисто и энергично шагает русский пейзажист Алексей Саврасов, запечатленный А. Мироновым (руководитель А. Бичуков).

Мастерство не изменяет молодым скульпторам и в тех случаях, когда они обращаются к менее значительным образам. Многофигурная композиция М. Малашенко «Мои друзья» (руководители М. Переяславец, А. Рукавишников) задает зрителю лукавую загадку: с первого взгляда сложно определить, где живые персонажи, а где – классические статуи. Очень сильное, хотя и неоднозначное впечатление производит фигура «Весны» Е. Дубровиной. Резкий контраст прекрасного, юного тела девушки с ее отталкивающе изношенным лицом, по всей видимости, отражает стремление автора придать некую злободневность классическим реминисценциям, почерпнутым у руководителя этой работы М. Переяславца.

Наконец, необыкновенно интересным представляется раздел дипломных работ студентов мастерских театрально-декорационного искусства. Его специфика как находящегося на стыке пластических и пространственных искусств ставит перед художником совершенно особые задачи. В работах московской мастерской под руководством М. Курилко-Рюмина и санкт-петербургской во главе с Э. Кочергиным очень ярко предстают две самобытные концепции (школы) решения художником образно-пластических и практических проблем при оформлении театральной постановки.

Работы выпускников Э. Кочергина отличают отточенный профессионализм, обостренное внимание к сугубо театральной проблематике: четкая передача деталей и силуэтов костюмов, глубины и светотеневого решения пространства сцены, фактуры декораций. Здесь все подчинено созданию синтеза режиссерской идеи, актерской игры в обрамлении адекватного художественного оформления. Индивидуальность проявляется здесь не в приемах рисования (весьма, впрочем, профессиональных), а в целостной трактовке сценического образа и пространства. Эскизы костюмов и декораций «Кровавой свадьбы» Лорки исполнены А. Зак в напряженном колорите, резкие сочетания глубокого синего фона и тяжелого красного бархата занавеса усиливают драматизм происходящего на сцене.

Ученики М. Курилко-Рюмина исповедуют более свободный, индивидуальный стиль. Их работам присуще стремление к живописной самоценности эскизов в традициях Н. Сапунова и художников «Мира искусства». Успешно решая специфические задачи театральной постановки, молодые московские мастера создают произведения, вполне достойные помещения в живописный раздел экспозиции. Выразительное размещение фигур, применение приемов светотеневой и колористической моделировки, поиск живописного стиля, соответствующего духу спектакля. Эти поиски простираются от греческой архаики в духе Л. Бакста до эстетики русской народной лубочной картинки.

Таким образом, выставка «Наследники великого искусства» стала не просто презентацией молодых дарований. Несомненно, мы увидели профессиональные, яркие и самобытные работы, чьих авторов ждет хорошее будущее. Экспозиция представила главные векторы развития новой академической школы, формирующейся на наших глазах. В этой школе сосуществуют и взаимообогащаются различные направления, которым предстоит отстаивать традиционные принципы изобразительного творчества в будущем.

Выявила выставка и определенные недостатки в организации образовательного процесса, а также общие проблемы формирования самостоятельного мировоззрения и эстетических принципов у молодых художников, что может и должно быть предметом кропотливого и серьезного анализа.

Но самое главное – выставка дала ответ на главный вопрос современности, который я умышленно не поставил вначале: нужна ли вообще сейчас реалистическая подготовка молодых художников, не исчерпал ли себя реализм как метод? Думается, ответ очевиден.

Андрей Гамлицкий

---

* Здесь и далее цитируется издание: *С. Маковский.* Страницы художественной критики // Силуэты русских художников. М.,

современное искусство и его музей

из книги «20–й век в зеркале коллекции московского музея современного искусства»

Понятие современного искусства стало необходимым, когда улеглась борьба разных «измов» начала века, каждый из которых претендовал на лидерство. Некогда новейшие движения в искусстве из-за отсутствия определений и терминов называли то импрессионизмом, то футуризмом, то экспрессионизмом, понимая под этими терминами не только собственно импрессионизм, футуризм и экспрессионизм, а все новое, что народилось в радикальном искусстве, требующем свободы выражения. В 1920-е они все пережили кризис. Все, что осталось от них, и то новое, что вскоре появилось, было окрещено по справедливости современным искусством. Тогда же стали возникать замыслы «своих музеев», и эти музеи получали названия музеев современного искусства.

Теперь эти музеи показывают развитие современного искусства за сто лет. Вековое бытие его современности выглядит довольно странным, а сама ситуация кажется парадоксальной. Чтобы исправить положение, критики, сами историки искусства, пытались привить иные названия для обозначения текущих художественных событий. Так появлялись выражения «искусство сегодня» (art today) или «искусство теперь» (art now). Наконец, к концу века появился термин «актуальное искусство», который, впрочем, уже и сам перестает быть актуальным.

Очевидно, что за музеями останется термин «современное искусство», которое на самом деле закончилось где-то во времена революции поп-арта, но нового названия так и не обрело. Ясно одно: есть некая художественная дея-

тельность, которая имитирует современное искусство, замещает его и функционирует, как оно. Таким образом, его по-прежнему можно назвать, при всей условности сказанного, современным искусством. Принимая такое положение, зададимся коварным вопросом – все ли современное современно? Или же только самое радикальное, самое неожиданное, самое нетрадиционное? Становится понятно, что требование новизны, которое было присуще авангардному мышлению, уже не столь необходимо, и охарактеризовать сегодняшнее состояние искусства становится еще труднее.

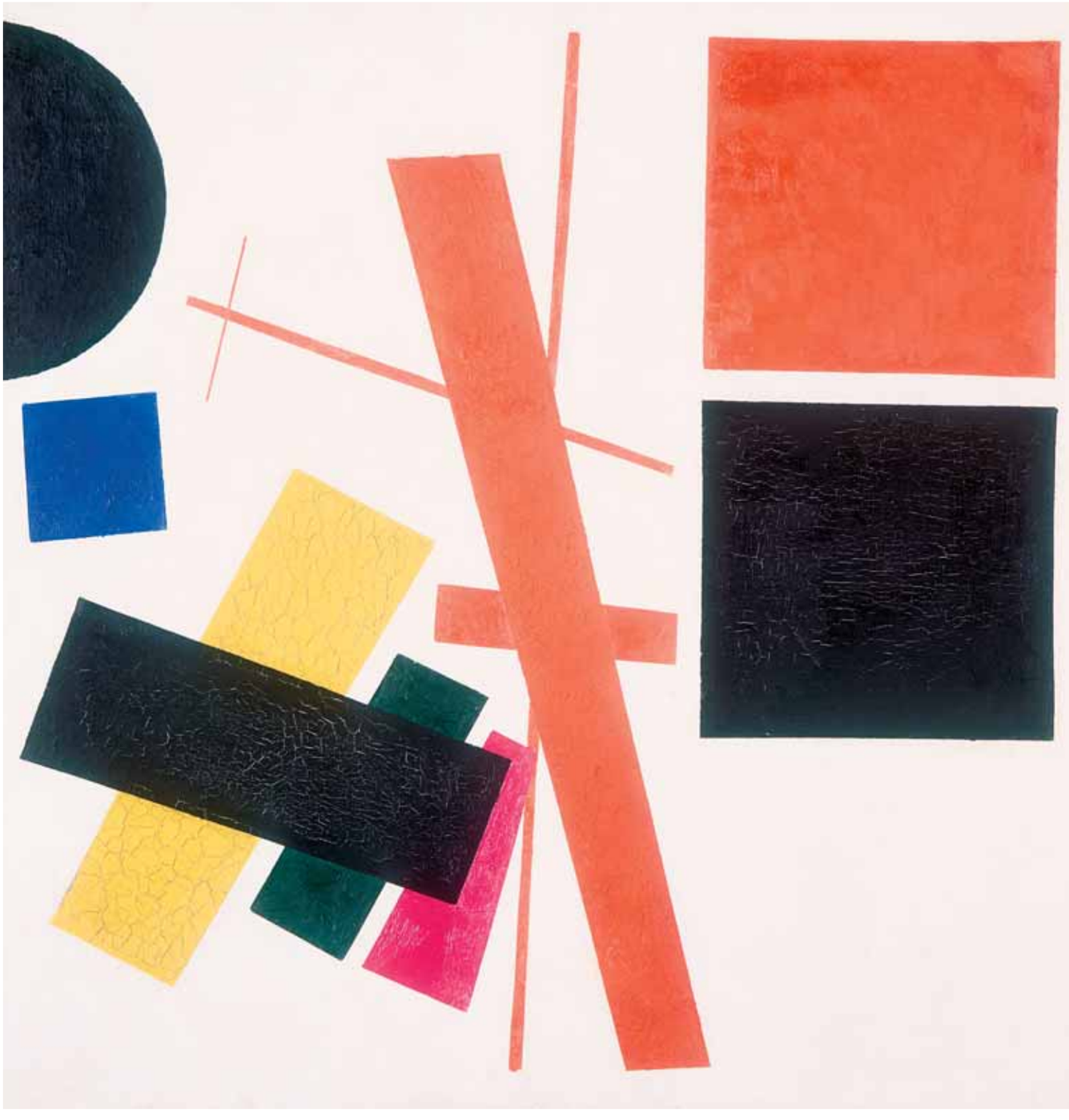
В кинематографе современными могут быть названы фильмы только последних лет; примерно то же происходит и в поэзии, и в музыке; в известной степени – в архитектуре и дизайне. Изобразительные, визуальные и пространственные искусства в таком сравнении выглядят более традиционными.

Собственно, они таковыми и являются.

Современное с трудом превращается в актуальное, в новое современное...

Казимир Малевич
Беспредметная композиция
1915
Холст, масло

Екатеринбургский художественный музей



Ольга Розанова
Беспредметная композиция
1915–1918
Холст, масло
ММСИ

Понятие «абстракция», похищенное из кабинетов ученых, пригодилось для выражения высшей степени отвлеченности от реальности образов искусства в начале XX века. Василий Кандинский полагал, что первым заметил, что «предметность вредна картинам», и создал в 1910-м акварель, в которой обратился к формам, не вызывающим никаких прямых ассоциаций с миром реальности. Далее – более. К. Малевич датировал первый «Черный квадрат» 1913-м, а М. Ларионов тогда же создал лучизм – призматические радужные формы в живописном пространстве. В 1910-е к абстракции пришли Р. Делоне, Н. Гончарова, А. Дов и другие. Значительную программу предложил вместе со своими соратниками голландец П. Мондриан, предполагая, что жесткие прямоугольные структуры его картин будут способствовать стабильности общества, выходящего из хаоса Первой мировой войны.

Создавалось впечатление, что в своем стремительном развитии авангард «доработался» до абстракции, откинув верность образам реальной природы. Действительно, это было так. Однако главное заключалось в том, что мастера, уходя от видимости вещей, хотели продемонстрировать публике иную, высшую реальность. Многие из них разделяли теософские воззрения, предполагавшие, что вся Вселенная развивается по пути одухотворения материи, что сквозь одну реальность просвечивает другая, высшая, и она может быть представлена в образах, отливающих всеми цветами радуги, или проявляться в геометрических, как бы первоначальных, формах. Порыв их – попытка выхода в инобытие, у которого свои законы. Почувствовать, познать иное – задача художника. Об этом говорил Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве» (1911). Малевич основал новое течение в искусстве – супрематизм, – направленное на выявление основных форм мира. Ларионов думал показать энергии, управляющие действительностью.

Предчувствием абстракции «болел» еще XIX век, который осознал противоположность имитации и воображения, опасность создания копий и образов свободного творчества, вдохновляемого только фантазией (чем питалась традиция – от романтизма до символизма). Занимаясь увлеченно анализом видимой действительности, создавая реализм, это столетие выражало стремление выйти в мир воображаемый и представляемый. Оно обмолвилось несколькими абстракциями, сохранив их как свой эстетический неприкосновенный запас. К концу века, когда конфликт между имитацией и воображением достиг особого напряжения, появились первые абстрактные картины, заложившие фундамент последующей традиции. Говорили, что они ничего не представляют и действуют на глаза зрителя, как звуки музыки на слух. Кандинский только позже с удивлением узнал, что, как оказалось, он не был пионером нового движения. Важно другое, именно то, что своими произведениями, а также книгами и статьями он придал абстрактному искусству обаяние мечты и статус самого современного эстетического направления. Он и многие другие стали последовательно разрабатывать новые принципы искусства, и каждый привнес свою интерпретацию форм.

Чайный сервиз
Роспись по эскизу
Александра Родченко
1922 года
Фарфор, роспись
ММСИ

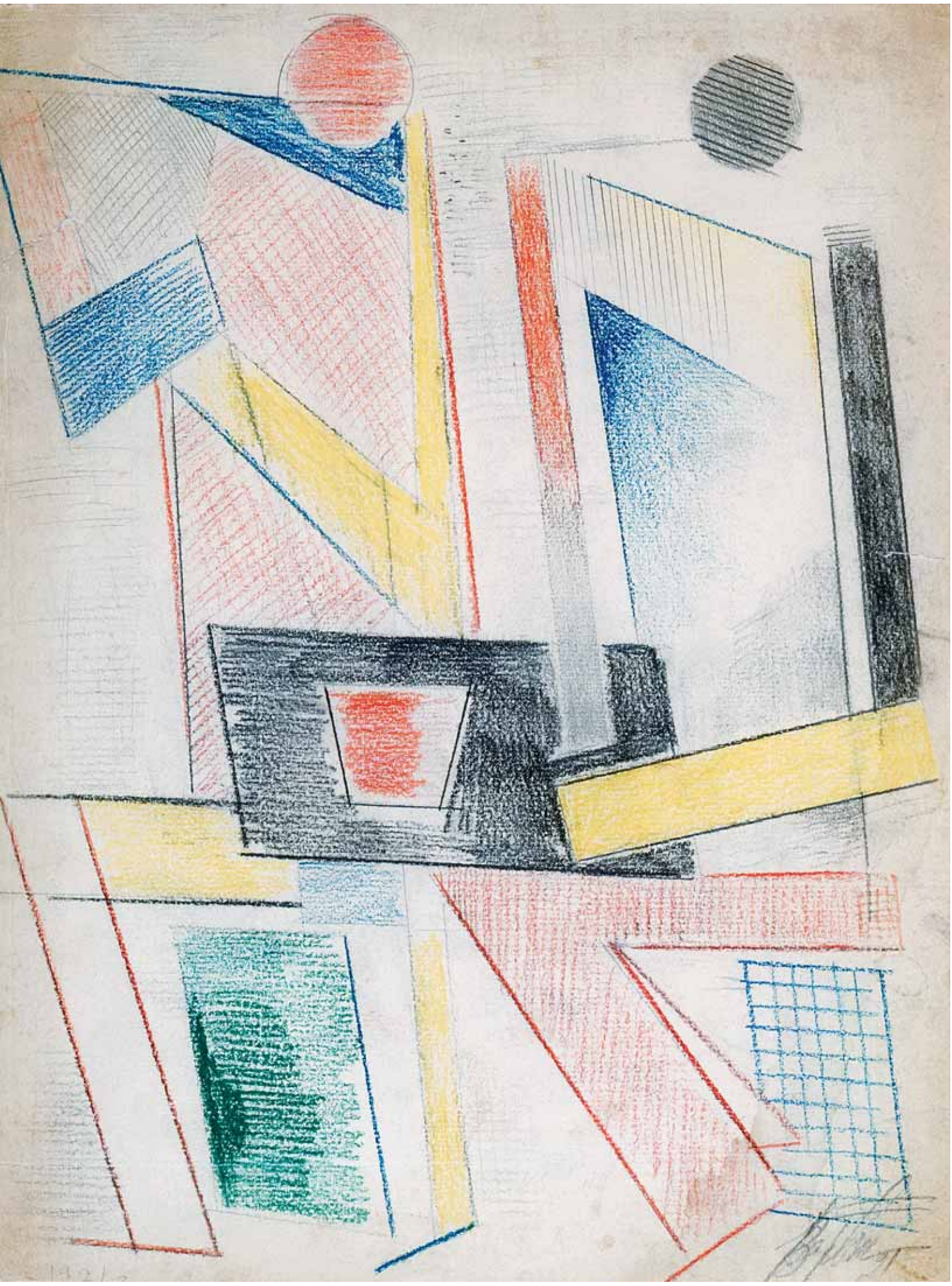
Давид Бурлюк

Каменщик

Мотив 1913 года

Дерево, масло

ММСИ



Для некоторых выходы в абстракцию явились лишь эпизодом, для других же – стали целью всей жизни.

Одним из последствий революционных преобразований общества становится развитие агитационного искусства. Образ жизни и сознания должен меняться быстро. Улицы меняют названия, на место снесенных монументов ставятся новые, фасады домов декорируются живописными панно на темы происшедшего события мирового значения, площади оформляются для марша возбужденных масс под воинственную музыку, а на тарелки и чашки наносятся революционные эмблемы – так возник революционный фарфор. В деле преобразования общественного сознания большое внимание уделено полиграфической продукции. Известные и оставшиеся анонимами мастера рьяно взялись за тиражную и дешевую печать.

Используя некоторые приемы авангарда (разноокрашенные плоскости с различными сюжетами, которые, словно некие кадры, показывают отдельные эпизоды), плакаты стремились к броской изобразительной форме, легко запоминающейся и создающей своеобразный язык, который, повторяясь из плаката в плакат, создавал эффект привыкания. Ничего не зная о современном искусстве, новый потребитель получал адаптированную, приученную его форму. Вскоре зритель уже легко разбирался в нагромождениях форм и образов, слов и цифр. Многим тут помогал опыт традиционного общения с иконописью, где также имелись разновременные сюжеты, сведенные в отдельные пространственные ячейки, яркие краски и обилие текстов. Так старое художественное сознание соединялось с новым.

Своеобразная «омузыкаленность» визуальной культуры XX столетия явилась косвенным отражением мечты о синтезе, который как воплощение единства пространственных и временных искусств был утрачен. Эпоха символизма обещала много, но наметила грандиозных преобразований больше, чем свершила. С тех пор осталось блоковское желание «прослушивать музыку времени». Футуристы хотели передать в картинах шумы современной цивилизации. Поэты выражали желание послушать «музыку гитар Пикассо», а кубисты нередко изображали в своих произведениях фрагменты партитур. Мастера абстрактной живописи часто сравнивали свои композиции с музыкальными пьесами. Все чаще появлялись в картинах образы музыкантов.

Кризис авангарда был предопределен. Его плодотворные искания завершились на рубеже 1910–1920-х. Сами лидеры ему изменили первыми. Они стали думать о музеях и о традициях. Наметился решительный бросок к реальности. Ресурсы живописи оказались неисчерпаемы. Здесь необязательно было открывать новые горизонты, накопленного оказалось достаточно для всех. У живописи тех лет есть свой вкус, неповторимый, полный очарования, как у осенних и спелых плодов в саду, когда природа спешит на покой...

Художники этих десятилетий ценят оптическое единство картинного образа, стремятся к его эквивалентности миру. Умело строя пространственные планы, они, как правило, не любят далеких перспектив. Их мир обжитой, освоенный. Здесь нет и не может быть драм и трагедий. Тихий мир, когда чувства не угасли, а легли на дно сердец.

Как после бури романтизма наступила эра бидермаейра, коснувшегося искусства всех стран (в России

Modern Art and Its Museum

(from the book «The 20th Century as Reflected in the Collection of the Moscow Museum of Modern Art»)

When the struggle of different «isms» for leadership ran out at the turn of the century, the notion «modern art» came to fill a need. Previously, any new movement in art was called, for lack of definitions and terms, either «impressionism», or «futurism», or «expressionism»; using it not only for impressionism, futurism or expressionism proper, but everything novel coming from radical artists in need of freedom of expression. In the 1920s, all the movements suffered a crisis. Anything that had left over from them, and anything new that had arisen before long, was dubbed, justly enough, with the name «modern art». At about the same time, it first occurred that there should be museums for such, and they did become

стр. 22

Варвара Степанова
Две фигуры
1921
Бумага, цветной карандаш
ММСИ

Владимир Издебский
Без названия
Конец 1910-х – начало 1920-х
Холст на фанере, масло
ММСИ

это А.Г. Венецианов и его школа), с его тихой поэзией комнат и уютного быта, прогулками по знакомым улицам и садам, так и вслед за экспериментами авангарда появилось желание отдохнуть измученной душой.

Такая живопись не создана для демонстрации в парадных залах, она интимна по существу. Тут человек говорит с человеком, говорит через образы и краски.

Это искусство еще не оценено в полном своем объеме и значении. Мы только идем к нему...

Надо обладать тонким художественным чутьем, чтобы понять скромное обаяние «тихой живописи» 1920–1930-х, живописи как состояния души, чьи традиции живы и по сегодняшний день.

Многие радикалы в искусстве, например, Василий Кандинский или Казимир Малевич, пройдя через абстракцию, возвращались к образам действительности, охотно начав писать пейзажи на пленэре. Но разговор не о них. Весь XX век выдает с головой его привязанность к реальности, и это вовсе не наследие XIX столетия, как принято было думать, но некое фундаментальное свойство, более того, и определенная потребность. Если представить искусство XX века как медаль, то можно понять, что у нее есть две стороны, и порой привычно думать об одной, но никогда не следует забывать о другой, ибо они – целое.

Такое искусство не имеет своих героев, оно просто существует как факт, часть жизни и быта. Это та основа, на которой построено профессиональное искусство – искусство тонких и эмоциональных мастеров – мастеров пейзажа, портрета и натюрморта, которые, не впадая в дилетантство и крайности «измов», ведут свой неспешный диалог со зрителем (в котором нуждаются и та, и другая сторона).

Мифология начала андеграундного искусства СССР не нуждается, собственно, в истории картин и объектов – лишь в документах: фотографиях, воспоминаниях современников, программах. Тут действует закон: чем дальше от прошлого, тем оно легендарнее. Пути художников после 1974-го разошлись с легкостью: общих целей у них не было. Кроме одной – напомнить властям, что они существуют. Для этого они и решили продемонстрировать в сентябре 1974 года свои картины.

Теперь о них знают повсюду, не только в Москве, которую многие из них давно покинули.

Все эти мастера были разными по своему жизненному опыту и художественным исканиям. Только нужда собрала их тогда вместе. В условиях же свободного рынка и открытых границ, появлению которых как общей демократизации общества они содействовали, художники выступали уже не сообщниками, а конкурентами. Собственно, их революция была революцией в буржуазном стиле: за равенство возможностей, за свободу прессы и рынка. В условиях тоталитарного государства это являлось крамолой и преступлением. О том, что именно изображалось, думалось в последнюю очередь.

Тем не менее ситуация сложилась специфическая. Появилось аскетически бедное (по технике исполнения, по использованным материалам) другое искусство.

В 1920–1930-е, когда наметился поворот к реализму, музеям и традициям, сама абстракция приобрела академические черты, и все ее открытия превратились в штамп.

В 1940-е ушли из жизни и сами основатели этого некогда модного и много давшего «изма», ставшего лишь жанром современного искусства.

Освободившись от груза философствования и иллюстрирования научных поисков, абстракция стала свободной, и тогда появилась следующая ее концептуальная основа: она может выражать внутренний мир человека, являться базой записей психических сил, подсознания. Таким образом, возник плодотворный союз традиций «старой» абстракции и идей сюрреализма.

Само абстрактное искусство быстро развивалось. Помимо «живописи действия» была и геометрическая тенденция, восходящая к работам К. Малевича, П. Мондриана и школы «Баухауза». В годы расцвета поп-арта, несколько потеснившего абстрактное искусство, стали складываться и другие школы абстракции, среди которых особо выделялся минимализм.

После некоторых испытаний в 1970–1980-е годы, когда наметился еще один поворот к реальности (фотореализм), музейности (постмодерн) и к новой объектности, продолжению традиций дада и поп-арта, абстракт-

established, under the name of «museums of modern art».

These museums have stood the test of time, demonstrating how modern art has been developing over the past hundred years. Being modern for a century-long span of time sounds odd. To rescue the paradoxical status, art critics and historians have been attempting to apply newly coined terms: for example, «art today», or «art now», or, finally, at the turn of the new century, «actual art», which had by that time ceased to be actually so.

Although modern art had come to an end during the pop-art revolution, the term «modern art» will obviously stay for the museum; no other new one has so far been found fit.

Clearly, some art activities imitating, replacing or acting as modern art are still under way. So, although conventionally, they may still be called «modern art» as before. For all that, it's tempting to ask whether all such activities are actually «modern» read «contemporary». Or only the most radial, the most unexpected, the most untraditional are such? Really, it takes individual strategies of many masters to make us feel how far the time as expressed in the arts is whole. The echoes of numerous «I, I, I...» join to give a barely discernible «we». The ability to understand an aesthetic chaos is a science, just coming into existence. There are many a master flipping attitudes, quoting themselves and others, trying to find a point of view of their own in the enormous field of meanings that the present civilization is offering so generously as it moves on without clear guidelines. Artists seem to be making sure whether there is something meaningful behind the visible signs, or there is nothing but a blood-curdling void. They don't experiment any longer; they're really in search for a flicker of sense behind one or other form, no matter how often it has been taken up before. Looking at what they do, we should be quick enough to see however slight shifts in form and sense. Looking at their various images, we should moreover get some pleasure and some knowledge.

The notion «modern art» is far from being up-to-date; it is getting more and more outdated with time. How long it will stay, is hard to say. It is said to have come into existence at the turn of the 20th century; but, paradoxically, it was not called so at the time...

Valery Turchin

ное искусство к концу XX столетия вновь стало привлекать к себе внимание.

В незабвенные 1960-е складывалось творчество многих отечественных визионеров и фантастов (тогда это было легко совместимо).

Легкость, эффект дематериализации представляются важными при устройстве объектов.

Происходит умножение, вкладывание формы в форму, их удвоение и утроение. Зритель вовлечен в игру образов, в способы их вхождения друг в друга. Объекты цельны и самодостаточны. Невозможное становится возможным (идеи подобных реализаций являются для художника важными).

Сознание современного художника чувствительно к совращению неприрученными, дикими образами. Более того, кажется, он тоскует по ним. Он стремится прорвать слои окультуренной живописи, сделать ее по мере своих сил варварской, пестрой, грубой.

Изобильность – основное качество такой неофигуративной живописи. Нарочитая небрежность создает эффект подчеркнутой рукотворности, артистической свободы. Вместо ренессансной или академической гладкости письма художники щеголяют нагромождением живописных масс, сочетая приемы нового искусства с мертвыми художественными языками, архаическими и мифологическими.

Ощущение цельности времени в его художественном воплощении создается наличием индивидуальных стратегий многих мастеров. Эхо многих «я» сливается в едва уловимое «мы». Умение понять эстетический хаос – особая наука, только-только нарождающаяся. Многие мастера жонглируют манерами, цитируют себя и других, ищут свои точки восприятия в огромном поле значений, которые так щедро предлагает современная цивилизация, движущаяся вперед без ясных ориентиров. Художники проверяют: есть ли за знаками обозначаемое или же всякого ищущего ждет леденящая душу пустота. Художник ныне не экспериментирует, а действительно ищет, не забрезжит ли свет смысла за формой, которая, бывает, уже использована на тысячу ладов. Зритель должен учиться понимать легкие сдвиги форм и смыслов и в этом обретении некоего знания получать удовольствие от созерцания всевозможных образов...

В стремлении переосмыслить традиции конец XX столетия стал укорачивать дистанции, нуждаясь уже не в архаике древних культур, а пересматривая недавнее – начало века...

Вскоре стало понятно, что все исчезающее должно быть зафиксировано, запротоколировано и законсервировано.

Понятие «современное искусство» далеко не современно; с каждым годом ему все больше и больше лет, оно стареет. И трудно сказать, как долго оно может жить. Считается, что оно родилось на рубеже XIX–XX веков, хотя тогда, как ни парадоксально, таковым не называлось...

Валерий Турчин

Владимир Немухин
Посвящается Владимиру Вейсбергу
1988
Металл

кубофутуризм: «жница» казимира малевича

На картине изображена женская фигура в фас, с головой, повернутой в профиль, в громоздком, возможно, театральном, костюме крестьянки. По своему образному строю, а также композиционному колористическому и стилистическому решению она вписывается в первую крестьянскую серию К. Малевича, а также в серию «Жниц». Семантически она двойственна. Женская фигура встроена в геометризованную структуру расходящихся из центра диагональных лучей и образованных ими плоскостей и круглящихся сферических форм. Динамическое движение различных геометрических фигур – прямоугольных, треугольных, косоугольных и криволинейных плоскостей и объемов – имеет содержательное значение, оно выстраивает фигуру как сложный живой механизм с преобладающими круговыми (круглящимися) движениями и встраивает ее в другую динамическую структуру лучеобразно расходящихся из центра картины полос жнивья. «Жница» – классическое кубофутуристическое произведение.

Формат картины близок к квадрату – прием, довольно часто используемый Малевичем в супрематизме («Крестьянка с корзинами и ребенком», 1912, *73x73, Стеделийк-музей, Амстердам*; «Утро после вьюги в деревне», 1912–1913, *80,7x80,8, Музей Соломона Р. Гугенхейма, Нью-Йорк*; «Женщина с ведрами», 1912, *80,3x80,3, Музей современного искусства, Нью-Йорк* и др.). Центрально-симметричное построение композиции подчеркнуто тем, что центр симметрии почти совпадает с физическим центром картины, а криволинейные границы главного пятна – фигуры жницы – описывают вокруг центра некое сложное криволинейное горизонтально лежащее тондо. У картины и фигуры есть и вертикальная ось симметрии. Она тоже проходит через физический центр картины, чуть наклоненная наверху влево, отсекает ровной линией женский профиль и как бы задает фигуре жницы небольшой наклон и движение вперед. Подобный наклон вперед по направлению движения мы видим и в подготовительном рисунке (ГРМ), и в самой картине К. Малевича «Женщина с ведрами» из Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Диагональные лучи членят зеркало картины на четыре основных треугольных поля. Правый и верхний треугольник имеют общую вершину, находящуюся на диагонали. На ней же, со сдвигом влево и вверх, расположена общая вершина нижней и левой треугольной плоскостей. В фигуре «Жницы» также зафиксировано и профильное движение, наряду с ее фронтальной развернутостью – это говорит о симультанности – одновременном изображении разновременного движения.

Ближайшим аналогом этой композиции является иллюстрация «Жница» из литографированной книги «Трое» А. Крученых, Е. Гуро и В. Хлебникова, датируемой 1913 годом, а также карандашный рисунок к этой композиции.

В картине доминирует теплая, желто-оранжево-коричневая гамма и составляющие ее цветовые тона. Написана «Жница» с применением как земляных (красной охры), так и минеральных пигментов (желтого хрома, железной красной). Теплота колорита обострена и подчеркнута введением зеленых, сине-зеленых, синих, голубых и бело-голубых плоскостей и криволинейных сегментов (пигменты: берлинская лазурь и бариево-сульфатная синяя, цинковые белила). Оранжево-красно-коричневый колорит «Жницы» имеет свои аналогии в гуашах, хранящихся в Стеделийк-музее в Амстердаме: «Полотеры» (1912–1913), «Прогулка» (1911–1912), «Человек с мешком» (1911), «Садовник» (1911), а также в серии монументальных «Жниц» разных лет из различных коллекций, в том числе «Жницы» (1912) из Астрахани и «Жатвы» (1912–1913) из частного собрания в Израиле, опубликованной в первом номере журнале «О,10» в 2001 году в Москве. Столь же легко находятся аналоги зеленых и сине-зеленых цветовых тонов картины в музейных эталонных произведениях живописи К. Малевича. Немалую роль в общем цветовом решении играют контрастные ахроматические – белый (цинковые белила) и черный (угольная черная). Белые пятна отмечают важные в структурном отношении контуры фигуры: затылок, уголок головного платка, локти согнутых рук, округлость спины, контуры ног в светлых чулках. Черные выявляют нижний край трубчато-складчатой золотисто-коричневой юбки, дополнительно членят и усложняют фигуру, продляя на нее членения плоскостей земли и тем самым делая фигуру и пейзаж взаимно проницаемыми, что характерно для классической стилистики кубизма, с восхищением воспринятой и теоретически обоснованной итальянскими футуристами. Применение хроматизма, с сохранением цветотональных контрастов и принципа одностороннего притемнения плоскостей, а также введение центростремительного движения отличают это произведение.

Живописное письмо в «Жнице» – мелкомодульное с мазками по форме или вдоль ее границ тонкой кистью.

Ближайшим по стилистике живописным аналогом является известный «Точильщик» (1912–1913) из коллекции Художественной галереи Йельского университета, Нью-Хэвен, США. Однако «Точильщик» в целом холоднее по колориту и имеет повторяющиеся формы в качестве фиксации стадий движения, тогда как в «Жнице» динамику движения передают его круговые траектории.

В картине явно преобладает футуристическая стилистика. Она является следующим этапом в развитии кубофутуризма Малевича по сравнению с нью-йоркской картиной с ее ахроматизмом металлического стиля, имеющего западные влияния (в том числе Ф. Леже).

Ирина Азизян

Cubofuturism: «Reaper» by Kazimir Malevich

The painting belongs to the Moscow Museum of Modern Art; it has been acquired by its director, Zurab Tsereteli.
«Reaper» is a classical cubofuturist work.
The futurist style clearly dominates in it.
Compared with the painting of the same name kept in New York, with its achromatic metallic style, not without western influence (F.Leger, for one), this painting has proved the next stage in the development of Malevich's cubofuturism.

Irina Azizyan

Казимир Малевич
Жница
1912–1913
Холст, масло
ММСИ

выставка четырех:

клара голицына, ольга карелиц, ирина покладова, елена щепетова

Ситуация с выставочными проектами последних лет такова, что зритель уже заранее ждет кураторского подвоха, скрытой символики или нечто подобное. В данном случае все просто. Это выставка четырех московских художников. Какими путями пришли они к образованию своей творческой общности, долгое время оставалось загадкой. Так сложилось не по воле галериста, не в рамках кураторской концепции или иного влияния извне, что произошла встреча четырех авторов. Казалось бы, такие непохожие темпераменты, различные техники и приемы, но тут есть закономерность, которую имеет смысл считать внутренней логикой искусства.

В числовом значении выставки присутствует образ: как и у географических направлений, разбегающихся по сторонам света, у четырех есть точка пересечения. «Центробежные» характеры художников в произведениях находят парадоксальные переклички.

По словам участницы выставки Елены Щепетовой, все четверо «понимают и уважают то, что делает каждый». На поверхности лежит и общий интерес: любовь авторов к творческим вояжам, поездкам за вдохновением. Путь художественного восприятия может быть и «кабинетным», но только не для них.

Клара Голицына – мастер, хорошо известный своим искусством – динамичным, многосложным, развивающимся во времени. В свое время она проделала путь от фигуратива к абстракции, но сейчас в своих новых, представленных на этой выставке работах отчасти возвращается к объекту, к реалиям, наполняя их совершенно неожиданным содержанием. Зрителю предоставляется возможность обнаруживать скрытые пространства. На холстах и ассамбляжах он погружается во внутренний, невидимый мир вещей с таинственной красотой их связей, проекций и пластических метаморфоз. Взрывной поток силовых нитей пронизывает композиции, будь то натюрморт, интерьер или портрет. На выставке – серия работ художницы, названная «Связи». Даже в примерах чистой абстракции здесь присутствуют отголоски натурных впечатлений. Линии метафизических «связей», материализованные в полотнах, порой напоминают очертания ландшафта. Если присмотреться, первоначальный геометризм композиций Голицыной откроется как пространство видимого мира в его многогранной природной структуре.

Эти работы напоминают о том, что мастера авангарда, основатели направления, обращались к культуре древних эпох и иных континентов. Клара Голицына продолжает эту традицию, развивает ее скульптура Ольги Карелиц, чьи произведения органично вошли в диалог с

Four on View:

Klara Golitsyna, Olga Karelits, Irina Pokladova and Elena Shchepetova

Exhibition projects in the last few years being what they are, any coming to view them usually does so with a misgiving — a leg-pull from the curator? a hidden symbol? what else?
Not so in this particular case. This is simply an exhibition of four Moscow painters.

There has long been a little puzzle about the four. Different in style, technique and temperament as they seem, they share some common features which may perhaps be defined as the inner logic of art.
There is some image to the numerical of the exhibition: the four has a point at which they converge, just as lines on a geographical map leading to different directions. Paradoxically enough, the painters' centrifugal personalities consonate in their works.
Outwardly, they share a common interest: they like travelling in search of inspiration. They cannot be called armchair painters.
As you browse their works you feel as if compelled to compare them and eyewitness their mutual dialogues. A theme, once arisen, is picked up by another and led on into a new direction. It happens when friends have something interesting and fascinating to talk about. The four on view behave exactly like that.

Vladimir Prokhorov

мощной, активной ритмикой живописи Голицыной.

Ольга Карелиц продолжает тенденцию, порожденную пионерами модернизма. Пикассо, Модильяни, представители первой волны немецкого экспрессионизма открыли для современного искусства монументальную поэтику скульптур Африки и Океании. Символ, знак, архетип, претворенные в пластику, – область интереса Ольги Карелиц. В ее пространственных композициях пересекаются археология и авангард. Она не только использует пластику формы и мотивы, но переосмысливает то, к чему обращается. За каждой композицией стоит множество увиденных и изученных памятников культуры, мотивы которых сплавляются в образ, полный аллюзий и авторских интонаций. Автор не только решает задачи собственно трехмерного пространства, но и мыслит живописными и графическими категориями. Цвет, фактура, силуэт... В работах Ольги Карелиц задействован весь выразительный язык современной скульптуры. Разнообразие техник также близко и Кларе Голицыной. Плоскость ее произведений порой устремляется в объем – картина становится ассамбляжем. Возникает впечатление диалога на равных двух художников. Ритмический рисунок в композициях Голицыной и острая графика на поверхности скульптуры Карелиц созвучны, хотя имеют разный эстетический прототип: в первом случае – дань геометризму русского авангарда 1920-х, во втором – ретроспекция мотивов первобытной культуры. А это еще один повод поразмышлять о причудливых путях современного искусства.

Таким образом, зал работ Клары Голицыной и Ольги Карелиц можно охарактеризовать как авангардный, не без доли позитивной агрессии. Пространство, насыщенное акцентами знаков, активно завоевано здесь авторской энергией. В противоположность ему строится зал пастелей Елены Щепетовой и полотен Ирины Покладовой. Открывает его еще одна скульптура Ольги Карелиц – «Ренессанс», по духу совершенно иного плана, нежели работы, упомянутые ранее. Обнаженная женская фигура – аллюзия на «антики» – напоминает о декоре русских усадеб XVIII–XIX веков. Она подчеркивает общую тональность экспозиции: здесь место умиротворения, рефлексии и созерцанию.

Живопись Ирины Покладовой – поэтико-философского свойства, что, несомненно, роднит ее полотна с традициями мастеров круга «Голубой розы» в начале XX века. Обращение к идеальному пейзажу, к поискам «земного рая» приводит художника не к отдаленной экзотике, а на Русский Север, такой, казалось бы, обычный и знакомый. Здесь совершается открытие колористической модели, сочетающей аскетизм и утонченность. Природное и стихийное соединяется с рациональным и мыслительным. Освященные традициями фресок Дионисия и безымянных изографов школы «северных писем» восприняты Ириной Покладовой в значительной степени. Сценки обыденные, попадающие в идиллическое пространство, приобретают характер сакрального действа, а персонажи, в числе коих и животные, наделены многозначительностью библейской метафоры.

Чистым, просветленным тонам работ Ирины Покладовой вторит колорит пастелей четвертой участницы выставки – Елены Щепетовой. Их творчество близко друг другу: обе находят вдохновение вдали от больших городов. Однако если первая находится под очарованием идиллических мотивов русской природы, то поиски второй устремлены к азиатским пейзажам. Елену Щепетову привлекает протяженность открытых просторов. Как ни странно, эти нюансы пространственного звучания так чутко способен уловить именно художник, живущий в атмосфере современного мегаполиса. Земля и небо – диалог двух стихий, их притяжению и борьбе посвящены пастели автора. Техника максимально передает замысел: тонкие переходы между тонами и характерная воздушность создают эффект своеобразной фата-морганы. Безусловно, работы Щепетовой не есть фиксация, пусть и вполне реальных натурных ландшафтов. Эти пастели – проявления того духовного состояния, в котором пребывает человек, оказавшийся наедине с величием природы. Пески, степи, предгорья – объекты авторской рефлексии – обладают свойством вневременной монументальности. Однако медитативное любование природной формой перерастает фигуративные рамки. Содержательная сторона отходит на второй план. Художник начинает решать задачи, близкие позициям абстрактного искусства, порой обобщая увиденное почти до состояния знака. И опять же удивительным образом, невзирая на разницу темпераментов, можно усмотреть здесь некоторую параллель с поисками Клары Голицыной.

Мы видим, как художники снова и снова предлагают зрителю воспринимать их работы в сопоставлении друг с другом, быть свидетелем своих творческих диалогов, которые неожиданно возникают и переводят тему в новое русло. Такое случается, когда в дружеском кругу собираются интересные, увлеченные собеседники. Похоже, это тот самый случай...

Владимир Прохоров

translation of time xii

Осенью 2006 года Московский музей современного искусства и Stella Art Gallery в здании музея в Ермолаевском переулке представляли выставку «Евгений Дыбский. Живопись 2004–2005». В экспозицию вошли работы на холсте и бумаге, объединенные в цикл «Translation of Time XII».

Те, кто помнят выставку Дыбского, проходившую в марте 2003 года в ГТГ, «Translation of Time X», могли обратить внимание, что двенадцатый цикл отличается от белых работ десятого появлением или возвращением цвета. Наличие узнаваемых цитат из старых работ, созданных еще до эмиграции, позволяют заподозрить художника в ностальгических настроениях. Идея создания цикла родилась в результате одной любопытной встречи, которая состоялась в Кельне летом 2003 года. Встречи ожидаемой и одновременно неожиданной по произведенному впечатлению. Встречи художника со своими работами, которые он не видел целых пятнадцать лет. Работы эти были созданы в 1987–1988 годах в Москве и все это время находились в Финляндии, в галерее, с которой Евгений Дыбский сотрудничает. Он работал в мастерской – готовился к очередной выставке, которая должна была состояться в одном из боннских музеев в 2004 году, продолжал делать белые с черным работы, и в это самое время вдруг, словно послание из прошлого, в мастерскую буквально ворвались яркие красочные полотна, одновременно напомнив и о Крыме, и о Москве. Они взбудоражили. Но, как известно, «дважды в одну воду не войдешь», тем более что Евгений Дыбский этого и не собирался делать. Смешанное чувство, которое возникает при столкновении с прошлым – встреча с самим собой, но другим, необязательно лучше или хуже – просто иным, заставляет острее чувствовать время – его бег, его власть, его неумолимость, но при этом и надежду на обновление, устремленность в будущее.

Время... Time... Translation of Time – таково название обширного проекта, к осуществлению которого Дыбский приступил еще в 1992 году. Каждый новый цикл – всего лишь очередная глава о жизни духа во времени и пространстве, рассказанная посредством не только холста и краски, но и таких брутальных материалов, как доски, войлок, камни, оргалит, воск, проволока, пенопласт, волосы, понимаемых художником прежде всего как чувственные субстанции. Поэтому и появление ярких лагун цвета в бело-черном минималистическом пространстве – это не попытка возвращения на круги своя, а все то же движение вперед на новом витке времени и в новом пространстве. Трансляция сменяющих друг друга в потоке времени ощущений, где прошлое пребывает в настоящем, вынашивающем плод будущего. Здесь нет литературных аллюзий, нет истории, но есть интрига – пространственно-временная интрига, возникающая в результате взаимодействий материалов, форм, цвета, фактурной обработки поверхности.

А что касается красоты, присущей работам Евгения Дыбского, той самой, которая позволяет говорить о европейском эстетизме его живописи, может быть, даже слишком совершенной и потому отстраненной, когда только метафизическая глубина, которая скрывается в недрах черного, за зеркальной поверхностью отполированного до блеска белого и тонких разработках красочного многоцветья, не дает назвать ее холодной, то не она главная цель художника.

«Я отношусь к картине как к ландшафту, в котором я провожу исследования. Уже давно мне неинтересно рисовать просто красивые картины. Я стараюсь достичь границ возможностей живописи, не отказываясь от ее возможной красоты, чувственности, пространственности, а, наоборот, доведением этих качеств до парадокса» (Евгений Дыбский).

«Translation of Time XII»

In the autumn of 2005, the Moscow Museum of Modern Art and Stella Art Gallery introduced an exhibition entitled «Yevgeny Dybsky. Painting 2004-2005» in the museum's building, Yermolayevsky pereulok.

The painter's works on canvas and paper were arranged into a cycle entitled «Translation of Time XII». Each new cycle may be seen as a next story the painter tells us about the life of the spirit in time and space, using, besides canvas and paints, such crude materials as wooden planks, bits of felt, stones, wax, wire, foamed plastic and hair which he takes primarily as sensitive substances. It's useless to look for literary allusions or historical references in the works. Instead, there is a time-and-space intrigue arising from the interaction of material, form, colour and texture processing.

«To me, a painting is like a landscape in which I am out for exploring. I have long given up making simply pretty pictures. What I want is to reach the limit painting is capable of. In doing so, however, I never ignore its latent beauty, sensitivity and space dimensions; indeed, I try to bring these qualities to a paradox.» (Yevgeny Dybsky)

Lia Adashevskaya

.

Картины Дыбского действительно напоминают ландшафты, по которым взгляд может свободно гулять, фиксируя смену впечатлений в зависимости от степени приближения – удивляясь тем неожиданностям и сюрпризам, которые подстерегают на каждом шагу.

Когда находишься на расстоянии нескольких метров, кажется, что это просто живопись, выполненная вполне традиционным способом – формы (овалы, полосы, цветовые пятна свободной конфигурации с большей или меньшей степенью ассоциативности), написанные кистью и красками на светлом фоне. Этакая выдержанная в формате минимализма абстракция. Причем цветные рамы – это не столько обрамление, сколько элемент живописной образности. Но вот вы подходите ближе и начинаете замечать, что не все здесь решено чисто живописными средствами. Вы видите выступающие над поверхностью отдельные элементы и углубления, вы отмечаете какую-то странную, вроде как бы ворсистую поверхность некоторых форм и прочие фактурные странности, формирующие рельеф работы. Картинное пространство начинает вас затягивать, как бы примагничивать. Вы делаете еще несколько шагов, приближаясь почти вплотную, и замечаете, что, например, сочные черные полосы сделаны волосами, которые буквально «растут» из углублений. Глубокий черный заставляет взгляд все более погружаться вглубь, белые, почти зеркальные поверхности отражают, в результате происходят довольно сложные взаимодействия и взаимопроникновения картинного пространства и зрительского, пока они не становятся единым целым. Неслучайно художник называет эти углубления на поверхности кратерами или гениталиями пространства.

Но здесь еще очень важна категория времени. Время у Дыбского заключается не только в том, сколько минут затрачивается на это путешествие с постепенным погружением и растворением (иначе вы останетесь у поверхности), но и присутствует в работах буквально физически – через оставленный «след». Течение времени как раз в этих цитируемых красочных, ярких секторах, покрытых паутиной кракелюра. Они словно оказываются во власти стихии разрушения, постепенного, но неумолимого ветшания. Секрет в том, что Евгений Дыбский в процессе эксперимента открыл новую технологию, которая позволяет «старить» живопись, причем не снаружи, как это делают «поддельщики», а из глубины. Фрагменты из старых работ «стареют» быстрее, чем новые. Уже через пару месяцев, после того как эта часть написана, в ней начинают появляться кракелюры, какие-то фрагменты могут отваливаться, некоторые из них художник реставрирует. В результате этого последнего открывается еще одна стадия – консервация, восстановленные фрагменты уподобляются археологическим напластованиям. И в этом ключе светлые, как бы незаполненные плоскости ассоциируются с еще неоткрытыми землями, неосвоенными пространствами, манящими сокрытыми в них тайнами, словом, с движением вперед, в будущее. Это почти как многообещающее «Продолжение следует». И может, это прозвучит и банально, но тем не менее нам остается с нетерпением ждать следующего цикла, длящегося «Translation of Time».

Лия Адашевская

Евгений Дыбский

Без названия
2004
Бумага, смешанная техника

Без названия
2004
Бумага, смешанная техника

Translation of Time XII
2004
Холст, смешанная техника

Translation of Time XII
12 частей
2004
Холст, смешанная техника

Евгений Дыбский родился в 1955 году. В 1978 году окончил Московское художественное училище памяти 1905 года, в 1984 – Художественный институт имени Сурикова. С середины 1980-х активно участвует в выставочной деятельности. В 1990-е жил и работал в Италии и Германии. Сегодня место его постоянного пребывания – Кельн. Работы художника хранятся в российских и зарубежных музейных собраниях и частных коллекциях.

новый взгляд – новое стекло

Выставка стекла, состоявшаяся в Московском музее современного искусства осенью 2005 года, показалась нам одной из самых ярких за последние годы по новизне идей. Она воспринималась цельным, творчески дерзновенным порывом группы художников, устремленных к формированию новой выразительности материала, активно му воздействию на умы и сердца зрителей XXI века. К этому взывало и само ее название «Новое стекло. Новый взгляд».

Пятнадцать художников разных поколений – учителя и ученики, выпускники хорошо известной московской Строгановки – Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, А. Степанова, С. Травников, Ю. Мерзликина, И. Мачнев, Н. Урядова, А. Бутина, В. Лобов, Н. Уварова, Т. Новикова, Н. Воликова, Е. Ярошенко, А. Криволапов, А. Афиногентова – представили авторские работы последних лет: стеклопластику, скульптуру, объемно-пространственные композиции из стекла и хрусталя (в основном работы 2003–2005 гг.) .

Учитель – ученики, от поколения – к поколению – таков смысловой замысел экспозиции (идея организации выставки принадлежала художнику и педагогу, академику Российской Академии художеств Л. Савельевой). Заметим, что до сих пор памятна выставка в РАХ в 2002 году, сходная по своим задачам.

Новый путь искусства стекла, новые формы его жизни во времени и пространстве, зафиксированные во всем мире в таком понятии, как студийное авторское стекло, со всей очевидностью были продемонстрированы этой экспозицией.

Выставки такого рода в течение последнего десятилетия XX и начала XXI века утвердили в нашем сознании мысль о самоценности авторского уникального стекла в ряду больших искусств. И неудивительно, что впервые показанные в залах музея, по соседству с прекрасной коллекцией современного искусства – живописью, скульптурой, инсталляциями, работы из стекла воспринимались органично. В структуре постоянной экспозиции они достойно поддерживали ее высокий эмоциональный заряд.

Определяющий художественный вектор выставки – стекло и пространство – прослеживается в разных формотворческих, композиционных и тех-

New Look, New Glass

The exhibition of glasswork, on show at the Moscow Museum of Modern Art in the autumn of 2005, has struck us as one of the brightest for novelty of ideas over the past few years. It was evident that a group of artists, braced to work in a new expressive way, had joined forces in a single-purpose bold thrust, obviously aimed at affecting the minds and hearts of 21st-century art-lovers. The very name of the exhibition, «New Glass: New Look», appeared challenging enough.

The fifteen artists – L. Savelieva, F. Ibragimov, A. Stepanova, S. Travnikov, Yu. Merzlikina, I. Machnev, N. Uryadova, A. Butina, V. Lobov, N. Uvarova, T. Novikova, N. Volikova, Ye. Yaroshenko, A. Krivolapov and A. Afinogentova, – of different generations, some teachers, some pupils, all trained at the well-known Stroganoff School in Moscow, presented their latest authorial works: plastic art, sculpture, as well as three-dimensional compositions of glass and rock crystal (mostly dated from 2003–2005).

The message of the show (made possible on the initiative of Academician L. Savelieva) was simple and clear: let's carry on from teacher to teacher, from generation to generation.

Lyudmila Kazakova

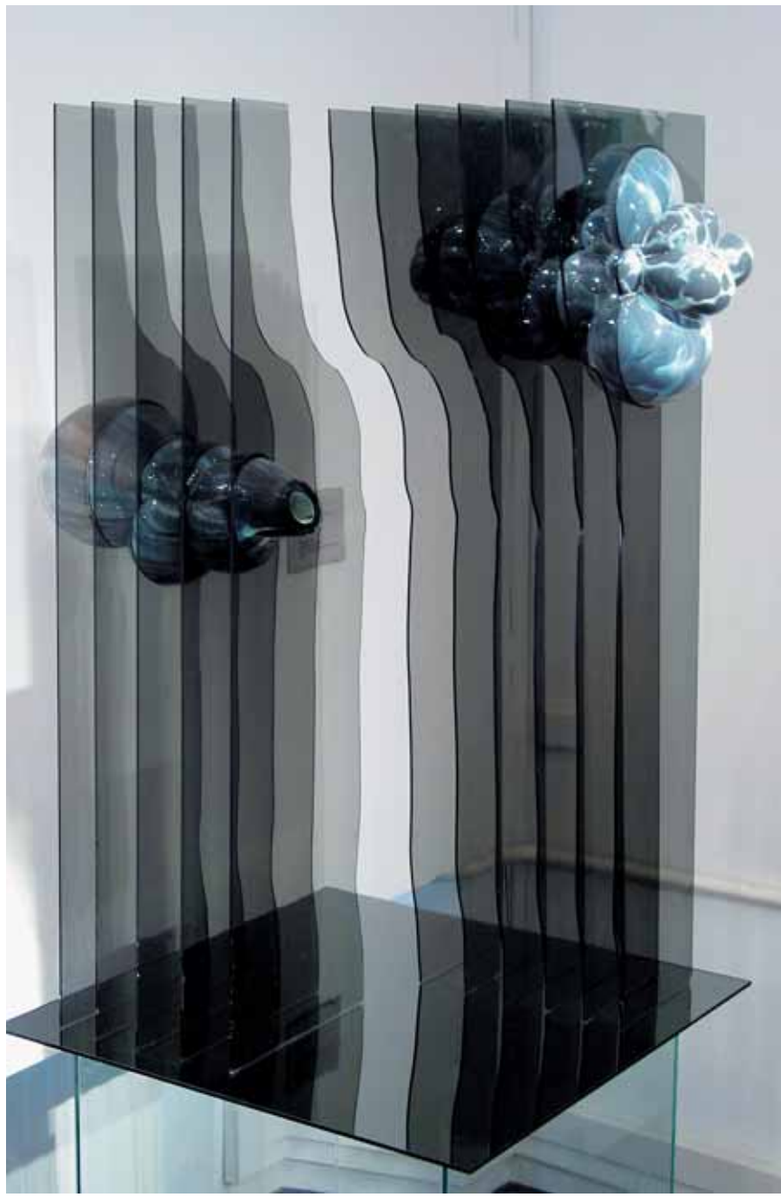
нических игровых вариантах. Скажем, что само пространство двух небольших залов преобразилось, словно дематериализовалось, озарившись светом и воздухом, исходившим от стекольных объектов. Грамотная, профессионально сделанная экспозиция, удачное освещение каждого экспоната максимально выявляли все достоинства работ. Материальное и иллюзорное, ощутимое, весомое и легкое, хрупкое, прозрачное и матовое, бесцветное и цветное – феерия метаморфоз представила палитру искусства стекла.

В чем новизна этих работ? Вопрос всеобъемлющ, историчен и относится не только к стеклу, он сопровождает каждый этап истории искусств. В нашем случае скажем только, что, судя по реакции зрителей, искушенных и не очень, выставка поражает необычными формами, декоративными и световыми эффектами, изобретательностью технических приемов авто-

Анна Афиногентова
Колесолнце
2005
Стекло, металл, текстиль

Фидаиль Ибрагимов
Путешествие Гулливера
2001
Стекло, металл, гравировка

Юлия Мерзликина
Гроза
2000
Стекло цветное, гутное и листовое, склейка



ров, создающих произведения в условиях мастерской с ограниченной технической оснащенностью по сравнению с производственными условиями.

Движение к студийному творчеству, наблюдающееся во всем «стекольном мире», объясняется у нас не только закрытием крупных российских стеклозаводов, хотя начало этого явления соотносилось с этим фактором. Уход художников с заводов и работа в мастерской уже сами по себе означали новый период в развитии отечественного стеклоделия. Но суть этих перемен заключалась в том, что стекло уже давно вышло за рамки посудного, предметного жанра на путь новых пластических идей и пересмотра технического лексикона. Изменение условий работы способствовало эксперименту, пробам, сопровождавшимся риском, приводило к удачам и неудачам, определенным потерям традиционных, устоявшихся критериев, ценности, сказывалось оно и на личных судьбах. Но в целом это поступательное движение адекватно современному умонастроению, велению времени (мы живем во времени, а время живет в нас), восприятию и пониманию искусства.

Новое, непредвзятое отношение к материалу способствовало открытию, изобретательности в поисках авторского личностного почерка, его оригинальности, неповторимости, даже в рамках уже известного. Например, в технике спекания стекла, которая приобрела сейчас актуальность, открылись неиспользованные ранее грани выразительности плоского листа. Отметим непредвзятость и полную свободу в обращении к этой технике Л. Савельевой.

Владимир Лобов
Четыре времени года
1993
Стекло, спекание, гравировка

Любовь Савельева
Москвичка
2004
Стекло цветное, спекание

Ее работы (галерея портретов «Наши соседи» любимые писатели, женские образы – здесь можно говорить и о рождении нового жанра) при всей плоскостности наделены плотью, энергией жизни материала, способного завладеть «вниманием» пространства.

В настенных пластах Н. Урядовой («Душа душ», «Черным по белому») смысловая наполненность адекватна пластическому коду. Автор находит своего рода определенный знак, модуль, который пронизывает всю композицию. Происходит удивительная визуальная трансформация, материальная ощутимость плоского листа приобретает пространственное наполнение.

Объекты Ю. Мерзликиной («Отражения», «Водопад») – своего рода конструкции из расположенных под определенным углом и ритмически организованных в пространстве плоскостей с зеркальной гладью – вбирают окружающую среду, умножают ее, вступают в игру с проходящими мимо людьми и отражают и деформируют их отражение. Эффектной доминантой экспозиции стала монументальная стеклопластика А. Афиногентовой и В. Дмитриевского «Колесолнце», рассчитанная на большое архитектурное пространство. Этот большой диск-колесо из прозрачного стекла с вспыхивающими в массе цветными включениями-огоньками, в соединении с металлом и текстилем заключает в себе скрытую силу энергии, источник коловращения, движения, свечения, жизни. Соединение стекла с другими материалами, прежде всего с металлом и деревом, становится весьма распространенным средством в создании концептуальных объектов, инсталляций – новых для отечественного стекла форм его существования. К такому приему часто прибегал С. Травников. Его оригинальные по замыслу стеклянные пластические картины в сочетании с деревом создают некое ощущение противоборства разных материалов, подчеркивают напряжение, динамику объемов («Лодка»).

Новаторский темперамент Н. Воликовой и Т. Новиковой проявляется в игровом подходе к созданию композиций, своего рода инсценировке объектов. Их конструкции, инсталляции абсолютно оригинальны по своей декоративной структуре, парадоксальности форм, одушевленной выразительности поверхности. Часто стекло заключено в металлическую оболочку, сквозь которую проступают упругие, словно на глазах рождающиеся и готовые вырваться наружу формы («Корабль дураков»).

В авторской экспозиции Ф. Ибрагимова его стекольные объекты с гравировкой, несущие традицию, дух высокой классики («Адам и Ева», «Леда и Лебедь»), соседствуют с остро современными остроумными композициями – метафорами («Путешествие Гулливера»). В трехчастном рельефе А. Криволапова «Слово о полку Игореве» гравировка на фоне темного стекла приобретает особую графическую четкость, поражает техническим мастерством, а заданный чеканный ритм соответствует значительности события, эпичности повествования.

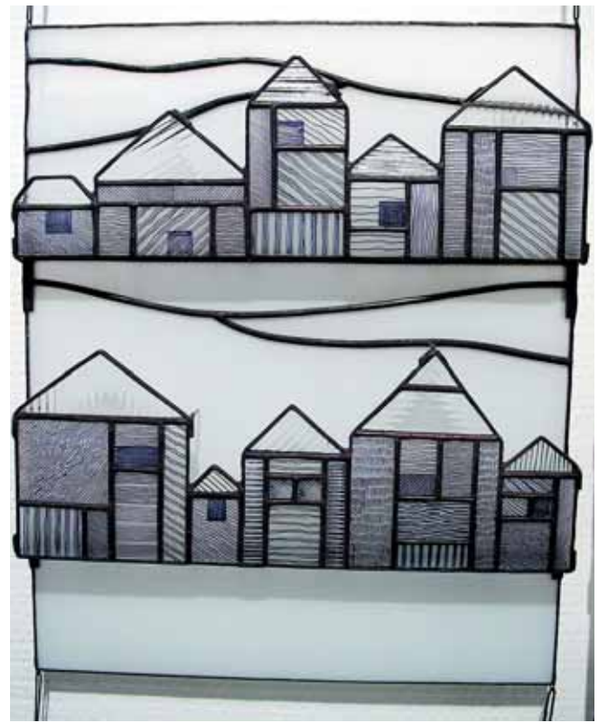
Развитие стекольной моллированной скульптуры определенным образом обусловлено поисками эффектов глубинного света, пробивающегося из массы объема. Выразительна по красоте фактур и мерцанию плененного света пластика из цветного стекла В. Лобова («Четыре времени года», «Сон»). Пространственным дыханием, технической изобретатель-

ностью современны и интересны витражные работы А. Бутиной (триптих «Деревня», «Дирижабль»). Брутально и драматично по звучанию материала (противопоставление фактур стекла и кирпича) настенное панно Ярошенко («Квартет»). Заметим, что тема витража прозвучала на выставке особым образом как тема особо актуального сегодня жанра. Неожиданный декоративный результат продемонстрировала современная транскрипция известной мозаичной техники в буквальном изображении предмета – своего рода стекольном поп-арте в композиции Н. Уваровой «Обувь».

Работы А.Я. Степановой, выполненные в технике гутного стекла, напоминают нам о классике нашего стеклоделия, когда ассоциативно-образное начало было его главным художественным завоеванием. Оно заложено уже в названии композиций – «Готика», «Дыхание гор», а декоративная цветоживопись с максимальной выразительностью воплощает замысел. Здесь же стоит назвать произведения И. Мачнева, создавшего на Дятьковском хрустальном заводе в конце 1980-х годов неповторимую авторскую версию уникального промышленного образца из выдувного стекла с гранью и росписью.

Оценивая этот творческий взрыв, устремленный в будущее, невольно думаешь о том, как сложится судьба этих произведений в современной художественной среде. Новое стекло стало объектом зрительского внимания, но, адресованное парадному интерьеру, ландшафту, музейным залам, оно должно вызвать интерес архитекторов, музейных работников, войти в наше культурное пространство как художественный феномен искусства XXI века.

Людмила Казакова



Анна Бутина
Зима. Деревня
2005
Стекло, витраж

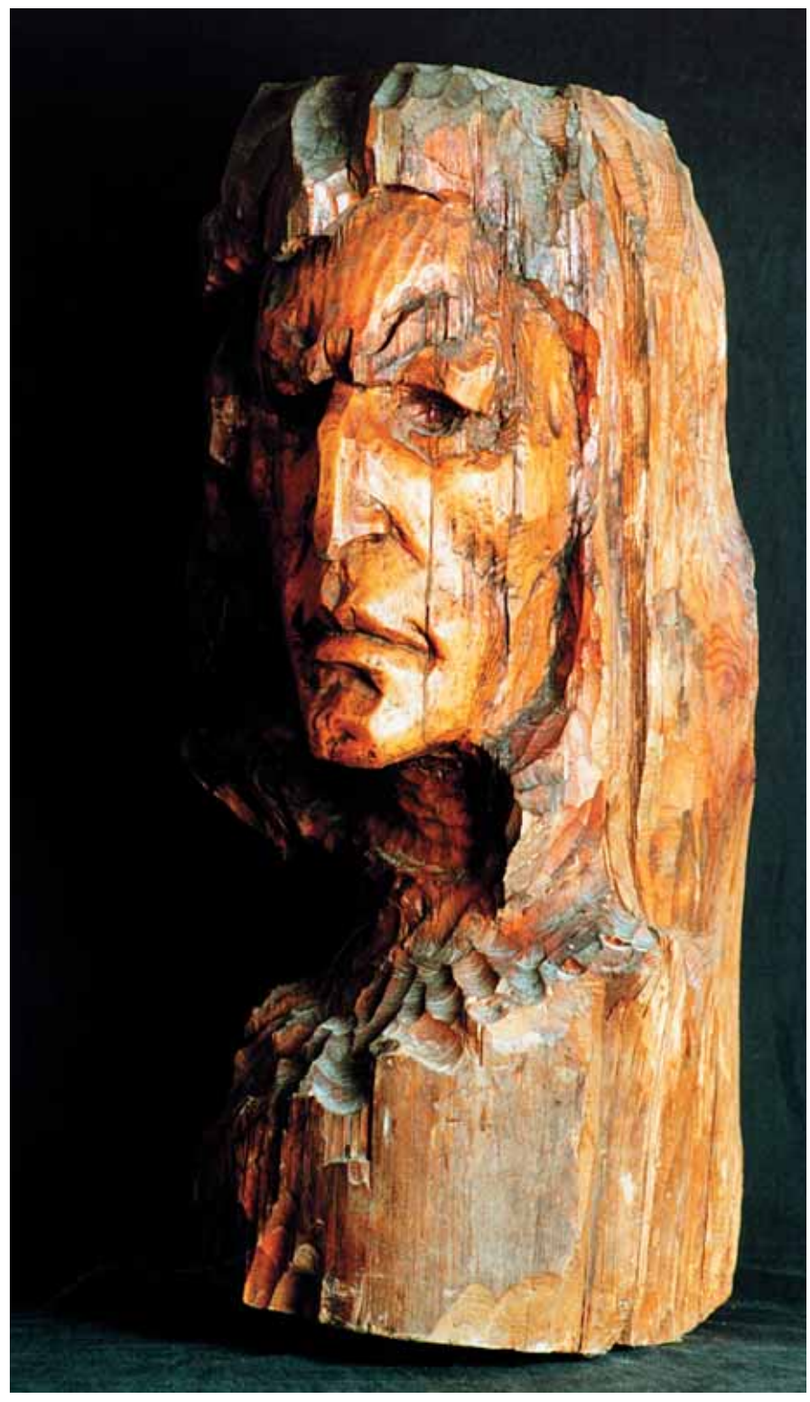
Андрей Криволапов
Охота
2004
Стекло, рельеф

владимир колесников – творец и каменотес

На выставке в Московском музее современного искусства скульптор Владимир Колесников воспроизвел своеобразную ретроспективу своего творческого пути более чем за четверть века. Профессиональные навыки и любовь к скульптуре В. Колесников воспринял от своего отца, скульптора Юрия Колесникова. Художник постоянно повторяет, что бесконечно благодарен отцу за то, что тот дал ему возможность состояться как самостоятельной творческой личности: «не сделал вторым собой», а вовремя направил ко второму учителю – скульптору Н.А. Лавинскому.

Излюбленные материалы Владимира Колесникова – дерево, мрамор, керамика. Впрочем, керамика для него скорее материал для эскизов. В керамике он размышляет, проясняет замысел, прежде чем приступить к работе в более «тяжелом» материале. Скульптор никогда не прибегает к помощи ассистентов, он собственноручно выполняет все стадии работы, включая окончательную полировку скульптуры. Колесников следит за новыми технологиями, но при этом предпочитает пользоваться традиционными методами работы в материале. Скульптор тяготеет к завершенной форме и старается «не оставлять следов от инструмента на поверхности скульптурных форм». Для этого ему приходится подолгу работать над каждым произведением.

Но основные интересы Владимира Колесникова сосредоточены на решении пластических и образных задач. Скульптор мастерски передает чувственные оттенки идеальной красоты обнаженного тела, добивается мягких очертаний скульптурных объемов, в том числе и за счет тщательной обработки поверхности мрамора. Стилистически и тематически ему близка греческая архаика («Даная», 1997, мрамор; «Афродита», 1998, мрамор; «Торс Амазонки», 2000, мрамор), искусство Древнего Египта («Жрица», 1995, красное дерево; «Египет», 1997, мрамор), но есть и русская тема («Царь Алексей Михайлович», 1984, керамика; «Постник Барма», 1984, керамика, вариант – гипс тонированный; «Екатерина II», 1991, керамика; «Дорогу осилит идущий. А. Рублев», 2005, керамика).



Владимир
Колесников
Паганини
1974
Дерево

Даная
1997
Мрамор

Владимир Колесников является учредителем галереи «Четыре Колеса», ее название должно ассоциироваться с четырьмя видами классических изобразительных искусств. Некоторые выставки галереи проходят в мастерской скульптора на Сретенском бульваре.

На выставке в Московском музее современного искусства состоялась презентация новой скульптурной работы художника «Железная купчиха» (высота 2 м 44 см), выполнена она в новом сочетании – красного дерева и металла.

На выставке экспонировалось более 30 произведений, а также фотоизображения тех скульптур, которые по разным причинам не смогли войти в экспозицию.

Евгения Сергеева

Kolesnikov, a Creator and a Stonemason

The sculptor Vladimir Kolesnikov's retrospective for over a quarter of a century has been presented at the Moscow Museum of Modern Art. More than thirty works were on show, as well as photographs of those sculptures that for one reason or other could not have been brought in.

Yevgenia Sergeyeva

алексей гога. «киот»

Московский музей современного искусства в рамках Третьего Санкт-Петербургского фотовернисажа в Центральном выставочном зале «Манеж» представил проект «Алексей Гога. Киот. 2001–2005».

XIX век. Природа фотографии воплощает в себе некие основы религиозного отношения к миру. Она дуалистична, в том смысле что одновременно является и авторским творением, и отражением мира природного, созданного Богом. И в этом ключе роль фотографа как творца была второстепенна по отношению к акту божественного творения. Фотография того времени полностью соответствует представлениям религиозных мыслителей прошлого о природе идеального изображения.

XX век. Фотография, осознанная как вид творчества, стала объектом и субъектом манипулирования. Воспринимая идеи современного искусства – сначала модернизма, а потом и постмодернистских наслоений, – в своем стремлении к искажению, трансформации она утратила чистоту и ясность. Но рано или поздно все всегда возвращается на круги своя. Фотограф, занятый идеями света и ищущий форму идеального отражения реальности, неизбежно приходит к осознанию эмпирического потенциала фотографии как отражения.

Алексей Гога известен на московской арт-сцене с конца 1980-х годов как художник, работающий с фотографией. Первые его произведения, представленные широкой публике, были созданы с помощью камеры-обскуры, в обращении с которой он достиг высочайшего мастерства. Художник – участник множества групповых выставок в России и за рубежом, его произведения хранятся в музейных, корпоративных и частных собраниях современного искусства.

Проект «Киот», состоящий из 12 произведений, – пятая персональная выставка Алексея Гоги. Над проектом художник работал на протяжении пяти лет, в нем выражено движение от динамического индивидуализма к внешней замкнутости изображения, тяготеющего к канону. Художник-фотограф своим творчеством соединяет времена и идеи, разорванные до него традицией искусства прошлого столетия. Он связывает воедино расходящиеся традиции: иконного, канонического и экспрессивного, шокирующего. Подобного и неподобного, говоря языком древних. Причем, по мысли богослова VI века Псевдо-Дионисия Ареопагита, неподобное описание, символическое означение высокого ничуть не умаляет последнего, но, наоборот, еще выше славит его. «Киот» – проект, претендующий на масштабность и герметичность, магическое приближение к первоидеям, которое, впрочем, может быть прокомментировано со всей серьезностью отношения ученого или схоласта к чуду .

Ирина Чмырева

Alexei Goga. «Ikon Stand» 2001–2005

The Moscow Museum of Modern Art's project as part of the Third St-Petersburg Photo Show in the Central Exhibition Hall «Manege», St Petersburg

Alexei Goga has been well known to the Moscow art public since the late 1980s, when the photography-processing artist presented his first works produced by means of a camera obscura.

The project «Ikon Stand», with 12 works on view, is Alexei Goga's fifth one-person exhibition.

He has worked on the project for five years, and has spelled out his course from dynamic individualism to canon-related outwardly closed imagery.

«цветные сны» наны манджгаладзе

Кожура апельсина, яичная скорлупа, цветочные лепестки, скорлупа ореха… Она создает свои картины из того, что остальные просто выбрасывают в мусорное ведро, или из того, что мы, не задумываясь, топчем ногами – из песка, осколков ракушек, мха, сухой травы.

У грузинской художницы Наны Манджгаладзе идет в дело все согласно рецепту старинного английского пудинга. Нетрадиционные материалы? Это как посмотреть. В конечном итоге все, чем мы владеем, – природного происхождения. Так почему же не использовать эти дары в их первородном виде? И почему бы не уподобиться первобытному художнику или средневековому алхимику, извлекавшим красочный пигмент непосредственно из цветов, овощей, фруктов? Зачем имитировать бархатистость кожуры персика, если можно использовать саму эту кожуру? Пейзажи, написанные такими красками, получаются особенно теплыми и жизнерадостными. Им свойственен особый колорит и все то разнообразие фактур, которые мы только можем встретить в окружающем нас природном мире.

Художница добивается удивительных живописных эффектов – впечатления свечения, туманной дымки воздуха, наполняющего картины и создающего особую пространственную среду. И уже не понять, что изображает она – то ли это сон, то ли явь, то ли реальность, то ли фантазия? Одним словом, то, что она делает, – это лирика в том высоком понимании, которое дарует нам подлинное искусство. А еще это очень красиво, что тоже ценно.

В Московском музее современного искусства на выставке «Цветные сны» были представлены 53 работы художницы, выполненные в 2000–2005 годах.

Лия Адашевская

Nana Mandzhgaladze's Coloured Dreams

Nana Mandzhgaladze's exhibition «Coloured Dreams» at the Moscow Museum of Modern Art presented 52 works she produced between 2000 and 2005.

As material for her pictures the Georgian painter uses orange peelings, eggshells, flower petals and nut husks we usually dispose of in a dustbin, or sand, mollusc bits, lichen and dry grass we usually trample on without giving a thought. She puts everything to good use, as it was directed in an old pudding-book.

Her works have a special colouring and a variety of texture of the kind we can only see in the nature around us. The painterly effects she can thus achieve are remarkable indeed: the glow and haze are as if fused, giving the impression of a peculiar milieu.

Liya Adashevskaya

пространство слова

Чем более материалистическим
становится мир, тем больше я пишу ангелов.
Их крылья – мой протест
против материализма.

Э. Берн-Джонс

Возможно, эти слова английского художника мог бы сказать и Валерий Харитонов, чья выставка «Пространство Слова» прошла в ноябре в залах Московского музея современного искусства.

То, что в названии выставки «Слово» написано с большой буквы, не случайно, ибо в работах художника речь идет, если так можно выразиться применительно к живописи, о том самом Слове, которое было в Начале.

Валерий Харитонов пришел в живопись из театра. Он окончил Всесоюзный государственный институт кинематографии и с 1965 года как сценограф работал на одной из основных драматических сцен России – в Малом театре, где оформил несколько постановок пьес классического репертуара, среди которых – «Разбойники» Ф. Шиллера, «Человек и глобус» В. Лаврентьева, «Каменный гость» Л. Украинки, «Яков Пасынков» И. Тургенева. В начале 1980-х, после работы над живописным циклом по мотивам «Божественной комедии» Данте, Валерий Харитонов оставляет театр и полностью сосредотачивается на живописи.

Корни его творчества уходят к античности, древнерусским фрескам, иконописи, итальянской живописи эпохи Возрождения и романтическому крылу московской школы живописи. Из этого сложного ризомного переплетения рождается собственно харитоновский стиль, его неповторимая манера, ни на чей не похожий язык.

Однако представить работы Валерия Харитонова в современном интерьере сложно. Их даже картинами-то можно назвать только потому, что они выполнены на холсте и маслом. Эффектную живопись художника нельзя считать ни религиозной, ни светской, она не для украшения интерьера, а для размышления. В живописном экспрессионизме есть религиозный мистицизм. Это работы для уединенного рассматривания и осмысления. В них – путь постижения и духовных поисков художника, поисков ответов на извечные вопросы. Сложный путь познания и самопознания, где озарения сменяются сомнениями, и наоборот. Здесь и смятение, и растерянность, и утверждение.

«Вначале было Слово. И Слово было Бог». Живопись Харитонова – буквальность, лишенная иллюстративности, визуализация слов Библии. Именно визуализация, а не интерпретация. Это как сгустки мысли. Эквивалент единственной фразы божественного писания, заключающей в себе бездну смыслов.

Но это одновременно и молитва, слетающая с уст верующего.

Это столкновение и переплетение в едином порыве устремленных навстречу друг другу Сущего и сущностного. Создателя и его творения, материи и Духа.

Сочетание тщательно прорисованных лиц, а вернее ликов, и рук в сложносочиненном рисуночно-красочном пространстве. Бурно кипящая красочная лава, порождающая образ. И «отслаивающаяся», двоящаяся, троящаяся, упругая живая линия, проявляющая его контур. Очень плотное, густонаселенное образами энергетически заряженное живописное пространство, где одно изображение наслаивается на другое, напоминает ткань палимпсеста с его особой фрагментарностью, дающей ощущение пространства временного. Все явленное, кажется, находится на границе исчезновения – проявления. Свечение, идущее сквозь время и достигающее нас, но не подобно яркой вспышке, мгновенному озарению, а постепенно проявляясь.

В этой фрагментарности – реальная история, канувшая в Лету, обратившаяся в миф и все же продолжающая длиться. История, которую переживает каждый человек. История души, постигающей Бога.

Право, нужно иметь мужество человеческое и творческое, чтобы писать сегодня подобные картины.

На выставке Валерия Харитонова в Московском музее современного искусства было представлено около 40 живописных и графических работ, созданных как в 1990-е годы, так и в последнее время. Экспозиция включала такие новые циклы, как «Рим, век первый», «Пророки» и другие.

Лия Адашевская

Word Space

Valery Kharitonov's exhibition «Word Space» at the Moscow Museum of Modern Art introduced about 40 paintings and graphic works dating from the 1990s and more recently. It included new cycles, such as «Rome, the First Century AD», «The Prophets» and others.

Kharitonov's painting features literalness, not illustration. It is precisely the visualization of the words of the Bible, not their interpretation. Every word looks like a clod of thought. Or like the equivalent of the only phrase of the sacred writing filled with an endless list of senses. It is a painting space, densely populated with images and charged with a lot of energy, where one image overlaps the other, like in the fabric of a palimpsest, with its special fragmentation conveying the impression of time and space.

Liya Adashevskaya

николай ротко – живописное преобразование повседневной жизни

В 2005 году в городах Сибири и Москве прошел цикл выставок «Отражение» члена-корреспондента РАХ Николая Ротко.

Nikolai Rotko: Everyday: Life as Transformed in Painting

Художественная жизнь в России в настоящее время наполнена противостояниями и борьбой различных точек зрения.

Наиболее актуальным является столкновение двух тенденций: той, что продолжает традицию живописи, и той, что эту традицию объявляет отжившей, заменяя ее другими технологиями, более, так сказать, радикальными способами художественного самовыражения, вроде арт-объектов, инсталляций и пр. В этом контексте творчество Николая Ротко представляется интересным, прежде всего тем, с какой страстью он на деле отстаивает традицию станковой живописи.

Перед нами тип художника, для которого творчество – смысл жизни и единственное призвание вне зависимости от выбранного материала. Он часто сетует на то, что из-за работы в монументальной керамике в свое время не удавалось уделять живописи столько времени, сколько хотелось. Но, возможно, именно опыт работы в керамике делает живописные произведения художника узнаваемыми: в них присутствуют

Nikolai Rotko spends most of his time in his studio; he usually avoids the fuss and bustle of exhibition-opening ceremonies. He comes to see new hangings a day or two after the exhibition is opened: he likes to contemplate works of art vis-a-vis. For all that, he keenly senses his unity of the surrounding world, all links and all passions that attract individuals and objects to one another; in short, man-and-nature unity.

Rotko is an artist who looks on artistic creativity as his only vocation in life, irrespective of what material he

стр. 43
Николай Ротко
Триумфальная арка
2004
Холст, масло

Диалог
2003
Холст, масло

Весенний сад
2004
Холст, масло

светотеневая моделировка, характерная для работы в скульптуре, подчеркнутые объемы, четкое деление на планы. Ротко превосходно выражает себя в любом из выбранных материалов. Подчас добивается почти акварельного эффекта, работая маслом на холсте, или, например, эффекта более плотной насыщенности цвета, который возникает при работе гуашью. Многие композиции его живописных работ могли бы быть повторены в керамике, или, скажем, в гобелене.

Цикл выставок Н. Ротко, прошедших в городах Сибири и Москве, получение звания члена-корреспондента Российской Академии художеств – все это вызвало творческий подъем: большинство работ, представленных на юбилейной выставке, приуроченной к 60-летию со дня рождения художника, было создано им в последние годы.

Одна из основных тем в творчестве художника – тема детства. Н. Ротко трактует ее как своеобразную мистическую тему посвящения, вступления в новую пору жизни. Лучшая работа этого цикла, по мнению искусствоведа И.Е. Светлова, – «День рождения» из серии «Воспоминания о детстве» (из коллекции А. Смолянинова, Новокузнецк). Ребенок на переднем плане держит чашу: своеобразный священный Грааль; фигуры на заднем плане могут быть определены как участвующие лишь в качестве слуг в этом сакральном обрядовом действе, тайном ритуале. Ощущение тайны и недосказанности подчеркивается темным фоном картины, фигуры словно выступают из затемненного пространства, световые пятна, высвечивая самое главное, моделируют форму.

Обширный цикл абстрактных работ особенно интересен игрой цвета. Корпусные мазки различных оттенков, иногда в пределах одной цветовой гаммы, выстраивают композицию. Большие фактурные плоскости способствуют созданию загадочной игры света, цвета переливаются, смешиваются, переходят из одного в другой. Работы «Свет в окне», «Утро в Османе», «Солнечное утро», «Городище», «Радуга над Османом», «Дом», «Диалог», абстрактные по производимому впечатлению, тем не менее основаны на восприятии предметного мира. Их отличает та особая организация световоздушного пространства картины, которая свойственна манере Ротко.

Среди абстрактных произведений Н. Ротко выделяются работы, которые можно было бы обозначить как линейные абстракции. На этих полотнах

линии сплетаются, двигаются, складываются в причудливые фантазийные композиции, но основаны они на реальных впечатлениях художника от увиденного. Лучшие из них, на мой взгляд, картины – «Балет» и «Мотор». Примечательно, что почти все работы этого цикла воспринимаются как фрагменты гораздо большего целого. Представляется, что рамки холста условны, и можно было бы продолжить композицию в бесконечность.

Серия работ «Аллегории» напоминает живопись сюрреалистов – с пустынными пляжами и фигурами манекенов на переднем плане. Некоторые из них, очевидно, являются своеобразными воспоминаниями о работе в монументальной керамике: «Прелюдия», диптих «Шорские таинства», «Легенда о лучниках», «Мы на лодочке катались». Фризовые композиции на переднем плане напоминают скульптурные барельефы: композиция как бы собрана из отдельных элементов.

Отдельная тема – городские пейзажи. Характерная работа этого цикла – «Триумфальная арка». В Триумфальной арке художник увидел символ величия города, его историю. Здесь чувствуются отголоски сражений и победных маршей, праздничных парадов и вместе с тем: тихое течение жизни, идет по установленному маршруту троллейбус, после прошедшего дождя дома отражаются в мокром асфальте.

«Отражение» – именно так назывался цикл выставок, приуроченных к юбилею художника (2005 год). Эта тема присутствует и в работах Н. Ротко «Старая площадь» и «Луна в озере» (собрание Московского музея современного искусства). Тема «Отражений» позволяет художнику живописными средствами воплотить на холсте эффекты столь любимой им многоцветной, красочной живописи, большие плоскости цвета в которой, «загораясь» в разных частях холста, создают впечатление мозаичного витража. Работая кистью и мастихином, Н. Ротко создает оригинальную живописную фактуру: чередование больших плоскостей гладкой, почти прозрачной живописи с рельефными корпусными мазками с более проработанными поверхностями холста.

Некоторое время назад Николай получил возможность подолгу работать на натуре. Больше всего его привлекает деревенский пейзаж. Выделяются цикл «Алтай», работы, написанные в деревне Осман в Кемеровской области. Работы этой серии хорошо представлены в Московском музее современного искусства: это «Деревенька», «По Алтаю», «Голубой вечер», «Водонапорная башня». Композицию «По Алтаю» можно классифицировать как ассоциативную абстракцию. «Домики» с характерными скатными крышами образуют в центральной части картины некое подобие круга или эллипса. Крыша дома – это всего четыре вертикально положенных корпусных мазка. Горизонтальные мазки передают фактуру бревенчатого сруба.

Охристые пастозные мазки «подсвечивают» картину изнутри. Рельефная живопись, экспрессивная, яркая, энергичная манера, кажется, что работа выполнена на одном дыхании, несколькими цветовыми аккордами.

«Голубой вечер» – в композиции этой работы использованы приемы обратной и одновременно параллельной перспектив. Треугольные формы образуют зигзагообразные линии, они складываются в очертания крыш, в отбрасываемые домами тени. Эта угловатость уравновешивается округлой формой крон деревьев. Пространственные свойства цвета использованы для передачи воздушной перспективы. Цветом передано общее состояние предвечерних сумерек. Художник использует насыщенные лиловый, пурпурный, синий, зеленый. Между цветами, как правило, проходит «разделительная полоса» темнее на несколько тонов. Четко очерченный рисунок домов и их крыш отчетливо читается с большого расстояния. Но работа рассчитана и на восприятие с близкого расстояния, когда становится видна фактура произведения – перемежающиеся части гладкой и пастозной живописи.

Станковая живопись имеет свои законы, и они в равной мере относятся как к предметной, так и к абстрактной живописи. Думается, что для того чтобы избежать однообразия и реализовать свое стремление к новизне, автор мог бы более активно работать с возможностями перспективных построений, обратить внимание на сочетание и взаимовлияние собственно живописных колористических и пространственных соотношений в картине.

Городище
2002
Холст, масло

has chosen for it. He often complains of having not given to painting as much time as he wished because he had to work too often in monumental ceramics. Still, his experience of work in ceramics has made his paintings so much idiosyncratic: they show a great deal of light-and-shadow modelling effects usual in sculpture, emphasized volumes and a clear-cut plane division.

Rotko can express himself in any of the materials he has chosen. He can often achieve watercolour effects in oil-and-canvas works or, for example, an effect of heightened colour density usual for gouache painting. Many of his painting compositions could have very well been remade in ceramics or, say, in tapestry.

Yevgenia Sergeyeva

Николай Ротко много времени проводит в мастерской, избегает суеты вернисажей. Выставки посещает после открытия – он любит быть с искусством один на один. Но художник остро чувствует свое единство с окружающим миром, те нити и те страсти, которые соединяют людей и вещи, человека и природу.

В творчестве Ротко можно проследить много параллелей с творчеством художников начала XX века, в частности, с творчеством Хаима Сутина. Сутин – один из его любимых художников. Николай Ротко так же, как Сутин, любит сочетание красного с синим фоном. Но, если в творчестве Сутина взаимоотношения красного и синего воспринимаются больше как драматические, даже трагические, в творчестве Николая Ротко игра с теми же взаимоотношениями создает ощущение праздника.

Евгения Сергеева

Деревенька
1998
Холст, масло
ММСИ

Мотор
2002
Холст, масло

валерий блохин в категориях успеха

В сентябре 2005 года в Галерее искусств Зураба Церетели проходила выставка краснодарского живописца Валерия Блохина. На ней было представлено более 50 работ, выполненных по итогам творческих поездок художника по странам Ближнего Востока, Азии, Африки, Латинской Америки.

Живопись В. Блохина, с одной стороны, тяготеет к традиционной образности, а с другой – в ней есть эпатажность, «неклассичность». Барочно-театральная манера письма сообщает живописи эскизность, словно художник торопливо фиксирует один за другим чувственные микробайты. Эта фонтанирующая живопись выглядит нарочитой, обусловленной интригами автора с самим собой, собственными эмоциями. Южноевропейский темперамент Блохина бушует на холсте, в результате рождается колористический хаос. В это внутрикартинное состояние, в эти живописные разливы художник вводит будущие образы. Но такое поле уже само таит в себе сюжет, оно самоопознавательный экран смыслов. Такой процесс кому-то покажется стремительным и блестящим, а кому-то – насильственным актом, схожим с деятельностью скульптора. В магме субстанции формируются детали, из живописного марева возникают первоначальные импульсы образов.

Эмоциональные, но небеспочвенные взлеты фантазии художника, близкие по своей природе энергетическому прорыву, трудно поддаются дозированию. Поэтому в его холстах всего много: фигур, состояний, нюансов, желаний... Если художник увлекается коричневым, то он с поразительной настойчивостью будет внедрять этот цвет в больших и малых количествах, стремясь предметно передать через него разные вещи: то бархатную тень на белой стене, то сумеречное пространство храма, густую воду Ганга, смирные азиатские лица или активные рефлексы... Если он пишет тематическую картину на ориентальную тему, то он неизбежно перенаселяет ее типажами, животными, деталями. Персонажи плотно заполняют пространство, путаясь в одеждах, нарушают планы, масштабы, соперничают друг с другом в яркости одежд и драпировок, толкаются навьюченными боками больших верблюдов и маленьких осликов... Все, как на переполненном звуками и запахами восточном базаре.

Живописные образы Блохина могут кочевать из одной картины в другую, менять одежды, пол, национальность. Художник по-восточному вольно распоряжается их жизнью, легко перемещая их вместе с желтыми песками из одного азиатского захолустья в другие непостижимые, космические пространства. Но при этом они всегда сохраняют авторскую печать, остаются персонажами его планеты.

Эмоциональная избыточность живописи – следствие серийного, блокбастерского мышления художника, требующего соревнования с самим собой. Блохин снова и снова стремится прожить ту или иную ситуацию в колорите или в сюжете. Его ориентализм выражает скорее инаковость, имеет самоценное значение, он позволяет художнику совмещать этнографические детали с энергетическим, акустическим ощущением экзотического материала.

Документальная сторона для него – лишь повод для развития собственного сценария, на фоне которого разворачиваются полумифические события.

По большому счету тема ориентализма в творчестве Блохина существует как композиционный фактор, это один из удачных способов реализации художнических амбиций. Это своего рода цивилизованный бунт художника против будничности, бунт против нормативной эстетики. В этом аспекте его ориентализм, несомненно, несет в себе провокационный смысл, но без эпатажа и душераздирающих акций, провокация в недвусмысленной демонстрации адресности своего творчества, расчете на своего зрителя.

В этой связи возникает вопрос о понятии коммерческого, продажного, и некоммерческого, непродажного искусства.

Какой смысл так делить современных художников, если у всех у них, несмотря на индивидуальные стратегии, одинаковые конечные цели и задачи творческого пути – признание и успех.

«Перестроечный» критерий «коммерческое – некоммерческое искусство» легко заменяется на более отстраненные критерии, близкие пространству профессионализма.

Судя по реализации весьма специфического живописного проекта, посвященного ориентальной теме, Блохина можно отнести к малочисленному отряду «коммерческих» художников. Он обладает чувством внутреннего согласия, которое притягивает к его творчеству обширный круг людей. Блохин – успешный художник. Он пришел к этому не столько благодаря социальному конформизму, сколько врожденному чувству времени. Он может в своих работах приспособить время к конкретной ситуации, растянуть, сжать почти так, как поступает в своих медитациях опытный монах с категорией времени.

Вообще можно усмотреть много параллелей между путем успешного художника и судьбой «белого монаха», живущего, как известно, во всей данности мира. Он одновременно в нем и вне его. Почти не прикасаясь к главному механизму жизни, он в то же

время активно формирует его некоторые стороны. Художник может, как и монах, быть предельно самостоятельным и в то же время абсолютно зависимым от всего. Художник в большей степени, чем другие, находится между низким и высоким, он то завораживает зрителя своей недоступностью, то безжалостно отрезвляет его своей нутряной правдой.

Современное изобразительное искусство остро реагирует на «хорус» – границы допустимого между двумя полюсами. Этот этически-эстетический «хорус», казалось бы, мало влияет на действительность, но создает тот дискомфортный фактор, который не может не раздражать носителей стабильного.

Благодаря чувству времени и реальности «хорус» Валерия Блохина довольно широк. Он колеблется между Востоком и Западом, между настоящим и вымышленным, традиционным и индивидуальным, ориентализмом и барокко, безусловным и относительным...

Людмила Бондаренко

Valery Blokhin in the Categories of Success

The unveiling of Valery Blokhin's show at the Tsereteli Gallery took place on 13 September. The painter from Krasnodar exhibited more than 50 of the works he had done after having toured across Near East, Asia, Africa and Latin America.

His works reveal at once a tendency to traditional imagery and an epatant non-classicism. His baroque-like theatrical brushwork adds something sketchy to them, leaving the impression as if the painters were in a hurry fixing on the canvas, one after another, micro-bytes of his senses. This bursting manner of painting may appear affected, or motivated by the painter's intrigues with himself and with his own emotions. His southern temperament makes a havoc of colours on the canvas. And into this inside-picture state, with its painterly influxes, introduces he his future images. But this field itself implies some story plot. It looks like a self-identifying screen of meanings. Some may find this manner of painting splendid and dashing; others, something of an enforced action similar to a sculptor's. Details take shape in this magma, and initial impulses of images arise out of the painting haze.

Valery Blokhin's chorus is wide, thanks to his sense of time and reality. It oscillates between East and West, between the real and the imagined, between the traditional and the individual, between orientalism and baroque, between the absolute and the conditional...

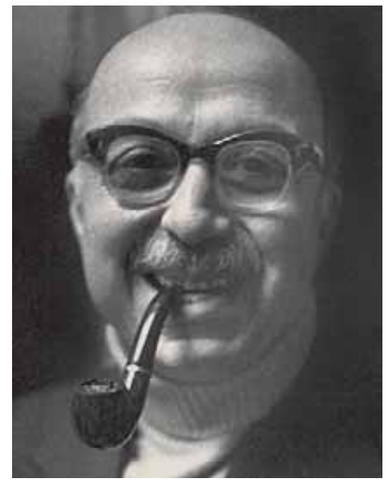
Lyudmila Bondarenko

Валерий Блохин
Вьетнам. Рыбаки

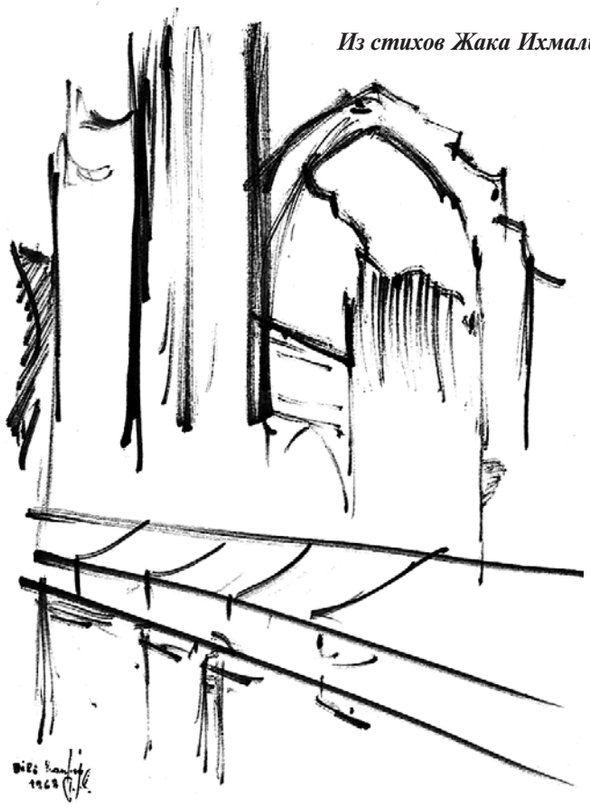
Венеция
2005
Смешанная техника

Кочевники
2004
Смешанная техника

«мастера нет, лишь мир его»



Из стихов Жака Ихмальяна



Картины Жака Ихмальяна неоднократно экспонировались в московских залах. Первая большая выставка состоялась еще в 1979 году и стала, к сожалению, посмертной. Недавно в Академии художеств было показано обширное наследие Жака Ихмальяна: помимо живописи можно было увидеть графику, иллюстрации и изумиться удивительным тональным и фактурным эффектам, которых художник достигал, выжигая изображения на небольших кусках фанеры или накладывая битумный лак на банальный «кухонный» пластик. Все, что выходило из-под его рук, отмечено высоким профессионализмом. Учителями Ихмальяна были: сначала известный турецкий художник Абиддин Дино, затем художник и поэт Бедри

Рахми Эйюбоглу, и, наконец, в Стамбульской Академии изящных искусств он – один из самых ярких студентов французского художника Леопольда Леви. Но, пожалуй, главное то, что его произведения были и остаются совершенно особенными в художественном контексте.

Текущие формы фигур и предметов и элегическое, с затаенным оттенком драматизма настроение узнаешь сразу. А искренность искусства волнует вновь и вновь. Впрочем, это становится понятным, если знать, что искусство было для Жака Ихмальяна больше чем профессией, хотя обстоятельства жизни порой лишали его возможности писать и рисовать.

Наделенный обостренным чувством справедливости, душевной отзывчивостью, он в юности увлекся картиной справедливого гармоничного мира, рисуемой коммунистической утопией, был арестован за принадлежность к компартии и провел в заключении три года. Три года он писал картины только в своем воображении, рисовал мысленно, вглядываясь в пятна и разводы на стенах тюремной камеры. (В его архиве сохранились названия нереализованных работ: «Смеющиеся стены», «Раненые стены», «Стена, заставляющая думать».)

Потом Жак Ихмальян вынужден был эмигрировать, жил в Ливане, Польше, Китае... Занимался монументальной живописью, иллюстрировал книги арабских и французских авторов, делал рисунки для периодической печати и, как он сам называл, «мебельную живопись», служащую украшением детских комнат. Странствуя по миру, художник не мог брать с собой станковые произведения и потому раздаривал друзьям... В сущности, мы знаем только работы Ихмальяна, выполненные в России, где он жил начиная с 1961 года, деля время между работой на радио, преподаванием турецкого языка в Институте стран Азии и Африки при МГУ и живописью. Полтора с небольшим десятилетия творчества вместили его многолетний художественный и человеческий опыт, выразившийся в стихах, эссе об искусстве, но в первую очередь в весьма значительном количестве живописных и графических произведений.

Его работы выполнены не с натуры, но сохраняют ощущение ее многообразия и сложности, неповторимость увиденных когда-то пейзажей, жанровых сценок, лиц, людей, интерьеров, предметов... Они – словно медитация с кистью в руке на темы жизни, истории, культуры, на темы театра, цирка,

Стр. 50
Жак Ихмальян
Две грации
1973
Картон, масло

Музыканты
1974
Картон, масло

Стр. 52
Интерьер. Уголок комнаты. Армения
1974
Картон, масло

Jack Ihmalyan's soliloquies

The large legacy of Jack Ihmalyan, including paintings, drawings and illustrations, has recently been displayed in the Academy.

For Jack Ihmalyan, art was more than profession; but sometimes he was so hard-pressed that had to lay off painting or drawing.

We are familiar with only what he did in Russia, where he lived since 1961, spending his days broadcasting on radio, teaching Turkish at Moscow University's Institute of Asian and African Countries, and painting.

Over more than fifteen years, he managed to have expressed his previous wide-ranging experiences in poems, essays on art and, above all, in a large number of painting and graphic works. And whatever techniques he used and whatever subjects he chose, he always strove to convey a heightened emotion or a shattering experience, «to clean one's eyes of rust», as he would say. For he believed that most people, to borrow lines from his poems, «look without seeing; make love without feeling; live without knowing; and will die one day – without have seen or heard or learned anything».

Svetlana Khromchenko

праздника и скрытой в его сердцевине грусти... Порой они становятся доверительными монологами художника, который видит в зрителе внимательного, тонкого собеседника, способного к сопереживанию, а не холодного аналитика или, того хуже, потенциального покупателя.

У него был особый, словно бы вне традиций почерк. По нескольким сохранившимся рисункам учебного, академического характера видно великолепное владение формой. Но в дальнейшем Ихмальян отошел от жизнеподобия, стремясь к музыкальным созвучиям цвета и формы, к метафоричности образов, к непредсказуемому и драматичному борению тьмы со светом, который в его работах одновременно является и цветом.

Композиции картин то ясны, прозрачны, пространственно обозримы, то волнуют романтической недосказанностью проявляющихся в темноте форм и силуэтов.

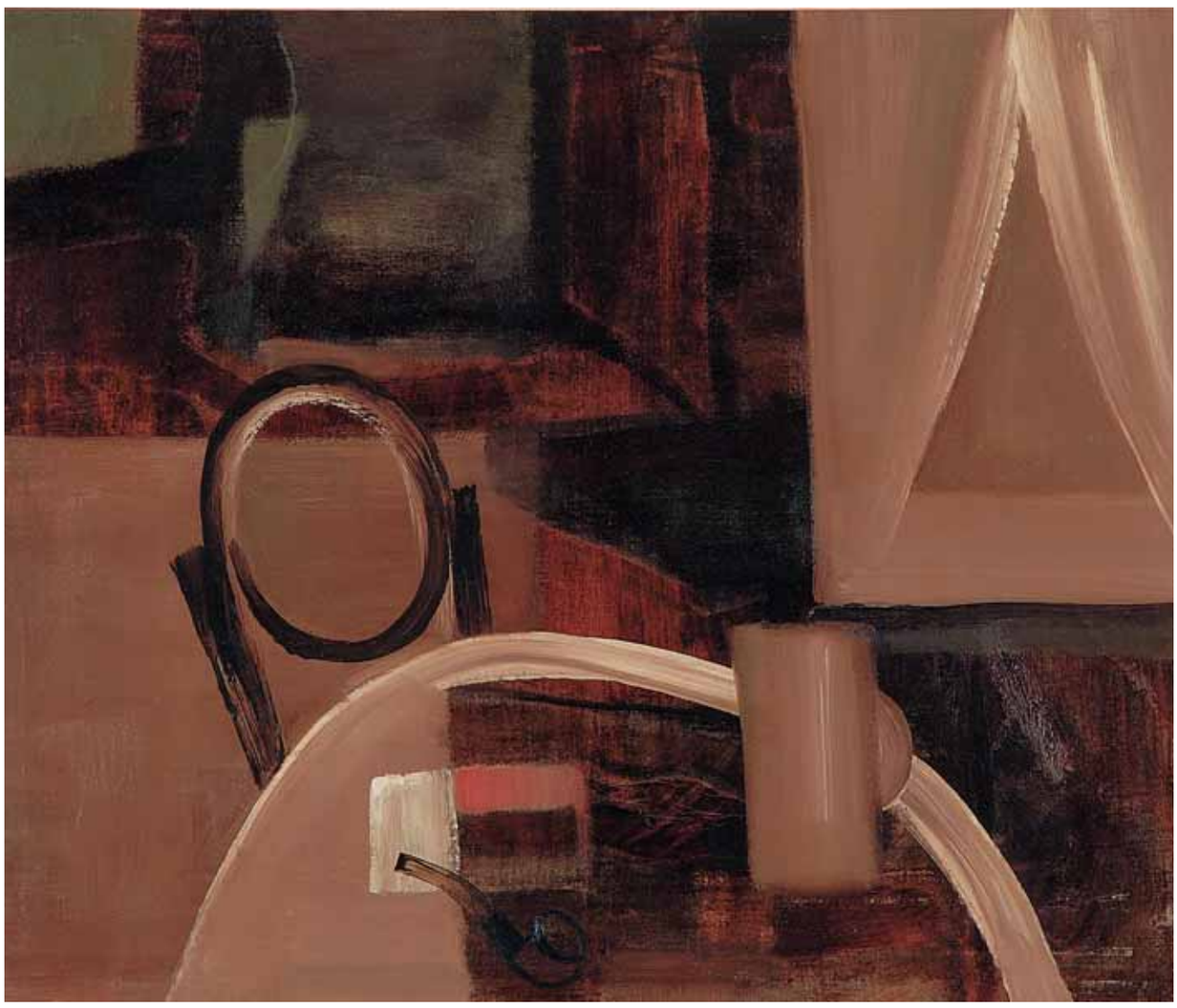
В его картинах чувствуется некий французский шарм. Угадывается любовь к Пикассо, фовистам и особенно Матиссу. Творчество последнего было тем мостиком между Западом и Востоком, по которому двигался и сам Ихмальян. Однако не только миниатюра с дивными соцветиями красок, декоративностью и условностью художественного языка, но и культура Дальнего Востока отголосками вошли в его искусство.

В Китае турецкий художник изучал технику живописи тушью и под впечатлением от работ современных китайских мастеров в собственной живописи неоднократно прибегал к артистичному росчерку кистью, напитанной уже не тушью, а масляной краской, не только формообразующему, но и передающему энергию и «ритм биения серца» художника. При этом фигуры, обрисованные замкнутой линией, становились некими подобиями иероглифов, знаками скорби, раздумья, милосердия. От Дальнего Востока, вероятно, идет и любовь к тонким монохромным решениям, нежной светотени, лаконизму средств и «пустому» пространству, а также эстетизация непредсказуемых эффектов смешения и наложения красочных слоев.

Концентрированность на работе позволяла ему добиваться той легкости, которую он более всего ценил в искусстве.

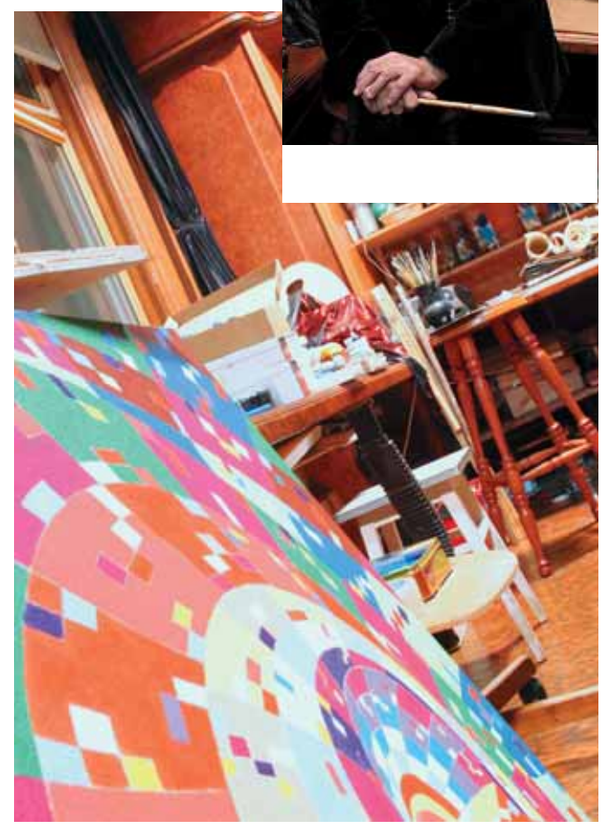
Какими бы художественными приемами Жак Ихмальян ни пользовался, к каким бы сюжетам ни обращался, он стремился, чтобы произведение искусства отражало глубокое чувство или сильное потрясение, «стирало ржавчину с глаз», потому что большинство из нас, перефразируя его же стихотворные строки «смотрят, не видя. Любят, не чувствуя. Живут, не зная; Умрут – настанет день: не увидят, не услышат, не узнают».

Светлана Хромченко



пространство души – пространство мира

В октябре 2005 года в залах Российской Академии художеств прошла выставка народного художника Кабардино-Балкарской Республики, члена-корреспондента РАХ и члена Европейской академии художеств Мухадина Кишева, приуроченная к 65-летию автора. В экспозицию вошли работы, созданные за последние пять лет.



Одним из тех, кто всерьез задумался и остро почувствовал всю значимость проблем, связанных как с жизнью отдельных народов, так и сообщества в целом, оказался живописец, график и художник-монументалист Мухадин Кишев.

Однако почему он? Очевидно, ответ следует искать в биографии художника, складывающейся буквально на пересечении национальных и государственных проблем. Кабардинец Мухадин Кишев родился в Нальчике, столице Кабардино-Балкарии, художественное образование получил в Краснодаре. После окончания художественно-графического факультета вернулся на родину и одновременно на протяжении тридцати лет периодически работал в различных домах творчества Союза художников России, а также других союзных республик. Сам он признается: «Главную школу мастерства получил не столько в университете, сколько в творческом общении с такими мастерами, как Зураб Церетели, Павел Никонов, Олег Вуколов. Соответствующая форма коллективной работы предполагала возможность непосредственного наблюдения за художественными поисками

других авторов, способствовала приобретению специальных образно-пластических навыков». С теплым чувством Кишев вспоминает о том, как он по приглашению Ростислава Николаевича Барто проработал целых два месяца в его мастерской.

Затем, в период политического перелома, в самом начале девяностых годов, он женится на англичанке, с которой, кстати сказать, также знакомится на творческой даче, и уезжает в Южную Англию. А через несколько лет они обосновались в мастерской на океанском побережье Испании, в которой художник проводит большую часть своего рабочего времени. Но привязанность к России остается по-прежнему сильной. Недаром совсем недавно Кишев приобрел в Москве мастерскую, где работает с тем же вдохновением, что и в испанской.

Скорее всего, сложившаяся таким образом линия жизни и привела к размышлениям об исторических судьбах наций, о необходимом содружестве народов с самыми разными традициями и привычками.

Результатом этих размышлений явился грандиозный по художественному замыслу цикл полотен и графических листов, темы которых говорят сами за себя: «Душу не убьешь. Еврейская трагедия», «Черный восход», «Конец», «Кровавые окна Беслана», «Иракская трагедия».

По словам автора, идея «Еврейской трагедии» вынашивалась в продолжение нескольких лет, а сама живописная композиция была завершена почти молниеносно, всего за один день. Окончательно созрев в сердце, она словно вылилась на холст из душевных недр. Все изобразительные мотивы фактически переработаны в знаки огромного символического содержания. Особая торжественная монументальность четко очерченных живописных форм превращает картину-панно в своеобразный мемориальный ансамбль, сооб-

стр. 53
Мухадин Кишев
Золото Испании
2002
Холст, масло

стр. 53, 54
В московской мастерской художника
Фото Алексея Гуляева

Цветы Африки
2005
Холст, масло

стр. 55
Дороги
2001
Холст, масло

щает выразительному пространству скорбную интонацию музыкального реквиема. В таком же эмоциональном ключе выполнен и «Черный восход» – картина, посвященная роковым событиям одиннадцатого сентября в Нью-Йорке. Сюжетная композиция, приемом декоративной стилизации погружается в символико-эмблематическое состояние, все реальные приметы трагического события – башни-близнецы, розы взрывов, круг солнца – возвышаются столпами страха и одновременно надежды.

Не менее впечатляет и холст под названием «Конец». Тесно сбитое стадо белых, синих и красных баранов, возглавляемое красным козлом, вплотную приблизилось к опасному краю провала. Это метафора губительного тупика любого тоталитарного режима, неважно, какого он политического уклада – коммунистического, монархического или республиканского.

Хотелось бы отметить, работа над произведениями данного цикла привела художника к принципиально новому этапу творческого развития, от которого следует ожидать весьма значительных результатов. В соответствии с разработанной образной манерой и концептуальной трактовкой сюжетов серии надлежит присвоить определение – «декоративный символизм». Трагедия подается не через показ страданий, грязь и кровь, а посредством жизнеутверждающих красок. Это своего рода исторический жанр в самом высоком значении, синтезирующий все достижения новейшей живописи: поп-арта, абстракции, «новой вещественности».

Будучи, безусловно, цельной художественной натурой, и по какой-то никому не ведомой авторской логике Кишев в результате многолетней творческой практики поднялся в живописной пластике на уровень универсальных философских обобщений, сохранив всю полноту земного бытия.

Возьмем цикл, названный автором «Тоска по природе». Его создание связано с весьма насущной экологической проблематикой. Чувственные формы и пламенеющие краски призваны утверждать непреходящее значение всего природного окружения.

Мотив любви получился особенно выразительным в композициях под названием «Двое»: растения и абстрактные конфигурации, вплотную приближенные друг к другу, обнимаются подобно двум любящим персонажам. Так раскрывается мысль о благотворности природных сопряжений, осознание ценности естественных взаимосвязей.

Тема живительных контактов в природе закрепляется в анималистическом жанре. Особая приподнятость присутствует в анималистическом цикле в композициях с журавлями и жирафами, изображенными на фоне гигантского солнечного круга яркого оранжевого или жгучего синего цвета. Роскошества живой природы призваны образно запечатлеть композиции с бабочками и рыбами, колористическая экспрессия которых возводится до красочного апогея. Анимализм сохраняется и в серии «Времена дня». В ней художник стремится зафиксировать в живописных образах характерные состояния атмосферы в определенные часы суток или даже краткие мгновения природных явлений.

А вот в двух других сериях – «Времена года» и «Русская зима», созданных в масляной технике, авторский взгляд поднимается до значительной степени обобщения. Художник в них почти совсем отказывается от изобразительной традиции. В творческом методе этих произведений, при желании, можно найти образную параллель с «аналитическим искусством» Павла Филонова, одного из лидеров русского авангарда. Как и Филонов в «Формулах весны» и «Формулах космоса», Мухадин Кишев в абстрактном пуантилизме первого цикла и в пластических метаморфозах второго с помощью цветовых и тональных ассоциаций стремится выразить пленэрный формат каждого времени года, захватить его эмоциональный субстрат.

Это восхищение природой, неистребимая влюбленность автора в любые формы ее творений закономерно породили графическую серию «Люди мира». Так создается портретная галерея разных национальных типов – «Индиец», «Сенегалец» и др.

Однако в связи с мировоззренческой позицией для Кишева подход к человеку со стороны одной только внешней типизации недостаточен. В его творчестве почти одновременно появляются циклы коллажей, получившие названия «Медитация», «Судьбы», и цикл монотипий «Загадочная архитектура».

Gifts and Scope

Muhadin Kishev was born in Nalchik, the capital of Kabardino-Balkaria, and trained in painting and graphics in Krasnodar. On graduation, he returned home, and for thirty years worked on commissions from the Artists' Union. In the early nineties, amid political change, he met an Englishwoman at one of the Union's studios. Soon afterwards they married, and moved to England. A few years later, they set up a studio on the coast of Spain. Now the painter spent most of his time there. However, he could never overcome his nostalgic sentiments. Recently, he has bought a studio in Moscow. This has allowed him to work here as efficiently as in Spain.

Having seen nations with different customs and traditions, Kishev has paid more attention to their history and co-operation. This is how he himself explains his art pluralism and his dedication to different systems of images and techniques: «When a painter comes to convey the beauty of a landscape, or a human, or an animal, or a bird, and so on, he can't do it with abstract-art means; to he will need representational-art means. Many philosophical notions, on the other hand, call for a certain mood and a certain set of abstract-art means. I'm sure that creating both in abstract-art media and in representational-art media is helpful and rewarding. When you come to abstract painting you feel you must do it concrete, bold, fresh and upbeat. In any form of art, you must know exactly what you want to say and how you can do it. In representational art, it's important to avoid being bonded to the outer appearance; in abstract art, it's important not to let yourself do tricks, but do it with high emotion and affection.»

Nikita Makhov

Произведения первого посвящены эстетическому исследованию души человека. Поэтому художник отходит от миметического принципа и обращается к абстрактному, или беспредметному, методу. «Загадочное пространство» душевной сферы художник «изображает» в виде наслаивающихся друг на друга пересечений многочисленных овалов, арочные проемы которых уводят куда-то в необозримую глубину. Или в виде спирали античного меандра, принятого в древних культурах за символ бесконечности и всеобщей взаимосвязи, перехода из мира земного в мир небесный.

Само же горение души, переживающей некий онтологический взлет, выражается в красочных контрастах повышенной цветовой напряженности, чему способствует применение акриловой техники.

Абстрактная методология продолжается в серии «Взрыв поисков». В ней поставлена цель – захватить в пластической динамике сам таинственный момент зарождения художественного образа. Произведения цикла, несмотря на их беспредметный характер, воспринимаются своеобразными автопортретными «изображениями». А вот серия под названием «Загадочная архитектура» снова разрабатывается в изобразительном изложении.

При этом Кишева привлекает не столько внешний визуальный аспект строений, сколько их невидимое внутреннее содержание, сама душа возведенных объектов. То есть и в данном случае настойчиво заявляет о себе антропологический подход.

Художественный плюрализм, приверженность различным образным системам и технологическим приемам живописец объяснил сам: «Красоту природы, человека, животных, птиц и предметов абстрактным языком не изобразишь, для них нужен реальный язык. А многие философские идеи требуют определенного настроя и выбора абстрактного языка. Я могу с уверенностью заявить, что творить в реальности и в абстракции одновременно помогает и обогащает. Абстракция заставляет тебя творить конкретно, смело, свежо и радостно. В любом виде искусства ты должен знать, что хочешь сказать и как это сказать зрителю. В реальности – не быть в плену у натуры, а в абстракции – не заниматься фокусами, делать с большой любовью и чувством».

Свойственная художнику склонность к образному обобщению способствует переходу от конкретных памятников архитектуры к целой географической местности, к одному из самых примечательных по национальному колориту регионов Испании. Андалусии Кишев посвящает два абстрактных панно – «Лунная ночь. Моя Андалусия» и «Солнечный день». Сверкающий калейдоскоп геометрических тел яркой спектральной окраски – треугольников, квадратов, окружностей – поднял натурные впечатления автора до уровня универсального символа. По сути, включил земную область в систему космических координат, указывая тем самым на ту роль, какую Андалусия играет в судьбе художника.

Тот же космический масштаб обретает и человеческая душа в картинах «Дорожки мысли». В их беспредметном живописном пространстве она разрастается до вселенских объемов, как бы заполняя своим присутствием всю космическую бездну.

В серии живописных работ, названных «Космическое пространство», планетные круги синего, белого, зеленого и коричневого цветов, расположенные на космических фонах черного или сумеречно-сизого, вбирают философскую интенцию автора, уникальное умение соединить разрозненные, казалось бы, ничем не связанные аспекты жизни в целостную структуру всеобщего миропорядка.

Переходя от цикла к циклу, Мухадин Кишев учился ощущать любое проявление жизни – от самых ее скромных форм до макрособытий, – как родное, старался занести его в свой душевный багаж.

Никита Махов

Туннели мысли
2005
Холст, масло

георгий пузенков не только о моне лизе

На вопросы «ДИ» отвечает художник Георгий Пузенков

ДИ: *Сегодня нам бы хотелось поговорить с вами не столько о Моне Лизе, сколько затронуть, может быть, достаточно общие вопросы. Об искусстве вообще и о современном искусстве в частности. О том, что такое искусство, его границы, его тактика и стратегия. О тех проблемах, которые художникам приходится решать сегодня. Одна из главных – возможность внятного диалога со зрителем. Но начнем мы все же с конкретного вопроса. В своих работах вы часто прибегаете к приему цитирования. Для чего?*

– Мне всегда казался важным контакт со зрителем. Но люди идут на контакт тогда, когда видят что-то знакомое, понятное. Воспринимать абсолютно новое большими дозами нам не дано. От нового нас должна отделять не более чем одна капля. Таких капель может быть много, но друг за другом. Чтобы вас понял зритель и пришел туда, куда долго двигался художник, надо чем-то захватить внимание зрителя, а потом уже возможен диалог. Но главное, чтобы зритель сразу не ушел.

ДИ: *Для этого в кинематографе существует так называемый эпизод-интрига. Тот же прием часто используется и в литературе, особенно детективах.*

– Конечно, зрителя можно спровоцировать, зацепить каким-нибудь ужасом. Так делают в кино, да и почти везде. Такие шоковые ситуации мне неблизки. Более того, они часто приводят к экстремальным шокам. Потому, когда я что-то делаю, всегда думаю – куда это приведет. А то ведь можно и так: из-за белого экрана выходит монстр и убивает всех зрителей. А что потом?!

Но ведь можно зацепить и тем, что лежит в душе человека... Представьте – на выставке Рембрандта зритель видит портрет своей матери. Или на выставке Пикассо обнаруживает собственный портрет. Цитата в моих работах – это и есть начало контакта, когда зритель узнает то, что уже ему близко. Это, конечно, не гарантирует попадания в душу зрителя – если ничего нового с формой сделано не будет, то кроме легкого ветерка узнавания, может, ничего и не произойдет.

В свое время я совершенно осознанно стал постмодернистом. Большинство художников моего поколения в то время обратилось к соц-арту, иначе социальной критике при помощи инструментов поп-арта, ибо привязанность художников к политике в России не прекращалась никогда: сначала одни занимались соцреализмом, потом другие – соц-артом. Видимо, вербальная доминанта свойствен-

Georgy Puzenkov about Mona Lisa and Much Else

The painter Georgy Puzenkov makes his point in a DI interview.

– We should like to talk not only about Mona Lisa, but general matters: art in general and contemporary art in particular. What is art in itself? What are its borderlines, its tactics and strategy? Can an artist communicate with viewers successfully?

For a start, one particular question, however. You often make use of quotation in your works. What is this trick for?

– I think getting in touch with people is very important. People are willing to get in touch when they see something familiar, something they know well. We can't take in entirely new things in large doses. One drop of the new may be enough. Drops should be few and far between. For viewers to get your meaning and follow your direction, you must first catch their attention, before trying to set up a dialogue with them. But what matters above all else is to make them stand and look.

– Filmmakers use what they call intrigue episodes for the same purpose. We often find the same trick in fiction, especially in detective stories.

на российской ментальности. Мне неинтересно использовать арт в качестве политического инструмента. Я даже написал призыв к «веселому искусству». Мне хотелось заниматься формой и искать утопическую свободу от всякой политики.

Энди Уорхол хотел быть похожим на Матисса. И я тоже в свою очередь хотел быть похожим на Матисса. Хотелось соцреалистический жирный мазок заменить на легкую и ироничную плоскость поп-арта и так же, как в поп-арте, быть безразличным к политике и вообще находиться вне формулы понимания культуры как противостояния официоза и интеллектуального андеграунда.

Тогда я еще не понимал, что поп-арт вырос из необходимости выразить эпоху глобальных перемен в рыночно ориентированной цивилизации. Хотелось быть непохожим по форме, но походить по чувству на своих любимых художников. Вот так я и пришел к комбинациям цитат в виде «оконтуренного» воспоминания.

ДИ: *Первый, кто использовал цитату, был Гоген. За что его современники очень критиковали. Обвиняли в плагиате.*

– У меня была однажды такая история – суд с Хельмутом Ньютоном. Ньютон обвинил меня в том, что, употребив для работы его фотографию, я создал картину, которая является плагиатом, и потребовал, чтобы она была уничтожена. Но Высший суд Гамбурга, мы еще шутили – «по гамбургскому счету», постановил, что он неправ. Этот процесс стал юридическим прецедентом. Звучит это так: «идея не защищена, защищена форма». Потому что форма всегда конкретна. Идея сама по себе всегда абстрактна, ее можно наполнить различным содержанием в бесконечной пропорции. А вот если воспроизведешь и повторишь существующую форму, вот тогда авторское право вступает в силу. Но и здесь существуют свои нюансы. Если художник использует форму какого-то другого художника, тогда он должен ее так интегрировать в свою работу, чтобы проявление «прототипа» было погашено, чтобы он уходил на второй план, как некая деталь. А впечатление от новой работы было бы, по сути, другим. Если эти условия соблюдены, то возникает новая форма, и она уже тогда твоя. На этом стоит вся исто-

– Of course, viewers could be hooked, say, by showing something thrilling. They do it in films, and in other media as well. I myself don't like to do it by shocking. Not least because that often gives extreme shocks. When I do something I always have in my mind: where would it lead to? It may happen that a monster would come from behind the white scene and kill all the viewers. What next then?

We may instead catch their attention by stirring their innermost feelings. Just imagine that someone visiting Rembrandt's exhibition would see a portrait of his own mother. Or a portrait of himself when he comes to see Picasso's paintings. I personally put in a quotation in order to get in touch with the viewer, when he or she recognizes what is already near and dear to them. Of course, it doesn't ensure against a miss. If there is nothing new in the form of my work, the trick would fail. It would give nothing but a whiff of recognition.

рия искусства. Более того, работ, не связанных с предыдущими, просто не бывает.

Например, в работе, которая явилась причиной судебного разбирательства, три цитаты. Это синее (Ив Кляйн), квадрат (Малевич) и модель (Ньютон). Но все они выполнены таким образом, что прямого отношения не имеют ни к одному из них. Где-то даже писали, что если каждый квадратный сантиметр не имеет прямого отношения к фотографии Ньютона, то и целое не имеет.

ДИ: *Этот скандал, наверное, способствовал вашей известности и как следствие росту интереса к тому, что вы делаете?*

– В определенной степени, конечно. Но делать ставку на скандал невозможно, это стихия. Настоящие скандалы возникают случайно, на границе пересечения интересов разных людей. А если его провоцировать, тогда это уже «искусство скандала» и ты – скандалист.

Это интересная тема – имя художника и само произведение. Иногда некоторые коллекционеры говорят: мне имя художника безразлично, мне нравится эта картина и все – неважно, кто написал.

Эти две вещи отделить друг от друга нельзя. Они вырастают вместе, как душа и тело. У молодого художника стоимость картины равна приблизительной стоимости холста, красок и его «трудодня». Потом происходят какие-то события, и подпись художника становится весомее. Становятся дороже легенда, история, знание о том, что случилось с этой картиной, с этим художником – вся суммарная аура, которая окружает произведение. Поэтому чем «круче» легенда, больше интересных событий вокруг произведения и художника происходит, тем выше цена. А у профессионального скандалиста ничего хорошего не получится, кроме соответствующей репутации, которая сама по себе ничего не стоит. Должны возникать какие-то истории по поводу судьбы.

ДИ: *Сейчас много говорят о границах искусства. А что такое искусство, по-вашему? И где должны пролегать его границы?*

– Я думаю, что искусство – это способ выражения жизни не в формах жизни, а зона существова-

ния этого способа выражения называется зоной искусства. Границей является божественной рукой начертанный круг. И не нам его размыкать. На границе лежат жизнь и смерть. То есть если ты как художник посягнешь на какие-то приграничные зоны, искусства из этого не получится — все это уже из зоны жизни. Сам по себе художник — лицо страдающее, он взваливает на себя непосильную задачу — хочет стать Богом и не может, и также не может бросить свое занятие — быть творцом.

ДИ: *Наверное, поэтому очень часто художники идентифицировали себя не с Богом Отцом, а с Иисусом — созданием, сочетающим в себе божественное и тварное, страдающим и приносящим себя в жертву. Особенно это было популярно на рубеже прошлых веков. Не кажется ли вам, что современная культура не просто использует образ «не от мира сего», а эксплуатирует его. В искусстве происходит симуляция очень многого. Симуляция политики, эротики. Сплошная бутафория.*

— Симуляция пришла не из зоны искусства — она пришла из жизни. Но поскольку искусство выражает жизнь, симуляция стала языком искусства — а следовательно, зримой.

Сегодня только власть масс-медиа действительно реальна. Все население земного шара обслуживает картинку, которая потом будет показана с экрана как реальная. Везде уже заведомо присутствуют режиссерский сценарий и монтаж. Даже папе римскому было указано, что, как и в какой последовательности делать на церемонии встречи с молодежью. Все поставлено с ног на голову — человек смотрит в окно, виртуального мира больше, чем в настоящее окно, и доверяет электронной картинке больше, чем самому себе, ибо воздействие этих картинок и создает его самого, превращая в симулякра. Что же говорить о художнике — его тоже загоняют в сценарий создания нужных медиальных образов. Время лишило его права нарисовать дерево как он его видит, все уже было нарисовано, да и медиа захватили пост арт-директора. Художник страдал, страдает и будет страдать всегда. В будущем он будет страдать еще больше, став ненужным системе будущего вообще.

Произошло следующее. Во-первых, все истории уже давно рассказаны. Во-вторых, сам пластический материал — холст, красочная поверхность — за последние пятьсот лет все вариативные возможности исчерпали. Для того чтобы быть востребованными, осталось одно — рассказывать историю каким-то хитрым способом. Поэтому надо искать новые ходы. Речь идет не только о новых ходах на холсте, но и с контекстом и коммуникациями. Новое — это не панацея, просто через новые ходы ты можешь достучаться до зрителя, привлечь внимание медиа, хотя в конце концов они все переделают под себя.

Мы достигли предела, как Карпов и Каспаров — никто выиграть не может. Почему? Потому, что им уже все давно известно. Дальше что делать? Искусство нашло новую степень свободы. Если раньше в сюжет, изображенный, скажем, на картине Брейгеля, был посвящен почти любой человек, он его распознавал и мог прочесть, то теперь сюжетом является контекст. Он связан с художником, с историей искусств, с жизнью, и зритель должен нести этот контекст в себе.

Трудно жить во времена тотальной рефлексии, даже стремясь преодолеть ее мечтой и фантазией. Интернет не отменишь, другого глобуса не найдешь...

Это не пессимизм, речь идет о борьбе за открытия в искусстве, за право писать следующие страницы в истории искусств. Конечно, в это же время вокруг плодятся простые и понятные картинки, производимые наивными авторами. Но нельзя сравнивать простодушного художника с профессионалом, ставящим осознанные эксперименты над существующей канонической формой.

И если зритель прочел хотя бы пару книг по истории искусств и был в курсе того, что делают современные художники, то он бы понял, что происходит. Отсюда, все эти симулякры. Это та часть деятельности художника, которая новым способом пытается активировать старые формы.

ДИ: *Гватари был прав, когда утверждал: «Поезда Моне ведут в пригород». Изобразительное искусство — сейчас самое маргинальное из всех видов искусств. Именно потому, что оно подразумевает достаточно узкий круг знатоков и интеллектуалов.*

— Но это вынужденное состояние, оно присуще самому времени.

ДИ: *Да, но при этом у него есть желание нравиться, притом как можно большему количеству людей. Биеннале, которые превращаются в шоу. С какой целью? Привлечь не только знатоков. Не хотите вы быть маргиналами, хотя вроде и говорите о своей маргинальности с гордостью. И чем хитроумнее будут ходы, тем круг посвященных будет все более и более сужаться.*

— Художнику не нравится становиться маргинальным. Это перст судьбы. Сегодняшняя трудность занятия пластическими искусствами — это данность. И мы ее

обязаны преодолеть. Более того, все художники настолько мечтают о расширении круга своих почитателей, что начинают заниматься еще более активно какими-то другими видами пластических искусств, например видео, а многие уже начинают просто снимать кино. Почему? Потому что и видео натолкнулось на ту же преграду, что и живопись. Несколько приемов, которые использовались видеоартом уже «замылены», каждый может сам сделать видеоарт. Что для этого нужно? Использовать психологический прием повтора, заставить зрителя посидеть некоторое время в темной комнате, ввести его в стадию транса, и он станет смотреть как бы в себя. Следующий прием – плохое качество изображения, это тоже приводит к трансу. Все приемы работают, чтобы ввергнуть зрителя в состояние транса. Это становится скучным. Поэтому многие потенциальные видеоартисты просто уходят в телевидение или кино.

Все художники, впрочем, как и все люди, – философы, и каждый на свой лад хочет выразить не в «формах жизни» саму жизнь. Пастернак философствовал одним способом, писатель Сорокин – совершенно иным, а Матисс – третьим. Но каждый из них выразил свое понимание жизни своей художественной формой. Настоящих философов, которые в жанре предмета философии могут выразить все, за столетия рождаются один или два. Это совершенно фантастический дар.

ДИ: *Не зря говорят, что человек становится приверженцем какой-то определенной философии не потому, что он благодаря ей узнал что-то, до тех пор ему неведомое, а потому, что нашел подтверждение собственным догадкам. Это приятно, когда выясняется, что ты, оказывается, думал так же, как и, допустим, Шопенгауэр. Это вселяет уверенность. Философия возвышает. Она не открывает новое и даже не учит, она помогает найти единомышленников. Заслуга философа в том, что он обладает такого рода потенциалом и талантом, что может обьять мир, в его умении найти такую форму, чтобы мы все могли туда своими мыслями попасть. В этом, кстати, и одна из главных задач художника.*

– Но на пути у него стоит еще и куратор.

И это самое чудовищное явление в нынешние времена. Куратор подминает под себя весь художественный процесс. Мне это напоминает времена, когда комсомол по заданию партии делал большие выставки – «Мы строим коммунизм» или еще что-то. Они отбирали работы именно тех художников, которые были правильно интегрированы. Тогда это называли соцреалистическим салоном. Теперь, мне кажется, что искусство последышей Дюшана стало салоном. Салон возникает тогда, когда искусство делается по заданию, в правилах хорошего тона.

Кураторы стараются выставить то, что хорошо сочетается с продвижением по институциональной карьерной среде самих кураторов, и то, что нужно спонсорам. Но какая другая форма бытования искусства возможна? Заказчик, в том числе и идеологический, был всегда. Но у меня возникает протест: визуальное и тактильное – это самые важные функции искусства. А их пытаются

подменить другой – сказительной. С легкой руки концептуализма.

ДИ: *Концептуализм – это, так или иначе, всегда текст. Соответственно если мы говорим, что современное искусство концептуальное, то оно подразумевает этот довесок, оставшийся ему в наследство.*

– Когда в 1970-е годы от минимализма искусство перешло к формам концептуализма, все обрадовались. Получилось что-то типа: мы знаем все анекдоты по номерам, и нам уже не надо их рассказывать. От такой формы рассказа было весело. Прошли годы – стало скучно. Но жанр продолжается, хотя уже сам себя исчерпал.

Визуальное надо вернуть, но с новыми технологиями, с новыми комбинациями материалов и контекстов. Мы сейчас живем в высокоразвитую технологическую компьютерную эпоху. Неважно, как мы к этому относимся. Часто негативно. Но именно мы ее обязаны выразить, и если ограничимся только критикой эпохи, это будет однобоко и слишком публицистично. Рефлексию можно победить только мечтой и фантазией. От художественного произведения должен исходить какой-то положительный заряд. То, что называлось хорошим словом «катарсис».

ДИ: *Сейчас у художников очень много свободы. Однако есть утверждение, что свобода безграничного выбора несет смерть искусству. Согласны ли вы с этим мнением, с тем, что энергичными, решительными, целеустремленными мы можем быть только в рабстве гравитации?*

– Ограничения и самоограничения создают дискурс внутреннего развития. Это то, что различает обывателя и творца. Художник всегда ставит себе границы, потому что эти границы и есть конкретная форма, которая ему видится как мечта.

Нынешнее поколение художников никуда лететь в основном не собирается – оно все время делает публицистическое сообщение, что «жизнь – поганая штука».

Первым, кто выскочил за рамки самоограничения, был Марсель Дюшан. Он показал, как революционным отказом от правил игры можно быстро достичь результата. Последующие поколения пожинают плоды этой революции. Сам Дюшан был хорошим художником. Но, как это случается во всех революциях, толпа исполнителей никогда не бывает релевантна личности лидера.

Сегодня такое количество эклектических вариаций, потому что вера в гармоническую целостность мира и его цельность пошатнулась. История искусства – это история формы и история личностей, создавших эту форму.

Сила эффекта зависит от точности, нацеленности и продуманности формы. Серьезная задача – это уже само по себе ограничение: создай утопию и пытайся ее достичь. Неважно, что потом кто-то назовет это утопией – ведь и его утопию потом ждет та же участь.

На мой взгляд, свобода – это не возможность выбирать, а невозможность поступать иначе.

ДИ: *Хотя вы периодически делаете ремарку в сторону тактильности и визуальности изобразительного искусства – то есть в сторону чувства, ощущения, но тем не менее постоянно говорите о зрителе-интеллектуале, который разгадывает предложенный ему художником ребус, получая при этом главным образом удовольствие не столько от самого произведения, сколько от своей работы мысли. И разве не прав был Ницше, когда утверждал, что «чем более глаз и ухо становятся способными к мышлению, тем более они приближаются к границе, где они становятся бесчувственными: удовольствие переносится в мозг, сами органы чувств тупеют и слабеют, символическое все более заступает место реального – и, таким образом, на этом пути мы столь же верно доходим до варварства...»?*

– Я всего лишь обозначил тему необходимости быть информированным о правилах «игры в искусство».

То, что мне хочется, и то, что объективно позволяет нам эпоха, – суть разные вещи.

ДИ: *В вашей речи часто встречаются такие выражения, как «судьба», «перст судьбы», «карма», «предначертание», «от Бога». Поэтому, простите за банальный вопрос, ваш путь в искусство и в искусстве?*

– С детства меня преследовало желание выразить себя. Самое большое удовольствие я испытывал, когда выражал себя, свои мысли,

чувства – в рисунке, в красках. Я думал, как из одних рисунков могут получаться другие, как я смогу в них зашифровать то, что вижу.

ДИ: *Занимались в художественной школе?*

– Да, но я почему-то все время разочаровывался в учителях, с которыми там сталкивался. Мне казалось, что они не дают того, чего я от них жду. Но как бы там ни было, а дело дошло до того, что я собрался поступать в Училище памяти 1905 года. Меня допустили до приемных экзаменов, что было большим достижением, но мне стало страшно – я увидел «настоящих художников». Такие 35-летние дядьки с черными бородами, которые работали где-то в свободное от учебы время оформителями, от них практически от всех несло перегаром. На стенах – нарисованные углем табуретки, крынки. Мне страшно не понравилось такое искусство. И я подумал: неужели вот этим мне придется заниматься? Я пришел к своему дедушке, который был художником и моим первым учителем. Ему было 90 лет. Он в свое время учился вместе с Шагалом в Витебске. И я ему говорю: может, я не буду? И он неожиданно вдруг отвечает: может, действительно будешь рисовать для себя, у тебя хорошая голова – учись математике, будешь ученым. Для убедительности дедушка рассказал свою историю, как он из художника превратился в социалистического реалиста. И я примерно на полгода переключился полностью на математику, рисовал для себя, а поступил в институт электронной техники в Зеленограде. Первые компьютеры были именно там. Я занимался своим любимым искусством и программировал. Во двориках нашего института стояли скульптуры Эрнста Неизвестного, сама архитектура – копия американского технологического университета. После окончания института меня пригласили в аспирантуру. Мне надо было делать выбор. И я понял, что не хочу быть ученым, потому что не могу таким образом выразить мир в той мере, как его ощущаю. Понял окончательно, что не ученый, а совершено другой человек. Я – художник. Потом окончил художественный факультет полиграфического института. Начался эйфорический период перестройки, ходили какие-то люди по мастерским – смотрели, покупали работы, и нам казалось: еще шаг – и ты станешь знаменитым и увидишь весь мир. И действительно, получил приглашение от западных галерей – из Лондона, Парижа... А в Кельне меня коснулось сильнейшее переживание – никогда не забуду. Я сидел на площади возле собора, сразу после того, как побывал в музее Людвига – увидел впервые настоящее современное искусство. И вот сижу, пью кофе, а по щекам текут слезы, потому что у меня ощущение такой ностальгии о будущем, прошлом, о себе самом, о друзьях, обо всем, что я даже выразить не могу. А вокруг такая гармония, все так мирно, все как-то сосуществует друг с другом – и собор, и панки, и полиция, и арт. И рассказать никому не смогу в Москве – не поймут. Естественно, я тогда не предполагал, что чуть позже мои работы будут в этом музее Людвига. Потом, когда мне галерист Ханс Майер из Дюссельдорфа предложил персональную выставку и мне надо было еще несколько месяцев для полноты экспозиции поработать, у меня наступил очередной момент выбора, буду ли я делать это дальше в Москве или в Кельне. И я сделал выбор – я буду жить в Кельне. Я организовал себе мастерскую. С тех пор прошло пятнадцать лет, я понял, что все правильно, что я бы не смог в те годы в Москве делать то, что хочу.

ДИ: *Сейчас ситуация изменилась?*

– Да. Появилось новое поколение художников, которые хотят какого-то другого искусства, ориентированного больше на то, чем искусство и должно заниматься. Появляется художественный рынок, художественная сцена. То есть то, о чем мы в свое время мечтали.

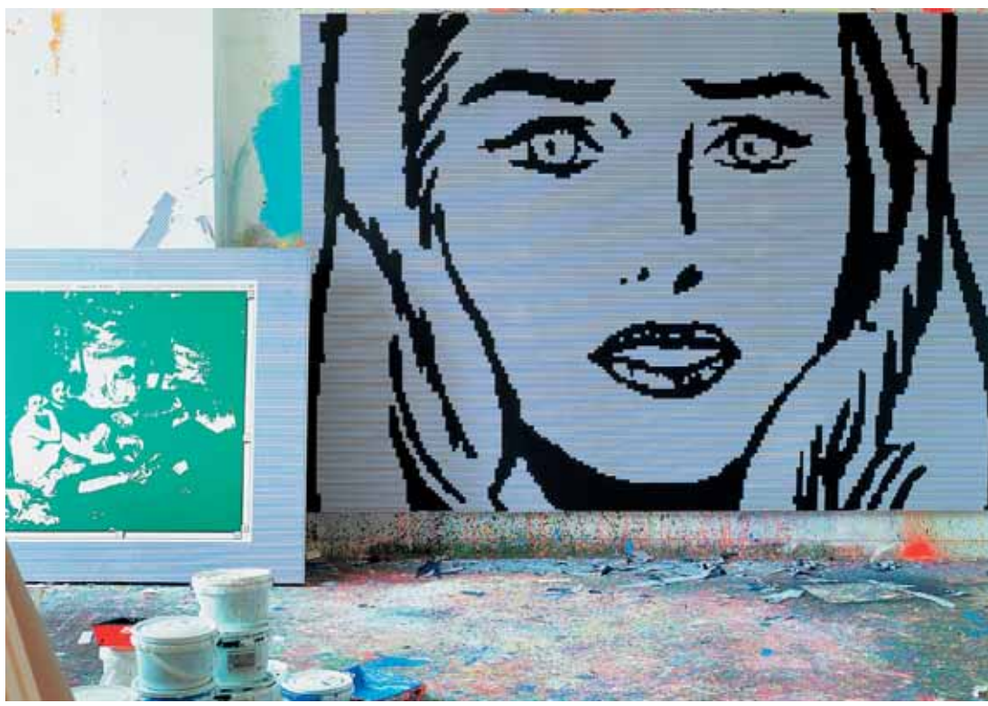
ДИ: *Вы совместно с Московским музеем современного искусства представляли на Международном салоне проект «Опять Мона Лиза». Как возникла идея сотрудничества?*

– На Венецианской биеннале мы встретились с Василием Церетели. Ему очень понравилась моя работа. Но башня «Мона Лиза-500» была уже продана, надо было найти какой-то другой ход.

И все получилось. Я даже не ожидал, что гигантская скульптура будет сразу же установлена в музее.

Новый проект с Моной Лизой, который я сделал для Салона, – это закольцованная тридцатиметровая вереница металлических модулей спектрального цвета, которая, с одной стороны, символизирует орбиту – как напоминание о космическом путешествии, с другой – это кольцо, как женское украшение, кольцо Моны Лизы... Кольцо как символ обручения Моны Лизы с художником – это некое количество метафор.

Беседу вела Лия Адашевская



олег и ольга татаринцевы: геометрические формы – их поэтический язык

Для Олега и Ольги Татаринцевых керамика стала материалом, в котором они реализуют свои пластические замыслы, осуществляют свое эстетическое кредо.

Олег Татаринцев
Фонари
2002
Шамот, глазури
ММСИ

Форма
2001
Шамот, стекло, глазури

Татаринцевы избрали своим выразительным средством простые формы и линии, силуэты и плоскости. Весь зримый и чувственный мир преломляется в их работах в виде геометрических формообразований, концентрируется в ритмических орнаментах, в локально окрашенных поверхностях. Каждый керамический объект в исполнении Татаринцевых подобен сжатой пружине, он вбирает пространственные силы реальных впечатлений и излучает центробежную художественную энергию.

Творчество этих двух художников демонстрирует, как в искусстве проявляются общее и индивидуальное, единая стилистика и личный почерк.

Энергичную, мужественную натуру Олега привлекает в керамике массивность глиняной основы, укрупненность формы, четкая организация композиции, контраст цветового решения.

Он утверждает: «Керамика любит твердые руки». И осуществляет этот девиз в лаконичных, монументальных произведениях.

Ольга нашла в керамике выражение своим лирическим настроениям, меланхолической сосредоточенности. Керамика откликнулась на них плавностью форм, декоративной красочностью, сдержанной орнаментальностью.

Творчество Татаринцевых в керамике развивается в русле той тенденции российского изобразительного искусства, которая оперирует абстрактными формами и плоскими элементами, наполняя их эмоциональной и интеллектуальной содержательностью, выражая с помощью этого условного языка общезначимые идеи и формируя средовые контексты.

Нельзя не вспомнить наследие русского авангарда начала века. Как известно, Казимир Малевич в своей теории супрематизма провозгласил простые геометрические формы первоэлементами изобразительной культуры индустриальной эпохи. Время подтвердило, что они стали основой стилеобразования в разных сферах материальной культуры XX века.

В основе формотворчества у Татаринцевых также лежат неизобразительные элементы. Но в их работах нет намеренной стилизации «под авангард». Абстрактный язык для них органичен, они объясняются на нем свободно, окрашивая его личной эмоциональной тональностью и художественной стилистикой.

Олег строит свои керамические композиции на сочетании пластических и конструктивных принципов. Скупые формы из толстостенных глиняных пластов обобщены до предела, они массивны и замкнуты. Нередко автор включает в керамические объекты металлические конструкции, создавая контраст форм и материалов, тяжести керамики и напряженности металла. Своеобразна роспись Татаринцева. Она представляет собой динамичные геометрические узоры, которые в сложном ритме ложатся на форму, разбивают плоскости, акцентируют детали. В керамических фигурах угадываются изобразительные прообразы: фантастические птицы, странные сооружения в виде дома с крыльями или мельницы, некие предметные изделия – все они интерпретированы крайне обобщенно, но остро выразительно.

Год за годом Олег упрощает форму и развивает решение в пространстве – по горизонтали и по вертикали. Композиция «Желтый угол» напоминает объемную стереометрию, она набрана из отдельных модульных элементов – пирамид. Два контрастных цвета – желтый и черный – рассекают композицию под углом, разрушая намеченную симметрию, «взрывают» ее монотонность. Сооружение «Дом» подобно стене из керамической кладки. Беглый ритм прямоугольных и треугольных форм из терракоты упорядочивается жесткой железной конструкцией. Тактично вынесенные рельефы создают декоративный эффект.

Наконец автор отказывается даже от условных намеков на реальные, в большинстве случаев архитектурные ассоциации и приходит к простейшим формам – круга, колонны, пирамиды. Глазури ложатся на керамическую основу сплошным покрытием – черно-белое, черно-красное, черно-серое. Четкий ритм форм, лаконичный цвет, обобщенные формы, минимальное общение с пространством. Образ, доведенный до знака.

Последняя работа Олега – «Форма» – черный замкнутый объем с единственным крохотным отверстием – глазом, смотрящим в пространство. Объем производит мистическое впечатление – он похож на идола, это современный фетиш.

Ольга работает в том же стиле простых форм и линейных орнаментов, но ее язык не столь суров, как у мужа, он более эмоционален и красочен. В ее искусстве сохраняются фольклорные отголоски, ритм и образы народного творчества западных славян. Геометрические узоры, украшающие ее керамику, своим истоком имеют ремесла – ткачество, вышивку, соломенное плетение, распространенные у гуцулов, населяющих западные области Украины.

«Тени забытых предков» скользят по многим работам Ольги: живописи на стекле, керамическим тарелкам, живописным полотнам. Магические формы круга и шара влекут художницу. С удивительным мастерством, чувством гармонии она украшает керамические блюда линейными

Oleg and Olga Tatarintsevs: Poetry of Geometric Forms

In an age of high-tech advances it's astonishing that people can author quite ingenious ceramic artworks by their hand. It's more astonishing that in a time when lifestyles and emotions give way to high-tech inroads, the art of ceramics is increasingly where people can freely express themselves as creative individuals.

Oleg and Olga Tatarintsevs have found in ceramic the right material to realize their projects, express their views and preferences and put forward their aesthetic creeds. To put it across more graphically they have chosen simple forms, lines, silhouettes and planes. They have managed to construct a visible and sensible world out of geometric formations, rhythmic ornaments and locally painted surfaces. Each of their ceramic artifacts suggests a tight compressed spring, as if it has accumulated spatial forces of real impressions and is now about to emanate centrifugal art-loaded energy.

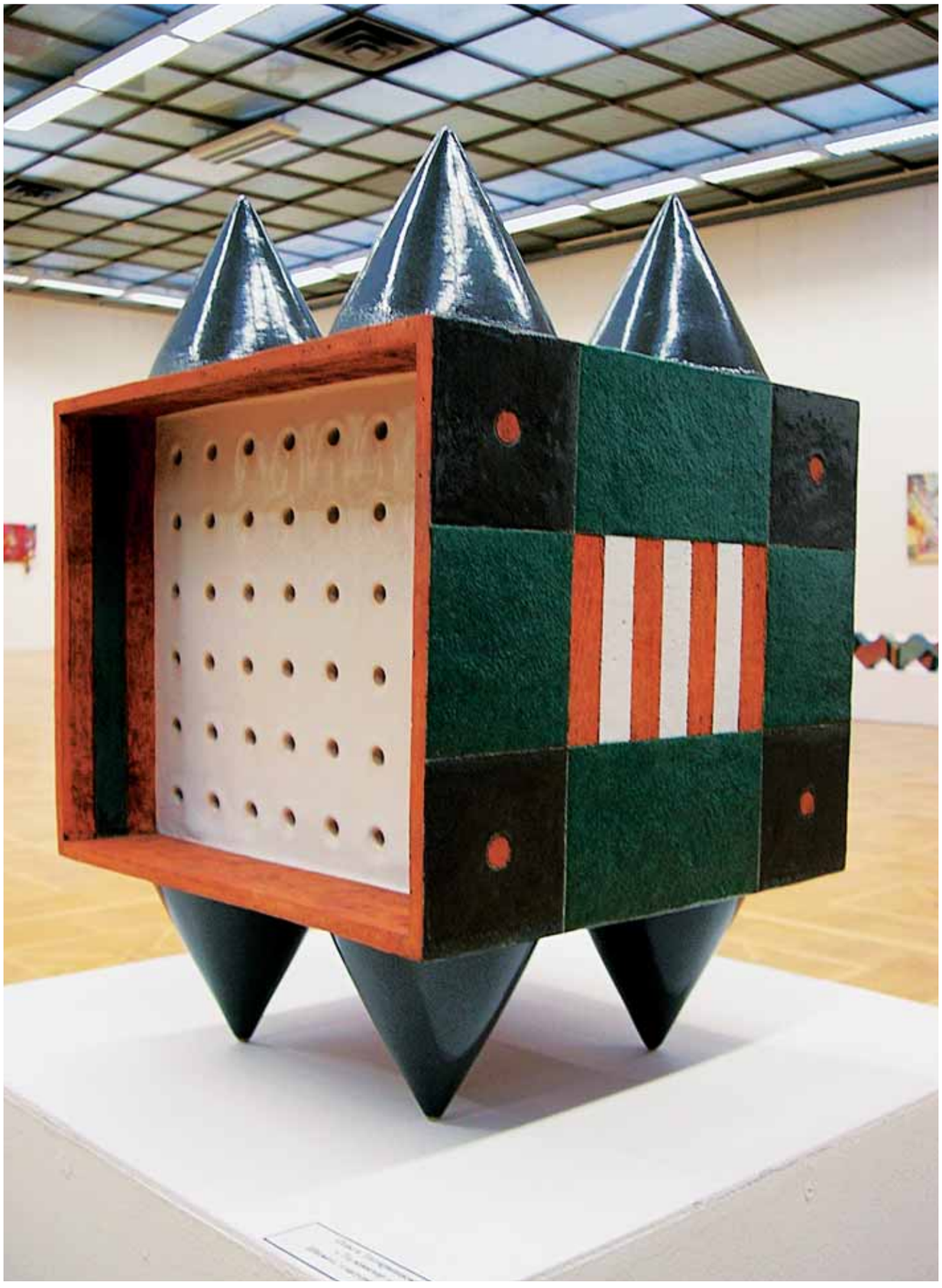
The work of these two artists is a good case to show how the general and the individual can go along in art. For all their common style each of them has retained an individual mark.

Oleg and Olga Tatarintsevs are developing their art along the lines of the Russian tradition of abstract forms and flat elements by charging them with emotional and intellectual content, taking advantage of these conventional symbols to express ideas of universal import and arrange environmental contexts.

For all their individuality, Oleg and Olga Tatarintsevs exemplify the attempts and adventures of the present-day generation who has dedicated itself to decorative art.

Lyudmila Kramarenko

Ольга Татаринцева
Телевизор
2002
Шамот, глазури



Ольга Татаринцева
Табурет
2004
Шамот, глазури

Олег Татаринцев
Лист
2004
Шамот, глазури

узорами, органично сочетая современные ритмы с традиционными элементами. Поток красочной геометрии охватывает живопись Ольги. Яркие, насыщенные цветовые акценты складываются на холсте в конструктивно построенные композиции. Цветные плоскости движутся, сталкиваются, вращаются, создавая иллюзию сложного динамичного пространства. Высокий уровень живописных абстракций позволяет поставить Ольгу Татаринцеву в ряд знаменитых «амазонок русского авангарда». Она достойно продолжает их художественные традиции.

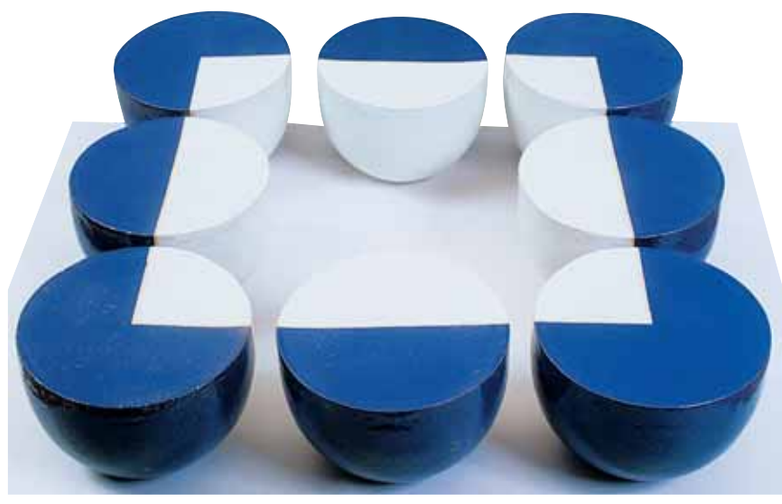
Работая в керамике, Ольга также проявляет пластическое мастерство и даже дизайнерское мышление. Ее «Змея» – это своеобразная композиция, в которой слиты три основных качества декоративного произведения: пластичность, живописность, пространственность. Исключительная степень законченности и выразительности отличает работу Ольги «Люди и земля». Это крупная (90х90 см) шарообразная ваза безупречной формы, поверхность которой покрывает гармонично скомпонованный линейный узор. Роспись органично сливается с пластическим решением и как бы визуально проявляет внутренние силы напряжения гончарной формы и подчеркивает ее округлость.

В росписи, ее линейных ритмах и цветовых сочетаниях можно уловить условное изображение земной поверхности с ее полями, лесами, водоемами, силуэтами людей, как их можно наблюдать с небесной высоты. Произведение Ольги – аллегорический образ земного шара, несущегося в космическом пространстве.

И, наконец, чрезвычайно оригинальная работа Ольги «Табурет». Ее можно назвать малой архитектурой, «дизайнерским ребусом», в котором мебельные изделия остроумно закомпонованы в единый пластический «узел». Три цвета – черный, синий, желтый – бросают на него отсвет авторской абстрактной живописи. В этом художественном решении обнаруживается качество, о котором было сказано «сжатая пружина», материализованная энергия, образ, обобщенный до знака.

Творчество Олега и Ольги Татаринцевых, при всем их индивидуальном своеобразии, отражает искания современного поколения художников, посвятивших себя декоративному искусству.

Людмила Крамаренко



застолья в память малевича

идеи рождаются, растут, созревают, стареют

Того, кто стоит в стороне от своей эпохи,
следующая эпоха охотнее всего ставит в свой центр.
И от самых неуловимых душевных движений во времени
расходятся самые широкие круги.

Стефан Цвейг

В последнее время только и слышно – Малевич, фестиваль имени Малевича, перформанс о Малевиче, Малевич, Малевич... Фамилия, ранее принадлежавшая конкретному человеку с собственной судьбой, теперь, спустя более века, стала именем нарицательным. И при слове «квадрат» само собой возникает продолжение: «черный», «Малевича». Но в отличие от «школ имени...» и «движений за...» «игра в Малевича», назовем это так, имеет другую историю, иное развитие в пространстве и времени, отличное от подобных явлений в искусстве. Не будем придавать статус уникальности явлению «малевичевизма», однако проследить некоторые особенности и загадки данного явления в современном искусстве, а также небывалую его популярность, было бы интересно.

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно,
но никогда не требуют от себя
приспособить свою голову к пониманию.

Казимир Малевич

Круги на воде... Чем дальше от центра, тем больше радиус, тем шире диапазон интерпретаций начальной идеи, разнообразнее используемые средства, больше прочтений в ином ключе. Чем дальше от центра, тем менее заметно прямое подражание и копирование, и, что неожиданно, все явственнее проступает авторская позиция, позиция личности, позиция «Я». В разные периоды это «Я» различно. Малевич в 1920-х «лепил» свое искусство – супрематическое, концептуалисты 1960–1970-х годов также пытались по-своему сформировать понятие искусства, а мастера перформансов, видеоарта и инсталляций 1990–2002 годов назвали искусством то, что ранее таковым вовсе не являлось.

Для более наглядной иллюстрации вышеизложенного представим себе вечер памяти Малевича. Некие пространственно-временные поминки бунтаря от искусства. На этих поминках в одной комнате мысленно соберем знаковые фигуры своего времени. Первый стол предоставим современникам Малевича, сподвижникам, художникам его круга; второй – художникам-концептуалистам, вольнодумцам второй половины XX века, и, наконец, последний, третий, стол – тем, кто перешагнул в XXI век и окончательно забыл про кисти и краски – мастерам инсталляций, перформансов и эпатажа. На примере сопоставления работ авторов каждого временного отрезка, использующих в своем творчестве наследие Казимира Малевича, попытаемся найти их точки соприкосновения с изобретателем супрематизма, и проследить, во что в конечном счете спустя почти столетие вылились его эксперименты в искусстве.

Идите по стопам моим, говорит каждый вождь.

Казимир Малевич

стол первый

Итак, стол №1 – ученики Малевича, его непосредственные слушатели и последователи – уновисовцы и гинхуковцы. Среди известных ныне имен следует назвать Эль Лисицкого, который стал главным пропагандистом и агитатором супрематизма, проложил ему путь в архитектуру и дизайн; Нину Коган, вошедшую в историю искусства как автор «Супрематического балета»; скульптора Давида Якерсона с его «стереометрическим супрематизмом», Николая Суетина и Илью Чашника – дизайнеров и авторов супрематического фарфора, и, конечно же, безоговорочно преданную учителю Анну Лепорскую. Все они, в Москве ли, Петрограде ли, Витебске – повсюду, где витал дух революционного агитискусства, впитывали новые идеи и фанатично следовали за своим учителем, беря за основу придуманный им супрематизм.

Отказавшись от рам, они провозгласили свободу «сознания краски» и сделали «Черный квадрат» иконой XX века. Осознав революцию как нечто большее, чем перемена власти, отведав свободу мыслеизъявлений и забросив реализм (чтобы потом к нему вернуться, но уже в иной, пропущенной через супрематизм форме), эти художники наслаждались свободой творчества на протяжении почти 20 лет.

Прошедшие «школу Малевича», но все же говорившие на своем языке ученики шли плечом к плечу со своим мастером, заимствовали его приемы, брали у него лучшее. Малевич как яркая личность, обладавшая сильными организаторскими и педагогическими способностями, не мог дать своим ученикам полной художественной свободы, он в какой-то степени подавлял их своим талантом. Но, подавляя, не диктовал «свой» супрематизм как должное. Он лишь предлагал идею, и согласные с ней двигались за ним, несогласные, соприкоснувшись, уходили. Опыт общения с мастером в той или иной степени накладывал отпечаток его школы. Подтверждением сказанного может служить лозунг, по настоянию Малевича украшав-

ший стены мастерской УНОВИСа: «Ученик копирует не из подражания, а из желания приобщиться к тайне Изображения».

В современном искусствознании о «школе Малевича» существуют различные точки зрения. Одни считают ее очень плодотворным педагогическим опытом, другие, наоборот, полагают, что это был беспощадный диктат, уничтожавший индивидуальность: в начале 1920-х рисовали геометрическую абстракцию, а через 10 лет все как один — безликих жниц и бородатых мужиков. Можно принимать или не принимать Малевича и его школу, можно выводить развитие русского дизайна только лишь из опыта УНОВИСа, ГИНХУКа и ВХУТЕМАСа, не учитывая развития всего европейского дизайна, но безусловным остается одно: от Малевича шла волна, которая захватывала художников, подчас вовсе далеких от его творчества. Хотим мы этого или нет, но супрематизм завоевал мир. И дело не в том, что все художники как один стали рисовать круги, квадраты, кресты. Это вряд ли когда-либо произойдет. Победа супрематизма заключается в том, что он подчинил себе бытовую среду и заставил мыслить в иных категориях. В результате сегодня мы живем в мире, оформленном по рецептам Казимира Малевича. Он одним из первых выделил те предельно простые стилеобразующие элементы, которые стали основой стиля XX века, именно его круги и квадраты, а также знаменитые крестьянские циклы так притягательны для современников. Малевич придумал кубики, из которых каждому хочется построить свой «дом» с благодарственной надписью мэтру в качестве ремейка узнаваемой визуальности. В своей книге «Пионеры советского дизайна» Хан-Магомедов называл таких художников потребителями, которые, по его мнению, брали из каждой супрематической концепции то, что им было нужно, окрашивая нередко и всю концепцию в свои тона.

Таким образом, наш виртуальный стол, за которым расположились современники Казимира Малевича, несет в себе сильное визуально-эмоциональное начало, момент подражания, но не прямого копирования. В основе лежит повтор формы, а не сути, возможность самореализации и разработка идей учителя в рамках внешней оболочки, без какого-либо глубинного вторжения в области подсознания теоретической концеп-

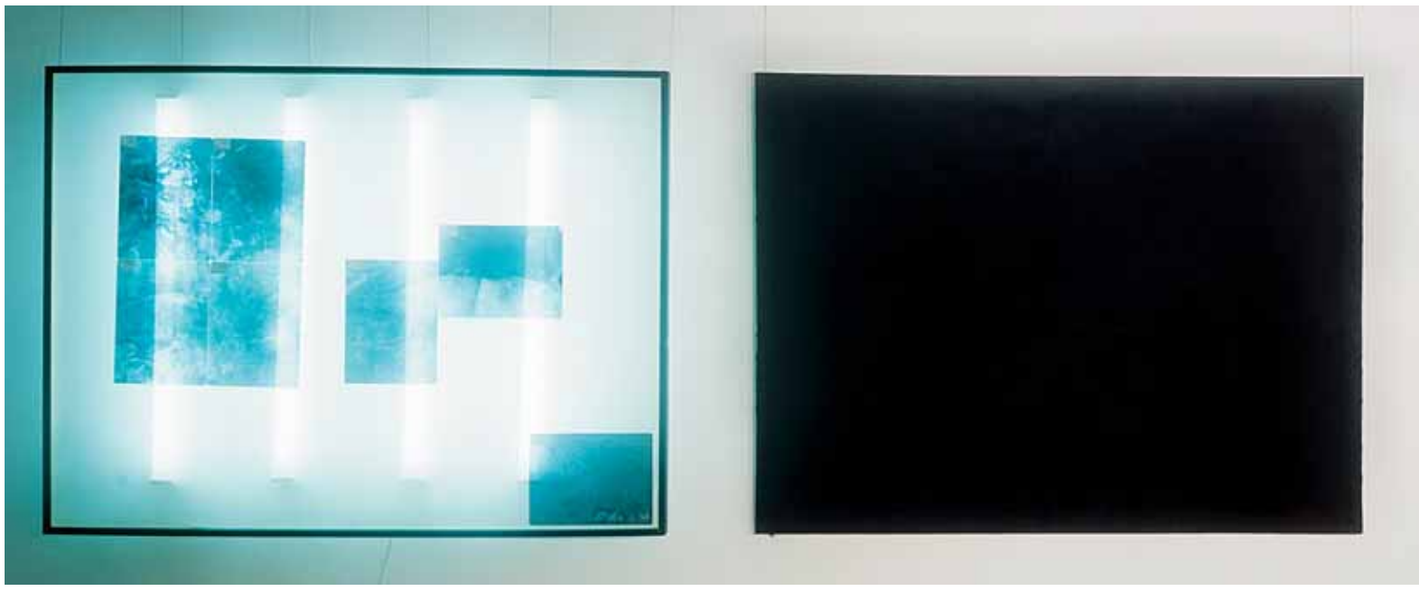
In Memory of Malevich

Let's visualize a virtual party in memory of Malevich, an iconoclast in art, as a time-related, three-dimensional affair. The token figures of his times would gather in the dining-room. At one of the table there would be Malevich's contemporaries, his fellows and associates; at the other table we would see the conceptualist painters, the free thinkers of the second half of the 20th century; at the third table there would be those who had lived to see the turn of the 21st century, and forgotten clean about brush and paints — that is, masters of installations, performances and flaunting.

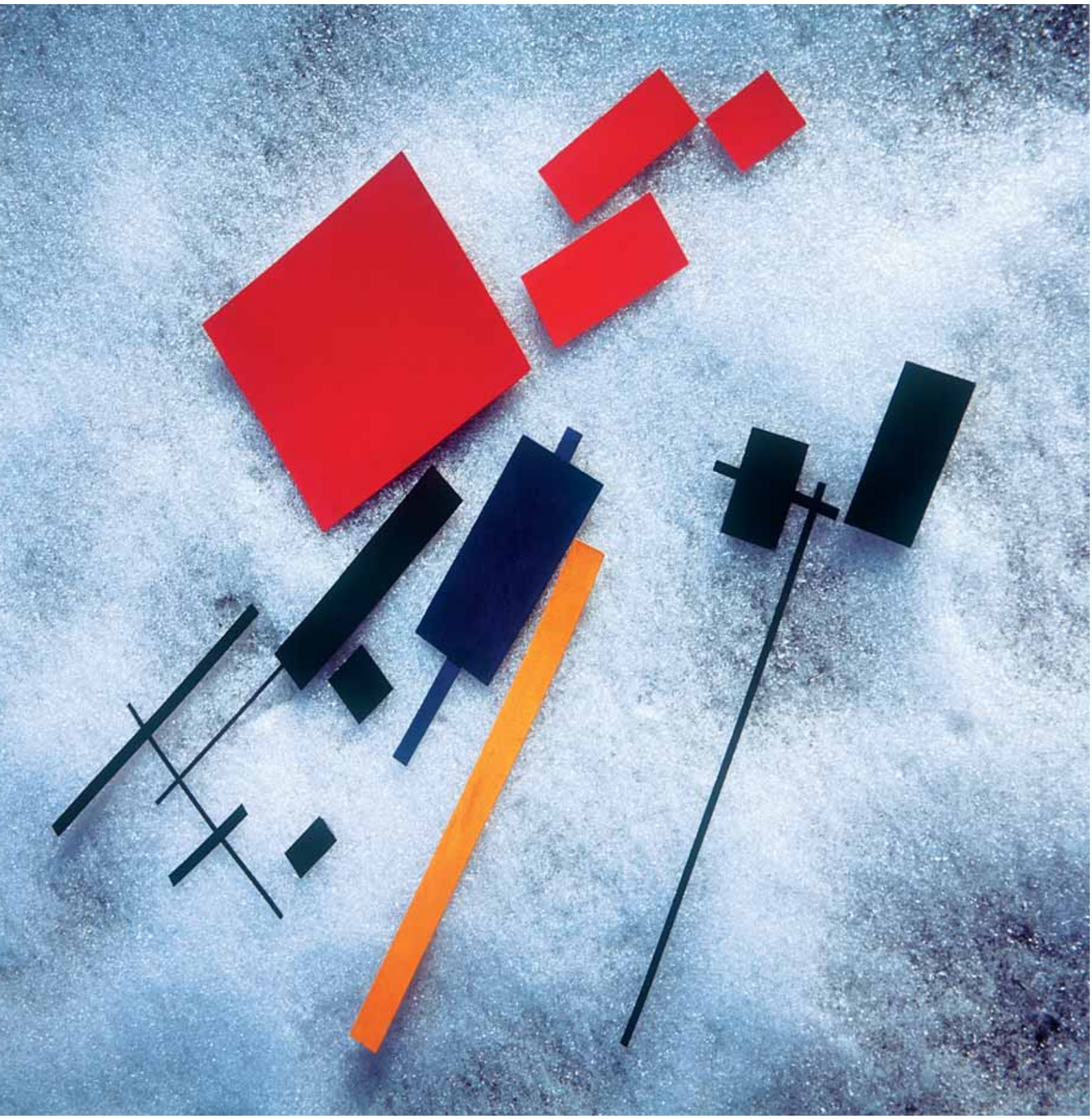
Now, comparing the works of the authors of each of the periods who fell back upon the legacy of Kazimir Malevich in their art, we may try to find out where they came closer to the inventor of Suprematism, and trace down what his experiments have, in the long run, resulted, nearly a century on.

Irina Bogayeva

Айдан Салахова
Новые поступления
Инсталляция
1996
Смешанная техника



Франциско Инфантэ-Арана
Артефакт.
Из серии
«Супрематические игры»
1968
Фотография



ции супрематизма. И причина тому – малый промежуток времени, который разделял мастера и его учеников, а также неспособность взглянуть на придуманный ими мир со стороны. Они принадлежали к супрематизму, но супрематизм не принадлежал им, они были частью целого, которое будущее поколение будет растаскивать на куски, ища свой супрематизм и своего Малевича.

Супрематисты сделали в искусстве то,
что сделано в медицине химиком,
т. е. выделили действующую часть средств.

Виктор Шкловский

Художники второй половины XX века воспользовались этой действующей частью и добавили в нее контрастных веществ и собственную идеологию.

стол второй

Итак, стол №2, за ним собрались концептуалисты, нонконформисты, теоретики и экспериментаторы 1960–1980 годов. Именно они первыми попытались проникнуть в суть супрематизма, войдя внутрь черного квадрата.

Искусство XX века многогранно, насыщено различными направлениями и быстротечно. Оно неупорядоченно, сумбурно, противоречиво и благодаря этому загадочно и притягательно. Современное искусство интересно прежде всего тем, что создает свои произведения, пытаясь заново переосмыслить образцы прошлого. Порой может показаться, что это тот же малевичевский «ноль», искусство без визуального образа и корней, но это только на первый взгляд. На самом деле меняется жизнь людей, ее внешняя форма, но наполненность – ускользающее одиночество и вечная миссия художника нести свой крест – культуру, просветленность души – никуда не делась. Пусть порой квадраты на картинах нонконформистов так похожи на «квадраты» Малевича, а свобода обращения с художественным материалом прошлого так вызывающе прямолинейна (И. Макаревич, серия «Таро миллениум», 2000), но все это направлено лишь на то, чтобы достучаться до душ современников, заставить их заглянуть вглубь себя.

Соединяя логику и бессмысленность, современные художники стремятся изобразить не то, что видят, а то, что знают, отстаивая право на свой, подчас не всем понятный язык: «На этом языке я разговариваю, – заявляет художник В. Янкилевский. – Нужен ли переводчик, чтобы «другие» поняли меня, я не знаю, но надеюсь, что я использую архетипы и универсальные эмоции, доступные всем, у кого открыты глаза и кто не ограничен интеллектуальным снобизмом». О современном искусстве можно рассуждать довольно долго, это отдельная тема. Хотелось бы проанализировать те «круги» на воде, которые «оставил» после себя супрематизм, обрушившись на нас в начале революционного XX века и заставив полностью изменить взгляды на привычные вещи.

У супрематизма и концептуализма при, казалось бы, внешнем отличии много общего. По мнению искусствоведа Екатерины Бобринской, «московские художники-концептуалисты в значительно большей степени, чем западные, связаны с традициями ранней стадии развития авангарда». Концептуальное искусство роднит с традицией русского авангарда и взаимопроникновение различных видов искусства («заумь» Крученых и «Серые тетради» В. Пивоварова; «Победа над Солнцем» Матюшина и акции КД и т. д.). Иногда в искусствоведческой литературе художников неофициального искусства второй половины XX века называют художниками «второго русского авангарда» не за использование «атрибутики» авангарда, а прежде всего за образ мыслей, за особый способ общения со зрителем.

Концептуализм, как и супрематизм, выработал свою теоретическую базу, позволяющую говорить об эстетике концептуализма, которая, по словам Екатерины Бобринской, во многом определяла интеллектуальную атмосферу «неофициального» искусства 1970-х годов в России. Однако концептуализм не продолжает, но и не отвергает традицию, он делает ее предметом анализа. И как говорили художники из группы «Коллективные действия»: «Наша деятельность есть духовная практика». Наиболее последовательно направление концептуализма реализовалось в творчестве Ильи Кабакова, группы КД (А. Монастырский, И. Макаревич, Е. Елагина и др.), в отдельные периоды творчество Виктора Пивоварова и Эдуарда Гороховского было связано с концептуализмом. В 1980-е годы активно работали в этом направлении В. Комар и А. Меламид, Эрик Булатов и др. Вот этим лицам и предоставим достойные места за столом №2.

Но, как известно, наша жизнь построена по спирали, где через виток возникает сходство с прошлым. И в 2000 году «мода на Малевича» имеет уже совсем другой оттенок, нежели в 1970–1980-х годах. В рамках нового искусства на языке жестов, акций и шоу художники отстаивают уже другое видение идей Малевича, которое выражается теперь не в геометрической фигуре черного цвета, написанной на холсте, а в блинах квадратной формы, испеченных на Масленицу.

Теперь мы живем в нескончаемо «современной»
культуре, наполненной соперничающими
смыслами, пронизанной пародиями,
стилизациями и культурными взаимопереходами.
Это виртуальный мир «гиперреальности».

Р. Аппиньянези

Современные художники, не только живут среди нас, но и говорят на нашем же сленге, но азбукой красок и перформансов. Век информации, странный век!

стол третий

Итак, стол №3 – место объединения разнородного сообщества под названием «художники нашего времени, чудаки и мастера эпатажа». Стол №3 – олицетворение постмодернизма в его активнейшей фазе.

За столом «художники нового искусства». Используя в своем творчестве наследие Малевича, они не столько погружаются во внутренний мир художника, сколько играют с его оболочкой. Для них Малевич – это игра, попытка сделать геометрию не только визуальной, но осязаемой и даже обоняемой. Акции современных художников ближе скорее к внешним формам супрематизма, нежели к витиеватой «зауми» его содержания. Но это уже не те формы, которые развивали в своем искусстве представители первого стола, нет, это уже пропущенные через геометрию 1920-х и концептуализм 1980-х формы, созданные людьми

нового информационного, «экранного» века. В работах современных художников, наряду с простотой и внешней незначительностью демонстрируемого материала, присутствуют многосмысловое наполнение образов и сложные ассоциативные ряды, близкие скорее звучанию философии Малевича, нежели его изобразительному ряду. В искусстве Новейшего времени правит бал экзистенция, она поражает обывателя многозначительностью символики, ее породили люди быстротечного века компьютерных технологий, претендующие на роль демиургов и первооткрывателей давно существующих истин. Куда больше целого их волнует часть, элемент, атом. Диалог с историей закончился, наступило новое время, время перформансов имени Малевича, в котором Малевич – лишь повод, маска, под которой удобнее самовыразиться. Эхо идеи не возвращается обратно, как это происходило в творчестве учеников Малевича и в деятельности концептуалистов, теперь волна идеи проходит пространство насквозь, выходит в другое измерение, иную реальность, где супрематический космизм образует сплав с языческой заземленностью.

«Малевич не может быть в единственном лице, его много, в каждом его нет, но во многих он уже есть. Нужно себя хорошенько скрести и вообще работать над собой. Мы стараемся и прикладываем некоторые усилия», – заявляют устроители фестиваля перформанса имени Малевича, который с 2001 года проходит в Московском культурном центре «ДОМ». В программе мероприятий значились такие события, как народные гуляния, «малевич-дискотека», кинопоказы, музыкальные концерты, перформансы, инсталляции, кибервертеп, видеоарт и даже спиритический сеанс, на котором ожидалось появление самого виновника торжества – Казимира Севериновича. Конечно же, супрематическая Масленица с квадратными блинами и черный супрематический торт, безусловно, удались на славу, но вот натурные съемки на могиле Малевича, акции Германа Виноградова и Анны Колейчук заурядными и привычными не назовешь. Импровизация Г. Виноградова «Пробуждение Казимира» на могиле Малевича (1989) по способу подачи и приемам напоминала акции нонконформистов из группы КД. А вот другая его акция «Аэросани Малевича» (2000) в соавторстве с А. Колейчук по праву может считаться символом Новейшего времени. Акция заключалась в следующем. Обнаженного Виноградова зимой возили за ноги по снегу вокруг могилы Малевича, а он крутил ручку красной лебедки, которая при этом громко дребезжала.

Подобной внешней бессмыслицей отличаются все акции современных художников, в той или иной степени затрагивающие имя Малевича. Например, автор перформанса «Изм» озвучил его следующим образом: «Из черной коробки я достаю старую одежду, выворачиваю ее на лицевую сторону, вытряхиваю пыль, осмотрев, бросаю как неподходящую. Последним нахожу белый халат и, надев его, выбиваю пыль из коробки. Ухожу со сцены и возвращаюсь с совком и веником. Ломаю коробку, превращая ее в макулатурную кучу. Перевязываю веревкой. Подметаю пол. Вновь ухожу с полным мусора совком и кучей макулатуры. Прихожу, сделав дело, снимаю белый халат и, бросив его в кучу вещей, кладу обрывок бумаги – «Бесплатно»». Этот перформанс наглядно демонстрирует, что современные художники не просто заглядывают за уголки написанного на плоском листе бумаги квадрата, а делают его объемным перемещаемым объектом, наполняя собственным содержанием и производя манипуляции подобно детям, играющим в песочнице, которые строят и разрушают свои домики из пластмассовых игрушечных квадратиков. Но в отличие от детей, делающих это неосознанно и на уровне инстинкта, художники во все свои действия вкладывают по меньшей мере философский смысл, свое толкование жизни. Художники группы «Лето», выступавшие на фестивале в КЦ «ДОМ», продемонстрировали свое видение супрематизма по-новому, и их акция заключалась в следующем. Художник Яша Каждан сшивал кринолин (вернее, склеивал скотчем) из бумажных квадратов на живом «манекене». Максим Илюхин неподвижно сидел в светящемся квадрате, сделанном из ламп дневного освещения (черный фон за спиной). Художник Юрий Рачей по стремянке поднялся к потолку, где висел очередной черный квадрат. Скинув тряпку, автор оказался перед зеркалом, достал бритвенные принадлежности и невозмутимо в течение 40 минут брил свою голову. Параллельно с этим мирным занятием происходила экстремальная стирка белья – Наталья Стручкова вымарывала разную старую одежку в черной краске и вывешивала «белье» на веревку.

По словам А. Колейчук, идейной вдохновительницы и участницы фестиваля перформансов имени Казимира Малевича в КЦ «ДОМ», «Малевич поставил точку в понятии «живопись», потому что в его время живопись выродилась в салон и как духовное искусство потеряла смысл. Но «Черный квадрат» – это не конец искусства, это тоннель, в котором одновременно существуют прошлое, настоящее и будущее. Он содержит в себе весь мир, это сгусток энергии. Мы еще назвали наш фестиваль «Живопись после живописи», то есть живописание живыми людьми. Люди становятся супрематическими элементами уже не на плоскости, а в трехмерном пространстве».

Конечно же, к наследию К. Малевича сейчас обращаются не только художники новейших форм, но и мастера, работающие в традиционной манере изобразительного искусства. Но так как статья носит задачу сопоставления и показа культурно-временного среза на тему «Малевич и супрематизм», увидеть круги на воде, оставленные Малевичем и развитые во времени его последователями, можно лишь благодаря наиболее радикальным явлениям каждого временного отрезка.

Обращаясь же к событиям недавнего времени (июнь 2005-го), нужно сказать, что Малевич теперь не просто художник, он теперь и сад, но сад не как мемориальный объект, а просто сад «Малевич». Есть романтические сады, есть Версаль, а теперь есть и сад для супрематистов. Сад «Малевич»* был создан группой дизайнеров из компании «Квадрат М», которые свое детище именовали не иначе как «супрематический перформанс». Вдохновленные творчеством Казимира Малевича дизайнеры Мария Ожерельева, Михаил Судаков, Ольга Майорова и Татьяна Лебедева обыграли в своем саду самое знаменитое произведение художника: в центре сада «Малевич» был расположен черный квадрат, деревья же были обернуты в яркие ткани локальных цветов. Неотъемлемой частью красно-зелено-желтой композиции, для создания которой понадобились тысячи живых цветов, авторы считают одетых крестьянами участников перформанса.

о непосредственных связях художников и малевича

Тема черного квадрата таинственна и притягательна, а потому порождает массу вариаций. Малевич создал «Черный квадрат» (1915), В. Стерлигов, его непосредственный ученик, спустя годы интерпретировал квадрат по-своему, включив его в луковку храма («Купол», 1960). В. Пивоваров, один из зачинателей московского концептуализма и одно из важнейших действующих лиц московского андеграунда 1970-х годов, наполнил этот самый квадрат жизнью («Лестница», 1974). Прокомментировал он это следующим образом: «...С этой работы начинается мой бесконечный разговор с Малевичем; от супрематических квадратов мои отличаются волнообразным краем и острыми уголками. Кажется, можно ухватить их за эти уголки и сдернуть с картины. Малевич понимал свои супрематические композиции как абсолютное метафизическое пространство чистых сущностей. Я изображаю то же самое пространство с парящими в нем подобными же квадратами, но делаю следующий шаг: как бы заглядываю за эти квадраты и обнаруживаю за ними все ту же земную реальность с ее бытом и вечерним небом за окном. Можно сказать, что, заглядывая за супрематическую утопическую конструкцию, я нахожу всего лишь следующую иллюзию. И больше ничего. Единственной же реальностью оказывается реальность одиночества. Создатель и исполнитель перформанса «Изм» как представитель нового искусства придал черному квадрату Малевича объем, наполнив его вещами времени, и продемонстрировал гибель старого и нарождение нового супрематизма из обрывков прежних достижений авангарда 1920-х.

Так ближе к концу XX века была подтверждена суть «Черного квадрата», написанного в начале века. По мнению Пивоварова, «Черный квадрат» – это не картина, а бомба замедленного действия. Если у супрематистов был еще только взгляд на поверхность картины, то у концептуалистов и «перформансистов» происходит уже осознанное погружение в нее.

Концептуализм (помимо своих явно авангардных устремлений) является прямым наследником традиционного русского культурного мышления. На следующем примере можно проследить, каким образом в современном искусстве продолжаются традиции русского авангарда, возникшего в начале XX века. А в 1915 году все начиналось с «Живописного реализма футболиста» Малевича, одного из вариантов родившегося супрематизма. Нонконформисты второй половины XX века отдали дань уважения мэтру. Так, Франциско Инфантэ в 1969 году раскладывает на белом снегу композицию из цветного материала, назвав ее «Супрематические игры: посвящение Малевичу». Александр Панкин делает свои «пометки на полях» памяти Малевича, предлагает математически просчитанный вариант «Развертки структуры Малевича».

Если Малевич строил свои комбинации красочных форм на холсте, то художники второй половины XX века эти картины оживляют, создают своего рода «театр имени Малевича», где игры происходят не только во времени, но и в пространстве. И. Макаревич в серии «Таро миллениум» берет за основу для своего «EMPEROR» (2000) образ крестьянина из картины Малевича «Сенокос» (1928) и называет все это «Частичным изменением». Для искусства второй половины и конца XX века проблема философских параллелей и аналогий превращается в своего рода навязчивую идею. Если у Малевича его «Красный дом» (1932) был неким символом одиночества и непредсказуемости, опасности, то у В. Пивоварова (из альбома «Желтый», 2001) все тот же дом, несмотря на явное внешнее сходство, претендует на нечто большее. У Малевича в доме не было окон, у Пивоварова они есть, но от этого картина не становится более открытой, так как в этот дом все еще невозможно войти. Там есть загадки иного рода и, как выразился один из лидеров КД, живопись концептуалистов – это «эстетическое путешествие как бы между небом и землей». Теперь «Дом» – это уже не только абстрактный дом на холсте, а целый культурный центр «ДОМ», в котором не только вывешивают супрематические картины на стены, но и визуально-пластически демонстрируют их в перформансах.

В современном искусстве стремление заглянуть в себя, попытка прикоснуться к тайнам мироздания принимает все более индивидуальный и обостренный характер самовыражения. «Пустые» картины Пивоварова вступают в своего рода в диалог с «нулевыми» же картинами Малевича. Непонятная геометрическая кукла («Яблочко на окне», 2001) из серии Пивоварова «Бессмертные» по открытым локальным цветам, яйцеголовости и безликости сопоставима с «Женским торсом» (1928–1932) Малевича. Но несмотря на это, смысл данных работ различен, точнее, он разноглубинный. Малевич намечает отстраненность и напряжение, а Пивоваров, снимая накал красок и смягчая тему, тем не менее не уходит от главного, от темы жизни и смерти. На фоне такого явного диалога фигура Лепорской («Женщина с вазой», 1932–1934), непосредственной ученицы Малевича из «первого круга», выглядит всего лишь фарфоровой схемой, «оберткой» построений Малевича. Здесь нет и доли того накала, что присутствует у Малевича, и той загадки, что есть у Пивоварова.

Специфика авангардного сознания (по Тарасову): воспринимать – значит отражать, использовать – значит рекомбинировать, преодолевать – значит заменять. Именно заменяя и комбинируя основную тему (скрипка в руках каждого мастера играет по-своему) в зависимости от поставленной цели, каждый художник стремится к максимальному самовыражению. Если у Малевича корова, помещенная поверх скрипки, была символом алогизма («Корова и скрипка», 1913), то та же скрипка в работе его ученика (Ю. Васнецов, «Композиция со скрипкой», 1913) звучала только лишь пластическим вариантом темы и не несла никаких новых задач. Другое дело скрипка И. Макаревича – «THE FOOL» из серии «Частичное изменение» (2000). Вторя «дедушке» авангарда и заражаясь его энергетикой, наш современник привносит в знакомую композицию совсем иное – игровое звучание. Его Буратино мечтает проникнуть в магический театр, который на самом деле является мифом о великой утопии. Карты «Таро» И. Макаревича – это своего рода театр утопии с карнавальным шествием причудливых фигур, которые занимали воображение Малевича, Пикассо и Шагала. Мастер признался, что «было совсем не трудно найти для старых друзей новую одежду».

Если соглашаться с А. Якимовичем, «суть авангарда в том, что отменяется упорядоченная модель мироздания». Упорядоченность сменяется на первобытную магическую мешанину, из которой шаманы, то есть художники, и создают свои волшебные вселенные. Эти волшебные вселенные, при всей своей странности и внешней неприглядности, достаточно тесно связаны

друг с другом. И зрителям XXI века придется разгадывать либо авангардный ренессанс Малевича («Автопортрет», 1933), либо лисий мотив в заснеженном Малевиче В. Пивоварова («Малевич в снегу», 1997), либо искать ответ на вопрос, зачем и почему голый Г. Виноградов катался по снегу вокруг могилы Малевича (перформанс «Аэросани Малевича», 2000). Еще долго притягательным и кричащим останется образ человека без лица («Сложное предчувствие», 1928–1932) из второго крестьянского цикла Малевича. Простым, лаконичным и оголенным до предела будет образ одинокого человека и во второй половине XX века (В. Пивоваров, «Холод одиночества», 1992, из серии «Квартира 22»). Вечные темы одиночества и непонятости гения, исполненные с разницей в пятьдесят лет, соприкасаясь и говоря на разных живописных языках, тем не менее говорят о вечном. Язык искусства – универсальный язык, понятный и доступный любому человеку в любом месте. Неудивительно, что проект архитектонов Малевича (архитектон «Гота», 1923) получил свое реальное воплощение спустя десятилетия в небоскребах Нью-Йорка.

Многие идеи авангарда, стратегии и амбиции были воскрешены, переосмыслены и взяты на вооружение радикальными художниками второй половины XX века: иллюстративно-философские листы Пивоварова или размыто-парящие кресты и квадраты Архангельского; строгая геометрия и рельефность Григорьева-Башунина; гиперкубическое воплощение малевичевского супрематизма в объеме, по Шеффу, или рафинированно парящие пастельнно-геометрические объемы Э. Штейнберга; дизайнерское посвящение Гарри Файфа; или математически просчитанные композиции А. Панкина, наконец, эпатажно-вызывающий соц-артовский Marlboro – вариант Косолапова, акции Германа Виноградова и фестиваль Малевича в КЦ «ДОМ». И все это – «наследие» Малевича, увиденное глазами наших современников. Несмотря на такие различные формы, эти работы связывает одно – обращение к Малевичу. Через весь XX век проходит художественная культура, растущая из общих философско-супрематических оснований, по дороге она теряет какие-то свои части, другие актуализирует на более или менее долгий срок.

У широкой публики авангардное современное искусство не в почете, впрочем, как и «непонятные» круги, квадраты и прочая «мазня» авангардистов начала XX века. Подобно супрематическим композициям Малевича и его учеников современные художники приглашают к какому-то иному контакту с искусством, предлагают иной ракурс, иной взгляд, иные правила восприятия, отличные от музейного общения с искусством. Здесь просматриваются явные точки соприкосновения этого искусства и в его начале, и в течение всего противоречивого XX века. «Нужны ассоциации от ядра, а не ядро», – так говорил Малевич, определяя пути, направления современного искусства. Он считал, что в живописи не нужно никого копировать, в первую очередь идти от своего «Я», не игнорируя всего того опыта, что накопило человечество за все время существования. То же самое можно было бы сказать и о наследниках Малевича, «его кругах» во времени. Все они в той или иной степени восхищались учителем при непосредственном общении («первый круг» Малевича), либо при кропотливом анализе 1980-х («второй круг»), либо в эпатажно-вызывающих перформансах памяти Малевича наших дней.

Ирина Богаева

---

* Это произошло в Москве на ежегодной «Неделе садов» журнала «Мезонин», носившей название «Классика и авангард».

Игорь Макаревич
УНОК
Объект
2000
Свинец, дерево, рис, стекло

«шоу–арт» – феномен массовой культуры

Мы как-то упустили из виду появление феномена, почему-то причисляемого к «изобразительному искусству», но предстающим его новейшей фазой, последним по времени «стилем», будто бы отменяющим все «старые» направления живописи, графики, скульптуры. По существу же – пора сказать во всеуслышание: это независимый, самостоятельный вид в классификации массовых искусств, имеющий к изобразительному искусству весьма опосредствованное отношение...

Именуют его то «актуальным», то «современным» искусством – терминами, ничего не значащими и ничего не определяющими. Этот феномен в какой-то мере вырос из некоторых форм изобразительного авангарда XX века, отпочковался от дадаизма, концептуализма, соц-арта, но столько же «предков» у него в авангардистских театре и кино, в литературных шалостях имажинистов и футуристов, в эпатажных выходках художественной богемы 1910-х годов. Самая характерная его особенность в том, что он вбирает в себя элементы всех существующих искусств и не только искусств, но и технических новшеств XX века. В инсталляциях и муляжах он действительно приближается к скульптуре, можно увидеть среди его «проектов» нечто вроде картин («Нарцисс», холст, масло, 1-я Московская биеннале), хотя и явно сделанных при помощи компьютера. Но не менее активно использует он и кинематограф – видеоклипы, задействует фотографию в самых разных ее формах, чаще всего в виде фотоколлажа; берет на вооружение все возможности компьютера (то и дело встречаются произведения, называемые «компьютерный монтаж»). Важнейшей его «составляющей» предстает театр – в нем отчетливо просматриваются черты карнавала, ярмарочного балагана, «капустника». К нему отлично подходит введенный Эйзенштейном термин «аттракцион» как некая яркая режиссерская находка, «бьющая» по глазам и сознанию зрителя.

Претендуя на статус изобразительного искусства, этот феномен пытается вторгнуться на его «территорию», занять место в истории изобразительного искусства, закрепиться в репродукциях и музейных экспозициях, что составляет самую уязвимую и слабую его сторону. Совершенно очевидно, что это не статичное, а временное искусство, разворачивающееся не только в пространстве, но и во времени; некое действо, в которое зритель вовлекается либо впрямую – в качестве непосредственного участника, которому предлагают подергать за веревочку молоток («Понимание», выставка «Сообщники», ГТГ, 1-я Московская биеннале), либо предстает в роли объекта воздействия, призванного пережить определенную гамму чувств и эмоций, создающихся всем комплексом использованных средств, вплоть до жара разожженных в котлах костров («Жарко!» – «АртКлязьма», 1-я Московская биеннале) и т. п. Зрительное впечатление дополняется шумами, голосами, музыкой и прочим, разворачивается в движении, предстает чем-то вроде «сеанса», который надо пережить «от» и «до». Чем как не «сеансом» предстает проект «Вознесение»? В зале старого венецианского палаццо (51-я Венецианская биеннале), под живопис-

«Show-Art» as a Phenomenon of Mass Culture

«Show-art» is perhaps the fittest term to be applied to the new phenomenon that has recently arisen in today's arts. It could be defined as an independent form of mass culture which is related to fine arts in a roundabout way.

None the less, it claims the status of a fine art, making inroads into its realm as reproductions and museum displays. By doing so, however, it exposes itself as a weak, vulnerable thing. It is obvious that it is a shifting artform, by no means a static one. It is played out at once in space and in time as a certain performance, involving the audience directly or as a target of influence, making it get through a certain range of feelings and emotions produced by the whole set of tools and instruments in its armament. When photographed in a catalogue or a museum exhibit, it is able to convey no more than a tenth of its message and its impact. Essentially it is perhaps the bona fide form of today's mass show business.

Another essential feature to show-art is that it relies, first and foremost, on idea and not creative realization, on project and not end product.

Only those who have thought up or invented something bold, appealing or outrageous, or something that has never been before, are accepted as the author of a show-art work. The author of a project may or may not realize it, still less must have skills or capacities needed for its realization. Which once more makes show-art quite different from fine arts.

Show-art is strikingly similar to «amusement culture». Both may assume different forms of art and combine within itself at once show and action.

The grim truth is that show-art is there, well on the way gaining more ground, evidently without need in anyone's recognition or approval. It has to be studied on its own. Everything peculiar to it, everything bright, bold and lively in it will need to be encouraged but not to be artificially grafted to visual art or any other form of art.

Maria Chagodayeva

ным, причудливых очертаний плафоном на тему «Вознесение Господне» натянут батут, повторяющий форму плафона, и спортсмен под звуки какого-то подобия музыки некоторое время подпрыгивает, «возносится» к потолку.

Будучи запечатленным на фотографии в каталоге, в экспозиции музея, описываемый феномен утрачивает девять десятых своего смысла и своей силы воздействия. А смысл его в том, что он предстает, пожалуй, самым чистым воплощением современного массового зрелища. В нем заключено буквально все, что входит в это понятие: и головокружительные виражи луна-парка, и детские радости Диснейленда, и патологические уродства кунсткамеры, и безудержная эротическая свобода бразильского карнавала, и столь любимая публикой остроумная наглость карикатуры, шаржа, пародии. В нем царствует абсолютная, ничем не ограниченная свобода «самовыражения»: «Свобода, свобода – эх, эх, без креста». Позволено все и возможно все. Нет ни авторитетов, ни норм, ни запретов на что бы то ни было. Можно – как на «капустнике» – иронизировать и смеяться надо всем: над историей и религией, созданиями великого искусства и нравственностью, разумом и здравым смыслом. Можно пережить комплекс самых невероятных ощущений, например, попасть внутрь аэродинамической трубы-лабиринта, по зигзагам и поворотам которого вас погонит мощная струя холодного воздуха (51-я Венецианская биеннале, русский павильон). Можно посмеяться над парочкой «ментов» (мужчин!), страстно целующихся в парке («АртКлязма», 1-я Московская биеннале). Можно удивиться живучести «воинствующего безбожия» образца 1920-х годов, предстающего на сей раз в виде пародии на «Тайную вечерю»: шесть и шесть снеговиков с морковками-носами и прутиками-руками и один снеговик в центре с ведром на голове («Христос») стынут над столом с бутылками из-под водки и кусками замерзшего хлеба («АртКлязьма», 1-я Московская биеннале). Можно пережить сложную гамму чувств – от омерзения до эротического возбуждения при виде то ли бесполых, то ли двуполых голых человеческих особей. Можно удивиться: зачем понадобилось выставлять обыкновенную белую люстру, какую найдешь в любом президентском дворце, и ахнуть, разглядев, что люстра составлена из нескольких тысяч белых женских тампонов (51-я Венецианская биеннале). Можно позлорадствовать, взирая на унижение Льва Толстого, представшего в виде растрепанной восковой фигуры за письменным столом, изгаженной живыми курами («StarZ», 1-я Московская биеннале), и усмехнуться при виде безголовых манекенов с портретами Ленина и Сталина на груди («Сообщники», ГТГ, 1-я Московская биеннале).

Можно натолкнуться и на уже существующее, «готовое» изобразительное искусство: зрителю предлагается парад тиражированных бронзовых статуэток Мао Цзе-дуна; фотореминисценция «Граций» Гроциуса XVI века (1-я Московская биеннале). Двусмысленный «Нарцисс» представлен в позе «Умирающего раба» Микеланджело и одновременно явно намекает на «Леду с лебедем». «Готовые» живопись, графика, скульптура используются как исходный материал для «проекта» наравне с тампонами, снегом, фотоколлажем и живыми актерами в милицейской форме.

Какие же общие свойства объединяют все эти столь разнородные вещи? Прежде всего, каждое такое произведение – не самоценный выставочный или музейный экспонат, но акция, требующая организационных усилий и режиссерской постановки со специально подготовленным пространством – парком, павильоном и т. п., куда зрители специально придут, чтобы испытать комплекс увлекательных впечатлений и ощущений. Этот феномен можно назвать «парадом аттракционов», достаточно точно определяет его термин «шоу-арт» – непосредственное, сиюминутное яркое зрелище-действо.

«Шоу-арту» просто необходим свой, соответствующим образом настроенный зритель, соответствующая эмоциональная атмосфера, в которую зритель будет вовлекаться, ею «заряжаться», становиться фанатом – «двенадцатым членом футбольной команды», активным соучастником представления. Ничего более несоответствующего «шоу-арту», чем пустые залы отдела искусства XX века в ГТГ на Крымском Валу с одиноко бродящими по ним случайными посетителями, просто нельзя себе вообразить. Хорошо стоять в одиночестве и тишине перед созданиями больших мастеров, встречаться один на один с «Красным конем» Петрова-Водкина, «Влюбленными» Шагала, «Мейерхольдом» Кончаловского... Затесавшиеся в их «компанию» мертвые фотографии концептуальных акций 1970-х годов, пародии соц-арта, непонятные без своих «соцреалистических» прототипов теряются, не работают, не вызывают никаких эмоций и никакого зрительского интереса.

А где-то в начале 1990-х выставка соц-арта прошла в Музее Ленина. Одновременно с ней в соседних залах была представлена экспозиция произведений искусства на ленинскую тему, пролежавших все предшествующие годы в запасниках музея – отчасти по недостатку места, отчасти из-за качества этих шедевров «социалистического реализма». Ничего более убийственно-смешного и убийственно-правдивого, чем это сочетание образца и пародии, мне не приходилось видеть! Соц-арт работал безотказно – сильнее любых гневных инсинуаций развенчивал всю фальшь и убожество не только «сталинского социалистического реализма», но и нашей советской идеологии. Кумачовый лозунг «Мы строим коммунизм! Комар и Меламид» вызывал гомерический хохот...

Попасть в точку, оказаться в своей среде, увлечь зрителя, завоевать его сиюминутный интерес – в этом сила «шоу-арта», его оправдание и его общественная необходимость. Его следует экспонировать в специальных павильонах с аттракционами, атмосферой балагана, камеры-обскуры – так можно должным образом пережить и оценить какую-нибудь «видеозвуковую инсталляцию» или «продолжающийся проект»; только в специально созданных театральных выгородках работают сложные макеты типа «звуковых фигур» или «призраков Одессы». Претендовать на залы ГТГ со стороны «шоу-арта» так же самоубийственно-неразумно, как выпускать на сцену Большого театра группу «Тату». Всему свое место, своя обстановка, свое настроение. Как говорит комик Шмага в «Без

вины виноватых» А. Островского: «Я артист! Мое место в буфете». «Шоу-арту» нужен именно «буфет» – бистро, варьете, дружеская тусовка за «пол-литром» на интеллигентской кухне... В течение долгих советских лет он только там и мог существовать под прорывающиеся сквозь глушилку голоса радио «Свобода». Теперь, как и многое другое, он обрел все «права человека» – свободу слова, свободу совести, а заодно и карнавальные свободы – от совести...

Вторая непременная особенность «шоу-арта» – в нем на первом месте стоит не творческое воплощение, а замысел, не реализация, а проект. Воплощение может быть – как в случае аэродинамического лабиринта – технически весьма сложным и дорогостоящим. Может – как в случае «Тайной вечери» – не стоить ничего и не требовать ничего, кроме килограмма моркови и дюжины пустых бутылок да нескольких ребятишек, способных скатать снежные шары и воткнуть в них тут же в парке наломанные ветки. В любом случае автором произведения является не тот, кто его реализовал, а тот, кто его выдумал – изобрел нечто интересное, смелое, эпатирующее, чего еще никто до него не выдумывал. Автор проекта может сам его и не воплощать, более того, он не обязан обладать ни способностями, ни профессиональным умением, требующимися для его воплощения. В этом еще одно принципиальное отличие «шоу-арта» от изобразительного искусства. Художник обязан обладать талантом и профессиональным мастерством, дабы воплотить свой замысел в материале картины, скульптуры, фрески и пр. Автор произведения «Лев Толстой и куры» (деревянная витрина, восковая фигура, живые куры), безусловно, не сам изготовлял восковую фигуру (на сей предмет существуют специальные мастерские при музее восковых фигур) и тем более не сам разводил живых кур. Сомнительно и то, что проектировщик (проектировщица) гинекологической люстры сам низал на проволоку тысячи менструальных тампонов. Но дело не в том, сам или не сам. Вполне возможно, что маленькое, похожее на растопыренную пятерню желтое солнышко на громадном квадрате красной ткани («Солнце», ткань, акрил, трафарет, ГТГ) было выполнено по трафарету самим автором. Сущность явления от этого не меняется: перед нами в любом случае проект, реализовать который может сам «прожектер», может кто-то другой. Подчас (и не редко) проект вообще никак не реализуется. Полчаса молчания оркестра на сцене, пустые листы альбома – «проект» в голом виде, так сказать, «антиреализация».

Еще одна специфическая черта «шоу-арта». От некоторых теоретиков изобразительного искусства можно услышать, что «искусство XX века уже не мыслит себя в личностных категориях. Персона художника-творца (наряду со всеми коллизиями развития его индивидуального стиля) отошла на второй план». Могу заверить: к живописи, графике, скульптуре всех направлений это утверждение абсолютно неприменимо. И зрителям, и искусствоведам, и коллекционерам совершенно так же, как сто лет назад, интересны именно личности – «персона художника-творца» и «все коллизии ее развития». А вот к «шоу-арту» приведенное выше наблюдение, безусловно, может быть отнесено. Сплошь и рядом встречаются в нем «безличностные» проекты, представленные как «Спецпроект Центра современной архитектуры в рамках фестиваля «АртКлязьма»-2005», проект группы «Чемпионы мира», проект группы «Гнездо», проект АЕС+Ф и т. п. (1-я Московская биеннале). Но даже в тех случаях, когда имя автора заявлено, само авторство, несомненно, предстает чем-то совсем иным, нежели авторство художника-творца. Сама природа творчества здесь иная, нежели у стоящего перед мольбертом живописца, в каком бы «авангардистском» направлении ни наносил он на холст свои мазки.

«Шоу-арт» – искусство комплексное, массовое по самой своей природе. Ему необходим куратор – организатор всего зрелища, его постановщик и режиссер. Ему нужен спонсор, заинтересовавшийся проектом и давший деньги на его реализацию. Нужны люди, способные «раскрутить» проект, нужна «команда», доводящая проект до завершения. Нужен арт-критик, который подведет под проект теоретическую и философскую базу. Литературное сопровождение само по себе способно быть концепцией, проектом, часто главным, а иногда и единственным его воплощением. Нередко к нему прибегает сам автор проекта, сопровождающий свое произведение обстоятельным словесным разъяснением и даже просто заменяющий визуальное впечатление вербальным текстом.

«Шоу-артист» сродни не художнику-творцу, создающему свое детище в одиночестве мастерской – его правомернее сравнить с пилотом автогонок «Формулы-1». Пилот – победитель, кумир болельщиков, но за его «подиумом» стоит фирма-произвоитель гоночного автомобиля, команда, обслуживающая автомобиль на трассе, устроители, организовавшие и профинансировавшие гонки, телекомпании, показавшие их по всем каналам... Такова природа всех шоу XX, а теперь и XXI века – и спортивных, и художественных. Они ЗРЕЛИЩЕ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ, живущее лишь постольку, поскольку его «зрят», поскольку оно нужно сегодня, сейчас – и не единицам-любителям, а миллионам.

В условиях «развитого социализма» описываемый феномен возник и существовал в вынужденном подполье как форма социального протеста, как художественное диссидентство и был доступен только узкому кругу «своих», но всегда ощущал ненормальность такой искусственной изоляции, рвался на улицу – на «бульдозерную выставку», на ВДНХ, куда совсем не рвались гонимые и обруганные властями художники-творцы.

В условиях рынка этот феномен не мог не стать тем, чем он является по своей природе, чем уже давно становится на Западе – «шоу-артом». Келейная тишина ему противопоказана, он реализуется в виде общественного резонанса, в рекламе, в средствах массовой информации, в скандальном шуме, скандальной славе. А это значит: массовость, массовость и еще раз массовость. Индивидуальный покупатель покупает и будет покупать индивидуальное искусство – хорошее, плохое, подлинное творчество или салонный китч – это уже другой вопрос. У «шоу-арта» свое жизненное пространство, своя форма бытования, свой менталитет.

Ничто не возникает на пустом месте. Замечательный наш исследователь М. Бахтин выявил,

определил и ввел в науку понятие «смеховая культура». Испокон веков и на Руси, и в средневековой Европе наряду с высоким искусством существовали самые разные формы и виды «низового», народного искусства: скоморохи, жонглеры, менестрели, кукольный театр, «Комедия дель арте», фарсы Ганса Сакса и русский «Фрол Скобеев», масленичные карнавалы, лубочные картинки и т. п.

«Низовая» народная культура выплескивалась «наверх», часто оплодотворяла высокое искусство, хохотала и гримасничала на страницах «Гаргантюа» Рабле и «Декамерона» Боккаччо. Из-за спин статуй апостолов готических соборов выглядывают кривляющиеся рожицы дьявольских горгулий, в галереях Софийского собора в Киеве притаились фигурки скоморохов. В трагический реквием Гамлета над могилой Офелии врывается зажигательная джига могильщиков.

Близость смеховой культуры к «шоу-арту» просто бросается в глаза. Как и «шоу-арт», смеховая культура представляет собой некий феномен, способный проявляться в разных формах и видах искусства. Они сочетают в себе зрелище и действо, они способны вовлекать в них толпы, наряжать целые города в маски, они выплескивают на улицы веселые толпы...

Но самое главное: смеховую культуру роднит с «шоу-артом» ее, поистине неслыханная, казалось бы, немыслимая в условиях Средневековья свобода, дозволенность буквально всего: богохульства, непристойностей, высмеивания «сильных мира сего», безудержного пародирования, откровенной бесовщины... Скованные условностями и запретами эмоции на какой-то миг вырывались наружу; степенные, законопослушные, богобоязненные граждане вдруг становились сорвавшимися с цепи детьми, безбожниками и ниспровергателями, «фавнами» и «вакханками» древних Дионисийских празднеств, не знающими меры в своем эротическом буйстве...

Смеховая культура не умерла в трагическом XX веке. На «поле аттракциона» танцуют бессмертные булочки Чарли Чаплина; на нем можно видеть «большого Станиславского с белыми волосами и черными бровями и плотного Москвина в пенсне на корытообразном лице, – оба с нарочитой серьезностью и старательностью, падая назад, выделывали под хохот публики отчаянный канкан» (И. Бунин «Чистый понедельник»).

Отличие смеховой культуры от «шоу-арта» в том, что смеховая культура всегда была «часом потехи» посреди долгого «времени дела»; необходимым отдыхом на утомительном и трудном жизненном пути, несколькими веселыми строками в скорбных монологах датского принца, великопостным «капустником» Художественного театра...

«Шоу-арт» стал делом, он провозгласил вседозволенность и свободу всего и ото всего. Но мировосприятие XX века, как в зеркале отразившееся в его массовой культуре, – это тема для особого разговора.

Итак, «шоу-арт» существует, завоевывает свое пространство и не нуждается ни в чьих признаниях и разрешениях. Его надо изучать как самостоятельное явление, поддерживать все, что имеется в нем своего, ему одному присущего – яркого, смелого, живого – и не «пристегивать» ни к изобразительному, ни к какому-нибудь другому виду искусства. Такое «пристегивание» только во вред «шоу-арту». Все равно, сколько бы ни старались «арт-критики» и экспозиторы отдела XX века ГТГ включить «шоу-арт» в единый исторический процесс, представить этапом русского изобразительного искусства, его «новым словом», – ничего не получается. Перелистайте журнал «Третьяковская галерея» №3 за 2005 год. На первой стороне обложки – «Неизвестная» Крамского. На последней – «Контррельеф» Татлина. В журнале – «Образ святой Троицы» Андрея Рублева, портрет княжен Гагариных Боровиковского, «Сирень» Врубеля, «Стога» Левитана...

И непосредственно следом – Венецианская биеннале-2005: «Идеальная справедливость» – пустынный коридор с экраном в глубине, «Использованные пакетики чая. Видеоинсталляция. Кинохроника, звук».

Два монгола (очевидно, видеоклип) с револьверами во рту целятся друг в друга. «Видео, мультиплекс».

«Дерьмо в твоей шляпе – голова на стуле. Ретропроекция, видеоинсталляция, видео, передающееся на DVD, цвет, звук, продолжительность 62 секунды».

Ну^ не держится, не смотрится «шоу-арт» ни рядом, ни после, ни вместо даже «Контррельефа» Татлина, не говоря уж о древнерусской иконописи, портретах XVIII века, искусстве Левитана, Врубеля... Точно так же, как не смотрелись бы портреты XVIII века, Левитан и Врубель на фоне Толстого с курами и целующихся «ментов» Московской биеннале. Вернее, смотрелись бы грубым издевательством, неумной и дешевой «хохмой». «АртКлязьма» и Государственная Третьяковская галерея, как говорят в столице смеховой культуры Одессе, – «это две большие разницы».

Кстати сказать, не худо бы задуматься об этом и Венецианской биеннале, существующей уже сто лет и еще в 60-е годы XX века бывшей биеннале изобразительного искусства. В 1912 году в русском павильоне, построенном по проекту Щусева, выставлялись картины Кустодиева; в 1922-м – гравюры Фаворского... Той Венецианской биеннале больше не существует, она стала частью Венецианского карнавала...

Пушкин призывал судить художника по законам, которые «он сам над собой установляет». Законы «шоу-арта» совсем не легки и не общедоступны. Здесь не место глумлению, дилетантизму и бездарности.

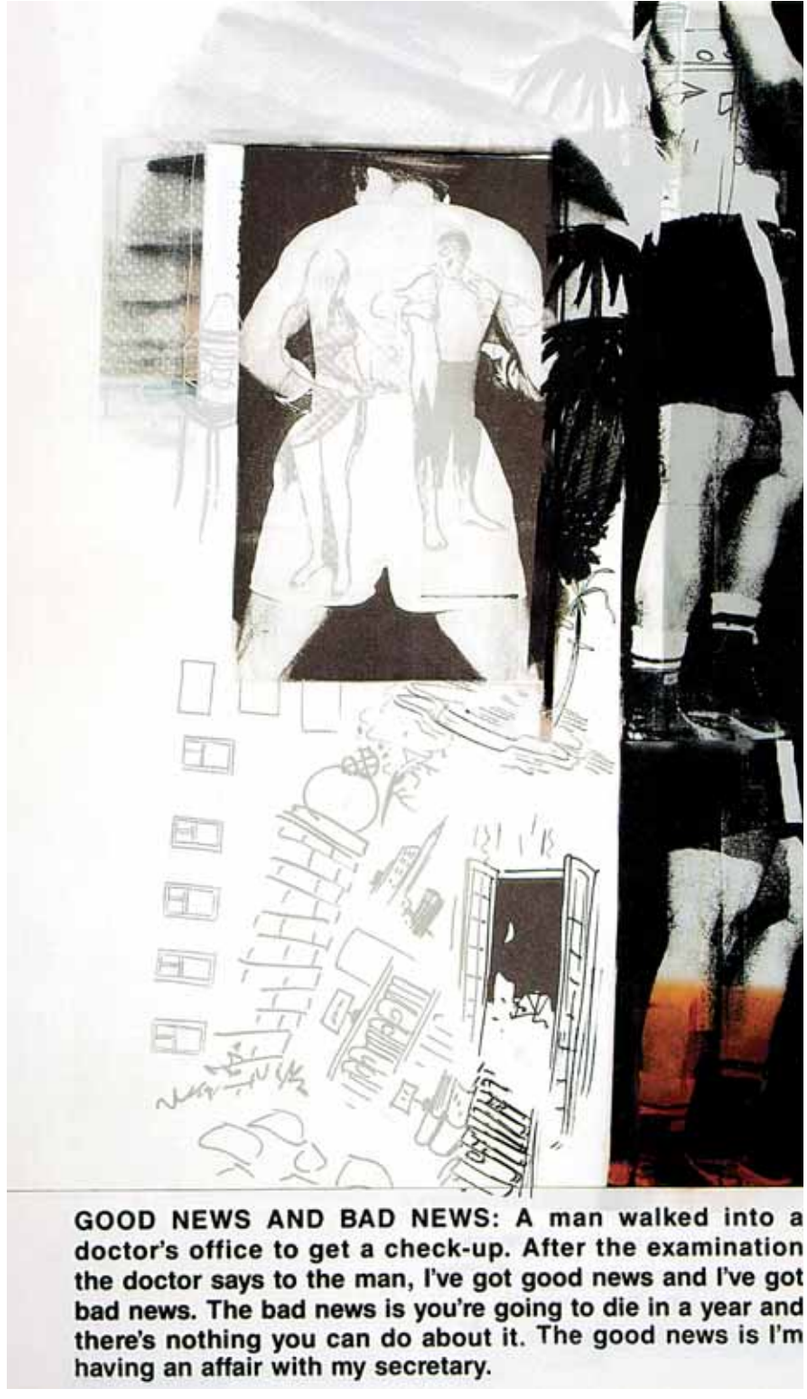
Но это другой разговор. Пора без лишних эмоций разобраться в этом явлении, определить его (считаю наиболее подходящим ему наименование ШОУ-АРТ), выявить его специфику, его жанр, его место в современной массовой культуре, отделив от проблем собственно изобразительного искусства.

Следовало бы выделить «шоу-арту» свой парк с трансформирующимися павильонами, оборудованными современной техникой, видео- и компьютерной аппаратурой, экранами и прочим, и пусть экспериментируют и выражают себя и свою природу, не «пристегиваясь» ни к изобразительному, ни к какому-либо другому традиционному искусству.

Мария Чегодаева

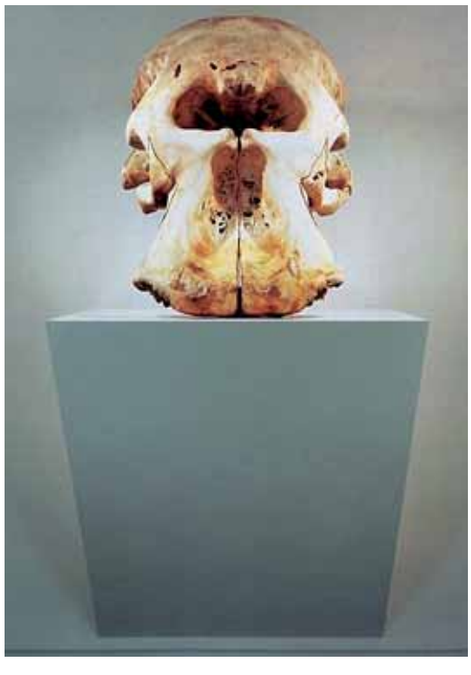
художник как потребитель

Идеология потребления давно уже превратилась в господствующую идеологию современного общества.



Ричард Принс
Проба шоколада
1991

Хаим Стейнбах
Без названия
1988



Она сменила ориентацию на производство, характерную для раннего, индустриального капитализма. Самое позднее, с момента краха социализма советского образца стало ясно, что если общество делает ставку на форсированное развитие производительных сил в ущерб индивидуальному потреблению, то оно тем самым разрушает свою экономику. Исход исторической борьбы между идеалом трудовой аскезы и идеалом потребления был решен не моральными доводами, а экономической целесообразностью. Вопреки мнению многочисленных социологов и экономистов декадентская ориентация на потребление оказалась экономически более эффективной, чем протестантская трудовая этика. В отсутствие спроса производство приходит в упадок. И сегодня уже не производство, а потребление оценивается как первейшая обязанность члена буржуазного общества. В периоды кризисов и войн политики уже не требуют от нас, как это бывало раньше, быть экономными и потуже затянуть пояса – наоборот, они призывают нас покупать как можно больше, чтобы стимулировать развитие экономики. Современное общество обязывает человека потреблять, и ему трудно от этой обязанности уклониться.

Следовательно, близоруки те кто видит в потреблении манифестацию индивидуального желания. Обязанность делать покупки носит прежде всего моральный характер. Быть сознательным, ответственным членом общества означает сегодня покупать как можно больше – независимо от того, хочешь ты этого или нет. Индивид, который покупает слишком мало, рассматривается обществом как плохой человек, как эгоист

или человеконенавистник, которого не заботит благополучие экономики, определяющей в конечном счете всеобщее благополучие. Это принуждение особенно ощутимо в спонтанной негативной реакции, вызываемой сегодня теми, кто одет не по моде или работает на устаревшей модели компьютера, – такие люди немедленно опознаются как враги экономики и, следовательно, враги общества. Мода, управляющая потребительским поведением, служит одновременно опознавательным знаком конформизма и контролируемой лояльности по отношению к экономике. Впрочем, господствующая ныне негативная моральная оценка отказа от потребления не так уж нова. Еще Марсель Мосс заметил, что в архаических культурах те, кто накапливали свои богатства, вместо того чтобы расходовать их, всегда вызывали презрение[1]. А позднее Жорж Батай в рамках своей всеобщей экономики утверждал, что бессмысленная и бесцельная расточительность необходима для экономического роста[2].

Каково же место искусства в мире, где привилегированную роль играет потребление? На первый взгляд искусство оказывается в сложной ситуации, ведь художник традиционно рассматривается как производитель-ремесленник, работающий на художественный рынок, который входит в общий рынок товаров. С этой точки зрения художник действительно оказывается в невыгодном положении как минимум по двум причинам. Во-первых, в условиях массового производства художник, будучи одиночкой, не может конкурировать с модой, рекламой или коммерческим дизайном – по всей видимости, его продукция должна неизбежно потонуть в море современной массовой визуальной культуры. Во-вторых, кажется, что в результате всеобщего обесценивания производства художник лишается своего традиционного статуса образцового, креативного, а то и гениального производителя. Долгое время художественная активность оценивалась как воплощение истинного, аутентичного, подлинно человеческого производства, в качестве позитивного идеала, противопоставляемого отчужденному труду, которым в Новое время вынуждена заниматься большая часть человечества. Но этот идеал не только обесценился в глазах общества в результате валоризации потребления, но и был поставлен под сомнение на уровне теории. Как известно, структуралистский и постструктуралистский дискурсы провозглашают смерть автора. При этом подразумевается, что художник более не в состоянии предложить миру новые, аутентичные, оригинальные знаки и формы. Ведь каждый художник – это прежде всего пользователь или, если угодно, потребитель медиума, в котором он работает, и поэтому он может производить только то, что этот медиум (будь то язык или живопись) позволяет ему производить. В итоге художник окончательно лишается своей культурной миссии и подчиняется логике всеобщего общественного потребления.

Однако многочисленные приверженцы этой точки зрения упускают из виду тот факт, что общественная роль художника претерпела в последние десятилетия глубокую трансформацию. Они не замечают, что из образцового производителя художник превратился в образцового потребителя. В рамках доминирующего сегодня на художественной сцене жанра инсталляции, а также в сфере новых медиа, художник оперирует как объектами, произведенными им самим, так и объектами, произведенными другими. Сам акт художественного производства превратился в акт потребления. Как любой потребитель, художник берет образы и объекты окружающей его массовой культуры и использует их для создания собственных произведений. Только художник делает это в экспозиционном поле, а значит, его действия носят эксплицитный и образцовый характер. Дюшан, а позднее художники поп-арта, понимали художника не столько как производителя, сколько как эксклюзивного потребителя анонимно произведенных вещей, циркулирующих в нашей культуре. Сегодня ни один художник не претендует на то, чтобы стоять у истоков своего произведения или продуцировать оригинальные знаки и формы. Искусство сегодня стоит уже не в начале художественной практики, а в ее конце. Подпись художника означает не то, что художник создал определенный объект, а то, что он этот объект использовал, причем каким-то особенно интересным способом. В случае успеха художник доказывает свое право называться автором произведения, поскольку общественность признает оригинальным его метод использования серийной, анонимной, безличной продукции массовой культуры. Недаром идеалом современного художника является уже не креативность, а критичность. Между тем критическая позиция характерна не для производителя, а именно для потребителя. Производитель не критикует – он представляет свою продукцию на суд потребителя, а уж тот пользуется своей привилегией критически оценивать предложение. Уже тот факт, что современный художник хочет быть критичным, а не креативным, достаточно ясно показывает смену роли производителя на роль потребителя.

При этом особенно интересно и характерно для идеологических механизмов современного общества то, что теоретическая критика понятия креативности первоначально опиралась на политический проект, в задачи которого не входила идентификация художника с потребителем. Ведь целью критики креативности было развенчать исключительную роль художника и поставить его в один ряд с другими современными производителями. Требуя от искусства экспликации его технических методов и отказа от понятия гения, исторический авангард пытался поставить знак равенства между художником и индустриальным рабочим. В искусстве XX века усилия таких художников, как Малевич, Мондриан, Альберс, Левитт или Бюрен (если назвать только живописцев), были направлены на то, чтобы сделать художественное производство максимально формализированным, технизированным и имперсональным и последовательно устранить из произведения все следы телесного присутствия художника. Произведение искусства все больше и больше стало походить на индустриально изготовленный продукт. Одновременно с этим техника рэди-мейда, а также различные варианты медиа-арта почти полностью элиминировали следы телесного присутствия художника в его произведении.

Однако исключение из искусства любых намеков на физическую работу по изготовлению этого искусства в конечном счете вовсе не привело к превращению художника в индустриального рабочего. Напротив, искусство тем самым радикально дистанцировалось от производства любого рода и вместо этого приблизилось к управлению, планированию, менеджменту – и в конце концов к потреблению. Взгляд

художника «дематериализовался» – он превратился в потребляющий взгляд, который не «работает», а только критикует, судит, решает, выбирает и комбинирует. И потому этот взгляд может опять «материализоваться»: всегда найдется кто-нибудь, кто готов воплотить методы отбора, которые художник сформулировал, то есть решения, которые он принял при помощи своего взгляда. Эта перемена становится особенно ясной, если мы обратим внимание на изменение места художника во временной «экономике взгляда». В прошлом существовала вопиющая диспропорция в отношениях между огромными инвестициями труда, времени и сил, которых требовало создание традиционного художественного произведения, и его последующим потреблением. После того как художник долгое время упорно работал над своим произведением, зритель мог потребить это произведение одним взглядом. Отсюда традиционное превосходство потребителя, зрителя и коллекционера над художником-живописцем как поставщиком картин, которые он изготавливает в процессе трудоемкой физической работы. Однако современный художник, работающий в области фотографии, видео или методом рэди-мейда, тратит не больше времени и сил, чем коллекционер.

Соответственно музеи и другие художественные собрания функционируют сегодня уже не как пространства, репрезентирующие исторически неповторимое (трудовые рекорды прошлого), а как архивы, собирающие различные стратегии взгляда, которые в любое время могут быть из этих архивов затребованы и сданы в них заново. Большие инсталляции, проектируемые современными художниками, едва ли могут быть потреблены в традиционном смысле, наподобие живописи или скульптуры, которые можно купить и принести домой. Инсталляции с использованием новых технологий зачастую не поддаются даже мысленному потреблению, поскольку видеоматериал бывает слишком обширным, и его невозможно посмотреть в полном объеме в течение времени обычного посещения выставки. Следовательно, здесь изначально идет речь о потреблении, а не о производстве. Зритель получает доступ к искусству, но он не является его истинным потребителем. Скорее он принимает за образец потребление определенного рода, которое художник демонстрирует на выставке – раньше таким образцом служил образ жизни аристократии. Сегодняшний потребитель искусства уже не потребляет труд художника. Скорее, он сам прилагает труд, чтобы потреблять, как художник.

Однако речь идет не только об индивидуальной апроприации отдельных вещей из репертуара современной массовой культуры в духе общепринятой сегодня практики рэди-мейда. Все в большей степени современный художник апроприирует не только предметы внешнего мира, но и различные социальные роли. Художник и раньше выступал в роли проповедника, пророка, учителя, революционера, соблазнителя, декоратора или шута. Сегодня мы часто видим его в роли социального и институционального критика, этнолога, социолога, куратора, художественного критика или террориста. Со временем художник апроприирует все больше и больше ролей, причем эта апроприация носит совершенно явный, эксплицитный характер. Художники готовят пищу для посетителей выставки, предлагают сделать им новые прически, моют им ноги или продают мелкие су-

Artist as a Consumer

By acting simply as a spectator, a model consumer, that is, an artist does what may amount to making good perhaps the worst loss caused by the modern time – the decline and fall of aristocracy. Going to see a large art exhibition these days looks like paying a visit to an aristocrat's palace in the olden days (all the more so because it's now technologically feasible to set up an installation as big as a palace).

As a lounger, with an independent mind at that, an artist these days is in fact an untiring consumer whose ever-renewing, oddly unnatural, highly varying ways of consumption is the very aim of any well-working economy. Indeed, the arts are becoming the frontier or vanguard of the economy. Looking at this trend, it is obvious that any thing whatever may now become a target of one's desire – as long as an artist has re-defined and re-directed it.

Carl Schmitt, in his «Der Begriff des Politischen» («The Concept of the Political») (1932), says with reference to the early Romanticism:

«The way of metaphysics and morals in the economy lies through aesthetics, and this way, thanks to aesthetic consumption of things elevated, is the most reliable and most convenient way of making the life of the spirit part of the economy.»

In the new age, the avant-garde is playing the role of the economic vanguard or, if you like, the role of ersatz aristocracy in a society organized on the rules of economy – the role of an «artificial» aristocracy whose social function is to widen the borders of the desired.

Boris Grois

Марсель Дюшан **Велосипедное колесо** 1913, 1964

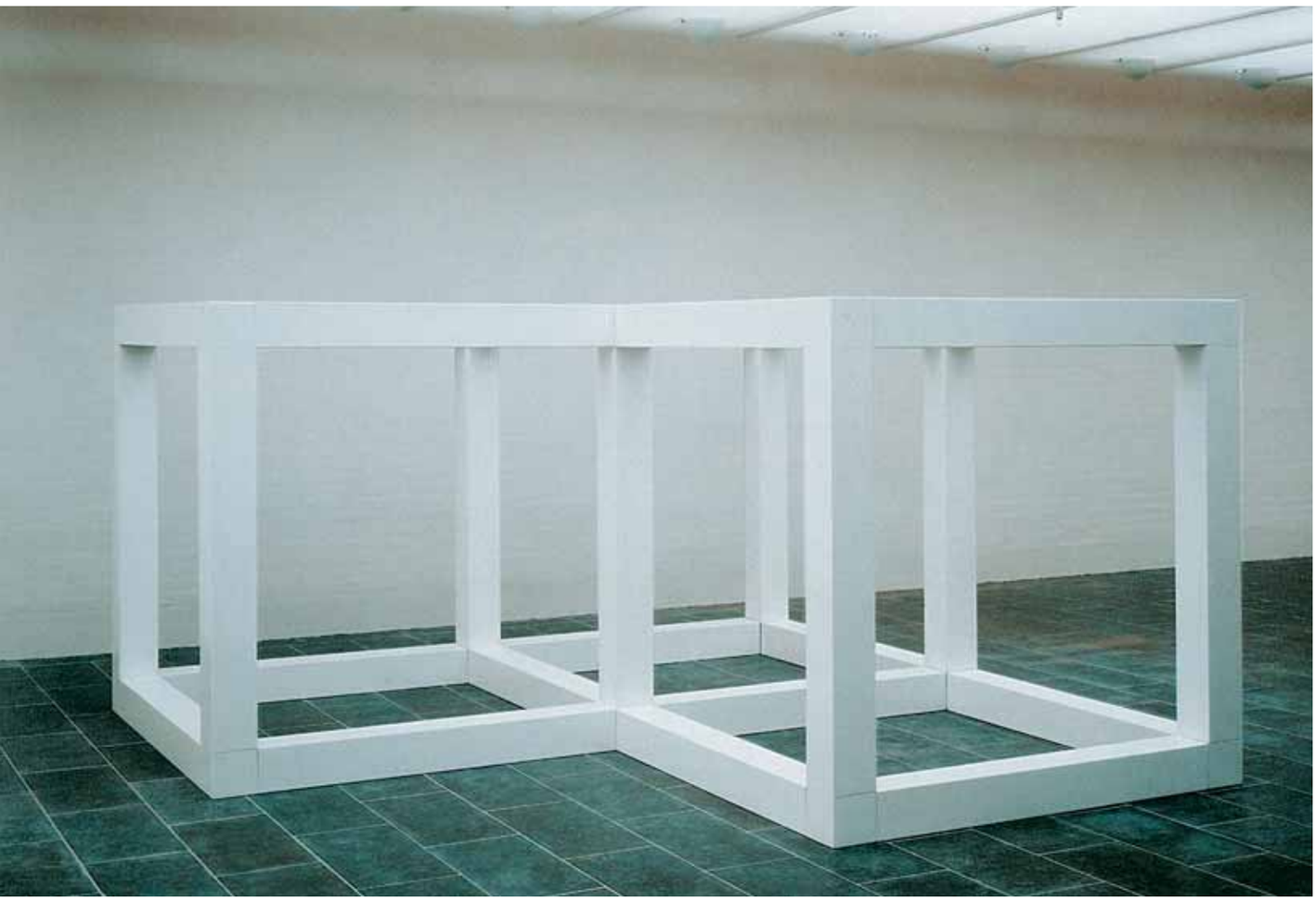
вениры. Апроприация нехудожественных ролей производится художником и за пределами специально отведенных для этого художественных пространств: он проводит экскурсии, чтения и политические мероприятия, он вмешивается в городское планирование и предпринимает интервенции в пространство повседневной жизни. Такая апроприация чужих социальных ролей, по сути, означает «потребление» этих ролей. Потребительским товаром здесь становится сама работа, причем работа отчужденная, репродуктивная.

Однако вышеописанное позиционирование искусства не так уж ново: произведения искусства прошлых, домодернистских эпох, собранные и выставленные в наших музеях, тоже хранятся там не потому, что берут начало в креативности знаменитых производителей (ведь в те отдаленные эпохи художники считались ремесленниками и слугами и большей частью оставались неизвестными), а потому, что эти произведения когда-то употреблялись аристократией для украшения дворцов или для оформления религиозных церемоний. Стало быть, их генеалогия восходит не к отцовскому авторитету производителей, а к определенному (аристократическому или религиозному) употреблению, которое некогда облагородило эти вещи и сделало из них произведения искусства. Исторически такое аристократическое употребление вещей всегда имело центральное значение для всей культуры и для всей экономики, поскольку любая экономика, которая ориентируется исключительно на профанные потребности людей, неизбежно заходит в тупик. Так называемые естественные человеческие потребности весьма ограниченны и очень легко удовлетворяются. Экономика развивается только тогда, когда она преодолевает естественные потребности человека, когда потребитель последовательно замещает свои естественные потребности искусственными, произвольными желаниями, когда он начинает стремиться к необязательному, избыточному, роскошному.

Общественная функция аристократии былых времен в том и состояла, чтобы заниматься инновативным и в то же время образцовым потреблением и постоянно придумывать новые, искусственные, эксклюзивные

Петер Фишли
и Давид Вайс
Проекция 1 (H) (цветы)
1998

Сол Левитт
Три куба без четвертого
1969



потребности, на которые могло ориентироваться производство. Традиционный художник-ремесленник всего лишь удовлетворял своей продукцией аристократические, искусственные желания. И в этом смысле его работа была вторичной, несмотря на то что он выступал как создатель своих произведений. После ликвидации традиционной социальной роли аристократии в результате Великой французской революции буржуазия поняла, что ориентация экономики на массы и их естественные потребности, которые в свое время проповедовал Жан-Жак Руссо, неспособна обеспечить экономический рост. Вскоре после революции началось подражание образу жизни свергнутой аристократии, причем художники, безусловно, с самого начала играли здесь ведущую роль. Уже поэты и художники-романтики создали культ расточительности и роскоши, культ утонченного, эксклюзивного образа жизни и экстравагантного вкуса. Затем последовали разные варианты дендизма и декаданса, которые объединяла одна цель – культивировать все новые формы неестественного, «больного», искусственно придуманного стиля жизни. Художник превратился в специального уполномоченного современной экономики, отвечающего за изобретение и распространение новых потребительских желаний, к числу которых, впрочем, принадлежит также желание простоты, скромности и аскетизма.

Выступая в роли чистого зрителя, образцового потребителя, художник компенсирует глубочайшую травму современной эпохи – утрату аристократии. Посещение большой художественной выставки в наши дни сопоставимо с посещением дворца аристократа в былые времена (благо создание инсталляции, сравнимой по размерам с дворцом, стало сегодня технически возможным). Будучи фланером, обладателем суверенного взгляда, современный художник является тем бесконечным потребителем, чьи инновативные, «неестественные», глубоко искусственные методы потребления составляют цель любой эффективно функционирующей экономики. Искусство превращается в открытый горизонт, крайний «фронтир», авангард современной экономики. Искусство показывает, что предметом желания может стать все что угодно – стоит художнику дать новое определение и новое направление этому желанию. Карл Шмитт в своем тексте «Понятие политического» (1932) говорит по поводу раннего романтизма: «Путь метафизики и морали в экономику лежит через эстетику, и этот путь через эстетическое потребление возвышенного является самым надежным и самым удобным путем экономизации духовной жизни»[3]. В Новое время художественный авангард играет роль экономического авангарда или, если угодно, роль эрзац-аристократии в обществе, организованном на базе экономики – роль «искусственной» аристократии, социальная функция которой состоит в том, чтобы отодвигать границу желаемого.

Конечно, можно сказать – и это действительно часто говорится, – что искусство не может играть ведущую, инновативную роль в потреблении, потому что сама художественная инновация диктуется рынком. При всей своей популярности это отождествление инновации в искусстве с изменением моды, управляющим коммерческой массовой культурой, представляется весьма сомнительным. Существует важное различие между искусством и коммерческой массовой культурой: искусство, в отличие от массовой культуры, располагает архивом. Это различие немедленно выходит на первый план, когда встает вопрос о том, каким образом может практиковаться в обеих сферах диагностика времени, позволяющая отличать новое от старого. Действительно, для того чтобы такое различение вообще могло быть проведено, необходим исторический архив, посредством которого мы можем сравнивать друг с другом различные периоды времени, включая наше собственное настоящее. Только такое сравнение дает возможность отличить специфически новое и современное от старого. А поскольку отдельный человек явно не способен к всеобщему обозрению времен, мы, дабы практиковать такую диагностику времени, вынуждены использовать архивы нашей культуры. Если мы при этом обращаемся к сфере искусства, то должны констатировать, что искусство представляет собой архив валоризованной художественной традиции, которая репрезентируется музейными собраниями, книгами по истории искусства и практикой художественного образования, и именно этот архив делает диагностику времени не только возможной, но и необходимой.

Следовательно, устаревшим мы считаем не то искусство, которое принадлежит прошлому. Нет, устаревшим нам представляется такое искусство, которое создается сегодня, но выглядит как искусство, знакомое нам благодаря нашим художественным архивам. Новым же представляется искусство, непохожее на то искусство, которое мы храним в наших архивах. В сущности, именно архив побуждает нас постоянно делать что-то новое, вместо того чтобы повторять старое, ведь перед лицом неизменного присутствия художественного архива такое повторение выглядит как избыточное подражание тому, что уже сделано. Если бы не было архива и если бы старое искусство, вместо того чтобы сохраняться в этом архиве, систематически уничтожалось, то не было бы никаких причин создавать новое. Можно было бы без конца продуцировать одно и то же искусство и, поскольку не существовало бы никакой возможности сравнить его со старым искусством, оно выглядело бы как новое. Более того, в этом случае нельзя было бы даже провести сравнение между старым и новым и установить различие между тем и другим.

Но именно таким образом функционируют современная мода, реклама и коммерческий дизайн. Поскольку старые товары регулярно удаляются из бутиков и супермаркетов, эти виды художественной практики имеют короткую память. Если в них и появляется нечто новое, то оно появляется как ревайвл, как возвращение забытого старого – более того, невозможно даже с уверенностью сказать, насколько такой ревайвл соответствует историческому прообразу. Для этого необходимо создать специальный архив моды, но это совершенно нерелевантно для нормального обслуживания покупателей. Следовательно, рынок диктует отнюдь не инновацию, как это часто утверждается. Рынок действует в зоне неразличимости между новым и старым. Массовый потребитель потребляет то, что ему нравится, но в его распоряжении нет четкого критерия различения старого и нового.

В сущности, самой последовательной формой потребления является полное уничтожение, безвозвратное расходование всех вещей. Идеальный потребитель – это смерть, поскольку она потребляет все. Только для смерти действительно «все годится». Любой потребитель в конечном счете уподобляется смер-

ти, но и сам потребляется ею. Как известно, история искусства начинается с архивации смерти – возведения погребальных сооружений, пирамид и музеев. Искусство потребляет смерть, потребляет потребление – и одновременно архивирует его. В этом отношении искусство наших дней немногим отличается от старого. В высшей степени характерно, что искусство, посвященное теме массовой культуры, собирает и архивирует как раз то, что в первую очередь уничтожается, выбрасывается в процессе потребления и попадает в мусорную кучу. Энди Уорхола больше всего интересовали упаковки, банки и рекламные постеры – все то, что мы выбрасываем вскоре после приобретения товара. Примеры слишком многочисленны, чтобы упоминать их все по отдельности. Мы и без того знаем, что музеи современного искусства наполнены всевозможным мусором: пищевыми отходами, сигаретными окурками и битым стеклом. Но именно благодаря тому что искусство потребляет потребление и архивирует сцены потребления, ему удается избежать простого подчинения закону изменения моды, который управляет массовым потреблением. Современный художник оказывается не просто потребителем, а потребителем потребления, а значит, автором новых, критических способов потребления.

Борис Гройс
Перевод с немецкого Андрея Фоменко

---

[1] Marsel Mauss. Gabentausch (Essais sur le don) // Marsel Mauss. Soziologie und Anthripologie. – Frankfurt/M.: Fischer, 1989, B. 2, S. 28 ff.

[2] Georges Bataille. Der verfemte Teil // G. Bataille. Die Aufhebung der Okonomie. – Munchen: Matthes und Seitz, 1967, S. 62 ff.

[3] Carl Schmitt. Der Begriff des Politischen. – Berlin: Duncker und Humblot, Berlin, 1963, S. 83.

Тони Крэг
Собор
1987

индивидуальность художника и парадоксы творчества

Метаморфозы творческого Я художника / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Памятники исторической мысли, 2005. 376 с.

Личность художника применительно к его творчеству и непосредственно к процессу творения – тема сколь волнующая, столь и неисчерпаемая. Можно изучить биографию мастера и найти в его произведениях отголоски реальных событий. Можно заглянуть в творческую лабораторию, откуда почерпнуть некоторые характерные для художника приемы. Но всегда от внимания ускользает нечто важное, непознаваемое, сакральное – нечто, что позволило, например, Гансу Зедльмайру утверждать, что между выдающимися произведениями разных стилей сходства всегда больше, нежели между работами одного стиля. Перефразируя, скажем, что и между крупными художниками разных эпох, несмотря на все их различия, существует общее. Так где же этот отличительный признак особой касты творцов? «Изучение через произведения художника осознанных и безотчетных форм манифестации его творческого *Я* всегда задает нам больше вопросов, чем предлагает ответов» (С. 31), – признаются авторы монографии и... выбирают, пожалуй, единственно верный путь. Проблема *Я* художника рассматривается в книге не с одной точки зрения, но как бы набрасывается яркими мазками с разных ракурсов. Под одной обложкой собраны размышления искусствоведов, философов, психологов, других специалистов. Таким образом, в сферу коллективного исследования попадают вопросы самые неожиданные: от самоидентификации художника в эпоху Возрождения вплоть до возможностей его самореализации в сфере современного дизайна и моды.

О многогранности монографии состоящей из четырех разделов свидетельствует сама ее структура. В первом на примере конкретных произведений и творческих судеб исследуются фундаментальные закономерности, дающие представление об изменчивом *Я* художника. Во втором – внимание акцентировано на проблеме «художник – эпоха – общество». Третий раздел содержит интересные эпизоды из истории искусств, когда личные устремления творческих людей провоцировали рождение устойчивых общекультурных доминант. И, наконец, четвертый раздел посвящен проблеме отражения воображаемого *Я* художника в автопортрете.

Общий же тон книги – побуждающий читателя к самостоятельному анализу, в чем-то даже полемичный, – задает статья О.А. Кривцуна «Творческий процесс как потенцирование многомерного *Я* художника», открывающая сборник и представленная в виде ответов-размышлений на несколько краеугольных эстетических вопросов. Например, что для произведения искусства наиболее выигрышно – когда авторского *Я* много или когда оно почти не ощущается, ретушировано просчитываемыми приемами, контролируемыми факторами? К последним исследователь относит выбор темы, предмета изображения, а соответственно образность и сюжетность. И напротив, «чем больше декоративности, тем явственнее просвечивает Я творца» (С. 15). В то же время не остается незамеченным следующее противоречие: образный строй в работах разных художников отнюдь не случаен. Не только автор выбирает тему, но и тема – автора. О.А. Кривцун фиксирует момент тонкого диалога или даже полилога между моделью и художником, их взаимопогружение друг в друга: «Не существует уж такой непримиримой оппозиции, как природа и человек, как нет и непреодолимой пропасти между *Я* – не-*Я*» (С. 25). Подобная спаянность подводит к другому вопросу: не изменились ли представления о непреложности баланса *Я* – не-*Я* в современном искусстве? Ведь часто манера, в которой сегодня художник раскрывает модель, в прошлые эпохи была вульгарной или даже лежащей за пределами искусства. Автор объясняет это возникновением в новейших работах «силового поля», которое притягивает к себе «новые живописные средства с некоей непреложностью» (С. 21). Обратим, однако, внимание на неприметный, но очень значимый эпитет – «некоей». Именно эта «некоесть», неопределенность новейшего искусства (тот факт, например, что картина может быть выставлена не когда она действительно завершена, а зачастую на любом этапе ее создания) свидетельствует, на наш взгляд, не только о потенциале художественного воображения современников, но и об утрате целостности произведения, о власти случайности, вторгающейся в акт творчества.

Наконец, существует ли за метаморфозами устойчивое ядро личности художника или за артистическими масками кроется пустота? О.А. Кривцун считает, что суть художника как раз в самопревышении, в способности выхода в момент творчества за пределы самого себя. Эта мысль получает развитие в последующей статье В.В. Ванслова «Личность художника и его творчество», где обретает новую интерпретацию. В.В. Ванслов рассматривает мастера как нечто подчиненное к его произведениям «прежде всего потому, что творчество всегда больше, шире, значительнее, многоохватнее личности художника, как бы ни была она интересна сама по себе» (С. 34). Данная точка зрения подтверждается наглядными примерами из жизни О. де Бальзака, П.И. Чайковского, Ж. Жене, И.С. Баха и других. Соглашаясь с этим тезисом, обратим внимание и на обратную тенденцию: искусство знает много художников, харизматичные натуры которых явно были интереснее их творчества: например, Вольтер, Чернышевский и другие.

Статья Е.А. Кондратьева «Автор – персонаж: совпадение и расхождение точек зрения» привлекательна тем, что в ней анализируются конкретные композиционные приемы, с помощью которых художник (в данном случае представитель немецкого романтизма К.Д. Фридрих) находит возможность выразить свое *Я*. Автор приходит к заключению, что композиция у Фридриха «подчинена единому чувству, строится так, чтобы дать простор переживанию», а «композиционное решение не может быть аналитически просчитано, но только пережито» (С. 55). Вывод этот тем более любопытен и неожиданен, поскольку традиционно принято относить композицию к рационально предсказуемым решениям в творческом процессе.

Выразительной яркостью стиля и аргументации обращает на себя внимание статья Б.М. Бернштейна «Уникальность художника как проблема первых историй искусства», где последовательно и тщательно, с большой эру-

дицией выявляется центральное противоречие, присущее античной и возрожденческой концепциям искусства. С одной стороны, данные концепции открыто отстаивают континуальность художественного процесса, то есть непрестанное восхождение от проб пера к совершенству. С другой – сквозь эту стройную схему постоянно проступает противоположный дискретный подход, при котором творчество каждого значительного художника как бы выпадает за рамки стилей и тенденций, представляет собой уникальное ответвление, совершенное в своем претворении. Задача современного исследователя в данном случае осложняется тем, что авторы первых историй искусства, хотя смутно и улавливали эту антиномию, но конкретно обозначить не могли. Таким образом, приходится прибегать к более скрупулезному анализу, как говорится, читать между строк, что с блеском удается Б.М. Бернштейну. Порой из косвенных свидетельств (на основании выдержек из писем даже не живописцев, но их покровителей) раскрывается процесс формирования в эпоху Ренессанса понятия «кисть мастера», повышение роли самого художника. Наряду с этим, по мысли Б.М. Бернштейна, новые отношения (художник – заказчик), пришедшие на смену старым (художник – цех), оказались отнюдь не менее жесткими.

Особый интерес представляют статьи, авторы которых пытаются определить место художника в сегодняшнем мире. Ведь это именно то, что опровергает классические представления о «гении», вызывая у многих поколений XX века горячие споры. Неслучайно данная часть коллективной монографии является, на наш взгляд, наиболее злободневной, провокационной, будоражащей, рождающей дискуссии. Так, в статье с говорящим названием «Отсутствующее произведение, или Начала современного искусства» О.В. Аронсон высказывается об исчезновении в настоящий момент художественного произведения как некоего бесспорного онтологического факта: «Достаточно лишь указать на случайность многих объектов современного искусства в том смысле, что они зачастую существуют ситуативно, оставляя после себя лишь документацию, те следы, которые наделяются ценностью, только будучи музеефицированными» (С. 144). При этом, по мнению автора, произведение, оказавшись в музей, лишается своего эстетического статуса, поскольку попадает в сферу бизнеса, становится абсолютно продаваемым и штампованным. В данном случае «художник сохраняется как художник не в качестве личности, а в качестве участника коллективного производства артефактов», – продолжает О.В. Аронсон (С. 148).

Схожее наблюдение заметно и в статье А.К. Якимовича «Творческое *Я* и массовое *Мы*. К типологии художников Нового времени». По мысли автора, представители радикального экспериментального крыла искусства стали ориентироваться на негодный, вульгарный вкус, потрафлять приземленной, но доходной массовой культуре. Что еще более ценно, А.К. Якимович не просто фиксирует данный факт, но и вскрывает изощренно действующий механизм «социального контроля над индивидуальным *Я*», приводящего к подобной ситуации. Взамен модели прежних культур, действовавшей по принципу «Мы лучше всех», приходит гораздо более изощренный механизм, «Мы никудышные, но в высшем смысле», что заведомо оправдывает и возводит в абсолют любую бессмыслицу.

Своеобразный рецепт выхода из замкнутого круга предлагается О.В. Беспаловым в статье «Я человека в антиномии культурного и неотрефлектированного бытия», где систематизированной, структурированной культуре противопоставляется «дословность» – непосредственность, спонтанность авторского жеста, соотносимая с мистериальной медитативностью: «Ее содержание не проявлено, но глубинно и таинственно» (С. 157). Она сродни фрактальной зоне «ненаблюдаемости», в которую попадает человек при попытке увидеть на рисунке с двумя изображениями сразу обе картины. Примеры такого рода дословности О.В. Беспалов находит в фильмах Александра Сокурова и Андрея Тарковского, театре Анатолия Васильева и романах Марселя Пруста. «Проваливание сквозь смысловые сгустки, сквозь явленное не приводит к исчезновению реального, а,наоборот, оборачивается прорывом к нему», – таков лейтмотив новейших творческих поисков (С. 170). В то же время автор признает, что полностью отказаться от культурной оболочки нельзя, современный человек к этому не готов.

Естественно, в процессе исследования метаморфоз творческого *Я*, исследователи не могли обойти столь интересный период, как конец XIX – начало XX века – время по разнообразию и интенсивности художественных практик, не уступающее современности, но, с другой стороны, лежащее уже на некотором отдалении, что позволяет оценить его с большей долей беспристрастности. Данному периоду посвящены статьи А.А. Курбановского «Загустение зрения». К реконструкции проблемы «телесного видения» в живописи рубежа XIX–XX веков», Н.А. Хренова «Маргинальные стороны символизма и способы саморепрезентации творческой личности», И.А. Едошиной «Андрогинизирующее сознание в художественной культуре конца XIX – начала XX века». Искусство модернизма рассматривается в монографии как сквозь призму видения самих художников, так и с точки зрения наукообразных и философских концепций того времени: М. Нордау, Ф. Ницше, З. Фрейда, В. Розанова, Н. Бердяева и других. Также выявляется целая совокупность импульсов, которые оказали на искусство технические достижения (например, синематограф и открытие рентгеновского излучения). В центре исследования А.А. Курбановского проблема изменения статуса живописной картины: она уже «не натуралистическая иллюзия, но экспериментальное предположение о статусе видения, о природе и ценности впечатлений» (С. 201). Что, в свою очередь, меняет природу художника и зрителя: «Здесь не нужна виртуозность письма, зато глаз должен быть быстрым, острым, понятливым» (С. 199). Н.А. Хренов изучает метаморфозы творческого *Я* на примере совершенно иного вида искусства – литературы. Предметом статьи являются основополагающие черты, присущие символистам: демонизм, протеизм, нарциссизм. И.А. Едошина в свою очередь рассматривает личности художников и писателей, изобразительное искусство и словесность через глобальную философскую проблему пола. Авторское *Я* здесь интересно интерпретировано как сознание андрогинизирующее, органично совмещающее в творческом воображении мужское и женское начала, сознательное и бессознательное.

Из ряда работ, посвященных fin de siecle – переходу от XIX к XX веку, несколько отстоит статья Р.М. Кирсановой «Художник в сфере моды. Авторская инициатива и общественный вкус». В ней прежде всего примечательна оригинальность фактического материала. Эволюция статуса и своеволия художников моды дается на примере известных модельеров: Чарльза Ворта и Поля Пуаре, а позже Эльзы Скьяпарелли и Габриэль Шанель. Нельзя не отметить точность, с которой Р.М. Кирсанова выявляет факты биографии, повлиявшие на внутреннее *Я* выдающихся кутюрье, их мироощущение, отразившееся затем в творческих поисках и стиле.

Исследование проблемы творческого *Я* художника неизбежно подводит к необходимости проанализировать жанр автопортрета, в котором диалог художника и модели представлен в наиболее актуализированном, заостренном виде. «Момент вглядывания в то, что же есть моя «живая плоть», с вопросом «так это Я?» и является важным моментом самопознания. Это вглядывание нам знакомо по многим автопортретам» (С. 319), – пишет Э.П. Юровская в статье «Автопортрет как культурная самоидентификация художника». Исследовательница разрабатывает небезынтересную типологию форм, с помощью которых художник способен выразить собственные культурные ориентации: от прямых (в виде подписи к картине или композиционного решения, отсылающего к известной традиции) до более сложных косвенных форм (как это делают, например, Рафаэль и Брюллов, включая себя в круг персонажей «Афинской школы» и «Гибели Помпеи» соответственно). Наконец, Э.П. Юровская подробно останавливается на так называемых протестных формах автопортрета, которые, насколько можно судить, оказались более характерными именно для последнего столетия.

Интригующие примеры диалога «художник – модель» мы находим и в статье А.Н. Иньшакова «Об искусстве «находить самого себя».

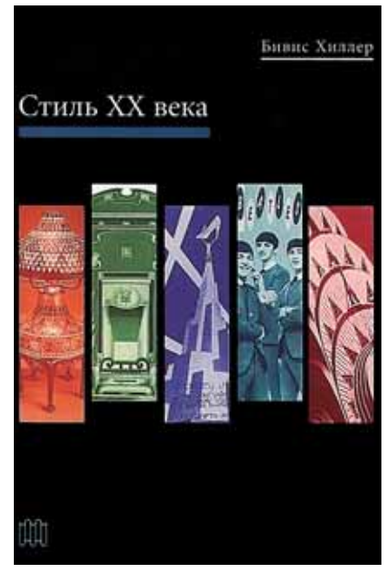
Портрет и автопортрет в творчестве художников авангарда». Автор, в частности, предпринимает своего рода искусствоведческое расследование на тему, какой смысл вкладывал Михаил Ларионов в эпатажную композицию с женской косой и вентилятором на выставке живописи «1915 год» в Москве. Из оценок посетителей той знаменитой экспозиции Иньшаков делает парадоксальный вывод: «Он [Ларионов] изображал самого себя!» (С. 305)

В свою очередь, В.Г. Арсланов в статье «Феминизм Гризелды Поллок и другое *Я* художника (проблема автопортрета)», полемизируя с негативистской феминистской концепцией, дает оригинальную интерпретацию «Джоконды» Леонардо да Винчи. Арсланов убежден, что мастер (субъект) далеко не всегда манипулирует, непременно подчиняя себе женщину, природу (объект). Напротив, в подлинном искусстве он преклоняется перед ней. Таким образом, пишет автор: «Леонардо создал свой духовный портрет в образе молодой женщины. Почему именно женщины? Недостаток портрета заключается в том, что он слишком «похож» на оригинал. Именно потому, что художник стремится прежде всего выразить себя, свой внутренний мир, свои духовные движения, он изображает не себя непосредственно, а нечто внешнее ему. <...> Не-Я выступает для художника не в образе его самого, уходящего от себя, возвращающегося в вечность материи, а, напротив, это не-Я есть образ живого, цветущего, прекрасного человеческого существа» (С. 347, 349). Наконец завершается книга информативной и содержательной статьей А.А. Бабина «Автопортрет в ранних и кубистических произведениях Пикассо».

Столь многомерно и вариативно представленная в коллективной монографии картина метаморфоз авторской индивидуальности, столкновения и противоборств этой индивидуальности с непредсказуемыми волнами истории порождает в воображении читателя выразительный образ «сада расходящихся троп». Думается, значение этой тщательно продуманной, хорошо написанной и оформленной книги – не в подведении черты и закреплении неких непреложных точек зрения. Уникальный опыт каждого автора в сочетании с колоссальным научным аппаратом, включающим множество малоизвестных отечественных и зарубежных источников, содействовал тому, что исследование получилось весьма многогранным. Впечатляющая «стереоскопичность» в раскрытии и интерпретации проблем посылает интеллектуальные и эмоциональные импульсы не только искусствоведу и художнику, но и философу, культурологу, психологу, каждому, кого волнует никогда неисчерпаемое таинство творческого процесса.

Дмитрий Владимирович Крюков,
кандидат философских наук

бивис хиллер – человек–стиль



XX век в избытке снабдил нас культурологическими и искусствоведческими моделями – системами координат, в которых нам удобнее всего рассматривать те или иные художественные явления, с помощью которых мы можем их объяснить и определить их место в истории. Эти модели варьировались от совсем литературных конструкций до претендующих на научность теорий, не меняясь при этом по сути. Всех их – от марксизма до постмодернизма – отличал идео- и стилецентризм, то есть проецирование визуальных признаков эпохи на саму эпоху, навязывание тому или иному времени определенных, не всегда бесспорных стилевых параметров. Гуманитарные науки последнего столетия жили сменяющими друг друга мифами – один красочнее другого. Такое мифотворчество манило склонных к мистификациям ученых, но оно не всегда соотносилось со своим предметом, то есть реальностью, так как выводы и факты жили самостоятельной жизнью.

Преодолевая соблазн дедуктивного подхода, многие западные исследователи пошли в обратном, индуктивном направлении, собирая из разрозненных памятников мозаику эпохи, вычленяя долгосрочные, не зависящие от конкретной обстановки структуры – скелет базовой материальной культуры общества, просвечивающий сквозь «наслоения» и в конечном счете определяющий портрет той или иной нации (цивилизации).

Самыми яркими представителями индуктивного метода были французские историки-структуралисты – М. Блок, Ф. Бродель, удивлявшие коллег своим маниакальным упорством и скрупулезностью.

К ним можно отнести и знатока искусства и антиквара М. Фридлендера.

Один из тех, кто создал из культурного «хлама» настоящий портрет XX века, крупнейший английский искусствовед второй половины столетия Бивис Хиллер.

Бивис Хиллер (род. 1940) принадлежит к поколению авторов, которых аскетизм 1940–1950-х научил, как никогда, ценить собственную материальную культуру, чуть было не уничтоженную самой разрушительной войной. Это был реальный вызов европейской цивилизации, давно конвертировавшей свою «духовность» в мир объектов, подверженных, в отличие от идей, физическому разрушению.

Ситуация сделала востребованными вдохновенных летописцев, способных доказать и наглядно показать органическое единство, историчность и высокую художественную ценность каждого десятилетия, пусть даже вплотную приближенного к современности.

Собирать заново «свою» Англию (Европу, западную цивилизацию) Бивис Хиллер начал с середины 1960-х годов, обратившись к декоративно-прикладному искусству, в наибольшей степени фиксирующему «дух времени», zeitgeist – любимый термин автора. В итоге в свет выходит первая монография автора «Керамика и фарфор. 1700–1914».

Осваивая каждую новую область (монографии «Мультфильмы и карикатуры», «100 лет плаката», «Студийные фотографии Викторианской эпохи», «История универмага «Aspreу» на Бонд-стрит», «Настольная книга коллекционера антиквариата», «Аскетизм/Кутеж: Декоративное искусство сороковых и пятидесятых» (1975), вплоть до альбома «Юбилей Микки-Мауса»), он вплетал ее в свой уникальный рисунок стилей недавнего прошлого, становясь первооткрывателем некоторых из них.

Осознание угрозы распада смысловых связей между объектами материальной культуры потребовало срочного подведения итогов, выразившегося, в частности, в ретроспективных тематических выставках. Будучи специалистом по довоенному прикладному искусству, Хиллер становится куратором трех экспозиций, посвященных 1920–1930-м годам – в Париже (1966), Лондоне (1968) и Миннеаполисе (1972). Хиллер стал первооткрывателем и певцом этой эпохи, пришедшей на смену ар нуво и с его легкой руки получившей название ар деко.

На текстовом уровне это увлечение было зафиксировано в «знаковой» книге Хиллера «Стиль ар деко», вышедшей в 1968 году. Ар деко надолго стал визитной карточкой искусствоведа, он не раз возвращался к этой теме.

Собирая поистине огромный материал, Хиллер не мог рано или поздно не выйти на уровень больших обобщений – идея сделать «фотоснимок» материальной культуры столетия вылилась в книгу «Стиль XX века», opus magnum ученого.

Жанр книги определить непросто, учитывая индуктивную, восходящую от частного к общему стратегию автора. Отказавшись от каких-либо предубежденных мнений, Хиллер как бы предается воспоминаниям, «продлив» свою жизнь почти на девять десятилетий. Используя метод глубокой импатии, то есть «вживания» в материал, автор добивается того же эффекта, что и хорошие мемуаристы, несколькими произвольными бытовыми реминисценциями воссоздающие образ эпохи.

С первого взгляда у читателя может возникнуть ощущение абсолютного хаоса имен, понятий, названий произведений искусств, требующих досконального знания среды, особенностей языковой культуры каждой конкретной эпохи, которым отечественный читатель не может обладать по определению. Погружение в эту пучину увело бы дотошного комментатора, а вслед за ним и читателя по утомительному и заведомо неправильному пути разбора каждой случайно брошенной автором фамилии или цитаты.

Такой стиль чтения противоречил бы задаче автора, для которого факты – не самоцель, а материал для выстраивания смысловых горизонталей и вертикалей – ячеек сети, набрасываемой им на ускользающий zeitgeist. Успех предприятия (отображение единого, органичного «духа времени») зависит от размеров этой сети. Для ее «наращивания» в ход идет любой подручный материал – от ключевых произведений искусства до фасона прически сестры автора в 1965 году, и эта перестраховка на случай «недобора» фактов абсолютно оправданна. Вообще сочетание в одном абзаце обыденного, даже скабрезного («кресла любви» – первый опыт эротической мебели в лондонских борделях рубежа столетий) и серьезных проблем, типа национальной самоидентификации англичан – все это «фирменные» особенности специфического, затягивающего стиля Хиллера.

«Всеядность» Хиллера, подчеркнутый интерес к мейнстриму – это попытка экстраполировать принципы поп-арта, бесспорно, главного симптоматичного художественного направления века, на культурную ситуацию столетия в целом. Как настоящий постмодернист, он не вычленяет ключевые арт-объекты, противопоставляя такие устаревшие понятия, как массовое и элитарное искусство, а мужественно констатирует кипящий бульон (или, если угодно, мусорную свалку) равноправных образов эпохи «после искусства» – эпохи, когда шедевры обесцениваются тиражированием (комиксы по Шекспиру), а продукты массового потребления рождают шедевры (супы «Кэмпбэлл» Энди Уорхола).

Выстраивая композицию каждого исторического «холста», автор вынужден вводить иерархию «мазков», справедливо полагая, что совокупность одних лишь шедевров скажет о своем времени намного меньше (если ничего), чем, например, обувь или средства передвижения. Нахождение верной пропорции большого и малого, а также максимума необходимого объема фактов – задача уже не научная и не знаточеская, но чисто художественная.

В итоге читатель имеет дело не с выборочными признаками времени, послужившими материалом для на самом деле априорных концепций, но с самой жизнью. Реалистичность дает ощущение комфорта и иллюзию способности самостоятельно разобраться в материале, как бы не замечая хитроумно расставленных автором акцентов.

Открывая XX век, Хиллеру необходимо было задать оппозицию, подчеркивающую оправданность перемен, которые несло с собой воспетое им столетие – еще одна, может быть, самая впечатляющая попытка человечества вернуть «Потерянный рай», о котором тосковал упоминаемый автором Дж. Мильтон. Fin de siecle, 1890-е годы – для Хиллера эпоха декаданса, а 1900-е – «мужественное ее неприятие». Автор отрекается от упаднического эстетизма опиумных салонов, болезненной манерности ар нуво и приветствует XX век – век либеральных ценностей и прогресса, порождавших новые стили, пронизанные здоровым и свободным духом. «Наивность» автора не должна смущать: верный своему методу «мемуарного» историзма, Хиллер начала века не мог знать о великих войнах и тираниях, он восторжен и прогрессивен в 1900-е так же, как ироничен и горек, например, в 1970-е.

Первые десятилетия века в целом сохраняют этот изначальный позитивный импульс. Даже продолжавший еще господствовать стиль ар нуво автор показывает нам с новой, мужественно-футуристической стороны. Хиллер намеренно не уделяет классическому континентальному «криволинейному» ар нуво хрестоматийного внимания, его мало интересует это «искусство растопленного маргарина» – он ищет в нем семена, из которых вырастут впоследствии воистину новые стили – ар деко, конструктивизм, рационализм, функционализм и т. д.

Рискуя быть обвиненным в тенденциозности, автор тем не менее акцентирует внимание читателя на английских корнях модерна, ненавязчиво напоминая его итальянское название – stile englese, а также этимологию слова ар нуво – новое искусство. Именно в английской интерпретации стиль приобретает «мужественность» и «прямолинейность», и британский «эстетический джингоизм»[1] для Хиллера – естественная реакция на изощренный декаданс 1890-х.

Интересно, что ключевой фигурой эпохи для Хиллера в этой связи становится не А. Муха и не О. Бердсли, а Чарлз Ренни Макинтош, почти в одиночку придавший западному декоративно-прикладному искусству новый облик. В его дизайнерской версии модерна автор видит перспективу будущих стилей, в первую очередь ар деко.

С точки зрения формообразования новых критериев в цвете и форме ключевым для Хиллера становится 1911 год – год экспансии русского балета с его новыми колористическими решениями[2] и выхода на мировую арену революционного с пластической точки зрения кубизма.

Первая мировая война (1914–1918) и русская революция со всей очевидностью показали неуместность жеманного и рассчитанного на довольно узкую аудиторию ар нуво. Европейское «потерянное поколение» Ремарка, «поднявшиеся» на войне американцы, равно как и победивший советский пролетариат, становились гегемонами и требовали всеобъемлющей социализации, выраженной, помимо прочего, в устойчивых эстетических образах. Востребованным стал демократичный, но вместе с тем элегантный, ассоциирующийся с достатком стиль, свидетельствующий о вновь обретенном единстве культурной среды, нарушенном социальными катаклизмами второй половины 1910-х годов.

Ранее не идентифицировавшийся искусствоведами «межвоенный стиль» был вновь открыт и детально описан Хиллером. В данной книге автор, последовательно проводя мысль об универсальности ар деко, называет его основные родовые черты: геометризм, тяготение к экзотике (мотивы Древнего Египта, искусство Черной Африки) или попытка отыскать эту экзотику в собственной традиции (повлиявшая на американские небоскребы архитектура доколумбовой Америки), культ технического прогресса и т. д.

Интересно, что именно межвоенный период у английского «националиста» Хиллера – время, когда искусство США было значительным и оригинальным явлением настолько, что можно было говорить об американском стиле в рамках ар деко, стиле обтекаемых форм и небоскреба «Эмпайер Стейт Билдинг». После Второй мировой войны Америка, продолжая доминировать в искусстве с количественной, рекламно-пропагандистской точки зрения, становится для Хиллера олицетворением «сытого дурновкусия» и «разврата»: «поступь материализма тянется через пятидесятые к пику тошнотворного излишества».

Период 1940-х – начала 1950-х – время су-

ровых испытаний для всей европейской цивилизации, что нашло адекватное отражение в массовой культуре. Хиллер указывает на невероятную способность обычно идеологически нейтральной массовой культуры к политизации, приводя художественные артефакты Второй мировой войны, которые будут особенно понятны нашему читателю. Такова, например, пепельница с изображением пятящегося Гитлера и надписью «Гасите ваши окурки о старого мерзавца – вот тебе за Польшу». Как этому созвучна деятельность плакатистов Кукрыниксов, хотя никакой вновь востребованный в Англии «эмоциональный джингоизм» не может сравниться с советским патриотизмом и «русским гневом» отечественных художников.

Интересна и странна в этой связи ситуация США с культом наклеиваемых на фюзеляжи самолетов красоток pin-ups и обязательным стриптизом в армейских частях. Здесь Хиллер открыто указывает на общие негероические, даже мещанские черты военной масскультуры США и фашистской Германии.

В послевоенное десятилетие обозначилось окончательное расхождение путей Старого и Нового Света. Это оппозиция, не совпадающая с главным политическим противостоянием «холодной войны», одна из основных фабул культуры второй половины XX века.

Европа воплощала свое стремление обрести «утраченный рай» в полнокровных, цветущих, квазибарочных формах женских украшений, декора интерьеров, оформления празднеств и ярмарок. «Художников вновь стали привлекать фольклорные традиции и народное искусство собственных стран. Франция, претендовавшая до войны на роль законодательницы по обеим сторонам Атлантики в дизайне, моде и вкусе, была обессилена: борьба за выживание взяла верх над изощренностью ума. Так что художники вернулись к простому яркому декору ярмарочных каруселей».

США же культивировали специфический, громоздко-респектабельный стиль достатка и изобилия, призванный материализовать абсолютную экономическую гегемонию послевоенного Pax Americana. «Они имеют слишком много одежды, слишком много секса – и здесь их тоже слишком много», – с иронией пишет автор. В наивном массовом сознании европейцев, под которое подстраивается «мемуарист» Хиллер, Америка рассматривалась как главный виновник развращения Старого Света из-за своих бульварных романов-«страшилок», жевательной резинки, автомобильной лихорадки, «обезьяньей музыки» – рок-н-ролла. Европейский истеблишмент делал все, что было в его силах, чтобы возвести баррикады, однако Америка не спешила отдавать инициативу и господствовала даже в «высокой культуре», индоктринируя европейских художников абстрактным импрессионизмом.

Помимо возрождения в европейском понимании народного искусства, существовало и другое интересное влияние на дизайн первых послевоенных лет. Для того чтобы дать характеристику этому явлению, Хиллер придумал выражение «принцип устрицы». Целая серия периодически повторяющихся мотивов послевоенного дизайна появилась из желания демонтировать и сделать дружелюбными (или «одружелюбить») грозные символы войны. Фольклорные русалки заменяли подводные лодки и торпеды, мода на воздушные шарики символизировала безопасность в воздушном пространстве.

Кроме интереса к фольклору и «принципа устрицы» в 1940-х годах Хилер определяет третью мощную тенденцию – эскапистскую экстравагантность. В болезненной памяти о недавнем прошлом и лишениях настоящего было много того, от чего люди хотели бежать. Поэтому эскапистские тенденции выражались введением в декоративное искусство сюрреалистических мотивов, исключительной популярностью балета – самого эскапистского из искусств, одержимостью образами привидений, готическими фантазиями и руинами, интересом к Латинской Америке, единственному уголку мира, сравнительно не затронутому войной. Интересно, что культ бытового комфорта 1950-х с массовым распространением телевизоров, а также таких новшеств, как посудомоечные машины, согласно Хиллеру также был формой внутреннего эскапизма.

Стиль 1960-х годов – предмет особой гордости джингоиста Хиллера: с плохо скрываемым удовольствием автор констатирует факт окончания американского господства в массовой культуре и блистательного английского реванша, когда «свингующий Лондон» возглавил урбанистическую революцию в стиле. Для самих англичан это был принципиальный момент – «блестящая» культурная изоляция в 1950-е годы обернулась провинциализмом, встраиванием в хвост не только доминировавшим в дизайне американцам, но и французам и даже итальянцам.

Новая минималистичная, пролетарская и одновременно пижонская мода лондонской Карнаби-стрит, мини-юбок Мэри Квонт и мини-причесок Видала Сассуна, аккуратного и жесткого английского бита (ранние «Битлз», «Кинкс», «Холлиз», «Роллинги») вылились в то, что принято называть «британским вторжением». Слово «мода» получило одноименный класс-носитель британских мод, задававших тон по обе стороны Атлантики.

Впрочем, американский ответ в этом заочном соперничестве не заставил себя долго ждать. «Психоделическая революция» второй половины 1960-х с ее криволинейными формами a la ар нуво, флюоресцентными красками и фолк-мотивами была чисто американским изобретением, как бы Хиллер ни пытался представить расписной «роллс-ройс» Джона Леннона ключевым произведением данного стиля. Автор «забывает», что наиболее яркие образцы психоделии поставляли плакатисты Западного побережья США, группировавшиеся вокруг концертных залов Fillmore West и хиппи-тусовок типа Family Dog. А молодежное левачество и протестный антикапиталистический пафос парижских баррикад мая 1968 года уходят корнями в калифорнийское «лето любви» 1967-го.

Главы про 1960–1970-е годы изобилуют фирменными хиллеровскими сквозными мотивами – темами, объединяющими художественные артефакты в одно целое. Например, «время серебра» (посеребренные (хромированные) изделия и материалы из фольги) сменяется «временем белого цвета» (от широкого использования мотива голых стен до песни группы «Pricol Harum» «Whiter Shade of Pale»), на смену которому в свою очередь приходит тема полетов во Вселенную (космический дизайн от «Хабитат» и хит Дэвида Боуи «Space Oddity»).

Автор указывает на одну важную социально-психологическую проблему современной культуры, уходящей корнями в 1960-е. Речь идет о парадоксальном сочетании раскрепощенности нравов на грани со вседозволенностью и навязчивого морализаторства по целому ряду вопросов: расовые противоречия, экология, некоторые эпизоды новейшей европейской истории и т. д. Это ханжеско-тоталитарное и явно некомфортное для Хиллера противоречие усиливалось с каждым десятилетием, став в начале третьего тысячелетия злокачественной родовой чертой западной цивилизации – гипертрофированно-аморальной и политкорректной одновременно.

Новым доминирующим социокультурным типом – носителем этих специфических установок – становится саморефлексирующий средний класс, яппи, художественный мир которых описывает Хиллер. Экспансия позитивных яппи – суть социальная история второй половины века, и кратковременные исключения типа панка конца 1970-х только подтверждают правило.

Начиная с 1970-х западная культура переходит в качественно новое состояние («состояние постмодерна», по Ж.-Ф. Лиотару), длящееся до сих пор, и далекий от теоретизирования Хиллер по-своему и очень точно описывает эту перемену. Для него это время «конца истории», когда каждое возникающее направление не является качественно новым смысло- и формообразованием, но комбинацией уже существующих образов и идей; все крупные стили прошлого спрессовываются в один неидентифицируемый суперэклектичный стиль. Важнейшее условие любого полноценного исторического стиля – искренность, переживание момен-

та «здесь и сейчас» как главный залог творчества – сменяется ироничной, но бесплодной, по сути, саморефлексией. «История переживается как ностальгия раньше, чем становится историей», – констатирует автор.

В этом новом мире столь чуткому к стилевым различиям Хиллеру уже нечего делать, и он доверяет формальную обязанность закончить книгу Кейт Макинтайр, оставляя нам, пожалуй, одну из самых захватывающих и нетривиальных картин искусства XX века.

В заключение следует сказать, почему книга Б. Хиллера «Стиль XX века» представляет особый интерес для российского читателя.

Если стили ар нуво и ар деко имели прямые аналоги и в России (от русского модерна к «сталинскому ампиру»), то с 1950-х этот параллелизм заканчивается, и две цивилизации (западная и русская) из взаимовлияющих равновеликих величин переходят в состояние ведущего-ведомого. Такое неравноправие делало невозможным объективный анализ отечественными искусствоведами западной культуры, так как в любом случае воспринимающие были неравнодушны к предмету исследования, разоблачали ли они с комсомольским пафосом авангард или же вздыхали об Энди Уорхоле на диссидентской кухне. «Роллс-ройс», психоделия, «Хабитат» – все эти вполне конкретные признаки стиля своего времени, такого же, как барокко или классицизм, превращались в фетиши ненависти или сравнения, переросшего в затаенное обожание. В итоге науку подменяла публицистика с разными знаками, и ни одного научного исследования европейской и американской массовой культуры у нас до сих пор так и не появилось, при том, что речь идет об артефактах-«запретных плодах», роль которых в нашей истории сложно переоценить. Разобраться в собственном прошлом помогает нам Бивис Хиллер, никогда не ставивший перед собой подобной цели.

Татьяна Астраханцева,
Кирилл Экономов

[1] Джингоизм – крайне шовинистические воззрения в Великобритании конца XIX века.

[2] Для российского читателя небезынтересно будет узнать о большой роли русских и выходцев из России в создании ар нуво и ар деко (удивительно, но здесь джингоизм Хиллера уступает место отрадной объективности). Вместе с Макинтошем или сотворцами этих стилей выступают Дягилев, Бакст и Эрте (Р.Т. – Роман Тыртов).

об игре – всерьез

Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. 400 с.

Научные книги об игре на прилавках не залеживаются. Есть некая приманка в самом слове «игра» – слове, что «принадлежит к числу величайших на языке человека и знаменует собой понятие необычайной широты», как сказано было молодым спенсерианцем А.В. Луначарским в 1918 году.

Игра – термин культурологии и исторической эстетики – трактуется в книге как: 1) онтогенетический исток деятельности, культуры, науки и цивилизации; 2) исходный тип «творческого поведения» (М. Пришвин); 3) бытийная мифологема, насыщенная сложной семантикой; 4) универсалия и доминанта социального бытия. Как в игре ребенка имитируются и закрепляются потребные в будущем типы поведения и ориентаций, так и культура в целом «не рождается из игры, как яблоко от яблони, а возникает как игра» (Й. Хейзинга).

Добавим, новации Петровской эпохи преднайдены в играх юного царя; в литературно-бытовой «галиматье» (выражение В. Жуковского) арзамасцев, как через столетие – в «зауми» футуристов экспериментально опробованы новые возможности искусства слова. Игра пародирует и хоронит омертвевшие формы культуры, генерирует новые (см. концепцию карнавала у М. Бахтина – при всем неприятии его игры как творческой доминанты).

В качестве онтологической и социально-психологической категории игра, как показывает Т.А. Апинян, освоена весьма рано: «играющий мальчик» Гераклита и игровая утопия Платона задали античным картинам космоса и социума игровые параметры, из которых европейская традиция так и не вышла.

Мы тоже помним, что игровое мироощущение знакомо греческой софистике и римскому скептицизму, дворцовой церемониальной эстетике старого Китая (в штате императорского дома имелся чиновник по режиссуре дворцовых интриг), конфуцианству (в формах провокативного вопросно-ответного дискурса), дзен-буддистской манере маргинального поведения (имитация детскости), чудачеству дервишей. В индуистской космогонии Вселенная порождена в номинативной игре Праджапати (мир вызван к бытию чрез произнесение имен Шатапатха-брахмана. XI. X. 6, 3; ср.: Быт. 1, 3). Средние века усиливают дидактические акценты игры (А. Августин, Фома Аквинский), Проторенессанс культивирует условно-игровую эстетику рыцарского эроса (куртуазная культура) и улегченной праздничной жизни.

Ведущие мыслители Возрождения приняли игру в качестве основного модуса человеческого бытия, – и в этом статусе она переходит в трактаты просветителей (Дюбо, Шиллер, Гете, Кант), в педагогику века разума, в романтическую антропологию и философию творчества.

В русской культуре игра закрепляется вначале как феномен маргинального поведения (юродство), осложненный представлениями о святой и ангелически наивной детскости; в XVIII–XIX веках он получает разнообразные интерпретации в виде театрализованного поведения социальных групп («помещик в усадьбе», «вольнодумец в изгнании»; «уходы» всякого рода) или в рамках личной биографии (ролевые амплуа И. Крылова, А. Дельвига, А. Пушкина). Во второй половине XIX века мотивы игры жизни, куклы, маски и личины заняли центральное место в художественных картинах мира.

Встречный поток образовали эмпирические исследования ритуала в этнографии, фольклористика детских игр, игр животных – в биологии; психология и педагогика строили свои концепты.

Скажем попутно, что если ритуальную практику архаических культур также считать игровой (зрелищно-театральной, магической, гадательной), то возникает сложность в отделении «игры по правилам» (обряд, спорт; агон), в которой свободе поставлены жесткие границы (литургия, мистерия / военный парад, состязание) от собственно игры как вольной жестово-мимической, словесно-образной или мыслительной комбинаторики. Трудно согла-

ситься (если не быть специалистом по математической теории игр и конфликта) с утверждением: «Игра – область действия исключительно статистических закономерностей. Правила не закрепощают игру, но дают возможность для множества комбинаций» (С. 112, ср. С. 124). Увы, «закрепощают», коль скоро в игру вносится момент подневольной внешней детерминации. Потому-то для автора «в игре нет случайностей» (С. 127, ср. С. 137). Как нам кажется, грош цена игре, которая сплошь предсказуема. Такая игра – «скука неприличнейшая», как говорит карамазовский черт, записанный «по отделу происшествий», инициатор дьяблерийной событийности и генератор исторической новизны мира.

Историко-эстетические экскурсы в книге Т.А. Апинян обстоятельны и академически солидны в полноте привлеченного материала. Главная ценность книги – в тщательно разработанной аспектологии необъятной, по сути, проблемы. Здесь нашлось место и экзотическим поворотам старой темы: метафизика лицедейства и театр сновидений; игра со смертью и «как сыграть любовь»; скоморох и юродивый перед лицом угрюмой серьезности; шулерство, случай, судьба и удача в жизненных играх авантюриста; неомифология в свете своих игровых возможностей; мир как вечная детская творческого человечества.

Эти страницы читаются с захватывающим интересом, в них предъявлена хорошо продуманная новая историко-культурная фактология. Игра предстает во всем поведенческом креативном универсализме.

Действительно, писатели-мыслители (Ф. Достоевский, Л. Толстой) и наши адепты позитивного знания включали игру в список основных категорий творческой деятельности.

Теоретическая эстетика на Западе и в России развивается как игровая по преимуществу; мимо игры не прошел ни один крупный философ и художник-мыслитель XX столетия. Игровой в XIX–XX веках становится теория социального поведения (с неявной опорой на платоновскую мифологему «люди=куклы» – от «социальной логики» Г. Тарда с ее «законами подражания» до ролевых концепций, социометрии Дж. Морено и «языковых игр» Л. Витгенштейна в мире общения).

На этом фоне появление эстетских программ «магического театра» (Г. Гессе, Ф. Сологуб), «монодрамы» (Н. Евреинов), «творческой самоорганизации» (Ф. Степун) и прочих форм «театра для себя» было лишь концептуальным оформлением симптомов повальной эстетической эпидемии жизнетворчества, которой одержим был Серебряный век.

Итогом этих усилий стала инверсия банальной формулы «всё – игра» в спасительное для Homo Ludens «игра – это всё». С этого момента в мире не осталось ничего, что не может быть описано в терминах игры, кроме самой игры: снятие в семантической фактуре термина контрастных значений (серьезное – несерьезное, умное – глупое, трагическое – смешное, «ответственное – безответственное» и т. п.) придало слову «игра» сомнительную репутацию самодостаточного аргумента в широчайшем спектре дискурсивного применения – от возвышенного и даже академического до цинического и демонического. Если мир «развернут» в игре свободного воления Демиурга, то почему же игре не развернуться в человеческом творчестве истории?

Здесь, однако, легко впасть в соблазн перед рецептами игрового жития. Не избежала этого греха и Т.А. Апинян. Так излагается кукольная утопия Платона, в которой человек – «это какая-то выдуманная игрушка богов», и, стало быть, «надо жить играя, что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски...». Вывод автора: «Если бы правительства руководствовались платоновской идеологией! Людям жилось бы легче» (С. 173). Все с точностью до наоборот: в игровом социуме Платона подана модель тоталитарно-казарменной державы. Не о ней ли напоминает реплика Великого инквизитора: «О, мы устроим им жизнь, как детскую игру, с песнями, хором и плясками!» Давно ли мы распевали известный советский шлягер: «Мы будем петь и смеяться, как дети». Так что, вопреки мнению автора монографии, «жить стало лучше, стало веселее» именно в те злопамятные годы, когда «правительство руководствовалось платоновской идеологией»...

Анализируя все многообразие трактовок игры мыслителями XX века, задаешься вопросом о судьбе этой формы существования в будущем. Вспомним: в попытке понять истоки эстетизованных форм философии Т. Манн изобретает (применительно к Ницше) выражение «игра всерьез», чтобы подчеркнуть угрозу трагедии, что таит в себе избыточно игровая свобода творящего духа. Если дольнее творчество – это «большая сознательная игра, называемая искусством» (М. Пришвин), то в горнем итоге ее мы предстоим открытому и незавершимому будущему, в котором «времени уже не будет» (Откр. 10, 6). Как же быть с игрой, весь пафос которой – в разоблачении омертвевших во времени самозванных форм культуры и в насыщении обитаемого пространства неведомыми ему новыми артефактами, эстетическими иллюзионами и фантазиями, что норовят стать реальностями?

Вопрос «Будет ли спасена игра?» – не слишком праздный, поскольку речь идет о спасении культурных ценностей; для того и создано было Г.П. Федотовым так называемое богословие культуры («О Св. Духе в природе и культуре», 1932); его развили С. Франк и Н. Арсеньев. Наши «апокалиптики» эпохи духовного ренессанса (Н. Бердяев, например) были уверены, что в Иоанновой перспективе эсхатологического финала дольней истории культура обречена, и так ей и надо. Это не слишком далеко от культурофобии позднего Л. Толстого, отрекшегося от своих художественных опытов в пользу «плодов просвещения» – «Азбуки», для яснополянских детей написанной.

Думается, что если люди быта и личности творчества перестанут играть, упразднится мировая событийность как таковая. Мировая ткань одрябнет и провиснет в серой мгле мировой бессмыслицы, в слепом кружении мертвых миров. В объятиях бескрылой и беспорывной жизни окажутся бывшие зиждители истории, и первенец Ничто восторжествует. Как тут не понять Ивана Карамазова, который мира, лишенного игры, «не может согласиться принять» и «билет Творцу» намерен «почтительнейше вернуть»?

Талантливая книга Т.А. Апинян убеждает: игра не покинет нас на путях бытия и инобытия, коль скоро, как хорошо ею сказано, «в игре, как в зеркале, отражаются константы человеческой культуры» (С. 82).

Исследование петербургского философа – не просто монография, посвященная вопросам истории и теории творчества; это и своего рода небольшая проблемная культурологическая энциклопедия, и учебник, который найдет свое место на рабочих полках студентов гуманитарных специальностей и, наконец, просто ярко и взволнованно написанная вещь, которую и писателю не грех полистать.

Много или мало для современного читателя? Тем и ценны хорошие книги, что с ними можно вступать в отношения игрового диалога. Пожелаем нашему автору следующих умных сочинений об «игре, мифе, ритуале, сне, искусстве и других».

Константин Глебович Исупов,
доктор философских наук,
профессор кафедры эстетики и этики
РГПУ им. А.И. Герцена.

Монография Т.А. Апинян «Игра в пространстве серьезного» (СПб, 2003) награждена:

– почетной грамотой по результатам конкурса «Вторая навигация» 2003 года Санкт-Петербургского философского общества в номинации «Разработка классических проблем философии»;
– почетной грамотой 7-й Университетской выставки научных достижений, посвященной 300-летию Санкт-Петербурга в номинации «Научная публикация года в области фундаментальных исследований», Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена.

современное студийное стекло финляндии: философия образа и восприятие

Современное искусство, прочно ставшее на путь абстракции, уже давно простилось с идеей внешнего подобия и подражанием природе как самоценной художественной философией.

Еще в начале XX века В. Воррингер провозгласил «тягу к абстракции» извечной оппозицией жизнеподобным формам классического искусства. Открылась новая культурная эпоха, в которой абстрактная мысль «стоит в начале всякого искусства».

В Финляндии дизайнеры стекла одними из первых включились в контекст постмодернистского мира, в котором, как заметил Ж.-Ф. Лиотар, «постмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, который он пишет, творение, которое он создает, в принципе не управляются никакими предустановленными правилами». Стремясь оторваться от непосредственной исторически сложившейся практики в области пластических искусств, финские художники избрали своим главным инструментом символ. Именно так в творчестве мастера, внутри каждого отдельного произведения «видимое» и «ведомое» органично объединились, явив главную основу современного художественного процесса.

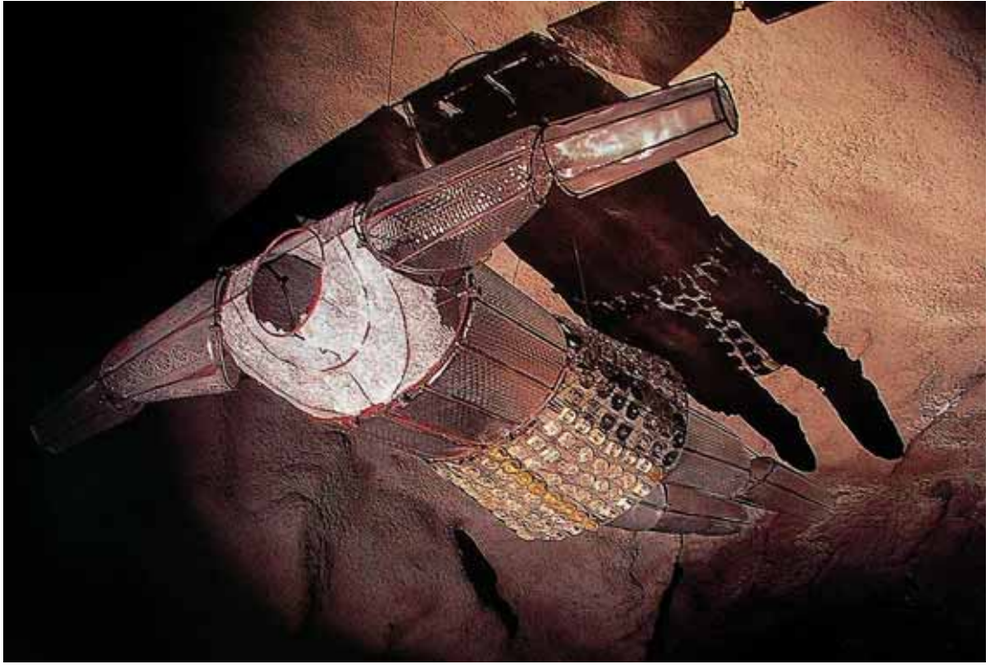
Так, произведение мэтра современного стеклоделия Финляндии Марку Сало (род. 1954) «Укушенный собственными собаками» (1996) с полным основанием может быть интерпретировано как постмодернистский гештальт. Игра традиционными смыслами, тонкая ирония, «многослойность» восприятия объекта М. Сало иллюстрируют сближение ролей философии и искусства на рубеже XX и XXI веков. Искусство становится «событием», игрой и инсценировкой, вовлекающей зрителя в интеллектуальный диалог. Наиболее оправданно поэтому при анализе стекольной композиции М. Сало следовать установке У. Эко: «форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок своих собственных истолкований». Этот подход, допускающий множественность интерпретаций, по У. Эко, оправдан только по отношению к «открытым произведениям» (термин У. Эко). К таким произведениям можно применять массу различных прочтений. В этом случае зритель-интерпретатор становится непосредственным соавтором произведения.

Триединая конструкция из однотипных «модулей»-штофов, уподобленных зооморфным формам, создает четкую ритмику простых форм, основанную на контрасте разномасштабных подобных частей. «Двухъярусная» композиция организована по правилам архитектуры, симметрии и пространственности. Создается впечатление конструктивного, математически выверенного соотношения объемов в системе пространственных координат. Проявившаяся в этом произведении эстетика минимализма в целом характерна для финского искусства. На художника также «несомненно» оказали влияние идеи дада и поп-арта – использование готовых промышленных изделий (found objects), которые, примененные в новом для них качестве эстетически значимых предметов, сгруппированные в соответствии с фантазией художника, приобретают абсолютно новое звучание. Так называемая «валоризация профанного», идущая еще от дада традиция подрыва стереотипов искусства – излюбленные приемы в творчестве М. Сало. Другой принцип, положенный в основу создания этого объекта-конструкции, – идея «делания», «выстраивания» произведения искусства, провозглашенная еще формалистами. Архитектонике формы здесь придается большое значение: при помощи простейших форм-символов конструируется эхо предметного мира.

Стекольный объект «Авиньонская девица» (1999) – произведение несколько иного характера. Вероятно, в подсознании зрителя произведение М. Сало вызовет воспоминания, впечатления, связанные с картиной П. Пикассо «Авиньонские девицы» (1907). Этот рефлекторный характер образности объекта нарочито подчеркивается характерным абрисом условного лица-маски первой картины кубизма. Перед нами образец постмодернистского искусства присвоения знаменитых образов, демистификации авангардных «икон». Вырванный из современного ему контекста, трансформированный в некий художественный модуль фрагмент картины Пикассо – не более чем схематичная стилизация, почти орнамент. За внешней формой этого объекта абсурдно искать те глубокие смыслы, которые громоздились за произведением Пикассо. На первое место выходит любование своеобразной стилистикой, шероховатой фактурой спеченной стеклянной крошки, тонкими персиково-оранжевыми оттенками.

В рамках эстетической системы Жана Бодрийара подобные гештальты-сигналы получили название симулякров. В постмодернистской эстетике они занимают то место, которое в традиционных эстетических системах принадлежало художественному образу. Симулякр подобен макияжу, превращающему реальные черты лица в искусственный эстетический код, модель. Таким образом, симулякры провоцируют дизайнизацию искусства.

М. Сало создает и грандиозные стекольные конструкции-скульптуры на металлических каркасах. Факти-



М. Сало
Композиция «Доспехи»
1998

К. Нурминен
Декоративное блюдо «Huhtikuu»
1992

Finnish Studio Glass Today: Image and Perception Reconsidered

Finland's post-modernist glass designers are now well on their own, for «a post-modernist artist or writer,» as J.-F.Loytard said, « is very much like a philosopher: whatever he writes or does will defy convention.»
Their main tool is symbol. It allows them to get rid of what has been customary in the arts before. Look into their works: each of them is a blend of the perceived and the conceived — a clear example of what has been trendy in the late 20th-early 21st century art. Their experimentation is unbridled. What they do with form and material astonishes; how they distort conventional senses and images astounds. None of the common categories and stereotypes is applicable.
«I believe that dream and reality, for all their differences, will probably merge into a certain absolute reality, or surreality, if you wish.» Anri Breton's prophecy seems to have come true. The surreality of today's art is already here.

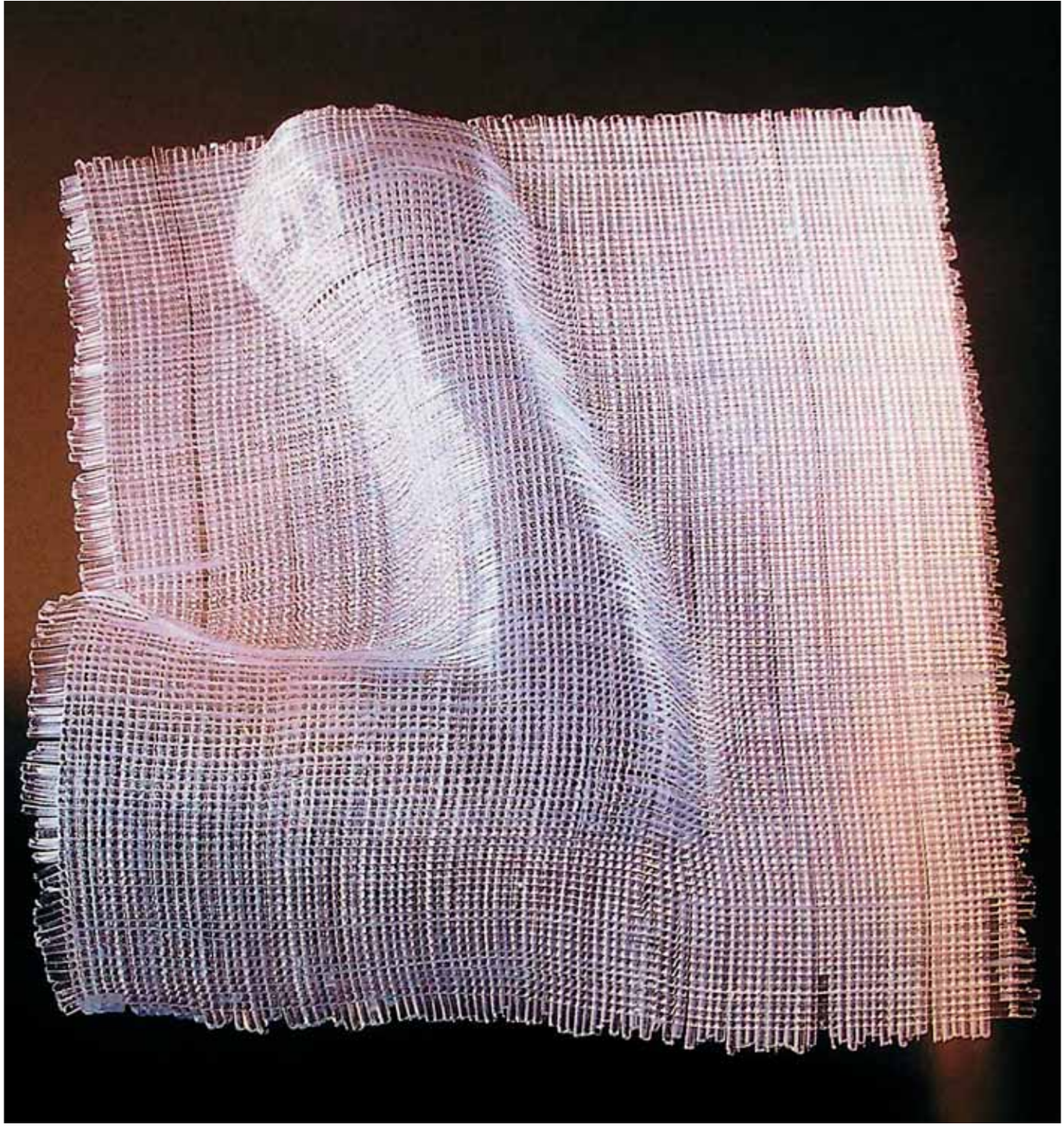
Oksana Vashchuk

чески, это особый жанр стекольного искусства, разработанный мастером. Парящие под потолком экспозиционного зала, снабженные моторами, они потрясают воображение. Используя технику дутья стекла в металлическую сетку, М. Сало следует законам пространственной геометрии, составляя из отдельных элементов целый объект. Таковы его произведения «Чайка» (1987) и «Доспехи» (1998).

Инсталляция Юха Валконена (р. 1968) «Год Астрального Цветка» (2002) – яркая иллюстрация свободного отношения художника к форме. Виртуозно исполненные в гутной технике стекольные объекты представляют собой ряд аранжировок-импровизаций на основе полого шара из бесцветного стекла. Изящные утонченные скульптурные формы являют собой вариации одного пластического модуля, поэтапные метаморфозы, будто зафиксированные фотокамерой. Как известно, в современном искусстве ценятся не законченность и однозначность формы, а ее динамика, изменчивость, по выражению Калабрезе, «форма, находящаяся в поисках своей формы».

Название инсталляции провоцирует смутные мысли о таинственных космических мутациях, о невероятных трансформациях в радиоактивном космическом пространстве. Пространство, заключенное в стеклянный шар, как в капсулу, кажется вакуумом, в котором происходят загадочные метаморфозы, не поддающиеся логическому обоснованию. Сама форма стекольных объектов заключает в себе оппозиции «внешнее – внутреннее», «экстравертное – интравертное», «открытое – замкнутое». Зашифрованные в инсталляции «Год Астрального Цветка» коды-символы, таким образом, становятся объективациями спонтанных процессов человеческого подсознания. В подтверждение нашей мысли приведем слова французского семиотика искусства Ж. Лакана о том, что «процесс символизации протекает бессознательно, он подобен сну. <...> Сон и явь сближены на том основании, что в них пульсируют бессознательные желания, подобные миражам и фантомам». Так мир алогичного и нерационального наделяется конкретной художественной формой стекольного объекта.

Не менее интересны синтетические формы стекольного объекта Юкка Изолато (род. 1962) «Двойная жизнь бутылки из-под вина» (1998). Художник использует в этом произведении готовый промышленный предмет (идея дада) и эксплуатирует его культурный потенциал, то есть связанные с ним ассоциации. Сама по



М. Мерикаллио
Стекольный объект «Черная пантера»
1990

себе бутылка из-под вина – уже некий знак современной цивилизации, реанимирующий извечную в искусстве тему абсента.

Идея рассечения объекта на элементарные составляющие – замкнутые, полые объемы прозрачного стекла – еще один вариант претворения идеи конструирования (предмета/мира/среды / космоса) по законам логики и порядка, которая в современном искусстве берет исток в минимализме.

Композиция Ирмы Лаукканен «Путь в тишину» (1996) – анатомически правдивое изображение человеческой ушной раковины на пластине бесцветного стекла. Обескураживающий, даже шокирующий эффект необходимо входит в образно-эмоциональную структуру произведения. Трактованное как символическая фигура ухо становится для художницы соматическим знаком бытия.

«Путь в тишину» – концептуальное произведение, не чуждое философскому обоснованию. Если извилистый «путь»-лабиринт к слуховому каналу, своеобразным «входным воротам звука», превращается в «путь в тишину», значит, оказался нарушен установленный порядок. Какой смысл вложила художница в это очевидное противоречие-несоответствие названия и изображения? Ответов может быть столько же, сколько зрителей. Несомненно одно – художник работает со знаком, его денотатом, с самим процессом «означивания», со знаком как элементом коммуникации и сигнификации.

Характерное направление творчества финских художников по стеклу – повышение эстетического статуса бытовых вещей. Так, объект Камиллы Меберг (род. 1961) «Сириус» – это и произведение искусства, и осветительный прибор одновременно. Два уникальных стеклянных блюда, соединенные вместе, между которыми помещен источник света (галогеновая лампа) – объект, стоящий в одном ряду с лучшими образцами скандинавского интерьерного

дизайна. Тяготение к формульности, редукции – реалия актуального финского искусства. Повышение эстетического статуса бытовых вещей, творчество в рамках эстетики минимализма стали характерными чертами стекольных объектов финских дизайнеров. По выражению М. Германа, «утверждение скупой и энергичной эстетики», «желание наполнить мир «тотальным», проникающим в быт искусством, синтезировать скупое изящество с максимальным удобством вещи, интерьера» – стремление, берущее свое начало еще в практике Баухауза.

Форма произведения К. Меберг, зрительно уподобленная мишени, становится выразительным акцентом пространства. Она гипнотизирует, приковывает к себе взгляд. Ведь круг – это не только древний солярный знак, но и идеальная энергетически емкая протофигура. Наиболее выразительны ее трактовки именно в финских стекольных объектах. Все они эксплуатируют одну и ту же транскультурную «эстетику мишени», сведенную до уровня орнамента, композиционной схемы произведения.

Объекты Х. Орвола «Море Безмятежности» (1994) и «Майя» (1995) – работы абсолютно иного плана. Они ассоциативно отсылают нас к искусству древних культур Мезоамерики и античной Греции. «Море Безмятежности» своей формой напоминает нам архаическую емкость для вина или даже жертвенник, устанавливавшийся некогда на алтарь древних богов. Два сосуда «Майя» также содержат в себе символику ушедших в прошлое цивилизаций. Выполненные из толстостенного матированного бесцветного и цветного стекла, подражающего алебастру и керамике (материалам древних культур), эти объекты становятся некими симуляциями (симулякрами) исторических сакральных предметов.

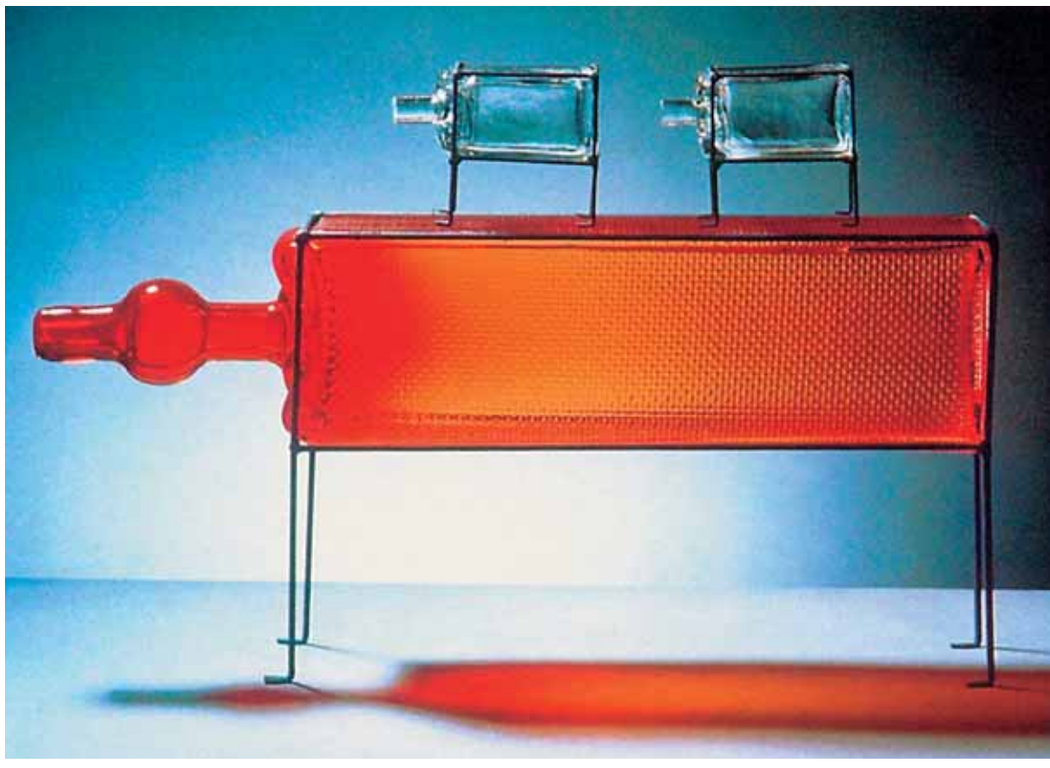
Как справедливо отметила Н. Маньковская, «сознательный эклектизм постмодернизма не позволяет задохнуться в корсете смысла». Соединение знаковых систем различных культурных пластов, своеобразный этнографический вектор развития эстетики постмодернизма побудил Ю. Кристеву – профессора лингвистики и семиологии Университета Париж VII – говорить о современном искусстве как об универсальном метаязыке. По мысли исследовательницы, современное искусство отражает идею множественности языков, полилога.

В конце XX – начале XXI века наступает время эклектики, цитатности в искусстве. На этом фоне стекольные произведения Х. Орвола выглядят своеобразными реминисценциями прошлого, отголосками легендарных культурных эпох. Они олицетворяют собой культурную память, хранящую в себе извечные архетипы творчества. В современном контексте они выступают знаками безвозвратно ушедшего времени, внушая тоску по бесконечности.

Итак, стекольные объекты современных финских мастеров иллюстрируют, на наш взгляд, общую ситуацию в искусстве конца XX – начала XXI века. Художественная практика постмодернизма полностью раскрепостила фантазию и создала новые средства выразительности, новый язык форм. Она привнесла в искусство второй половины XX века антинормативную, нонконформистскую и парадоксальную линию. Созвучное характеру эпохи искусство отказалось от традиционных клише и норм.

Поиски художников направлены сегодня «по всем азимутам», их ошеломляющие эксперименты с формой и материалом, манипуляции человеческим сознанием, деформации традиционных смыслов и хрестоматийных образов изумляют. Привычные классификации и стереотипы суждений неприменимы к произведениям новой формации. И как будто в подтверждение этой мысли всплывают в памяти знаменитые и пророческие слова А. Бретона: «Я верю, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных по видимости состояния – сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность, если можно так выразиться». Эта «сюрреальность» современного искусства уже стала настоящей реальностью...

Оксана Ващук



М. Сало
Стекольный объект «Укушенный собственными собаками»
1996

функциоколлажи вадима воинова в эрмитаже

Вадим Воинов родился в Ленинграде в 1940 году. Его родные подверглись репрессиям в послевоенные годы, мальчиком он был отправлен на несколько лет в колонию для малолетних, после освобождения отца семья восстановилась. Несколько лет он ходил в море матросом, на промысел. Поступил в ЛГУ на исторический факультет, а диплом защитил на кафедре истории искусства. В 1970-х Воинов занимался историей архитектуры Петербурга, по заданию Музея истории города собирал в расселенных коммунальных квартирах детали и предметы интерьера, обладающие культурной ценностью. С этого и началась биография Воинова-художника, придумавшего для своих работ термин «функциоколлаж». Его персональная выставка «Государственный Эрмитаж под полной луной» проходила в расселенных конторских помещениях, недавно переданных Эрмитажу. Эти интерьеры, по определению Вадима Воинова, относятся к категории «руинированных» комнат.

ДИ: *Что такое искусство?*

– Для меня: «Искусство – форма жизни, примиряющая с бесконечностью Вселенной». Это доработанное мной определение я привожу в эрмитажном каталоге.

ДИ: *Каталог для своей «персоналки» в Эрмитаже вы делали самостоятельно, как и все остальное, что необходимо для подготовки выставки. Позиция «все сам» – откуда это, от характера?*

– На основе опыта: если делаю сам, все получается на порядок лучше. В таком чрезвычайно важном деле для любого художника, как выставка в Эрмитаже, полагаться на кого-то, кроме себя, не могу. Я готов выслушать любой дельный совет. И даже готов ему следовать. Но это бывает очень редко.

ДИ: *Когда-то вы жили «морской» жизнью, интересовались историей, а потом вдруг…*

– Каждый живет двумя жизнями. Такая «шизофрения» запрограммирована в человеке. Если, конечно, он думает не только о хлебе. Неважно, табун «мерседесов» у человека или три куска воблы. Важно, что его занимает кроме этого, как он еще живет.

ДИ: *Круг друзей с переменой жизни сильно изменился?*

– Круга друзей особенного и не было. Ходил в море. Семь с половиной месяцев живешь с братками в каюте. Приходишь на берег. Через полгода встречаешь в Риге, Калининграде или здесь на Невском кого-то: – Здорово! – Привет! – Пойдем выпьем! Все в порядке, но как его зовут, я вспомнить не в состоянии. Ребята всегда понимали, что я не до конца свой. И пай, который мы получим, интересует меня гораздо меньше, чем их. А работал я так же или даже больше их, компенсируя вот эту непохожесть: сидишь на палубе и читаешь Элюара или Аполлинера, а другим это не нужно.

ДИ: *Это напоминает отношения, которые Венедикт Ерофеев описывает в своих «Кабельных работах», и время почти совпадает.*

– Да, уважали друг друга, но всегда был барьер. Но это уже другая жизнь, сорок лет почти прошло.

ДИ: *Тому, чем вы занимаетесь в искусстве, научить можно? Кто ваши учителя?*

– Все-таки я искусствовед. Учился неплохо, работы публиковал, в основном по архитектуре. Считаю, что это главное из искусств. Занимался архитектором Шлютером – блестящая, но мало исследованная фигура. Петербург вообще меня интересует как феномен. Учился я у Денисова Юрия Михайловича – блистательный преподаватель и человек культуры, каких я больше не встречал. Учился и у Валентина Булкина, мы с ним до сих пор дружим. Я так сформулирую: если в искусстве есть какое-то движение вперед, то это путь к модернизму. Путь от начала, то есть тоже от модернизма. Помните обобщенные наскальные рисунки в пещере Альтамира? От неумения мы пришли к знаковой системе. Только сейчас знак появился от большого умения.

ДИ: *Фактически вы рассказываете о своих художнических принципах.*

– Один из главных принципов, которому я следую: не следовать никому. Потому что подлинное произведение искусства обладает просто непреодолимым влиянием. Иногда говорят о подражании Кандинскому или Мондриану или еще кому-то, но это не может быть подражанием, это невозможность преодолеть.

ДИ: *Как у вас проходил переходный период от Воинова-искусствоведа к Воинову-художнику?*

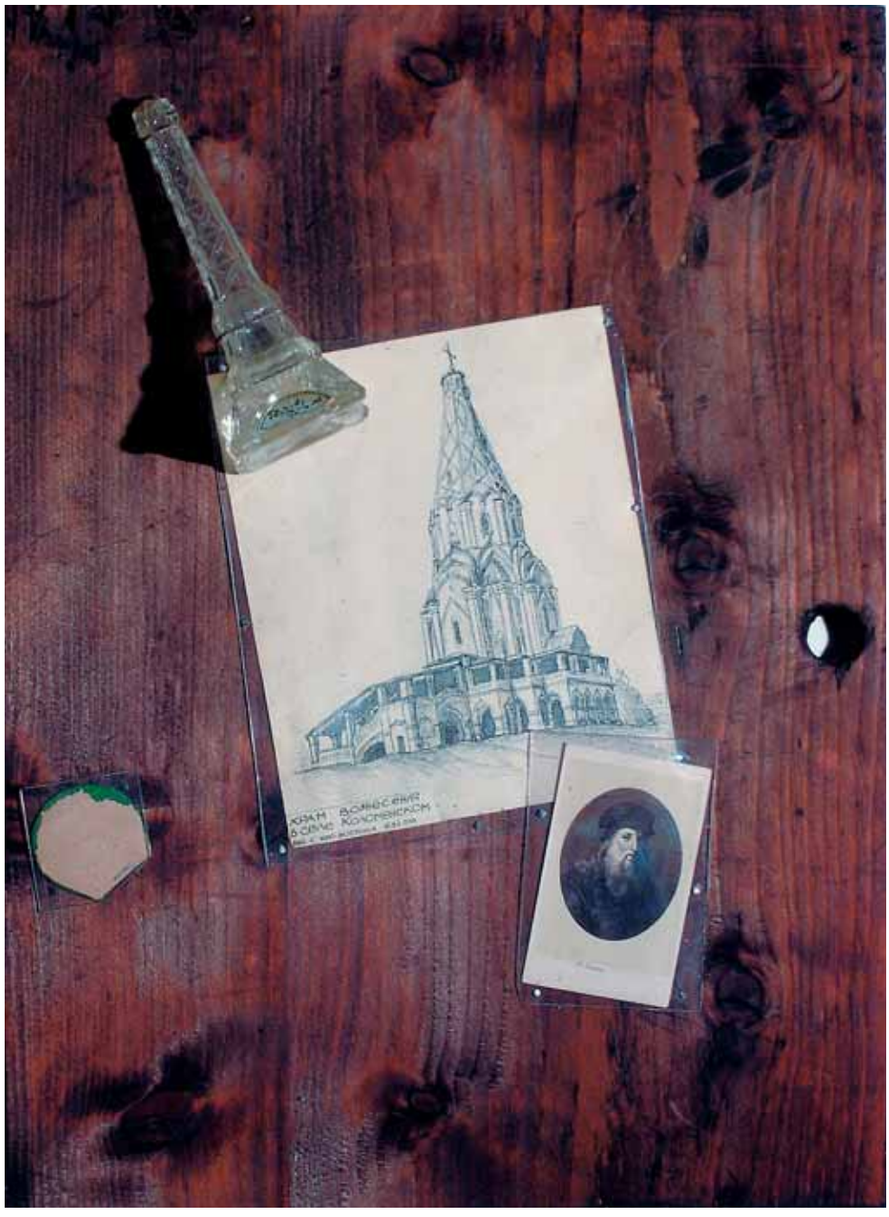
– Я много лет общался с Евгением Федоровичем Ковтуном, мы разговаривали, иногда бывали друг у друга. Я работал экскурсоводом в Петропавловской крепости, предложил ему посмотреть мои работы, и он первый сказал, что я художник. И я ему поверил. Это было в 1981 году, а работал я с 1979-го. Это вдохновило, потому что мужик он в этих вопросах очень суровый. А я был наивен. И вообще как человек был доверчив. Став художником, утратил часть доверчивости, поскольку эта профессия предполагает некий щит. Тогда я не интересовался современным искусством, хотя был на выставке во дворце Газа – как зритель. А потом смотрю, у меня получается не хуже. И потом я учился на самой сильной кафедре, которая в то время была. Это стало моей основой, я не могу сделать неграмотную композицию, у меня есть система знаний да еще в таком искусстве, как архитектура. И осторожность была – важная составляющая, я никогда не делал перегрузок, что вообще свойственно начинающим. Потом специфика материала. Его надо ходить-собирать, хранить. Это большие нагрузки, и времени на искусствоведение перестало хватать.

ДИ: *Где и как появилась первая мастерская?*

– На Пушкинской, 10, и появилась, в 1989 году. Это был важнейший момент: образовалось Товарищество художников, мне дали большую мастерскую, я свез туда все вещи, материалы.

Вадим Воинов
Петербургский денди
2001
Коллаж

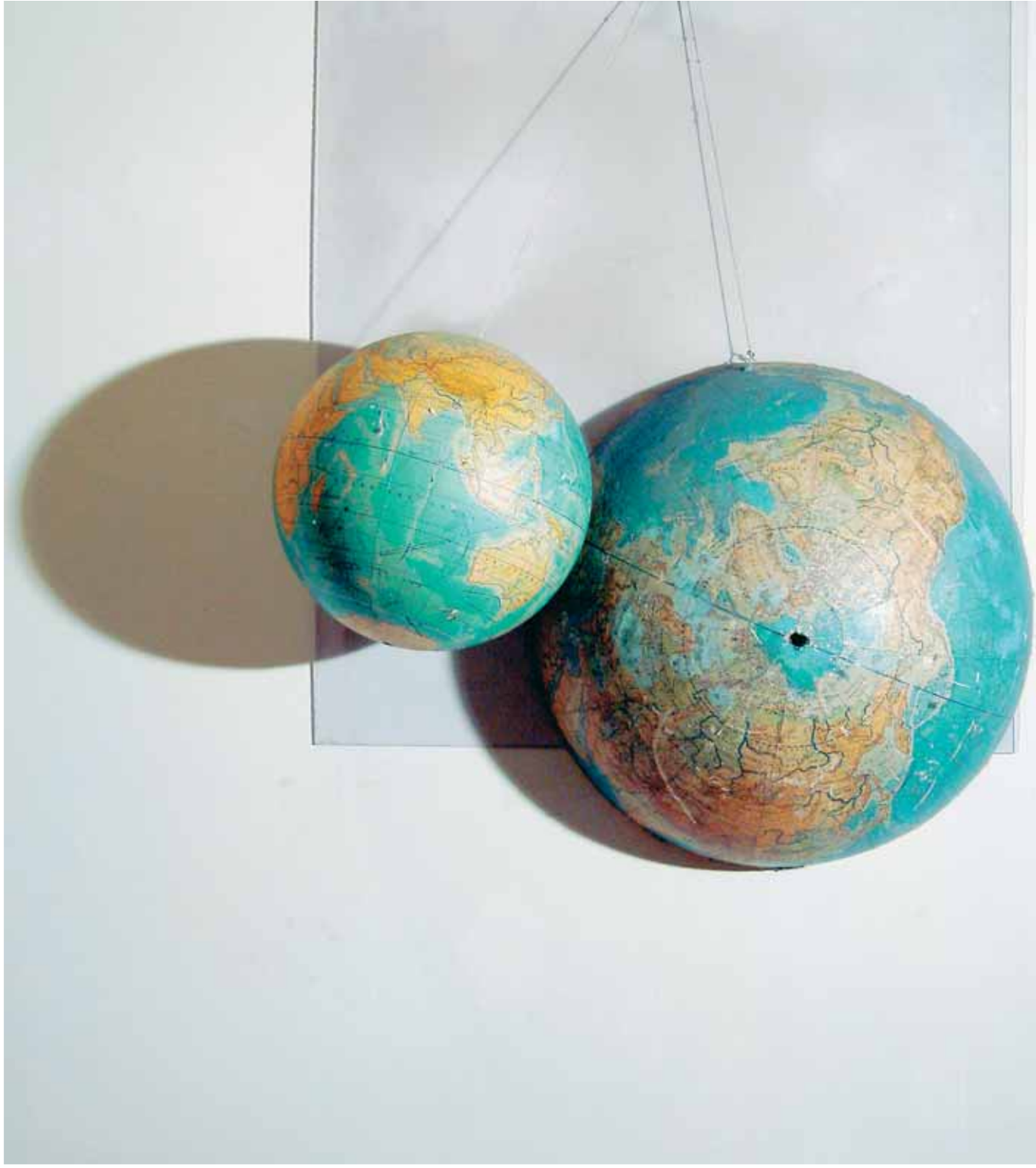
Гипотеза
2004
Коллаж



Vadim Voinov's Functional Collages in the Hermitage

Vadim Voinov, born in Leningrad in 1940, has been studying the architecture of Petersburg since the 1970s, when he started publishing articles on the theme and joining archaeological expeditions. At about the same time, he was commissioned, as an art historian, by the Museum of the City's History to go and pick up things and fragments of cultural value in emptied community apartments. His findings prompted him to launch as an artist. For his artworks he invented the term «functional collage».
There have been more than 70 expeditions to his record and some of his artworks are now in the collections of overseas and domestic museums. What distinguishes his present one-man exhibition, entitled «The Hermitage in Moonlight», is that it is staged in emptied office rooms recently granted to the Hermitage. The interiors of these room, on the fourth floor of the Chief Headquarters building, Vadim Voinov defined as «dilapidated».

Anton Uspensky



ДИ: *Сбор материала для коллажей продолжается?*

– Материала уже достаточно. Важная позиция – отбор материала, чувство вещи стало острее и глубже, перешло в понимание: что пойдет, что – нет. Сейчас стал делать работы циклично, это сложнее, чем все время менять материалы. Исчерпываются возможности комбинаторики. Я даже не всегда сам работаю, у меня есть монтажник, потому как ребенок из кружка «Умелые руки» сделает быстрее меня и аккуратней. Только он этого никогда не сделает. Некоторые художники пробовали, сделают одну и больше не могут – все. Я видел много похожих работ, но на панораму истории России никто не потянул. Нужно не только знать, чтобы это делать, но и переживать.

ДИ: *Названия работ приходят позже?*

– Иногда даже заранее. Название для меня – важнейшая составляющая работы. Это очень непростая тема – соответствие работы и ее названия.

ДИ: *Ваши произведения интерьерны?*

– Это очень сложная проблема, потому что трагедии редко украшают интерьер. В спаленке-горенке это не очень уместно. Выставляю я свои вещи в основном в музеях.

ДИ: *Ваша мастерская – наполовину музей.*

– Да, там при участии сотрудников отдела новейших течений Русского музея состоялась уже четвертая экспозиция моих работ. Это часть музея нонконформистского искусства, галерея «Мост через Стикс».

ДИ: *Не было предложений оформить работами кафе или клуб?*

– Были полупредложения, но я не очень хочу это делать. Халтурить я не умею, весь ухожу в работу. Моя главная задача – это история России. С конца XIX века и до 1970-х, в некоторых работах – до 80-х годов XX века. Последовательность – в циклах работ, в их сочетании. Но сделать подробную панораму я не в состоянии, это невозможно. Насыщенность моих работ это восполняет. У меня есть серия из шести работ – «Штыки» – о Первой мировой войне. И все, больше мне нечего о той войне сказать. Я говорю метафорами и аллегориями и иногда не понимаю того, что заложено в моих коллажах.

ДИ: *Это не первая ваша выставка в Эрмитаже...*

– Моя выставка в Эрмитаже – начало другого отношения к искусству. На моей памяти там выставлялись Ше-

мякин, Овчинников... У меня была выставка «Пушкин – провокатор культуры» в директорском коридоре Эрмитажа, и тогда я понял, что это им импонирует. Это был серьезный акт и неважно – шесть работ или шестьдесят. Тематика была очень интересная, которую никто не поднимал до этого. И зрители – самые квалифицированные – сотрудники Эрмитажа. Мне импонирует, что второй раз там будет моя крупная выставка, около шестидесяти работ.

ДИ: *Выставка в Русском музее проходила, когда Мраморный дворец был на реставрации, новые помещения Главного штаба сейчас тоже на реставрации. Можно представить, какие следующие интерьеры вас ждут? Кто сможет вас принять?*

– Это принцип, я не хочу отказываться от руинированных помещений. Я не люблю евростандарт, особенно евромузей, с безличной отделкой. Это другая культура, которую я не воспринимаю. Что меня привлекло в этой трущобе? Тут я могу сделать все что угодно. Например, будет большая этикетка с надписью «Интерьер – экспонат номер один». Я это понял сразу, как только увидел помещение, а ведь выбор был, даже залы с видом на Дворцовую площадь. Хотя я согреваю своими работами любые лощеные, холодные интерьеры, делаю их живыми. Это точно. Но часть энергии уходит на «обогрев», а могла бы идти к зрителю.

ДИ: *Для человека и художника, выросшего здесь, Эрмитаж – наивысшая планка?*

– Абсолютно. Для меня лично выше планки нет. Выставку я назвал «Эрмитаж под полной луной», попробую объяснить. Луна – это знак всего странного. Это общепринято, всякие странные вещи происходят именно под полной луной. Я считаю свою выставку в Эрмитаже вещью странной, потому что я никогда не думал, что меня в Эрмитаже будут выставлять.

ДИ: *Вы склоны к афористичному мышлению, максимам. Часть этих афоризмов опубликована в ваших книгах, часть, я полагаю, где-то отлеживается.*

– То определение искусства, которое я дал вначале, из «Словаря новой мифологии». В эрмитажном каталоге мои сентенции использованы в качестве эпиграфов.

ДИ: *Существует ли афористичное самоопределение?*

– Я меньше всего об этом думаю, просто не до того.

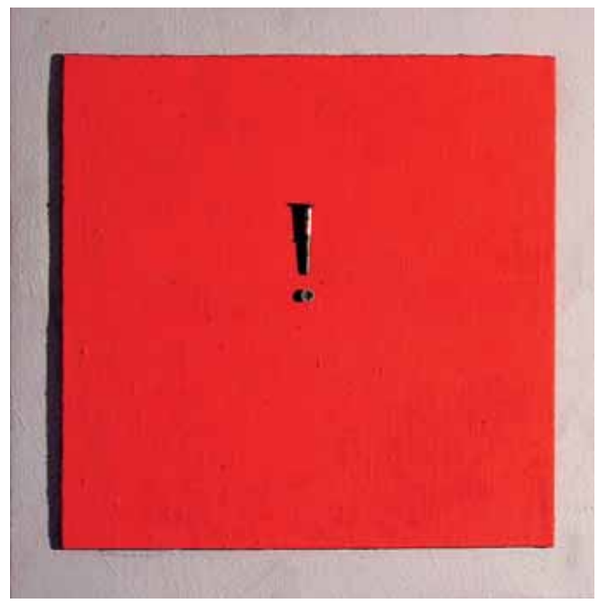
Беседу вел Антон Успенский
Фото Андрея Чежина

Грыжа
2002
Коллаж

Ваши пуговицы – наши краски
2005
Коллаж

Красный квадрат. Восклицательный знак
2002
Коллаж

Квадрат. Зеленый змий
2004
Коллаж



Примечание к коллажу «Гипотеза»:

Воинов занимался определением авторства церкви Вознесения (1532) в московском Коломенском. Детали церкви напомнили ему о том, как использовал нервюры в архитектурных эскизах Леонардо да Винчи. Смелое инженерно-художественное решение не имеет аналогов в другом русском зодчестве того времени. Возникла гипотеза, что церковь построена по эскизу Леонардо, каким-то образом попавшему в Россию. Подтверждающих, равно как и опровергающих, фактов этого не нашлось. Ввиду отсутствия искусствоведческих аргументов Воинов много лет спустя закрыл тему, сделав этот коллаж. А Эйфелева башня – потому что тоже нервюры, да и Леонардо работал в то время при дворе Франциска I.

лидер поп–арта как его противоположность

Во-первых:
«Что мы, не знаем Уорхола?»

А во-вторых:
«Могут ли в наш ГМИИ привезти нечто стоящее?»

Года три назад в ГМИИ им. А.С. Пушкина привезли выставку Энди Уорхола. Известие об этом вызывало большие сомнения. Мой приятель-скульптор был такого же мнения. Вдобавок он ссылался на то, что хорошо знает творчество этого художника по Берлину, в котором его много. Однако мы сочли, что посмотреть выставку необходимо – все-таки Уорхол!

И мы поднялись по так называемой «розовой лестнице» на галереи музея. Пристально разглядываем фактуру шелкографий. Ничего подобного мы не ожидали. Удивляет необыкновенная раскованность художественного жеста, огромное профессиональное мастерство. Но главное – содержание картин, графических листов и фотографий: сами визуальные образы. Портреты Мэрилин Монро: широкие мазки локального цвета выделяют прическу, надбровные дуги и приоткрытые губы – обозначают портретную подлинность. Знаменитое изображение. Но, оказывается, подлинники несут другую информацию и вызывают совсем иное впечатление, нежели репродукции. За рекламной маской эротической чувственности проступил внутренний драматизм существования знаменитости. Кажется, художнику удалось заглянуть в тайну трагической гибели «сексуального символа Америки».

...Огромный натюрморт, пустые черные глазницы черепа и темное жирное пятно под его изображением... Что это – тень или разлившаяся лужа крови?! В той же мрачной атмосфере рисуется потрясающий по образной мощи автопортрет. Пламенеющая оранжевая голова огромных размеров с торчащими в разные стороны волосами парика вырывается из бездны черного фона, словно из могильного небытия. Обтянутые скулы, впалые щеки и глазницы выворачивают наружу скорбную анатомию личного одиночества в мире стандартизированного производства... Черный силуэт остроконечного Везувия с космами извержений смотрится на белом фоне трагическим автопортретом художника, а эмоциональным выплеском личных переживаний.

Обостренность мировосприятия, драматизм, присущий современному укладу, с такой же пластической силой выражены и в других картинах, представленных на персональной экспозиции Энди Уорхола в залах Третьяковской галереи осенью 2005 года. Портрет Элвиса Пресли. Эстрадный кумир направляет свой пистолет прямо на зрителя. Намек на то, что с киноэкранов нас в упор расстреливает та жизнь, которую мы сами же и создали. Столь же агрессивными в интерпретации Уорхола оказываются

Энди Уорхол

Гамбургер
1985–1986
Музей Энди Уорхола, Питтсбург, США
© A W F

Улыбающаяся Джеки
1964
Музей Энди Уорхола, Питтсбург, США
© A W F

Неопознанный мужчина
1950-е
Музей Энди Уорхола, Питтсбург, США
© A W F

Автопортрет
1964
Музей Энди Уорхола, Питтсбург, США
© A W F

и самые обыкновенные вещи. Внушительных размеров телефон превращается в страшного монстра, грозящего человеку смертельной опасностью. Его форсированная графичность и резкий контраст черного и белого нагнетают особую образную напряженность. Тот же минорный тон звучит в работах, где красуются гипертрофированные столовые ножи и наган с красноречивой надписью на дуле – «стандарт». Эмоциональная кульминация, трагический пароксизм – изображение ванны для купания. Мертвенно-белая пустота превращает ее в погребальный саркофаг, от которого буквально исходит дыхание смерти. Особенно выразителен контраст между кокетливыми ножками, покрытыми аляповатым орнаментом, и водой, разлившейся по кафельному полу густой сукровицей.

Уорхол пристально всматривается в изделия поточного производства отнюдь не ради их самих. Он весьма далек от натюрмортных интересов. Бесконечный поток стандартизированных вещей складывается у него в облик эпохи, в характерные черты времени. Программная работа – «Большая дырка в суповой консервной банке Кэмпбелла». За ярким глянцем отклеившейся этикетки со всей откровенностью проступила черная ржавчина металлической поверхности, подлинное лицо изнанки промышленного изобилия.

Социальная коррозия с какой-то особой образной агрессивностью проступает в портретных изображениях. Автор лишает персонажей даже малейшего намека на всякую психологическую мимику. Скованность, абсолютный покой, самая общая характеристика, схваченная фотообъективом за доли секунды, – временной поток спрессован, так что остановленное мгновение оборачивается вечностью. Лица крупным планом выдвинуты на периферию больших форматов, они уже не относятся к отдельному человеку. Эти портреты далеки от основных целей жанра, они призваны выступать обличием мира. Цель особенно наглядна в тех холстах, где растиражированный кинокадрами портрет занимает всю изобразительную площадь, замещает собой остальные визуальные формы действительности. Многочисленные портретные серии художника – это отнюдь не классификация социальных типов, как утверждают сопроводительные тексты к выставке. Напротив – автор занят куда более сложной бытийной проблематикой.

Художник не принимает позу трагического актера, не занимается смакованием теневых аспектов. Вопреки им он отыскивает светлые стороны в окружении. Этой душевной потребностью объясняются переходы от изображений продуктов конвейерного производства к естественным дарам природы. В сериях, посвященных цветам и драгоценным камням, меняются выразительная символика и колорит. Светлые краски растений, разложенных на зеленой траве локальными аппликациями, и лучистое мерцание самоцветов указывают на иные области земного существования. Этот лирический пафос обнаружил себя в лазоревом сфумато абстракции «Зеленые марки», наделенной потрясающей живописной энергией. Прямоугольники с зубчиками, приклеенные в левом верхнем углу картины, подобно тому как наклеивают марки на почтовый конверт, намекают на желание автора отослать себя в некое всемирное беспредметное пространство, свободное от серийных предметов, лишенных всякой индивидуальности. Туда, где пространство не раздирается непримиримыми противоречиями на враждебные полюса.

Такой взгляд на мир мало похож на то, что мы называем поп-артом. Не есть ли избранный способ восприятия на самом деле – подлинный реализм? Ведь быть реалистом – это значит уметь балансировать между предметным и беспредметным, между земным и неземным. Недаром Энди Уорхола так привлекала в людях бисексуальная направленность. Воплощать дуализм бытия – вот настоящая задача искусства.

Никита Махов

The Prince of Pop Art in Reverse

Three years ago, an exhibition of Andy Warhol was brought here for show at the A.S.Pushkin State Museum of Fine Arts. We went to see it because we thought it worth seeing: Warhol is Warhol, after all! But we had expected to see nothing of the kind. Astounding was his rare naturalness, artistic gesture and high craftsmanship. Even more so was the content of his paintings, graphic sheets and photographs; the visual images themselves.

Andy Warhol's one-person exhibition at the Tretiakov Gallery in the autumn of 2005 let us see more of his works. And here again we could appreciate his acute world-feel and dramatic effects characteristic of the present-day state of thing, expressed with the same plastic force.

That world-view was in fact little related to what we call pop art. Was it the way of seeing things chosen deliberately, true realism, that is? For being a realist implies a capacity to balance between the figurative and the abstract, the earthly and the heavenly. No wonder, Andy Warhol was so attracted to bisexual impulses in people; the true mission of art is to reveal the dualism of being.

Nikita Makhov

авангард сегодня – это проект

Андрей Рудьев
Антарктическая миссия

Группа 2012
Контакт с микромиром

Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» имеет название «Проект Института Про Арте». Проводился он уже в пятый раз и приобрел статус ежегодного события питерской художественной осени. Художники-соискатели подают заявки на воплощение своего проекта в пространстве одного из городских нехудожественных музеев, комиссия «Про Арте» отдает предпочтение нескольким претендентам, которые и получают грант (при поддержке Фонда Форда) на реализацию замысла. Из восьми состоявшихся в 2005 году выставок упоминания в контексте темы достойна большая и лучшая половина. Необходимо особо отметить комфортные условия, созданные для зрителей фестиваля: на специально арендованных автобусах, в сопровождении проартовцев в фирменных куртках любителей современного искусства два первых дня возили по всем музейным точкам, разбросанным довольно широко в центральных районах Петербурга. К тому же все задействованные «традиционные музеи» предоставляли возможность бесплатно осмотреть и постоянную экспозицию.

В помещениях музея Ботанического института показывала свой проект «Контакт с микромиром» группа 2012. На территории Ботанического сада, среди образцов мирового дендрологического изобилия, была устроена выставка и видеоинсталляция с элементами интерактивного участия зрителей. Результаты микросъемки, обработанные на компьютере, превращены художниками в нарядные фрактальные картинки под стеклом и видеоряд на трех экранах. Разнообразные природные формы

интенсивных цветов сменяли друг друга под органичную музыку и отчасти подчинялись творческой воле зрителей: нажатием клавиш видеоконструктора можно изменять движение объектов на экране и фоны.

Схожую популяризаторскую и просветительскую миссию нес также проект «Занимательная физика» Сергея Денисова и Владислава Ефимова. Видеоинсталляция была размещена в музее обороны и блокады Ленинграда: автор известной советской книги об эмпирической, наглядной физике Я.И. Перельман погиб в блокадном городе. «Занимательная физика» – пунктуальное повторение опытов из одноименной книги средствами видео и фотографии с аудиоразъяснением происходящего. Такой буквальный учебный процесс происходил в выстроенном на экспозиции небольшом классе с партами и плакатами-пособиями.

Музей истории религии, обновившийся в связи с переездом из Казанского собора на улицу Почтамтскую, принимал проект Ольги и Александра Флоренских «Культовые сооружения». Художники сконструировали модели сакральных зданий различных конфессий, причем использовали в работе найденные объекты (found objects), не отдавая предпочтения ценным антикварным вещицам перед заурядными оцинкованными ведрами. Идеология подбора материалов должна была, по авторской концепции, раскрыть равноценность различных религиозных предпочтений прихожан, а также архитектурных особенностей всевозможных храмов. Этот проект Флоренских можно рассматривать как часть более крупного проекта. Так, «Вавилонская башня», собранная из сундучков и шляпных коробок, уже демонстрировалась в ином контексте на московской выставке, а все объекты авторы собираются поместить в воссоздаваемый ими «Музей Вильгельма Винтера». Здесь необходимо дать краткое пояснение: выставка и музей Вильгельма Винтера существовала в Петербурге около века назад и представляла собой весьма пестрое частное заведение. Например, в этнографическом отделе среди экспонатов значились Сидящий бык, Зулус, Нубиец, Эскимос, подлинная мумия, а также «живой Кошмар». Как подтверждает Джон Боулт, «под предлогом общественного просвещения посетителям предлагались дешевые развлечения»[1].

Очевидно, что реконструкция Музея Винтера в исполнении Флоренских будет носить иронически-ностальгический оттенок, как и прочие их мифически-мистификационные проекты.

Государственный музей городской скульптуры Санкт-Петербурга обладает, среди прочих экспозиционных площадей, некрополем XVIII века Александро-Невской лавры, где и разместил свой проект «Цветок для Персефоны» Дмитрий Сироткин. Между надгробных памятников были расставлены небольшие световые короба с изображениями искусственных цветов на их стенках. Эти цветные фотографии зафиксировали на кладбищах

Сергей Денисов,
Владислав Ефимов

Занимательная физика

The Avant-garde Today is a Project

It was for the fifth time that the «Modern Art in Traditional Museums» festival was held at the Pro Art Institute, St Petersburg, this autumn; so it could already claim to be called annual.

A grant (sponsored by the Ford Foundation) is usually given, on the strength of a verdict of the Pro Art Institute's commission, to a few of the bidders who have applied for their projects to be realized in one of the city's museums (the art museums excepting).

Of the eight exhibitions held in 2005, a larger and better half deserves to be mentioned in the context of the theme.

It is enough to scan the practice of the festivals to conclude that the art events (projects) already realized are typical and characteristic of the contemporary art.

The world's all-devouring art market is gradually absorbing hard-line revolutionaries, finding consumers for their not-for-sale products on the international art scene. In the West, for example, works by latter-day social rebels are often put on show in rich restaurants, with comfort and entertainment. So the outrageous mainstream is turning into a ready-to-eat show. Mainstreamers' experiments are flying out of the cocoons of art of protest.

In Russia, that's different, of course: protest is ruthless, market absurd, project fictional.

Anton Uspensky

города пластмассовую флору, которой часто украшают могилы. Посетителю автор предлагал пройти «путем Персефоны» (по древнегреческой легенде, владыка царства теней Аид украл ее в момент, когда она сорвала цветок, специально выращенный для этой коварной цели) от надгробия к надгробию, от цветка к цветку.

Наименьшее литературное содержание имел проект Андрея Рудьева «Антарктическая миссия». Музей Арктики и Антарктики, занимающий здание бывшего старообрядческого храма XIX века, находится в состоянии объемного капитального ремонта, что и эксплуатировал автор проекта. Строительные леса, обтянутые полупрозрачным пластиком, превратили музей в блестящий айсберг, ставший очевидным только с появлением на нем трех десятков пингвинов. Полутораметровые черно-белые фигуры из пенопласта так насытили внешнее пространство музея, что спровоцировали внимание к его визуально недоступным для прохожих фасадам и интерьеру.

Анализ фестивальной практики приводит к выводу о типичности осуществленных художественных жестов (проектов), их симптоматичности для современного искусства. Однако прежде чем обратиться непосредственно к выводам, оглянемся на «проектную» историю.

В 1975 году Виктор Пивоваров создал серию концептуальных работ «Проекты для одинокого человека» в современной трактовке этого понятия. Четверть века спустя художник подытожил: «Сейчас словом «проект» пользуются все и называют так и замысел, т. е. какую-либо идею, и сам готовый художественный артефакт, и вообще, все что угодно».[2] Современное пандемичное использование слова «проект» для искусства, шоу-бизнеса, литературы, дизайна свидетельствует об инфляции термина, обнажающей обесценивание действия.

Проект отчасти подменил собой то, что ранее называли «авангард». Авангард не может стать постоянным, как революция – перманентной. Его век недолог, он быстро становится историей. В этом он родственен популярному современному словечку. Уже и неважно, кто автор разоблачительного пассажа: «Вот вы говорите «авангард»... А когда же, позвольте узнать, подойдут основные силы?». Важно, что для проекта также не нужны основные силы и арьергард с обозами – все его войско состоит из знаменосца, а зачастую и из одной фразы, объявляющей войну.

Однако сегодняшнему проекту, в отличие от исторического авангарда, нужна публика. Если ее не будет сейчас, ее не будет никогда, проект живет только в сегодняшнем дискретном времени. Завтра будет другой проект. В 1990-е модно было быть эксгибиционистом, нарушать древние моральные запреты под этикеткой нового эстетического шока. Срывание покровов скоро перестало удивлять, и в 2000-е проект освоил прием «комфортной загадки». «Те, кто поначитанней, посмышленее, натягивают собственную прозу на каркас древнего мифа или превращают фабулу в головоломку. Расчет тут на то, что читателя увлечет распознавание знакомого мифа в незнакомой обложке. И этот расчет часто оправдывается»,[3] – так Лев Лосев пишет об авангарде литературном, но интрига остается той же и в визуальном искусстве.

Всеядный мировой художественный рынок постепенно усваивает непримиримых революционеров интернациональной арт-сцены, производящих непродажное искусство и находит для них покупателей. На Западе это выглядит, к примеру, как экспозиция работ недавних социальных бунтарей в дорогом ресторане, причем в развлекательном, комфортном контексте. Дерзкий мейнстрим оборачивается съедобным аттракционом, из окуклившегося искусства протеста выпархивает мейнстримтеймент[4].

В России, конечно, все иначе: бунт – беспощадней, рынок – бессмысленней, проект – литературней.

Удачные проекты фестиваля «Про Арте» эксплуатируют те же перечисленные способы работы со зрителем: нарушение запретов и привлекательно-познавательные развлечения. «Цветок для Персефоны» Д. Сироткина – наиболее двойственный проект по своим выразительным средствам. В нем нет остроты от посягательств на сакральную территорию (столь частых лет десять назад), он апеллирует к ментальным построениям. Но привлеченной литературно-мифической канвы недостаточно: торжественная драма некрополя не реагирует на шоу светящихся коробочек. Лайт-боксы напоминают детские «секретики» – цветные фантики под стеклом, оставленные в весьма неудачном месте. Замысел не сумел даже сцепиться с местом, хотя обещал прорыв сквозь культурные коды и наслоения.

Контакты с микромиром биологии (группа 2012) или миром эмпирической физики, безусловно, необременительны и даже полезны. Посмотрев на выставке С. Денисова и В. Ефимова опыты по книге Перельмана, многие приводили на следующий день своих детей, и те не были разочарованы. Конструкции О. и А. Флоренских не посягнули ни на чье конфессиональное достоинство. Пингвины-миссионеры А. Рудьева наверняка привлекли в музей дополнительных посетителей. Это не подлежит сомнению, как и то, что авторы этих произведений взяли на себя функцию популяризаторов, экскурсоводов и просветителей. Но никак не художников – творцов пластических событий и визуальных историй. Художник гостеприимно пошел навстречу искушенному зрителю, предлагая ему интересный досуг с легким интеллектуальным массажем. Их встреча состоялась, и в ней, несомненно, присутствовал элемент художественности, некий эстетический компонент.

Более всего подобные компоненты напоминают биологически активные добавки (БАДы) – они не приносят никакого вреда, легко выводятся организмом, могут приниматься вместе с любой духовной пищей и душевными снадобьями. Искомый эстетический ингредиент следует, пожалуй, назвать художественно активные добавки, которые, следуя инструкции (к примеру, фестивальному буклету-«проходке»), без труда правильно употребит любой заинтересованный непрофессионал. Понятие «проект» живет уже около 25 лет – возраст одного поколения, и последнее время в нем возрастает доля ХАД (художественно активных добавок), что стимулирует к обновлению изношенной терминологии.

Антон Успенский

---

[1] Джон Э. Боулт // Павел Филонов как художник барокко / Вопросы искусствознания № 1-2, 1995. С. 499–500.

[2] В. Пивоваров // Влюбленный агент / М.: «Новое литературное обозрение», 2001. С. 102–103.

[3] Л. Лосев в кн.: Сергей Довлатов // Собр. соч. в 3-х т. Том III / СПб: «Лимбус-Пресс», 1993. С. 366.

[4] Термин А. Боровского, см.: Мейнстримтеймент / Новый мир искусства, № 5, 2004.

эксперименты молодых художников: «элемент провокации и интеллектуального раздражения»

Франк Херфорт
Междувременье

Коллектив 69001
Forgettable

Анна Ермолаева
Лисья Шапка

Осенью 2005 года при поддержке посольств Франции, Германии, Австрии, Испании, Аргентины в Москве проходил уже третий фестиваль молодого искусства «Стой! Кто идет?». С этого года фестиваль официально был признан международным, и принято решение о его дальнейшем регулярном проведении раз в два года.

Программа фестиваля была достаточно обширна: выставки в ГЦСИ, ЦДХ, ММСИ, центре современного искусства «М'АРС», в галерее «Проект FaБRika» помимо экспозиции был представлен ряд перформансов, в том числе концерт-перформанс «Князь Владимир»; в галерее «Клуб на Брестской» – «Дефиле в шинелях», проект «Художник и оружие». На «АртСтрелке» и в ГСЦИ – видеоарт. Подытожил фестиваль «круглый стол».

Из множества представленных на фестивале проектов лишь некоторые показались нам заслуживающими отдельного упоминания. Так, в мансарде ГЦСИ проект Дарьи Пыркиной «Интернационал» объединил художников из России, Германии, Испании и Аргентины. Тема – политика на эстетической сцене.

В главном же здании ГЦСИ фотографии и видеоарт погружали зрителей в «увлекательнейший» мир своеобразных экспериментов с вещами, в частности, предлагалось еще раз понаблюдать за тем, как льется краска (или молочный коктейль), или как светятся глаза у игрушечных собак – зрелище хоть и не однажды виденное, но обладающее завораживающим эффектом и даже способное погрузить в транс. Успехом пользовался и видеопроект, представленный коллективом 69001: в специальной комнате, на противоположных стенах одновременно демонстрировались два фильма – снятый с разных ракурсов и в разные времена года древнеримский памятник Труа-Голль в Лионе. Когда-то, а точнее в 177 году, здесь отдавали на растерзание львам первых христиан (об этом прискорбном факте зрителям напоминали титры), а теперь по амфитеатру вместо кровожадных хищников мирно гуляли кошки, а вместо фанатичных мучеников – безобидные старушки. О времена, о люди! При входе в комнатку висит ключ, надо полагать, к интерпретации и, конечно, не одной.

В Московском музее современного искусства «Ностальгическое путешествие» – Сергей Ермаков предлагал свой вариант культурного диалога между разными странами и эпохами, для чего поместил на репродукции картин старых итальянских мастеров старые фотографии знаменитых памятников русской архитектуры. Смысл, по утверждению организаторов, заключался в узнавании своего на чужом поле, и наоборот. Сама по себе идея довольно интересная, проблема лишь в том, что задействованный здесь «элемент провокации и интеллектуального раздражения» вызвал реакцию прямо противоположную желаемой – недоумение итальянцев, увидевших на своих, до боли знакомых ведутах храм Покрова на Нерли и Успенский собор, что препятствовало возникновению диалога.

В Центральном доме художника выставка с довольно неоднозначным названием «Американская осень в Москве» являла некое подобие разнообразного и пестрого, как сама Америка, культурного улья, где каждый волен выбирать любой способ для проявления своей индивидуальности – живопись, фотографию, комиксы, оригинальную и компьютерную графику, скульптуру... «Американская осень» – это не сезон годового цикла, а определенный этап, которого достигла в своем развитии техногенная цивилизация. Поэтому нет

Проект
Интернационал

Участники:
Николай Олейников (Нижний Новгород),
Виктория Ломаско (Москва),
Иван Бражкин (Москва),
Арчи Галенц (Берлин),
Арни Витт (Кассель),
коллектив zemos98 (Севилья),
коллектив Etcetera... (Буэнос-Айрес)

Гости вернисажа:
Гоша Острецов и Шоу Бомжей

ничего удивительного, что выставка была проникнута явными упадническими настроениями. Нам предстал мир, в котором не осталось места не только природе, но и человеку. Мир, в котором коляскам из супермаркета сочувствуют больше, чем людям. Впрочем, коляскам Джулиана Монтагю, грустным, беспризорным коляскам – сломанным, скрюченным среди камней или на свалке среди мусора, действительно нельзя было не посочувствовать, так трагически представил их автор.

Но если предметы очеловечиваются, то люди, наоборот, опредмечиваются. Они теряют свою идентичность, среди всего прочего и половую – печальный мужчина в женском нижнем белье на автопортретах Шона Мак-Девитта. Они все чаще представляются в фантастических постановочных образах – в виде «русалок» в аквариуме или сказочной рыжей девочки с золотой рыбкой или на фотографиях-воспоминаниях – старик и старушка фотографируются на фоне автомобиля. И все знают, что они не настоящие. Вместо них – поп-артовские принты кухонных комбайнов, ножи и прочие бытовые предметы, на фоне неба – переплетения проводов, да расплавленные пластмассовые игрушки. Но самое грустное во всем этом, что мы знаем, что за осенью следует зима...

Название фестиваля организаторы объясняют так: «Стой!» – призыв, адресованный молодым авторам, своеобразное требование приостановить неконтролируемый поток творческих излияний и как-то отрефлексировать происходящее. Надо остановиться и понять, кто и зачем идет. Вопрос «Кто идет?» адресован и художникам, стремящимся занять определенные позиции на культурной сцене, и кураторам, и критикам, пристально следящим за процессами арт-рынка, и, конечно же, любопытным зрителям. Это им предстоит сказать «стой» или «проходи». И все же надо уточнить, что молодое искусство, представленное на фестивале, это вовсе не искусство тинейджеров. Имеются в виду не возрастные рамки, а искусство молодое по своему духу. Искусство, не искушенное многочисленными выставками и не ведающее давления ни зрителя, ни критики. Это своего рода естественный срез свободного творческого высказывания сегодняшнего дня. В этом, быть может, заключается его привлекательность и свежесть. И несмотря на невозможность пока его как-то систематизировать и обозначить в нем какую-то тенденцию, стоит все же обратить внимание на тех, кто идет, понять, какая волна их несет.

Ася Клещева

АРТ-ярмарка

15-23 апреля

Лучшие художественные галереи

живопись

графика

скульптура

фотография

арт-объекты

ИНФО ПРОСТРАНСТВО

ИнфоПространство

Остоженка, 1-й Зачатьевский пер., д.4

т.: 290-72-41, 202-88-96, www.info-space.ru

художники кубани в питерском «манеже»

Выставка «Современное искусство Кубани» в ЦВЗ «Манеж» в 2005 году показала современную, но при этом вполне традиционную и добротно сделанную живопись. Семьдесят авторов предоставили 250 работ (живопись, графика, скульптура), созданных за последние 15 лет.

Михаил Архангельский
Жизнь страшнее Шекспира
2005
Холст, масло

Лилиана Спикторенко
Красные стихи
2004
Холст, масло

Станислав Серов
Цветок
2004
Холст, акрил

Публика города на Неве привыкла ко всему. Поэтому к выставке художников, живущих на самом юге России, отнеслись поначалу с северным хладнокровием. Но жаркое, солнечное зерно юга упало на влажную, лунную питерскую почву.

Петербургские искусствоведы – доктор искусствоведения С.М. Даниель, ведущий научный сотрудник ГРМ, доктор искусствоведения М.Ю. Герман – обратили внимание на «сделанность» работ художников Кубани, которые, перерабатывая традиции искусства XX века, создали свой «диалект» общеевропейского художественного языка. Он пластический, станковый.

Уже к началу 1990-х годов возник «генетический код» пластической и живописной культуры юга России: преобладание цвета над формой, декоративность и монументальность, отсутствие литературности и построение композиции с учетом законов синестезии, слабо выраженный социально-политический контекст. Аполитичность большинства художников Кубани, отстаивающих право на автономное, самодостаточное существование, аналогична позиции хуторянина, живущего заботами об урожае.

Идея выставки – в отсутствии единой и жесткой цементирующей и направляющей программы.

Это диалог, рефлексия по поводу архаических культур и реализма, продолжение прерванной традиции Серебряного века, русского и западного модернизма.

Старшее поколение существует в рамках реалистической, импрессионистической или символистской эстетики (А. Паршков, П. Бабенко, А. Корнаев, Л. Самокиш, Н. Калугина, В. Коробейников, С. Воржев, С. Яшин, Ю. Пономаренко, С. Дудко, В. Яковлев, Н. Райбац, В. Сырятов, А. Мельников М. Архангельский и др.). Их искусство – средиземноморское. Они помнят, что Кубань – самое скифское место и при этом маргинальное пространство древней Эллады.

Их миф – крестьянский, природный, циклический. Урбанистические тенденции в нем сдерживаются мощным пластом патриархальной южнославянской земледельческой культуры, она олицетворяет мать сыру землю, эмоционально и психологически связанную с природой.

Они ценят вещь, «и вкус ее, и цвет». Здесь присутствует запах чеснока и жареной рыбы, вкус перца и шмурдяка (самогон из винограда).

Хтонические существа сходят с их холстов, являются в скульптуре. Они подчеркнуто имперсональны и асоциальны. Человек здесь – мифологическая субстанция. Отсюда иконографичность, повторяемость образов, сюжетов, композиционных решений.

Среднее поколение представителей новейшего искусства на Кубани (В. Толмачев, О. Ковтун, С. Серов, И. Абрамова, Л. Спикторенко, Л. Блохина, Е. Казицын, М. Рудницкая, С. Нагорный, Н. Ватаман) – поколение рефлексирующих. Подобно русским странникам, которым тесны и хата, и дворец, они бегут от несвободы. Их миф рожден в подворотнях мегаполиса, среди отбросов цивилизации, равнодушной к культуре.

Николай Ватаман
Пес
2005
Холст, масло

Сергей Полупанов
Песнь о земле
2005
Холст, масло

Они переживают свою нецелостность как катастрофу, поэтому погружены в себя, экзистенциальны и анархичны. Кубанская тенденция к «сделанности» стремится перерасти в полную живописную свободу. Их абстрактный экспрессионизм с его открытым южным ярким цветом и ритмопластикой сосуществуют рядом с инсталляциями.

Их культура – культура парадокса, неподобного подобия, единства тождественного и иного. Их философия – модернизм и неоклассика, христианство и буддизм...

И, наконец, младшее поколение (П. Мартыненко, Н. Мартыненко, И. Михайленко, С. Полупанов, Г. Хайлу, Д. Бондаренко...). Поколение, играющее в технoигры поп-культуры. Они создают комбинации из готовых форм, ищут прекрасное в маргинальных продуктах массовой культуры. Для них асфальтовая мостовая – естественная почва. А воздух немыслим без паров бензина.

Это рациональное искусство «новых технологий» и постмодернистский маньеризм, пародирующий стереотипы «низовой» эстетики.

Миф о Великой Красоте стал мифом об изящном и смешном. Миф о Великой Игре растворился в дискурсивном поле игрового мифотворчества.

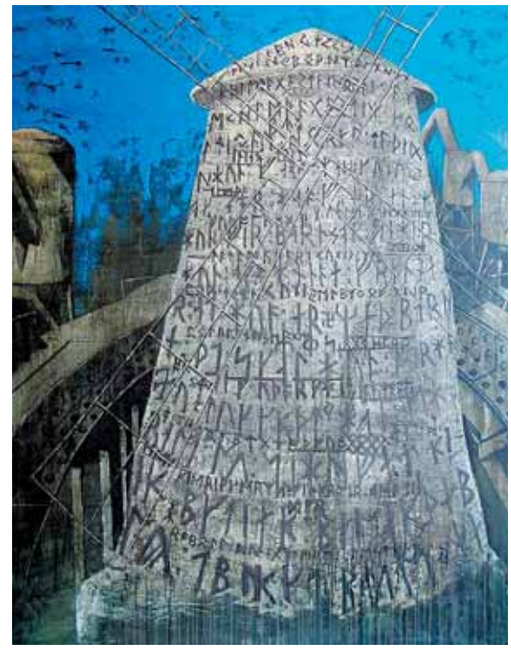
Их вселенная – без героя. Банальное для них – эстетично, эстетичное – банально. Карнавал здесь – не место выхода эмоций, а норма жизни. Они готовы работать в любом материале, ибо все есть красота.

Юг во всех странах всегда консервативен. Актуальное искусство, ярко проявившись 10 лет назад, за неимением финансовой поддержки существует тихо и почти незаметно. Актуальным искусством на юге остается живопись.

На Кубани чтут традиции. Зрители это приветствовали: «Свет их картин, как русская душа», «Найден идеал возрождения России», «Картины краснодарских художников излучают тепло и греют душу. Глядя на них, веришь, что возродится Россия».

Возможно, регионализм – это заслон глобализации и унификации, это выявление индивидуальности. Выставка краснодарских художников подтвердила, что только творческое разнообразие несет в себе возможность уникальности.

Татьяна Соколинская



Павел Бабенко
Первое блюдо
2004
Холст, масло

Павел и Наталья Мартыненко
Письма
2004
Бумага ручного литья

арт–манеж' 2005

В декабре в восстановленном Манеже возобновили давнюю ежегодную художественную ярмарку Москвы – Арт-Манеж.
Что же нового было на этот раз?
Да в принципе ничего. Все те же известные галереи выставляли все тех же художников. Но некоторые проявляли творческий подход и создавали достаточно интересные проекты.

Один из них представила галерея «Сэм Брук». Проект Василия Богачева и Олега Тимофеева «Ракетки для Марата Сафина» нельзя назвать коммерческим продуктом, скорее концептуально-спортивным. Визуально это выглядело так: согнутые, покусанные теннисные ракетки предстали перед глазами зрителей. Ракетки победы, ракетки поражения, ракетки реванша, через них художники старались передать эмоциональное напряжение, собранность или же ярость, присущие теннисисту во время игры и после. Это игра – борьба, борьба с собой, с противником, с обстоятельствами, порой она жесткая и беспощадная, но всегда честная.

Тем более тема тенниса еще с середины 1990-х годов очень актуальна и покрыта особым флером светкости у нас в стране.

Эффектно и целостно смотрелся проект галереи «Артмарин» «Точка Замерзания». Затянутые белым синтепоном работы Марины Звягинцевой будто погрузились в зимнюю спячку, но зритель и сама автор, потом разрывая

эту белую пелену, выпускали монотипии на свободу. Звягинцева ставила задачу «показать, что под тонкой ледяной коркой, заметенной снегом, бушует океан эмоций, которые пытаются прорваться наружу и растопить холод, равнодушие к себе и другим...» Получилась добрая творческая сказка о теплоте и красоте. Прорываясь сквозь снежные покровы, работы преображали пространство красочными всплесками, заряжали своей энергией зрителей.

Сама автор считает, что живопись в ее проекте, как свет, «символизирует биение жизни под тонкой коркой льда – равнодушия».

Настроение поднимали также снежные «человечища» на ходулях (любимцы детей), расписные арт-валенки и арт-санки уютно примостившиеся в углу.

Судя по количеству зрителей и TV-камер вокруг галереи, проект можно считать удачным шоу.

Галерея Зураба Церетели представила работы Валерия Блохина «Шелковый путь». Автор любит много путешествовать, особенно по восточным странам. Индия, Шри-Ланка, Тунис, Таиланд являются для него источником вдохновения и рождения новых образов. Профессиональное, легкое владение кистью, яркая палитра, эффект размытости и ослепленности солнечным светом превращают работы Блохина в «восточные драгоценности».

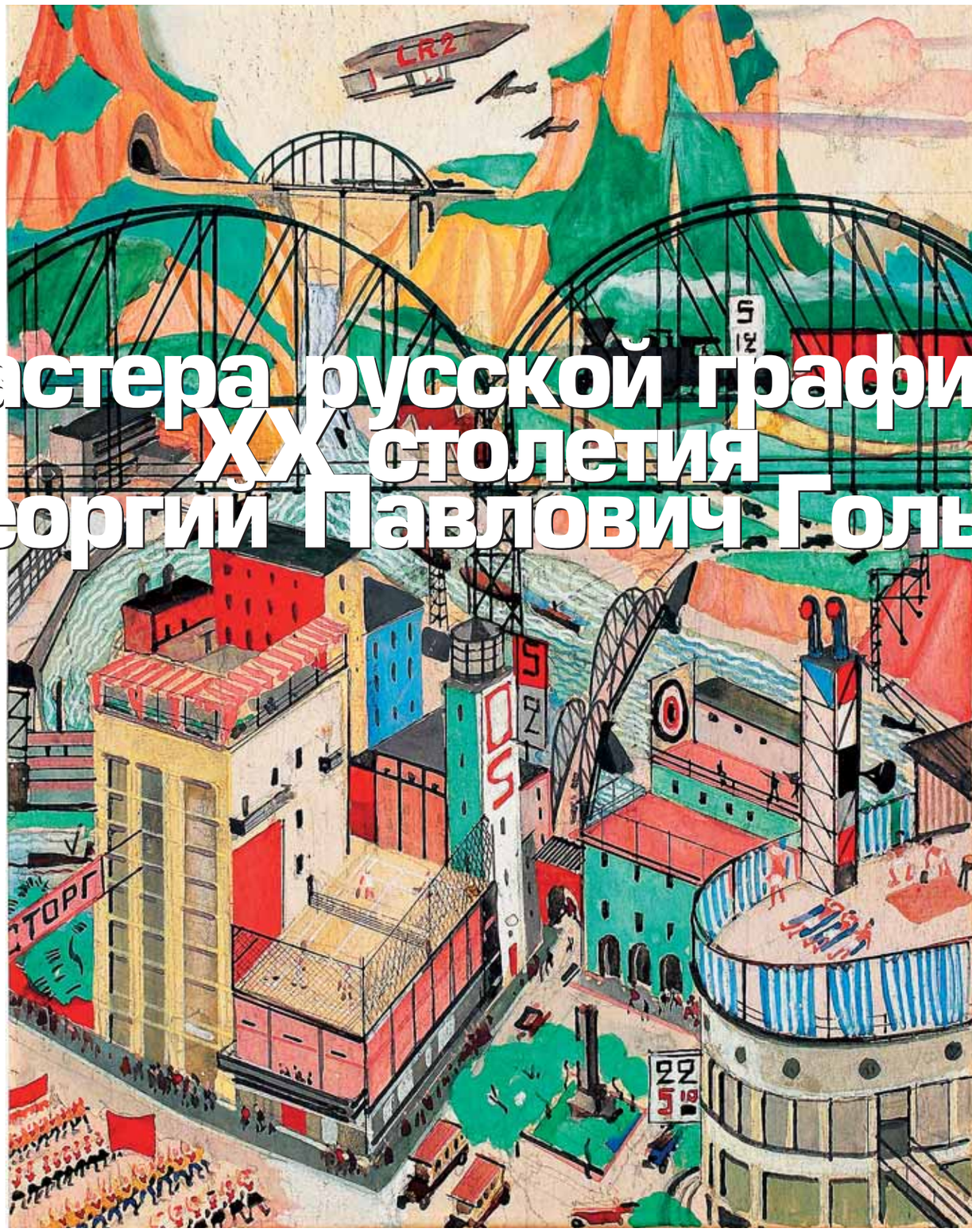
Галерея «Дом Нащокина» показывала довольно модного художника Андрея Пашкевича. Еще в годы перестройки художник начал работать над серией картин «Политэкология». В этих работах автор выявляет и демонстрирует свои чувства, свое отношение к происходящему, к действительности. Серия оказалась популярной и востребованной. Теперь работы Пашкевича можно встретить, например, в частных коллекциях Джорджа Буша-старшего, Гельмута Коля, в библиотеке Ричарда Никсона в США и у других не менее известных людей разных стран. Надо сказать, что политическая сатира (черный юмор), социальная проблематика практически во все времена вызывали большой интерес к себе и были на пике актуальности.

Галерея «Московский дом национальностей» познакомила зрителей с творчеством самобытного якутского художника Михаила Старостина в рамках программы «Этноарт». Выполненные в жанре философской притчи офорты художника точно передают дух, настроение его родной земли. На них тонко и тщательно проработанные детали национального костюма, охотничьей или рыбацкой одежды, интересные сюжеты из жизни якутского народа. Офорты Старостина отправляют наши мысли и чувства к первоистокам культуры, к традициям северных народов, возникшим в трудном противоборстве с природой.

Екатерина Никитина

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



Мастера русской графики XX столетия
Георгий Павлович Гольц

Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина – издательский дом «Аргументы и факты»
Информационные спонсоры: «Радио России», «Московская правда», «Декоративное искусство», TimeOut, «Седьмой континент. Столичное ревю», «Мир музея», «Музеи России» (www.museum.ru)
Информационная поддержка – «Труд»
Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина – ФБК

хроника художественной жизни москвы

январь

блистательный и неповторимый советский киноплакат

«Мы даем плакат броский, который мог, что называется, огорошить зрителя, остановил бы его внимание, что и требуется прежде всего от плаката», – писали знаменитые братья Стенберги. И приемы они использовали подходящие: специально нарушали пропорции между предметами и фигурами, переворачивали их. Плакаты с острым соединением цветных пустот, начертаний букв и разных предметов сразу бросались в глаза прохожим. Впервые на столь масштабной выставке «Советский киноплакат. 1920–1930-е» в ММСИ из фондов Музея кино представлено 150 работ 1910–1930-х, погружающих в атмосферу давно ушедшей эпохи, вызывающих ностальгию по немому кино, по сентиментальным и комическим фильмам. И не имена выдающихся актеров (М. Пикфорд, Г. Свенсон, Б. Китон, Д. Фэрбенкс, Л. Орлова) играли важную роль в плакатах. Основное внимание сосредоточено на самих графических средствах. Помимо произведений знаменитых мастеров киноплаката (братья Стенберги, А. Родченко, Н. Руклевский, Г. Клуцис, М. Длугач, Н. Прусаков, Г. Борисов), показаны редкие работы неизвестных авторов. Новым открытием стали плакаты 1930-х некогда знаменитого А. Зеленского к фильмам «Цирк», «Волга-Волга». Выставка позволяет проследить развитие киноплаката от первых дореволюционных рисованных ярмарочных призывных афиш до конструктивистских композиций 1920-х. Кажется неисчерпаемым многообразие идей, приемов, используемых авторами плакатов, дерзко экспериментировавших с цветом, пропорциями, шрифтом.

одержимость двойниками

Тему жизни и смерти, тщеты земного Богдан Мамонов решает в ироничном ключе, философски, приглашая зрителей к размышлению о происхождении человека, его предназначении. Основная посылка выставки «Версии» в галерее «Файн-арт» в том, что автор дает два варианта одинаковых изображений на крупных фактурных концептуальных картинах. Одно – реальное, в охристых тонах, другое – в холодных, голубоватых тонах, менее отчетливое, как воспоминание или видение («Когда я был маленьким», «Моя бабушка»). «Я повторяю картину дважды, – говорит художник, – чтобы доказать, что каждый раз она иная». Всегда в основе выставок Мамонова – оригинальная концепция. Здесь он остроумно обыгрывает наивное детское воспоминание, когда, по его рассказам, он считал своим прадедом обезьяну. Выставка – и своеобразное посвящение деду с трагической судьбой, немцу Григорию Шпейеру, увлеченно снимавшему двойные дагеротипы. «Версии» также являются напоминанием о неповторимости каждого момента существования. На одной паре холстов – лицо женщины, молодой и в преклонном возрасте («Моя бабушка»), на другой – мальчик смотрит на череп обезьяны, на третьей – крупный череп обезьяны. Детство, юность, старость, смерть – в двойных холстах суетность мира чувствуется острей.

император вава и василий цаголов в галерее м. гельмана

Две выставки работают в галерее Марата Гельмана. Шесть холстов (3 диптиха) Императора Вавы на выставке «Идеальное заключение» созданы в очень жестких условиях. В течение двух суток запертый в небольшом зале художник творил в спартанской обстановке: мольберт, кисти, краски, стол, компьютер, раскладушка и непрерывно наблюдающая за ним камера. Все происходящее транслировалось по Интернету. Интерпретаций много: художник превращается в произведение, зал галереи становится мастерской. Но это не просто «чистая» акция: есть готовые «продукты», полуабстрактные холсты, свидетельства творческого горения и необычайной плодовитости автора. Симптоматичен диптих с черными решетками, за которыми открывается чудесный мир, полный света, радости и надежды. На это намекают разные значки, символы (солнце, радуга, сердце...). На холстах другого диптиха на красном фоне произрастают причудливые, фантастические деревья. На полотнах (3 диптиха) изображены маленькие картины с геометрическими орнаментами и странной надписью: «кровь есть flag, flag есть кровь». Художник напоминает о неисчерпаемости творческого процесса, иронизирует над стереотипами массового сознания. Да здравствуют аскетизм и уединение!

оранжевая оптика

Картины Василия Цаголова на выставке «Оптика оранжевой революции» рождают чувства неуверенности, дезориентации, растерянности. На больших холстах с оранжевыми рамами с доминированием оранжево-желтых тонов мелькают фигуры (что-то читают, пишут, либо с флагами в руках), лица людей. Но они похожи на фантомов. И нет ничего конкретного, реального, художник ловко препарирует, создавая иной контекст, разновременные эффектные «картинки» из масс-медиа. Так своеобразно поданные реминисценции, фантомные образы начинают пропадать и удаляться. Можно раствориться в этой фрагментированной, придуманной реальности с мельканием разноцветных пятен, слов («долой», «так»), лиц людей, фрагментов домов, элементов пейзажа. Вот расплывшееся, распадающееся крупное лицо Ющенко, словно кадр из «ужастика». Опознавательным знаком холстов серии «Оранжевая революция» является изображенный на каждой картине знак водоворота, закручивающейся спирали, словно увлекающий всех изображенных в бездну, и оранжевые заграждения-запреты. Цаголов отлично использует возможности живописи для создания иллюзорной реальности по актуальным законам масс-медиа.

еще раз про натюрморт по-современному

Живет или вырождается жанр натюрморта в наши дни? В этом пытаются разобраться 13 участников выставки «Натюрморт, игры с контекстом» в «Крокин галерее», желающие реабилитировать на свой манер старинный жанр. Главный, самый эффектный экспонат – видео (А. Петровичев, П. Инфанте): удачно обработанный, увеличенный фрагмент из фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» с плавно перемещающимися по экрану блюдами с гусями из папье-маше. Представлены ранние гиперреалистические работы С. Файбисовича (букеты цветов), поп-артистские, огромные из раскрашенной фанеры ножницы, вилка, нож, плоскогубцы Н. Турновой, фоторекламы выдуманного алкогольного напитка с этикеткой от видео (группа «Фенсо»), мрачноватый «уголок» А. Филиппова «Хмурое утро» с чучелом орла, кистями, бритвой и зеркалом на полке,

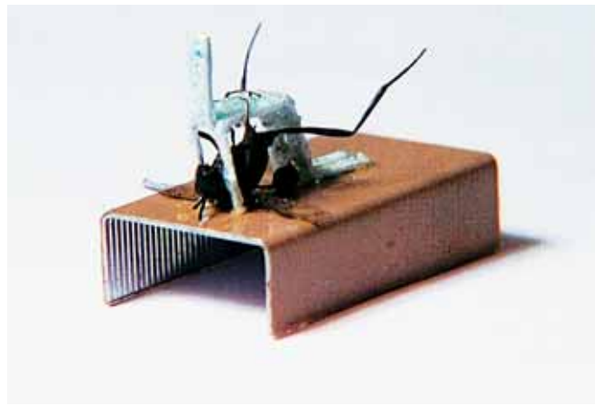
странноватые графические работы К. Батынкова с изображением стаканов с подстаканниками, непохожие на натюрморты. И на тарелке с едой – папиросные окурки (оригинальный проект «Общепит» А. Митлянской и В. Орлова). Время другое, в век диссонансов любование натюрмортами невозможно, и жанр натюрморта трансформируется в нечто иное.

очеловеченные скульптуры

Поразительного эффекта добивается Елена Цихон в фотографиях мраморных, античных, классицистических скульптур (выставка «Те», в Музее архитектуры им. А.В. Щусева): они кажутся «живыми». Доставляет удовольствие рассматривать эти фотографии, снятые с такой любовью, так изощренно, с использованием специфических приемов, в очень необычных ракурсах. Скульптуры демонстрируют почти человеческие чувства друг к другу, так идеально сфокусированы жесты статуй, повороты лиц, направленность взглядов. Вот статуи, словно мехом, укутанные снегом. Незащищенные в своей наготе, погруженные в вечный сон, прекрасные одинокие статуи вызывают ностальгию по античности, по классике, по лучшим временам. Цихон умеет находить очень выразительные переплетения рук, ног, плеч статуй. Иногда она показывает скульптуры со спины, в профиль, даже делая акценты на взглядах статуй. Особенно притягивает самая поэтичная «стенка» – 15 крупных фотографий сидящей обнаженной статуи богини в разных ракурсах: словно в немом кино она «оживает», движется, меняет позы.

креатюрки – миниатюрки игала зака

Игал Зак – мастер миниатюр. Душещипательную, трагическую или эротическую историю он может разыграть в крохотном пространстве – спичечном коробке, на фоне звездного неба. А рассказывает он свои скабрезные истории с помощью весьма специфических средств: дохлых тараканов, бросовых канцелярских материалов (скрепки, кнопки, бумажки). На выставке Игала Зака в галерее XL project («АртСтрелка») представлены объекты и видео. Изощренно компонуя мертвых насекомых, Зак составляет из них забавные сценки насилия. А на фотографиях сильно увеличенные объекты – «грязные суррогаты» – обретают магическое звучание.



птица сирин и кое-кто еще

Экстравагантная, пряная, загадочная картина «Райская птица Сирин», с явными реминисценциями модерна – опознавательный знак творчества художника и режиссера Татьяны Новиковой. Сказочные сюжеты особенно ей удаются. На выставке с подходящим названием «Сияющий мир» в галерее «Асти» представлены работы, раскрывающие многогранность поисков художницы, ее увлечения, впечатления от поездок, размышления о жизни. Тематика разнообразна: сказочные сюжеты, пейзажи, портреты, картины на евангельские и исторические темы. В пейзаже «Зима в Дивеево» манера письма, нарочитые «неправильности» в построении позволяют острей почувствовать зачарованную красоту города. Оригинальное прочтение дает Новикова и истории Куликовской битвы.

«актуальная живопись»

Как охарактеризовать эти странные картины, столь тщательно написанные в традициях и по технологии старых мастеров? Анахронистические, традиционалистские или это новая разновидность актуальной живописи? Портреты, пейзажи, натюрморты художников группы «Россия» (Иван и Егор Дмитриевы, Людмила Блок) на выставке в галерее Веры Погодиной («АртСтрелка») с подходящим названием «Oldschool» выполнены в старинной технике, но обыгрывание увеличенных масштабов моделей и предметов, манипулирование современными контекстами придает работам современное звучание. Особенно «цепляет» фантастический портрет Деда Мороза, рождающий ощущение праздника. Именно из-за необычной техники исполнения оригинальные портреты друзей-художников, натюрморты участников выставки оказывают такое поразительное воздействие.

необычная интерпретация жизни советских людей

Есть какой-то подвох, странность в интерпретации жизни советских людей на картинах живущего в Нью-Йорке художника Евгения Фикса. На выставке «The Song of Russia» в галерее «АртСтрелка Projects» интригует непонятная голливудская пафосность, тонко акцентированная в лишенных цвета холстах, отнюдь не соцартистских, обращающихся к совсем иной традиции. Загадка разъясняется в другом зале, где показываются 3 просоветских фильма о России, снятых в Голливуде в 1943–1944 годах, по просьбе Рузвельта, выдержанных в духе соцреализма. На картинах Фикса, воспроизводящих определяющие кадры фильмов, кажутся неуместными воспроизведенные художником логотипы голливудских студий, снимавших просоветские фильмы. Это дезориентирует, заставляет задуматься об одинаковых методах, используемых «союзниками и врагами» в пропагандистских целях, когда лозунг «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» в показываемых кадрах фильмов кажется смешным, нереальным, надуманным, штампованным. Но именно в картинах эта театрализованность, искусственность обнаруживается особенно остро.

кочевники-аланы – искусные ювелиры

Любопытным напоминанием о загадочных аланах, кочевом народе, господствовавшем в I–IV веках в южно-русских степях, является выставка «Аланский всадник» в Государственном музее Востока, на которой представлены редкие археологические находки из музеев Азова, Владикавказа, а также из ГИМа... Эффектные наборы оружия и конского снаряжения (седла, фибулы, витые гривны, бляхи...) из золота, серебра, бронзы, с инкрустациями из драгоценных камней, красивые, хотя и эклектичные, свидетельствуют о том, что аланы, смелые воины, кочевники, были также ис-

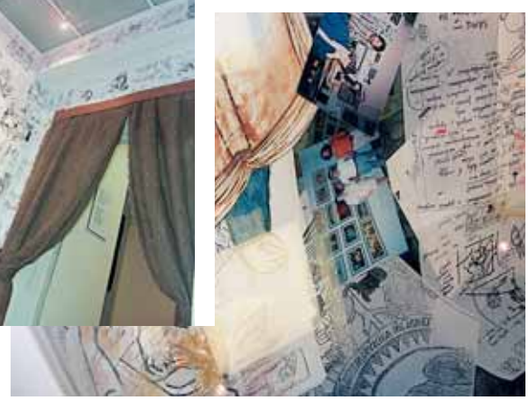
кусными ювелирами. Многие драгоценные украшения конской узды инкрустированы вставками из бирюзы и сердолика. В них так оригинально перерабатываются элементы искусства скифов и сарматов. По степени сохранности дерева уникальному деревянному седлу VIII века с серебряными накладками нет аналогов ни на Кавказе, ни в Евразии. Многие экспонаты показываются впервые.

уруев и воронова в галерее А–3

Наивный художник Иван Уруев воспевает «красоту несказанную» Юрьевца, недалеко от которого он родился. Все задумано и построено с размахом на его больших, оптимистичных горизонтальных полотнах и зачаровывает столь притягательной атмосферой прошлого. Сколько широты и раздолья в пейзаже «Утро на Волге» с оранжевым небом, зачарованной золотистой гладью реки, синими, кудрявыми сказочными облаками. Как все наивные художники, он умеет реальный мир наполнять фантазией преображения. Уруев использует свои изобразительные приемы, нарушает пропорции фигур, соотношение пространственных планов, но всегда добивается гармонии и богатой внутренней наполненности полотен. В его живописи ощущается связь с истоками национальной культуры. А в пейзажах, портретах, натюрмортах московской художницы Люси Вороновой, решенных лаконично, но удивительно емко и точно, ощущается нечто сущностное, изначальное, давно забытое, утраченное, заново ею пережитое. Порой кажется, что она «растворяется» в изображениях своих «домов», таких индивидуальных, то иронич-ных, то вопрошающих, чаще печальных. Иногда она «скрывается» в одном из таких «домов», стремясь поведать нам историю его странной судьбы («Роддом»). Живописные и графические работы Вороновой и Уруева из собраний А. Миронова и Ю. Гурова представлены на выставке «Мы встретимся» в галерее А-3.

рождественские фантазии и пиршество

До 30 января в галерее «На Солянке» работали две выставки. На обаятельной выставке «Рождество» (живопись, графика, фильм) Михаила Алдашева заново переживаешь прекрасную рождественскую историю, ощущая себя счастливым и беззаботным ребенком, потому что автор дает неканоническую, необычную трактовку евангельских сюжетов. На стенах – сценки, кадры из фильма, вырезанные фазы на целлофане, рисунки, вставки, композиции, полные движения, и демонстрируется фильм. Словом, попадаешь в творческую лабораторию Алдашева, за три года работы над фильмом сделавшего 14,5 тыс. рисунков. Даже вход в зал оформлен веселыми, забавными рисунками (тушь, карандаш), настраивая на встречу с чудом. Невозможно оторваться от рассматривания подготовительного материала к фильму. Восхищает феерическая фантазия мастера на рождественскую тему. Много блистательных находок. Вот «Рыкающий лев» – добрый, обиженный, смешной; важные Цари-Волхвы сосредоточенно едут в ночи; уморительный Лев кладет цветок к ногам младенца. Самые трогательные сценки – Ангел что-то шепчет на ухо юной Деве; поцелуй Волхвом ножки Иисуса. Такая наивная, неканоническая трактовка евангельских сцен с изображением множества прелестных добрых животных неслучайна: автор обращается к ранним апокрифам. Выставка одного фильма удалась.



14 московских художников на выставке «Откройте дверь... (за столом»), вдохновляясь темой пиршества, в своих холстах находят новые возможности для насыщения живописи современным содержанием. У каждого автора свое постижение сущности городской жизни. Пикантность выставки – в масштабности крупных, свободно повешенных холстов, в которых тема застолья и городской жизни решается остро, с юмором, изобретательно (яркие, монументальные, иронич-ные полотна И. Лубенникова про суетную городскую жизнь, зловещие, метафорически знаковые работы М. Кулагиной с органичными вкраплениями прописанных деревянных элементов, мрачноватые жанровые композиции Н. Глебовой). Вот картина «Изгнание из Рая» Л. Табенкина, на которой Адам на огромной тележке везет все накопленное в жизни – художник словно напоминает, что человеку грозит гибель, если он сосредотачивается исключительно на материальной стороне жизни, забывая о духовном. Широта русской души трактуется с пикантной бесшабашностью, с нарочитым укрупнением предметов, персонажей. Большой, овеянный каким-то жутковатым весельем холст «Пир красных» Л. Маркеловой, на котором странноватые персонажи с какой-то одержимостью поедают сочные арбузы, является опознавательным знаком роскошной выставки, на которой также демонстрируется слайд-фильм на тему застолья.

«ухо в ловушке»

Инсталляция на стене из легких металлических, разного размера колец «Разрастающаяся молекула», работы с интригующими названиями: «Западня для перчатки», «Целое сердце и разбитое», «Ухо в ловушке», «Пойманный глаз» на выставке Алессандры Раджоньери «Пространство памяти» в ММСИ погружает в мир детских воспоминаний? Сновидений? Выставка итальянского графика, экспериментирующего с разными материалами, скорее обращает к памяти и интеллекту, нежели к чувствам. Раджоньери тонко препарирует традиции минимализма и «бедного» искусства. Проникнутая недосказанностью, с легкими, изящными работами, кажущаяся почти нереальной выставка – словно воспоминание о какой-то другой, реальной выставке. Поэтому каждая работа – как след, прикосновение, воспоминание. И на главной инсталляции из белых легких тканей столько «следов» и «отпечатков»: пальцев, платья, тела. Очень хороши и оригинальны ее лаконичные и мастерские гравюры, в которых «пропадаешь» среди нежных, прихотливых, тончайших, пересекающихся, почти невесомых линий, образующих «ловушки» для сердец, глаз, ушей, перчаток.

городские реалии – фантазии батынкова

Про повседневную городскую жизнь весьма своеобразно рассказывает Константин Батынков на выставке «Городок» в галерее Веры Погодиной («АртСтрелка»). Зимний городок необычный, реальный и придуманный. Кажется, что черно-белые картинки легко, без мучений рождаются в его голове, подпитываемые наблюдениями, воспоминаниями или фильмами: «Роддом», «Вечер», «Каникулы», «Воинская часть»; будничные события, веселые, грустные, в которых всегда обнаруживается какой-то подтекст. Иногда картинки становятся монструозными, пугая жутковатой реальностью («Копилки»). Впечатляют его очень точные зарисовки с динамичными композициями. Виртуозно зафиксированы скопления людей, мотоциклистов, машин («Парковка»). На каждой работе возникает маленький, легкий, кажущийся неуместным вертолетик (опознавательный знак художника), вносящий тревогу в мирные пейзажи.

павел третьяков – собиратель рисунков

«Странным приобретением» назвал П.М. Третьяков любопытный рисунок «Замок» (акварель, гуашь, сепия) А. Бенуа. В письме к Репину он сообщал, что купил эту работу «не по первому впечатлению». «Среди массы скучных работ эта может понравиться дивной оригинальностью». Идеальный меценат Третьяков предстает на выставке «Рисунок и акварель в собрании П.М.Третьякова» в Третьяковской галерее в непривычном качестве: как собиратель и тонкий знаток рисунка. Из 1600 собранных Третьяковым рисунков (которыми он увлекся в конце 1850-х) отобрано 200 очень качественных работ отечественных классиков: Брюллов, Федотов, Репин, Поленов, Васнецовы, Серов, Врубель... Впервые коллекция рисунков Третьякова показывается так полно, разнообразно по жанрам и видам графики (эскизы картин, монументальных росписей, портреты, жанровые композиции...), с подчеркиванием личностного характера коллекции, своеобразия вкусов мецената (фрагменты писем Третьякова, необычные фотографии с характерной для той поры «шпалерной», сплошной развеской).

метаморфозы сергея полякова

Очень разностильным предстает на выставке в ЦДХ, организованной галереей «У Яра», Сергей Поляков: разнообразие техник, приемов, тем. Вот четырехчастное панно «Ночь Ивана Купала», с жутковатой старой ведьмой, мощными вихревыми всполохами красного, зеленого, в духе малявинского буйства красок; пугающий шаман; венецианские маски (белая и черная с голым младенцем между ними – настоящая истина?) В центре зала – странные объекты, доисторические персонажи, «Реликты», помещенные между стеклами, с написанными на них значками-оберегами. Получивший хорошую академическую выучку, художник экспериментирует с техниками, сюжетами. Во всем подвох, двусмысленность. Вот «Бумага» – клочок бумаги, на который нацелилась летучая мышь; уродцы; Адам и Ева. Красивое и безобразное, древнее и современное... тесно переплетаются.
Много редких рисунков, а известные – воспринимаются совершенно иначе благодаря неожиданным сочетаниям.
Мастерство владения художниками техникой рисунка поражает, обретает особую значимость в наши дни.

своеобразное объяснение в любви чебурашке

Вдохновленные образом Чебурашки студенты Женевского Университета дизайна на выставке «Новые приключения Чебурашки» в галерее «АртСтрелка» (идея: А. Петлюра, DJ Тимофей и швейцарская художница Solo Matine) демонстрируют в работах оригинальный, изобретательный, новый визуальный имидж литературного персонажа, заставляя зрителей перевоплощаться и определять, в каких пропорциях в работах сосуществуют искусство, дизайн, мода, клубная культура. Здесь самые невероятные костюмы, платья, куртки, необходимые Чебурашке на все случаи жизни и разные «воплощения» обаятельного персонажа: на военной службе; нечто нежное, наивное, невинное; подобие киллера, инопланетянина. Есть даже мультифункциональный спальный мешок, превращающийся в пальто с капюшоном, перчатками. А на экранчиках в головах пушистых меховых кукол-чебурашек крутятся видеофильмы про показ мод, костюмированные представления с подходящей музыкой.

глюкля и цапля на «артстрелке»

Чтобы увидеть черно-белый фильм питерских художниц Глюкли и Цапли (инсталляция «Алые паруса», XL Project, «АртСтрелка»), надо приложить усилия по преодолению оригинальных «заграждений» из тяжелой красной ткани. На стене висит ряд одинаковых убогих платьев, похожих на униформу. Намек на продукцию, создаваемую героинями фильма? Сначала в фильме идет борьба между переодетыми в работниц художницами и пожилыми женщинами за обладание вожделенным знаменем, порой напоминающая перетягивание каната. Наконец пожилые дамы (победили!) торжественно шествуют по пристани, волоча за собой знамена, как шлейфы. А готовая всех поглотить серая, безрадостная, бескрайняя река волнуется и шумит. Символический фильм с политическим оттенком рождает простор для интерпретаций.

кофе, кафе, ностальгия по парижу

На очень стильной выставке «Кофейное настроение. Про-

февраль

ект Кати Голицыной» в ММСИ представлены 3 серии фоторабот на тему кофе (парижские и московская, на которой изображен историк моды, живущий в Париже, – А. Васильев). Атмосфера парижского кафе воссоздана тонко, ненавязчиво, в оригинальной интерпретации. Во всем ощущается хороший вкус автора: в отборе предметов, их сопоставлении, продуманных ритмических построениях, распределении светотени. Иногда предметы, фигуры в интерьерах кафе даны нарочито смазанными, иногда сделан акцент на неожиданных вещах. На кофейных натюрмортах – крупные металлические предметы простой формы: кофейники, кувшины, такие индивидуальные, гордые, порой эротичные, притягательные и современные. И старинная техника – обработанные серебряно-желатиновые отпечатки – очень уместна.

мир образов адрии сарторе

На портретах 36-летней Адрии Сарторе предстают молодые девушки в старинных одеяниях (серии «Флора», «Андрогин», «Елизавета I»), неулыбчивые, загадочные, ускользающие. Необычна анахронистическая, многослойная техника исполнения миниатюрных портретов. Свой стиль художница нашла после нескольких лет тщательного копирования старых мастеров. Не только техника придает своеобразие ее портретам, но и тематика. Сарторе иногда выбирает моделей на улице, долго работает с ними и создает из портретов тематические циклы, некоторые представлены на выставке «Redaltered» в галерее «Файн-арт», организованной галереей «La Bertesca-Masnata». На портретах серии «Флора» – юные девочки во взрослых одеяниях – странные, нервные. Сарторе продумывает каждую деталь: одежду, украшения, даже фон, всегда созвучный внутреннему состоянию модели (выразительные обои на портрете «Флора 6»). Самая необычная – серия «Андрогин». Исследуя транссексуальность, Сарторе создает жутковатый образ существа, словно заглянувшего в бездну.

фантастические маршруты джеймса хилла

Хореографическая школа в Перми, утренняя зарядка в Ялте, следы обстрела в Ираке, заготовка семян в Грузии, безмятежное лето в Италии, цирк Юрия Никулина в Москве, ветеран войны Украины... Впечатляет не только география путешествий блистательного британского фотожурналиста Джеймса Хилла, но и его умение выхватывать в гуще событий (повседневных, зрелищных, опасных, катастрофических) нечто значимое, захватывающее дух или сразу цепляющее за живое. Каждый снимок неповторим. Вот «Святыня Хазрат Али» в Афганистане с голубыми куполами мечетей, устремленными ввысь минаретами и множеством белых голубей – как прекрасная сказка. Совсем в ином ключе решен лаконичный снимок «Черные коршуны. Индия», заставляющий задуматься о жизни и смерти. Завораживают его вдохновенные фотографии акробатов («Цирк на проспекте Вернадского»), возвышающие, рождающие желание взлететь. Одна из самых сильных серий Хилла – про трагедию в Беслане. Безошибочно точны все его «попадания»: классная доска с надписями «Пусть земля им будет пухом»; стул, заполненный окурками; актовый зал со страшными отверстиями от пуль; обувь, оставленная на подоконнике.

Военные конфликты, сцены насилия, надежда и разочарование, гармония и красота – все это можно увидеть на 60 снимках самого знаменитого фоторепортера современности Джеймса Хилла на выставке в галерее «На Солянке». Он всегда на передовых позициях: то в Косово, то на Ближнем Востоке. Четыре месяца проводит Хилл в Афганистане. Затем отправляется в Ирак, освещает «официальную войну» для «Нью-Йорк таймс» и «Тайм». Хорошо продуманная концепция выставки дает возможность совершить путешествие по «горячим точкам» планеты вместе с Хиллом и почувствовать неповторимое своеобразие его почерка.

ангелы парят над россией

Как маленькое чудо воспринимается работа «Купальщица» Александра Васильевича Харитонова (1932–1993), поражающая богатством и разнообразием нежнейших серебристо-серых тонов. А героиня, входящая в озеро, словно готовится совершить символическое омовение, вступая в новую жизнь. «Купальщица» (ранняя работа художника) из собрания А.И. и Н.Д. Солженицыных, с которыми Харитонова связывали узы дружбы, представлена в галерее «Феникс» на выставке, посвященной годовщине его смерти. В немногих тщательно отобранных работах тонко подчеркивается особенность искусства Харитонова: и новатора, и традиционалиста. В пейзажах ощущается связь с романтической традицией русской пейзажной живописи. Но в них столько психологизма, специфической харитоновской «инаковости», религиозности, незримого присутствия духов, ангелов, что, безусловно, все это является новаторской моделью пейзажа. И всегда Харитонов использовал уникальную технику крошечных выпуклых мазков, создающих мерцающую поверхность, вдохновляясь византийской мозаикой, древнерусскими церковными вышивками. На его работах предстает Россия осиянная.

В них художник размышляет о святости и первоначальной чистоте, о природе как Божественном откровении. «Нужно писать все обыкновенное, что видят каждый день, и делать это необыкновенным», – говорил Александр Васильевич.
И ему это удавалось. На выставке представлены и воздушные, серебристые карандашные наброски, созданные за два дня до смерти («Много ангелов»), кажущиеся эфемерными в своей легкости, непостижимой ажурности. И в них поражают ювелирная отточенность, светоносность, совершенство и гармоничность, присущие всему его творчеству.
На выставке также впервые демонстрируются редкие письма художника. В одном из них он в яркой и увлекательной форме обосновывает свою концепцию пейзажа.

интеллектуальные размышления агроскина

Одиночеством, беспросветностью, безразличием, бесполостью веет от полотен Семена Агроскина, утонченных, ностальгических. Пустынные лестницы, ведущие в никуда, загадочные двери в темную комнату, запущенные окна, простые, без всяких украшений, убогие интерьеры с ржавыми батареями, обшарпанными стенами, черные пластиковые мешки с листьями, старые покосившиеся заборы. Еще в серии 1990-х «Несколько фигур в душевой комнате» Агроскин вдохновлялся желанием передать нечто изолированное, лишенное чувственности, очень условное в своей исключительной стерильности. Опаленный одиночеством, рефлексируя на тему искусства, художник продолжает создавать свою параллельную реальность на выставке «Опись имущества. Продолжение» в галерее Ruarts. Название странное, погружает в непонятные интеллектуальные игры. Главное – настроиться на сопереживание, покой и тишину, научиться растворяться в утонченных живописных пространствах Агроскина и получать удовольствие.

возвращенные работы

Своеобразная интрига двух персональных выставок «Возвращение ценностей» в галерее «Риджина» – Семена Файбисовича и Ивана Чуйкова – в том, что впервые показываются созданные 15 лет назад работы, «вырванные» у западных галеристов, недавно возвращенные в Москву.
Непривычно видеть фотореалистические картины в стиле цветного негатива Файбисовича, занимающегося ныне видеоартом, фотографией, инсталляцией. Большие, скрупулезно написанные холсты (в мастерской Э. Булатова в Нью-Йорке) про далекую жизнь в Америке, столь непривычную в контексте прошлых советских реалий, про поэтический образ ночного Нью-Йорка, про встречи с друзьями не выглядят анахронистическими.
Верный своему методу перекодировки, перекомпоновки уже существующих форм концептуалист Чуйков, любящий играть в романтическую иллюзию реальности с использованием фотографий, открыток, в серии «Имитации» с помощью оригинальных красок имитирует различные поверхности («Мраморный лес»).

искусство отарова

Непривычны работы Б.С. Отарова (1916–1991) с их дивными цветовыми сочетаниями, приятной шероховатой красочной поверхностью, мерцающей, почти рельефной фактурой. Фактура превращается у него в психологически-пластический фактор, который вместе с цветом раскрывает внутреннее содержание образа.
Он использовал необычные составы смол, лаков, кусочки стекла, металла, проволоки... От этого возникает ощущение, что работы «выходят» в пространство, что обогащает их восприятие. Хорошо срежиссированная выставка в Галерее искусств Зураба Церетели позволяет почувствовать своеобразие искусства художника. Были показаны различные серии его работ: «Хроники Шекспира», «Цирк», «Кавказ».
Разрабатывая тему в сериях, он глубже выявлял ее суть, размышляя о добре и зле, светлом и темном.
Каждая работа Отарова несет в себе следы большого труда, долгих размышлений.
Он вновь и вновь возвращался к своим работам, анализировал, углублял их, порой совершенно перевоплощая, наделяя противоположным смыслом.

Tal R в москве

Свободно развешанные на стенах, столбах работы известного 39-летнего датского художника Tal R на выставке «Дом принца» в галерее Татинцяна поначалу сбивают с толку. Это яркие абстрактные картины разных размеров, коллажи, работы из тканей, панно из цветных зажженных электрических лампочек (преображенные деревья). Более 200 работ, созданных за 4 года, объединенные в единую инсталляцию. Но постепенно включаешься в игру, погружаясь в это вибрирующее пространство, уводящее в мир приятных грез, наслаждаясь феерическими импровизациями, разнообразием фактур. Очень оптимистично искусство Tal R. Рассказывая свои бесхитростные истории, он вдохновляется детским творчеством, граффити, искусством аутсайдеров, комиксами, телепередачами и самыми банальными повседневными вещами, которые находит на улице. При всей внешней хаотичности распределения работ постепенно обнаруживаешь, что все в доме веселого принца находится на своем месте, строго продумано, геометризовано. Завораживают легкость, изящество, непринужденность решений, за которыми скрывается высокий профессионализм выпускника Датской королевской Академии художеств. Живопись – не главный предмет увлечений Tal R. Он успешно занимается скульптурой (примеры – мусор, отлитый в бронзе), делает коллажи, инсталляции. Но на двухмерной поверхности он с большим воодушевлением разыгрывает свои непритязательные истории. Tal R вносит свежую струю в современную живопись, как по содержанию, так и с точки зрения средств выразительности.

садовник, пират или пастор? откровения вадима захарова

На стильной выставке «Уроки в будуаре» в Stella art gallery Вадим Захаров демонстрирует плоды скрупулезного изучения каждого своего поступка, исследования феномена персонажа автора и персонажа друга-художника. Из придуманных им масок – Садовник, Пастор, Мадам Шлюсс, Пират (эти фантомы дают неожиданные ходы в его творчестве) – на выставке появляется смешной и глупый Пастор (принт «В поисках рыцаря печального обра-

за»). Во всех работах тонко, а порой навязчиво прослеживается тема эротических наваждений. Что-то нежное, чувственное, обволакивающее ощущается в 12 маленьких фото «Видения чиновника», в которых угадываются очертания женской груди. Остроумна, пикантна в своей недосказанности серия из 24 маленьких снимков, сделанных под мышкой у А. Монастырского. В центре зала – большая инсталляция «Уроки в будуаре» со стенами, обитыми бордовыми бархатными тканями, с большим диваном с роскошным балдахином. Зритель может предаться эротическим фантазиям, разглядывая инсталляцию в сильно увеличенную замочную скважину. «Реализация» мечтаний – проецирование на стену снятой камерой беседы философа и модели, сидящих на вожделенном диване. На ту же тему – шутливо-глумливая серия «Русский фарфор» (композиции из белых статуэток на постаментах из книг Тацита, Апулея), в которой скульптурки животных и людей соединяются в двусмысленных позах.

художники на «островах»

Самый большой зал Третьяковской галереи на Крымском Валу трансформировался в необыкновенную «планету», заселенную 15 «островами» – «мини-персоналками» участников выставки «Обитаемые острова» (Н. Глебова, М. Дронов, Е. Корнилова, Н. Ватагин, Г. Воронов, Дм. Крымов, И. Лубенников, В. Епихин, Л. Табенкин, В. Корнеев, В. Русанов, А. Комелин, Н. Толстая, Е. Суровцева, Т. Файдыш). Таких разных известных художников и скульпторов объединяет приверженность к традиционным формам, техникам, материалам, которые звучат у них так свежо, современно, необычно. Яркие «острова» сопоставляются по принципу контраста. Остров Лубенникова впечатляет терпкими, парадоксально психологическими холстами. Как феерическое наваждение воспринимаются «Обезьяны» Е. Корниловой, умеющей так артистично обыгрывать серебристую поверхность оцинкованного железа («Март»). Сколько искренности, простоты, обаяния в крашеных деревянных персонажах В. Епихина, вдохновляющегося крестьянским народным творчеством. В ироничных и остроумных скульптурах М. Дронова образы из реальности превращаются в странных, изобретательных персонажей: размышления автора о жизни. Завораживают мистические работы Дм. Крымова: силуэты умерших близких на старинных зеркалах. Самый нежный, гармоничный, воздушный «остров» – у Глебовой. Заряжают энергетикой красно-фонные холсты Н. Толстой с вкраплениями коллажированных элементов.

вспоминая «оттепель»

Справки от прокурора о реабилитации, фуражка офицера, прикрепленная к крышке гроба Сталина во время похорон, чемодан, с которым возвращалась из заключения вдова писателя А. Веселого, диплом ударника комтруда... Небольшая, с тщательно отобранными редкими экспонатами выставка «Оттепель» в Историческом музее посвящена короткой, но важной эпохе, когда общество избавилось от тотального страха. Это время больших надежд, начала процесса реабилитации. В первом зале – материалы по XX съезду, на котором Хрущев развенчал культ личности Сталина (пригласительные билеты, мандаты делегатов, приветственные телеграммы, подарки Съезду). А во втором зале рассказывается о событиях, параллельных Съезду: плакаты, комсомольские путевки на освоение целины, афиши гастролей театров за рубежом, материалы о фестивале. Представлены и первые издания повести И. Эренбурга «Оттепель», поэма А.Твардовского «За далью – даль». Основное внимание на выставке сосредоточено на Н. Хрущеве, разоблачившем культ личности, но таком противоречивом, непоследовательном руководителе и человеке. Впервые показаны личные вещи Хрущева и его жены, фото из семейного архива. На одном снимке – Хрущев с Сукарно, на другом – с де Голлем, на третьем – с народом.

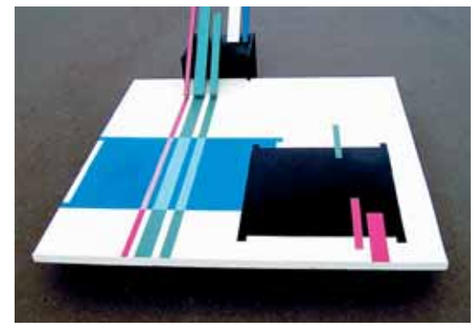
диалоги с конструктивизмом

Необычное противостояние мужского и женского начала показывают на выставке «Дамы с камеями» в галерее «Айдан» Марина Белова и Алексей Политов, вдохновлявшиеся агитпраздниками 1920-х, костюмированными парадами и карикатурами сатирических

журналов. Но воспевают они другую эпоху. Точно найдены пропорциональные соотношения. Жутковаты растопыренные женские многоножки в черных чулках (из раскрашенной в черно-белые цвета фанеры): кружащиеся, переплетающиеся, нанизанные на ось. А из стены «выступают» восседающие огромные «дамы» с вызывающими формами. На эту непристойность сурово взирают глаза на больших деревянных камеях (с имитацией античной оправы, в стиле плаката конструктивизма). Это осуждающий взгляд Маяковского, с подачи авторов. Инсталляция остроумная, решенная жестко, лаконично, современно, с дерзким переосмыслением традиций конструктивизма.

супрематизм по малею

Картины, объекты белорусского художника Александра Малея на выставке «Обратная информация» в ММСИ очень похожи на работы Малевича. Но, развивая традиции супрематизма, в своих инсталляциях он преобразовывает двухмерные композиции в трехмерные кубосупрематические объекты, создавая новое визуальное осмысление духовных ценностей современности. Тонко сопоставляются холсты и объекты (пенопласт, ДСП, металл...), в которых те же композиционные конфигурации (как на картинах) становятся объемными, более изощренными, рождают новые пространственные членения. Удачный



ход, когда сквозь одну работу можно увидеть другую. Глубоко изучив творческий метод Малевича, Малей нашел свой путь обогащения супрематизма, чтобы уловить и зафиксировать нерв современности.

реабилитация супрематизма

Свою версию трансформации геометрической абстракции, свой вариант диалога с супрематизмом демонстрирует Александр Сигутин на выставке «Супрематизм быта» в «Крокин галерее». Художник стремится вернуть в пластическое искусство супрематизм, успешно и повсеместно используемый в промграфике, из-за чего, по мысли автора, супрематизм утратил нечто важное, сущностное. На холстах – очень эффектные бордовые, оранжевые диваны, стеганые с чехлами кресла. Свободно манипулирующий разными стилями Сигутин в «мебель-

ных» картинах не рассказывает про дизайн или промышленную мебель, а стремится установить диалог со зрителем, выразить нечто непостижимое. Настолько конструктивистски точно выстроены очертания предметов, что конкретное обостряется в полуреалистическом. И больше нет противоречий между абстрактным и реальным. Название выставки ироническое. Художник пытается остроумно реабилитировать супрематизм, погрязший в повседневном быте.

еще раз про абстракцию

Настраивает на медитацию таинственный «Семантрон» СанСана, как и многие другие работы 30 художников, на выставке «Невозможные соединения» в галерее А-3. Такой терпкий коктейль, такие смелые и неожиданные сопоставления разных работ дезориентируют. Можно познакомиться с различными видами абстракции: драматической, метафизической, романтической. Используя изощренные абстрактные формы, материалы, техники, авторы исследуют реальность под новым углом зрения. Инсталляция С. Кострикова из имитаций крупных белых разбитых яиц символизирует хрупкость мира. Абстрактные, живописные, графические, философски осмысленные работы В. Умнова, порой с текстами (на бумаге или жести от крыш), сознательно нечитаемыми, взывают к интеллекту зрителя. Во многих работах В. Опары ощущается предчувствие трагического конца мира. Выставка погружает в манящий мир абстракции, рождает вопросы о том, какой предстает абстракция сегодня – обновленной или облегченной, углубленной, переосмысленной или вторичной, примитивной.

комикс навсегда

Г. Литичевский и Г. Острецов на выставке «Физики и лирики, или Секс в большом городе» в галерее Гельмана превращают два зала в площадки для двух гигантских комикс-историй на холстах во всю стену. У каждого автора своя увлекательная интрига. Литичевский, используя карикатуры в стиле лубка, пестрые ярмарочные картинки, максимально упрощает изображения и соединяет их с придуманными текстами. Почти сюрреалистическими или абсурдистскими. «Первовещество – это слезы звезд. Наша задача – сделать их слезами радости». Странные, нелепые существа, «физики и лирики», предельно обобщенные, почти сведенные до знаков, ведут себя непринужденно и весело, становятся трехмерными в раскрашенных фанерных изображениях. В более жестких по стилю комиксах Острецова, оригинально трансформирующего элементы поп-культуры, супермен совершает подвиги, и всегда вокруг него коварные обольстительницы. И члены придуманного Острецовым Нового Правительства в страшноватых масках действуют жестко и уверенно, но не могут противостоять сексуальной энергии космоса.

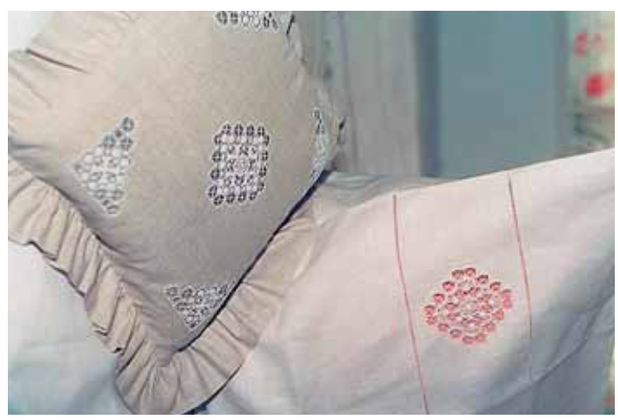
возрождение славных традиций

О старинных русских традициях – украшении постельного белья вышивкой и кружевом – рассказывает обаятельная выставка «Спокойной ночи» в Фонде народных художественных промыслов. Словно попадаешь в светлую горницу, в которой можно наслаждаться разнообразием вышивок. Как по-разному украшали в старину постельное и столовое белье: елецкие, михайловские, вятские, ярославские, рязанские кружева и вышивки! Сколько красоты и изысканности в этих вещах! Сразу узнаваемы скатерти, салфетки, полотенца в крестецкой строчке с их изящной сквозной вышивкой. Традиционная белая строчка (розетки, звезды, головки цветов разных очертаний) своеобразно сочетается с игольным кружевом. А елецкое кружево – самое нежное и воздушное. Его плетут из тонких катушечных ниток, узоры поражают ювелирной тонкостью. Самые эффектные – полотенца, салфетки, платья, украшенные яркими, цветными михайловскими кружевами (г. Михайлов в 60 км от Рязани). Это коклюшечное кружево из мулине (в старинных традициях) в сочетании с вышивкой (счетное письмо). Старинные традиции живут и возрождаются.

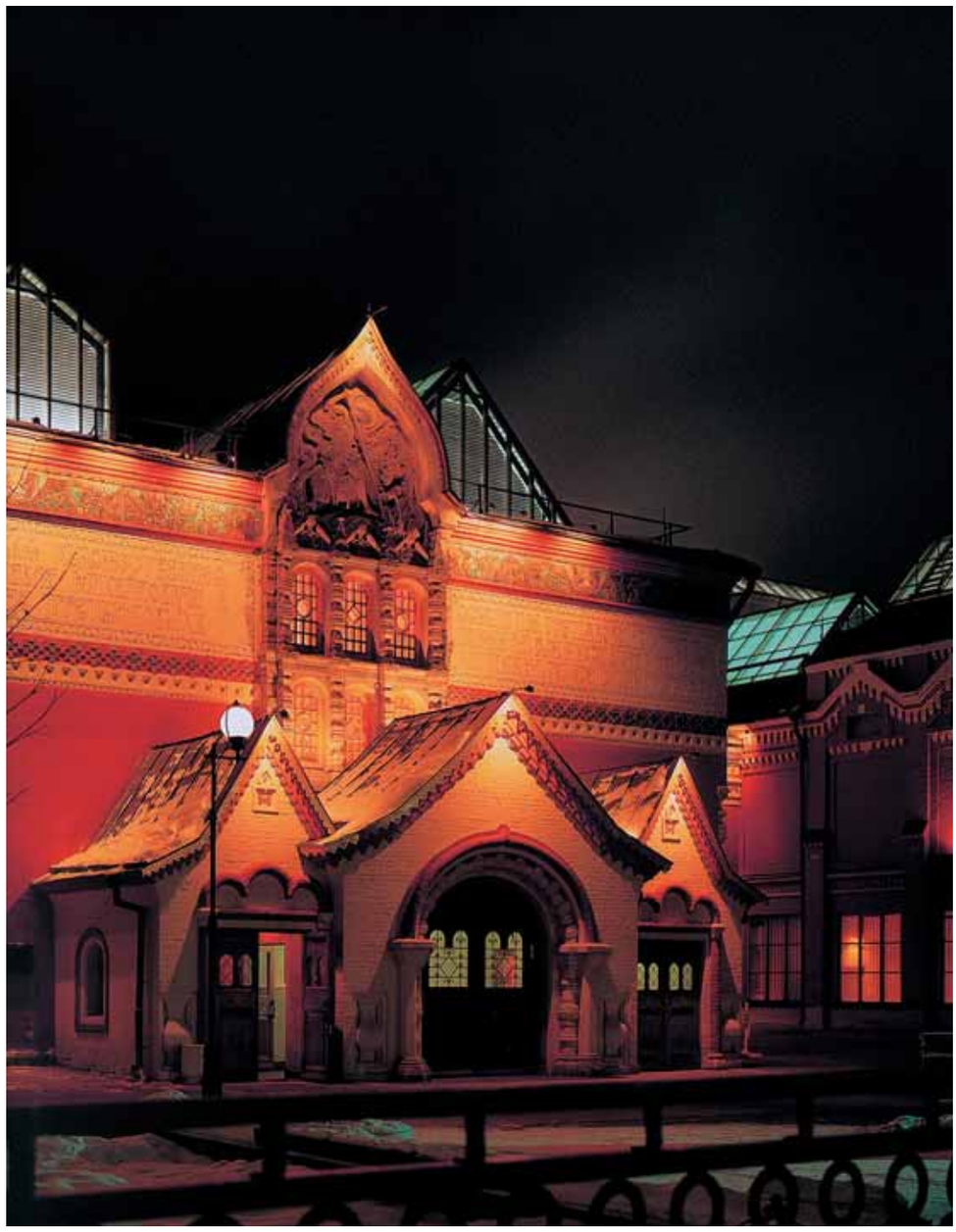
сказка про счастливую прачку

С подачи А. Бартенева на выставке «Встречающие счастье» в галерее «Файн-арт» зал галереи превращается в «чудо-прачечную», «заколдованный лес» в стиле дискотеки. Вращаются два серебристых шара, распространяющих по залу веселые блики, настраивая на праздничное действо. На стенах – пластмассовые корзинки для белья с фотографиями на дне. На обработанных с помощью компьютера фото – фрагментированные, калейдоскопические лики модели-художницы-«прачки», вращающиеся вокруг оригинальной скульптуры. Очень красиво. Осуществлено своеобразное разделение: на одной стене «прачечной-дискотеки» из корзинок свешивается мужская одежда, на другой – предметы женской одежды. В центре зала – маленький подиум, на котором в день вернисажа Бартенев танцевал с моделью, и магнитофон, обтянутый золотой тканью. Все хорошо продумано, рождает приятные ощущения. Выставка – не только про мечты простой прачки. Автор словно напоминает нам, что любое повседневное, скучное действо может быть красивым, что заколдованный лес доступен для всех. Надо научиться мечтать.

Виктория Хан-Магомедова



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
150 ЛЕТ



Адреса музея:
Москва, Лаврушинский переулок, 10.
Проезд до станции метро «Третьяковская» или «Новокузнецкая».
Москва, Крымский Вал, 10.
Проезд до станции метро «Парк культуры» или «Октябрьская».

Музей открыт ежедневно, кроме понедельника, с 10.00 до 19.30 (кассы до 18.30)
Каждое третье воскресенье месяца –
день бесплатного посещения экспозиций
и выставок ГТГ для лиц, не достигших 18 лет.

Информация по телефонам:
автоответчик: 230 7788,
администратор: 951 1362,
238 1378.
Факс: 953 1051

Адрес в сети:
http:// www.tretyakov.ru
e-mail: tretyakov@tretyakov.ru

лучшие в наследии

В городе Дубровнике (Хорватия) осенью завершился очередной фестиваль «The Best In Heritage – Лучшие в наследии». Он собирает победителей национальных конкурсов со всех континентов – около 20 проектов. Фестиваль проводится Европейской ассоциацией наследия (штаб-квартира в Загребе) с 2002 года, и вот уже в третий раз в нем участвуют российские музейные проекты. К презентации традиционно приглашаются проекты-победители прошлого года, и тогда же, за год до грядущего события, формируется его программа.

В России фестиваль сотрудничает с ежегодным профессиональным конкурсом – Открытым музейным форумом. ОМФ инициировала в 2002 году ассоциация «Открытый музей», а начиная с 2004-го он проходит в партнерстве с Ассоциацией музеев России. Главный приз конкурса ОМФ – приглашение к международной презентации на фестивале «Лучшие в наследии». По итогам форума издается двуязычный каталог, который, в числе прочего, входит в презентационный пакет.

Кроме престижа и пользы в такой поездке еще много и удовольствия. Дубровник – один из редких городов, он и сам является особо ценным объектом, охраняемым ЮНЕСКО. Это полностью сохранившийся город-крепость с плотной исторической застройкой. Программу завершает морская экскурсия на острова Элафити. На фестивале есть все для того, чтобы не только обменяться опытом, но и просто по-человечески подружиться с коллегами, прибывшими сюда со всех континентов.

Из пяти российских презентаций, прозвучавших в Дубровнике, четыре были посвящены опыту взаимодействия традиционного музея и современного искусства.

искусство быть

Одним из лауреатов Форума-2002 стала художник Катерина Кандыба, представившая проект «Пески» (кураторы Светлана Воронина, Марина Куликова, Приморская картинная галерея), который был показан на фестивале «Лучшие в наследии» в 2003-м.

Проект посвящен друзьям детства, которых уже нет в живых. Привычный для музейных экспозиций меморативный материал (фотографии) авторы помещают в специально выстроенную театрализованную среду, имитирующую мир детских игр – лошадок, песочниц, детских рисунков. Запах рассыпанных по полу свежих осенних яблок придает этим воспоминаниям особую остроту, вызывает в памяти запахи детства.

Странные тряпичные узелки, разбросанные по полу, переводят восприятие из предметно-реального пространства в пространство символического. Символы детства и узелки памяти ведут диалог об изначальной трагичности жизни.

С высоты третьего этажа зритель попадает в пространство экзистенциальных состояний, в «надмирном» видении открывается процесс течения времени, «уходящего, как песок». Смена ракурсов вынуждает преодолевать привычное линейно-историческое прочтение событий и осознать в их присутствии вертикали вечности.

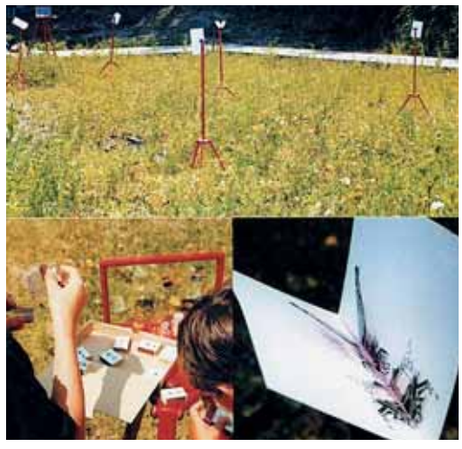
кроме героев

«Калеватар» – проект Карельского государственного краеведческого музея. Куратор Варвара Лебедева, художник Сергей Терентьев и дизайнер Юрий Пермяков позволили себе усомниться в правомочности традиционной трактовки всемирно известной поэмы Э. Леннрота «Калевала» как эпоса героев-мужчин. «Калеватар» как раз и означает – женская «Калевала».

Эта музейная экспозиция посвящена образам героинь поэмы – женского плотского и магического начал в мифологической картине мира финноугорской традиционной культуры.

Это размышление о постоянстве общечеловеческих ценностей, о вечных ценностях бытия.

«След сада»



Лидер прошлогоднего третьего форума – проект из Саратова под названием «След сада». Поддержал авторов из Саратова и Нижнего Новгорода – и уже не в первый раз – их земляк Павел Шестернев. На этот раз он помог музею профинансировать поездку в Дубровник. Основательная гуманитарная образованность, внятность проектного мышления и тонкий юмор куратора Игоря Сорокина позволили создать долгосрочный проект. Он объединил музейщиков, художников и философов из нескольких поволжских городов (Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева – Дом-музей Павла Кузнецова, Саратов; НООО «Провинциальная культура» и дизайн-студия «Дирижабль», Нижний Новгород). Эта программа отличается глубиной, основательностью и точностью. В центре внимания авторов – метафизика Поволжья и его отдельно взятых городов.

«След сада» – акция, посвященная саду художника Павла Кузнецова, исчезнувшему физически, но продолжающему свое художественно-символическое существование. Проект состоял из трех частей, воспроизводивших «естественную» жизнь сада:

– пробуждение ото сна весной. На снегу во дворе Дома-музея Павла Кузнецова золой были изображены «тени» ныне утраченного, но метафизически существующего сада Павла Кузнецова.

– цветение. С бумажных листов с изображениями своеобразных техногенных «насекомых» ветер разносил по территории сада красочные пигменты – цветную «пыльцу» оттенков «саратовской школы живописи».

– плодоношение. Ко дню рождения художника Павла Кузнецова на рынках Саратова были приобретены яблоки традиционных поволжских сортов, из которых сварили варенье, закатали его в банки, снабдили этикетками, упаковали в специальные коробки вместе с описанием проекта и отправили на адреса 44 российских и зарубежных музеев, хранящих картины П.В. Кузнецова, с пометкой «Рекомендовано к чаю».

– post-вкусие. Музеи откликнулись на «такое доброе и весьма неожиданное подношение» теплыми официальными письмами, телефонными звонками, видеосюжетами о произошедших музейных чаепитиях, фотографиями работ П.В. Кузнецова из своих собраний и сведениями о них.

«След сада», будто волшебное яблоко из русской сказки, проявил сегодняшнюю жизнь: какая-то баночка затерялась в пересылке, где-то ее съели сразу, где-то – после размышлений «что это: просто варенье или экспонат?», а где-то поставили на учет. Москва растрогалась провинциальной несуетностью, во Львове получили лишь бесформенные осколки, в Астрахани затеяли спор о музейном предмете, в Ярославле устроили фестиваль современного искусства, в Таганроге собрались наварить любимого Чеховым крыжовенного варенья, а в Дагестане просто вызвали минеров...» (Из публикаций о проекте.)

Эта акция представляет собой новый – действенный – тип деятельности мемориального дома-музея по сохранению и продлению памяти об исторической личности, вводящий ее в живую современную культуру. Акция стала одним из шагов по преобразованию Дома-музея Павла Кузнецова в художественное событийно насыщенное пространство.

Проект мастерски соединяет точность локального действия с полнотой глобального мышления: за единичным историческим сюжетом встает вся Россия в ее существенных вопросах и ответах.

«Что делать?» – Н.Г. Чернышевский, родом из Саратова.

«Как что делать: если это лето – чистить ягоды и варить варенье, если зима – пить с этим вареньем чай», – В.В. Розанов.

«Родился в Саратове, в семье садовода...» – П.В. Кузнецов, автобиография.

«России не нужно революций, ей нужно десять лет без войн и потрясений» – П.А. Столыпин, премьер-министр России и саратовский губернатор.

«...но воздуха не хватит, чтобы вспомнить

То, сколько мы не прожили вдвоем...» – поэт, в Саратове никогда не бывавший.

Гений задал вопрос. Ответ другого гения не был услышан. Образ жизни, оформленный в ответе Розанова Чернышевскому – как образ мысли, чувствования и действия, – так и остался фигурой воображаемой.

атлас тибетской медицины

Президент ЕАЕК поддерживает социально-ответственные проекты. Гран-при Второго Открытого музейного форума-2003 завоевал проект «Путешествие Атласа тибетской медицины», реализованный в партнерстве Бурятского государственного краеведческого музея им. М.Н. Хангалова (Улан-Удэ) и компании «Про-Культура, ИНК» (Нью-Йорк, США, куратор профессор Фернанд Мейер).

Интерес к диалогу с буддизмом со стороны иных конфессий в последнее время значительно возрос. Свидетельство такого интереса – не только победа проекта в конкурсе ОМФ, но и поддержка Евро-Азиатского еврейского конгресса (ЕАЕК), благодаря которой представитель музея смог приехать в Хорватию.

«То, что еврейская организация со штаб-квартирой в мусульманском Казахстане помогла затрагивающему буддизм проекту оказаться на международном Форуме в традиционно католической Хорватии, убедительно говорит о том, что межконфессиональный диалог начинает превращаться из средства предотвращения религиозных конфликтов в инструмент строительства нового, многополярного мира на нашей планете», – сказала представитель Музея истории Бурятии Алла Гомбоева на церемонии закрытия фестиваля.

Уникальный памятник буддийской культуры – Атлас тибетской медицины – представлен научному сообществу тибетологов в рамках I Международного конгресса тибетологов в 1998 году в Вашингтоне. Выставка «Буддийское искусство исцеления. Атлас тибетской медицины из Музея истории Бурятии» была показана в трех городах США, в Москве и Улан-Удэ, где по возвращении Атласа был открыт Центр тибетской медицины.

траектория судьбы

В нынешнем году президент ЕАЕК Александр Машкович принял решение поддержать поездку на фестиваль земляков – кураторов из Казахстана Гульданы Сафаровой и Ларисы Плетниковой (независимая организация «Дешт-и-Арт-центр») с их проектом, «поскольку он формирует социальную ответственность, осознание уроков истории и позитивный посыл в будущее. Столь же важно восстановление естественных связей России и Казахстана: связей поверх границ».

Фонд Сороса (Будапешт) приобрел для одного из авторов авиабилеты. Хочется надеяться, что восстановление культурных связей бывших республик СССР поверх политических и экономических границ будет продолжено, и в орбиту российского форума войдет еще целый ряд государств, где музейщики говорят и понимают по-русски.

Приглашение к международной презентации проекту сделал куратор фестиваля «Лучшие в наследии» Томислав Шола. Серию выставок – «Траектория судьбы», «Минус шесть», «Когда искусство уходило из памяти» – создали кураторы Айдар Айткулов, Лали Модебадзе, Марк Урнявичюс, Наталья Ким, Максим Глебов, Александр Попов, Юля Белихина, Женя Балаженко.

Обращение с избранной темой требует особой деликатности. «Новое» и «современное» здесь чревато превращением в эффектный трюк, а «старое» и «традиционное» может не пробиться сквозь толщу повседневности. В этих выставочных проектах память материализуется там, где свидетельства и факты почти растворились в потоке времени.

Караганда росла и развивалась во многом благодаря труду тех, кто был репрессирован и выслан. Но об этом в городе мало известно и мало говорят. Истинная его история так и не написана, а люди, которые вложили в него ум, сердце и труд, постепенно уезжают или умирают.

Кураторы – специалисты по истории искусства – поставили целью реконструировать уникальную художественную ситуацию Караганды, когда был достигнут очень высокий творческий уровень, зафиксировать то незримое, что

до сих пор живет и ощущается в человеческом измерении города.

Первые художники – узники Карлага – остались забытыми. В этом смысле лагерная стена существует до сих пор, и сквозь нее лишь смутно видны контуры прошлого.

Авторы материализовали эту метафору, укрыв экспозицию за полиэтиленовой «стеной». Если посетителям хотелось прочесть тот или иной материал, они могли взять в руки ножницы и прорезать в пленке окошки. Открывающийся за пленкой материал носил приватный характер и «цеплял» ужасающей каждодневностью.

В результате полиэтиленовая «стена» была разрушена. Кусочек полиэтилена вшит в буклет выставки, поэтому разрушение «стены забвения» продолжается и сегодня.

Название «Минус шесть» – напоминание о формуле поражения в правах после освобождения из лагеря: это количество городов, запрещенных человеку для проживания.

Экспозиционный символический барак в виде разрушенных стен из копий частично заполненных старых лагерных карточек, фотографий... Посетителям предлагалось заполнить пустые «карточки-кирпичи» именами своих репрессированных родственников (для этого на тонких веревках были подвешены ручки).

Интерактивность сегодня – общее место музейной практики. Но в данном случае присутствует нечто, превращает действие в поступок, а поступок – в событие.

открытый музейный форум: 2002–2006

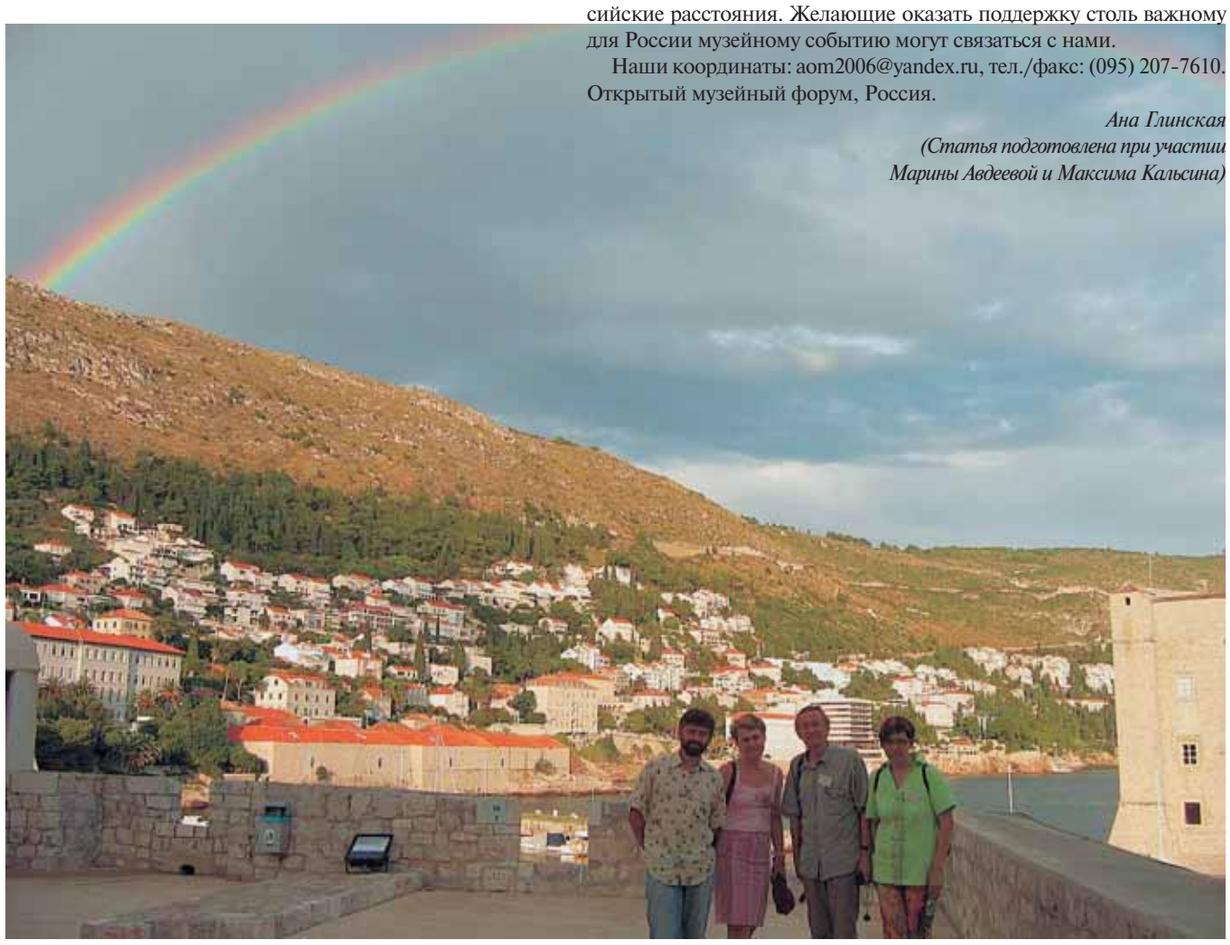
Итак, все начинается с Открытого музейного форума, Россия. Форум путешествует по России, каждый год он проходит в новом месте: Владивосток, Байкал, Ясная Поляна... И местный genius loci всякий раз накладывает на событие совершенно неповторимый отпечаток.

Открытый музейный форум открывает не только новые территории музейного дела. Он открывает и нашу страну для нас самих. ОМФ ищет территории с высоким потенциалом.

Потому форуму очень нужны тревелы, чтобы преодолевать российские расстояния. Желающие оказать поддержку столь важному для России музейному событию могут связаться с нами.

Наши координаты: aom2006@yandex.ru, тел./факс: (095) 207-7610. Открытый музейный форум, Россия.

Ана Глинская
(Статья подготовлена при участии Марины Авдеевой и Максима Кальсина)



ART MOSCOW

10 Международная художественная ярмарка

Программа «АРТ МОСКВА»

17 – 21 мая 2006

Центральный Дом Художника

Организатор: Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

При поддержке Издательской программы «Интерроса»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (495) 238 4768, 238 4500

E-mail: mailbox@expopark.ru

http://www.expopark.ru

Генеральный информационный спонсор:

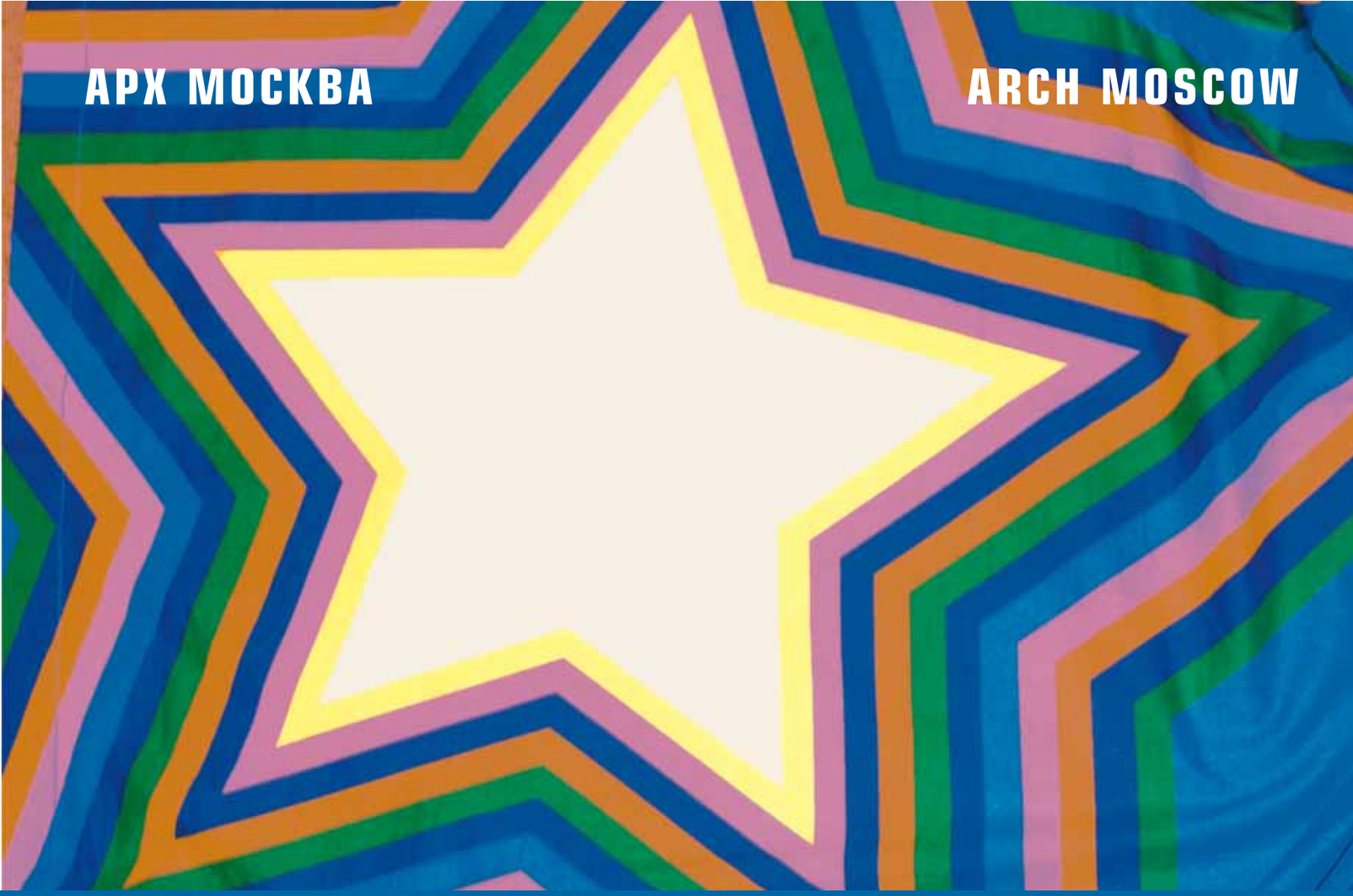
Главные информационные спонсоры: афиша ИЗВЕСТИЯ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРОГРАММЫ «ИНТЕРРОСА»

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ EXPO-PARK

АРХ МОСКВА

ARCH MOSCOW



XI Международная выставка архитектуры и дизайна

АРХ МОСКВА

31 мая – 4 июня 2006

Центральный Дом Художника

STARCHITECTURE – ЗВЕЗДНАЯ АРХИТЕКТУРА. АРХИТЕКТУРА ЗВЕЗД

- Архитектура

- Интерьер дизайн

- Свет в архитектуре

- Детали

Организатор: Компания «Экспо-Парк Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 0953, 238 4500, 238 4516

E-mail: lena@expopark.ru, lena.surikova@expopark.ru

http://www.expopark.ru

Генеральный спонсор: **Группа Компаний ПИК**

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

№2 2006

журнал московского музея современного искусства

авторы номера

Азизян Ирина Атыковна *– доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник НИИ теории архитектуры и градостроительства РААСН и главный научный сотрудник отдела искусства России XX века НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

Богаева Ирина Николаевна *– искусствовед*

Бондаренко Людмила *– искусствовед (Краснодар)*

Глинская Ана Геннадьевна *– музеолог, куратор Открытого музейного форума, главный редактор журнала «Открытый музей»*

Вацук Оксана Андреевна *– искусствовед (Санкт-Петербург)*

Гамлицкий Андрей Викторович *– искусствовед, научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

Казакова Людмила Васильевна *– доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела декоративного и народного искусства НИИ теории и истории искусств РАХ*

Крамаренко Людмила Георгиевна *– один из первых сотрудников «ДИ СССР», пришла в журнал в год его основания (1957) и работала до 1992 года до перехода на преподавательскую работу, ныне: доктор искусствоведения, профессор МГХПУ им. С.Г. Строганова*

Литовченко Елена Николаевна *– искусствовед, старший научный сотрудник НИМ РАХ*

Махов Никита Михайлович *– критик и теоретик искусства*

Полевой Вадим Михайлович *– доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ, член Президиума РАХ*

Прохоров Владимир Владимирович *– искусствовед, ведущий научный сотрудник Московского музея современного искусства*

Сергеева Евгения Александровна *– искусствовед, ведущий научный сотрудник Московского музея современного искусства*

Соколинская Татьяна Ивановна *– искусствовед, старший научный сотрудник Красноярского краевого выставочного зала изобразительных искусств*

Турчин Валерий Стефанович *– доктор искусствоведения, профессор, зав.кафедрой отечественного искусства МГУ, член-корреспондент РАХ*

Успенский Антон Михайлович *– кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского Музея.*

Фоменко Андрей Николаевич *– искусствовед, критик и историк современного искусства (Санкт-Петербург)*

Хромченко Светлана Михайловна *– искусствовед, старший научный сотрудник Государственного музея Востока*

Чегодаева Мария Андреевна *– доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

На первой странице обложки:
Франциско Инфантэ-Арана
Артефакт. Из серии «Супрематические игры»
1968
Фоторграфия

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 Захарченко,
Сергей Захарченко,
Игорь Пальмин

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 проектам *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 адресс 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»: Пушкарев 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 28.03.06
Отпечатано в типографии ООО «Корона Королевская»
Тираж 10000

КАФЕ 25

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
9 771812 304006

Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, тел.: 200 2890, www.mmsi.ru