



МОНУМЕНТ, ПОСВЯЩЕННЫЙ БОРЬБЕ С МЕЖДУНАРОДНЫМ ТЕРРОРИЗМОМ

Monument
to the Struggle
against World
Terrorism
Designed
by Zurab
Tsereteli



«Монумент, созданный российским художником Зурабом Церетели в память о жертвах атак 11 сентября, будет служить символом российско-американского единства в борьбе против угрозы терроризма», — сказал Президент России Владимир Путин 16 сентября 2005 года на церемонии закладки камня монумента в городе Бэйон, Нью-Джерси.

176-тонная скульптура, посвященная борьбе с международным терроризмом, состоит из 100-футового прямоугольного бронзового пилон с трещиной посередине, создающей напряжение и драму скульптурного образа. Внутри нее — слеза из никеля весом 4 тонны и 40 футов высотой, в память о погибших. Монумент стоит на гранитном пьедестале с девятью ступенями, на одиннадцати гранях пьедестала выгравированы имена жертв атак 11 сентября 2001 года на Всемирный торговый центр, а также тех, кто погиб во время взрыва в 1993 году.

Монумент воплощает вечную память о всех погибших от терроризма и символизирует надежду на то, что цивилизованный мир сможет предотвратить аналогичное зло в будущем.

Зураб Церетели реализует свою идею борьбы с международным терроризмом средствами искусства. Этот монумент призывает к объединению усилий всех людей доброй воли против зла.

11 сентября 2006 года в пятую годовщину террористических атак состоялась торжественная церемония открытия Мемориала жертвам международного терроризма. Мемориал передается в дар народу Соединенных Штатов Америки от Президента России Владимира Путина.

"A monument designed by a Russian artist Zurab Tsereteli to commemorate victims of the Sept. 11 attacks will serve as a symbol of Russian - American unity against the threat of terrorism," Russian President Vladimir Putin said on Sept. 16, 2005 during a ceremonial ground breaking for a sculptural monument in Bayonne, N.J.

The 176-ton sculpture, entitled "To the Struggle Against World Terrorism", consists of a 100-foot tall rectangular bronze block with a fissure down the middle creating the tension and drama of the sculptural image, in which a 4-ton and 40-foot tall nickel teardrop in memory of those whose lives were lost is suspended. The 9-stepped granite base where the monument will stand has 11 sides and the names of 9/11 victims as well as victims of the 1993 World Trade Center bombing will be engraved on the base.

The monument contains not only an eternal memory for those who died, but also a hope that the civilized world will be able to avert a similar evil in the future.

Zurab Tsereteli is thus implementing an idea of fighting against world terrorism through art. The monument calls for unification of efforts of all people of good will against evil.

The monument will stand in Bayonne across New York Harbor from the World Trade Center and is planned to be officially opened in Bayonne on September 11, 2006, on the five-year anniversary of the September 11, 2001 terrorist attacks.

зураб церетели:
искусство
способно
противостоять
злу



Зураб Церетели
Трагедия
Модель монумента
Бронза



**Монумент, призванный
мобилизовать усилия людей
на борьбу со СПИДом**
Бронза. Высота 7 м
Москва

В наши дни, когда чуть ли не главным в искусстве стала купля-продажа, и качество произведения, талант художника измеряется в первую очередь ценой, которую дают за них на арт-рынке, многие важнейшие критерии сместились, многие нравственные нормы и традиции оказались забытыми и отброшенными.

Тем дороже надо ценить художественную и человеческую позицию Зураба Константиновича Церетели, неустанно утверждающего и бережно хранящего заветы художников, рассматривавших свое творчество как нравственный долг.

«Мне давали цитаты из Библии, это было заложено в детстве, это определило мой характер, — говорит Зураб Церетели. — Меня воспитывала бабушка и говорила: если дадут пощечину, подставь щеку». Выросший в старой интеллигентской грузинской семье, где глубоко чтит традиции, где никогда не иссякала вера, он благоговейно воспринял заветы бабушки, родителей, учителей, воспитавших его, прививших ему высокие нравственные христианские нормы.

Больных исцеляйте, мертвых воскрешайте, бесов изгоняйте; даром получили, даром давайте (Мф. 10:8). Многим, вероятно, покажется парадоксальным, но именно этот с детства заложенный завет — наставление, данное Христом своим ученикам, а их устами — всему человечеству, стало для Зураба Церетели при всей его, казалось бы, обширной предпринимательской деятельности, практичности, умении жить в условиях капитализма нравственным и художественным кредо.

Бесов изгоняйте...

Церетели твердо убежден: искусство, как ничто другое, способно противостоять всем и всяческим «бесам». Искусство может встать на пути такого зла, как СПИД — чума XXI века, в некотором смысле более страшная, чем грозные эпидемии, опустошавшие Европу в Средние века. Охватившая мир эпидемия СПИДа, в отличие от холеры и чумы, тесно связана с моральным состоянием общества: с потерей нравственности, сексуальными извращениями и распущенностью, наркоманией, циничным безразличием и безответственностью по отношению обществу, к самым близким людям, к самому себе.

Художник во всех своих проявлениях, человек, мыслящий категориями искусства, Зураб Церетели видит путь спасения человечества от нашествия СПИДа в художественном убеждении общества. Он

создал большую семиметровую монументальную скульптурную группу, призванную мобилизовать усилия людей на борьбу со СПИДом; воплотил ее в материале и безвозмездно передает мировому сообществу.

Так через образы скульптуры, которая будет установлена на площади города, художник взывает к человечеству: «Люди! Будьте людьми! Опомнитесь! Вспомните о вечных, непреходящих ценностях — о чистой, возвышающей душу любви, красоте молодого прекрасного тела, облагораживающей силе искусства!»

Сплетаются в пространстве два огромных кольца, их покрывает высокий скульптурный рельеф — античные головы, фрагменты греческих статуй, множество фигур, орнаментальных деталей. Эти кольца — воплощение стихии творчества, они означают все сотворенное за многие века человеческой истории. А посередине этого вращения мировых образов — обнаженные скульптурные фигуры юноши и девушки — Адам и Ева, строгие, целомудренные, совершенные. Они вызывают в памяти античность, поднявшую на пьедестал Человека, мудрого и прекрасного, как боги. Зураб Церетели принципиально соотносит свои скульптуры с канонами Праксителя и Мирона, с бессмертным искусством древней Эллады — статуями богов и героев, победителей Олимпийских игр, неотличимых от богов Олимпа. В руках у юноши — дорифора — копье, пронзающее ощерившуюся иглами мину, олицетворение СПИДа.

СПИД в скульптуре Церетели не просто страшная болезнь, против которой ученые еще не нашли лекарств. СПИД здесь олицетворение мирового зла — разрушения, ненависти, смерти, гибели всего здорового, красивого, естественного; посягательство на Божественное начало в человеке.

В наши дни мировое зло принимает самые разные формы, подкарауливает исподтишка, поражает буквально всех: детей и взрослых, людей разных национальностей и вероисповеданий. Зураб Церетели противостоит злу тем, чем владеет, — своим искусством.

Кому-то покажется наивным: ну как может скульптура, пусть сколь угодно талантливая, преградить путь СПИДу, террору? Ведь искусство так же хрупко, незащищено, обнажено, как влюбленная пара с монумента Церетели. Разве остановит размещенная на площади скульптурная группа наркоманов, проституток, способных бездумно, а иногда и цинично-

Холокост

Бронза. Высота 1,2 м

Иерусалим (Израиль)



Zurab Tsereteli: Art Prevails, Not Evil

сознательно заразить СПИДом даже собственного ребенка; фанатиков, готовых пожертвовать своей жизнью ради уничтожения ни в чем не повинных людей? Остановит! Конечно, не буквально, как могут остановить таможенный досмотр и милицейский патруль, а как доброта побеждает ненависть, религия — сатанизм, красота — уродство.

«Красота спасет мир» — это, столь часто повторяемое утверждение Достоевского в его истинном смысле стало программным манифестом Зураба Церетели и содержанием его монумента. «Бороться против СПИДа через искусство, — говорит он. — Если бы я был поэт — написал бы стихи. Но я художник, мое «оружие» — бумага, пластилин, бронза. Это мой «крик», мой профессиональный долг — делать, дарить».

Именно дарить. Старая, банальная истина: когда художник относится к своему искусству, как товару, который надо подороже продать, он неизбежно начинает приспосабливаться к вкусам и требованиям богатых заказчиков. В наши дни, как ни грустно, многие «сильные мира сего» воспринимают искусство как способ уйти от проблем жизни и от ответственности за происходящее, заслониться, как ширмой, салонной красотой или щекочущей воображение эротикой, или эпатажной новизной. Церетели живет тем реальным, что происходит вокруг, ранит душу, бесконечно волнует, тревожит, и чувствует всем своим «нутром»: этим нельзя торговать; коль скоро дан ему Богом высокий дар творчества, он должен, обязан отдавать его людям безвозмездно.

Даром получили, даром давайте...

А ведь он действительно едва ли не большую часть своих работ, монументальных памятников, требующих немалых душевных затрат и физических сил, сделал по велению сердца, не думая ни о каком материальном вознаграждении. Сделал и предложил в дар странам и городам: монумент «Счастье детям всего мира» и «Прометей» — в Брокпорте, штат Нью-Йорк; монумент перед зданием штаб-квартиры ООН в Нью-Йорке «Добро побеждает Зло»... И тоже безвозмездно. Мы, его соотечественники, часто не знаем, а порой не ценим щедрости Церетели, подчас даже смеемся над этой бескорыстностью.

Монумент «Счастье детям всего мира» сделан для детей с ограниченными возможностями.

Больных исцеляйте...

Может ли искусство исцелить больного? Кто знает... Во всяком случае, несомненно: душевная потребность художника разделить чью-то боль, проявить сострадание — принять на себя часть чьего-то невыносимого груза — не может не повлиять благотворно на общественную атмосферу, не пробудить «чувства добрые», не вернуть веру в добро.

Чудовищные теракты ознаменовали начало XXI века, на который человечество возлагало надежды, как на эру разума и добра.

Ощущение безнадежности, незащитности перед злом — самый горький результат разгула террора. Люди в панике, люди в страхе, все подозревают всех... Мы не имеем права поддаваться таким чувствам! Злу может противостоять только добро, человеческая солидарность.

Для Зураба Церетели это непреложная истина. Предложенный им Соединенным Штатам Америки памятник жертвам 11 сентября 2001 го-

The buy-cheap-and-sell-dear spirit appears to be overwhelming the arts. To many, the price-tag only shows how much the artwork is good and the artist gifted. Points of reference shifted, moral norms discarded, traditions forgotten.

Amidst this present-day predicament, Zurab Tsereteli's stand, both as man and as artist, is all the more venerable. He has never failed to cherish and treasure the tenets of those artists who always looked on their work as a moral duty.

“All through my childhood the Bible was read to me. It has become ingrained in me,” he says, with emotion. “I was brought up by my granny. She used to say to me: If anybody slaps you on your right cheek, turn to him the other.”

Indeed, the Tsereteli family has long been known in Georgia as the one of intellectuals where traditions were venerated and faith kept with devotion. Zurab imbibed everything his granny, parents and teachers taught him. It is to them that he owes his high Christian principles.

Heal the sick, raise the dead, cast out devils; freely ye have received, freely give (Matthew 10:8)

Well, some may find it paradoxical, but the fact remains: a man famed for his wide-ranging enterprise, practical skill and ability to live in conditions of capitalism, has taken his artistic as well as moral values from what was put in him from childhood -- the teachings Christ transmitted to his disciples and, through their mouths, to all mankind.

Cast out devils... Zurab Tsereteli is convinced that art shall prevail, more than anything else, in defiance of all sorts of devils.

It is common wisdom that an artist who looks on his work as a sell-dear commodity cannot help living up to the whims and winks of rich customers.



**Памятник основателю
Академии художеств И.И. Шувалову
к 300-летию Санкт-Петербурга**

Бронза. Высота 3,8 м

Санкт-Петербург

Петр I

Бронза

Высота

5,7 м



да — символ, понятный и способный вызвать отклик в сердце каждого человека. Тридцатиметровая бронзовая стела повторяет очертания гигантской башни торгового центра Нью-Йорка, но тело башни расколото, и в этой страшной ране, мучительно-больном проеме, застыла скорбная слеза. 16 сентября 2005 года в присутствии президента России Владимира Владимировича Путина состоялось открытие закладного камня — дар нашего народа народу Америки, искренний и безвозмездный.

Монумент в память жертв терактов устанавливали на мысе Бэйон-Пойнт, при входе в гавань Нью-Йорка. Она будет встречать каждый корабль, приходящий в Нью-Йорк, напоминать о жертвах, поскольку и этот большой город может быть так же подвержен нападению зла, как и маленький поселок Беслан на другом конце Земли.

...Не выходит из головы, из сердца непередаваемый ужас тех дней, когда все мы переживали чудовищную трагедию Беслана. Саднит душу мысль о детях-заложниках, их близких и родных, что три дня металась около захваченной школы, сходя с ума от тревоги и неизвестности. У каждого из нас, прильнувших к экранам телевизоров, стучала в висках одна и та же мысль: Боже мой! Ведь это могло быть с каждым из нас! С моими внуками, с моей дочерью, со мной и моим сыном...

За последнее десятилетие мир пережил много террористических актов, но до Беслана человечество еще не знало такого циничного целенаправленного убийства детей, специально задуманного нападения на школу, уничтожения матерей, учителей. Что может быть бесчеловечнее, безбожнее! И кто бы ни были инициаторы и исполнители террористического акта в Беслане, за ними стоит мировое зло, цель которого — расколоть мир, ввергнуть человечество во мрак ненависти; отворратить от Бога.

Как противостоять злу? Вопрос вопросов, стоящий перед миром. Для Зураба Церетели самый естественный ответ — противостоять дьявольскому культу смерти и разрушения божественной силой творчества. Под руками скульптора трагедия Беслана претворилась в пластический образ, проникнутый огромной эмоциональной силой. Бронзовый изогнутый лук, направленный в небо. На гранитном пьедестале — недоигранные детские игры, недочитанные детские книжки... Нижнюю часть стелы составляют тела убитых, они вызывают чувство непрочности, потери равновесия, опасности обрушения... Но чем выше, тем сильнее, устойчивее и в то же время динамичнее становится движение, возносящее стелу; погубленные дети оживают, воскресают, обретают крылья, возносятся к небу...

Никакой реквием, самые проникновенные слова не заглушат боли, много десятилетий будут люди помнить Беслан, как помнится трагедия избиения младенцев царем Иродом в Вифлееме. Но подобно тому как отпевание покойника в церкви привносит в души скорбящих родных просветляющее чувство, так и подлинное искусство способно приблизить нас к Богу. Скульптура «Памяти Беслана» Церетели лишена мистики, здесь нет рассудочной литературности. Своей пластической выразительностью, своим захватывающим ритмом она заставляет ощутить непосредственное, младенческое устремление человеческой души

**Монумент
«Святая Нина»**

Бронза, медь.
Высота 30 м
Тбилиси (Грузия)

**Ансамбль
«История Грузии»**

Бронза, медь.
Высота 35 м
Тбилиси (Грузия)



к небу. Трудно найти более убедительный и, не побоюсь сказать, более утешительный зрительный образ, чем эти воскресающие, устремляющиеся ввысь дети-птицы, дети-ангелы. Еще оно воплощение победы Добра над злом.

...Мертвых воскрешайте...

Еще один дар от имени всей России, еще один акт солидарности людей, сопричастности с чужой болью — 26 апреля 2005 года в Израиле, в Иерусалиме, опять-таки в присутствии и при участии Владимира Владимировича Путина был установлен памятник евреям, жертвам нацизма работы Зураба Церетели.

Холокост... То, что сотворили нацисты в отношении евреев, едва ли не самое чудовищное преступление, какое допустило человечество в XX веке. Параноидальная, не имеющая никаких обоснований ни в истории, ни в религии, ни в науке об этносе идея о расовом превосходстве, навязанная нацизмом народу Германии, принесла неисчислимые бедствия и мучительную смерть миллионам русских, поляков, украинцев, белорусов, чехов, французов, сербов... Но в отношении евреев расовая доктрина нацизма доходила до немыслимого садизма: евреев не должно быть, уничтожению подлежал весь народ.

Бывают люди с повышенной чувствительностью к физической боли: малейшая царапина причиняет им страдания. Зураб Церетели обладает повышенной чувствительностью к боли душевной, он сопричастен всему, что волнует людей в нашем беспощадном мире. Вновь и вновь возвращается мастер к мучительной и скорбной теме преступлений тоталитаризма. В дни празднования 60-летия Победы над нацизмом Церетели размышлял о трагедии Холокоста, квинтэссенции мирового зла.

Его скульптура, подаренная от имени России Израилю, не просто дружественный политический акт, приуроченный к визиту нашего президента в Израиль. Это крик души художника, передавшего страшную сцену казни. Они стоят перед его духовным взором — отец, мать, мальчик, беззащитные в своей наготе, отрезанные от мира колючей проволокой. Мать в последнем порыве безграничной любви закрывает ладонью сыну глаза, чтобы не видел он направленного на него дула автомата. Говорят, последний образ с особой остротой запечатлевается в сознании умирающего, длится в посмертном существовании... Так пусть же в свой смертный миг ощутит ребенок не холодное дыхание убийцы, а нежное тепло материнской руки...

У грузина Церетели нет родных в Бабьем Яре. Но не понаслышке знает он о концлагерях и жертвах беспощадных тоталитарных режимов XX века. И в его семье были репрессированные, расстрелянные... Тем острее переживает он трагическую историю, выпавшую на долю России в XX веке.

«Трагедия народов», установленная на Поклонной горе в Москве — лучший в России и один из лучших в мире памятников величайшей трагедии XX века.

Завершилось столетие, и, подводя его итоги, мы не можем не думать о том, что будут помнить о нашем времени люди третьего тысячелетия — мировые войны, жестокость и разрушения, гибель миллионов?

Да, не уйти XX веку от суда истории: его разрушительные силы пре-

Regrettably enough, the rich nowadays often buy works of art as something they think will help them escape from troubles and responsibilities. For them anything goes as blinds -- parlour-fashion prettiness or fanciful erotica or scandalizing novelty.

Zurab Tsereteli is not one of them. He lives a here-and-now life. Nothing worrying, painful or troubling leaves him unmoved, heart and soul. Such faculties cannot be traded as commodities. Gifted to be a creative artist, he knows he must give it to people freely.

Freely ye have received, freely give...

Zurab Tsereteli's magnanimity is little known, sometimes misjudged, or even derided, by his contemporaries. Actually, he did most of his works by the call of his heart, without giving a thought to any possible profit. And some of them are big monuments, on which he spent plenty of physical and mental effort. He has donated them to countries and cities. Among them are the "Joy and Happiness to the Children of the World" sculpture (Brockport, NY) and the "Good Defeats Evil" monument on the front ground of the United Nations Headquarters in New York.

Heal the sick...

The terrorist onslaughts in the opening years of this century have defeated our hopes that it would be an age of common sense and goodwill.

The aftermath is a bitter feeling of despair and insecurity. Some are in fear; some in panic; all on each other's suspicious lookout.

For all that, we must not allow ourselves to be upset. We can resist and defeat evil only through goodness and solidarity.

For Zurab Tsereteli, this is an absolute truth. His memorial to the September 11th attack victims shows this well. A free gift to the people of the United



Монумент «Георгий Победоносец»

Бронза

Москва. Мемориальный комплекс
на Поклонной горе

Мемориал «Трагедия народов»

Бронза. Высота 8 м

Москва. Мемориальный комплекс
на Поклонной горе

Памятник генералу де Голлю

Бронза. Высота 8 м

Москва



взошли все содеянное когда-либо человечеством. И не в том только дело, что не было раньше оружия массового поражения! Того, что было, вполне хватало для уничтожения городов и народов. Но не было раньше такого, чтобы уничтожение миллионов научно разрабатывалось, планировалось и просчитывалось, как государственная программа. Не было никогда, чтобы тысячи людей погибали не на полях сражений, а планомерно, по разнарядке уничтожались в концлагерях Майданека и Треблинки, на Лубянке и на Соловках.

Столетиями будут искать ответа на вопрос: как такое могло произойти? Но исторические факты, даже мирового значения, остаются в веках достоянием историков, археологов. Страшные катаклизмы XX века предстанут в музеях будущего подобием скелетов вымерших чудовищ. Но реально волновать, затрагивать души наших потомков будет в первую очередь ИСКУССТВО — великое гуманистическое искусство XX века, противостоявшее насилию. Оно поведает правнукам о наших трагических судьбах, героизме, страданиях, о том, как мы воспринимали и осмысливали свое время. Скульптурная группа Зураба Церетели «Трагедия народов» — наш голос в грядущем. Наша память. Наше покаяние.

Комплекс на Поклонной горе был задуман и осуществлен как памятник Победе. Героизм и слава Советской армии; счастье и гордость победы, всенародное ликование — вот главный настрой, идеологическое обоснование, которым надлежало руководствоваться создателям памятника. Но и в радостном пафосе победы не вправе мы забывать о московском ополчении, преградившем путь фашистов к столице, о попавших в плен солдатах, объявленных Сталиным предателями и получивших в добавку к мукам фашистских концлагерей еще и заключение в советском ГУЛАГе. О миллионах беззащитных, оставленных на оккупированных территориях, о расстрелах в Бабьем Яре, о сгоревших в пламени Хатыни.

Зураб Церетели не побоялся взяться за самую трудную тему памятника, посвященного подвигу народа. Своей скульптурой он «уравновесил» праздник и слезы победы. Невозможно не склонить голову перед этими горестными и величественными тенями, похожими на свечи, зажженные в церкви перед распятием за упокой миллионов душ. Вечная им память. Вечный покой.

Можно ли говорить о покое, ведь перед нами запечатленный в бронзе момент казни невинных людей, не только тех, которые составляют группу З. Церетели, но сотен, тысяч, миллионов, стоящих за ними.

Церетели удивительно точно передал это ощущение бесконечности: вереница людей, неразлично похожих обреченными головами, изможденными нагими телами — очередь за смертью. Бесконечная череда, и чем дальше, тем все условнее становятся фигуры, обобщенные лица с едва намеченными чертами, впадинами глаз. Фигуры словно бы заваливаются назад и в конце концов переходят в камни, обломки камней; сливаются с прямоугольными гранитными стелами, на которых вырублена одна и та же надпись на разных языках народов бывшего Союза: да будет память о них священна, да сохранится она на века! «На всех языках, — взволнованно повторяет Зураб Константинович, — и на русском, и на украинском, и на еврейском, и на среднеазиатских — на всех языках...»





Прямые и наклонившиеся, эти стелы-надгробия повторяют ритм фигур и сами предстают каменными призраками, бесплотными и монолитными, вечными, как гранит. Запечатленное в камне и бронзе, навсегда остановленное мгновение перехода — из жизни в смерть или из смерти в жизнь? Чем больше всматриваешься в эту неподвижно-движущуюся череду, тем сильнее охватывает чувство, что не заваливаются, не обращаются в камни люди; это камни оживают, приподнимаются, «вочеловечиваются». Не вечная смерть — вечное воскресение запечатлено мастером в его скульптурной группе и запечатлено с потрясающей душу силой! Не пассивная покорность измученных «агнцев бессловесных», но гордое спокойствие бессмертных человеческих душ, неподвластных насилию!

Нет сомнений: не только о жертвах немецкого фашизма думал скульптор, отдавая силу таланта, страстность души своему монументу. В памяти звучит еще один, такой простой и такой страшный рассказ Зураба Церетели о том, как скончалась его старая мама, прочитав в газете заявление какого-то высокомерного политика, что ее сын Зураб Церетели — враг народа. «В тридцать седьмом расстреляли дедушку, она всю жизнь переживала это и, наверное, когда читала эти страшные слова «враг народа», вся сталинская эпоха прошла перед ней». Сердце старой женщины не вынесло даже мысли о возможности возврата ужасов тоталитаризма...

В «Трагедии народов» запечатлелись не только Бабий Яр, не только Саласпилс, Хатынь... Смысл памятника и шире, и символичнее: тоталитаризм в любом облике — смертельная опасность для человечества.

Замечательная скульптурная группа З. Церетели «уравновесила» не только счастье и горечь победы в Великой Отечественной войне. Благодаря «Трагедии народов» в комплексе памятника Победы на Поклонной горе прозвучали героизм и скорбь российской истории XX столетия. Зураб Церетели взял на себя миссию напомнить нынешним и грядущим поколениям о битве Добра и зла, Света и тьмы — апокалипсической битве, сотрясавшей XX век.

Для Зураба Церетели момент памяти — не просто сохранение, но именно воскрешение прошлого. Аромат минувшего — исторические события и быт простого народа; образы людей, известных и неизвестных — все это составляет важнейшую сторону его творчества. Его любовь к истории, к прошлому своей страны, уважение к истории всех народов опять-таки заложены с детства, и Церетели не устает повторять слова благодарности своим родителям, своему учителю, прекрасному художнику В. Шухаеву. «Шухаев, Джапаридзе, Какабадзе дали мне очень много, открыли мне историю Грузии, России, царей. Мой Колумб — это тоже из детства. Детское воспитание дает мне идею, масштаб... Все из детства. В Грузии всегда глубоко чтит историю; интеллигенция была высокообразованной. Мои дед, бабушка — все они получали образование в Санкт-Петербурге, в Германии. Мне с детства привили любовь к истории, знание истории».

Церетели настойчиво старается передать свой личный опыт молодежи, новым поколениям художников.

«Практическое знание материальной культуры своей страны, свое-

Памятник Александру Пересвету, герою Куликовской битвы

Бронза. Высота 3,2 м

Борисоглебск

Копия памятника

Минину и Пожарскому

Бронза. Высота 3,6 м

Нижний Новгород

Памятник княгине Ольге к 1100-летию Пскова

Бронза. Высота 3,2 м

Псков





Памятник О. де Бальзаку

Бронза. Высота 2,8 м

Агда, Франция

Памятник Н.В. Гоголю

Бронза, медь.

Высота 2,8 м

Рим, Италия

Скульптурная композиция «Прометей»

Медь. Высота 20 м

Брокпорт, штат Нью-Йорк, США

Монумент

«Добро побеждает Зло»

Бронза. Высота 19 м

Нью-Йорк. Здание

штаб-квартиры ООН

Монумент «Счастье детям всего мира»

Медь, 5 фигур. Высота 15 м

Брокпорт, штат Нью-Йорк, США



го народа имеет огромное значение, и всему этому надо учиться художнику, — убежденно говорит он. — Надо знать историю. Девятнадцать лет назад я начал делать свою историю Грузии, историю моих предков. Что такое история Грузии, которую я воспроизвожу в скульптурных циклах, в мозаике, в рельефах? Это цари, это древние книги, которые я собрал. Это галерея портретов, бронзовые бюсты семидесяти четырех царей и князей».

Это ансамбль «История Грузии» под Тбилиси. Это монумент «Святая Нина» в Тбилиси — щедрый дар мастера своему народу.

Но не менее близка Зурабу Церетели и русская история, русские святыни: «Храм Христа Спасителя в Москве — делал двери, кресты, купола. Памятник Минину-Пожарскому в Нижнем Новгороде... Люблю Москву, потому и сделал».

Церетели сделал для Нижнего Новгорода копию знаменитого памятника Минину и Пожарскому Ивана Мартоса, как известно, поначалу предназначавшегося для Нижнего Новгорода, где под водительством Козьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского собиралось народное ополчение, освободившее Москву, но в конце концов установленное на Красной площади в Москве. Прекрасная копия работы Церетели, подаренная скульптором Нижнему Новгороду, была торжественно открыта 4 ноября 2005 года на родине Козьмы Минина.

Зураб Церетели вновь и вновь заставляет нас вспомнить о славных людях России — о Петре Великом, об основателе Академии художеств в Санкт-Петербурге и Московского университета графе И.И. Шувалове; о герое Куликовской битвы инокe Пересвете.



Заставляет вспомнить и склонить голову перед многими «славными» разных стран и народов — Бальзаком, монумент которого сделан для города Агды во Франции; ходжой Ахмадом Кадыровым, памятник которому подарен скульптором многострадальной Чечне; де Голлем, чья статуя установлена в Москве. Дарит итальянскому городу Бари памятник святому Николаю Угоднику.

Образы святых, моменты Священной истории для Зураба Церетели — такая же историческая реальность, такая же «память сердца», как реальные впечатления и события его жизни, как люди, бывшие ему близкими. Он постоянно обращается к религиозным темам, создает в мозаике, в рельефах иконы, восстанавливает крест на куполе домового храма Святой Екатерины в здании Академии художеств в Санкт-Петербурге; проектирует мемориальную часовню с Книгой Памяти погибших в блокаде Ленинграда, практически определяет облик церкви Святого Георгия Победоносца, воздвигнутой на Поклонной горе в Москве.

«Это церковные фрески, обретшие объем. Фрески как бы просыпаются в объеме, обретают новую жизнь. В церкви Святого Георгия Победоносца на Поклонной горе в Москве я сделал не росписи, а рельефы, чтобы Троица была объемной, святой Георгий был объемным. Обычно, когда мы входим внутрь храма, фрески создают иллюзию, что за ними небо, к которому обращается верующий, а я в храме Святого Георгия Победоносца открыл настоящее небо, лучи проходят в церковь, и ты прямо контактируешь с небом. Это было новое слово в православной церковной структуре, вызвавшее немало споров. Но Святейший Патриарх благословил мой замысел, он почувствовал,

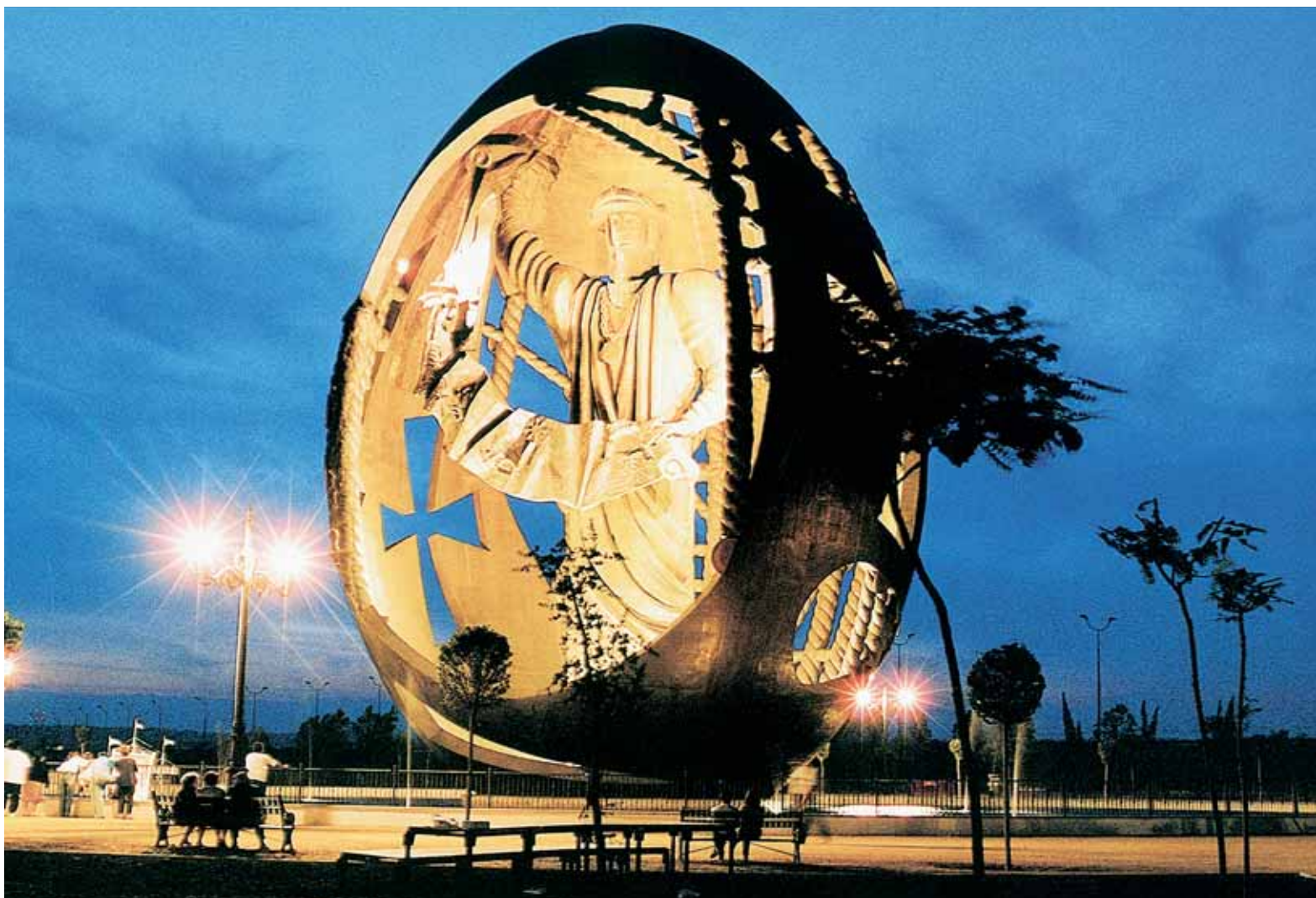


States from the sculptor's better self, the 30-metre-high bronze stela, outlined like one of the World Trade Centre's towers, with a lone tear and a split-open wound, is meant to make everyone share his sincere compassion. Its founding ceremony on 16 September 2005 was attended by Russian President Vladimir Putin.

The memorial will now come into view for everyone entering New York harbour aboard ship, reminding of the disaster and its victims, and warning that a big city might be as exposed to terrorist attacks as a small village, like far-away Beslan.

Tsereteli's sculpture "In Memory of Beslan" has none of mystic or literary associations about it. With its expressive plastics and fascinating rhythm, it makes one feel a direct, childlike aspiration toward the heaven. Its revived, aloft-soaring children-birds or children-angles are exceptionally compelling and at the same time, I don't fear to say, comforting. The sculpture stands as another stone-embodied victory of Good over Evil.

... raise the dead... Zurab Tsereteli's memorial to the Jews fallen victims under Nazism, mounted in Jerusalem on 26 April 2005, again in the presence of, and with the support of, Russian President Vladimir Putin, is another gift on behalf of the whole Russia and another act of human compassion. The Holocaust... What the Nazis did to the Jews was perhaps the



что для верующих людей очень важен такой прямой контакт с Небом. Испокон веков в православном христианстве в селениях, в горах, там, где невозможно было строить церкви, возле дорог на природе ставились каменные кресты, чтобы верующий мог возле них молиться, общаться с Богом. Это древнейшая традиция».

Особый дар Зураба Церетели — непреходящая память о реальных людях, его современниках, ушедших и живых. Он не расстается с ними, «не отпускает их от себя»; они всегда с ним. Вновь и вновь возвращается он к образам художников, писателей, общественных и политических деятелей, своих знакомых, друзей. В скульптурной портретной галерее — статуях и горельефах — воспроизводит их индивидуальные черты, их профессиональные увлечения, неповторимые и обычно очень нелегкие жизненные пути.

Одним из лучших его созданий предстает статуя Иосифа Бродского, которого Церетели знал лично, человека драматической, противоречивой судьбы. Неизбывным позором для нас по сей день остается горестный эпизод сорокалетней давности, когда талантливого молодого поэта обрекли на «принудительные работы», на лесоповал... В дальнейшем мир принял Бродского как великого поэта, он удостоен Нобелевской премии, но вряд ли когда-нибудь изжились до конца в его душе боль и горечь тех дней.

Церетели со всей остротой воспринял эту парадоксальную двойственность судьбы поэта и исходил из нее, выбирая пластическое решение скульптуры. Поэт представлен одновременно в торжественной

мантии лауреата Нобелевской премии и в грубом ватнике лесоруба. В этом сочетании нет ничего неестественного, нарочитого — причудливое одеяние отходит на второй план. Перед нами прежде всего спокойная величавая фигура, прекрасная голова поэта, задумчивое и грустное лицо. Бродский, словно с каким-то недоумением держит в руке лауреатскую «ньютоновскую» шапочку, кажется, столь же случайную и ничего не значащую для него, как ватник и кирзовые сапоги рабочего.

Иосиф Бродский стоит в музее на Пречистенке в Москве рядом с Владимиром Высоцким, рядом с десятками других интересных, дорогих Церетели людей, известных и неизвестных, запечатленных им в скульптуре. Он удостоил их памятника — не на городской площади, не на кладбище, а там, где они всегда остаются рядом с ним, куда ежедневно приходят на встречу с ними сотни людей — в своем музее, в непреходящей жизни искусства.

Если бы каждый из нас вот так, как Зураб Константинович Церетели, считал своим долгом сделать максимум того, что в его силах, мы бы все вместе остановили зло — бездуховность, цинизм и эгоистическое равнодушие, из-за чего только и может зло одерживать свои победы. Будучи художником «милостью божьей», Церетели неукоснительно следует своему призванию: воплощает в искусстве, в зримой пластической форме то, что переполняет его сердце.

Мария Чегодаева

Как Европа нашла Америку

Монументы:

«Рождение Нового человека»

Бронза, медь. Высота 45 м

Севилья, Испания

«Рождение Нового Света»

Бронза, медь.

Высота 126 м

Планируется

соорудить

в Пуэрто-Рико,

США



most monstrous crime known to mankind in the 20th century. The sheer paranoiac idea of racial superiority, unfounded historically, religiously or ethnologically, injected by the Nazis into the German minds, brought untold miseries and deaths to millions of Russians, Poles, Ukrainians, Belorussians, Czechs, Frenchmen, Serbs and others... With the Jews, the Nazi racial doctrines, aiming to exterminate the Jews as a race, reached extreme limits of sadism.

True, among those killed by the Nazis at Babiy Yar, there were no relatives of Zurab Tsereteli. But the concentration camps and atrocities of the 20th-century totalitarian regimes are not mere hearsay for him: some of his family were imprisoned and some executed. And this has made his feelings about the tragedy befallen on Russia in the 20th century all the more acute.

If each of us felt duty-bound to do their best, as Zurab Tsereteli always does, we, all united, would be able to do away with cynicism, callousness and mercenary concern, the very flaws thanks to which Evil might prevail.

An artist by God's grace, Zurab Tsereteli dutifully follows his vocation by embodying what overfills his heart in visible plastic forms of art. And we thank him for that, very much.

Maria Chegodayeva



РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



монумент, посвященный борьбе с международным терроризмом	1	он видел красоту в обыкновенных вещах	24	традиции и новаторство	48
<i>Мария Чегодаева</i>		<i>Андрей Гамлицкий</i>		<i>Виктория Хан-Магомедова</i>	
зураб церетели: искусство способно противостоять злу	2	внутренние и внешние миры стивена самнера	28	«золотое сечение» айдан салаховой	50
<i>Мария Чегодаева</i>		<i>Роберт Флинн Джонсон</i>		<i>Интервью с художником</i>	
императорская академия художеств и скульптурные работы общенационального значения на рубеже XVIII–XIX веков	14	вологодская картинная галерея в москве	30	живопись как хроника жизни	58
<i>Игорь Рязанцев</i>		<i>Виктория Хан-Магомедова</i>		<i>Татьяна Нечаева</i>	
выставка зураба церетели в столице белоруссии	20	арт-дуэт. дронов – эйланбеков	36	гармонии и ритмы ивана лукьянова	62
<i>Екатерина Никитина</i>		<i>Елена Титаренко</i>		<i>Лия Адашевская</i>	
		геометрия мади	40	радуйтесь, птицы	65
		<i>Екатерина Никитина</i>		<i>Никита Махов</i>	
		искусство xx века. взгляд из вены	46	«звездный бал» уральских самоцветов	68
		<i>Лия Адашевская</i>		<i>Ирина Перфильева</i>	



МОСКОВСКИЙ
музей современного
искусства



**динамика
геометрических
форм**

Людмила Крамаренко

71

**андреас гурски,
медиа-живопись**

Андрей Фоменко

74

**искусство в тупике
эволюции**

Александр Никонов

80

**индивидуальность
художника
и парадоксы
творчества**

Алексей Петухов

83

художник XXI века

Виктор Ванслов

85

**два слова о живописи
без надежды**

Александр Григорьев

86

**знаменитый
незнакомец**

Ильдар Галеев

89

tolsty & живописьмо

Антон Успенский

93

**искусство
современников
в зеркале
международного
художественного
салона**

Андрей Гамлицкий

86

всё на продажу

Виктория Хан-Магомедова

102

секонд-хенд

Мария Чегодаева

104

**образование или
самовыражение?**

Мариам Ахундова

108

**«арх москва»
в свете звезд**

Лия Адашевская

110

**хроника
художественной
жизни москвы**

Виктория Хан-Магомедова

112

**свое слово
в традиции**

Ада Сафарова

116

**хроника
художественной
жизни москвы**

Виктория Хан-Магомедова

121

наши авторы

128

императорская академия художеств и скульптурные работы общенационального значения на рубеже XVIII–XIX веков

С конца 1770-х годов обучение скульпторов в Академии художеств вели преподаватели, окончившие это же заведение. Более того, выпускники Академии составляли подавляющее большинство ее членов. Из них сложилась целая группа мастеров, которых принято относить к лучшим русским скульпторам эпохи Нового времени.

В этом ряду мастеров старшее поколение представлено Ф.И. Шубиным и Ф.Г. Гордеевым, среднее — Ф.Ф. Щедриным, М.И. Козловским, И.П. Мартосом, младшее — И.П. Прокофьевым, М.П. Александровым-Уважным, Г.Т. Замараевым, с 1800-х — С.С. Пименовым и В.И. Демут-Малиновским.

Наличие столь сильных скульпторов, как и равных им по дарованию живописцев и архитекторов, превращало академическое сообщество в главную творческую силу русского искусства XVIII–XIX веков.

Академия участвовала в крупнейших начинаниях, связанных в том числе и с искусством скульптуры. Таковы, например, возведение Казанского собора, конкурсы на памятники А.В. Суворову и Минину и Пожарскому, создание пластического убранства Адмиралтейства и Большого каскада в Петергофе.

Весьма примечательно возникновение потребности в конкурсах, и, что не менее важно, имелась возможность провести их среди мастеров, сопоставимых по силе таланта. Так, в конкурсе на проект памятника А.В. Суворову участвовали Козловский, Мартос и Прокофьев. Победа досталась Козловскому. Конкурс на проект памятника Минину и Пожарскому проходил уже после безвременной кончины Козловского, и в ходе соревнования между Мартосом, Щедриным, Прокофьевым и совсем молодым С.С. Пименовым и Демут-Малиновским победил Мартос. К соревновательному принципу, применявшемуся в Академии в процессе обучения и принятому Екатериной II при выборе художников для создания живописного убранства Кремлевского дворца, стали достаточно регулярно прибегать в решении художественных задач, особо значимых для государства и общества. Возможность выбора из числа проектов, предложенных первоклассными мастерами, предполагала высокое качество конечного результата. Однако была и обратная сторона — оставались нереализованными отвергнутые предложения. Учитывая талант авторов, остается лишь сожалеть об этом. Скажем больше. Получилось так, что несколько замечательных скульпторов волею судьбы оказались вынужденными работать одновременно на сравнитель-

Иван Мартос
**Памятник
Минину
и Пожарскому
в Москве**
1804–1815
Открыт в
1818 году



The Imperial Academy of Arts and the Sculptural Works of National Value at the Turn of the 18th and 19th Centuries



In the late 1770s, instruction of sculptors in the Academy was already in charge of tutors who had themselves graduated from it. Indeed, the graduates outnumbered the rest of the staff. Some of them have been justly recognized as the best Russian sculptors of the New Time epoch.

Among them, F.I. Shubin and F.G. Gordeyev represented the eldest generation, F.F. Shchedrin, M.I. Kozlovsky and I.P. Martos the middle generation and I.P. Prokofiev, M.P. Aleksandrov-Uvazhny and G.T. Zamarayev the youngest generation. In the early 1800s, S.S. Pimenov and V.I. Demut-Malinovsky joined in.

With this cohort of strong sculptors, along with equally gifted painters and architects, the Academy's community was taking the lead in the Russian art of the time.

The Academy partook in major construction projects, especially those involving the art of sculpture. These were, among others, the erection of

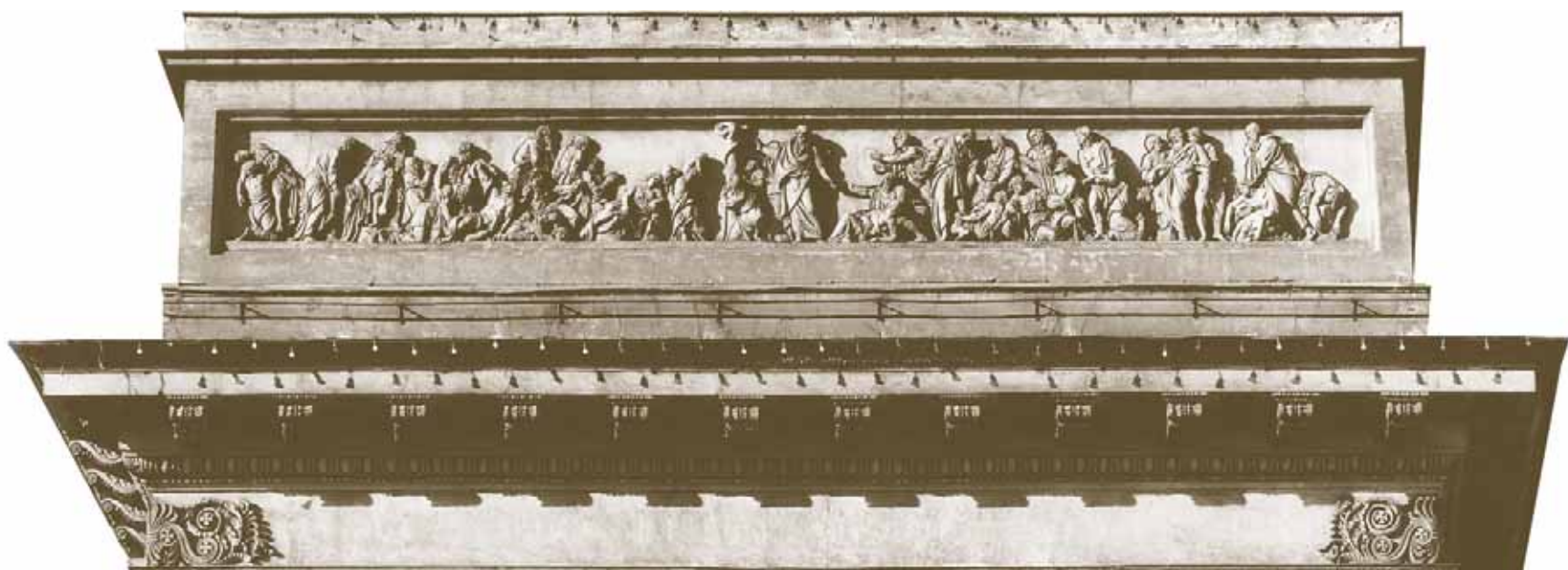
Василий
Демут-
Малиновский
**Колесница
со статуей
Победы**
Нарвские
триумфальные
ворота
в Петербурге
1830

но ограниченной территории столичного региона, располагая отнюдь не большим числом заказов на произведения, которые изначально могли бы претендовать на исключительное внимание общества¹.

Так или иначе, но с открытием монументов А.В. Суворову (1801) и Минину и Пожарскому (1818) впервые за всю историю отечественного искусства русская пластика дала стране два выдающихся памятника национальным героям. Причем произведения эти разделяло чуть больше полутора десятилетий. Подобная ситуация несомненно свидетельствовала о зрелости и мощи национальной школы ваяния, об осознании этого заказчиками и обществом, об укрепившейся вере в силы собственных скульпторов.

Нельзя не заметить, что успех был достигнут не только усилиями скульпторов-проектантов, но и мастеров-исполнителей. Наиболее известными среди русских литейщиков в Академии художеств были ее воспитанники: особенно проявивший себя в 1780-е годы В.П. Можалов и выдвинувшийся в первый ряд с середины 1790-х годов В.Б. Екимов, который руководил отливкой статуи Суворова и группы Минина и Пожарского. На рубеже веков стало ясно, что литейная Академии художеств недостаточно велика для решения встающих перед ней задач. Например, чтобы вывезти статую Суворова высотой 3,37 м, пришлось разобрать печь и стену. Поэтому в 1805 году по проекту архитек-

Иван Прокофьев
Медный змий
Рельеф
на Казанском
соборе в
Петербурге
1806–1807





Михаил Козловский
**Екатерина
в образе Минервы**
1785
ГРМ

Феодосий Щедрин
**Морские нимфы,
поддерживающие
небесную сферу**
Скульптурная группа
у главного фасада
Адмиралтейства
в Петербурге
1812–1813

Степан Пименов
**Святой князь
Александр Невский**
Скульптура на
фасаде Казанского
собора
1807–1811



тора, профессора Академии А.Д. Захарова была построена новая просторная двухэтажная литейная мастерская с большой печью, рассчитанной на отливку нескольких столь же крупных статуй². И уже в 1810 году вице-президентом Академии П.П. Чекалевским была выпущена книга «Опыт ваяния из бронзы одним приемом колоссальных статуй» (СПб). «Колоссальными» тогда называли статуи, высота которых превышала средний человеческий рост, составляла более двух метров.

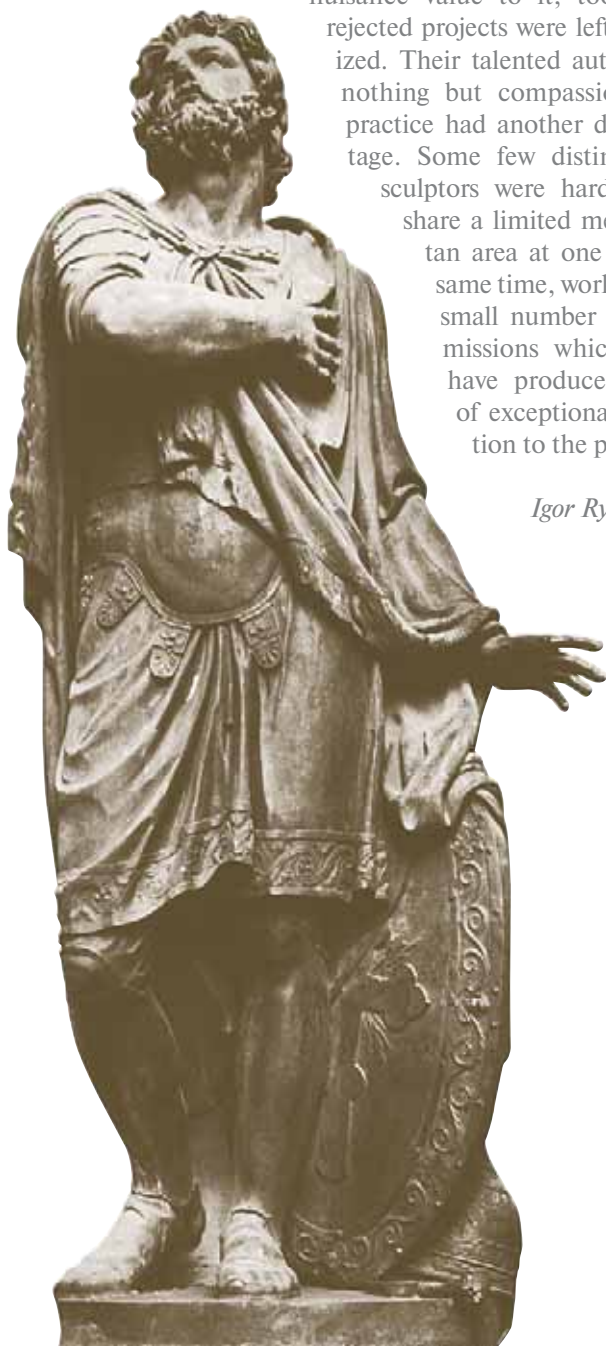
В первые годы XIX века Россия располагала прекрасными мастерами, исполнившими «колоссальные» статуи и группы в пудостском камне. Это «Морские нимфы, несущие небесный глобус» у Адмиралтейства (5,6 м), «Похищение Прозерпины Плутоном» и «Геркулес, удушающий Антея» у Горного института (обе группы около 3,5 м) и статуи рек у Ростральных колонн (около 5 м)³.

Уверенность заказчиков и общества в огромных содержательных и формальных возможностях искусства скульптуры, в высоком классе отечественных ваятелей и замечательном умении мастеров-исполнителей стимулировала использование пластического убранства в архи-

the Kazan Cathedral, the contests for monuments to A.V. Suvorov and to Minin and Pozharsky, the ornamentation designs for the Admiralty and for the Grand Cascade in Peterhoff. It is remarkable that such contests were in demand at the time and, what's more, that contestants comparable in talent had a chance to take part in them.

The principle of contest, first used during the course of instruction at the Academy and later taken over by Catherine II in earmarking painters for the ornamentation of the Kremlin Palace, came to be applied regularly in coping with art undertakings, especially those of high importance for the state and society. With a number of projects submitted by first-rate masters to choose from, a high quality of the finished product was most likely to be expected. But there was a nuisance value to it, too: many rejected projects were left unrealized. Their talented authors got nothing but compassion. The practice had another disadvantage. Some few distinguished sculptors were hard put to share a limited metropolitan area at one and the same time, working on a small number of commissions which could have produced works of exceptional attraction to the public.

Igor Ryazantsev



тектурных сооружений. Довольно часто скульптурное убранство решали в виде тематических циклов. Это позволяло развернуто выразить содержание и достойно украсить здание. Такой тип убранства в принципе восходит в России к опыту времен Петра I и Екатерины II, но масштабность подобных начинаний в 1800–1810-е годы значительно возрастала. Это видно, например, по циклам Казанского собора и Адмиралтейства.

Весьма существенным новшеством можно считать появление в 1800-х годах программ скульптурного убранства, обнародованных в печатном виде «Программы для Наружных Барелиефов, Статуй и Бюстов к воздвигаемому в Кремле зданию Мастерской — Оружейной Палаты, сочиненная Почетным членом оной Палаты Алексеем Малиновским». Малиновский предложил поместить на фасаде строившегося здания Российского музея все основные виды скульптуры. Это давало возможность не только представить галерею исторических «портретов», но и изобразить в барельефах важнейшие, с точки зрения людей того времени, эпизоды отечественной истории. Героями цикла стали видные военачальники, политические и государственные деятели и персонажи, оставшиеся в памяти людей благодаря своему служению Отечеству. В свой перечень Малиновский включил даже легендарного Бояна.

Об истории, но не светской, а «священной», повествует наружная скульптура Казанского собора, созданная ваятелями Академии художеств. Примечательно, что библейские и евангельские события изображены, по сути дела, как исторические, хотя произведения, в которых они запечатлены, помещены на стенах храма. Наружная скульптура Казанского собора по обыкновению тех лет решена в виде тематических циклов. За основу были взяты Богородичный цикл и история бытования иконы Казанской Божьей Матери. Отсюда и последовательность рельефов. Цикл должен был начинаться на фасаде, противоположном Невскому проспекту, сюжетом «Зачатие Богоматери», а заканчиваться под портиком колоннады, обращенной к Невскому проспекту, «Явлением образа Казанской Богородицы» и «Чудотворением в Москве»⁴. Но на первый план вместо темы Богоматери вышла тема Христа. Именно она была вынесена на фасад, обращенный к Невскому проспекту и ставший главным. Тема Христа находила поддержку и в огромных статуях коленопреклоненных архангелов Гавриила и Михаила. Украшенный полукруглой колоннадой фасад обрел явно выраженное посвящение Христу, а уже через него — Богоматери.

К числу наиболее значимых тематических циклов первых лет XIX века относится и скульптурное убранство Адмиралтейства. Его авторами стали ведущие мастера Академии художеств, победившие в конкурентной борьбе итальянцев — Фридолино Торичелли и Барнаба Медичи⁵. Здание украсил многокомпонентный цикл, программа которого строилась не на прямом изображении событий и героев светской и «священной» истории, а использовала мифологию. Такой способ общения со зрителем предполагает иносказание. В случае Адмиралтейства в качестве иносказания был выбран сюжет «Возобновление флота в России Петром I» и становление страны как морской державы. «Одическая» интерпретация темы сделала естественной встречу в центре композиции главных героев — Петра и Нептуна. Земному царю, облаченному в римское одеяние, морской владыка вручает свой трезубец как знак власти над водными просторами.

В трактовке других частей убранства степень иносказания возрастает. Так, над аттиком, на углах четверика башни помещены фигуры героев и царей древности: Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского, с которыми ассоциировался Петр I. В построении скульптурного убранства Адмиралтейства ясно прослеживается ярусность, способствующая поэтапному развитию содержания.

Одной из самых крупных работ скульпторов Академии художеств XVIII–XIX веков было обновление обветшавшего пластического убранства Большого каскада в Нижнем саду Петергофа. Высочайшее повеление об этом было дано Павлом I Академии художеств в 1799 году. Там говорилось: «Вместо статуй, стоящих в Петергофе на каскаде противу среднего сходу, отлить при Академии художеств из металлу бронзы; в выборе для сего фигур придерживаясь более старым, то есть нынешним, кои на каскаде том стоят, и когда готовых при Академии форм, подходящим к тем статуям нет, в таком случае приготовить оныя вновь»⁶. Тем самым объективно уже по материалу новая скульптура каскада должна была, придерживаясь старой, отличаться от нее. Еще в большей степени модификация обуславливалась тем, что эти произведения исполнялись заново скульпторами Академии художеств.

В новый «ареопаг» не были включены размещавшиеся ранее на уступах по сторонам водопадных лестниц олицетворения двенадцати месяцев. Значительная часть образов из «обязательного» арсенала петровской поры не нашла применения в начале наступившего столетия.

Взамен, в соответствии со вкусами новой эпохи, в ансамбль были включены шедевры классики (Античности и Высокого Ренессанса), разумеется, в копиях. По слепкам, имевшимся в Академии художеств, решили отлить копии Венеры Медицейской, Ганимеда, Фавна Флорентийского, Флоры Капитолийской, Меркурия Капитолийского, Венеры Каллипиги, «Игрока с диском», Антиноя Капитолийского, Мелеагра Бельведерского, Вакха Микеланджело, Фавна Росси⁷.

Исполнение нового статуарного ансамбля Большого каскада было, пожалуй, первым художественным событием, обозначившим появление начальных признаков обращения к стилизации. Причем создаваемое произведение изначально рассчитывается на восприятие в новом, современном контексте, обусловленном текущей художественной практикой.

Вслед за петергофским Большим каскадом обращения к стилизации потребовала задача украшения постамента памятника Петру I перед Михайловским замком (1800).

Стремление к стилизации сказалось и в других работах, появившихся в первом десятилетии XIX века. Оно характерно, например, для групп 1809 года перед портиком Горного института в Петербурге — «Похищение Прозерпины Плутоном» В.И. Демут-Малиновского и «Геркулес, удушающий Антея» работы С.С. Пименов-отца. Композиции групп восходят к одноименным скульптурам мастеров прошлого: первая — Ф. Жирардона, вторая — Микеланджело и С. Мадерна.

Стилизационное заимствование дает о себе знать и в скульптурах Казанского собора. Оно сказалось в упомянутых выше несохранившихся статуях коленопреклоненных архангелов Гавриила (И.П. Мартос) и Михаила (В.И. Демут-Малиновский), а также в группе коленопреклоненных ангелов с канделябром (И.З. Ка-



Михаил Козловский
**Памятник А.В. Суворову
в Петербурге**

1801



шенков, 1807, бронза). В этих произведениях Мартос и Демут-Малиновский перетолковывают, а Кашенков цитирует мотив статуи Микеланджело для гробницы святого Доменика в Болонье «Ангел с подсвечником» (около 1485). И уж совсем прямая цитата — северные двери Казанского собора. Они представляют собой почти точную копию дверей флорентийского баптистерия Лоренцо Гиберти 1452 года. Черты стилизации и цитирования включаются в общий классицистический облик сооружения, позволяя опять-таки говорить о появлении элементов эклектизма.

Обращение к наиболее крупным и значимым работам скульпторов Академии художеств, созданным на рубеже XVIII–XIX веков, позволило в какой-то мере представить общую картину реального бытия «ваятельного» искусства в России той поры. В ходе рассмотрения выявились устремления и творческие возможности ведущих мастеров, степень профессиональной и историко-культурной осведомленности руководства Академии, а также их соответствие задачам, выдвигавшимся государством и обществом.

Игорь Рязанцев



¹ Рязанцев И.В. Скульптуры русской классики. Проблемы синхронного творческого бытия // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Пятый выпуск. Редактор-составитель И.В. Рязанцев. М.: НИИ РАХ, 1999. С. 62076.

² Мозговая Е.Б. Из истории Литейной мастерской Академии художеств XXVIII — начала XIX века // Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Наследие и современность (Искусство России). СПб., 1992. С. 22–28

³ Размеры приведены в кн. И.В., Крестовский Петров Е.Н., Белехов Н.Н. Указ. Соч. С. 335, 333.

⁴ Аплаксин А. Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описании... [СПб.], 1911. Ч. III. Приложения к истории Казанского собора. Приложение 55. С. 29.

⁵ Каганович А.Л. Феодосий Федорович Щедрин. 1751–1825. М., 1953. С. 91, 92, 94.

⁶ Архипов Н.И., Раскин А.Г. Петродворец. Л.; М., 1961. С. 63.

⁷ Архипов Н.И., Раскин А.Г. Указ. соч. С. 63–64.

Степан Пименов

Геркулес, удушающий Антея

Скульптурная группа у главного фасада Горного кадетского корпуса в Петербурге

1809–1811

Василий Демут-Малиновский

Плутон, похищающий Прозерпину

Скульптурная группа у главного фасада Горного кадетского корпуса в Петербурге

1809–1811



выставка зураба церетели в столице белоруссии

26 мая в Национальном художественном музее Республики Беларусь в Минске открылась персональная выставка произведений президента Российской Академии художеств, народного художника России, СССР и Грузинской ССР, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО Зураба Церетели. Выставка была организована Министерством культуры и Национальным художественным музеем Республики Беларусь, Российской Академией художеств, Московским музеем современного искусства. Минск стал первым городом ближнего зарубежья, жители которого смогли познакомиться с творчеством художника. До этого выставки прошли во многих городах Российской Федерации – Москве, Санкт-Петербурге, Ярославле, Липецке, Вологде, Туле, Пензе, Тамбове.

Zurab Tsereteli Exhibits in Belarus's Capital



The exhibition of Zurab Tsereteli's work opened at the Republic of Belarus's National Museum of Arts in Minsk on 26 May 2006 had been meant to continue the trend set by the President of the Russian Academy. Besides the National Museum itself, organizational efforts had also come from the Republic of Belarus's Ministry of Culture, the Russian Academy of Arts and the Moscow Museum of Modern Art. Of all the capital cities of the former Soviet republics, Minsk was the first to have entertained such a comprehensive show. Before that, the People's Artist of



Перед открытием выставки Зураб Церетели вместе с делегацией представителей РАХ побывал в новой национальной белорусской библиотеке. Она поразила гостей не только своим масштабом, необычной формой, но и современным профессиональным оборудованием, интересным пластическим и декоративным решением пространства.

О ней гостям рассказал директор национальной библиотеки Республики Беларусь Роман Мстиславович Матульский:

— Идея состояла в том, чтобы построить библиотеку для будущего, для молодежи, для ученых и для специалистов всех отраслей. Библиотеку, которая бы была удобна и удовлетворяла бы любые информационные потребности.

Старое здание не могло вместить всех читате-

лей, на должном уровне обеспечивать возросшие потребности.

За основу архитектурного решения новой библиотеки была взята необычная форма, напоминающая алмаз. Архитекторы оригинального здания — белорусские архитекторы Виноградов и Краморенко. Такая форма выбрана не случайно, она имеет символическое значение. Самый дорогой камень — алмаз, который благодаря человеку превращается в драгоценность — бриллиант, но наибольшая ценность, которую создает человек, это знания. И, как и положено бриллианту, здание покоится, как на оправе, на стилобате, в котором размещены читальные залы.

Интерьер также имеет свои особенности, декор передает суть: библиотека — хранительница знаний,

Russia, the USSR and the Georgian Soviet Republic had successfully paraded his work in many cities of the Russian Federation: Moscow, Petersburg, Yaroslavl, Lipetsk, Vologda, Tula, Penza and Tambov.

A few hours before the exhibition was opened, Zurab Tsereteli, always mindful of his title of UNESCO Envoy of Goodwill, paid a visit to the new Byelorussian national library. He and the attending delegation of the Russian Academy were impressed with the enormity of the building (shaped like a diamond) and with the library's up-to-date hardware and the interesting plastic and decorative arrangement of its spaces. The library's director, Roman Matulsky, spoke to them about the underlying ideas of the project and the ways it is to work.

Ekaterina Nikitina





мудрости. Богатое художественное оформление — работы белорусских художников, выполненные как специальный государственный заказ. Темы работ: современная жизнь Белоруссии, ее история, традиции, обряды.

Рядом с библиотекой памятник Франциску Скорине — первопечатнику, первому, кто на кириллице напечатал Библию, т. е. заложил основу книгопечатания и соответственно — просвещения и образования. Памятник выполнен белорусским скульптором О. Дранцем.

Символика монумента отражает развитие письменности от истоков книгопечатания до современных технологий. Композиция включает фигуру Франциска, большую книгу, где написано «да совершенен будет человек» на разных языках мира. Эта фраза раскрывается в различных высказываниях культурных и общественных деятелей белорусского народа.

После посещения новой библиотеки делегация Российской Академии художеств приняла участие в торжественном открытии персональной выставки З.К. Церетели. Мы предложили нескольким представителям художественной общественности Минска высказаться по поводу этого события.

Дарья Амелькович, корреспондент минской газеты «Культура»:

— Открытие такой выставки для города — событие. В российских СМИ насаждается неоднозначное отношение к личности Зураба Церетели, и вот нам теперь предоставляется возможность самим посмотреть на его работы и сформировать свое отношение, оно не будет более зависеть от предвзятой прессы. К сожалению, минчане практически незнакомы с творчеством Церетели, многие только слышали о его гигантских скульптурах и не видели его живопись, эмали. Поэтому интерес к выставке среди населения весьма высок.





Роман Мстиславович Матульский, директор Национальной библиотеки Республики Беларусь:

— Зураб Церетели — настолько яркая и неординарная личность в искусстве, что для нас открытие его персональной выставки — событие и праздник, тем более что это первая его выставка, открывшаяся в нашей стране.

Ричард Болеславович Смольский, ректор Белорусской академии художеств, доктор искусствоведческих наук.

— Во-первых, большинство минчан с творчеством Зураба Церетели знакомы мало, в основном по прессе с определенным привкусом, а персональная выставка свидетельствует о том, что он на самом деле крупный, самобытный, яркий мастер, причем природа одарила его многими талантами, возможностью творить в разных жанрах и стилях: он и скульптор, и график, и живописец, и монументалист, и помимо этого всего еще ведет активную общественную жизнь.

ДИ: Ричард Болеславович, расскажите о художественном образовании в Минске.

— Художественное образование в Минске своими корнями, естественно, уходит в историю Российской Академии художеств, 250-летие которой мы также будем отмечать. Многие мастера, преподаватели нынешней Академии искусств Беларуси являются воспитанниками российских школ. И, естественно, мы бережем и продолжаем традиции академической школы, потому что, став в последние десятилетия суверенной республикой, развиваем связи с западной культурой образования, и убеждаемся, что на Западе академическая школа утрачена. Установка на авангард в художественном образовании привела к тому, что студенты не в состоянии сделать обычный реалистический портрет. И поэтому, когда они видят работы наших студентов, то приходят в восторг и говорят: вы делаете великое дело, вы сохраняете школу. Но, с другой стороны, мы не ограничиваем поиски наших студентов только реалистической школой, хотя я сторонник того, что сначала нужно освоить академическую школу, а потом на твердой профессиональной почве уже экспериментировать.

Можно сказать, что художественное образование в Белоруссии — это стройная система, так как и в областных центрах имеются художественные училища, которые подпитывают новыми кадрами Минскую академию искусств. У нас имеется также госу-

дарственная система поддержки талантливой молодежи, существует президентский фонд, из которого одаренные студенты получают стипендии, финансовую поддержку для создания работ.

Беседы с представителями белорусской общественности на персональной выставке З.К. Церетели позволили, как и на всех предыдущих его выставках в разных городах России, установить творческие контакты и способствовали взаимопониманию людей культуры. Выставка, помимо художественной информации об интересном художнике, имеет широкий культурный и общественный, а в Минске еще и политический аспекты. Она повышает роль искусства в обществе. Обо всем этом говорили деятели Белоруссии на выставке Церетели.

Екатерина Никитина



он видел красоту в обыкновенных вещах



He Saw Beauty in Ordinary Things

Выставка, состоявшаяся в Академии художеств, была посвящена светлой памяти Виктора Ефимовича Цигалья (1916–2005) и его 90-летию. Сам художник не хотел отмечать выставками прошлые юбилеи. «Нет-нет, не буду и не хочу! Такая это страшная нервно-психологическая нагрузка! И вообще устройство ретроспективной персональной выставки — дело сложное и даже рискованное. Зачем показывать все — и хорошее, созданное в пору творческого расцвета, и слабое, «провалы», которые есть у каждого художника!» — восклицал Виктор Ефимович накануне своего 85-летия.

Устроители выставки не согласились со столь строгой оценкой самого художника, представив

Виктор Цигаль

Кентавр

Металл,

камень

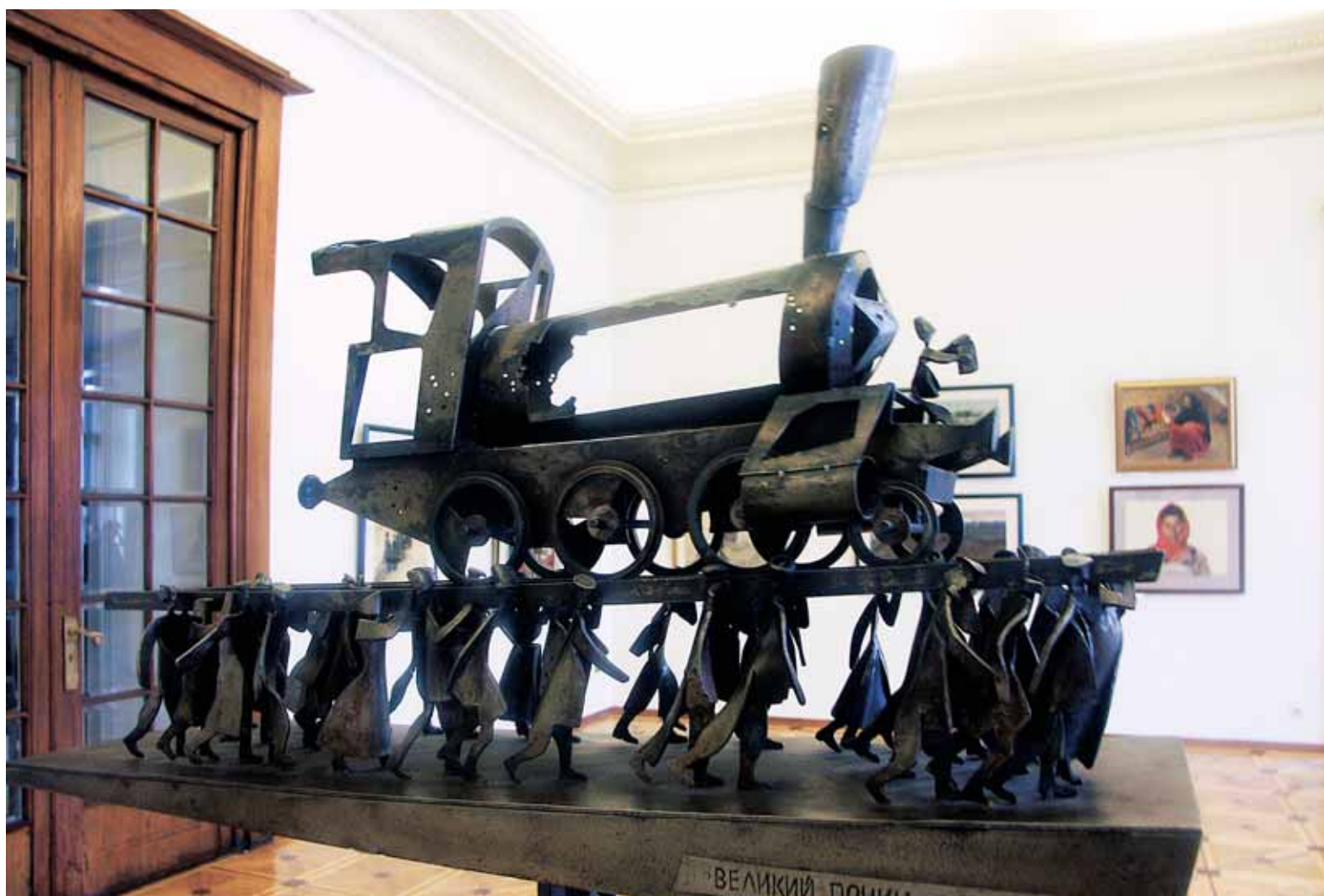
1970

Великий почин

Металл

1970

The exhibition devoted to the memory of Viktor Yefimovich Tsigal (1916–2005) and his 90th birthday in the Academy of Arts would not have been after the artist's wont. He had never liked marking his jubilees with retrospectives. "No! I shan't do it. And I don't want anyone to do it for me!" he exclaimed on the eve of his 85th birthday. "It would be a terrible strain on my nerves. Arranging a retrospective is so difficult, even risky. Why should we show everything we have done in our



lifetime? Of course, we did bright things when we were in our prime, but sometimes we did very weak things too. Every artist did so."

The artist's self-will had not discouraged the organizers of the present exhibition. They offered a parade of his works, including studio and book graphic works, paintings, sculptures and pieces of decorative and applied art. The exhibition in fact proved a summary of the wide-ranging themes and experiments Viktor Tsigal had undertaken during his lifetime.

Viktor Tsigal asserted himself as artist difficult times, yet his work shows compellingly enough that one's freedom is no factor of circumstance but is an achievement of one's personality.

For him, Art was always the highest priority. He wrote the word always capitalized. So he did in his book of reminiscences, "Meetings on the Road", — another genre in which he revealed his remarkable talent. Accordingly, any appreciating art-lover will be right when he refers to Viktor Tsigal as an Artist or a Master, always capitalized.

Andrei Gamlitsky



**Мирель
на Тепсене**

Картон, масло
1984

Красногвардейцы

Металл
1984
ГТГ

широкую ретроспективу его творчества во всей его многогранности: станковая и книжная графика, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Экспозиция в сжатом виде отразила творческий путь Виктора Цигалья, весь спектр тем и поисков мастера.

Особенно полно показано графическое наследие художника, с которым он по праву занял выдающееся место в отечественном искусстве второй половины XX века. Открывали выставку рисунки, сделанные во время Великой Отечественной войны: портреты фронтовых товарищей, места, где проходил боевой путь его танкового корпуса. Уже эти пер-





Автопортрет с Дианой

Холст, масло

1984

Любовь Полищук

Холст, масло

1990



Давно не спал

Бумага,

карандаш

1941–1945



вые опыты свидетельствуют о незаурядном мастерстве Цигалья-рисовальщика, намечают главные черты его художественного мировоззрения. Острые, наблюдательные зарисовки отличают интимность, душевность, внимательное и чуткое отношение к модели. Документальные по форме фронтовые рисунки совсем еще молодого Виктора Цигалья подчеркивают все светлое и лучшее, что есть в мире, воплощают то дорогое качество, которое называется «человеческая надежда» (по выражению Е. Моисеенко).

На выставке были представлены самые значительные графические серии художника, которые он сам особенно высоко ценил: «Коктебель» (с 1947), «Дагестан» (с 1957), «Азовское море» (1964–1965), «Рыбаки Азербайджана» (1965–1967), «Цирк и цирковая школа» (1969–1975), «Узбекистан» (1984), «Кольский полуостров. Старая Умба» (1984), «Торжок. Пушкинские места» (1983), «Подмосковье», зарисовки Италии и Голландии, книги для детей с его иллюстрациями.

Разнообразную по географии, тематике и стилю графику Цигалья отличает внутреннее единство, обусловленное художественной философией мастера: он видел красоту и поэзию в самых обыкновенных вещах, верил в добрую природу человека, его единство с окружающим миром, любил природу, детей и животных. Светлое, оптимистическое мировосприятие Виктор Цигаль сохранил и пронес через всю свою долгую жизнь.

Эти качества — особая естественность, искренность творчества — составляют главную силу искусства художника, создают то неповторимое очарование, которое охватывает перед его работами. В его произведениях отсутствуют конфликтность, психологическая напряженность, пафосная социальность. Оптимизм Цигалья абсолютно органичен. Это не уход в мир собственных фантазий, нет, он так видел и чувствовал.

Художник сам говорил, что всегда шел от эмоций, от чувств. А размышление, трезвый расчет — это вторичное. Виктор Цигаль обладал редким даром преобразовывать реальность, не теряя с ней связи. Графические листы со сценами повседневного труда и отдыха дагестанских крестьян или голландских горожан поражают любованием деталями ситуаций, тонкими композиционными оттенками, захватывают ощущением постоянного, изменчивого движения и беспредельностью пространства. Степи и горы Крыма воспринимаются почти метафизическим, суровым и прекрасным мирозданием. Зарисованные поколениями художников виды Рима обретают у Цигалья свежесть первого впечатления, искреннего удивления от увиденного.

Творчество Виктора Цигалья, связанное с непростым периодом истории нашей страны, ярко свидетельствует, что свобода — не сочетание внешних условий, а качество личности. Особенно это проявилось в скульптурах на революционную тему («Красногвардейцы», «Первый трактор», «Субботник»). Пронизанные романтикой и даже пафосом зарождения нового мира, они лишены фальши, которой полно официальное искусство советского времени.

Скульптуры Виктора Цигалья составляют единый организм с графикой и живописью. Собственно, его металлическую пластику назы-



вают «скульптурной графикой» или «графической скульптурой». Своеобразие его скульптур не просто в своеобразной «уплощенной» форме, изысканности силуэта, применении необычных методов пространственного построения. Цигаль-скульптор столь же артистично соиздатель в преобразовании реальности, как и Цигаль-график. Открытость, незаконченность графического листа требуют активности восприятия, как бы домысливания изображения. Так и скульптуры Цигалья. Будучи неизменно вещественными и трехмерными объектами в реальном пространстве, они, по сути, представляют живую проекцию-отражение творческого импульса автора, мысленно «разворачиваемую» зрителем.

Созидающее художественное видение Цигалья воплотилось в созданных им предметах быта. Зеркала, светильники, подсвечники выполнены из гнутой проволоки и объемной керамики. По своей линейной структуре, стилизованной условности и богатой фантазии они близки графике и скульптуре Цигалья. В вещах утилитарного назначения мастер на практике реализовал свою способность открывать красоту в обыденном, преобразовывать реальность в соответствии со своими представлениями о ней.

С работами Виктора Цигалья в академические залы вошла сама жизнь во всей своей сложности и многообразии. Но это жизнь, увиденная острым глазом, прошедшая через доброе сердце и пересозданная умелыми руками искреннего художника.

На первом месте для него всегда было любимое Искусство. Именно так — с большой буквы написал он это слово в книге воспоминаний «Встречи в пути» (сочинительство — еще одна грань разностороннего дарования этого замечательного человека). В свою очередь, Виктора Цигалья можно без преувеличения назвать Художником, Мастером с большой буквы, любимого и ценимого поклонниками искусства.

Андрей Гамлицкий

Из серии «В Голландии»

Бумага, гуашь, акварель

1978

Лена Шагинян на берегу.

Фрагмент

Картон, масло

1956



внутренние и внешние миры стивена самнера

С 18 мая по 11 июня в залах Галереи искусств

Зураба Церетели работала выставка произведений британского художника Стивена Самнера «Прошлое и грядущее: новая живопись», экспозицию которой составили 30 живописных полотен.

Выставка организована Российской Академией художеств, Московским музеем современного искусства при поддержке галереи Сержа Сорокко (Сан-Франциско, США)

Стивен Самнер — художник, для которого важны прежде всего свет, его материальные и метафизические качества. Передача сложных эффектов световоздушной среды — главная художественная задача искусства Самнера.

Почти 130 лет назад Джеймс Уистлер вызвал гнев самого влиятельного критика своей эпохи — Джона Рескина своей картиной, изображающей салют, — «Ноктюрн в черном и золотом: Падающая ракета». В 1877 году Рескин объявил: «Я много видел и слышал простолюдного хамства, но никогда еще не слышал, чтобы требовали 200 гиней за то, что выплеснули ведро с краской в лицо публике». Это заявление послужило поводом для судебного иска Уистлера против Рескина, который, несмотря на то что Уистлер выиграл «небольшую сумму в 1 фартинг», привел Уистлера к банкротству в 1877 году. Весь этот шум и гам по поводу воздушной картины, которая была намеренно написана расплывчато и в изыскан-

Стивен Самнер
Без названия
Холст, масло
2006

Innermost and Outermost

Stephen Sumner (b. 1959, Blackpool, England) flaunted 30 canvases in Moscow. His exhibition under the heading “Past and Future: New Painting” was on public view at the Zurab Tsereteli Gallery between 18 May and 11 August.

The display had been run by the Russian Academy and Moscow





Museum of Modern Art with support from Serge Sorokko Gallery (San Francisco, CA, USA).

Stephen Sumner is above all an artist of light. By concentrating on its physical and metaphysical attributes he produces marvellous effects of light-and-air consonance.



ных тонах, стал ее самым главным достоинством, а впоследствии сделал ее знаменитой.

По большому счету искусство сегодня не вызывает таких страстных атак, как это было во времена Уистлера. Тем не менее во многих случаях произведения искусства продолжают одновременно вдохновлять и ошеломлять зрителя не за счет агрессивного или яростного сюжета, цвета или исполнения, а благодаря тонкости и ощущению внутренней рефлексии. Почему это происходит? Печальная истина заключается в том, что в опутанной проводами окружающей среде, где мы всегда находимся под наблюдением, факты и информация, наполненная фотографическими, видео- и кинематографическими образами, обрушиваются на нас 24 часа в сутки с ошеломляющей силой. Не то чтобы люди не хотели снизить темп и подойти с эстетической точки зрения к искусству глубоко личному, обращенному внутрь. Дело в том, что из-за взлетов и падений нашей каждодневной жизни мы потеряли способность отойти в сторону и задуматься, и нуждаемся для этого в поводе извне.

Прежде чем мы сможем по достоинству оценить живопись Стивена Самнера, очень важно выяснить, чем она не является. Во-первых, эти пейзажи не фотореалистичны, несмотря на мягкофокусный туман, популяризируемый Герхардом Рихтером и другими широко известными фотографами, с творчеством которых картины Самнера имеют поверхностное сходство. Что более интересно: живописные виды Самнера не столько основаны на впечатлениях от определенных мест, сколько являются плодом его

творческого воображения. Эти картины — виды его внутреннего мира, одновременно знакомые и поразительно чуждые нашему глазу.

Чарльз Фишер заметил: «Способность видеть сны позволяет каждому из нас переживать спокойное и безопасное безумие каждую ночь». Спокойные и созерцательные картины Стивена Самнера не имеют ничего общего с безумием, но во многом связаны с миром сновидений. Они, как вспышки, в нашей памяти, когда мы не можем сознательно определить, реально ли это или это плод нашего воображения. Несомненно, что его произведения вызывают гипнотическое благоговение у зрителей, которые готовы потратить время на то, чтобы почувствовать настроение каждой работы, вместо того чтобы пробежать одним взглядом по всем сразу и найти там нечто знакомое, чего там на самом деле нет.

В 1856 году Камиль Коро выразительно сказал о своем искусстве: «Красота в искусстве — истина, омытая впечатлением, полученным от природы... Реальность — одна часть природы; чувство завершает его... Если вы на самом деле тронуты, вы передадите другим искренность ваших эмоций». В своих глубоко продуманных и при этом обманчивых ландшафтах Стивен Самнер успешно выразил и отразил сны нашей памяти, которые, как пламя свечи, сверкают лишь до того момента, пока сознание рассвета не погасит их огонь.

Роберт Флинн Джонсон

ВОЛОГОДСКАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ В МОСКВЕ

Как специфическая энциклопедия русского искусства воспринимается выставка «200 лет русского искусства» из собрания Вологодской областной картинной галереи в Галерее искусств Зураба Церетели. Представлено около 200 произведений художников разных направлений, периодов, стилей из Москвы, Петербурга, Вологды.

Повезло Вологодскому музею. Ему помогали в формировании коллекции Третьяковская галерея, Русский музей и другие крупные российские музеи. И дарителей было немало. Галерея не только обладает отличной коллекцией отечественного искусства (в чем убеждаешься на выставке). Главное в том, что это «живой» музей, который постоянно пополняется благодаря умной стратегии В.В. Воропанова, директора галереи, ориентированной на поиск и приобретение

Неизв. художник

**Портрет
Волковой**

Холст, масло

XIX век



Vologda Springs Surprises

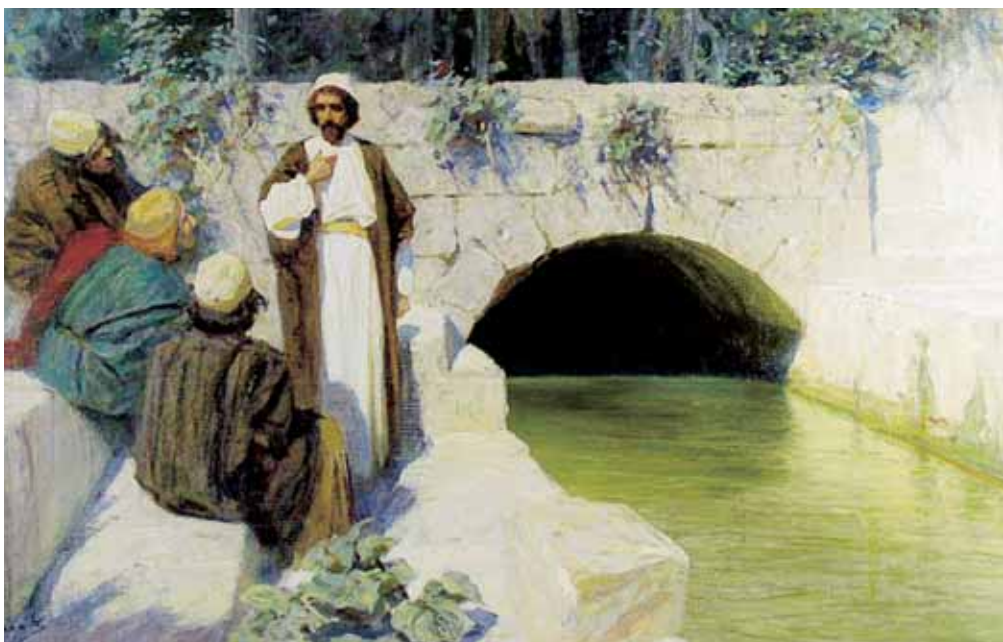
The exhibition based the collection of Vologda's district gallery, entitled “200 Years of Russian Art” (on show at the Tsereteli Gallery) looks like a kind of encyclopaedia of Russian art. It displayed around 200 works of different movements, periods and styles, from Moscow, Petersburg and Vologda.

In arranging its collection, Vologda's museum received help from Tretyakov Gallery, Russian Museum and some other major Russian museums. Donations were many. It has now an excellent collection of domestic art; no one visiting the exhibition could doubt it. More important, it is a “living” museum, as it keeps being added on, thanks to the shrewd strategy of its director, V.V. Voropanov. His idea is to look for and acquire high-quality and rare pieces, discovering new sides to the history of Russian art. Some of the findings may appear too sophisticated for unknowing visitors to value them on their own right, but the museum's administration does not mean to play up to the visitors' tastes. And there is some truth in it. “We cater for intelligent visitors,” says Mr Voropanov.

The exhibition is wide-ranged, substantial and varied. It has shed some new light on the history of Russian art. In particular, its sculpture section sprang some real surprises. So the director's strategy works. At a time when the ministry of culture buys little or nothing for the museum, it is really a forward-looking approach.

Victoria
Khan-Magomedova

В. Поленов
**«За кого меня
почитают люди?»**
Холст, масло
1900



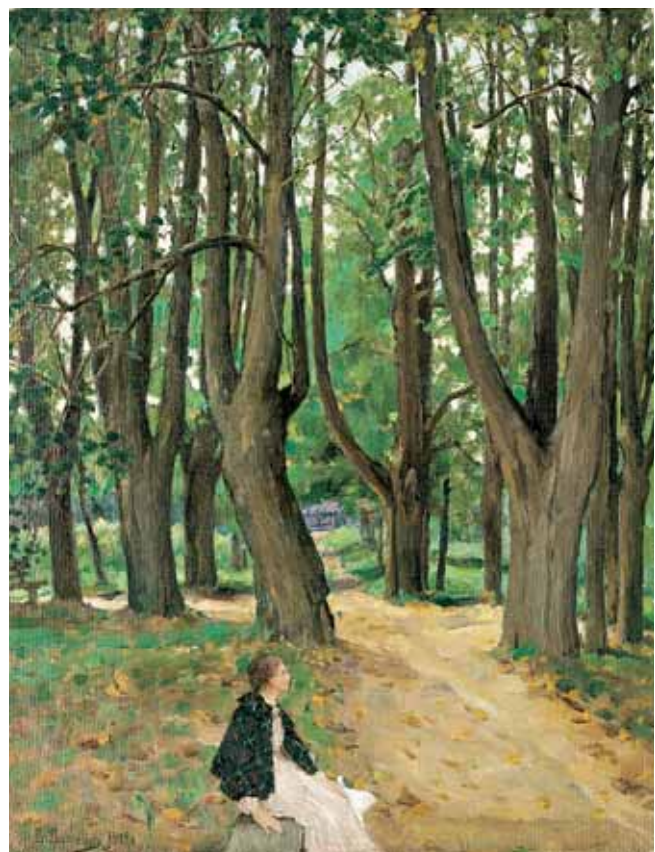
А. Саврасов
Дубки
Холст, масло
1850-е





Б. Кустодиев
Купчиха
Холст, масло
1919

В.М. Васнецов
В парке
Холст, масло
1915



качественных, редких вещей, порой сложных для восприятия неподготовленного зрителя, открывающих новые грани в истории русского искусства. Но администрация не идет ни на какие уступки зрителю. И это правильно. «Мы работаем для умного зрителя», — говорит Владимир Валентинович.

Вот уникальный «Портрет Ф.Т. Маринетти» (1914, гуашь, чернила) Н. Кульбина, который вызовет интерес у любого зрителя. Не только сам персонаж с таким характерным профилем — знаменитый итальянский футурист — притягивает в этом портрете, но и история его создания и обретения. Человек универсального склада, лидер нового искусства, организатор группы «Треугольник» в Петербурге (1908), Кульбин в 1914 году пригласил Маринетти в Россию для открытия выставки и сделал с него несколько портретных зарисовок, которые затем перевел в литографию.

Хорошо представлено на выставке искусство конца XIX — начала XX века художников разных стилей и направлений («Союз русских художников», «Мир искусства», «Бубновый валет»): блистательный «Портрет Ниты Сведомской» (1915) А. Лентулова, эффектный кубофутуристический «Киев» (1914) А. Экстер, артистичная «Девушка с гитарой» (1916) К. Коровина...

Особенность собрания Вологодской галереи в том, что в ней имеются целые коллекции произведений известных художников (З. Серебряковой, Н. Тырсы и др.). Из 200 произведений Серебряковой разных периодов представлены акварель «Сеговия» (1913) и «Портрет Е.М. Эйгеля» (1909).

Большой интерес вызывают работы незаслуженно забытых или малоизвестных художников, имена которых галерея возвращает в историю искусства: В. Владимиров, Н. Калмаков, А. Гауш, Л. Юдин... Вот декоративное панно «Смерть» (1913), Калмакова, исповедовавшего культ О. Бердсли, захватывающий причудливой и изощренной орнаментальностью. В искусстве Калмакова элементы модерна своеобразно сочетались с образностью символизма. Судьба художника сложилась трагически. В 1917 году он эмигрировал в Париж. Прожив большую часть жизни в эмиграции, он так и не получил признания на Западе.

Запоминается натюрморт «Желтое с черным» (1915–1916), малоизвестного участника «Мира искусства» А.Ф. Гауша, удивительно гармоничный, с необычным решением пространства. Пронзительная, странная, загадочная пастель «Желтые стулья» из серии «Быт» (1931) Л. Юдина воспринимается как знак времени, предчувствие наступления эпохи насилия над личностью. Юдин погиб на фронте в 1941 году.

Советский раздел на выставке представлен свежо и по-новому. Никакой пафосности. Сделан акцент на культуре интеллектуального сопротивления, высокой русской духовности. «Женский портрет. За чтением» и «Обнаженная» (обе — 1929) Н. Тырсы, выполненные в уникальной технике ламповой копоты (других материалов и техник у художника в тот период не было), глубоко символичны в контексте времени. Специфический дух эпохи прослеживается и в самой манере исполнения, и в характере образов.

Для широкого зрителя особый интерес представляют произведения художников, незаслуженно выпавших из истории искусства, коллекционированию которых в Вологодской галерее уделяется огромное внимание: С.Б. Никритин, Б.А. Голополосов, С.И. Маркин, К.К. Зефирова, А.Г. Кольцова-Бычкова. В ра-

Страницы истории

Идея создания художественного музея в Вологде родилась на рубеже XIX и XX веков и принадлежала жителям города, основателям и членам Северного кружка любителей изящных искусств, созданного в 1905 году. Членами-учредителями стали художники-северяне А.А. Борисов и А.Н. Каринская, инженер-технолог, вологжанин А.Н. Белозеров. Поддержку и помощь им оказали уроженец Вологодской губернии, тайный советник, министр путей сообщения С.В. Рухлов и профессор Петербургской Академии художеств А.А. Киселев.

Первым председателем кружка был избран А.И. Сермягин, а с 1912 года его деятельность возглавила Елена Николаевна Волкова, дочь городского головы, выпускница Петербургского университета. Усилиями кружка в Вологде было проведено шесть художественных выставок.

В 1912 году в доме Е.Н. Волковой расположилась художественная коллекция, которая с 1916 года стала общедоступной. В 1918 году музей и его здание были взяты государством под охрану. В 1923 году на правах отдела он вошел в Вологодский объединенный музей. С 1952 года и на протяжении тридцати лет практически вся деятельность Вологодской областной картинной галереи протекала в здании бывшего Воскресенского собора, с которым связано имя уроженца вологодской земли Святителя Игнатия Брянчанинова, известного церковного деятеля, канонизированного в 1988 году.

Основным ядром коллекции Вологодской областной картинной галереи стали произведения, переданные сюда в 1950-е годы из областного краеведческого музея. Задуманная изначально как музей отечественного искусства XVIII–XX веков — галерея формировалась за счет передачи произведений из запасников Министерств культуры СССР и РСФСР, из фондов Союзов художников. Большую помощь ей оказали Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Саратовский и Нижегородский художественные музеи. Благодаря поддержке дарителей — вологжан, жителей Москвы, Санкт-Петербурга,



Н. Тырса
За глажением
Холст, темпера
1913

А. Бенуа
Трианон. Версальская серия
Бумага, акварель
1906





А. Экстер
Киев (Город)
Холст, масло,
темпера
1913

И. Иванович
В часы досуга
Холст, масло
1915

А. Гауш
Цветы.
Желтое в черном
Холст, масло
1915–1916

А. Лентулов
Портрет
Анны Сведомской
Холст, масло, темпера,
сухой пигмент
1915

ботах именно этих мастеров пульс времени ощущается так остро, порой драматично, эмоционально, иронично. Трагическим мироощущением проникнуты картины Голополосова. Даже сюжет на тему рыбной ловли обретает у него драматическое звучание, как в картине «Мелевой лов» (1929).

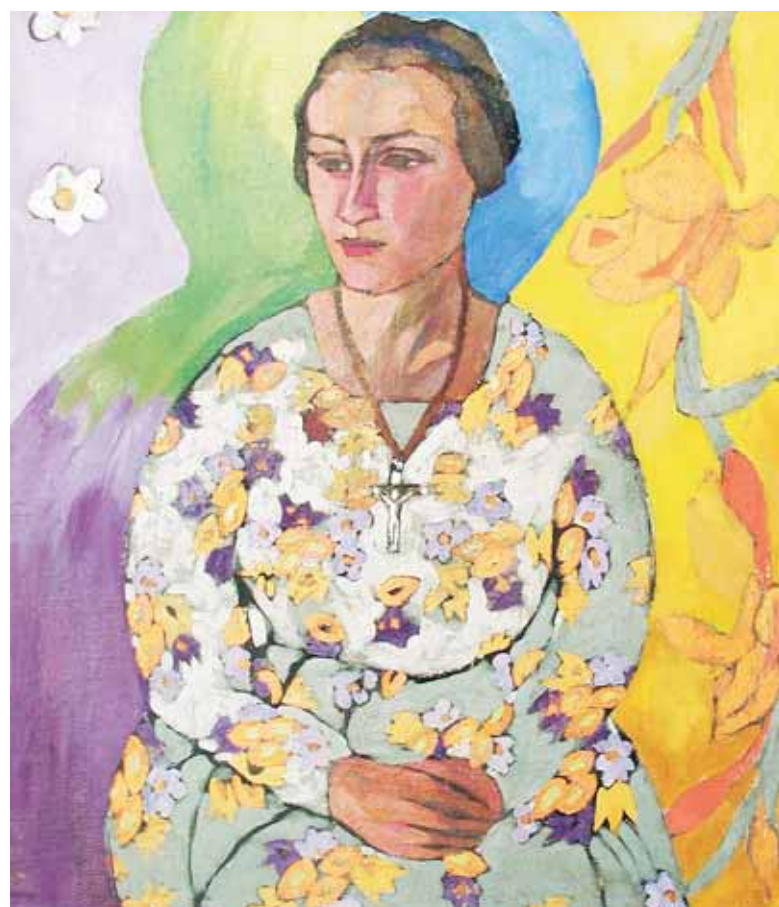
И произведения членов Ассоциации художников революционной России благодаря умному отбору предстают под неожиданным углом, развенчивая стереотипы. Очень свежий, яркий пейзаж «Севастополь. Аполлоновка» (1936) Г. Ряжского и любопытная картина «Изба Вологодской губернии» (1925) Н. Терпсихорова.

Большое внимание в галерее уделяют пополнению коллекции ленинградского искусства XX века. Галерея обладает хорошей коллекцией петербургской графики первой трети XX века — А. Бенуа, Н. Альтман, Г. Верейский, Е. Кибрик, П. Шиллинговский. На листах Добужинского многоликий Петербург иногда рождает чувство отчаяния и бызисходности («Летний сад зимой», 1922). Великолепны портреты Верейского (1926): «А. Бенуа», «С. Прокофьев». Ценно то, что, как и в других разделах, в графическом отделе Вологодская галерея обладает целыми графическими коллекциями произведений К.А. Клементьевой, Е.С. Кругликовой, Л.А. Юдина.

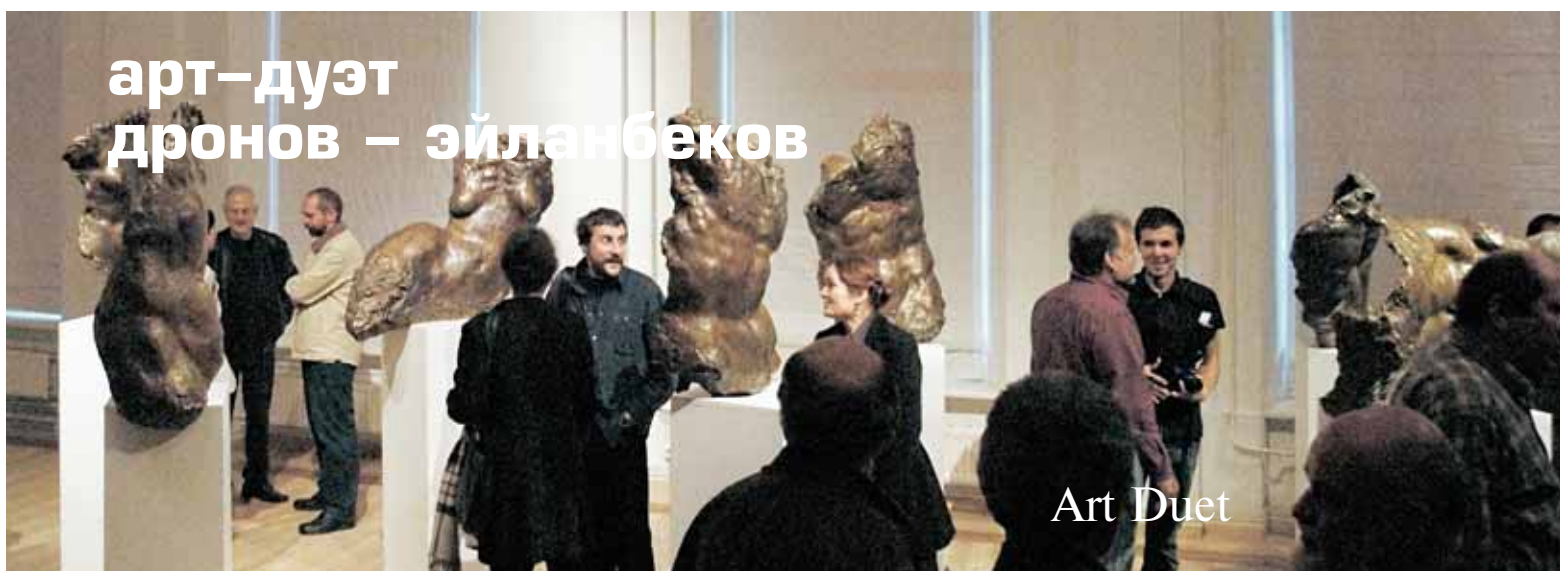
Масштабная, содержательная и разнообразная выставка произведений русских художников из собрания этой галереи проливает новый свет на некоторые пласты в истории отечественного искусства (в том числе и скульптуры, небольшой, но яркий раздел с приятными открытиями) и свидетельствует, что именно такая стратегия «живого» музея является самой передовой в настоящее время, когда финансирование Минкультом закупок музея почти сведено к нулю.

Виктория Хан-Магомедова

Минска: П.Е. Корнилова, А.Ф. Протопопова, С.Л. Рыловой, М.В. и Я.Д. Гликиных, Е.А. Зоммер, А.Н. и М.Н. Тырса, К.А. Гущина, Е.Б. Серебрякова, Г.В. Сысоева, Т.Г. Петровой и многих других — собрание пополнилось произведениями прославленных российских и зарубежных мастеров. Сегодня фонды Вологодской картинной галереи насчитывают более 20 тысяч единиц хранения. Классическая коллекция с 1988 года экспонируется в здании, выстроенном в 1844 году и получившем позднее название «Шаламовский дом». Здесь родился и до 1924 года жил известный русский писатель Варлам Тихонович Шаламов (1907–1982).



арт-дуэт дронов – эйланбеков



Art Duet

Разброс тенденций и манер, стилистическое многообразие творческих поисков в современном искусстве столь велики, а толерантность публики так явно граничит с равнодушием и всеядностью, что есть основания ожидать появления некоего синтеза. В ситуации назревающего в искусстве кризиса остро встает вопрос о серьезных концепциях его дальнейшего развития.

В этом контексте весьма показательным представляется проект «Семь», который в конце прошлого года инициировали два скульптора — москвич Михаил Дронов и Сергей Эйланбеков (США). Оба — выпускники Суриковского института, а ныне живут по разные стороны Атлантики. Оба состоялись как профессионалы, имеют немалый вес в художественном мире, удостоены разнообразных наград и званий. Каждому присуща своя, вполне определенная, узнаваемая манера, выработка которой дорого стоит, а утрата, как правило, художника страшит. Недаром многие столичные скульпторы уходили с вернисажа в некотором разочаровании — ожидали увидеть «привычного Дронова», признавались они сами, а тут некий поворот в неизведанном направлении...

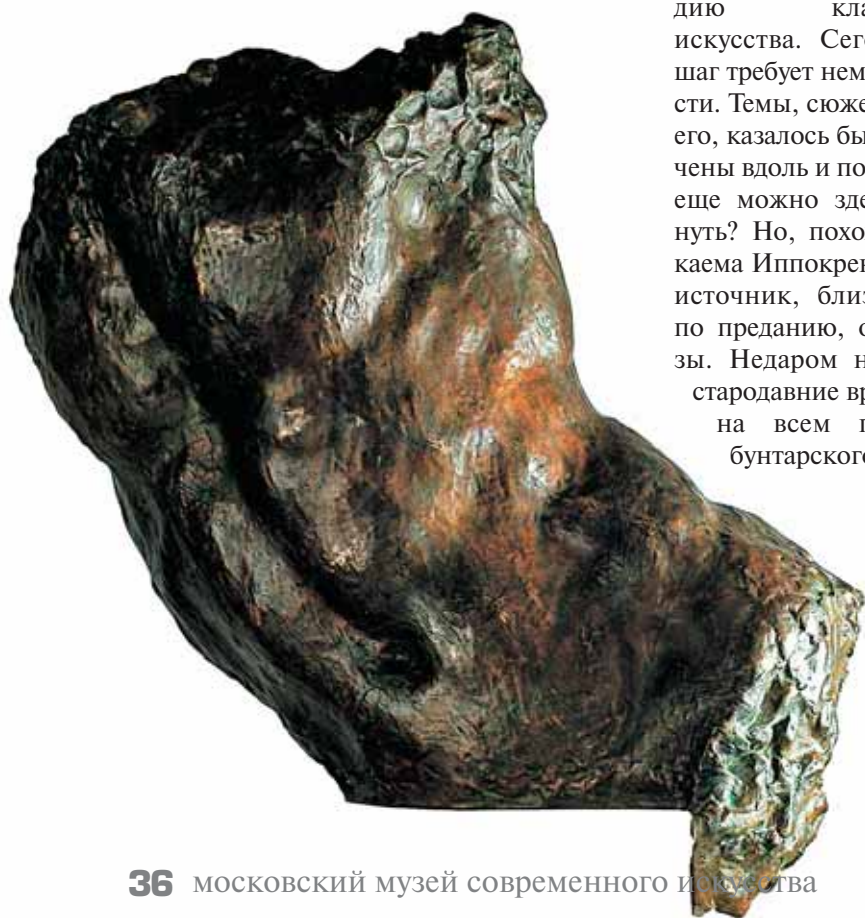
Да, поворот как стилевой, так и тематический действительно случился. В полном соответствии с советом: «Чаще поворачивай стиль». Мудрые философы античности приходят на память особенно настойчиво в связи с тем, что два современных художника, преодолевших искус модернизма в разных его проявлениях, вдруг — хотя внезапность эта, безусловно, мнимая, лишь для поверхностного суждения, — обратились к насле-

дию классического искусства. Сегодня такой шаг требует немалой смелости. Темы, сюжеты, приемы его, казалось бы, давно изучены вдоль и поперек, и что еще можно здесь почерпнуть? Но, похоже, неиссякаема Иппокрена — горный источник, близ которого, по преданию, обитали музы. Недаром не только в стародавние времена, но и на всем протяжении бунтарского XX века из

These two masters — Dronov and Eilanbekov — are altogether unlike; they work quite independently; for all that they remain on friendly terms. The sculptural cycle called laconically “Seven” has now brought them together.

Staged at the Moscow Museum of Modern Art, it may be ranked as international, as the twosome, a citizen of Russia and a citizen of the United States, has broken fresh ground here. Following the best traditions of Russian and world sculptural art, they have rejected things they evidently regard as obsolete, like narrativeness or sham pomp, and addressed what pure plastics can offer them. The form they have chosen to express themselves seems to have been borrowed from the resources of the proven classical antique legacy. Their sound conservatism runs counter to both contemporary art, with its endless sniggering, and highfaluting pseudo-realism, which tends to lapse easily into sapped salon academism, and surfeited glamour art, which bends over backwards to gain admittance in the mainstream. Gracefully and felicitously they disguise their sincere worries as life-size studies, whether about destinies of the humanity or about the humane mission of art. It sounds like a hymn to the Moscow school of sculpture, which, despite its seeming modesty, presupposes high craftsmanship. Really, the “Seven” project is underpinned with a fine system of plastic values, well motivated and drawn on age-long experience.

Yelena Titorenko



ее ключа утоляли жажду вдохновения многие мастера, чьи имена вошли ныне в «золотой фонд», от классицистически ясного Майоля до любившего всевозможные изломы и деформации Пикассо. Ревизия того, с чем пришли художники к началу XXI века, с позиций классики — ход нетрадиционный, но и нетривиальный, а в наши дни к тому же рискованный и дерзкий.

Показательно, что героев моих заметок — двух несхожих, совершенно самостоятельных мастеров, что не мешает им оставаться друзьями, — объединил лаконичный скульптурный цикл «Семь», в котором Дронов и Эйланбеков выступили соавторами.

Выставка «Семь» в Московском музее современного искусства, казалось бы, одна из бесчисленных экспозиций, едва ли не каждый день открывающихся в российской столице, событие, не получившее рекламной «раскрутки».

И все же она имеет статус международной (в новом тандеме — гражданин России и США), что само по себе делает совместную работу непростой, хотя бы в силу территориальной удаленности соавторов. К тому же есть качество работы, есть значимость авторских высказываний. В лучших традициях русского и мирового искусства скульпторы отвергли такие пережитки, как нарративность и ложный пафос, и обратились к возможностям чистой пластики. Форма, которую они избрали для выражения собственного творческого кредо, кажется заимствованной из арсенала проверенной классики — античного наследия. Но и тут, как выясняется при внимательном рассмотрении, не все однозначно. Апелляция к антикизирующим формам вовсе не означает, что художники оперируют общеизвестными штампами. Напротив, они демонстрируют формотворчество с опорой на традиционные для евроатлантической цивилизации визуальные образы, наполняя их новым, вполне современным содержанием. Можно даже говорить об актуальности, но не в том смысле, в каком поток искусства наших дней разделяется на «современное» (то есть происходящее в режиме реального времени) и «актуальное», относящееся к художественным стратегиям поставангарда. Здесь хочется упомянуть давно отброшенное многими как «устаревшее» понятие гуманизма. Пластика «Семи» побуждает вспомнить и Пергамский алтарь, и статуи Родена, и образы Генри Мура. При всех внешних различиях их объединяет

акцентированное внимание к человеку. Неразрывны его телесная оболочка и внутренний «слой»: опыт двух тысячелетий не оставляет сомнений в том, что для каждого большого художника всегда интересно и важно сопряжение наружного облика

и духовного мира персонажей. Грустно наблюдать, как искусство утрачивает былое внимание к «венцу творения», как он превращается в некий условный знак, в бегло очерченную фигурку — этакую статистическую единицу. Отсюда недалеко и до пресловутого «винтика» или «пушечного мяса».

И это осознавать тем более горько, что человеческая жизнь, обесценившаяся при тоталитарных режимах XX века (о чем не раз били тревогу художники), снова подвергается откровенной и жестокой атаке. Увы, не только со стороны природы, слепой в своих катаклизмах, но и со стороны людей, равно повинных в войнах, техногенных катастрофах и террористических актах. Последнее, как ни печально, тоже может и должно стать предметом внимания искусства. Но истинные мастера не могут говорить о грозящей человеку опасности прямым текстом, не прибегая к метафорам и аллегориям. Поиск ответов на «вызовы» реального мира должен, вероятно, происходить исключительно в сфере пластических категорий, при помощи сугубо художественных средств, лишь тогда он будет адекватен времени. Думается,



тандем (или, как сейчас модно называть арт-дуэты, «динамическая пара») Дронов — Эйланбеков очень близко подошел к такому пониманию задач искусства и предложил достойное их решение. Во всяком случае, их намерение осенью нынешнего года в память об атаке на манхэттенские «Башни-близнецы» (в этом году исполняется пять лет со дня того трагического события, унесшего жизни многих людей) показать свою композицию в Нью-Йорке, в здании ООН, выглядит как артистический жест, несущий в себе приметы «всемирной отзывчивости» русской культуры. Жест уместный и деликатный, участливый и бережный, без откровенной игры на трагедии либо цинично-натуралистического показа того, что могло бы всколыхнуть толпу, но годится скорее для медиков и криминалистов. Драматически заостренный образ, но без вулгарного надрыва и многословной патетики. Лишь отзвук тех эмоций, осторожное прикосновение к зоне боли, которую художники готовы разделить с ближним и дальним. Лишь намек на Красоту, бессмертную и вневременную, но беззащитную и легко уязвимую, в любой миг подверженную опасности разрушения, — он читается в «ранах», грубых надрезах и разрывах на безупречных бронзовых телах (в одно из них словно впился невидимый топор). Ущерб Красоте — следы травм и жестокости, этикие стигматы новой общей, как в экуменизме, «религии», — означает надругательство над Прекрасным, страдание Человека, испытание, которое предстоит цивилизации. Тема телесного, отринутая многими как немодная, вновь оказалась злободневна и зазвучала с неожиданными — эсхатологическими — обертонами.

На первый взгляд, выставка оставила впечатление минималистской: семь бронзовых торсов, два женских

и пять мужских.

Высокая степень обобщения — если перед нами только торсы, естественно, нет ни рук, ни лиц, но перед нами воплощение Номо sapiens, единого для планеты.

Лако-нично звучащее монохромное, но ничуть не однообразное, «шероховатое» и живописной поверхности металла. Торсы, пролепленные в импрессионистической манере, со следами прикосновений рук художника, даны в разных ракурсах,



в легком движении, всегда очень органичном. Сама собой возникает аналогия с классическим образцом — «Битвой богов и гигантов» с алтаря Зевса в Пергаме. Однако в иное время и, главное, мироощущение переносит проработка поверхности металла: не только легкие шрамы и естественные потертости, но уже упомянутые разрезы, разломы, нанесенные скульпторами нарочито, будто предупреждающие знаки, расставленные на пути к эмблематическим образам Красоты...

Напряженный, почти музыкальный ритм элементов композиции, которую, впрочем, можно видоизменять разными вариантами размещения в пространстве, задан модулем, каким служит фигура — каждая в отдельности и все вместе выдержанные в одном масштабе, материале, стилистическом ключе. Давбы уловить развитие той темы, которую чуткий зритель прочтет в чистой пластике, нужно вернуться к полузабытой теории вчувствования по Воррингеру. Более того, перенастроить оптику, ибо не секрет, что в последнее десятилетие мы привыкли к произведениям, которые «считываются» в несколько мгновений, нередко оставляя горестное ощущение, что смотреть — в том смысле, какой вкладывался в это слово при «старых мастерах», — было попросту нечего, больше времени потрачено на то, чтобы до выставки добраться (в чисто физическом пространстве города), нежели чтобы ее осмыслить. В случае «Семи» нам предложено вернуться к тому, что на протяжении целого столетия упорно пытались «сбросить с корабля современности»: к способности зрителя, его стремлению внимательно, подробно изучать нюансы формальной структуры и подробности тщательной, высокопрофессиональной проработки пластической формы — сантиметр за сантиметром. Отрадно вновь увидеть, а может быть, и заново оценить нечто такое, чего порой мы даже не замечаем. Речь идет о рукотворности формы, к чему в отечественном искусстве привержены давно, и более всего — в московской





школе пластики. К слову, она никогда не порывала с верностью натуре, но не приветствовала натурализм. Авторы «Семи» отдают себе отчет в опасностях, подстерегающих на пути чрезмерного увлечения реалистической лепкой, а потому ставят себе и зрителю заслон, прибегая к условности. Все торсы — символические, эмблематические полуфигуры, края срезов обработаны аккуратнейшим образом, что придает абрису завершенность, совершенство «сделанности». Вместе с тем, сознательное лишение торсов «полновесного», квазиреального объема, а значит, твердой и стабильной опоры привносит в этот «хоровод» хрупкость, экзистенциальную незащищенность — выброшенные в пространство фигуры вынуждены совершать «свободный полет форм» в таком режиме, что невольно приходят в голову шемящие نابоковские слова: «Колыбель качается над бездной...» Однако, наряду с этим драматическим ощущением, возникает и другая параллель, отсылка к арсеналу футуризма — ведь перед нами не псевдореалистические «портреты тел», а некие двумерные слепки предметов и лиц, какие возникают у зрителя, когда он воспринимает окрестный ландшафт из окна автомобиля, поезда, самолета. Постмодернистская эстетика, хорошо усвоенная авторами «Семи», легко вмещает в себя и подобный прием, и двойственность реальности, которую мы домысливаем. Ускользающая красота, гонимая и разрушаемая, ранящая и страдающая, — обратная сторона бронзовых образов, а первый, «лобовой» пласт восприятия семи торсов предполагает ощущение здоровья, силы, крепости нерушимой.

Здоровый консерватизм Дронова — Эйланбе-

кова противостоит и contemporary art с его вечными насмешками, и пафосному псевдореализму, легко скатывающемуся в салонный, мертвенный академизм, это оппозиция и сытому «глянцу», рвущемуся в мейнстрим. Взволнованное, искреннее, тревожащее высказывание о судьбах человечества, равно как о гуманистической миссии искусства, изящно и лукаво замаскировано под натурные штудии. Чем не гимн скромной, но предполагающей маэстрию московской школе скульптуры! Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что за проектом «Семь» — стройная, исходящая из многовекового опыта, глубоко мотивированная система пластических ценностей.

Елена Титаренко



геометрия мади

В начале мая в Москве прошел Международный художественный фестиваль «СупреМАДИзм», посвященный мастерам русского конструктивизма. Фестиваль проходил под эгидой Международного фонда Музея Мобиль МАДИ (Венгрия), Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федерального агентства по культуре и кинематографии, Правительства Москвы, Российской Академии художеств, Московского музея современного искусства, Государственного центра современного искусства, Венгерского культурного, научного и информационного центра при поддержке Министерства культурного развития Венгрии. Тема фестиваля: абстрактно-геометрическое направление в искусстве XX – начала XXI века.



В названии «Супре-МАДИзм» обыгрывается слово МАДИ, изобретенное в 1946 году уругвайским художником Кармело Арденом Кином, которое стало названием движения, объединяющего десятки художников из Латинской и Северной Америки, Европы, Японии.

Слова Кармело Ардена Кина можно считать своеобразным манифестом движения МАДИ. «Без геометрии жить нельзя: наша земля – геометрическая фигура. Солнце, вокруг которого вращаются орбиты планет, кровать, на которой мы спим и занимаемся любовью, стол, на котором едим и пишем, тарелки, на которых лежит пища, ваза, которую мы наполняем водой, приборы – все это геометрические формы. Глаза, этот самый замечательный человеческий орган, без которого не могла бы родиться наша цивилизация, тоже являются собой геометрическую форму, представляя собой для МАДИ объект интереса, наполненный движением и динамизмом».

Итак, геометрия является первоосновой всего, и «когда Бог решил создать свет, он не мог создать мир, не создав сначала геометрию», – уверены участники движения МАДИ.

На сегодняшний день центр движения – Венгрия, где расположен Международный фонд Музея Мобиль МАДИ, обладающий уникальной, разнообразной и наиболее полной коллекцией абстрактного геометрического искусства.

Супрематизм и конструктивизм, которые появились и ярко проявились в авангардном искусстве России 1910-х годов, стали истоками и главными ориентирами движения МАДИ.

Цель фестиваля – укрепление международных художественных связей и более тесное вовлечение отечественных мастеров в движение МАДИ, которое в 2006 году празднует свое 60-летие.

Итак, фестиваль проходил на трех площадках: в Венгерском культурном, научном и информационном центре, Московском музее современного искусства и Государственном центре современного искусства.

Программа фестиваля оказалась довольно насыщенной и обширной.

10 мая прошла официальная пресс-конференция фестиваля в Венгерском культурном, научном и информационном центре, на которой организаторы



рассказали о значении этого мероприятия для наших стран, важности культурного взаимодействия, о значении русского конструктивизма, сыгравшего важную роль в становлении западного искусства.

Сразу после конференции состоялось открытие международной выставки графики и документации, на которой можно было познакомиться с интересными графическими работами венгерских художников, воплотивших идеи и принципы формообразования, характерные для Малевича и русских конструктивистов начала века.

Самой большой и разнообразной оказалась международная выставка «Интернациональный неоконструктивизм», открывшаяся в залах Московского музея современного искусства, которую представил Музей Мобиль МАДИ. На ней можно было увидеть работы современных художников разных стран: Бразилии, Бельгии, Франции, Германии, Венгрии, Японии, Италии, Нидерландов, Польши, России, Швеции, Словакии, Уругвая, США. Эта экспозиция была выгодно дополнена работами русских мастеров 1920-х годов XX века — Малевича, Родченко, Татлина, Эль Лисицкого.

Работы высокого профессионального уровня, были выгодно представлены в необычном пластическом решении пространств залов.

Например, инсталляции Анны Колейчук. В работе «Moda minimalisma» с помощью проектора и света было создано трансформирующееся геометрическое пространство, состоящее из подвижных черно-белых квадратов и прямоугольников. Объект, попадая в световую проекцию, становился персонажем своеобразного конструктивистского театра мод, в котором одна и та же модель могла визуальнo преобразоваться множество раз. Другая работа — «столовые приборы»: стоило поменять угол зрения, и предмет начинал свою пространственную игру со зрителем. Менялся объем, форма, и на первое место выступала идея, заложенная автором.

Искусство конструктивизма концептуально и умозрительно, оно не для любования, как пейзажами Куинджи или Шишкина, к примеру.

Конструктивизм предполагает изначальный текст, историю и проблематику вопроса. И чем запутаннее окажется этот текст, чем тяжелее шифр, тем интереснее его разгадывать, разбирать, соединять. Здесь первична работа ума, построение теорий, создание особой конструкции мысли, а не чувственный подход, даже если речь идет о поэзии.

Французский художник Жозе Лаперера создал свою визуальную поэзию, в которой предусматривается доля экспромта и непредсказуемости. Это своеобразная абстрактно-поэтическая машина, в которой на прозрачных разноцветных листах написаны определенные слова, словосочетания, из них зритель мог составлять стихотворные фразы на свое усмотрение.

Российский художник Александр Панкин пошел дальше и создал свою визуальную «математику квадратов». Естественно, автор, создавая этот проект, опирался на идеи Малевича.

Венгерский художник Атилла Йолати заполнил пространство разноцветными деревянными пластинами. Подвешенный в пространстве модуль вызывал ассоциации связанные с военной тематикой. Пластины напоминали орденские планки, а прост-





Словакия, 2002

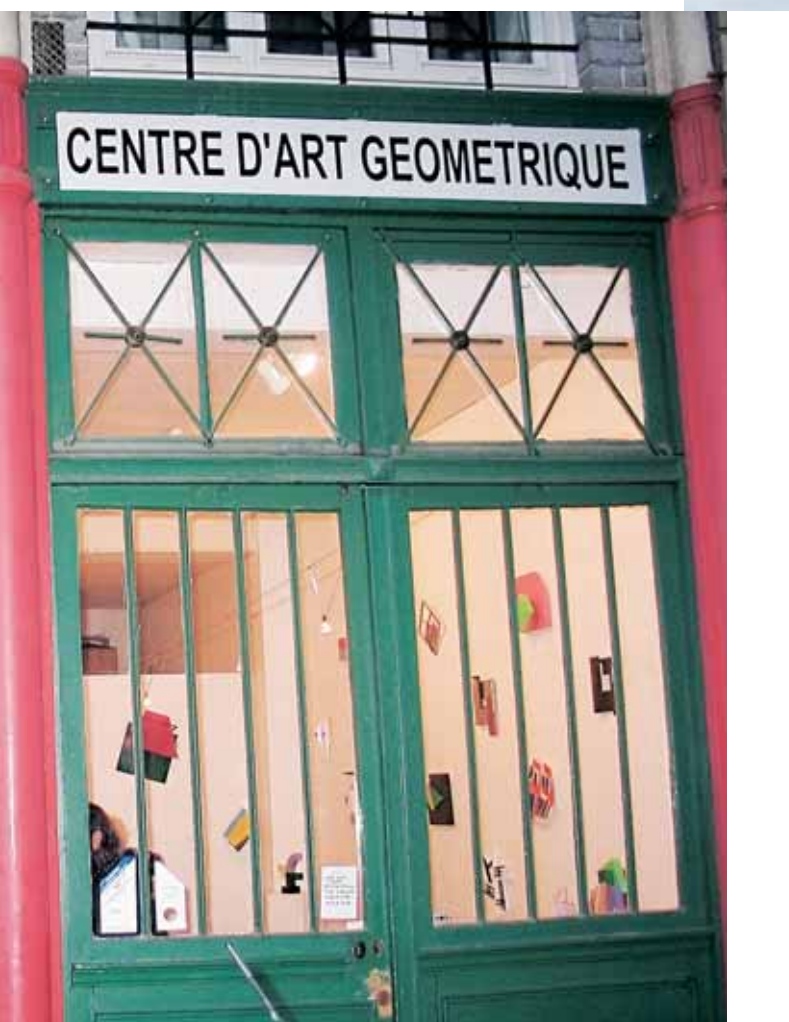
Коллекция Музея Мобиль МАДИ состоит из произведений более чем 100 художников из 15 стран. Пока у музея нет постоянного места и он организует выставки по всему миру. В 1998 году прошел фестиваль ЕВРО-МАДИ в Дьере, во время которого состоялась презентация международного журнала МАДИ.

В 2002 году был организован международный творческий фестиваль «Кашшак и МАДИ сегодня» (Лайош Кашшак основатель и редактор журнала «МА» 1916 года), он проходил в пяти городах, в том числе Будапеште и Братиславе. В 2004 этот фестиваль состоялся в Париже.



Бразилия, 2005





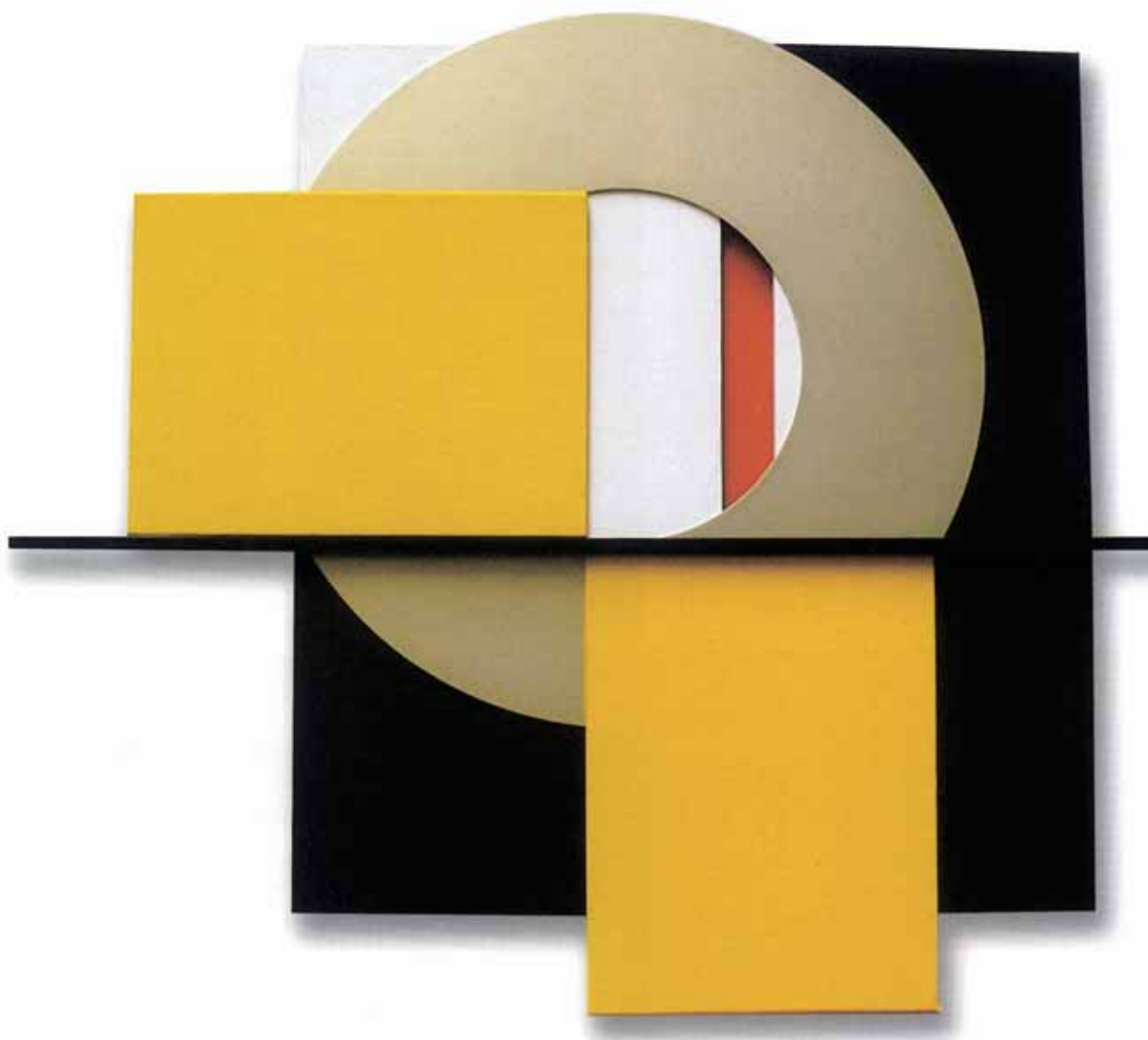
Франция, 2004



Бразилия, 2005



Аргентина, 2004



Моник Франсуа (Бельгия)
Музей Мобиль МАДИ

Анна Колейчук
(Россия)

Александр Панкин
(Россия)



ранство — иллюзорную грудь военного.

Просмотрев выставку, невольно ловишь себя на мысли, что от обилия красных, черных, белых квадратов начинает рябить в глазах. Уставшим от геометрии, зрителям хотелось на природу, чтобы посмотреть что-нибудь текучее и беспорядочное.

В рамках фестиваля состоялась конференция «Геометрия в зеркале искусства и науки», прошедшая в Государственном центре современного искусства. На ней разбирались проблемы супрематизма, его влияние на искусство, а также и его проникновение в различные области человеческого бытия.

Екатерина Никитина

MADI Geometry

The “SupreMADism” international festival, dedicated to masters of Russian constructivism, was held in Moscow in early May.

It was under the aegis of the International Mobile MADI Museum Foundation (Hungary), the Ministry of Culture and Mass Communications of the Russian Federation, the Federal Agency for Culture and Cinematography, the Government of Moscow, the Russian Academy of Arts, the Moscow Museum of Modern Art, the State Centre of Contemporary Art, and the Hungarian Cultural, Scientific and Information Centre, with support from Hungary's Ministry of Cultural Development. More specifically speaking, it concentrated on the abstract and geometric trend in the 20th- and early-21st century art. “SupreMADism” makes play with the word “MADI” coined in 1946 by the Uruguayan artist Carmelo Arden Quin to launch the MADI movement under which dozens of artists from Latin and North Americas, Europe and Japan joined forces at the time. What Carmelo Arden Quin declared has come to be a kind of MADI manifesto. He claimed that “without geometry we cannot live: our earth is a geometrical figure.”

Geometry is the prime essence of all essences, and “when God decided to create the world He could do so without first creating geometry.” That is what the members of the MADI movement are profoundly convinced of.

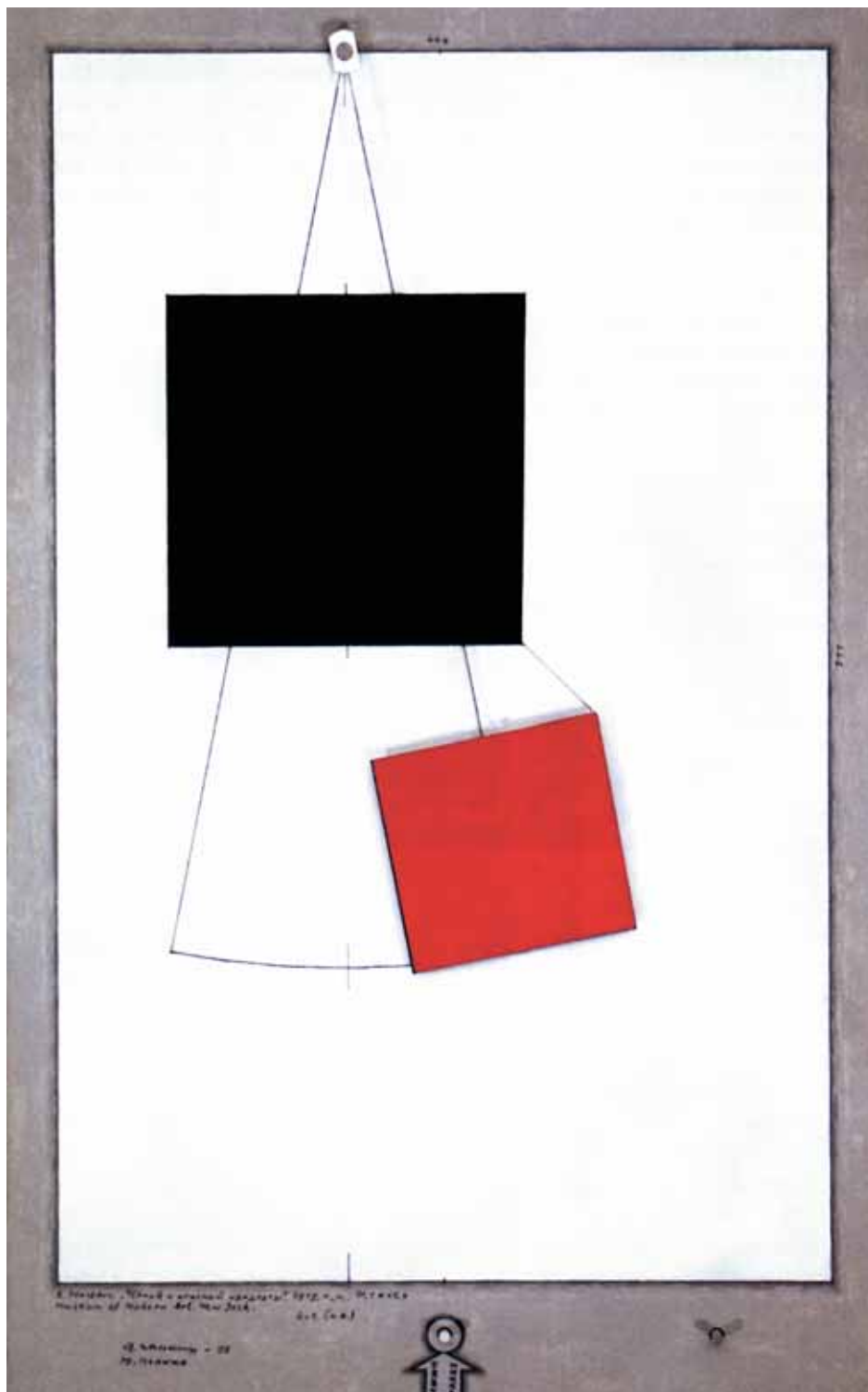
Hungary is today the centre of the movement. The International Mobile MADI Museum Foundation possesses a unique wide-ranging collection of abstract geometrical art.

The “International Neoconstructivism” exhibition, opened in the Moscow Museum of Modern Art, proved the largest and most varied of all sponsored by the Mobile MADI Museum before. It showed works by today's artists from a large variety of countries: Brazil, Belgium, France, Germany, Hungary, Japan, Italy, the Netherlands, Poland, Russia, Sweden, Slovakia, Uruguay and the USA. The works by the Russian masters of the 1920s — Malevich, Rodchenko, Tatlin and El Lissitzky — added more attraction to it.

Many works on show were of high professional level, emphasized with the unusual plastic arrangement of the rooms of the museum.

The conference, “Geometry as Mirrored in Art and Science”, held in the museum as part of the festival, discussed the problems of suprematism, the ways it influenced art and make its way into various area of human life.

Ekaterina Nikitina



ИСКУССТВО XX века. ВЗГЛЯД ИЗ ВЕНЫ

Из коллекции монсеньора Отто Мауэра.
В рамках Дней культуры Вены в Москве

В основе почти всех известных национальных музеев изобразительного искусства лежат частные коллекции, коллекции людей, которые из бескорыстной любви к искусству на свои деньги покупали предметы искусства, хранили их, а потом передавали в дар.

Одно дело — собирать произведения уже признанных мастеров, а другое — никому не известным современников, молодых художников, которые еще к тому же работают в нетрадиционной манере и, невзирая на непонимание обывателя, упрямо движутся по намечен-

Отто Дикс

Моряк

Литография

1923

Марк Шагал

**Из парижского
цикла**

Литография

1954



During Vienna Culture Days in Moscow

Few national museums could have been where they are but for collectors who acquired works of art for their own pleasure, kept them in safety for their worth and finally donated them for public view.

One such private collector was Msgr. Otto Mauer (1907-1973). An exhibition of some works from his collection was on show at the Moscow Museum of Modern Art in June as an event of Viennese Culture Days in Moscow.

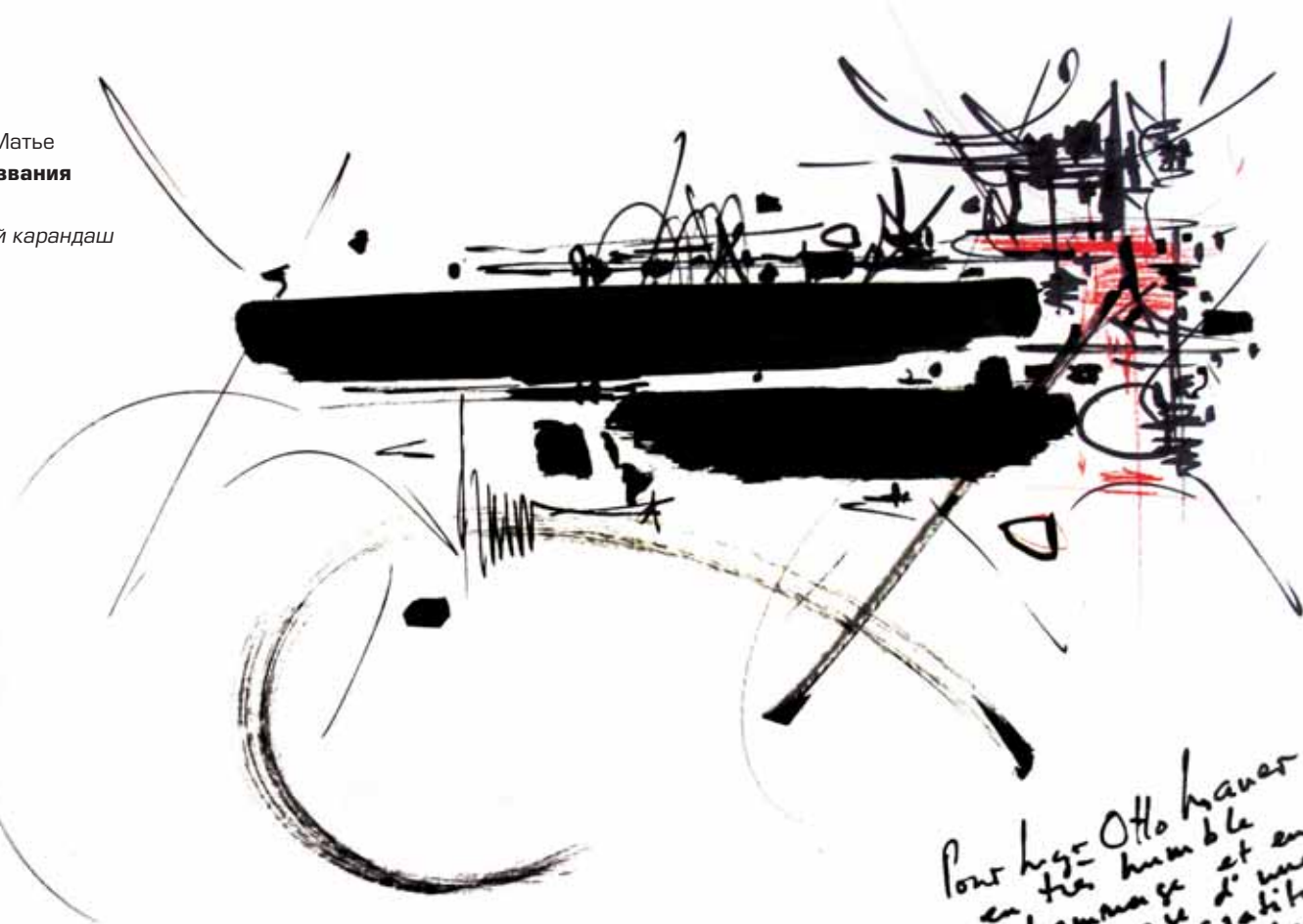
With its basic idea of avant-garde art being essentially international, this collection is made up of works by Austrian avant-garde artists alongside with the best artists of the genre in France, Russia, Germany and elsewhere.

St Stephan Gallery, with its the largest assemblage of avant-garde art in Vienna today, rules the roost in the field in Europe, never failing to attend a major international art event.

Liya Adashevskaya



Жорж Матье
Без названия
 Тушь,
 красный карандаш
 1959



Pour l'eglise Otto Maer
 en l'honneur de
 l'homme et en
 temoignage d'une
 grande spiritualite.
 3.3.59.
 Vienna

ному пути к одной только им ведомой цели. Для этого надо не только обладать хорошим художественным вкусом, но и быть поистине прогрессивным человеком, чтобы улавливать и понимать новые веяния в искусстве, тем более что зачастую как раз это новое, непонятное с наибольшей точностью отражает настроения, чаяния, проблемы современного общества. Оно, заглядывая в прошлое, ставит диагноз настоящему и предсказывает будущее. Однако при всем своем уверенном напоре и убежденности в собственной правоте эти молодые художники нуждаются в поддержке. Как моральной, так и экономической. И здесь, конечно же, невозможно переоценить роль коллекционера.

Пожалуй, нет такого серьезного собирателя, у которого не было бы убежденности не только в личной духовной необходимости этого дела, но и в общественно-культурной значимости собирательства.

Именно к таким коллекционерам принадлежал монсеньор Отто Мауэр (1907–1973). Выставка произведений из его коллекции проходила в июне в Московском музее современного искусства в рамках Дней культуры Вены в Москве.

Монсеньор Отто Мауэр — одна из самых выдающихся личностей в послевоенной Австрии. Настоятель кафедрального собора Святого Штефана в Вене, увлеченный проповедник, он горячо поддерживал и пропагандировал искусство молодых австрийских художников, в своем творчестве развивающих традиции модерна и авангарда. Подлинный меценат Отто Мауэр в 1954 году основал Галерею Святого Штефана. Как владелец галереи он не ограничивал сферу своих интересов и влияния только пространством Австрии, но показывал в Вене международное искусство и содействовал продвижению австрийского искусства за границей.

Кроме того, коллекция формировалась с учетом интернационального характера искусства авангарда, то

есть в едином пространстве с работами австрийских художников соседствовали произведения лучших представителей данного направления во Франции, России, Германии и т. д. Помимо просветительских функций эта консолидация прогрессивных художественных сил в послевоенной Европе была крайне важна, поскольку отвечала духу и устремлениям передовой международной общественности, ориентированной на добрососедские отношения между странами.

Галерея Святого Штефана на сегодняшний день не только обладает самым значительным собранием авангардного искусства в Вене, но и является довольно важной и авторитетной институцией подобного рода в Европе. Она ведет весьма активную деятельность, стараясь принимать участие во всех значительных международных художественных событиях, и постоянно пополняет свою коллекцию, руководствуясь принципами, заложенными ее основателем, — оказывать всяческую поддержку талантливым представителям неформального искусства, то есть всему новому, свежему, актуальному.

Выставка «Искусство XX века. Взгляд из Вены» представляла одну из наиболее авторитетных европейских коллекций графики авангардного искусства. Рисунок, акварель, гуашь, коллаж, офорт, литография — около 50 работ, вышедших из-под руки Макса Бекмана, Эгона Шиле, Марка Шагала, Густава Климта, Фриденсрайха Хундертвассера, Йозефа Бойса, Макса Либермана, Оскара Кокошки, Пауля Клее, Альберто Джакометти, Отто Дикса, Пабло Пикассо, Алексея Явленского, Альфреда Кубина, Александра Архипенко, Жоржа Брака, Анри Матисса, Василия Кандинского и других.

Кураторы выставки — магистр Милена Вильденауэр и доктор Ева Штангль-Теймер.

Лия Адашевская

традиции и новаторство

Московский музей современного искусства (Петровка, 25) совместно с фондом «Friends Forever» представил необычную выставку «Мастера скульптуры Зимбабве», приуроченную ко Дню независимости республики. Среди участников как легендарные «пионеры» современной зимбабвийской скульптуры Николас Мукомберанва, Эдвард Чивава и Фанизани Акуда, так и представители молодого поколения Сквэр Чикванда, Майк Муньярадзи, Лоренс Мукомберанва.

В 1987 году американский еженедельник «Нью-суик» писал: «Самая выдающаяся новая форма искусства, возникшая в Африке в наши дни, — каменная скульптура Зимбабве». Историки искусства, владельцы галерей, коллекционеры и публика начали признавать, что искусство Африки — это не только изделия из дерева, а развивается традиция работы с камнем.

Каменная скульптура Зимбабве получила мировое признание уже с конца 1950-х годов.

Ландшафт Зимбабве необычайно разнообразен. Изобилие природных скальных образований позволяло скульпторам использовать разные материалы. Современные скульпторы Зимбабве вдохновляются древней традицией изображения птиц и других мотивов на каменных постройках XI–XVI веков; барельефами с изображением битв, вырезанных из «мыльного камня», податливого, но прочного минерала серовато-зеленого цвета.

Расцвету скульптуры Зимбабве в большой степени способствовала школа-мастерская Фрэнка Макгивена при Национальной галерее Родезии (ныне Зимбабве) в Хараре (основана в 1960 году). Он поощрял местных жителей заниматься традиционным, привычным искусством (керамика, плетение корзин и т. п.), но также обучал учеников европейской живописи на холсте. Макгивен ориентировал учеников на создание скульптур из мягкого камня и предлагал экспериментировать с твердыми материалами, находить личностную манеру и новые темы.

Уникален и необычен опыт Тома Бломефильда, табачного фермера. Из-за политических причин, разного рода давления, не имея возможности обеспечить своих людей работой, он создал в конце 1960-х годов коммуну, где работники занимались скульптурой. Для этого он сделал запасы удобного для резьбы камня — змеевика. Поддержку коммуне оказал Макгивен. Без профессиональной подготовки Бломефильд тем не менее ощутил природный дар африканцев в Зимбабве к ваюнию и способствовал развитию скульптуры в стране. В коммуне Бломефильда учился Сильвестер Мубайи (р. 1942), один из восьми участников выставки «Мастера скульптуры Зимбабве» в Московском музее современного искусства. Его приход в скульптуру в 25 лет был случайным. Но он сразу обнаружил свой незаурядный талант. От своих братьев Мубайи отличается классическим стилем скульптур, часто связанных с традиционными верованиями. Он любит изображать персонажей с птицей



Сквэр Чикванда
Внук

Лоренс
Мукомберанва
Единение

Кудаквесе
Мадамомбе
**Я люблю своих
близнецов**





Tradition and Trail-blazing

Zimbabwean stone sculpture is "the most important art form to emerge from Africa in this century," as Newsweek in 1987 judged.

The "Master Sculptors of Zimbabwe" exhibition now on show at the Moscow Museum of Modern Art is featuring eight distinguished artists. Perhaps the most interesting of them is Sylvester Mubayi. Born in 1942, he took to sculpturing at the age of 25. He became known almost overnight because he showed a lot of extraordinary talent in his work. As distinct from his fellow stone sculptors, his style, mostly based traditional faith, may be described as classic.

Next comes Henry Munyaradzi (1931–1998), ranked by a critic of the Daily Telegraph among the ten top sculptors of the 20th century, after Henry Moore, Brancusi and Rodin in the list.

What makes the exhibition particularly fascinating is the participation of young sculptors.

Look at their works, so astonishingly exotic in form, so flaring in rhythm and so devoid of needless detail, and you'll see that the judgement of the American magazine is well-founded for su.

Viktoria Khan-Magomedova

на голове или плече, воплощающей либо посланника из потустороннего мира, либо передающей восточку семье от недавно умершего родственника.

Другого участника выставки, Генри Муниараджи (1931–1998), критик «Дейли телеграф» поместил в десятку самых крупных скульпторов XX века. Он стоит в списке после Генри Мура, Бранкузи и Родена. Его скульптуры лишены детализации, они обладают поразительной жизненностью благодаря специфической геометризации, подвижному ритму форм и плоскостей. Он начал ваять, увидев, как работают скульпторы из коммуны Блемефильда в окрестностях Тенгенендже. Получились очень выразительные скульптуры: «Бык», похожий на цилиндр, «Солдат», «Человек на велосипеде». Его огромная скульптура «Бог насекомых» долго демонстрировалась в музее Родена.

Своеобразие выставки — участие молодых скульпторов. Причем трое (брат и две сестры) происходят из знаменитой династии скульпторов Мукомберанва. Их отец Николас участвовал в крупных международных выставках (Нью-Йорк, Венеция). Дети развивают традиции, работают в стиле отца, соревнуются друг с другом и находят свою манеру.

Выставка открывает новую, совершенно неизвестную в России традицию в современной скульптуре, вызывает желание побольше узнать об экзотической стране, ее природе, людях, культуре, обычаях и верованиях.

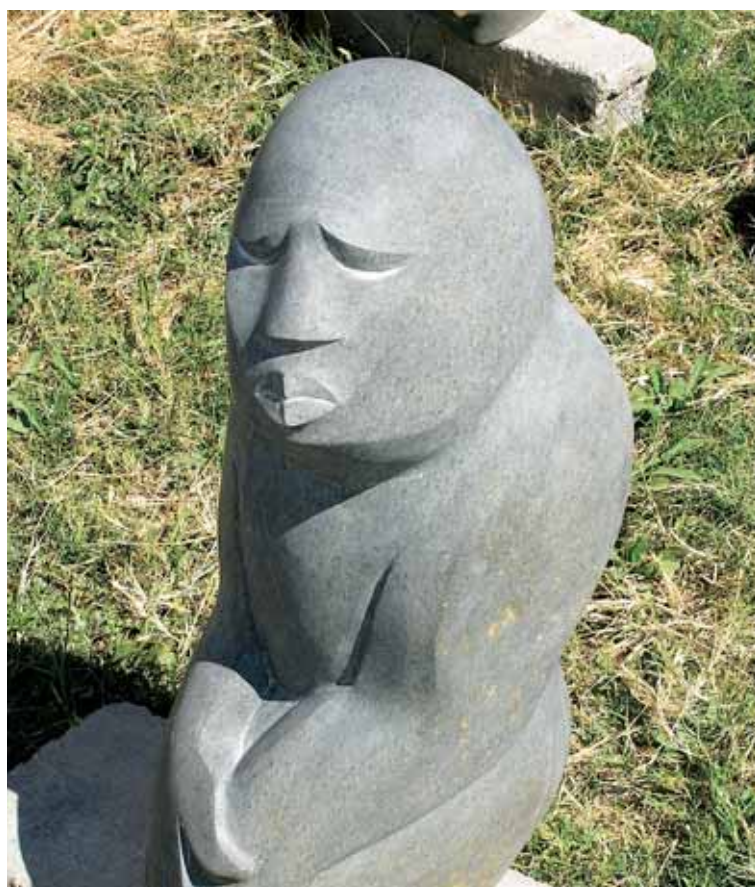
Странно выглядят скульптуры мастеров из Зимбабве во дворе музея, в окружении скульптур Церетели, словно «забредли» они к нам из другой реальности: «Бабуин», «Дух Огня», «Старейшины деревни», «Материнство». Все в них непривычно: темы, образность, обработка камня, стиль. Скульптуры пробуждают какие-то атавистические чувства, давно забытые, но приятные. Поражает великолепное знание свойств камня (опал, змеевик, «мыльный камень»), изощренное использование техник обработки камня в сочетании с непривычными образами, взятыми из жизни, легенд и абстрагированными в символическую форму. Скульптуры участников выставки «Мастера скульптуры Зимбабве» притягивают специфической геометризацией форм, подвижным ритмом объемов, плоскостей, отсутствием детализации. Не случайно каменная скульптура Зимбабве считается самой выдающейся новой формой искусства Африки в наши дни.

Виктория Хан-Магомедова

Коллин
Мадамомбе
Бабушка

Годффри Кутутва
Человек и павиан

Годффри Кутутва
Бабуин



«ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ» АЙДАН САЛАХОВОЙ

В Московском музее современного искусства в рамках совместного проекта с XL-галереей «Москва актуальная» прошла выставка Айдан Салаховой. Вечером 16 мая на вернисаже в здании музея в Ермолаевском творилось что-то невероятное. Такой наплыв посетителей здесь можно было наблюдать разве что в дни Первой Московской биеннале.



Экспозиция заняла все четыре этажа музея. Живопись, видео, инсталляция, графика. Фактически вся палитра форм выражения современного искусства.

Женственность, Восток, таинственность, феминизм и антифеминизм... Неоакademизм или неоклассицизм, радикальная геометрическая традиция, жесткий концептуализм, эстетизм, ориентализм, фигуратив, абстракция — здесь все или почти все, с чем ассоциируют творчество Айдан. И любая из этих областей предоставляет широкое поле для критиков, любая из тем может стать предметом отдельного исследования. А сам визуальный ряд служит неплохой приманкой для обывателя — от шокирующего-откровенного до сладострастно-красивого (вот только почему-то все время чувствуешь себя вуайеристом — может, по причине навязанной европейской моралью табуированности тем).

Проблема идентичности, так волнующая современного интеллектуала, витиеватым пунктиром проходит через все творчество Салаховой, прихотливо отклоняясь то в сторону гендера, то в сторону конфессиональной или национальной, или этнической, или социальной принадлежности. И даже на уровне языка, находясь где-то в искусственно созданном пространстве между академизмом, «суровым стилем» и концептуальными играми актуального искусства, нигде не закрепляется и, отсылая, не совпадает.

Что бы вы ей ни приписали, всегда вылезет упрямое «но», не позволяющее четко зафиксироваться в той или иной точке. Скольжение по по-



Айдан Салахова
Фрагмент
видеоинсталляции
«Кааба»
2002

верхности, винтаж, своеобразный постмодернистский дрейф по стилям и направлениям, актуализация проблемы через ее касание, но не решение. Здесь больше вопросов, чем ответов.

Множественная вариативность образует ризому, надежно прячущую смысл. Намеки, недомолвки, неоднозначность, завуалированность. Женщина, накладывающая, а затем стирающая макияж, подчеркивает свою сущность или, напротив, прячет ее. Что здесь макияж скрывает или проявляет? («Татьяна»)

Традиционный прием видеоарта — «закольцованность» повторяющегося сеанса — бег по кругу превращений.

«Золотая исповедь». Женщина. Мужчина. Соитие. Беременность. Она — в родовых муках. Он занимается спортом (готовясь к новому зачатию?). Репродуктивность. Физиология. Банально, откровенно и незрочно (может, потому и незрочно, что слишком откровенно и еще больно?) Но заключенное в золотые рамы приобретает иной смысл. Не то чтобы возвышенный, но имеющий отношение к вечному, заложенному природой, предопределенному богом.

“I am Free in Art”

Aidan Salakhova's works was recently on display at the Moscow Museum of Modern Art as part of “Actual Moscow”, a joint project of the museum and XL Gallery.

Paintings, video pieces, art installations and drawings — in fact, the whole of range of expression available for artists today — occupied all the four floors of the museum.

The problem of identity, so challenging to intellectuals today, can be traced through the whole of



Одалиска. Женщина-мечта. Чья? Мужчины? Но он ей не нужен. Она самодостаточна и может именно поэтому и столь прекрасна. Причина многих страстей, сама их не ведает. Мечта и фантазия не знают боли, им даже неведомо любопытство.

Две крайности, два буйка, за которые не заплывать (вектор развития в одну сторону — медицинский атлас, в другую — пошлость). Гармония посередине. Не впадайте в крайности. Тем более что самыми мнящими и одновременно пугающими оказываются глаза («Кааба»).

«Саспенс». Искусство и реальность. Оживление изображения, выход из границ или попытка в них вписаться? Что здесь мыслимое, что реальное? Что здесь материя, а что дух? Что первично и что после, где причина и где следствие? Удвоение или раздвоение? Лаконичность и немногословность пластического высказывания и смысловой лабиринт.

«Любовь и смерть». Любовь преодолевает смерть или смерть убьет Любовь? Кто кого? А никто никого.

Чувственность, эротика, откровения через препарирование. Нет, здесь многое — лишь имитация. Игра смыслами, исследование границ искусства и трагическая, а может, и спасительная, расширяющая пространство поиска, горизонты возможностей, невозможность самоидентификации. Или множественность выбора.

И единственное, что может быть в ней постоянно, в какой бы технике она ни работала, каких бы тем ни касалась, — это композиция, лаконичная форма, светотень — образующие золотое сечение творчества такой открытой, откровенной, драпирующейся в черное, вечно ускользающей и ни с чем не совпадающей Айдан.

Одна из статей о ней называлась «Айдан без паранджи». Нет, она по-прежнему в парандже и чувствует себя в ней довольно комфортно и свободно.

На вопросы «ДИ» отвечает Айдан Салахова, художник, галерист, преподаватель Московского государственного художественного института им. В.С. Сурикова, член-корреспондент Российской Академии художеств, член Общественной палаты РФ.

ДИ: Как я заметила, вы не любите давать интервью.

— Нет.

ДИ: То есть разговоры об искусстве — не самое любимое вами занятие.

— Искусство — это то, что не формулируется.

ДИ: Тогда попробуем заняться рефлексией на него. Ваша выставка в Московском музее современного искусства получилась весьма и весьма красивая и довольно откровенная. В ней очень много личного. И вы этого не скрываете. Одна из серий так и называется «Золотая исповедь». Но в принципе некая исповедальность присуща большинству ваших работ. Поскольку вы часто касаетесь вопросов гендера или, во всяком случае, используете в качестве образов те части тела, которые напрямую связаны с половой идентификацией, что и вызывает ощущение предельной откровенности, то вопрос — кому адресована эта ваша исповедь? Мужчинам или женщинам?

— Я не делю зрителей по половому признаку.

Мир дуален. И в каждом из нас есть и мужское, и женское.



Из серии «Лиза»

Холст, акрил. 2006

Саспенс

Видеоинсталляция
1998





Из серии

«Я люблю себя»

Холст, акрил, золотая
краска, карандаш
2005

Спящая красавица

Видеоинсталляция
1999–2001

Спящая красавица

Холст, акрил
Фрагмент
видеоинсталляции
1999–2001

ДИ: *Идея андрогенности весьма популярна сегодня, поэтому, очевидно, во всех областях искусства тон задает унисекс. Однако женское в ваших работах представлено в достаточной степени разнообразно, а вот от мужского фигурирует только фаллос.*

— Это воплощение мужского характера и единственная часть мужчины, которая ему не подчиняется и способна доставить удовольствие женщине.

ДИ: *Но у вас чаще речь идет не об удовольствии, а о функции. Вообще, генитальная тема довольно часто муссируется в актуальном искусстве, но при этом любопытно абсолютное отсутствие эротических настроений.*

— Естественно. Потому что это концептуальное искусство, основанное на рации, а рацию убивает чувственность, которая является проявлением стихийности, случайности. Гениталии выполняют определенную функцию — зачинающую, рожаящую. А это самое главное. Чем они хуже рук или груди? Напротив, через них наиболее точно и лаконично проявляется дуалистичность всего.

ДИ: *Инь и янь. В таком случае столь любимый вами черный цвет — это...*

— Это закрытие. Любой другой цвет будет просвечивать.



Видеоинсталляция «Любовь и смерть (Красный вариант)»

2003

Из серии «Красное»

Холст, акрил
2006

Женщина с яблоком (Таня)

Холст, масло
1991

Афродита

Бумага, шелкография
1996



Salakhova's oeuvre; like a meandering stream, it either takes a turn to the issues of gender or swings towards the questions of confessional or national or ethnic or social identification.

Variation within variation thus forms a shell behind which sense finds a reliable hiding.

Hints, understatements, equivocations and ambiguities are galore.

The traditional method of video art — using a repeated sequence to produce the effect of “a close circuit”— gives the impression of running round a ring of metamorphosis. Sensuality, erotics, revelations through dissection... Well, there is plenty sold as nothing but imitation. A play of senses, probing the limits of art, and, in the final analysis, the impossibility of self-identification, an outcome that may be seen as tragic or, possibly, hopeful, as it expands the area of research and the range of possibilities. Or, perhaps, it gives a multitude of choice.

Aidan Salakhova, artist, gallerist, instructor of the Surikov Art Institute in Moscow, corresponding member of the Russian Academy of Arts, member of the Public Council of the Russian Federation, explains her position in an interview with DI.

DI: I understand you usually avoid being interviewed.

— I do.

DI: Androgenity is much of a catchword these days, and unisex, in seems, is setting the tone in all fields of art. Now, looking at your works it's easy to find a prevalence of female over male: the only male attribute you seem to prefer highlighting is the phallus.

— Indeed. The phallus is the epitome of female character. It is the only part of any man he cannot control at will and which is meant to give pleasure to women. The genitals do perform certain functions such as begetting and giving birth. That's the main job they are to do. They're as useful as the arms and the breast, aren't they?

DI: I see. As yin and yang. But then why do you like black colour so much?

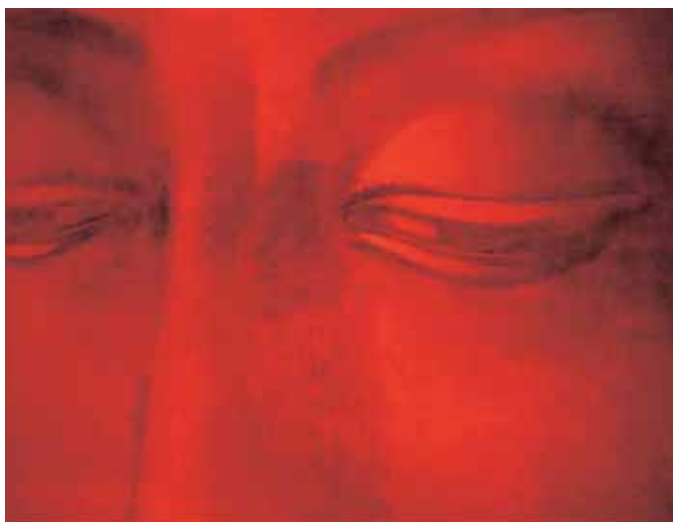
— Black hides. Any other colour will be translucent.

DI: The second Moscow biennial is a few weeks away. What do you think about the first one?

— I think it was a failure. The Western curators didn't take the things here seriously enough. There should have been more emphasis on education. Without the parallel programs it would have been a total failure.

DI: You're an artist cum a gallerist. Does one interfere with the other?

— I work fittingly. When an idea comes I get it done. It's



ДИ: *А не кажется ли вам, что все эти шоковые приемы, к которым любит прибегать современное искусство, весь набор цитат, отсылов, ребусов для зрителя играют роль черного цвета, закрытия на пути к смыслу? И очень немногим удастся проникнуть под завесу, что и приводит ко все большей маргинализации современного искусства, а точнее, искусства актуального. И таким образом, актуальное оказывается актуальным для очень небольшой группы людей.*

— Под актуальным подразумевается не популярное, а актуальное в смысле тех идей, которые оно высказывает.

ДИ: *Но их же должен кто-то услышать, кроме узкого круга интеллектуалов.*

— Сначала это небольшая группа, а лет через десять более многочисленная. Для меня современное искусство интересно возможностью заглянуть в будущее. Человек постепенно все же учится понимать и проникать «под». И это не эпатажность, а форма, которая наиболее адекватна современному языку, миру, восприятию.

ДИ: *А не хочется стадионов, аплодисментов? Сейчас культура с приставкой «поп».*

— Киркоровым быть не хочу совершенно. Есть

художники, которые пишут какие-то пейзажи, натюрморты прекрасные с цветочками, и их понимают 97 процентов публики. Ну и ради бога. Меня устраивают три процента.

ДИ: *Допустим, что у художника нет и этих трех процентов. То есть абсолютное непризнание. Многие утешают себя мыслью о посмертном признании. Но возможно ли оно сегодня?*

— Сложно. Время очень убыстрилось. Могут быть какие-то открытия, но их никто не заметит. Потому что вы не успеете вовремя сказать, вас опередят.

ДИ: *А если завтра ваше искусство вдруг поймут не три, а 50 процентов публики, вас это обрадует?*

— Я подумаю, что со мной что-то не то происходит. Но это у нас в стране. На Западе, естественно, картина другая. Это связано и с образованием. Поэтому там процент понимающих актуальное искусство значительно выше.

Я считаю, что это большая ошибка, что у нас есть новая Третьяковка и старая Третьяковка. Искусственное разделение — самая большая наша проблема. И если это деление происходит на уровне национального музея, то оно и в наших головах... Западное, русское, русское новое искусство. Когда вы идете в Метрополь, Лувр — там все иначе. И иностранцы, которые сюда приезжают, не могут нор-

against my grain sitting and thinking for hours until I've made up my mind to do something. So when there is a pause I switch to something different. I go to my gallery then. It gives a chance to distance myself and look on myself impartially. It helps me to keep equilibrium. Nothing too much. Neither gallery no art. It gives me a free hand. It means harmony.

Обнаженная
Холст, акрил
2005



Гермафродит.
Эскиз 2.
Левая часть
диптиха
Холст, акрил
1998



мально познакомиться с нашим искусством. Потому что у нас его неправильно представляют. А отсюда и снисходительно-пренебрежительное отношение Запада к русскому искусству. Но включите Кончаловского и Дега в один примерный ряд. И кто лучше — это еще вопрос.

ДИ: *Полагаю, вопрос о вторичности. Я разделяю точку зрения, согласно которой русское искусство на уровне идеи и ее пластического воплощения, кроме классического авангарда, ничего миру не предложило. Все остальное вторично, следование по стопам. Другое дело, что русская культура очень восприимчива и, заимствуя, выдает свою версию, причем не столько формально, сколько в содержательном плане. Но для западной ментальности эта версия оказывается чужда.*

— Я не думаю, что наши импрессионисты вторичны. И считаю, что если бы у нас был нормальный музей, то многие проблемы, в том числе и относительно понимания нас Западом, были бы решены.

ДИ: *У Зураба Церетели идея подобного музея.*

— Да, это правильный подход. Я считаю, что нельзя искусство делить по половому признаку, национальному, конфессиональному и т. д. Искусство над всем этим. Это одна территория.

ДИ: *Скоро Вторая Московская биеннале. Как вы оцениваете первую?*

— Плохо. Дело в том, что западные кураторы поверхностно отнеслись к местной ситуации. Программа должна быть более образовательной. Спасала параллельная программа. Что же касается основного проекта, то были выбраны не лучшие художники и даже тогда, когда выбор сделан верно, то не самые удачные работы представлены. Но разве западные кураторы ходили по мастерским? У них не было времени, они-то и приезжали всего два раза. А этого недостаточно, чтобы собрать информацию. Центрами же информации являются как раз галереи. Но и наши кураторы решили обойтись без консультаций галерей. У них почему-то существует какая-то ревность к галеристам. Им все кажется, что у нас большая известность.

ДИ: *Что касается конкретно «Айдан-галереи», то у нее действительно хорошая пресса.*

— Мы предварительно рассылаем информацию о предстоящих выставках в галерею. Этим наша работа с прессой ограничивается. Главное — реализовать проекты, интересные с нашей точки зрения. Наверное, это удастся, коль находит отклик в СМИ. Кстати, многие московские галереи делают очень хорошие проекты с западными художниками. Приглашают сюда действительно звезд первой величины. Что же касается гостевой программы биеннале, то были привезены опять же не лучшие работы, хотя и вполне достойных художников. Это все говорит об отношении к нам, что является следствием нашего собственного отношения к своему искусству и неумения его правильно и в наиболее выгодном свете представить.

ДИ: *Вы — галерист и художник в одном лице. Не мешают один другому?*

— Дело в том, что я работаю порывами. Есть идея — воплощаю. А сидеть и думать, чтобы такое сделать, мне несвойственно. Эти паузы, во время которых я переключаюсь на другой вид деятельности, в

частности, галерея, дает свой результат. К тому же, отстранившись, я могу более объективно посмотреть на саму себя, что позволяет выдерживать какой-то баланс. «Невлипание» ни в галерейную, ни в художественную деятельность. Это свобода. Это гармония. И инсталляция «Золотое сечение» как раз об этом, хотя формы, которые в ней присутствуют, вызывают вполне определенные ассоциации.

ДИ: *То есть все очень лично и конкретно. Так же конкретны и ваши Лиза и Татьяна?*

— Для меня — да. Это реальные женщины. Со своими судьбами и историями. Очень внутренне сильные женщины, самодостаточные.

ДИ: *Этой конкретики как раз очень не хватает современному искусству. Но у вас есть еще один род деятельности. Вы преподаете в Суриковке.*

— Там ситуация критическая. И с этим надо что-то делать. Хорошо, у нас там замечательная школа живописи. Это бы я оставила. И уж если учиться рисовать, то, наверное, лучше на примере академизма, чем советского импрессионизма. Что же касается всего остального, то это ужасная оторванность от реального процесса. И спасти Суриковку может только кафедра композиции. Я студентам показываю, что есть разные формы выражения, и не только живопись, графика или скульптура, но и видео, инсталляция. Чтобы студент свою мысль, свою идею мог выразить в наиболее адекватной ей форме, той форме, которая ему ближе. Школа нужна не только в традиции, но и в освоении современных форм высказывания. Иначе они потом сами, не владея необходимыми знаниями, начинают экспериментировать, и результат получается очень плачевный и неубедительный.

ДИ: *Современное искусство все более и более расширяет свои границы. И процесс этот, судя по всему, ускоренно набирает обороты. Как вы относитесь к мысли, что безграничная свобода несет смерть искусству?*

— Не согласна.

ДИ: *Но самоограничение все же должно быть. Способность к самоограничению — свойство культурного человека.*

— Если мы говорим о своем личном поведении, то, разумеется. Мы живем в социуме и должны считаться с этим. Но в пространстве искусства ограничений не должно быть.

В искусстве я свободна.

*Беседу вела
Лия Адашевская*

**Гермафродит.
Эскиз 3. Правая
часть диптиха**
Холст, акрил
1998



ЖИВОПИСЬ как хроника жизни

Живопись Ирины Марц захватывает красотой, свежестью, энергией, тонкостью и смелостью цветовых созвучий. Мотивы живописи просты. Это счастливое качество — видеть мир каждый раз, будто заново. Потому на полотнах художника он чист и значителен, в нем все интересно и удивительно. Эти работы проявляют личность автора — сильную, целеустремленную, страстно любящую жизнь.

Ирине повезло родиться в творческой семье. Отец, Андрей Валерианович Марц — знаменитый скульптор-анималист, уникальный мастер. Мать, Людмила Викторовна Марц — известный искусствовед, сотрудник Государственной Третьяковской галереи. Одаренная девочка воспитывалась в художественной среде, где профессиональная и нравственная требовательность к творчеству была нормой. Ирина остро чувствовала цвет, увлечение живописью импрессионистов и постимпрессионистов не могло ее миновать: К. Моне, П. Боннар, А. Марке, А. Матисс... Художническое мировоззрение молодого живописца формировалось также под влиянием мастеров русского искусства 1920–1930-х годов (М. Ларионова, А. Древина) и современных художников (Н. Андропова, П. Никонова, А. Васнецова, И. Табенкина). Ирина сама выбирала себе учителей, а потому поступила в Московский полиграфический институт на художественное отделение, где в то время преподавали А.В. Васнецов и Д.Д. Жилинский.

И. Марц начала выставяться на рубеже 1970–1980-х годов. Вместо поисков чего-то еще необычного, что свойственно начинающим, она предпочла простой и трудный путь — быть собой без оглядки на моду, на зрителя, без расчета на успех. Московская школа, в лоне которой воспитывались профессиональные качества и вкус художника, предоставляла широкую свободу для формирования индивидуальной манеры, соответствующей мировоззрению, мироощущению и темпераменту живописца.

Ее творческое развитие, а надо отметить, что это непреходящее состояние Ирины Марц, с самого начала протекало на фоне смутных настроений в искусстве: то желания спрятаться от действительности под карнавальной маской, то эсхатологических предчувствий, то ниспровержений недавних идеалов и ценностей. Она же в силу прочных убеждений принимала жизнь со всеми ее переменами и испытаниями достойно, терпеливо, благодарно. Ничто не поколебало ее преданности красоте и гармонии как этической основе искусства. Ее духовно здоровая и полнокровная жизнь была насыщена истинно важными событиями, заботами — рождением и воспитанием пятерых детей, творчеством, познанием мира. Это познание, сопровождаемое бесконечными открытиями, удивлениями, восторгами, ее собственными и переживаемыми вновь и вновь вместе с каждым ребенком, и есть, на мой взгляд, содержание творчества Ирины Марц.

Painting as Chronicle

Ирина Марц
Сумерки.
Полет вороны
Холст, масло
1991

Irina Marts's paintings enchant. How lovely, how fresh, how robust, how fine and how bold in colour chords. Her motifs are simple. She enjoys a happy gift of being able to take a fresh look every time her eye meets a new subject. The world in her canvases is pure and profound. It is fascinating and marvelous to look into. It emanates the author's personality, strong, single-minded and sensuous. She first showed her work at the turn of the 1970s and 80s. Instead of probing for something unexplored before, as the would-be painters of the time usually did, she took a seemingly easy but in fact difficult way of being loyal to herself, caring little of fashion, public favour and fame. Irina Morits advocates humanist, life-asserting art. She tells us that life goes on. She does so compellingly enough because she uses the clear human language of her time. Isn't it in high demand now?

Tatiana Nechayeva





Утренний свет. Великий пост

Холст, масло

2005

Жизнь большой семьи предлагает множество тем и мотивов, она пронизывает творчество художника, смешивает жанры: не часто встретишь у Марц безлюдный пейзаж или интерьер. В кажущихся бессюжетными композициях обязательно что-то происходит или чудится: вот-вот кто-то появится и что-то произойдет. Может, потому, что вокруг автора кипит жизнь, и в рамки картины постоянно попадает кто-то из детей. Поэтому фигурки, по виду стаффажные, на самом деле несут важное смысловое значение. Всегда чувствуется живое присутствие автора «за кадром», и всегда зритель ощущает себя в том же пространстве. Включенность художника в жизненный процесс делает и зрителя не созерцателем, а его участником. Что-то похожее мы испытываем, когда смотрим киноленту, снятую в различных ракурсах: с высоты человеческого роста, сверху, в упор. Художника не смущает, что часть фигуры или предмета осталась за пределами холста, что кто-то подошел к краю и сейчас покинет пространство картины. Фрагментарность сообщает особую, убедительную выразительность, открытую импрессионистами и органично присущую творчеству Ирины Марц. Живопись как хроника жизни.

Повседневные житейские ситуации исполняются значения и красоты как, собственно, и составляющие жизнь. Бездомная собака в холодной лиловой ночи, малыш с тяжелым ранцем за спиной, освещенный ослепительным солнцем, прохожий, тщетно пытающийся закурить на холодном ветру, делающая уроки девочка под теплым светом абажура... Изображенное на холсте всегда биографично, а воспринимается зрителем как близкое, очень знакомое, но удивляющее новизной. Ну что примечательного в ночной неосвещенной комнате? А мы замороженно смотрим в тишине на свечение крыши соседнего дома под невидимой луной, на желтое, единственное непогашенное окно напротив, на не узнаваемые по цвету в темноте предметы. Как глубоки, сочны, уравновешенны цветовые созвучия на



полотне, как мягко трактованы формы, непринужденно и точно скомпонованные в квадрате. Ощущение покоя, удовлетворения от хорошо прожитого дня. Что же волнует — красота цветовой музыки, подлинность переданных ощущений, напоминание о необратимости бега времени или отношение к жизни как к Божьему дару, проявленное в каждой работе?

И все-таки основная роль в творчестве художника принадлежит, несомненно, цвету — его движению, развитию живописной темы, приемам нанесения краски. Воспринимая мир прежде всего в цветовом его проявлении, Марц с наслаждением находит живописные гармонии в жизни и на холсте, любит контрастные, неизбитые отношения, заряженные сильной и властной энергией. Она вкусно и чувственно замешивает красочную массу, цвета остаются живыми в пастозном мазке. В колористических решениях стремится к общей, доминирующей гамме — синей, лиловой, оранжевой, розовой, голубой. В этой гамме, многосложной по составу, цвета и оттенки выявляют свою глубину в соседстве друг с другом, звучат остро и сочно за счет точно найденных по количеству контрастных противопоставлений.

Интерес Ирины Марц к движению и цвету неотделим от влечения к свету: поднимающемуся над землей с рассветом, падающему с неба, тлеющему в окошке, излучаемому луной. Она решает сложнейшие задачи по выражению света живописью. Потому так устойчивы темы утра, сумерек, ночи в ее работах. Художница берет цвет в полную мощь, заставляя на холстах ультрамариновое небо устремляться в бесконечность, прозрачный воздух — напряженно дрожать, витрины — обрушивать на прохожих лавину бело-желтого света, фонари — блекло брызгать оранжевым. В любом ее полотне свет обращает на себя внимание. Она любит писать его отражения в воде, море или луже, насыщенный влагой воздух, по-особому его преломляющий, нежно окрашенные светящиеся туманы, сигналы далекого маяка...

Приемы письма художницы разнообразны — отрывистые, короткие заостренные мазки и протяжные, сухие, сочные и мягкие, разнонаправленно пересекающиеся и курчавающиеся в кронах деревьев, быстрые и замедленные... Иногда они удивляют простодушным лаконизмом, свойственным детскому рисунку: забор, написанный длинными параллельными мазками, снежные горы — неотрывными плавными, солнце — стрелчатymi, лучистыми. И все художественно оправданно. Художник наносит краску решительно, кажется точно зная, чего хочет. Способ нанесения краски у Марц — мощное средство выразительности, передающее настроение, характеризующее натуру и отношение к ней. При всем многообразии колористических, композиционных построений, живописной техники каждая работа отличается безупречной стилистической цельностью, создана по своему внутреннему закону. И. Марц пишет в основном среду своего обитания — квартира, дача, Абрамцево, Москва. Не расстается с этюдником в путешествиях. О чем бы она ни писала, ощущается ее душевное слияние с окружающим миром. И веранда на даче, и поляна в предрассветный час, и ночь в Хотькове — все увидено как прекрасное, как источник радости.

Искусство Ирины Марц гуманно. Оно говорит о том, что жизнь продолжается, говорит убедительно, на понятном человеческом языке, языке своего времени. Разве это не актуально?

Татьяна Нечаева

Суздаль.

Розовые ворота

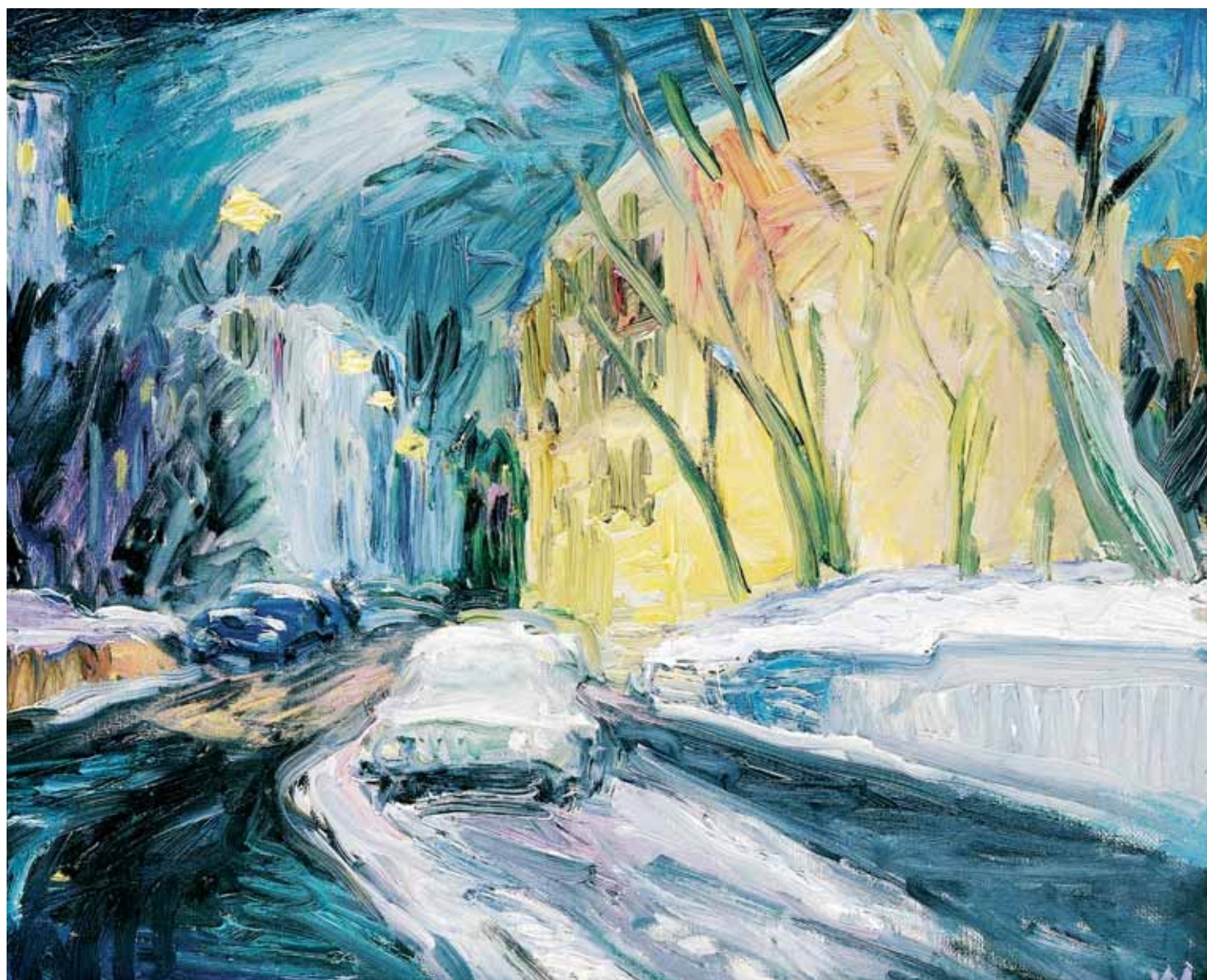
Холст, масло

Октябрь. Ночь. Собака

Холст, масло

1997

ММСИ



**Хотьково.
Первая неделя
Великого поста**
Холст, масло
2005

Хорватия. Розовые дома
Холст, масло
2005

**Гороховский
переулок.
Фонари**
Холст, масло
2003
ММСИ

гармонии и ритмы ивана лукьянова



Несколько лет назад мне попала в руки книга «Необъятный Рязанов». Веселая такая книга, яркая, красочная, по производимому впечатлению ассоциирующаяся с театральным «капустником». Я еще тогда подумала, что именно такой, наверное, и должна быть книга о прославленном режиссере, работающем в комедийном жанре Эльдаре Рязанове. Книгу было приятно листать, хотелось читать, и всем своим видом она обещала нескучное, приятное и полезное времяпрепровождение. Разумеется, все эти настроения должны были возникать при одном только упоминании имени главного комедиографа страны. Но надо признать, что в значительной степени подобному настрою способствовало и само дизайнерское и художественное решение книги. Рязанов — человек неординарный, значит, и книга о нем должна быть неординарной. Судя по всему, именно из этого и исходил автор художественного решения издания Иван Лукьянов.

Пути художников к вершинам успеха бывают разными. Кто-то идет к этому долго и упорно, а к кому-то признание приходит едва ли не сразу. И хотя признание еще нельзя считать гарантией подлинности таланта художника, здесь многое, как говорится, зависит от фортуны, тем не менее вещь это, безусловно, не только приятная, но и о чем-то говорящая. Тем более когда искру божественного дара в художнике видят не только неискушенные зрители и сведущие любители, что, несомненно, важно (ибо для кого же художник творит, как не для них), но и сотоварищи по цеху, профессионалы. Именно к таким счастливицам, признанным сразу и безоговорочно, принадлежит Иван Лукьянов.

Выпускник Московской государственной академии печати (бывший полиграфический институт), ученик академика А.В. Васнецова, Лукьянов уже на дипломной работе заявил о себе не просто как об обещающем молодом художнике, но уже как о профессионале. Его иллюстрации, выполненные в технике литографии к «Борису Годунову» А.С. Пушкина были удостоены высокой оценки: кафедра живописи и рисунка и кафедра дизайна единогласно присудили ему золотую медаль. А вскоре последовало предложение провести персональную выставку в Праге, в «Галерее 9». Творчество недавнего выпускника академии не осталось в Чехии незамеченным, получило хорошие отзывы в местной прессе.

Конечно, столь стремительный старт и сразу взятая высокая планка ко многому обязывают, требуя постоянного подтверждения заявленных обещаний на дальнейшее.

И Иван много работает, сотрудничая с различными издательствами. Он автор дизайнерского и художественного решения не только некоторых периодических изданий, но и даже книжных серий, в которых Лукьянов проявил и художественный вкус, и столь востребованную сегодня креативность мышления.

Однако Иван Лукьянов прежде всего все-таки не графический дизайнер, а художник. А потому вполне закономерно, что главные его устремления направлены на самореализацию в области творчества, где возможно свободное высказывание, не обусловленное какими-то рамками и заранее заданным форматом. Хотя и в этом случае Лукьянов проявляет истинно творческий подход, что можно видеть в уже упомянутой работе над иллюстрациями к «Годунову», где художник не столько иллюстрирует, сколько создает как бы визуальные вариации на тему, некий параллельный мир, помогающий создать определенную историческую событийную и эмоциональную атмосферу.

Он много работает в технике литографии — самой живописной технике в гравюре. Литография хороша тем, что не ограничивает сферу творческих поисков художника в свободном рисунке.

Так же удивительны по своей изысканности, утонченности и эстетизму серии «Форма» и «Образ», созданные в технике ручной бумаги, с применением природного материала. Они привлекательны своей фактурностью, рукотворностью, интересны пластическими находками — соединением образности и знаковости изобразительных элементов, что свойственно в равной степени как иконе, так и классическому авангарду, а наиболее очевидно проявляется в японской гравюре.

Иван Лукьянов — ищущий художник, пробующий себя и, что важно, достигающий результатов во многих областях: не только в графике, но и фотографии, коллаже и, конечно, в живописи.

Здесь он работает, по крайней мере, в двух направлениях — абстракции и, условно говоря, реализме. Что касается последнего, то это натюрморты, преимущественно цветы, сюжетные циклы с элементами мифотворчества и пейзажи. Все лучшие качества, которые свойственны графическим работам ху-



дожника, проявляются и в его живописных произведениях: образная концентрация, выверенность композиций. Их основополагающими элементами выступают гармония и ритм, настроение поэтичности, что придает особую цельность произведениям, обостренный эстетизм, здоровое чувство стиля и пронизывающее ощущение вневременности.

Но особо мне бы хотелось остановиться на пейзажах Ивана Лукьянова, поскольку именно здесь, как представляется, он делает наиболее интересные вещи. Художник много путешествует, и результатом этих вояжей по разным странам и весям родного отечества становятся не просто зарисовки, а целые живописные циклы, каждый из которых может составить экспозицию отдельной выставки.

Умиротворенно-романтическим настроением проникнуты его морские пейзажи, в которых происходит постоянный диалог между водной и небесной стихиями, звучащими то в унисон, то на контрасте. Всегда четко обозначена линия горизонта — дальний берег. Берег, который манит своей неизведанностью. Берег, куда можно уплыть: легкие яхты покачиваются на волнах в ожидании путешественника. А может, напротив, это покинутый берег? Настроение догорающего летнего дня в темной синеве воды и окрашенных то ли человеческой рукой, то ли прощальным лучом заходящего солнца на оранжевых бортах легких катеров. Жаркий полдень, солнце «съедает» цвет, световоздушная среда постепенно начинает как бы размывать вещественный и значительный в своей предметности мир, оставляя только блики, искаженные легкой рябью отражения и хрупкие силуэты. И при этом не покидает ощущение свежести и спасительной прохлады, идущей от воды. Художник устремлен к чистым краскам, воздуху, солнцу.

Отдельные циклы, если можно так выразиться, в «водной серии» составляют «Мосты» и «Каналы». Здесь уже свое настроение, своя поэзия, своя драматургия — разъединяющие каналы и соединяющие мосты. В них людские судьбы.

Совершенно удивительны в живописном отношении пейзажи Чехии. Красные нарядные черепичные крыши, узкие мостовые, виднеющиеся где-то вдали, купола церквей воссоздают образ старой доброй Европы.

Сохраняя непосредственность натурной зарисовки, художник в то же время пластически стилизует мотив, в зависимости от поставленной задачи на-

Иван Лукьянов

Ирисы

Холст, масло
2002

Версаль. Утро

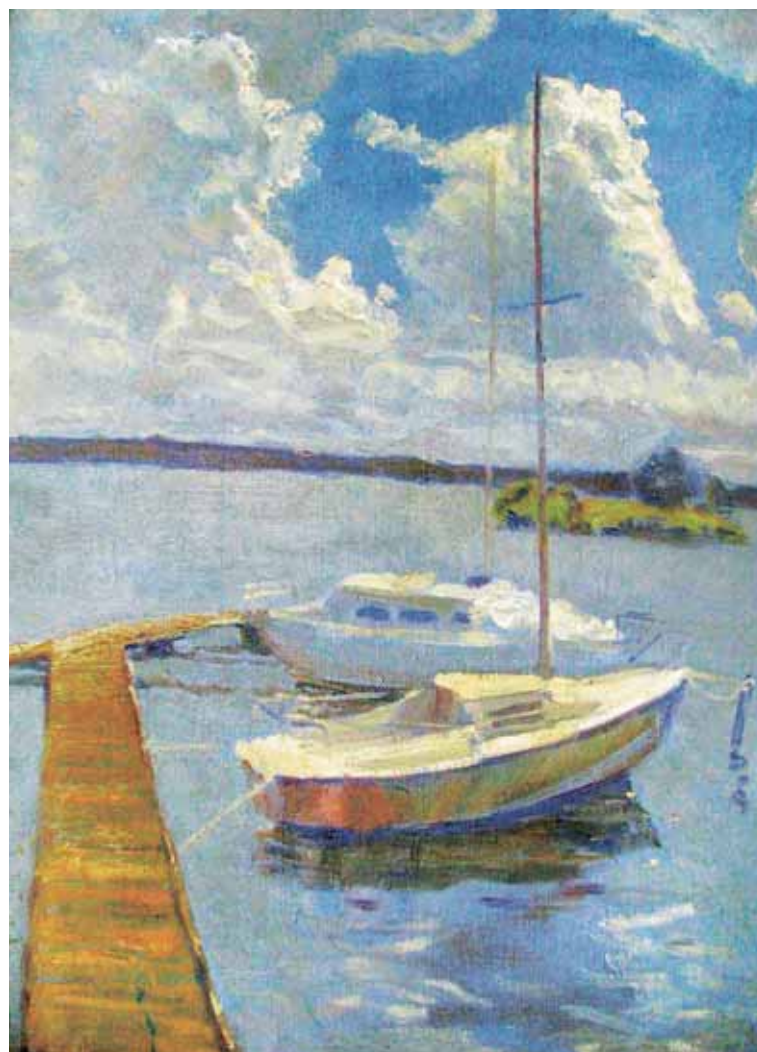
Холст, масло
2004

Окно в Париж

Холст, масло
2004

Ветер ожиданий

Холст, масло
1998





Дуновение ветра

Холст, масло

2004

меренно привнося то декоративный элемент, то, напротив, максимально сохраняя ощущение первого впечатления. А цель, собственно, одна — создать образ своего восприятия конкретной страны или города, или просто улицы, архитектурной постройки, связанной с каким-то конкретным историческим именем или событием, или собственным воспоминанием, причем важно — через призму искусства страны. Это своего рода тонкое цитирование, носящее диалоговый характер, продиктованное желанием понять, прочувствовать, впитать. И такая черта творческого метода Ивана Лукьянова очень ценна, поскольку чаще мы встречаемся с обратным, когда художник исходит не из натуры, а идет от себя, накладывая свою найденную манеру на все, что он изображает, — в этом проявление своеобразной глухоты к миру.

Лукьянова кто-то может обвинить в том, что он часто отвлекается от современности в области более далекие. Но в том-то и дело, что это как раз те области, которые располагают к философскому размышлению и где художник может быть предоставлен самому себе, где он свободен.

Франция. Париж. Версальский парк. Его воспевали Бенуа, Бакст, Лансере, Сомов. И каждый находил в нем свою звенящую ноту. Ивана Лукьянова восхищает изысканная, выверенная геометрия Версаля. В определенной степени работы «Версальской серии» Ивана Лукьянова перекликаются с настроениями мирискусников. Речь идет о ретроспективизме. Но ретроспективизм Лукьянова особого характера.

Мирискусники наполняли свои пейзажи образами прошлого, сочетая непосредственное наблюдение с элементами сочинительства и фантазии — разыгрываемые дамами и кавалерами, облаченными в костюмы XVIII века, в исторических декорациях сценки. У Лукьянова же это — не видения и не руины прошлого, а словно некий параллельный, но реально существующий мир. Здесь время течет по-другому, точнее, «над» и «сквозь», проявляясь в неспешном беге облаков, в застылости форм садово-парковой архитектуры. В этой несуетности — вечность, нетленность.

И в то же время возникает ощущение оставшихся после сыгранного спектакля декораций, чему способствует не только особая звонкость колорита — цвет — легкий, декоративно-условный, тонко сгармонизированный, — но и безлюдность пейзажей.

Люди — вообще редкие гости в живописных произведениях Лукьянова. Если они и появляются, то либо это стаффаж, либо взгляд со спины. Они словно манекены, но зато странно живыми могут показаться гипсовые скульптуры, развернутые к зрителю и словно глядящие на него. Где-то вдалеке, на периферии картинного пространства, видны люди, они в современных костюмах, но это не участники сюжета, лишь сторонние наблюдатели. Они не действуют, они любуются, как гости, случайные прохожие. Их не станет, а эти башня, парк, море, облака — они будут. И придут другие и тоже будут любоваться так долго, сколько времени им отведено.

К тому же столь излюбленный художником прием — изображение со спины, кроме того что помогает создать ощущение пространственного ухода в глубину, несет еще и иную смысловую нагрузку. Эти развернутые спиной люди видят то же, что и художник, что и зритель. С одной стороны, спина — отсутствие контакта, невозможность диалога, а с другой — возможность совместного молчаливого устремления к единому. Художник словно приглашает нас полюбоваться вместе с ним тем, что его так восхищает. Отстраненность и одновременно возможность слияния в едином чувстве.

В этой чистоте и ощущении безлюдности пейзажа несмотря порой на присутствие человека — городского ли, морского или паркового, — величие вечности, того, что «над». Не случайно столь важную роль в работах Лукьянова играет солнечный свет. Так художник выражает неподдельное, идущее от души восхищение и преклонение перед красотой вообще, не важно, природной или сотворенной человеком.

Лукьянов представляет собой тот редкий тип художника, о котором нельзя сказать, что он график или живописец, или дизайнер. Он просто художник.

Лия Адашевская

радуйтесь, птицы

Дмитрий Плотников

Охотник

Холст, масло
2005

Каннибалы

Холст, масло
2005



Почти весь период 1990-х годов у московского живописца и графика Дмитрия Плотникова прошел под знаком образа смерти. Создавая цикл живописных полотен и графических листов, он руководствовался мыслью, что мистический акт приобщения к потустороннему возможен только через смерть. Лишь посредством умирания, ухода из материального мира человек способен проникнуть в иные, надземные сферы. В те далекие области ирреального, где находятся верховный смысл и первоисточник мироздания.

Но всегда ли это так? Неужели смерть — единственный путь достижения потустороннего начала? Почему же тогда самые непреклонные аскеты, пустынные и пещерные отшельники с такой горячностью проповедуют любовь ко всему земному, к тем созданиям, что составляют жизненное окружение человека? Более того, они призывают к любованию всеми видимыми вещами вне зависимости от их бытийной значимости. Очевидно, по той важнейшей причине, что вся предметная совокупность создана самим божественным промыслом. И потому обязательно несет в себе некую долю этой священной божественной энергии. Следовательно, достижение сакрального вполне возможно не только с помощью небытия, но и в такой же мере на почве бытия, через призму видимых творений материального космоса.

Предчувствие такой возможности выразилось в сериях натюрмортов и ню, выполненных художником в конце 1990-х — начале 2000-х годов. От более ранних произведений, созданных на одинаковые сюжетные мотивы, эти заметно отличаются принципиально другим настроением, более того, мировосприятием. Если раньше действительность рассматривалась в ракурсе увядания, как бы под сенью смертельной тени, отчего в живописи отдавалось предпочтение мрачному ахроматическому контрасту черного и белого, то теперь избирается совсем иной подход. Натура воспринимается с точки зрения полноты ее жизненных проявлений. Это новое видение ярко воплотилось в скульптурной тяжеловесности предметных форм и мажорном колористическом спектре, включившем самые разнообразные краски, от насыщенных желтой, оранжевой, голубой до красной, зеленой и фиолетовой, наполнивших живописные образы чувственностью, физической силой и эмоциональным подъемом жизнеутверждающей позиции.

Однако окончательное переосмысление прежних взглядов наступает уже в последние годы, в период работы над живописными сериями, посвященными птицам и рыбам. Действительно, и те и другие, минув смерть, именно в состоянии своей жизненной активности находятся в положении настоящей оторванности от земли. Одни, поднимаясь в небесное пространство, другие — опускаясь в толщу водных глубин, напоминают о святых Франциске Ассизском и Антонии Падуанском. Один проповедовал птицам, которые, вняв его проповеди, разлетелись по миру в разные стороны крестом, а другой — рыбам, и те чудесным образом также внимали ему.

Выходит, если раньше для Плотникова сакральной категорией была одна смерть, то в настоящее время точно такой же почетный статус у него получила и жизнь, причем в абсолютной своей полноте. В том замечательном качестве, каким она, несомненно, обладала в раю и какое вследствие этого недвусмысленно указывает как раз на ее божественное происхождение.

Зададимся вопросом: где же на земле можно отыскать нечто, подобное образу благоухающего райского сада? Ответ очевиден. Таким подобием могут быть только южные страны, с их необычным разнообразием растительных

Серия «Птицы» **Птица Сирин**
 Бумага, акрил Холст, масло,
 2005 акрил
 2005

Ворон
 Дерево
 1999



и животных видов, с броской красочностью и богатой выразительностью естественных форм.

Природа Южной Америки и культура доколумбовых цивилизаций привлекают Дмитрия Плотникова скорее всего потому, что в искусстве ацтеков и майя природные богатства южного ландшафта глубоко символически были переведены в знаковый план. Тем самым, эзотерическая связь, добытая в смертельных обрядах жертвоприношений, переносилась на саму цветущую жизнь. Культурная перестановка мистических акцентов получила у современного художника знаменательное образное воплощение в картине с райским деревом. Его мощный высокий ствол, воспроизведенный интенсивным ультрамарином, с яркими желтыми попугаями на ветвях, смотрится тотемным олицетворением символической наполненности реального мира.

Орнитологическая серия рассмотренной тематической направленности появляется в графике Плотникова еще в конце 1990-х годов. Ее стилистика восходит к рельефным изображениям храмовых комплексов Мексики. В дальнейшем избранный метод развивается в сторону большей самостоятельности и получает свою зрелую стилистическую иконографию, отмеченную необходимой знаковой мерой выразительных средств, только в наступившем веке. Вот изображение грифа с огромными сложенными крыльями черного цвета. Большая хищная птица наблюдает снизу за другой, поднявшейся высоко в небо. И в этом ее движении угадывается желание оторваться от земли и свободно воспарить в широком воздушном пространстве. Так мотив полета осмысливается художником в качестве образного воплощения полноты бытия, изобилия его витальных энергий. Невольно напрашивается ассоциация с пернатым богом древних индейцев — Кетцалькоатлем.

В соответствии с новой тематической направленностью отныне в художественной практике Плотникова особое место отводится аллегорическим сюжетам, причудливый мир которых еще в древности был наделен глубокими мистическими аллюзиями. Так появляется произведение с образом усталого грифона, которое в определенном смысле можно считать автопортретным. Грузная осанка, словно приковавшая к земле мифологическое животное с могучим телом льва, выдает его внутреннюю озабоченность, погруженность в тягостные переживания. Представленное в трагической позе, с опущенными крыльями и поникшим сильным клювом, оно смотрится персонифицированным олицетворением эмоциональной подавленности автора, связанной с духовными сомнениями и упорными поисками символического содержания бытия.

Абсолютный мистический статус образ птицы получает у художника в аллегорическом изображении птицы-Сирина. Эта райская обитательница, наделенная волшебным даром пения, обладала магической способностью очаровывать слушающих ее людей. Думается, в изображении полудевы-полуптицы средневековых легенд выразился не только интерес живописца к полноте земной жизни, но и мечты о приобретении драгоценной возможности влиять своим искусством на зрителей с той же сказочной силой. В старину в изобильности любого свойства умели видеть священный дар и знали, как передать это благодатное качество в соответствующих образных формах.

Большую символическую нагрузку несет живописная композиция, созданная на мотив птицы в гнезде. Иначе и быть не может. Ведь в данном сюжете раскрывается глобальная тема жизнотворения. Земля, вода и воздух, проникнутые высшим созидательным началом, в философском сознании Плотникова существуют как феномены, способные к нескончаемому воспроизводству животных и растений, наполнению их всей необходимой дозой жизненных энергий.

Весьма оригинальными выглядят живописные произведения на сюжет единоборства или схватки пернатых, которому присвоен девиз «канныбалы». На первый взгляд, кровожадный характер таких композиций может показаться совершенно чуждым общему контексту последнего цикла работ, посвященных роскошам природы. Может создаться впечатление, что подобный сюжетный извод снова возвращает автора к теме смерти. Однако если проникнуть глубже в суть изобразительного мотива, то в нем сразу же обнаружится полная согласованность с утверждающей линией. В самом деле, сюжеты каннибализма у Плотникова отнюдь не гастрономической, а исключительно символической направленности. В них выразилась драма всеобщей мировой взаимосвязи, проникновения естественных форм в другие, невозможность раздельного функционирования материальных объектов, т. е. смертельные поединки озаменовали циклический кругооборот бытия — фундаментальное условие, без которого само существование видимого мира было бы практически неосуществимо. Если раньше фактор смерти присутствовал для художника в обособленном состоянии, то теперь он стал

Красная птица

Холст, масло

2004

Серия «Птицы»

Бумага,

см. техника

1999



рассматриваться вписанным во всеобщий круг остальных событий. Смерть оказалась необходимым залогом жизни, ее предварительной причиной. И тем самым включалась непреложным звеном в сакральную вселенскую цикличность.

Пожалуй, с максимальным образным синтезом мысль о всеединстве раскрылась в программном полотне «Рыболов» (2005). На повышенную метафизическую значимость изображенных символов указывает красная стрелка, всегда служившая в живописных и графических работах Плотникова признаком насыщенной метафорической иносказательности. На цветном фоне, разделенном по горизонтали на синюю и бирюзовую плоскости, экзотическая птица с крыльями желтого и фиолетового окраса крепко держит в огромном клюве зеленую рыбу с охристой головой. Сцена охоты, взятая крупным фронтальным пла-

ном, в космических цветах, со знаками-указателями, смотрится древним настенным барельефом культового назначения. Благодаря возникшей на холсте мистической обстановке земные существа воспринимаются не как биологические объекты, а как некие космические тела, например, Луна и Солнце. Поэтому сцена пожирания невольно преобразуется в ситуацию смены ночи днем, когда ночное светило уступает место дневному, не в силах противостоять яркому сверканию его лучей, и тьма отступает перед светом.

Этой смене ночи и дня, а смерти — жизнью, отвечает и смена колористической палитры не только в сторону красочного разнообразия, но и в тональном отношении — в сторону повышенной яркости цветовых раскладок, отчего густые красочные замесы, нанесенные живописцем на холст плотными корпусными слоями, приобретают совершенно особенное тактильное свойство. Они становятся похожими на драгоценности. Кажется, что деревья в картинах Плотникова выполнены из лазурита, птицы — из серебра и золота, рыбы — из малахита и янтаря, мифологические персонажи — из вулканической породы и самородков, а вода и небо — из разноцветных смальт, подобно тому, как это было у древних индейцев, которые оставили нам скульптурные изваяния из драгоценных материалов. Скорее всего, так они хотели выявить сакральный смысл, тайно присутствующий во всех, без исключения, реальных творениях мирового окружения.

Стремление автора к получению весомых в художественном смысле произведений должно было привести к созданию скульптурных образов. Так это и произошло параллельно с работой над живописными и графическими сериями: возникли серии скульптур, выполненных на ту же анималистическую тематику.

Итак, с переходом из тени в свет, из небытия смерти к бытию жизни, творческие усилия Дмитрия Плотникова постепенно склоняются от несколько придуманного символизма к магическому реализму. И все потому, что усматривать в реальной натуре ее сакральное ядро и затем результаты этого своего мирозерцания претворять в живописи, графике и скульптуре, по существу, такая творческая практика и есть не что иное, как искусство подлинного реализма.

Никита Махов



«звездный бал» уральских самоцветов



Владислав
Храмцов

Камень «Автопортрет»

Серебро,
тиманский агат
1997

Гарнитур «Лесная быль»

Серебро,
фианиты,
турмалин, гранат,
хризолит, хром-
диоксид
2004



Творческая биография Владислава Храмцова по времени совпала с чрезвычайным творческим подъемом в среде художников-ювелиров во всем мире и становлением отечественного ювелирного дела как вида пластического искусства. В его искусстве сложно переплелись исторический опыт художественного наследия и современные открытия отечественной школы, национальные черты русского искусства и мировые художественные тенденции, функциональность прикладного и философичность изобразительного искусства. Уралец Владислав Храмцов любил природу и понимал камни. Как российский художник он развивал традиции пластической орнаментальности русского искусства, соединял их с новой ассоциативной образностью.

Жизнь В. Храмцова подтверждает, как увлекателен и динамичен может быть путь человека в искусстве. В его ранних рисунках ясно просматривается тяга к ярким, запоминающимся формам, будь то причудливые, меняющиеся прямо на глазах купы облаков, фантастические цветы, «бегущие» дожди или порывы ветра, мгновенно изменяющие конфигурации крон деревьев. Не только натурные мотивы, но и явления природы в богатом воображении мальчика обретали конкретные образно-выразительные художественные формы.

В Свердловском художественно-ремесленном училище он встретился с талантливыми и увлеченными своим делом педагогами: скульптором В. Друзным, живописцами М. Сутоцким и Н. Сазоновым. Но особую роль в дальнейшей судьбе сыграл опытный мастер С. Очеков, его рассказы об уральских самоцветах и мастерах-камнерезах. В то время ювелирное дело в СССР еще только поднималось в рамках недорогой бижутерии, и для молодого художника открылись удивительные возможности этого ремесла как пластического искусства.

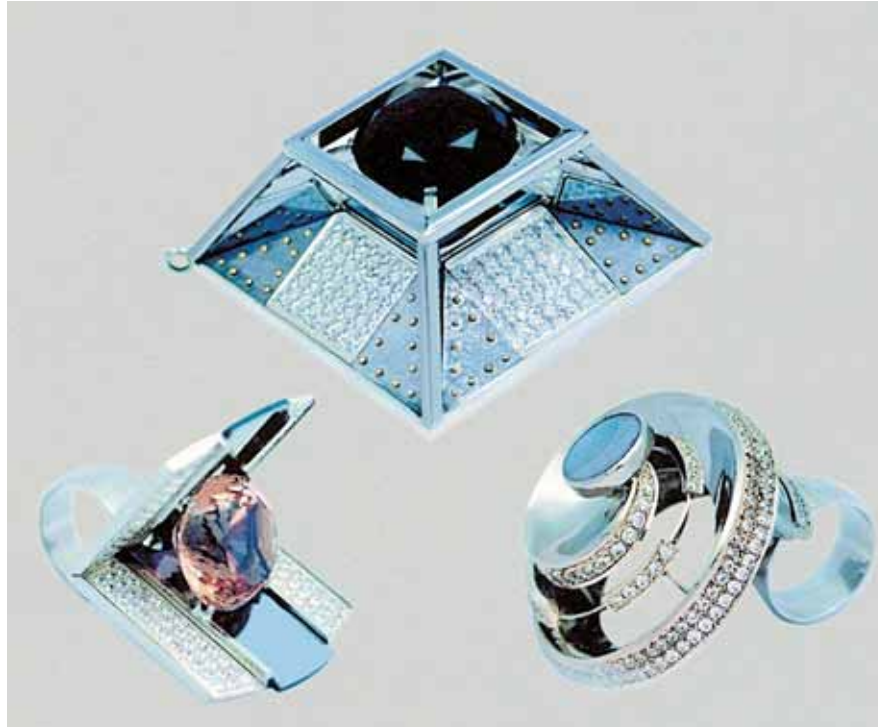
Начало работы В. Храмцова на свердловской ювелирно-гранильной фабрике совпало с коренными преобразованиями в отрасли. В начале 1950-х годов благодаря подвижнической деятельности Ю.И. Паас-Александровой в Ленинграде была радикально переломлена ситуация, когда на ювелирное дело государственные структуры смотрели не как на искусство, а как на художественное творчество, на немногочисленных предприятиях отказывались от альбомов старых ювелирных мастерских, ранее служивших образцами. В Свердловске эту работу организовала и возглавила главный художник Росювелирторга Евгения Клебанова-Попович, она привлекла в группу опытных мастеров — Н. Стаценкова, М. Суслова, Е. Горкунова, С. Очекова — и талантливую молодежь. В числе других оказался и Владислав Храмцов. Перед коллективом фабрики была поставлена задача возродить технику скани в масштабе промышленного производства и на основе национальных традиций разработать коллекцию новых, современных отечественных ювелирных изделий из золота и серебра с драгоценными и цветными ювелирными камнями.

Цели были скорее коммерческие, чем творческие. Однако стратегия, основанная на активизации творческого потенциала и старых, и молодых мастеров, оказалась верной. И уже через несколько лет на знаменитой выставке «Искусство в быт», состоявшейся в 1961 году в ЦВЗ «Манеж» в Москве, коллекция уральцев, в которой немалую долю занимали раз-

Гарнитур «Познание»

Серебро, кремний, фианит

2001



работки В. Храмцова, имела успех. В стилистике представленных образцов доминировали геометрические, плоскостные формы, актуальные и для западноевропейского ювелирного искусства начала 1960-х, где вновь ожили конструктивистские идеи Баухауза и концепции абстрактного искусства.

Особенность ситуации состояла и в том, что художников-ювелиров тогда в СССР практически вообще не готовили. Единственным вузом по этой специальности был Таллинский художественный институт. Создателями отечественной школы ювелирного мастерства в те годы были художники, пришедшие в основном из других областей искусства. И лишь немногие, подобно Владиславу Храмцову, помимо общего художественного образования имели четкие представления о том, «как это делается».

Сама судьба поставила художника-ювелира В. Храмцова в исключительные условия. В 1960-е годы, будучи еще молодым специалистом, он уже занимался обучением младшего поколения мастеров. В бригаде модельеров, которую он возглавлял, выросли москвич Г. Ленцов, екатеринбуржец С. Пинчук и еще десятки других известных российских ювелиров.

Участник многих художественно-промышленных выставок в Париже, Генуе, Монреале, Токио, Дамаске и других мировых столицах, Храмцов продолжал учиться у Ю. Паас-Александровой, В. Поволоцкой и других ведущих художников советского ювелирного искусства. А в 1963 году, будучи уже известным художником-ювелиром, он поступил в Уральский государственный университет на отделение истории искусств, которым руководил профессор, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской Академии художеств Борис Васильевич Павловский. Именно ему, по выражению самого художника, предстояло завершить огранку таланта В. Храмцова.

Расширению творческого диапазона В. Храмцова способствовала общая тенденция отечественного декоративно-прикладного искусства второй половины 1960-х годов «станковизации». Отсюда интерес художника к разным стилевым направлениям, широкому диапазону тем, поиску новых средств выразительности.

В работах 1960-х годов это женские украшения крупных декоративных форм: браслет «Муравушка» (1964), гарнитур «Лунный» (1964), кулон «Солнышко» (1965), гарнитур «Солнечный» (1967). Нацио-

нальные черты, выраженные в использовании традиционных материалов и техник, переплетены с новым ассоциативно-образным решением украшения как самобытной ювелирной пластики.

Свою тему Владислав Храмцов находит в 1970-е годы. В то время как большинство его коллег экспериментируют с творческими интерпретациями исторических стилей — барокко, классицизмом, модерном, он углубляется в истоки уральской художественной культуры, где главная роль принадлежит самоцветам, драгоценным и полудрагоценным камням. Его произведения с так называемыми поделочными камнями — агатом, малахитом, халцедоном, лазуритом, кахалонгом — неизменно вызвали живой интерес и публики, и специалистов на международных выставках ювелирного искусства в Яблонце, Пльзени (Чехословакия, 1974).

Камень в произведениях Владислава Храмцова освобождается от второстепенной роли цветной вставки и становится ведущим в композиционном решении украшений: кольца «Тагильчанка» (1976), «Уктус» (1975), «Тальков камень» (1974).

Отсутствие четкого деления ювелирного украшения на конструктивные элементы — вставку и оправу — было характерно для работ большинства ведущих художников-ювелиров 1970-х годов. Но ни у кого из них камень не играл такой важной роли в создании художественного образа произведения ювелирного искусства.

«Природная рельефность поверхности камня, вероятно, подсказала идею использования камнерезных приемов в формообразовании ювелирных вещей», — указывает Т. Парнюк, автор вступительной статьи к каталогу персональной выставки 1998 года «Вехи» в Екатеринбурге¹.

В этот период стилевые западноевропейские тенденции в ювелирном искусстве вели ювелиров, включая и молодое тогда поколение отечественных художников, к поискам форм, работающих на человеческой фигуре. Художники-ювелиры создавали некие пространственные композиции, где украшение синтезировалось с телом человека в единую пластически активную структуру.

В. Храмцов, отдав дань уважения этому направлению, все же остался на позициях ювелира-станковиста. В основе художественной системы его творчества лежит образная выразительность природного камня, насыщенность цветом, богатство его тексту-

ры. Мастер ставит своей целью лишь подчеркнуть подмеченную им особенность в создании природы, ювелир как бы завершает развитие образа, подсказанного минералом.

Камнерезное дело в творчестве В. Храмцова всегда идет рядом с ювелирным. В. Храмцов предпочитает крупные, пластически выразительные формы. Чаще всего он обращается к браслетам или многопредметным композициям – гарнитурам, объединенным в целостную художественно-выразительную композицию. Таковы гривна «Поздний романс» (1991) и комплект «Озера» (1995) или портретные миниатюры в камне, к которым художник обратился не так давно, в конце 1990-х годов.

Интересная черта творчества Владислава Храмцова – это живописность его ювелирных изделий. Художник замечает все тонкости и оттенки цветовой палитры камня, использует нетрадиционные материалы – фруктовые косточки, дерево, шерстяные нити и мамонтовую кость.

Возрождение интереса к ювелирному искусству и в Европе, и в СССР совпало с рядом научных открытий, всколыхнувших художников. Однако вопреки общему увлечению темой космоса, технократическими мотивами, Владислав Храмцов остался верен своей поэтической концепции. Космос для него – это поэтический мир. Так проявляются мотивы натюрного лунного пейзажа, его таинственные рельефы передают брутальные натеки фактурного серебра, кабошоны бирюзы.

Произведения художника в последнее десятиле-

тие отличается почти аскетическая сдержанность, он будто отстраняется от внешней привлекательности мира, чтобы заглянуть в его глубину, проникнуть в сущность вещей. Таковы холодноватые, художественные образы гривны «Знак Центавра» (1996) и «Звездный бал» (1997).

Как исключительная творческая личность Владислав Храмцов интересен не только своими ювелирными произведениями. С самого начала он видел свою миссию в возрождении отечественной школы ювелирного искусства на Урале и в стране. В начале 1980-х годов он выступает с инициативой организации выставок уральского ювелирного искусства в российских городах. Их значение для пропаганды отечественного ювелирного искусства было огромно. Это особенно отчетливо видно сегодня, когда подобные выставки до чрезвычайности редки.

Авторитет В. Храмцова был высок. Не случайно он стал руководителем творческой группы ювелиров. Многие художники на постсоветском пространстве считают его своим учителем.

Творчество Владислава Храмцова по достоинству оценено историками ювелирного искусства, его произведения находятся во многих музеях.

В 2006 году Российская Академия художеств отметила заслуги художника почетной медалью «Достойному».

Ирина Перфильева



Брошь «Рождение богини»

Серебро, малахит

2004

динамика геометрических форм

О керамике Анны Удальцовой

В формообразовании современных декоративных произведений можно проследить два основных направления: бионическое и тектоническое. Первое исходит из строения органического мира, стремится к смягченной пластике, использует растительные и зооморфные мотивы; второе тяготеет к структурам мира неорганического, оперирует геометрическими формами, линейными ритмами, конструктивными объемами. В последнее время второе направление получает интенсивное развитие. На «конструктивном языке» говорят авторы в основном постперестроечного поколения — керамисты, стекольщики, ювелиры, особенно дизайнеры. Условность абстрактной пластики и геометрических форм открывает перед художниками широкие возможности для ассоциативного и метафорического высказывания в любом материале и жанре.

Творчество Анны Удальцовой, вступившей в когорту московских керамистов в 1990-е годы, можно причислить к этому второму направлению. Склонность к структурному мышлению объясняется тем, что она — архитектор по образованию, окончила МАРХИ. Отсюда ее приверженность к четким геометрическим построениям, индустриальным мотивам и конструктивным композиционным решениям. Эти принципы Удальцова перенесла в свои керамические работы.

Художественные способности Анны Удальцовой заложены в генах и развиты семейным воспитанием. Ее мать — Анна Матвеевна Харламова — окончила архитектурный факультет Петербургской Академии художеств и впоследствии стала исследователем истории русской архитектуры. Монография Харламовой о творчестве известного русского архитектора начала XIX века Н.А. Львова стала ценнейшим трудом в области истории отечественной архитектуры. Отец, Л.И. Баталов, также был архитектором. Особо известен дед Анны — скульптор Андрей Яковлевич Харламов, автор огромного фриз «Народы России» для памятного зала Русского музея (теперь Этнографический музей) в Петербурге, над которым он работал по заказу императрицы Марии Федоровны с 1902 по 1910 год. Этот фриз-барельеф из гипса, тонированный под бронзу, хорошо сохранился в аванзале музея. Он до сих пор поражает масштабом, ритмичностью композиции и точностью воспроизведения типов и костюмов народностей, населявших Россию.

Большое влияние на воспитание Анны оказал ее отчим Василий Александрович Миняев — художник, живописец и график. В молодые годы он входил в круг учеников и соратников Якова Чернихова, известного русского архитектора-конструктивиста 1920-х годов, создателя уникальных архитектурных фантазий. В наследии Чернихова сохранились десятки листов с проектами архитектуры будущего, зарисовками небоскребов, элементов городской среды. Они исполнены в своеобразной геометрически-конструктивной манере, в четкой черно-белой графике. В начале 1930-х годов вокруг мэтра сплотилась группа молодых, развивавших его урбанистические концепции. Среди них был и Миняев, который сохранил некоторые приемы учителя в своих последующих живописных и графических работах. Творческая атмосфера семьи, несомненно, оказала влияние на художественное мировоззрение Анны.



Анна Удальцова

Натюрморт с лимоном

Шамот, роспись цветными
глазурами, оксиды цветных
металлов
2002

Рыба с чашкой

Шамот, роспись цветными
глазурами, оксиды цветных
металлов
2001





Geometric Forms in Motion

(discussing Anna Udaltsova's ceramics)

Начав работать с декоративной керамикой, Удальцова сразу определила свой вид изделий — пласти из шамота с росписью глазурями.

Тема ее росписей — мир геометрических форм, композиционные построения из абстрактных объемов и плоскостей. Их выразительность строится на сочетании диагональных и горизонтальных линий, треугольных и округлых форм. Они врезаются друг в друга, сочетаются в разных комбинациях, образуя разнообразные архитектурные построения. Большую роль в решении композиций играет колористическая гамма, которая создается глазурями глубоких насыщенных тонов. Цвет в сочетании с геометрическими построениями придает своеобразную пространственность изображениям. Композиции Удальцовой динамичны, в них нет застылых форм. Геометрические фрагменты движутся, пульсируют, вращаются, словно живут в собственной пространственной среде. Блеск глазурей густых тонов — черного, оливкового, серого, лилового — придает работам особую эмоциональность и экспрессию.

Безусловно, профессия архитектора отражается на керамических работах Удальцовой. В основе ее декоративных решений просматриваются архитектурные формы или фрагменты урбанистической среды. Например, панно «Город» напоминает вид на городской ландшафт «с птичьего полета», в панно «Ветер» улавливаются формы какой-то ветхой постройки, противостоящей вихрю урагана. Геометрический узор в работах «Фермы», «Урбанизм», «Паутина» навеян впечатлениями от сети городских дорог, проводов, очертаний городских кварталов. Но в работах Удальцовой нет конкретной изобразительности, названные сюжеты — лишь импульсы для ее замыслов.

Динамизм композиционного решения и сложный пульсирующий колорит вызывают ассоциации с напряженным трафиком современного города.

От динамизма — к статике. В прямоугольную форму пласта художница решительно вписывает круг, а в круг — крест, создавая безупречную замкнутую композицию. И далее начинает развивать «тему»: квадрат в квадрате, круг в круге, от большого к малому, от общего к частному, вплоть до минимализма — точки пересечения всех форм. Пласт с красным квадратом в центре так и называется «Точка пересечения». В изображении предметных объектов Удальцову также интересует их конструкция, и она раскладывает форму на объемы в виде пирамиды, шара, треугольника, например, пласти «Геометрический натюрморт», «Графин и рюмка», «Музыкальные инструменты». Разнимая реальную форму на простые элементы, художница строит из них свою фантастическую архитектуру. Во всех работах стекловидный слой глазурей служит объединению частей в единое целое, глубокий насыщенный колорит завершает решение.

В принципах обобщений и пространственного построения керамических росписей Удальцовой можно усмотреть влияние графического наследия архитектора Я. Чернихова, его сложных, четко построенных проектов фантастической архитектуры, которые он называл «проектирование». Хотя, конечно, она работает по-своему, абсолютно оригинально.

Когда речь идет о работе художника с геометрическими формами, всегда вспоминается наследие художников русского авангарда 1920-х го-

Two major trends of form production — bionic and tectonic — may be made out in today's works of decorative art. Post-perestroika authors — ceramists, glass artists, jewelers and, above all, designers — prefer the latter. With highly conventional abstract plastics and geometric forms thus available to them, they are able to put out widely associative and metaphoric messages in any material and genre.

One of the best known adherents of this trend is Ann Udaltsova, who joined the cohort of Moscow ceramists in the 1990s. Her tectonic preferences stem from her training as architect. In her ceramic work she has come to make wide use of the clear geometric forms, industrial motifs and constructive compositions she used to apply in former architectural designs. What is especially peculiar to Udaltsova's work is her idiosyncratic approach to form. There is sometimes something akin to cubist method in her crystal-structured forms. The impression is as if she first breaks a form into a multitude of fragments, then arranges them mosaic-way and finally collects them into a complicated whole. A few specks of coloured glazing serve to emphasize the built of the visual motif, making it look so much like the surface of a precious panel.

As head of the faculty of ceramics in the Stroganov Art-Industrial University, Anna Udaltsova does her best to instil a new lease of life into the lately somewhat dwindling Moscow ceramic-art field, not least through her own works which flaunt ingenious compositions adorned with rich-tone inlaid. It is hopeful that a new generation of ceramic artists under her guidance will soon gain the field.

Lyudmila Kramarenko

Зимнее окно

Шамот, роспись цветными
глазуриями, оксиды цветных
металлов
2004

Коррозия

Шамот, роспись цветными
глазуриями, оксиды цветных
металлов
2004

Бык и рыба

Шамот, роспись
цветными глазуриями,
оксиды цветных металлов
2005



дов, идеи супрематизма Казимира Малевича. Естественно, Удальцову как современно мыслящего художника интересуют и увлекают теории и практика беспредметного искусства начала века. Но за прошедшие десятилетия язык искусства стремительно эволюционировал. Композиции Удальцовой несравненно сложнее по формальному конструированию, пластичности форм и колориту, чем опыты супрематистов. Геометрические построения на керамических пластах художницы богаты смысловыми и эмоциональными ассоциациями и обладают самоценной эстетической выразительностью.

Особенность почерка Удальцовой проявляется в своеобразии решения формы, которая имеет кристаллическую структуру, иногда тяготеет к приемам кубизма. Автор словно разбивает форму на множество осколков, придает ей мозаичный характер и снова собирает ее в некую сложную целостность. Вкрапления цветных глазурей подчеркивают конструкцию изобразительного мотива и в то же время создают ощущение драгоценности поверхности панно. В такой манере исполнена Удальцовой серия, посвященная жизни морских глубин, очень динамичный пласт «Паруса». Множественность линий и форм, мозаичность красочных пятен создают впечатление вибрации поверхности, мерцания водной стихии, порывов ветра.

Излюбленный мотив Удальцовой — натюрморт. В таких росписях интересно острое композиционное построение, необычные ракурсы, сдвинутые пространственные планы. Отметим как наиболее оригинальный пласт «Кактус на окне». Его отличает асимметричное построение композиции, когда происходит сложное взаимодействие плоскостей, столкновение двух диагоналей. Разнонаправленность основных форм создает впечатление покосившегося мира, что в сочетании с холодным колоритом вызывает чувство тревоги и напряжения.

По-своему Удальцова воспринимает мир природы. Она пристально всматривается в сплетение трав, ветвей, листьев и видит в нем орнаментальную стихию. Художница укрупняет мотив до монументальности и подчеркивает бурный рост растений, их вертикальное устремление, жизненную силу. По образному настроению эти панно напоминают заколдованный сказочный лес (панно «Травы», «Щучий хвост»).

Работы Удальцовой отличаются «чувством материала», которое особенно ценится в современном де-

коративном искусстве. Глазурь на ее пластах ложится легко и прозрачно, оставляя «дышать» глиняный черепок, который выступает то как фон основного мотива, то как контур, который заполняет глазурь, отмечая основной авторский рисунок. Почерк Удальцовой смел и непосредствен. Она расписывает панно в импровизационной манере, без предварительного эскиза, замысел рождается в воображении художницы. Многие керамические росписи напоминают живописные этюды. Она удачно использует контраст матовой поверхности шамота, достигаемого методом оксидирования, и глазурованного блестящего изображения. На этом эффекте построен ряд натюрмортов. «Натюрморт с абрикосом» вспыхивает лазурным цветом на холодном фоне шамота, натюрморт «Бульденеж» решен в темных тонах. Цвет шамота в нем преобладает, он имеет матовую поверхность и обогащен рельефной фактурой. Создается настроенное сумеречного вечера.

Почерк Анны, естественно, эволюционирует, меняются ее исполнительская манера, обращение с керамическим материалом. После графичной четкости и граненой мозаичности форм она обращается к плавным переходам, создаваемым потечными глазуриями. Ряд панно, созданных в последний год, это натюрморты с фруктами, исполненные в живописной манере с тончайшими переходами красочных тонов. Они меньше по масштабу, даже миниатюрны, и лиричны по настроению.

При работе с плоскостью, с керамическим пластом встает вопрос о его обрамлении. Большинство пластов Удальцовой имеет небольшой борт из шамота, есть удачные примеры в виде кованого металлического обрамления. Сочетание темного матового металла с цветной блестящей глазурью создает острый декоративный эффект, придает законченность всему произведению.

Анна Леонидовна Удальцова возглавляет кафедру керамики в Московском государственном художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова. Ее оригинальные композиции в синтезе с глазуриями насыщенных тонов — вносят новую ноту в несколько затухающую московскую керамику. Можно надеяться, что под руководством Анны Леонидовны постепенно вырастет новое поколение керамистов.

Людмила Крамаренко

андреас гурски, медиа–живопись

Andreas Gurski and Media-painting

The modernists in their early days rejected photography, regarding it as no more than superficial copying of reality. Later, in the 1920s, it was precisely photography as an art of pure mechanical representation prompted the new avant-garde generation to leave their preoccupation with pure colours and pure forms and return to representational and figurative art. In the early 1960s, photography, now as a medium of reproduction, played a similar role when it came to

Сегодня мы задним числом включаем историю фотографии в историю искусства. Однако в начале своей истории модернизм отрекся от нее, видя в ней поверхностную копию реальности. Позднее, в 1920-е годы, именно фотография — искусство чистой, механической репрезентации — позволила новому поколению художников-авангардистов вернуться к изобразительности, к предметности из мира чистого цвета и чистой формы. Сходную роль фотография (в статусе репродукции) сыграла и в начале 1960-х годов, когда она выступила как антитеза языку абстрактного экспрессионизма. С тех пор фотография завоевала значительную часть художественной сцены. Однако былое размежевание дает о себе знать по сей день.

Пространство фотографии само по себе крайне неоднородно, здесь тоже наличествуют самые разные «направления». Одно — и едва ли не самое влиятельное сегодня — основывается на том, что механический образ расширяет сферу своего применения. Победитель узурпирует функции противника, от которых этот противник в свое время сам отказался. В итоге происходит что-то вроде синтеза: часто мы видим, что не только фотография, но даже видео выступают в роли «картины» и, более того, возрождают некоторые давно забытые жанры живописи — такие, как пейзаж, натюрморт, религиозная и мифологическая композиция, анималистический и бытовой жанр. В работах современных художников (Джеффа Уолла, Кандиды Хейфер, Сэм Тейлор-Вуд, Хироши Сугимото и других) колорит, светотеневая моделировка, композиция, пластика и прочие «старомодные»



stand in opposition to the vernacular of abstract expressionism.

Photography has since gained really much ground. So, looking back, we sometimes view its history as part of the history of all the arts. Nevertheless, the erstwhile division remains to this day.

The realm of photography as such is far from homogeneous. Different movements in it are well in evidence. One of them, perhaps the most influential one, presumes that mechanical images have unbounded room to apply in. The victor, it seems, assumes the right to occupy the grounds that the defeated have given up. So a sort of synthesis has

resulted: photographs (and even video) often present themselves as pieces of painting and, moreover, give a new lease of life to some now-neglected genres such as landscape, still life, religious and mythological stories, animalistic and common-life scenes. Colouring, light-and-shade modelling, composition, plastics and other characteristic attributes of painting actually bulk large in many works by today's art photographers (Jeffa Walla, Candid Heifer, Sam Taylor-Wood, Hiroshi Sugimoto and others). Photo- and video-paintings now appear just as composed and seamless as their classical counterparts.

One of the key figures of present-day media-painting in St Petersburg is Andreas Gurski, his staple stock-in-trade being urban veduta landscapes, at times with inserts of common-life genre. Gurski's works evoke the nearly-forgotten archaic kind of aesthetic enjoyment which we may get when gazing at a magnificent scenery, natural rather than urban, so much associated with romantic landscape genre. They indeed evoke the panoramas of Caspar David Friedrich or American Hudson River School artists for whom painting was a means of creating spectacular sceneries. Gurski's photographs are wide-ranging

Андреас Гурски

Париж

1988

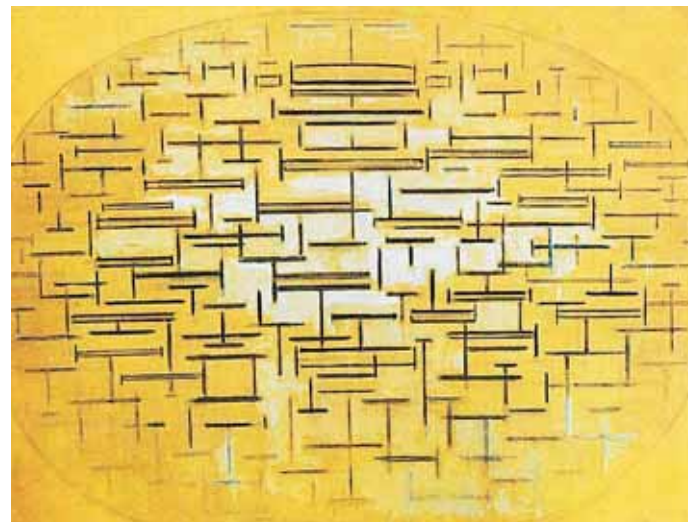
Салерно I

1990

Прада I

1996





категории, характеризующие качество произведения искусства, играют весьма существенную роль. Фото- или видеокартинка становится чем-то столь же самодостаточным и цельным, как классическая живописная картина.

Таким образом, можно сказать, что при содействии фотографии и производных от нее технологий искусство возвращается к домодернистской эпохе, к времени, которое предшествовало размежеванию между фотографией как сферой чистой репрезентации и живописью как сферой чистого выражения. В действительности все не так просто. Современная медиа-живопись не столько исключает опыт модернизма и возвращается к эпохе, предшествующей модерну, сколько «интегрирует» его.

Андреас Гурски — одна из ключевых фигур современной питерской медиа-живописи. Основной жанр Гурски — это городской пейзаж-ведута, иногда с элементами бытового жанра. Гурски воскрешает почти забытый, архаичный вид эстетического удовольствия, связанный с жанром романтического пейзажа, — удовольствие от созерцания величественного ландшафта, не столько даже городского, сколько природного. Работы Гурски вызывают в памяти панорамы Каспара Давида Фридриха или художников «гудзонской школы», для которых живопись была способом создания эффектного зрелища. У фотографий Гурски, как и у картин виднейшего представителя «гудзонской школы» Фредерика Черча, широкая география: Черч живописал дикую природу Нового Света, Гурски — урбанистические ландшафты мегаполисов. Действительно, «природа сегодня — это город», как заметил Ролан Барт. И сквозь безупречную геометрию и функциональный дизайн у Гурски проглядывает «стихия», перевоплотившаяся в деяния человеческих рук. Вдобавок фотографии Гурски вполне сопоставимы по своим размерам с произведениями традиционной станковой и даже монументальной живописи. Фактически они представляют собой крупноформатные — двух-, трех-, пятиметровые фотокартины — и предполагают совершенно иной взгляд, иное восприятие, непохожее на традиционное фетишистское удовольствие от разглядывания маленькой фотографии.

Работы Гурски монументальны не только по своим размерам — монументален мир, запечатленный на них. Однако мы не увидим здесь ничего особенного, ничего исключительного. Материалом для художника служит мир современной глобализированной повседневности — мир производства и потребления, стерильных городских ландшафтов и загородных видов. При этом можно выделить две разновидности фотографий Гурски. На одних почти ничего не изображено: их содержательная, предметная сторона минимизирована до предела. На других, напротив, показано очень многое: обычно это людские толпы, увиденные откуда-то сверху взглядом отстраненным, всеобъемлющим и беспристрастным. Этот взгляд не отдает предпочтения никому и ничему, но все очень тщательно фиксирует.

Подчас эти работы буквально переполнены фигурами людей. Но именно на этих снимках итоговый эффект бессобытийности особенно силен. Кажется, будто все движения, все жесты, запечатленные одновременно, в сумме дают ноль. Ноль развития, ноль историчности: статика, но не в форме покоя, а в форме непрерывного движения; монотонность — но бесконечно дробная и многообразная. Конститутивная способность фотогра-

Андреас Гурски

Чикаго.

Торговая палата II

1999

Пит Мондриан

Океан V

1915

geographically, just like are paintings by Frederic Edwin Church, the famous Hudson River School painter. But while Church painted the pristine scenes of the New World, Gurski paints urban scenes in the megalopolises. Really, “the city is today’s nature”, as Rolan Bart once remarked. In Gurski’s photographs, for all their faultless geometry and ready-to-work design, the elements as transformed into man-made things are discernible. Moreover, they are in size as big as traditional studio and even monumental canvases. Actually they are large-size photopictures, two, three or five metres long and wide, and are to be viewed and perceived differently, not like small-size shots we usually enjoy scanning with fascination.

The use of video (ie the technology of fixing and reproducing moving images) or photography has made it possible to refresh some genres such as still life or landscape or religious composition. It has also prompted artists to say something new about the eternal themes of art and Christian culture, for example, the frangibility of beauty and the mortality of all beings, or about the earthy woman and her Son of God, or about the vanity of man and the grandeur of world creation.

Andrei Fomenko



Андреа Гурски
Кличко
1990

фии ловить мгновение на лету, замораживать его, обретает в работах Гурски особый смысл: возникает ощущение, что эта остановка выявляет ее поистине парменидовскую сущность, заключающуюся в иллюзорности всякого движения, всякого развития.

Этот эффект связан с пространственной дистанцией, которую занимает фотограф по отношению к «жизни», что позволяет ему показать эту «жизнь» как целостный контекст, превосходящий сумму различий.

Люди в толпе могут различаться внешним видом, одеждой и позами, но с определенной дистанции это различие отступает на второй план относительно монотонного макропорядка. Оно не исчезает совсем, но скорее диалектически снимается контекстом. И для достижения этого необходим полный охват контекста путем устранения из него пространственного удаления, в котором угадывается своего рода метафизическое трансцендирование. Это трансцендирование вызывает в памяти редукционистский опыт абстрактного искусства, устранившего из искусства все приметы «человеческого, слишком человеческого». Возникает ощущение, что художник пытается занять внешнюю точку зрения, точку «недеяния», нулевой степени активности — и нулевой степени выбора.

Для достижения этой суммирующей точки зрения Гурски часто прибегает к компьютерному монтажу. Однако обнаружить факт вмешательства в порядок реальности не так-то просто, поскольку все «швы» на монтажах тщательно скрыты. Дигитальные технологии дополнительно сокращают разрыв между фотографией и живописью. Если авангардистский фотомонтаж (у советских конструктивистов или у берлинских дадаистов) был классическим способом «обнажения приема», то современный фотомонтаж (не только у Гурски, но и у

Уолла и других) — пример скрытого или, если прибегнуть к терминологии формальной школы, мотивированного приема. Это указывает на то, что современная фотокартина представляет собой продукт «канонизации» приема и вообще завершения, финальной стадии его развития. Монтаж у Гурски суммирует не столько отдельные объекты, отдельные фрагменты реальности, сколько различные точки зрения. Их объединение позволяет создать максимально целостную, всеобъемлющую и в то же время подробную картину реальности, например, показать интерьеры сразу трех этажей здания («Бундестаг», 1998) или фасад многоквартирного дома («Париж. Монпарнас», 1993), или огромную человеческую массу («May Day IV», 2000). Тем самым Гурски решает двойную задачу: ничего не упустить из виду и при этом превзойти этот мир индивидуальных различий.

Отдать предпочтение той или иной частной точке зрения — значит провести отбор в пользу одних объектов по сравнению с другими. Но для Гурски важно передать ощущение неиерархической структуры. Вопреки общепринятому представлению о фотомонтаже как манифестации «субъективизма» и произвола монтаж у Гурски работает на объективность общей картины, а не против нее. Он скорее устраняет (насколько это возможно) элемент произвола, неизбежно присущий технике фотографии.

Похожие неиерархически организованные, монотонные структуры мы видим у советских конструктивистов — Родченко, Игнатовича и др. Но в том-то и дело, что у Гурски поле «подобных фигур» не исключает более или менее широкого ассортимента различий. Парадигматические сюжеты конструктивистской фотографии — это машина и колонна демонстрантов, у Гурски — супермаркет и биржа.

Еще одно соображение в связи с конструктивизмом. На теоретическом уровне конструктивисты декларируют радикальный эмпиризм методов — отказ от «суммирующего портрета» в пользу «моментального фото». Но в действительности фотографии-конструктивисты перенесли в фотографию приемы, восходящие к языку фотомонтажа и далее — к геометрической абстракции. Воля к реформированию реальности в соответствии с отвлеченным проектом преобладает у них над пассивным «отражением» реальности. Эта воля проявляется в излюбленных приемах конструктивистской фотографии: «подобные фигуры», «крупный план», изолирующий предмет от его окружения, неканонические, деформирующие ракурсы «сверху вниз» и «снизу вверх». На фотографиях Родченко фрагменты храма Христа Спасителя превращаются в образцы функционалистской архитектуры. Гурски же фотографирует реальность, уже преобразованную эстетикой геометризма и функционализма, ставшей неотъемлемой частью повседневного мира, поглощенной «буржуазной» повседневностью, против которой эта эстетика была направлена.

Поэтому функциональные геометрические конструкции у Гурски выглядят как монументы, воздвигнутые в память об авангарде или, быть может, в память о его поражении, «интеграции» и замирании. Мир структурирован по образу и подобию модернистского произведения, вросшего в реальность, растворившегося в повседневном фоне. Противопоставление фона и фигуры теряет свой принципиальный характер: фон — это контекст. В основе преодоления выбора, выделения лежит преодоление фундаментальной перцептуальной оппозиции между фигурой и фоном. И в этом пункте Гурски заново вводит в искусство проблематику модернистской живописи.

По сути, в таких «пустых» фотографиях, как «Бразилиа, зал заседаний I» (1994), и, наоборот, в «сверхзаполненных» работах последних лет Гурски переносит в фотографию принципы, лежащие в основе того принципа модернистского «расширения» данной оппозиции, которое Розалинд Краусс определяет как «не-фон». «Не-фон» — это, так сказать, фон в роли фигуры, фон, который поднимается на поверхность картины, образуя такое поле, которое предшествует базовой оппозиции и одновременно предвосхищает ее. Реализация этой модели соответствует общей установке модернизма на преодоление эмпирического зрения, на выявление «более высокого и формального порядка зрения», «структуры визуального поля как такового», для которой «нет и не может быть такой вещи, как порядок воспринимаемого», поскольку она представляет собой «матрицу абсолютной симультанности». «Фон — не то, что находится позади; фон — это то же самое, что и зрение»¹.

«Не-фон» зарождается в пейзажах Сера, разработавшего своего рода цифровой код живописи — систему локальных красочных «пикселей», посредством которых формируется визуальное поле картины. Главный наследник Сера в искусстве начала XX века — Пит Мондриан. Другими, более поздними образцами «не-фона» служат работы Джексона Поллока, Марка Тоби, Роберта Раймена и других.

Гурски сам указывает на своих предшественников, причем делает это средствами своего искусства. Прежде всего я имею в виду его фотографию с картины Поллока, одиноко висящей на стене в Музее современного искусства («Без названия, VI», 1997).

Эта работа служит сжатым комментарием к ис-

кусству модернизма, ориентированного на тавтологичное утверждение формальных условий собственного осуществления, на авторефлексию не потому, что в ней цитируется один из классических образцов модернистского искусства, а потому, что форма цитирования в данном случае также является своего рода цитатой из арсенала модернистского искусства. Попросту говоря, если сфотографированная Гурски картина Поллока служит классическим вариантом «не-фона», то сама фотография воплощает другой, симметричный по отношению к «не-фону» способ модернистской рефлексии, «расширяющей» оппозицию фигуры и фона. Краусс называет этот способ соответственно «не-фигурой». Здесь уже фигура выступает «в роли» фона; отныне «она присутствует внутри пространства лишь в качестве образа своего внешнего, своих пределов, своей рамы»². «Не-фигура» представляет собой как бы модель воспринимающего субъекта, который «присутствует в своих собственных представлениях», обеспечивая тем самым их присутствие в себе.

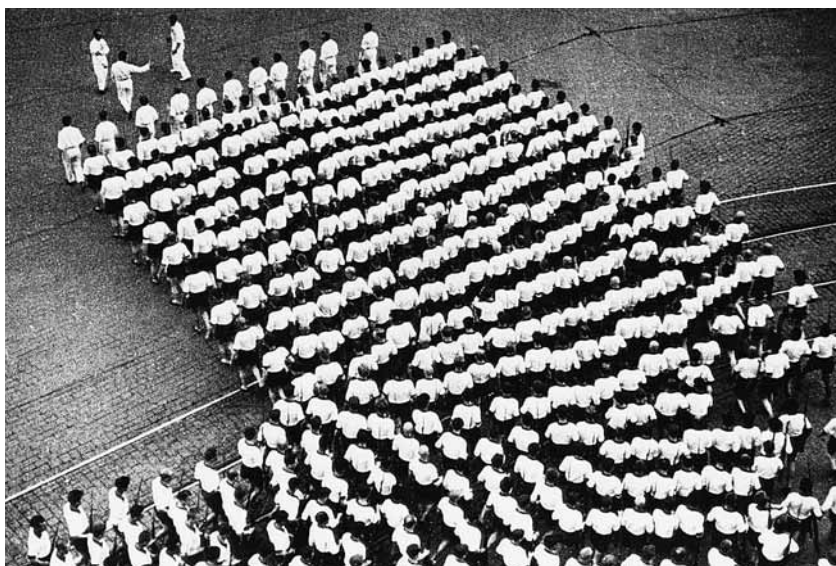
Типичный вариант «не-фигуры» — внутренняя рама или «окно», мотив, который редко встречается в классической живописи, зато очень популярен в искусстве XX века. Образцы «не-фигуры» мы находим у таких разных и в остальном не похожих друг на друга художников, как Матисс, кубисты, Эдвард Хоппер, Йозеф Альберс и Фрэнк Стелла.

Подобно им, Гурски дублирует внешнее обрамление фотографии посредством внутренней рамы, заключающей картину Поллока, совмещая в одной работе обе модели модернистского «расширения» базовой оппозиции. Фотокартина Гурски «знает» о своих границах, о границах экспозиционного и перцептивного поля — и воспроизводит их в пределах этого самого поля в порядке саморефлексии. И эта вторая, внутренняя рама совпадает с краями картины Джексона Поллока, которые, в свою очередь, ограничивают и конституируют пространство рефлексии модернистской живописи, принимающей форму all-over, как вариации на тему «не-фона». Таким образом, Гурски осуществляет рефлексии второго порядка. И своеобразие этого акта состоит в том, что он вводит в игру игрока, дисквалифицированного модернистской живописью, то есть репрезентацию, да еще и фотографическую, традиционной характеристикой которой всегда был эмпиризм, препятствующий рефлексии.

Было бы ошибкой считать, что работы Гурски представляют собой своего рода «критику» модернистского искусства с его претензией на чистоту, автономность и прозрачность пластического языка от имени «жизни» или, наоборот, критикой жизни с позиции искусства. Реальность остраивается, попадая в контекст искусства, искусство остраивается, попадая в контекст реальности. Мы уже не можем сказать, повседневность берет верх над искусством или искусство над повседневностью. Антиподы оказываются партнерами.

Традиционные жанры искусства были способом социальной регламентации сферы художественного. Эта регламентация потребовалась в ту пору, когда резко увеличился репертуар потенциальных сюжетов. Недаром между первыми образцами пейзажа или натюрморта и тем периодом, когда пейзаж и натюрморт канонизируются как жанры, проходит довольно продолжительное время.

Модернизм начинается с понижения самого значения жанров и их традиционной иерархии. Содержа-



нием модернистской картины становятся методы ее создания. Индивидуальная инновация приобретает самодовлеющее значение. Художественный гений воплощает себя в любых сюжетах, для него нет разницы между значительным и незначительным, а главное — гений проявляется в преодолении институциональных границ, в том числе жанровых. Импрессионисты в конце XIX века нейтрализуют систему жанров как таковую, расчищая дорогу авангарду. Эпоха импрессионизма — это эпоха секуляризации искусства, еще более радикальной, чем в эпоху Возрождения.

Конечно, изображения фруктов, обнаженной модели или религиозных сюжетов можно найти и в модернистском искусстве. Однако религиозная живопись Шагала и Руо или натюрморты Сутина и Матисса — суть воплощения авторского стиля и авторской мифологии, результат свободного выбора соответствующих тем. Впрочем, эта «свобода» продиктована внутрихудожественной эволюцией. И Шагал, и Руо с их религиозной иконографией — это высокий модернизм, который давно покончил с традиционной жанровой системой, и потому стимулирует возрождение традиционных «высоких жанров», дабы освежить собственные модернистские принципы.

Но и сегодняшнее возрождение классических жанров в рамках искусства «новых медиа» также имеет характер свободного, персонального выбора и также представляет собой поздний продукт эволюции художественной системы. В данном случае речь идет о системе неоавангарда, которая зародилась в середине XX века и базировалась на критике традиционных способов художественной репрезентации — картины и скульптуры. Освоение «новых», репродукционных медиа — неотъемлемая часть этого процесса.

В 1960-е годы присутствие в галерее видеомонитора было достаточно радикальным жестом, и не имело большого значения, что именно этот монитор показывает. Более того, желательно было, чтобы демонстрируемый предмет возвращал зрителя к методу демонстрации, подобно тому как абстрактная живопись тематизирует формальные условия живописи как таковой. Подлинной темой ранних фильмов Уорхола и видеоработ Нам Джун Пайка была контекстуализация кино и видео в искусстве. Видео или репродукция функционировали как самостоятельные жанры. Сегодня эволюция этих жанров привела к тому, что они превратились в простые и общепотребительные техники. Новым репродукционным медиа (которые на самом

деле уже не новы) необходимы сюжеты, ничего общего с этими медиа не имеющие и при этом способные выявить их специфические качества и возможности. Современное искусство нуждается в «месседже», не сводимом к «медиуму». Однако эта ситуация может быть интерпретирована двояко. Какой из этих двух элементов доминирует? Что здесь цель, а что средство?

Так, многие современные видеоработы сосредоточены на категориях времени и движения, то есть неотъемлемых свойствах видеоизображения, которые кажутся нам совершенно банальными и очевидными. Но магия таких работ, как «Натюрморт» Сэм Тейлор-Вуд или «Встреча» Билла Виолы основывается на осязательности хода времени. Я привожу в качестве примеров эти две работы в силу того, что их авторы пользуются как бы взаимно симметричными методами. В одном случае основной прием заключается в ускоренном, в другом — в замедленном показе отснятого материала. В обоих случаях осязательность времени связана с использованием классических жанров живописи (натюрморта и религиозной композиции) — искусства статичных изображений — и с некоторой иллюзией неподвижности, подчеркивающей движение. И в этом смысле обращение современного искусства к традиционным жанрам и сюжетам искусства классического — есть свидетельство его абсолютной новизны.

Но использование видео (то есть технологии фиксации и воспроизведения движущихся изображений) или фотографии позволяет вдохнуть новую жизнь в такие жанры, как натюрморт или религиозная композиция, или пейзаж, и сказать что-то новое о «вечных темах» искусства и христианской культуры, например, о хрупкости красоты и бренности всего сущего или о земной женщине и ее божественном сыне, или о ничтожности человека и величии мироздания.

Андрей Фоменко

¹ См.: Rosalind Krauss. *The Optical Unconscious*. — Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1993. P. 15–16.

² Ibid.. P. 15.

³ «Натюрморт» Тейлор-Вуд изображает вазу с фруктами в духе известного натюрморта Караваджо. На наших глазах фрукты начинают гнить и покрываться плесенью. Весь процесс занимает несколько минут. Работа Билла Виолы воспроизводит классический сюжет встречи Марии и Елизаветы. В фильме цитируется картина Якопо Понтормо, но в ней присутствуют и современные детали вроде дамской сумочки на плече у Марии или ее короткой стрижки. Фильм демонстрируется в замедленном темпе, как будто стремясь окончательно перевоплотиться в картину.

ИСКУССТВО В ТУПИКЕ ЭВОЛЮЦИИ

Практически все публикации журнала «ДИ» в той или иной мере иллюстрируют разные дискурсы искусства, многообразие художнических стратегий, а также их интерпретаций. Это давняя традиция журнала. В череде наших публикаций мы предлагали вниманию и дискуссионные, и вполне корректные материалы. Продолжая серию полемических статей, журнал публикует следующий текст, который ставит вопрос не о новом дискурсе искусства, а о новом носителе искусства — «человеке улучшенном», улучшенном благодаря прогрессу генной инженерии, хирургии, фармацевтики, образовательным методикам, техническим новациям. Редакция надеется, что эта публикация подтолкнет и других авторов вступить в дискуссию.

Мало кто из обычных граждан знает, что есть такая наука Big History или универсальная история. Наука молодая, окончательно сформировалась в конце XX века на базе синергетических исследований бельгийского физика Ильи Пригожина и шагнула далеко за пределы физики. Предмет ее исследований — эволюция. Эволюция в биологии, психологии, социологии, космологии, геологии... Инструмент новой науки — кибернетика — наука об управлении. Оказывается, законы эволюции, то есть усложнения материи, одинаковы и действуют на всех уровнях мироздания: существуют общие закономерности развития живой и неживой материи. Поэтому на конференциях по универсальной истории присутствуют специалисты в разных областях знания от психологов до физиков, при этом они прекрасно друг друга понимают, поскольку говорят об одном — об эволюции.

В ноябре прошлого года в России, в Дубне, состоялась одна из самых заметных конференций по универсальной истории (УИ). На нее съехались ученые со всего мира. Заметность конференции состояла в том, что ее участники, во-первых, договорились до того, что УИ окончательно сформировалась как самостоятельная интегральная междисциплинарная область знания. А во-вторых, констатировали, что сегодняшний мир находится в точке бифуркации, то есть стоит перед критическим порогом, за которым либо выживание человечества, либо его закат. Но выживание не может произойти без коренной ломки старой ментальной и технологической базы цивилизации, без смены носителя.

Чем это обернется для искусства?

Надо ли говорить, что постиндустриализм и глобализация убивают «высокое искусство»? Искусство становится более демократичным, а значит, все более и более относительным.

Если раньше искусство было вотчиной узкой группки элиты — а узкой группке всегда легче договориться об определениях, нежели огромным массам народа, влияющим ныне в средний, основополагающий класс общества потребителей, — то теперь искусство стало вещью шаговой доступности, как булочная.

Сколько человек в год могли видеть Мону Лизу при французских королях? Десятки, максимум — сотни. Сейчас в цивилизованном мире не найдется человека, не знакомого с этим образом. Мона Лиза присутствует на сумках, футболках, спичечных

коробках... Девальвация. Искусство пришло в каждую кухню, постучалось к каждой кухарке, управляемой государством при помощи демократического волеизъявления. Хорошо это или плохо?

Вопрос неправильный. Это так. И никак иначе быть уже не может. Вот Луна на небе — она хороша? Она просто есть, и поэтому с приливами, а также с шизофреническими полнолуниями морякам и психиатрам приходится... нет, даже не мириться, а просто жить.

Став демократичным, то есть дешевым, понятие «искусство» неминуемо размылось до относительности. Нет, подлинники, конечно, очень дороги. Но целям искусства они и не служат, а служат исключительно целям вложения денег. Или целям престижа. Но чтобы «приобщиться к прекрасному» вовсе не обязательно покупать подлинник. Существуют полиграфические копии, которые «ничуть не хуже оригинала» и дают «полное» представление о нем.

Я сейчас вывожу за рамки обсуждения узкий слой особо эстетствующих субъектов, которые, судорожно вздыхая, будут говорить, что настоящая картина есть настоящая картина, и никакая там копия, даже выполненная в натуральную величину, не даст того впечатления, которое дает полотно, выполненное кистью художника... С такими рассуждениями не будем спорить. Мы же говорим о другом. О демократизации и относительности. Если растворить кусок сахара в чашечке, будет сладкий чай. А если в бочке... Растворив вещи, требующие специального понимания и специальных знаний, в огромных народных массах, XX век настолько снизил концентрацию «вещества искусства», что ни о каком искусстве речи уже нет (в старом понимании этого слова). Хотя методами масс-спектрометрии следы его можно найти везде. Их и находят: в «Квадрате» Малевича, собачьем лае голого Кулика, бессмысленных инсталляциях.

Хорошо ли это? Опять же вы задаете неправильный вопрос — см. выше.

Старое искусство — искусство профессионалов для профессионалов — ушло. Что есть искусство в новом понимании этого слова, в системе ценностей модернизма? А все, что вызывает у человека прилив «высоких» эмоций. И если у одного человека пафосные провалы в сатирических монологах Петросяна вызывают соответствующий пафосный отклик, значит, для него Петросян — искусство. А для читателя «ДИ», возможно, нет. Это и есть относительность,

Waiting for Godot Will “upgraded man” need art?

Last November's Big History Conference in Dubna (Russia) appears to have been a far more remarkable affair than any of the previous ones. A wide range of scholars and scientists came to discuss universal issues. The pundits, in the first place, have agreed that Big History as an independent integral interdisciplinary field of knowledge is at long last well on its own. In the second place, they declared that the world today finds itself at a point of bifurcation, beyond which the human race would either survive or dwindle. Survival, however, would not succeed without a drastic breakdown of the obsolescent mental and technological groundworks of civilization. In short, the big leap would involve the replacement of the carrier of civilization.

Now, where would art come in here?

Humans, with their animal shortcomings, must give way to upgraded creatures. They would be healthier, more rational and less emotional (read: less susceptible to inner noise). They would see clearly in the ultraviolet and infrared bands of light, and would not need exercise or athletics to keep themselves fit. They would be able to feed not only on protoplasm but also, say, on pure electrons (when plugged into a power outlet, possibly, always in-flight alongside).

That is bound to happen inevitably. After all, *Homo sapiens* is by far more 'sapiens' (information processor) than 'homo' (kind of animal). All technological advances are in this direction. Artificial intelligence systems would cope with tasks of information, computation and analysis much better than human beings. Chances are that biologically humans might recede. Just as reptiles had receded in the process of evolution, giving way to mammals. What way that would happen is hard to tell. It is not unlikely that planet-scale AI systems and biological humans (upgraded through genetic engineering, of course) would keep on for a while in a kind of symbiosis, unable to survive without each other. Just as, dear reader, you're unable to go by without the intestinal microflora sharing digestion and food. And the microflora cannot do without you, as you provide it with bed and board. In the future world, humans would play the part of microflora by providing the AI systems with bed and board and what else. Technological progress would leave us behind and we would not notice it. We would live under an illusion of living in a golden age, without disease or war, humankind had dreamt of for ages. With our tiny brains we would perhaps be unable to grasp what levels of problem the AI systems are dealing with, much in the same way the intestinal microbes are unable to get what their host is thinking about.

Aleksandr Nikonov

имманентно присущая модернизму. Относительность присуща современной цивилизации во всем: в науке (теория Эйнштейна, квантовая механика, принцип неопределенности), в экономике (отсутствие абсолютного золотого эквивалента и наличие постоянно колеблющейся оценочной шкалы в виде валютных курсов), в обычной жизни (моральный релятивизм современных психологических школ и практической жизни постиндустриального мегаполиса). Искусство, которое ранее просто просилось, чтобы его написали с большой буквы как абсолютную ценность, сейчас можно писать только с малой.

И раз искусство растворяется, полностью исчезая, искусством становится все.

Надолго ли? Попробуем ответить.

Обычно социальные процессы идут так. Социальные инновации — высокие достижения человеческого духа, распространяясь на очередной круг вчерашних маргиналов, девальвируются. Общий уровень падает, но возрастает охватность. С этой низкой, но зато широкой ступеньки идет новый рост. И так раз за разом: новое в науке, технике, гигиене, быту и искусстве охватывает разные слои общества, страны, планету...

Резонный вопрос: наверное, распространившись на весь глобальный средний класс (читай: всю планету), искусство вновь сконцентрируется, вырастет до прежних звенящих высот, и вот тогда — заживем?!

Отнюдь нет. Немножко подрастет, конечно. Но до звенящих высот не вырастет. Не успеет. Похоже, мы присутствуем при последнем акте... драмы? трагедии? комедии? — подставьте любое слово, в конце концов в условиях постиндустриализма подбор слов — дело вкуса. Мы присутствуем при агонии искусства, которая совпадает с агонией прежнего человека.

И тут надо понять, зачем вообще существует искусство. Природа ведь не терпит излишеств. И раз у социального организма что-то выросло, значит, оно ему зачем-то нужно. Ласты у моржа — чтобы загребать воду. Колеса у машины — чтобы катиться. Армия у государства — чтобы нападать и защищаться. А для чего у общества выросло искусство?

Искусство — шекотка для эмоций, не более того. Одна из форм такой шекотки. Этих форм много. Наркотики, игры, собачьи бои — тоже шекотки для эмоций, но вряд ли искусство. А вот поединок гладиаторов на римской арене уже к искусству ближе, ибо базируется на искусстве — искусстве рукопашного поединка. Но мы не будем углубляться в эту сферу далее, примем просто как данность: искусство — шекотка для «высоких» эмоций.

Это понятно: поскольку человек — существо не только деятельное, но и чувствующее, у него есть не только орудия (для работы), но и погремушка искусства (для развлечения). Другими словами, искусство появилось как одна из форм раздражения психоэмоциональной сферы. Как один из способов менять эмоциональный фон внутри организма. Смена эмоционального фона так же нужна организму, как движение мышц. Чем развитее мышцы, тем больший вес человек поднимает. Чем развитее интеллект и психоэмоциональная сфера, тем более сложно организованные вещи пробуждают в человеке полезный отклик.

Но психотип человека меняется. От детского дикарства через средневековый юношеско-подрост-

ковый рыцарский романтизм он вошел в стадию взросления: стал современным, урбанизированным, прагматическим существом, живущим в искусственной среде. И не могущим жить в среде естественной. Разрушь сейчас техносферу — 80 процентов населения развитых стран просто вымрут от голода, холода и болезней.

Факт: человек есть искусственное существо, живущее в искусственной среде. Вот куда переместилось искусство — в искусственность! Человек становится менее эмоциональным и более прагматичным просто потому, что этого требует четкая организация жизни в современном мегаполисе. Другими словами, эмоциональная, животная сущность человека вступает в антагонистическое противоречие с его функциональностью. Для цивилизации как процесса важнее функциональность и холодная голова, а всплеск эмоций — просто выхлоп, с которым приходится мириться. Это для нас эмоции — самое важное и самое главное: ради того, чтобы их потешить, мы и живем на свете. Но эмоции не главное для техносферы, которой они часто только мешают.

Мы знаем, что «искусственнизация» на сегодняшнем дне не остановится. Прогресс — это процесс, который тянется последние 10 тысяч лет в непрерывно ускоряющемся темпе. Остановить его — значит умереть. Ведь прогресс есть не что иное, как способ существования цивилизации в условиях конкурентной и меняющейся среды. Так же как жизнь есть всего лишь способ существования белковых тел. Нельзя отказаться от жизни! Но ради жизни можно и придется отказаться от искусства. Вместе с эмоциональной сферой.

Давайте разберемся, зачем животному эмоции? Только для управления зверем придумала природа этот внутренний пряник и внутренний кнут. Эмоции — это стимулы с точки зрения теории управления. А с точки зрения биохимии эмоции — всего лишь отражение химических бурь, бушующих в биологической машине организма. Когда машина будет заменена... Такое случится, как только человек полностью откажется от своего природного биологизма, полностью заменив его биологизмом искусственным (генная инженерия) или став на путь киборгизации. В научной и околonaучной литературе это называется сменой носителя.

На смену «человеку животному» (со всеми присущими животным недостатками) придет «человек улучшенный», «человек модернизированный». Менее болеющий. Более умный. Менее эмоциональный (то есть менее подверженный внутренним помехам). Видящий в ультрафиолетовом и инфракрасном диапазоне. Не нуждающийся в тренировках и спорте для поддержания здоровья. Могущий питаться не только протоплазмой, но и, скажем, чистыми электронами (от той же розетки). Возможно, летающий.

Это неизбежно произойдет. Ибо главное в разумном человеке (*homo sapiens*) — не животность, связанная со словом «человек», а информационная составляющая, связанная со словом «разумность». Не так ли? Именно в этот парус и дует ветер прогресса. Эффективнее человека информационно-счетно-аналитические задачи будут решать системы искусственного интеллекта. А стало быть, человек биологический уйдет на второй план. Так же как когда-то на второй план эволюции ушли рептилии, уступив арену млекопитающим.

Сейчас сложно сказать, как это будет выглядеть. Возможно, какое-то время планетарные системы искусственного интеллекта и биологические люди (разумеется, модернизированные с помощью генной инженерии) будут вести симбиотическое существование, не в силах выжить друг без друга. Точно так же, как сейчас вы, любезный читатель, не в состоянии выжить без микрофлоры кишечника, которая переваривает вашу (нашу общую!) пищу. И микрофлора без вас не может: вы ее кормите и предоставляете «домик».

В мире будущего именно люди будут играть роль микрофлоры, поставляя системам искусственного интеллекта все необходимое. Прогресс обойдет нас на повороте, а мы даже не заметим, думая, что вот наконец-то живем в золотом веке, о котором так долго мечтало человечество, — в мире без войн и болезней. И своими крохотными головками даже будем не в состоянии понять, задачи какого уровня решают системы искусственного интеллекта, как микробы внутри нашего кишечника не в состоянии понять, о чем думает человек.

Это и есть смена носителя, когда разум переходит в иные формы существования. А искусственному разуму эмоции не нужны. И, стало быть, не нужно искусство. Возможно, оно еще какое-то время будет существовать на низшей ступени эволюции — там, где еще какое-то время будут существовать люди. В тупике эволюции...

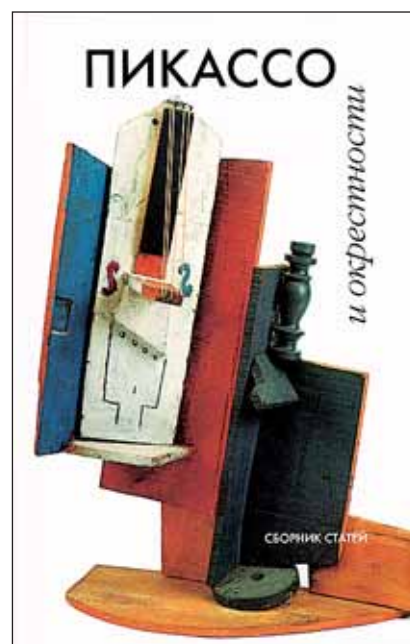
Александр Никонов

индивидуальность художника и парадоксы творчества

Пикассо и окрестности.

Сборник статей /

Отв. ред. М.А. Бусев. — М.: «Прогресс-Традиция»,
2006. — 296 с., ил.



25 октября 2005 года, в день рождения Пабло Пикассо, в Московском музее современного искусства открылись XI Алпатовские чтения, посвященные 120-й годовщине со дня рождения великого художника. В необычном названии конференции и подготовленного на ее основе сборника «Пикассо и окрестности» отразилось своеобразие подхода авторского коллектива к творчеству мастера. Его наследие рассматривается не столько само по себе, сколько в многоплановом художественно-историческом контексте XX столетия.

Лейтмотивом конференции и сборника стала тема «Пикассо и Россия», возникшая еще в 1990-е годы. Как ни парадоксально, но лучшую коллек-

цию произведений Пикассо голубого, розового и кубистического периодов в 1910–1920-е годы можно было увидеть не в Париже, Мадриде или Барселоне, а в Москве — в особняке выдающегося коллекционера и мецената С.И. Щукина. Полотна молодого испанца оказали глубокое влияние на русский авангард 1910-х годов. Они вызвали горячий отклик в кругах интеллигенции. Своеобразным итогом тех яростных словесных баталий стала книга Ивана Аксенова «Пикассо и окрестности», изданная в 1917 году в Москве. По сути, это первая не только в России, но и в мире монография об испанском мастере. XI Алпатовские чтения и сборник — дань уважения И. Аксенову.

Отечественная летопись изучения творчества Пабло Пикассо, насчитывающая более 90 лет, — тема, заслуживающая внимания уже сама по себе. Высокая нота здесь была взята сразу. Размышления российских философов начала XX века, работы Я.А. Тугендхольда и первая в России и мире монография об испанском мастере Ивана Аксенова (1917) — примеры тонкого и вдумчивого анализа, и по сию пору не теряющие актуальности. В дальнейшем, несмотря на сложные исторические условия, этот особый уровень школы не утрачивался: рафинированная исследовательская культура неизменно присутствовала и в вынужденно неэмоциональных и направленно идеологических работах 1930-х годов, и в наполненных радостной искренностью переживаний публикациях эпохи «оттепели», с достоинством донесли ее и до сегодняшнего дня отечественные исследователи — наши современники. Положение нового сборника статей «Пикассо и окрестности», подготовленного НИИ Российской Академии художеств, в научной «системе координат» практически обязывает его авторов и составителей выступать именно продолжателями этой традиции, часто оглядываясь на нее.

Таким образом, тема «Пикассо и окрестности» становится не только своеобразным историко-искусствоведческим знаком, но и определенным методологическим средством, способом построения исследовательской программы. Во включенных в сборник статьях она закономерно охватывает разнообразные аспекты творчества и жизни Пикассо и распространяется на широкий круг личностей и явлений в истории, искусстве и

науке, находящихся «в контексте» или, вернее, «в окрестностях» его фигуры. Такой подход подчеркивает особую многоликость, провокативность, игровое начало как некие имманентно присущие Пикассо принципы. Изменчивый, построенный на перманентной игре и парадоксальности облик Мастера делает почти бесконечным процесс уточнения его роли в искусстве. Честь определить, зафиксировать «взгляд» рубежа XX и XXI веков на Пикассо с полным правом отведена в сборнике старейшим и, ставшим легендарными, ученым — В.М. Полевому и Н.А. Дмитриевой. К прискорбию, Дмитриева не успела увидеть свой текст опубликованным, и, думается, сборник, открываемый ее статьей и посвященный согласно общему желанию авторов и составителей ее памяти, мог бы послужить лучшим монументом этому классическому отечественному искусствознанию.

В статье Н.А. Дмитриевой развивается тема сопричастности Пикассо миру героев и провидцев (в прямом смысле слова). Великий мастер у нее — титан мировой культуры, живущий в мире вечных ценностей с только ему присущей естественностью, мыслящий в своем творчестве философскими категориями. Представив развитие искусства Пикассо как полный напряжения акт экзорцизма, длящийся всю жизнь, автор закономерно корректирует представления о творческой эволюции художника: кубизм здесь выглядит «уходом от непосильной проблемы мирового зла», а оптимистичные мотивы поздних работ — своего рода разрешением, катарсисом.

Для В.М. Полевого Пикассо тождествен

истории своей эпохи, лишь ему было суждено, проверяя на прочность традиционные ценности, стать последним представителем «высокой классики», равнозначным старым мастерам.

Взгляд на Пикассо глазами русских художников, критиков, философов и писателей начала XX века — программная для сборника задача — последовательно осуществляется в ряде статей. Непосредственно к «титальной» теме труда возвращается А.А. Бабин, он подробно анализирует монографию И. Аксенова, внимательно изучая источники впечатлений, определивших облик этого уникального текста. В статье детально рассматривается и довольно нетрадиционная методология Аксенова, его способ личного эмоционального вчувствования в искусство Пикассо.

Воздействие феномена Пикассо и отклик на него в русской культуре становится предметом анализа в других принадлежащих «русскому» разделу статьях. В.С. Турчин исследует специфику процесса знакомства русского искусства 1910-х годов с произведениями кубистов, обусловившую особенности их восприятия. Механику этих процессов автор раскрывает с особой полнотой — от общего анализа культурно-исторической ситуации до детального анализа каналов получения информации, демонстрирует претворение опыта французского кубизма в русском искусстве. Творчество Пикассо как сквозная тема у русских мыслителей и художников рассматривается в статье А.Н. Иньшакова. Автора привлекает эволюция восприятия Пикассо. Если Н. Бердяев и С. Булгаков видели в нем отражение вечных русских вопро-

сов, провозвестие судеб страны и мира, то Н. Пунин, И. Пуни и К. Малевич находились в диалоге с великим испанцем, проникались его миропониманием.

Г.Г. Поспелов также останавливает свое внимание на творческих и личных отношениях Пикассо с русским художником М. Ларионовым. Парадоксальность в том, что автор делает акцент не только на близких, приятельских отношениях мастеров, но и на самоощущении Ларионова как антипода Пикассо: идилличность русского художника и его кумира — Матисса противопоставлена трагизму и драматичности испанца. Отношение Татлина к Пикассо носило несколько иной характер, связанный с последовательным знакомством русского мастера с находками испанца и пытливым их освоением. Посвященная этому статья А.А. Стригалева выходит из поставленных автором границ, превращаясь отчасти в историю взаимоотношений Пикассо и русского авангарда вообще.

Особняком стоит в рамках сборника глубокий и серьезный текст К.Л. Лукичевой, посвященный совершенно отдельной теме — отражению творчества Пикассо, и в частности кубизма в трудах современных зарубежных искусствоведов и культурологов. На примере К. Гринберга и И.-А. Буа автор демонстрирует различные методологические подходы к одному и тому же феномену: сторонники и формального, и семиотического анализа в кубизме П. Пикассо видят переломный момент.

Важный тематический раздел сборника посвящен роли различных видов искусства в творчестве Пикассо. Статья О. Волковой исследует широкий круг формальных и смысловых проблем, связывающих художника с фотографией. Эта работа, быть может, более других в сборнике открыта для дискуссии. Эмоциональным, подчас напряженным языком автор пытается охарактеризовать максимальное число вопросов и явлений, свободно переходя и возвращаясь от одного к другому, отчего структура текста приобретает «плавающий» характер. Небесспорность некоторых суждений и выводов выглядит здесь подчас намеренной, ибо такое подталкивание к живому обсуждению новых идей — пожалуй, один из лучших способов анализа личности Пикассо.

Образно и увлеченно написана статья И. Фомичевой о керамике испанского мастера. Как сам предмет рассмотрения является примером выхода за пределы традиционных жанров, так и его анализ здесь не только затрагивает частные проблемы декоративно-прикладного искусства, но и перерастает в полноценный культурологический этюд.

От «окрестностей» видов и жанров искусства, составлявших окружение основных для Пикассо живописи и графики, тематика очередного раздела сборника вновь делает поворот и сосредотачивается на «окрестностях»

его личных и творческих взаимоотношений с современниками — друзьями, соавторами и соперниками. Е. Тараканова анализирует важную часть художественной среды Парижа 1910-х годов — группу итальянских мастеров, для каждого из которых Пикассо был постоянным адресатом как ревнивых и обидчивых высказываний, так и выражений преклонения. Чрезвычайно широкий охват материала обуславливает порой перечислительный характер описания явлений, что не лишает статью ее информативности.

Два великих испанца в искусстве XX века ведут напряженный диалог на страницах статьи М.А. Бусева «Пикассо глазами Дали». В искусствоведческом анализе и сопоставлении этих мастеров, знавших на протяжении многих лет и взаимное притяжение, и отчуждение, связанное с постоянным оспариванием «места на пьедестале», автору удается проникнуть через завесу искусных мистификаций Сальвadora Дали. Интересны здесь и меткие психологические оценки отзывов Дали о Пикассо — во всяком случае, определение «комплекс Пикассо» можно с полным правом применить при рассмотрении творчества целого ряда мастеров XX столетия.

Атмосферу ближайшего дружеского круга Пабло 1900–1910-х годов воссоздают статьи Т.В. Балашовой и Н.В. Геташвили. В первой, сосредоточенной на анализе творческого взаимодействия Пикассо и Г. Аполлинера, автор от воспоминаний о трогательных дружеских взаимоотношениях героев органично переходит к обоснованным выводам о взаимной творческой стимуляции, прямых и косвенных взаимовлияниях, их неожиданной и не до конца раскрытой подоплеке. Ее нити чаще всего ведут в салон Г. Стайн на улицу Флерюс, «место судьбоносных встреч», феномен которого привлек Н.В. Геташвили. Определенное воздействие на автора здесь оказали сами работы американской писательницы, отчего порой статья выглядит изящной стилизацией. Этот прием оказывается чрезвычайно удачным при анализе духовной близости Пикассо и Стайн, сопоставлении их судеб, истории создания ее уникальной коллекции. Развернутые примечания к данной статье выглядят особым жанром, здесь автор дает волю свободному рассуждению, порой даже с трудом удерживаясь в установленных границах, что лишний раз свидетельствует о глубоком проникновении, вчувствовании автора в тему.

Три завершающие статьи сборника объединяет тема участия Пикассо в сценических представлениях рубежа 1910–1920-х годов. В ярком тексте В.А. Крючковой избран сколь очевидный, столь и редкий ее поворот — работа художника над занавесами к спектаклям. Сочетая классические «описание и анализ» с глубокими культурологическими умозаключениями, автор «разматывает клубок» сложных аллегорий, жонглируя версиями и аллюзиями, словно в декорациях разворачи-

вается и действие статьи Е.Я. Суриц, анализирующей творческий дуэт Пикассо и Л. Мясина, формирующегося как личность в искусстве в диалоге с испанским художником. Автор решает сложную задачу, рассматривая систему сценических движений Мясина как отражение живописных приемов Пикассо, сопоставляя язык танца и изобразительное искусство. Пикассо, с точки зрения искусствоведа и историка театра, выглядит центром творческой энергии и активности, практически соавтором знаменитых балетов. Дополняя эту картину, музыковед С.И. Савенко сопоставляет художника Пикассо с композитором И. Стравинским, прослеживает параллельность воплощения ими замысла постановки, обнаруживает в этом общность их подходов и взглядов не только на театральное представление, но и на искусство в целом.

Отдельного упоминания заслуживает оформление книги — прекрасный пример того, как содержательный и полноценный научный труд может быть таковым и в эстетическом плане. На обложке книги помещен ранний «объект» Пикассо и его поздняя, эмоциональная и непринужденная фотография — два изображения как бы охватывают всю протяженность жизни художника, а легкое цветовое и графическое решение служит метафорой свободного, открытого размышления. Издание включает объемное, прекрасно подобранное иллюстративное приложение — незаменимое дополнение к текстам, к сожалению, нечасто встречающееся в современных научных трудах. Неоспоримое достоинство книги — высокое качество полиграфического исполнения.

В сборнике «Пикассо и окрестности» гармонично сочетаются и высокий уровень компетентности привлеченных к участию специалистов, и продуманность «сценария», компоновки статей. Большая часть текстов коллективного труда обладает и несомненными литературными достоинствами. Единство и «спаянность» сборника позволили избежать обычной для этого жанра фрагментарности, что дает простор для размышлений, различных интерпретаций, подтверждающими таинственную, ускользающую сущность художника, не поддающегося полной и окончательной каталогизации. Достоинство нового сборника — возникающие по поводу прочитанного вопросы, которые столь же важны, как и сделанные открытия.

*Алексей Валерьевич Петухов,
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник отдела
искусства стран Европы и Америки
ГМИИ им. А.С. Пушкина*

Художник XXI века

Эдуард Дробицкий. Четыре жизни.

М., 2005. — 384 с., ил.

В конце 2005 года вышел фундаментальный альбом, посвященный творчеству художника Эдуарда Дробицкого (автор проекта О. Дробицкая). Творчество и деятельность Э. Дробицкого хорошо известны: с 1960-х годов он участник множества выставок в нашей стране и за рубежом, а ныне и видный общественный деятель, вице-президент Российской Академии художеств, президент Творческого Союза художников России, член экспертно-консультационного совета при Правительстве РФ, участник ряда организаций ЮНЕСКО, лауреат множества отечественных и зарубежных премий и конкурсов.

Несмотря на популярность, искусство его пока еще недостаточно изучено. Рецензируемый альбом, безусловно, изменит ситуацию. Он представляет творчество художника в различных видах и жанрах пластических искусств, содержит серьезные статьи о нем квалифицированных искусствоведов — Т. Кочемасовой, М. Лазарева, В. Пацюкова, С. Лена, а также фотографии, посвященные жизненному, творческому пути и общественной деятельности художника, биографический, библиографический и другие справочные материалы (причем все тексты даны параллельно на русском и английском языках).

Дарование Э. Дробицкого универсально. Он создал значительные произведения в области живописи (станковой и монументальной), графики (станковой, книжной, прикладной), скульптуры (станковой и монументальной), архитектуры, дизайна, декоративно-прикладного искусства, плаката, сценографии и инсталляций. При этом он проявил неординарность творческого мышления, фантазию и изобретательность, но главное — глубокое художественное постижение жизни, философское осмысление нашего времени.

Э. Дробицкий в совершенстве владеет профессиональной техникой, так называемой школой, что дает ему удивительную свободу в воплощении замыслов. Когда этого требует художественная задача, он может создавать и реалистические изображения. Таковы, например, лица людей во множестве его портретов или фигуры в памятниках (геологу О. Салманову, спортс-

мену В. Брумелю). Но Дробицкий никогда не стремится к «похожести» как самоцели, претворяет натурные изображения в художественный образ, насыщая его декоративными, символическими элементами, значимыми деталями и атрибутами, в результате возникает многоплановое, ассоциативное художественное целое. Таковы портреты художников А. Бичукова, Е. Зверькова, Т. Салахова, З. Церетели, А. Зверева, В. Немухина и другие. Большинство же его произведений — это образы, фантазии, символы внешних событий и внутренней жизни, порождения мысли и интуиции, отражающие непредсказуемость и катастрофичность, алогизм и иррациональность, светлые и темные стороны современного мира.

В 1970-е годы Э. Дробицкий был участником авангардистских выставок на ВДНХ и в зале на Малой Грузинской, членом оппозиционного группкома графиков, организованного после знаменитой «бульдозерной» выставки. Затем он возглавил эту организацию, помог сохранить целый фланг нашей художественной культуры. Поэтому закономерно, что политическая тема, сатирические образы, связанные с борьбой против тоталитаризма и духовной диктатуры, а также с бедами нашей страны на рубеже XX–XXI веков, заняли важное место в его творчестве. Так, плакат «Сделано в Чили» (1974): рот, уши, нос, глаза человека зажаты бельевыми прищепками. Плакат направлен против зарубежного диктатора, но ассоциировался с «запретительной» политикой наших властей. Рисунок «Когда голова и задница меняются местами. XX век» (1999) символизирует всю глупость и абсурдность множества событий истекшего столетия. В инсталляции «Ф. Дзержинский. Мысли» (2003) из реалистически выполненной головы главного чекиста вылезают серп и молот, выглядывающие здесь не только как элементы государственного герба, но и как опасные, угрожающие жизни инструменты, как орудия пытки и убийства. И это ощущение дополняют шипы, крючки, колючки, острые выступы, помещенные на голову и на постаменте. Скульптурная композиция «Строители светлого будущего» (2003)



изображает нищих и обездоленных интеллигента, крестьянина и рабочего и воспринимается как крик о бедах нашего народа.

Сатирически-обличительная тенденция — важная в творчестве Э. Дробицкого, но не единственная и, может быть, даже не главная. Не меньшее значение имеют образы, выражающие позитивное понимание жизни и прежде всего человеческой личности. Это проявляется в портретах на декоративном фоне, его абстрактные формы, свободные красочные мазки создают сложную колористическую систему с определенной эмоциональной атмосферой. В портреты включаются также символические элементы или профессиональные атрибуты изображенных людей. Так возникает сложное синтетическое художественное целое.

Портретов у Э. Дробицкого много, целая галерея. В большинстве это люди искусства. Но есть у него также женские и детские портреты, светлые и жизнерадостные, выражающие понимание художником красоты жизни.

Большое место в творчестве Э. Дробицкого занимают произведения сюрреалистического характера. Опыт сюрреализма художник претворяет по-своему, это его сны, видения, мечтания, иногда странные и непонятные (из которых, однако, вырисовываются черты реального мира), иногда призрачные и маняще-прекрасные, иногда же пугающие и страшные. В них вся сложность современного мира, преломленного через внутренний мир и переживания художника.

В творчестве Э. Дробицкого осуществился некий синтез, конвергенция, компромисс реализма и авангардизма. Эта тенденция вообще представляется наиболее плодотворной из многих тенденций современного художественного процесса. Преодоление односторонности традиционализма и авангардизма, их синтетическое претворение мне кажется важнейшим, если даже не главным, путем развития искусства в наши дни.

У посетителей выставок споры нередко вызывают эротические рисунки Э. Дробицкого. Но в них нет вульгарности.

Они — проявление фантазии, веселой и остроумной игры, полной юмора и иронии. В таком же духе выполнена серия «Знаки зодиака». Но и в эту веселую и раскованную атмосферу иногда проникают острые политические и сатирические сюжеты.

Необходимо выделить еще одну область творчества Э. Дробицкого, мне чрезвычайно близкую. Я необычайно ценю театральные плакаты Э. Дробицкого, за них он получил множество отечественных и зарубежных наград и премий.

На театральный плакат (афишу, рекламу и т. п.) порой смотрят как на нечто маргинальное, поверхностное и прикладное, не заслуживающее серьезного внимания. Между тем, достаточно вспомнить театральные плакаты француза Тулуз-Лотрека или чеха Мухи, плакаты Л. Бакста и В. Серова к спектаклям дягилевских «русских сезонов» в Париже... В советском искусстве замечательный режиссер и художник Н. Акимов создал подлинные шедевры в этом

жанре. Были удачные работы у московских художников О. Савостюка и Б. Успенского.

Театральных плакатов у Э. Дробицкого множество: к драматическим спектаклям, опере, оперетте, балету, цирку, к представлениям эстрады, танцевальных и вокальных ансамблей, то есть буквально ко всем разновидностям зрелищных искусств. И он всегда находит образную и композиционную систему, соответствующую сценическому жанру, и умеет акцентировать самое главное в представлении. В его плакатах много фантазии, разнообразие цветовых и композиционных решений, он применяет и символические, и метафорические приемы, сочетает правдоподобное с парадоксальным, гиперболу и гротеск... На улице мимо них невозможно пройти равнодушно — они привлекают внимание, притягивают, зазывают, делают все то, что должен делать хороший плакат. Когда же рассматриваешь их на выставке или в альбоме, они воспринимаются как станковые

произведения подлинного искусства.

Э. Дробицкий сформировался и развивался как художник во второй половине XX века. Но его с полным правом можно назвать художником XXI века. Не случайно издательство, выпустившее прекрасный альбом о творчестве Э. Дробицкого, называется «XXI век. century». Основные творческие линии его искусства ведут в XXI век. Это и философичность творчества, и его глобальная проблематика, и синтез многих художественных тенденций, это видовое, жанровое и тематическое разнообразие работ. Все это заставляет воспринимать Э. Дробицкого как художника сегодняшнего дня.

*Виктор Владимирович Ванслов,
доктор искусствоведения, профессор,
действительный член и член Президиума
РАХ, директор Научно-исследовательского
института теории и истории изобрази-
тельных искусств*

два слова о живописи без надежды



Издаваемая в Санкт-Петербурге серия «Авангард на Неве» минувшей осенью пополнилась книгой, посвященной творчеству Анатолия Заславского. В создании серии принимают участие ведущие петербургские искусствоведы и критики, а выбор художника для очередной книги — прерогатива издателя и составителя серии. Публике предлагается, возможно, несколько пристрастный, но несомненно интересный взгляд на развитие изобразительного искусства Петербурга в последние десятилетия.

Речь идет о живописи. Некогда игравшая ведущую роль в культурной жизни общества, во времена глобализации и массмедиа живопись стала занятием частным, почти интимным и едва ли не маргинальным, если верить декларациям адептов актуального искусства.

Анатолий Заславский с этим не спорит. Ряд небольших групповых выставок под девизом «Безнадежная живопись», вдохновленных художником, как будто подтверждает это утверждение. Правда, возникает подозрение, что эта «безнадежность» — ловко выбранное слово, в своем

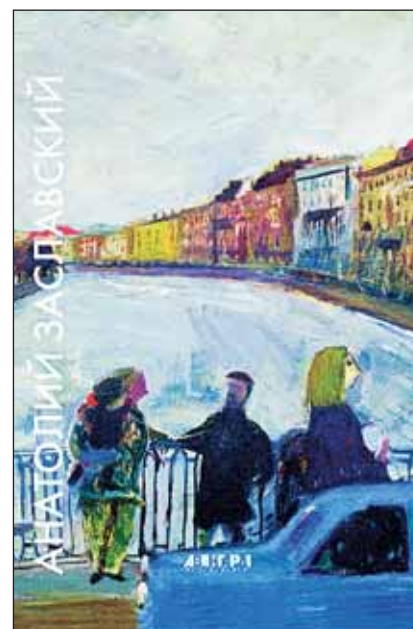
смирении таящее подвох, скрывающее настойчивость и решимость.

Автор основного текста альбома — петербургский искусствовед Эраст Кузнецов*. К творчеству Заславского Кузнецов подходит со строгими академическими мерками: читателю предлагается история становления художника, характеристика его творческой манеры, попытка определить жанровый строй его искусства и выявить связи с традициями петербургской художественной школы.

Но при знакомстве с текстом возникает впечатление, что все предлагаемые подходы не дают результат, а как бы повисают в вопросительном состоянии, их изыскательная форма лишь фиксирует намерения.

Визуальный ряд издания частично снимает недоразумение, позволяя допустить, что незамкнутость текста исследователя находится в каком-то непростом соответствии с принципиальной «разомкнутостью» творчества Анатолия Заславского.

Возможно, дело тут в уже упомянутой «безнадежности», в незамкнутости творческого проекта надеждой.



Однако такое понимание «безнадежности» отменяет иронию, привносит некую метафизическую интонацию, возможно не входившую в намерения автора термина.

О творческой позиции художника Кузнецов пишет: «Анахроничны и его представления об искусстве. Он по-прежнему убежден в том, что картина — это наилучший способ проявить себя как художника, что изображение чего-то существующего (или признаваемого за существующее) не исчерпало, да и не исчерпает своих возможностей, что, наконец, работа с натуры — это вовсе не занятие для бескрылых, лишенных фантазии, а мощный источник вдохновения».

О манере: «Живописную манеру Анатолия

Заславского отличают непреднамеренность, непредвиденность и непредвзятость. Она неустойчива, что кажется удивительным для такого зрелого мастера, и диапазон ее крайне широк. Некоторые вещи разительно отличаются друг от друга, но это не протеизм, потому что в каждой его рука узнается безошибочно — это разносторонность проявления. Даже в пределах одной работы у него могут сталкиваться приемы как будто взаимопротиворечащие, но художника оберегают безупречное чувство живописной плоскости, а также потребность (и умение) доверяться своему профессиональному инстинкту, подчиняться движению руки, которая сама знает, что и как делать».

Здесь стоит задержаться. Тактильность, жестуальность живописи для Анатолия Заславского — колориста, художника, у которого слова «цвет» и «живопись» синонимичны, — особая, важная тема.

Он утверждает, что хорошую живопись можно воспринимать с завязанными глазами, просто касаясь руками ее поверхности, что художника можно полюбить «за движение».

Это, наверное, потому, что согласно Заславскому, «живопись — это близкое к телу событие, а звучащий цвет абсолютно созвучен с нашей душой, и он звучит (как любовь), как некое «плотное качество», разрушающее иллюзию (вещного, трехмерного) мира, и это «приводит к воспоминанию, как к детскому признанию того, что там, это так же как здесь — все планы здесь».

Цвет — важнейшая модальность переживания, удостоверяющая подлинность, некую исходную, всегда себе равную ценность присутствия. «Живопись имеет дело с тайной, которая уже тут присутствует. В этом деле нужна разборчивость, тут ошибаться нельзя. Ошибаться можно в искусствах рациональных — в графике, например, там ошибаться можно сколько угодно. А в живописи ошибаться нельзя она, как бабочка, не летит, если у нее подломлено крыло».

Согласно Заславскому, с момента открытия линейной перспективы как мощнейшего средства создания пространственных иллюзий живопись всеми силами борется с преодолением иллюзорного, этих пространственных провалов. Живопись осуществляется на плоскости как цвет и жест («близкое к телу событие»). Все, что может открыться, открывается здесь. И семантическое пространство картины должно быть свободно от искажающих смысловых aberrаций. Например, в выборе сюжетов столь любимых им городских петербургских пейзажей Заславский уклоняется от всего эффектного, легко узнаваемого, что может увести зрителя от того, ради чего живопись.

Анатолий Заславский — не безмолвствующий художник. Многие свои произведения он комментирует замечательными текстами, словно поясняющими дерзание каждого творческого жеста. Вот пример: «Если вы выбрали для себя удобную идею, что есть Бог, то у вас нет проблем. Но если вы сомневаетесь в целесообразности всего происходящего в жизни, а смерть вызывает у вас ужас и отвращение, вы можете выйти на улицу, где люди в защитных оранжевых куртках стригут деревья. Это бывает в конце марта или в начале апреля, когда выпадает на мокрую землю снег. Контраст глубоко темно-горячих деревьев и такой же темной земли со свежеевыпавшим снегом, с куртками садовников, с яркими лимонно-желтыми срезами веток вызовет у вас прилив беспечности, и вы задумаетесь, стоит ли быть таким сугубым в поисках хоть какого-то смысла жизни». Этот комментарий к картине «Большая стрижка», быть может, самый подходящий ключ к пониманию творчества Анатолия Заславского, к пониманию того, чем является для него живопись: она позволяет не «быть таким сугубым в поисках хоть какого-то смысла жизни».

Метафизические ноты содержит отрывок из комментария к картине «Лето на Крестовском». Здесь описание роскошных живописных событий северного лета, когда мы чувствуем «избыток роста, избыток цвета», когда избыточна «густота неосуществимых возможностей», а «суতোлка всевозможных форм избытка заражает мощной энергией жизни», завершается снижающим накал и разрешающе-возносящим: «Вы не хотите этого беспричинного счастья, хотите быть скучным и бессмертным, как всегда».

Ирония — метафизическая позиция романтиков и постмодернистов — находит в творчестве Заславского свою натуралистическую версию. Он ни в чем не желает быть «сугубым» и до конца серьезным, но эта улыбка человека, который знает, что настоящая серьезность есть, просто, лежит она вне серьезных и пафосных деклараций.

Почти одновременно с альбомом в серии «Авангард на Неве» в Петербурге состоялась презентация еще одной книги, посвященной творчеству Анатолия Заславского. Автор издания Феликс Коэн — известный петербургский врач, друг многих художников и весьма оригинальный писатель, назвал свою книгу «Сны Заславского», снабдив подзаголовком — «Сплетня». Первая презентация книги состоялась в исторической бане в Фонарном переулке.

Питерские «фонари» это не московские «сандуны». Используя это различие, можно было бы прояснить природу низовых культур, разницу фундаментальных городских мифологий двух столиц России. Этот

мир, вопреки «холодности» северного Петербурга, оказывается полным красок, интереснейших, ярких персонажей и человеческих отношений. Художники собираются в «фонарях» по пятницам. Эти сборища с вениками и без штанов, с завершающим проходом гурьбой по рюмочным — ритуал хтонического культа. В нем очищаются не только тела, но и сознания, освобождается место для новых событий творчества. «Выйдя из бани, вы готовы к восприятию всякого рода внезапностей, так как тело ваше чистое, а сознание пусто и готово наполниться ярким содержанием...» — цитирует Коэн один из картинных комментариев Заславского. Как врач (хотя не психиатр и не психоаналитик) Феликс с неизбежностью особое внимание уделяет психологическим и физиологическим механизмам творчества Заславского, усматривая в обстоятельствах личной жизни, страстях или интеллектуальных переживаниях анамнез «творческой болезни» своего клиента.

Высокий академический жанр искусствоведческого исследования табуирует некоторые, быть может, весьма важные для понимания дела, темы. Не то — мемуары семейного доктора, написанные к тому же под грифом — «Сплетня». Тут любопытно узнать со ссылкой на увлеченность художника восточной мудростью, что «все три составляющие загадочной «ци» циркулировали в Заславском, с его точки зрения, неравномерно, концентрируясь в конечных отделах аорты, что способствовало излишне стабильной и частой напряженности». Каналы циркуляции жизненной энергии «ци» у Заславского — одна из ведущих тем в исследовании Феликсом Коэном жизни художника Анатолия Заславского. Жанр сплетни ни к чему не обязывает ни автора, ни читателя, но позволяет взглянуть на творчество художника «в режиме реального времени», со всеми привходящими обстоятельствами. Здесь ирония в своей классической — риторической — роли сообщает необходимую глубину нашим попыткам понять природу подлинного художественного творчества.

Две книги, вышедшие в свет, по сути, одновременно, — обстоятельство судьбы, отмечающее значение «безнадежной живописи» Анатолия Заславского для художественной культуры Петербурга как в ее высочайшем — «академическом», так и в низовом — «витальном» статусах.

Александр Григорьев

* Среди его работ наиболее известны исследования творчества Пиромани.

ЗНАМЕНИТЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ



Николай Лапшин
Автопортрет
Холст, масло
1930-е
Собрание Н.В. Лапшиной
(Владивосток)

Русская и западная практика извлечения художника из небытия основаны на различных подходах и традициях. «Там, за горизонтом», для того чтобы мастеру-творцу навсегда войти в историю, вовсе не обязательно быть повязанным цепью долженствований: чтобы издать книгу и провести выставку, нужно быть членом Союза художников, а чтобы стать членом Союза, необходимо провести выставку и отчитаться о своей работе. Инстинкт коллективного всегда заставлял художников в России и СССР примыкать к организованным и четко структурированным общинам, делить с кем-то хлеб «по-братски» (назавтра объявив «брата» врагом народа), присоединять свой голос к хору большинства и получать директивные указания об актуальном сегодняшнем. Материализация массово обусловленных устремлений привела к созданию огромной армии художников-работяг, экстатически трудившихся что есть мочи для создания очередного мифа, умело скорректированного под очередного «вождя». Мы продолжаем жить в стране с предельно возможным количеством художников на душу населения. Как же получилось, что при такой яростно подавляющей концентрации успешных арт-мейкеров у нас так много «забытых» без всякой надежды на «возвращение»?

Имя Николая Федоровича Лапшина все же ближе к западной категории *gekown* («вновь узнанный»), нежели к русской «неведомый» или «незнакомый». Сказать, что он был очень знаменит в 1920–1930-е годы — это не сказать ничего. Назовем этапы его пути:

- блистательная «кузница» Михаила Давыдовича Бернштейна, воспитавшая В. Лебедева, В. Татлина, В. Ермолаева, Г. Эфроса, А. Волкова и многих других;
- общение и совместная работа с авангардными радикалами: М. Ле-Дантю, М. Ларионовым, Н. Гончаровой, И. Зданевичем, В. Ермолаевой (рукописный журнал «Бескровное убийство», 1915–1917 гг., артель художников «Сегодня», постановка «Зангези» В. Хлебникова);
- «рулевой» Музея художественной культуры (МХК) в начале 1920-х (бразды правления Лапшин передавал не кому-нибудь, а Казимиру Севериновичу Малевичу);
- участие в легендарной выставке в галерее «Ван-Димен», Берлин, 1922 (наиболее репрезентативной экспозиции русских «левых»);
- руководство и участие в эпохальных детских и юмористических журналах («Новый Робинзон», «Еж», «Чиж», «Красный ворон», «Бегемот» и др.);
- наконец, почетное звание «отца» советской научно-популярной и детской книжной иллюстрации (член «детгизовского» триумвиата: Лебедев, Тырса, Лапшин);
- и, наконец, автор и создатель собственного неповторимого поэтического мира — ленинградского городского пейзажа. Без всякого сомнения, его акварельная живопись — это одна из самых ярких вершин в русском искусстве XX века.

А теперь самое ошеломляющее:

- ни одной выставки в Москве (две небольшие персональные в Ленинградском союзе художников — в 1956-м и 1989-м);
- ни одной книги или монографии, целиком посвященной его творчеству.

Бессмысленно спрашивать, почему. Потому, что мы — Иваны, не помнящие родства (иными словами, у нас проблемы с самоидентификацией).

Счастье, что выставка работ Николая Лапшина состоялась (в московской галерее «Арт-Диваж», что в Политехническом музее, в начале 2005 года), что книга о нем есть. Очень важно было инспирировать толчок к изучению наследия Мастера. Известно, что работы Лапшина хранятся в крупнейших музейных собраниях: Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственном музее истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургском «Манеже», Новгородском и других провинциальных музеях. Архивные и рукописные отделы этих уважаемых институтов хранят многие интереснейшие документы, касающиеся личности и творчества художника.

При подготовке выставки организаторов больше всего интересовал внемузейный материал — все то, что бережно сохраняли в течение

**Канал
Грибоедова у
Каменного моста**
Бумага, акварель
1938
Частное собрание
(Москва)

A Famous Stranger

Happy we are that Nikolai Lapshin's exhibition has, at long last, taken place (at the Art-Divaj Gallery, Polytechnic Museum, in Moscow, from January till February 2005) and that there is a book on him. It was really important to set going the study of the master's legacy. It is known that his works are in stock at the country's major museum collections: the State Tretyakov Gallery, the State Pushkin Museum of Fine Arts, the State Museum of History in St Petersburg, St Petersburg's Manege, the Novgorod Museum and other provincial museums. The archive and manuscript departments of these institutions also keep plenty of interesting documents relating to the artist's life and work. In preparing the exhibition, the organizers were mostly interested in outside material — everything that his friends, inheritors and collectors have been saving for more than sixty years. We do wish that their research would result in a larger-scale retrospective of Lapshin's oeuvre, which is certainly feasible by joining efforts with the museum community. Nikolai Fyodorovich Lapshin stands out significantly in the history of Russian art. Not only in the so-called Leningrad School but also in the whole Russian graphics and painting of the first half of the 20th century he is one of the key figures. His influence on several generations of Russian artists is massive indeed. It is hopeful that his first exhibition in Moscow and the book about him would prompt museum and other specialists to search more widely and make new discoveries in the legacy of Russian graphics and painting.

Ildar Galeev



более чем 60 лет друзья, наследники, коллекционеры*. Хотелось бы, чтобы результаты этих поисков оказались большим подспорьем для более масштабной ретроспективы работ Николая Федоровича Лапшина, возможной при объединении усилий членов музейного сообщества. Самая большая неожиданность — обнаруженная в ходе поисков.

автобиография Н.Ф. Лапшина

Это почти детективная история, в которой случайно оброненная в беседе с автором этих строк фраза известного художника-графика А.Г. Траугота о том, что когда-то подростком в доме у Русаковых¹ он слушал зачитываемые по рукописи лапшинские воспоминания, позволила состояться открытию: на свет была извлечена папка с сотней пожелтевших листов машинописного текста, на обложке — название «Николай Федорович Лапшин. Воспоминания»².

Автобиографические записи Николая Федоровича Лапшина — потрясающий документ эпохи. Они были закончены ослабевшим и окончательно потерявшим зрение художником за два месяца до смерти. Чувствуя приближающуюся трагическую развязку, надвигающуюся катастрофу (ноябрь 1941 года), Лапшин мужественно пытается подвести итог прожитой жизни. Не допуская ни тени самолюбования, он предельно критичен и требователен по отношению к себе, своему творчеству. Сожалея, что не все успел и не всего достиг, что недовололтил себя в разных качествах, Лапшин довольно подробно рассказывает о своем пути, о пристрастиях и предпочтениях, о людях, окружавших его. Это своеобразный самоотчет без всякой надежды быть услышанным. Время незримо присутствует в долгом тихом монологе: прямая речь многократно прерывается на полуслове сигналом «тревога» и грохотом канонады. У рассказа о прекрасных молодых годах вольнодумства и споров с М. Ле-Дантю внезапно обнаруживается страшный вклинивающийся фон: где-то на Коломенской погиб красивый молодой художник, всеобщий любимец и друг Тырсы Алексей Успенский³.

Речь Лапшина спотыкающе сбивчива и временами нелогична, она странным образом напоминает камеру Ларса фон Триера, датского «догматика» — без штативов и монтажа. Чтобы понять его мысль, приходится буквально продираться сквозь частокол бесконечных «и» и неправильного синтаксиса. Множественность повторов усиливает ощущение лихорадоч-

* Благодаря стараниям и бескорыстной готовности помочь десятков людей в Москве, Санкт-Петербурге и во Владивостоке удалось собрать, а также впервые опубликовать значительный материал: свыше десятка живописных масляных произведений, более сотни акварелей, несколько десятков оригиналов книжной графики, ранее неизвестные фотографии из семейных архивов. По совершенно случайно найденной метрике стало возможным уточнить дату рождения Николая Федоровича: не 1888, как принято было считать до сего времени, а 1891 год, 16 января. Справедливости ради надо признать, что год рождения 1888 появился в исследованиях Б.Д. Суриса на основе автобиографической анкеты Лапшина. Вероятно, художник скрывал факт принадлежности к семье купеческого сословия, на фоне борьбы с классово чуждыми элементами это выглядит оправданным.



**Праздник.
Корабли на Неве**
Бумага, акварель
1940
Частное собрание
[Москва]

ной бредовости и безумства происходящего, когда один из самых деидеологизированных и аполитичных художников эпохи становится жертвой столкновения двух, по сути, родственных тоталитарных идеологий. Роль стенографистки исполняла, по всей видимости,

жена Вера Васильевна Спехина (1894–1942),

так и не взявшая фамилию своего мужа. Она работала в секретариате журнала «Жизнь в искусстве», в котором служили Н. Лапшин и В. Лебедев. Правда, проработав недолгое время (1923–1925), удалась от дел, став домохозяйкой. По воспоминаниям родных, изредка подшучивала над Николаем Федоровичем, напоминая ему, что он сын купца 2-й гильдии, тогда как она — дочь купца 1-й. Состояла в родстве с писателем Леонидом Пантелеевым (ее сводный брат), одним из соавторов знаменитой «Республики ШКИД», иллюстрации к которой выполнены тем не менее не Лапшиным, а Тырсой. Сохранилось несколько писем Николая Федоровича к жене. Начинаются они словами «дорогая В.В.» и «милая Вера Васильевна». Они полны бытописательства и совсем далеки от поэтически сокровенных и интеллектуально насыщенных эпистоляриев, скажем, Николая Николаевича Пунина к своим адресатам⁴. Кстати, Пунин упоминает Веру Васильевну в своих дневниках, но как-то походя и не очень благожелательно.

Драгоценным человечком и отдушиной для Николая Федоровича был

Мика,

Михаил Николаевич Лапшин (1929–1994), сын художника, мальчик с трагической судьбой. В вышедшей и приуроченной к открытию выставки монографии о Лапшине впервые публикуются письма отца к сыну, они полны безграничной любви и беспредельного обожания. Лапшин в воспоминаниях озабочен состоянием здоровья сына, старается приобщать его к пониманию мира прекрасного, иллюстрируя в письмах свои передвижения, а мальчик в свою очередь придумывает и направляет отцу ребусы, подлежащие разгадке. Отец устраивает фотосессии, в которых фотограф и мастер постановок — Алексей Успенский. Веселый и озорной Мика — объект большого количества сохранившихся натуральных набросков и портрет-

ных зарисовок Лапшина. Сын — это то, что его по-настоящему вдохновляло. В январе 42-го 12-летний Миша пережил кончину своей матери. Прибежав в слезах к отцу, находившемуся на излечении в «Астории», он сообщил ему об этом. Практически ослепший Николай Федорович принимает решение вернуться в квартиру на Мойке. В это же время ЛОСХ выхлопотал Лапшину и его сыну разрешение на эвакуацию. В феврале, за два дня до отъезда из блокадного города, Лапшин умирает, и Мика остается совсем один. Другия-художники — Власов и Курдов⁵ — не только организовали погребение отца и спасение оставшихся в квартире на Мойке его работ, но и помогли мальчику сесть на знаменитый «поезд художников», в котором ехали Тырса (немного позже скончавшийся в Вологде), дети художников — А. Траугот, В. Британишский и многие другие. Путь их лежал в далекую Емуртлу, селение в глухих тюменских лесах, где располагался детский интернат⁶.

Творчество

Самый содержательный раздел автобиографии.

Высокообразованный и культурный художник, Лапшин не скрывает влияний целого ряда живописцев на него, причем не скупится на, может быть, чрезмерные похвалы своим коллегам-современникам. Список его идейных и духовных наставников подробен и значителен. Это открытое и честное признание обезоруживает тех, кто может обвинять Лапшина в прямом эпигонстве и примитивном копировании. Сегодня, когда мы говорим о ранних Ларионове и Гончаровой, язык не поворачивается называть их последователями импрессионистов, Петрова-Водкина — наследником Ф. Ходлера, а бубнововалетовцев не заслонишь знаменем Сезанна. Точно так же, когда рассматриваешь легкие, нарядные и поверхностные пейзажи Марке, подспудно все же хочется большей глубины, философичности и элегантности, присущей живописи Лапшина. Безусловно, у Франции с Россией особый случай, и поэтому всегда есть соблазн все упростить: Лебедев — Ренуар, Тырса — Матисс, Лапшин — Марке. Вопрос в другом, в особом статусе петербургско-ленинградской культуры, исконно тяготевшей к западноевропейским стандартам («Мир искусства» — бердслеевщина и югенд-стиль, русский символизм — Пюви де Шаванн и Морис Дени и т. д., список можно продолжить).

Исаакиевский собор

Бумага, акварель

1939

Частное собрание

(Москва)

Казанский собор вечером

Бумага, акварель

1938

Частное собрание

(Москва)



Николай Лапшин прошел через все эволюционные стадии развития — бурное футуристическое прошлое, участие в создании Музея художественной культуры и позднее ГИНХУКа, участие в ультрарадикальной выставке в галерее «Ван-Димен».

Складывается впечатление, что Лапшину всегда комфортнее в меньшинстве. Когда господствует система «Мир искусства», он стремится в Союз молодежи и «Ослиный хвост», если ГИНХУК подминает под себя все и вся, ему по душе Детгиз. Когда же Детгиз становится сущим монстром с его поточно-потогонной системой производства идеологем, он

бежит в деревни Батово и Вяз писать акварельные пейзажи. И вот здесь уже он становится Аристократом Акварели, которая, по сути, у него живописна (так же как у Тырсы, только другого рода). И его абсолютно не волнует ни общественный резонанс, ни критический вакуум. Некоторые листы преисполнены каким-то особым нирваническим состоянием, когда мирозерцание заменяет собой все эмоциональные переживания и рефлексии по поводу страны и ее обитателей. К сожалению, об этой ипостаси Лапшина известно немного, монография с лихвой восполняет этот пробел.



Пейзаж с лодками

Холст, масло

1930-е

Собрание О.В. Грядовой
(Москва)

Книжная иллюстрация

Об этом написано довольно подробно. Особый интерес вызывает история участия Лапшина в международном конкурсе на иллюстрирование книги о Марко Поло. Анонимный конкурс, в котором соревновались свыше 400 первоклассных художников (в числе которых был и Р. Дюфи), описан в деталях. Ни до, ни после Лапшина никто из советских художников подобного успеха не снискал. Это особенно удивительно для страны, находившейся в состоянии борьбы с внутренними классовыми врагами и пребывавшей в тотальной изоляции от остального мира (1932–1934). Наивно было бы полагать, что в этой ситуации на Лапшина свалится почет и уважение, эквивалентные славе папанинцев или чкаловцев, но, по крайней мере, в одном аспекте случай показателен: фраза В. Лебедева «фокса поймал», насмешливо брошенная триумфатору («фокс» — это, видимо, намек на хитрых американских лис, отваливших Лапшину огромные призовые деньги), имела продолжение: очередную книжку рисунков Лапшина Лебедев к производству «завалил», а вскоре и сам стал жертвой «охоты» на «художников-пачкунов», когда был уничтожен весь тираж «Сказок, песен, загадок» Маршака — Лебедева издательства «Academia» (1935).

Значение Николая Федоровича Лапшина в истории русского искусства весьма существенно, он, будучи одной из центральных, ключевых фигур не только так называемой ленинградской школы, но и всей русской графики и живописи первой половины XX века, оказал огромное влияние на несколько поколений художников России. В этом длинном ряду стоят прежде всего мастера-деттизовцы: Эвенбах, Якобсон, Цехановский, Пахомов, Шишмарева и другие иллюстраторы-графики; прекрасные живописцы Гринберг и Ведерников; многие из «круговцев» (Траугот и Пакулин, особенно это видно по их блокадному циклу); Прошкин и Белаяковская, Ярослав Крестовский, московский график Горяев, военные акварели которого очень близки лапшинским, и парадоксально, но факт, Рихард Васми, который жил подростком в одной коммунальной квартире на Мойке, 64 с Лапшиными и часто брал уроки рисунка и композиции у Николая Федоровича. Васми, исключительно самобытный талант, который с «натяжкой», лишь по принадлежности к «газоневской» культуре может быть отнесен к «арефьевцам», на самом деле вполне определяем как «постлапшинец».

Есть надежда, что первая московская выставка художника и книга о нем «спровоцирует» профессионалов — музейных работников на новые научные открытия и расширение горизонтов поисков интереснейших явлений в мире русской живописи и графики.

Ильдар Галеев

¹ Русаков Александр Исаакович (1898–1952) — ленинградский художник, один из лидеров радикального объединения «Круг художников» (1926–1932).

² Чуть ниже заголовка: «Доп. — у В. Власова, доп. — у П. Басманова». Власов Василий Адрианович (1905–1979) — ленинградский график, художник книги, литограф. Брал уроки у И. Репина. Работал в Детгизе. В годы войны создал так называемую партизанскую серию.

Басманов Павел Иванович (1906–1993) — ленинградский график, в 1920–1923 гг. учился в Алтайских художественных мастерских, в 1923–1927 гг. — в Ленинградском промышленном техникуме у Левитского. Автор знаменитой серии «Прогулки» (1930-е).

К сожалению, ни у наследников Власова, ни у Басманова следов рукописи отыскать не удалось. Мы можем лишь строить предположения, что в архивах ГРМ хранится часть воспоминаний Лапшина, находившаяся у В.А. Власова и поступившая туда вместе с архивом Василия Адриановича. Точный ответ может быть дан только при сличении этих двух текстов: из фондов Государственного Русского музея и из архива Русаковых (Санкт-Петербург).

³ Тырса Николай Андреевич (1887–1942) — график, живописец. Учился у Л. Бакста и М. Добужинского в школе Званцевой (1910-е). Один из лидеров ленинградской школы живописи и графики. Успенский Алексей Александрович (1892–1941) — график, акварелист, живописец, монументалист. Работал в детских журналах «Чиж» и «Еж», сатирических журналах «Бегемот», «Ревизор». Преподавал в Институте народов Севера.

⁴ Пунин Н.Н. Мир светел любовью: Дневники, письма. М., 2000.

⁵ Курдов Валентин Иванович (1905–1989) — живописец, график, представитель ленинградской школы. Учился во ВХУТЕИНе у А. Карева, М. Матюшина (1923–1926), ГИНХУКе у К. Малевича (1926–1927), примыкал к школе Филонова (Мастера аналитического искусства). Один из организаторов выпусков «Боевого карандаша» во время войны.

⁶ Оттуда круглый отличник Миша Лапшин будет присылать семье своей тетушки, усыновившей его Людмиле Васильевне Капланской, рисунки, подробно изображавшие его быт: ему было проще рисовать, чем предаваться словесным описаниям.

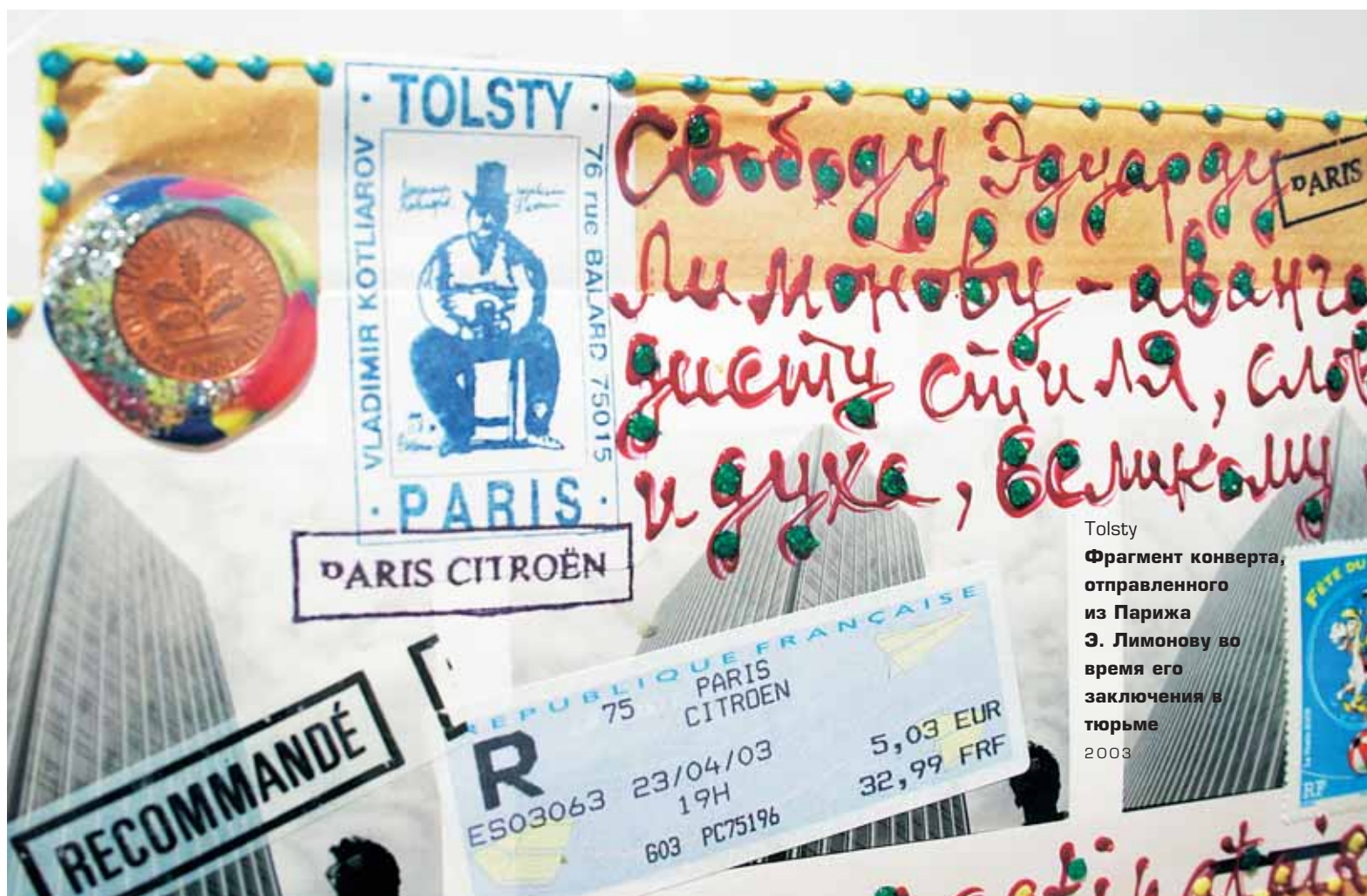
tolsty & живописьмо

Я пошлю дрочечке письмо, и мы начнем все сызнова...

Хулиганская песня про любовь

В конце 2005 года Центральный музей связи им. А.С. Попова открыл вторую выставку мэйл-арта и вслед за ней в начале 2006 года провел выставку художника Толстого (Владимира Котлярова). Изначально музеем вообще планировался Tolsty-фестиваль, но получилось две выставки, что, нужно признать, позволяет пристальней рассмотреть нарядный и подвижный (буквально) экспозиционный материал.

Первая выставка мэйл-арта прошла в музее всего лишь в 2004 году, однако уровень, заданный музейными сотрудниками, и прежде всего директором Людмилой Бакаютовой, позволяет уверенно говорить о будущем продолжении ежегодных вернисажей: так профессионально прочно и визуально целостно отработаны и концепция, и экспозиция, и дизайн. В 2005 году художникам было роздано полсотни готовых к употреблению холстов, форматом близких к пропорциям почтового конверта. И редкий автор отказался от того,



Tolsty
Фрагмент конверта, отправленного из Парижа Э. Лимонову во время его заключения в тюрьме 2003



Tolsty
мэйл-арт объект 2005



Tolsty
мэйл-арт объект 2005

чтобы оставить на них свое послание музею и миру, причем зачастую используя изнанку холста. Экспонаты висели и покручивались на тросиках (удачный конструктивный ход) рядом с изогнутой дизайнером стенкой, позволяя осмотреть обе стороны плоских и объемных писем.

[Для начала, чтобы конверт Ваш выглядел профессионально, закажите несколько нестандартных, артистических печатей. Они составят стиль Вашей команды.



И должны быть узнаваемы. Необходимо печать с адресом, телефоном и факсом, по Вашему усмотрению. Нужно обозначение организма. Например: Центральный музей связи им. Попова / MAIL-ART центр / адрес / тел., факс. И на английском языке тоже. И артистично оформить.]¹

Как мы читаем у Толстого (Алексея) «художник заряжен лишь однополюсной силой. Для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель: круг читателей, класс, народ, человечество». Мэйл-арт позволяет



Tolsty
Ящик
2005



не растекаться потоку творчества, а задать ему, помимо направления, конкретный адрес внимателя: какое же письмо без указания адресата? Тем более что на любом конверте напечатаны чуть ли не главные вопросы contemporary art — «Куда» и «Кому».

[Любые эрзацы денег, исполняющие функцию «денег для денег», являются дополнительной формой перераспределения реальных ценностей между их производителями и паразитами — распределителями не ими наработанного.]

Выставка «Мэйлартиссимо-2005» названа устроителями «От арта к мэйл-арту», что верно по сути: почти все экспонаты были доставлены в музей не по почте, то есть не имеют биографии почтовых отправлений, а тривиально принесены художниками и затем под присмотром сотрудников музея связи оклеены марками и прошли гашение на соседнем, через дорогу, Центральном почтамте. Получился

«арт» как сочинение на заданную тему «мэйл-арт», но не то самое ортодоксальное искусство, одним из отцов-отправителей которого заслуженно признан артист Tolsty. Картины на одинаковых холстах не прошли через технологические ступени почтовой службы, сквозь ее процедуры инициации: взвешивание, опечатывание, маркировку, транспортировку и т. д. А ведь в музее связи хранится треснувший в дороге (на пути в музей) деревянный ящик от Толстого, бережно и криво заклеенный скотчем, и в этой детали, привнесенной официальными руками почтового служащего, одна из крупинки соли мэйл-арта. Насколько изменился бы вес, во всех смыслах, камня Евгении Коноваловой, будь он по-настоящему отправлен в качестве посылки, а не притворился ею. Сумела же как-то дойти до Парижа пластиковая бутылка из-под спирта «Royal», отправленная Толстому Юрием Молодковцом; доставлена же в 2000 году в питерский музей связи подставка под парик в виде кукольной головки, и даже казенную бирку к ней прилепили деликатно, не испортив шарм «французской штучки».

[...Ты реки еси пречистыми устами Твоими: яко без Мене не можете творити ничегоже.]

Художники — участники выставки «Мэйлартиссимо-2005» создали свои симпатичные послания, выполненные преимущественно в коллажной технике, абсолютно профессионально, сумев даже найти свежие ракурсы. Так, Роман Гриценко в «Электронно-аналоговой почте» предложил свой вариант ответа на письмо чеховского Ваньки Жукова. Прием пластического разоблачения образной метафоры избрали многие авторы (Татьяна Беляева, Сергей Денисов, Елена Губанова, Иван Говорков), наиболее ярким оказался выбор Светланы Тулиной «Денежный перевод», где приклеенные монетки составляют суть и плоть произведения, да и почтовый перевод как «жанр» акцентирован впервые. И все же прошедшая следом выставка Толстого дала понять, что весь не отправленный мейл-арт — это совсем другие картинки, не «нюхавшие пороха», то есть сургуча и штемпельной краски. Так, дикуватой новизной отличается от поживших соседей только что покрашенный фасад городского дома, не обративший по-

ка на себя внимания рекламистов, граффитчиков, погоды и голубей.

[Кто не рискует, Юрочка, тот не обедает с пивом.]

На французском берегу Ла-Манша, в Ипорте, где стоит его домик, Тóлстый известен соседям как артист кино, а местные гимназистки берут у него автографы. Причем Тóлстый не только снимался во многих картинах, где оказывался, например, в одном кадре с Изабель Аджани и Робертом де Ниро, но и исполнил главную роль в фильме Эрика Барбье «Несчастье в ладони». Еще Тóлстый изобрел вивризм и «деньгизм», устраивает «визуансы» (визуальные сеансы), издает журналы и альбомы, организует выставки и акции... Как мы читаем у Тóлстого (Владимира Котлярова): «Vivrisme (по-русски: вивризм) от французского vivre (жить). Тут много сторон... Одна из них — это то, что я думаю: художник не только и не столько организатор пространства, сколько организатор жизни»². И еще: «Mail-art — принципиальное явление вивризма. <...> Качество организма расценивается нынче по наименьшему отклонению почтового сообщения от формы утвержденного стандарта»³. [Свободу Эдуарду Лимонову — авангардисту стиля, слова и духа, великому...]

Когда-то трехмерная открытка — деревянный блок Йозефа Бойса — подвергала ревизии наши идеи общественной коммуникации и наши привычки пользоваться заготовленными словами-блоками. Это было социальное послание, созданное в стиле бойсовской «художественной критики». В эпиграф «Журнала-картины»⁴ журналист Толсты выносит: «Современное искусство актуально лишь тогда, когда его страсти — либо политика, либо любовь. Все иное — другое». Стало быть, мэйл-арт — это о любви, поскольку актуально. О чем же пишет любящий отправитель? Судя по содержанию, это стандартное эпистолярное меню: панегирики собственному делу, приветы, разбирательства в околупрофессиональной суете, молитвы, политические эскапады. А вот форма писем, пропущенная Тóлстым «через себя» (как говаривали в академиях об индивидуальном психологизме), вызывает у получателя здоровый визуальный аппетит.

[Теперь я передаю всем приветы, наилучшие пожелания в труде на благо «всего просвещенного человечества» и здоровья! Господь с вами! Tolsty]

Многие (хотя и не очень) люди пишут письма. Еще больше тех, кто пьет кофе (о кофе чуть позже). Тóлстый пишет-создает даже не письма — открытки. Те, что век назад назывались «открытые письма». И для почтальонов там есть приписки, убеждающие их поспешествовать доставке чудной корреспонденции адресату. Письма Тóлстого — «литерные», как назывались век назад поезды, следующие по своему расписанию и везущие особых, не простых пассажиров — литеры и рисунки из альбома-дневника автора. Существует множество сортов кофе. Самый дорогой сорт кофе в мире называется Kopi Luwak, по имени зверька с индонезийских островов. Это хищное млекопитающее лакомится спелыми зернами кофе и, пропустив их через свой пищеварительный тракт, таким образом ферментирует. Подделка невозможна, промышленное производство тоже. Письмо, прошедшее почтовым трактом, имитировать нельзя: оно пропитано особым ферментом. Хотя главные жизненные, вивристические, соки придает ему отправитель — артист Tolsty, максимально «отклоняющий» форму письма от утвержденного стандарта. Истоптанные самодельными штемпелями и печатями, заклеенные автопортретами и ассигнациями, сверкающие рельефной пастой букв, сочащиеся густой жизненной эссенцией...

А какие еще послания можно ожидать от художника с подобным именем?

Антон Успенский
Фото автора

Tolsty & His Painted-as-Post-Paid Deliveries

*I'll drop thee a line
and we'll freshen it, girlie...*

(from a bawdy love song)

A second mail-art show was presented to the public at the A.S. Popov Central Museum of Communications at the end of 1905.

The wizards who previously staged «From Art to Mail-Art» this time gave it the title of «Mailartissimo-2005». There is indeed a point in it because nearly all pieces on display had not been sent to the museum by post; they had not gone through post routine, but had been simply carried in by the artists with themselves to be put to further processing. Postage stamps were affixed to them, under the close surveillance of the museum's officials, before the mailbag was bodily brought into the Central Post Office next door where every item was duly postmarked.

The exhibition of Tolsty (Vladimir Kotlyarov) that followed in the wake seems to have hinted that the whole bag of mail-art left undelivered were quite different pictures, untouched with sealing-wax and postage paint.

What Tolsty paints look more like postcards than letter envelopes — each with an inscribed note to urge the postman to hurry along to deliver the precious message to the addressee in time.

Mail deliveries sent via usual post ways defy imitation: they tend to absorb something uniquely distinctive. Now, the painter Tolsty seems to do his best to make them look so. He blemishes them with home-made postmarks, seals them with self-portraits and banknotes, and inscribes them with sparkling embossed letters. Everything lifelike, vivid and vivacious, yet as far from the standard mail form as possible. But then what else could you have expected from a painter who prefers to sign his deliveries with this nom de plume ('tolsty' in Russian means 'corpulent').

Anton Uspensky

¹ Здесь и далее — отрывки из мэйл-артистских писем Толстого, представленных на выставке в Центральном музее связи им. А.С. Попова.

² «Мулета Б». 1985. С. 195.

³ Седьмой манифест вивризма. 1984.

⁴ См. № 1 и 2 за 2005.

искусство современников в зеркале международного художественного салона

Прошедший в марте Московский международный художественный салон ЦДХ-2006 стал уже девятым ежегодным смотром современного искусства на постсоветском пространстве, организованный Международной конфедерацией союза художников (МКСХ). Шестнадцать персональных и коллективных экспозиций дали редкую в последнее время возможность познакомиться с творчеством бывших сограждан: мастеров — членов союзов стран СНГ и Балтии. Двадцать два специальных (некоммерческих) проекта отразили взгляд экспертной комиссии Салона на искусство современности. Наконец, участие около полутора сотен ассоциаций, объединений, галерей, отдельных авторов продемонстрировало поистине беспредельный спектр имен, направлений, способов творческой самореализации и достижения коммерческого успеха, которые наполняют художественную культуру и рынок начала XXI века.



Таир Салахов
Агава
Холст, масло
1984
Проект «Мастер»

Участникам была предложена тема «Современники. Я и мой мир» — идея актуальная и вечная, обращенная к всевозможным методам, струнам художнического видения. Замысел организаторов сформулировал А. Морозов во вступительной статье к каталогу Салона: «В нашем нынешнем положении имеет смысл противопоставить шуму базара разговор с человеком о человеке. О том, как конкретная личность, «мое я», выражается в «моем холсте» в предметной среде, пространстве, где мы существуем, в том, что и как создаем (сознаем) вокруг себя». Действительно, каждое подлинное художественное произведение в конечном счете говорит о времени и о себе.

Заявленные устроителями актуальность темы, «исповедальный» момент экспозиции, ее образная и стилистическая многоплановость ни в коей мере не противоречат профессиональному уровню при отборе некоммерческих проектов.

Искусство рубежа тысячелетий характеризуется сосуществованием, взаимовлиянием различных концепций, и споры о первенстве, истинности любой из них — бесплодное занятие. Однако в наши дни, когда брак между искусством и рынком явно оказался неравным, определение критериев художественного качества является залогом сохранения изобразительного искусства как вида творческой деятельности.

Приглашение к участию в Салоне стало доступной МКСХ формой поддержки профессионального творчества силами самого художественного сообщества. Поэтому с мнением организаторов можно спорить, но сегодняшняя абсолютизация свободы авторского жеста требует особой смелости в обозначении собственной позиции.

МКСХ — центр той части творческой корпорации, для которой слова «традиция», «школа» — не ругательство, не пустой звук, а «новация» — не синоним вседозволенности. Выбор экспертов свидетельствует об убеждении, что искусство, вышедшее из советской школы, представляет значимую, самобытную ветвь современной культуры и по-прежнему интересно зрителю.

Если организаторов и можно упрекнуть в несколько одностороннем подходе, то заслуживает уважения проявленная ими последовательность, принесшая плоды в заметном образном и этическом единстве некоммерческих проектов. Работы приглашенных экспонентов находятся в убедительной «перекличке» (по выражению А. Морозова) друг с дру-

Бахтияр Табиев

Женщина с козой и ребенком

Холст, масло

Союз художников Республики

Казахстан

Валерий Близняк

Древняя Кимжа. Архангельская область

Фото

Проект «Древо дарует древнее

достояние»



гом и органично вписываются в контекст репрезентаций художников бывших союзных республик. Здесь обнаруживаются некие точки соприкосновения проблематики, занимающей мастеров разных регионов, поколений, направлений, а также, что не менее интересно, параллели в мыслях кураторов.

В то же время некоммерческий раздел Салона получился весьма ретроспективным и в географическом, и в хронологическом, и в стилистическом отношениях. Здесь зримо отмечаются этапы развития советской школы, и судьбы ее республиканских центров на постсоветском пространстве. Пронизанный солнцем и светом «русский импрессионизм» выдающейся украинской(!) художницы Татьяны Яблонской рядом с суровой метафизикой пейзажей Владислава Мамсикова и жестким урбанизмом его

вполне актуального сына Максима («Родители и дети», Национальный союз художников Украины). Национальные мотивы и колорит, которыми всегда отличалось искусство Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Туркменистана, переходят в декоративные абстракции. Отточенный эстетизм роднит серебристые пейзажи Алексея Барановского и тяготеющую к абстракции символическую живопись Зои Литвиновой (Белорусский союз художников). Наконец, неожиданный для литовской школы яркий колорит и радостный характер картин Римаса Бичунаса резко контрастируют с фотографиями (оказывающимися на поверку современной скульптурой) эстонца Юри Оявера, где человек, стоящий на голове, олицетворяет «национальное самосознание и культуру».



Баходир Джалалов

**Торжество человеческого разума
(фрагмент)**

Золотой век. Италия (левая часть)

Распись

1988

Проект «Контакт»

Очевидно, что в рамках одной, пусть и грандиозной, экспозиции невозможно получить целостное впечатление о ситуации в искусстве наших ближайших соседей. Тем ценнее возможность ежегодных встреч на Салоне, которые позволяют вспомнить наше общее прошлое, сравнить настоящее, надеяться на лучшее будущее.

В этом смысле необыкновенно значителен и показательный проект «Мастер» — монографическая выставка Таира Салахова. Представленные Российской Академией художеств работы признанного классика — своеобразная ось, точка отсчета всей экспозиции в целом. Сдержанная чистота красок, особая сияющая прозрачность живописи Салахова, благородство образов создают светлую, спокойную гармонию, ярко воплощают гуманистический характер подлинного искусства. В его творчестве личность художника, видение им окружающего мира обретают общечеловеческий, гуманистический смысл. Приглашение организаторами Таира Салахова задало экспонентам высокий эталон профессионального мастерства и созидательного художественного мышления.

Отмеченная последовательность организаторов Салона в поиске этических основ современного искусства особенно ярко проявилась в выборе МКСХ в качестве собственного экспонента крупнейшего мастера отечественного пейзажа Михаила Абакумова (проект «Занесло тебя снегом, Россия...»). Его живопись тесно связана с реалистической традицией и удивительно созвучна теме Салона. Художник посвятил свое творчество изображению родной Коломны, русского Севера, но их главный герой — человек, который пытается вновь обрести гармонию с природой. Уголки России всегда наделяются значительностью, возвышаются до уровня нравственно-духовного идеала.

В представленных работах Абакумова русская зима обретает философский смысл особого состояния, не природы даже, а бытия вообще. Беспредельное, сумрачное небо, заснеженные пространства, храмы, избы, леса создают не «национальный колорит», но образ грандиозной древней силы, заснувшей на время — до весны. Картины художника последних лет отмечены несвойственной ему прежде эмоциональной сдержанностью, окрашены грустью и тревогой.

Тема Русского Севера, ностальгии по уходящей патриархальной жизни получает развитие в фотографиях Валерия Близняка (проект «Древо Дарует Древнее Достояние»).

Неудовлетворенность от утраты человеком гармонии с окружающим миром обретает форму резкого, экспрессивного протеста в работах Ирины Мещеряковой, представленных Ассоциацией искусствоведов. Жесткий «графитный» колорит живописи ее городских пейзажей сменяется локальными массами тревожных цветов, напряженным линейным ритмом шелкографий «Один». Круг из 22 листов зримо запечатлевает замкнутое пространство одиночества человека в современном городе.

Мысль о нашей разъединенности в толпе доводит до логического конца фотоцикл Михаила Виноградова «Подземка».

Городской среде посвящены еще два отобранных экспертами проекта: «Улица» (живопись Льва Тюленева, скульптура Татьяны Каленковой) и «Над городом» (галерея Г.О.С.Т., деревянная пластика Маргариты Воскресенской, Михаила Смирнова, живопись Алексея Смирнова-Воскресенского). Они выразительно характеризуют «переключку», о которой писал А. Морозов. Мелькание лиц-знаков на картинах Тюленева вновь погружает нас в городскую суету. Однако творчество династии Смирновых-Воскресенских возвращает к «неприхотливой гармонии, лубочной откровенности и пронзительной красоте окружающего мира» жизни старорусской провинции.

Если ранее речь шла о проектах, более или менее опосредованно отображающих видимую действительность, то живопись Владимира Духовнинова говорит о времени и о себе языком абстракции. Одухотворенно-изысканный стиль признанного мастера превосходно характеризует название экспозиции — «Музыка поверхности». Помимо очевидных художественных достоинств, этот проект отличается ярким сопроводительным текстом руководителя отдела новейших течений Государственного Русского музея А. Боровского.

Нельзя не упомянуть также проект, достойный отдельного подробного разговора — «Эхо экосимпозиума «Краски Водлозерья», включающий работы более десяти художников из России, Германии, Канады, Финляндии, Швеции. Выполненные в различных художественных практиках произведения участников связаны с размышлениями о влиянии природы на человека и творчество, продолжают диалог-переключку, возникший в некоммерческих презентациях Салона.

Contemporary Art as Mirrored in the International Art Fair

The Moscow International Art Fair held in March 2006 at the Central Artists House has been the ninth annual show of contemporary art on the post-Soviet space. It was organized by the Artists' Union's International Confederation. The sixteen personal and collective exhibitions on display proved a rare opportunity in recent years to see the work of the ex-Soviet citizens who are members of the artists' unions in the CIS and Baltic states. Twenty two specialized (non-commercial) projects reflected how the Fair's expert board looks upon the art of our time. Nearly a hundred and a half associations, clubs, galleries and individual authors took part in the event - a fairly unbounded range of names, movements and techniques aspiring to assert themselves and gain commercial success in the early 21st-century art market.

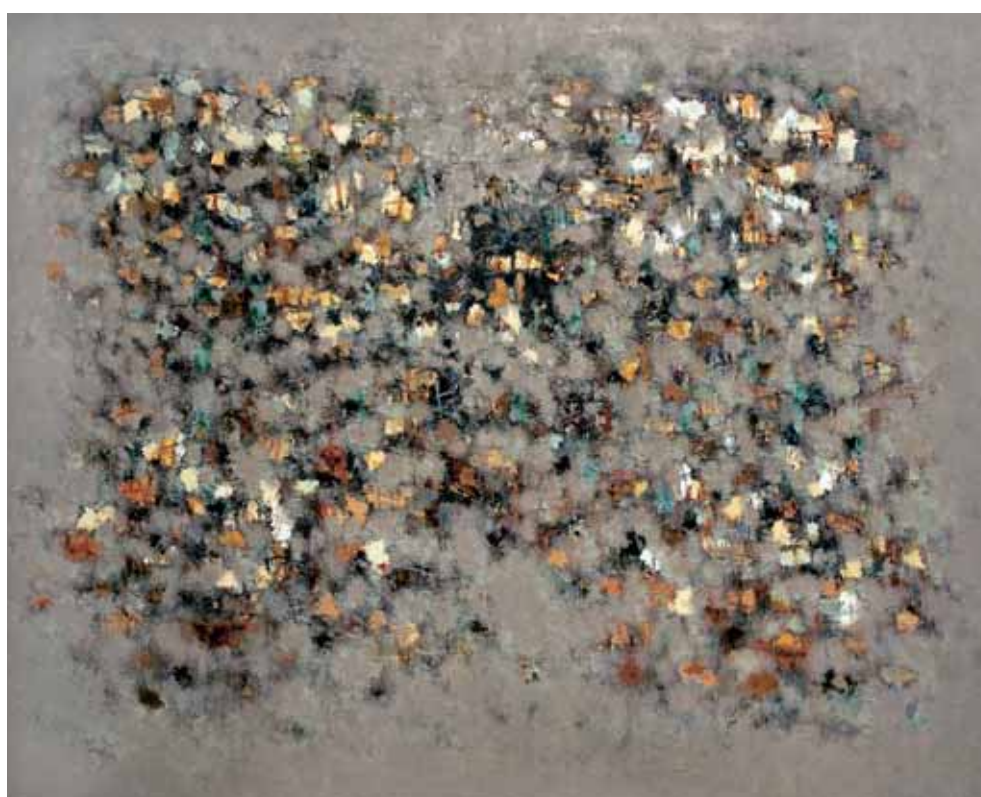
The participants of the fair were to cope with the declared theme "Contemporaries: Myself and My World". The challenge seems both up-to-date and age-long because it appeals to all sorts of approach and vision in the arts. A. Morozov, in his introductory article to the Fair's catalogue, spelled out the organizers' underlying philosophy: "As we all stand now, it does make sense to oppose the bustle of the market with candid talk with man about man. More to the point, about how every individual, "my self", expresses themselves in their own media, be it a canvass or anything else, in the space in which we all are living, in terms of what and how we are creating (and hence perceiving) around us." Indeed, every genuine work of art, if you come to think of it, tells something about the artist's time and the artist himself/herself.

Andrei Gamlitsky



Владимир Духовлинов
Урок левитации
Холст, масло
2005
Проект «Музыка поверхности»

Ирина Гусейнова
Происхождение несоответствий
Холст, масло
1995
Проект «Другая сторона»



Сергей Румянцев

Дмитрий Краснопевцев

Фото

Проект «Художник-
искусствовед-фотограф.
Альтернативное искусство
60–90-х гг.»

Своеобразный итог предложенному организаторами разговору художников о себе и своем мире подводит блистательный проект известного искусствоведа Ларисы Кашук «Художник-искусствовед-фотограф. Альтернативное искусство 60–90-х гг.» (Секция критики и искусствоведения МСХ). Галерея фотопортретов крупнейших художников развертывает перед зрителем историю русского изобразительного искусства второй половины века «в лицах». Запечатленные профессионалами и любителями (искусствоведами и самими художниками), они умоглядно дополняют панораму современной изобразительной культуры на Международном художественном салоне.

Андрей Гамлицкий



Юри Оявер

Принуждение

Цифровая печать

2005

Михаил Дронов

Заводная бабенка

Бронза

2002

Московский союз художников





все на продажу



Юбилейная 10-я Международная художественная ярмарка «Арт Москва» (17–21 мая) была, как никогда, масштабная, занимала все пространство ЦДХ. И динамика роста числа галерей налицо: 45 — в 2004 году, 53 — в 2005 году, 68 — в 2006 году. И зарубежных участников больше: из 14 стран 37 галерей, даже больше, чем российских. А некоммерческих проектов оказалось меньше, чем на предыдущих ярмарках. Более четко прослеживается коммерческая ориентация, ярмарка — уже не выставка, как раньше. Удачный выбор — сделать главный акцент в некоммерческой программе на отечественном видео. Проект «Да будет видео! Русский видеоарт 1996–2006» под кураторством Антонио Джеузы был и зрелищным, и познавательным, показал и своеобразие русского видеоарта, и многообразие используемых художниками техник и форм. А главное, продемонстрировал, что видеоарт можно и нужно собирать. В этом году не было никаких политизированных проектов: эстетическая и коммерческая ценность работ стала определяю-

щей. Если и не удалось обнаружить на ярмарке каких-то впечатляющих открытий, ничего провокационного, дерзких экспериментов, зато четко прослеживался курс на стабильность и качество вещей. Хотя в некоторых случаях проявлялась тенденция к академизации работ некоторых известных российских художников. Как и на прошлых ярмарках, наибольший интерес вызвали стенды зарубежных галерей, которые, конечно, показывали российских художников, но представляли в основном зарубежных творцов. Неоминималистский стенд немецкой галереи «Штраке» был самым органичным и стильным. Монохромные холсты итальянки Сони Константины хорошо сочетались с работами из бумаги и дерева Ульриха Вагнера. По словам директора галереи Готфрида Штраке, они хотели показать и местное искусство, и иностранную художницу, и соединить в рамках минималистской традиции молодых и знаменитых мастеров. Получилось. Совершенные и изобретательные работы известного скульптора Гюнтера Хэзе вызвали наибольший интерес у



зрителей. Штраке надеется устроить выставку Хэзе в Музее изящных искусств в Москве. Особое удовольствие доставляла прогулка по коллективному стенду 10 немецких галерей на третьем этаже. Французский галерист Альбер Бенаму показал три завораживающих фотоавтопортрета японки Кимико Йошиды, в которых так остро препарируется абстрактная идея женственности и понятия «женщина мира». Эту серию можно прочитывать как попытку гибридизации культур, трансформации бытия, отказа от идентичности. Работы Йошиды проданы за 8 тыс. евро каждая.

Согласно данным организаторов ярмарки, было продано работ на сумму 3,150 млн. долларов. Лидируют по продажам московские галереи Гари Татинцяна, Марата Гельмана, XL.

Говорят галеристы

Российские галеристы рассказывают, что им больше всего понравилось на ярмарке, информируют о своих целях, подводят итоги участия в нынешней ярмарке.

«Русская галерея» (Эстония), куратор и художник *Богдан Мамонов*:

— Всю жизнь я пребывал в некоммерческом пространстве. И для меня благодаря участию в Арт-Москве, открылось невиданное девственное поле, ибо на ярмарке возникают абсолютно новые отношения: не лучше и не хуже, чем в некоммерческой среде, просто другие.

ДИ: Как вписывается «Русская галерея», дебютирующая на «Арт-Москве», в это новое коммерческое пространство? Какова цель вашего участия?

— Наша цель — осознать свое место в мире рыночных отношений, так как до этого мы ставили перед собой другие задачи. Задача «Русской галереи» на современном этапе — наведение мостов в сфере современного искусства между Россией и Эстонией, которые были разрушены.

Галерея «Л-арт» (Украина), директор *Евгений Березницкий*:

— Мы представляем украинских художников. Со многими уже работают ведущие московские галереи. Наш стенд посетило много зрителей, журналистов. Представители солидных изданий брали интервью. И продажи у нас хорошие. Мы убедились, что в Москве есть спрос на произведения украинских художников. Большим успехом пользовался огромный холст Ильи Чичкана «Новое правительство». Многие посетители даже фотографировались на его фоне. Мы продали семь работ и очень довольны организацией ярмарки.

Галерея «Д-137», Санкт-Петербург, директор *Ольга Кудрявцева*:

— Больше всего мне понравился на третьем этаже коллективный стенд немецких галерей — удачный эксперимент. В целом, ярмарка производит очень хорошее впечатление, столько интересных галерей. Помоему, и коммерческие результаты у многих участников неплохие. Мы показали необычную работу молодой финской художницы Вирли Весанен-Лаукканен. Немного волновались: стенд получился гламурный. Но были хорошие отзывы. Мы окупили участие в ярмарке продажами и заключили важные контракты.

Галерея «Лизы Плавинской», Москва, *Елизавета Плавинская*:

— Очень понравились две вещи. Первая — немецкие галереи на третьем этаже. Вторая — в контексте международных форумов современного искусства Москву стали воспринимать всерьез. Есть впечатление, что не только романтики и спекулянты приезжают к нам из Европы, но и люди, глубоко и серьезно занимающиеся искусством. В этом году мне понравилась публика. Я участвую в «Арт-Москве» с 2000 года. И впервые я почувствовала, что люди наконец поняли, куда они пришли. В предыдущие годы создавалось впечатление, что их сюда загоняли палкой. Единственное, о чем они мечтали о ресторанах, пришли, чтобы удовлетворить свою страсть к застолию на фоне светского события и уйти. А в этом году у посетителей такие заинтересованные глаза! Кажется, что у москвичей появилась новая жизненная позиция. Они привыкли к современному искусству и начали понимать, что искусство — специфический вид деятельности, не шопинг, не поход в кино, а нечто особенное. Недостатков у ярмарки нет. Что касается коммерческих результатов, то они у меня всегда сдержанные. Клиенты приходят в галерею и покупают, что им нравится. В этом году главная моя задача — заявить о новой цене на работы Лаврентия Бруни, потому что они появились в европейских галереях. Цены стали другими.

ДИ: А как новые цены воспринимают в Москве?

— Абсолютно спокойно. Я поняла, что в Москве их примут, потому что в предыдущие годы московские цены сильно отличались от европейских, не говоря уж об американских. Сейчас же новые цены воспринимаются нормально.

Галерея «АртСтрелка projects», Москва, директор *Ольга Лопухова*:

— Мы первый раз участвуем в ярмарке. В отличие от наших классиков галерейного жанра — XL, Ай-дан, «Риджины» — мы показали небольшие работы, но полностью окупили свои затраты. Мне очень понравились работы Елены Берг.

Галерея «Арка», Владивосток, директор *Вера Глазкова*:

— Ярмарка стала более представительной, много зарубежных галерей, больше русских, с которыми у нас сложились хорошие, партнерские отношения. Посетители не просто пассивно рассматривают произведения, но и задают вопросы. Их не пугает, что галерея из Владивостока. Это приятно. Наши успехи — результат напряженного ежедневного труда. Мы продали три работы из серии «Тайное» Ольги Киселевой.

ДИ: Вы окупили ваше участие в ярмарке?

— Не могу сказать, что окупили: очень дальний путь мы проделываем. Представительские расходы и стоимость стенда пока не окупили. Нам помогают спонсоры.

ДИ: Каков был для вас главный итог ярмарки?

— Я хотела бы прежде всего отметить знакомство с новыми московскими художниками, с которыми впоследствии мы смогли бы делать проекты. Это одно из направлений в нашей деятельности: заключать договоры с галеристами, чтобы они привозили работы во Владивосток для представления московских художников в нашем городе.

Виктория Хан-Магомедова

секонд-хенд

Не скрою: на выставку «Арт Москва-2006» в залах Дома художника на Крымском Валу я шла с известной долей любопытства. Стояли в глазах прошлые экспозиции «актуального искусства»: порубанные топором иконы; фотографии зашитых трупов в морге; бородатый мужик с женским половым органом и прочие «гениталии», вызывающие брезгливое возмущение, но и ожидание: чем новым, небывалым поразит и возмутит меня на сей раз «Арт Москва»?

Для подобных ожиданий имелись веские основания: «2006 — юбилейный для ярмарки «Арт Москва» год. Уже 10 лет единственная узкоспециализированная ярмарка современного (актуального) искусства в России поддерживает репутацию отечественного арт-рынка как еще молодого, но уже прогрессивного. 2006-й — итоговый и очень ответственный год ярмарки, все время стимулировавшей интенсивность артпроцесса», — анонсировали «Арт Москву-2006» ее организаторы. В рамках «Арт Москвы» проходила конференция «Образование и современное искусство». Открывал ее доклад искусствоведа Виктора Мизиано «Навстречу новому просвеще-



нию». В тезисах к докладу говорилось: «В сегодняшнем художественном контексте обращение к образовательным задачам подразумевает не столько передачу профессионального опыта, сколько естественную форму творческой реализации. Сегодня в «художественной академии» не столько профессор учит студента, сколько молодые студенты учат учителя». Выставка в Доме художника подавалась, таким образом, как новый и принципиальный этап российского «арт-процесса», как «творческая реализация» молодежи, у которой следует поучиться старикам.

Увы! Не знаю, как у других стариков, а у меня все надежды как следует повозмущаться и понегодовать оказались обманутыми. Более стерильной, беззубой, смирной выставки «актуального искусства, чем «Арт Москва 2006» мне не приходилось видеть за все минувшие 10 лет. Невольно возникала тревожная мысль: уж не возвращаются ли времена цензуры? Уж не позаботились ли члены почетного оргкомитета программы «Арт Москва» господина М.Е. Швыдкой — председатель Оргкомитета и руководитель Федерального агентства по культуре и кинематографии Министерства культуры РФ, Л.И. Швецова — первый заместитель премьера правительства Москвы, А.А. Голутва — заместитель руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии Министерства культуры РФ и другие высокие чиновники специально убрать из экспозиции

все, что могло напугать и возмутить таких старых реакционеров, как я?

На открывшейся одновременно с «Арт Москвой» персональной выставке Айдан Салаховой экспонировался внушительный бронзовый фаллос. На Крымском Валу — ее только что не академические штудии, способные удовлетворить самого Илью Сергеевича с его пристрастием к рисовальной школе П. Чистякова. Совсем как в доброе старое брежневское время, когда на персональной выставке художник еще мог показать нечто новое и смелое, а на выставку «Страна Советов» в Манеже благонамеренное жюри отбирало у него самое нейтральное, самое «соцреалистическое».

Да нет! Не может того быть! Конечно, представшие в Доме художника наши и зарубежные галереи сами решали, что показывать на «Арт Москве 2006», сами формировали свои экспозиции. Тогда откуда же такая скука, такое ощущение чего-то виденного-перевиденного, глубоко провинциально-го? Подобную выставку можно было увидеть и год, и 10, и 20 лет назад в любом конце света, хоть в Португалии, хоть на Огненной Земле. Разве что натуралистический голый Ленин — явно наше, российское достижение «ак-

Second-hand



туального искусства». Ну и что? Видели натурального Льва Толстого, обгаженного курами, можно посмотреть и на фаллос Ленина. Столь же неинтересно и неоригинально, как набор кукол-неваляшек (Анна Ермолаева «Три минуты выживания»); набор флагов разных стран (Дамир Муратов. Из проекта «Мы там были»), набор дохлых мух разных размеров (Ринат Волгамси «Проверь свое зрение»).

Ну сидит симпатичная голая девушка в уборной на унитазах (Арнис Балчус. «Бронвин, Лондон». Фотография). Ну повторил Клаудис Роге полтора десятка раз фотографию одной и той же девочки (1005). Можно повторить и 1006-й раз... Ну смотрит на тебя вполне реально, но плохо нарисованная дама с плоско покрашенным красным ртом (для рекламы губной помады явно недостаточно привлекательная). Плакатное воззвание: «Ты смотришь на искусство — искусство смотрит на тебя». Точно так же могло бы вызывать: «Вы еще не пользуетесь «Тайдом»? Тогда мы идем к вам!»

Бродя по полупустым залам (необычно полупустым: как правило, в залах на Крымском Валу бывает полным-полно народу!), я пыталась представить себе: что покажут мне на «Арт Москве» 2007–2008 годов? Освеженного Ленина? Набор этикеток от пива? Никакие восторженно-рекламные аннотации организаторов, никакие «философские» изыскания искусствоведов не убедят в том, что подобная «творческая реализация» мо-

It was with some misgivings that I was making my way to the “Art-Moscow 2006” exhibition staged at the House of Artists on Krymsky Val in Moscow. Some of the nasty highlights of the previous show — the axe-hacked icons, the close-ups of sewn-up corpses in a morgue, the bearded man exposing his female pudenda — lingered on in my mind. What else cool and kinky was to meet my eye this time?

Indeed, there was enough foreboding for that. The organizers themselves had put it across pretty well: “2006 is the jubilee year for the “Art-Moscow” fair. Over the past decade, this only narrowcasting fair of contemporary art in Russia has been living up to its fame as a nascent yet trendy home art market. 2006 is a summing-up year

and therefore the fair is facing a show-down as it has been keeping the art process burgeoning all the time.” To make it more so, a conference tagged “Education and Contemporary Art” opened alongside, and the art historian Victor Misiano broached the issue by delivering a report entitled “Towards a New Enlightenment”. The report, in particular, claimed: “The art environment being what it is today, education should be seen as a natural form of creative realization rather than merely as transmission of professional skills and schools. An art academy today is a company where young students give lessons teachers rather than a professor tutors students.” In short, the exhibition was sold as a fundamentally novel stage in the domestic art process, as something through which the young artists’ creativity could be realized. And the old ones were told to learn more from the young ones.

Not so. Some old-timers may find it otherwise, but I, for one, left the exhibition unamused. My expectations that I would go frowning and fuming provided bootless. Truly, I have not seen, in the past ten years, a show of contemporary art more sterile, impotent and subdued than “Art-Moscow 2006”.

M. Chegodayeva



лодых художников действительно и нова, и молода. С тем же успехом можно пытаться убедить, что обтянутые драными джинсами увесистые попки и голые пупы многотысячной армии московских девушек — последнее достижение мировой моды.

Казалось бы, самое время позлорадствовать. Но нет, не это чувство вызвала у меня «Арт Москва-2006», а настоящую потребность понять: что же все-таки происходит с нашим «актуальным искусством»?

В упомянутых тезисах конференции «Образование и современное искусство» провозглашалось, что «в настоящее время в России существует ограниченное число специалистов», способных говорить и писать об искусстве XX века; что объясняется это «слабостью искусствоведческого образования, касающегося второй половины XX века», а посему нам следует обратиться к переводной литературе (выделено в тезисах), к трудам зарубежных теоретиков искусства XX века.

Допуская, что зарубежные теоретики знают о путях развития русского искусства второй половины XX века, глядя на них «из прекрасного далека» лучше меня, знающей эти процессы «изнутри», я все же дерзну, несмотря на «слабость моего искусствоведческого образования», высказать свое некомпетентное суждение.

В 1960–1980-е годы советский «авангард» воспринимался в первую очередь — и у нас, и за рубежом — как художественное диссидентство. Политика превалировала над искусством. А. Брусиловский: «И тут подоспели иностранцы, которые в одной английской газете начали печатать постоянную рубрику «Подпольное искусство в СССР»¹. Художественные достоинства попадавших на Запад картин оценивались невысоко. Работы воспринимались как подражательные и вторичные, что обозначилось вполне открыто после крушения социализма и распада СССР в 1990-е годы. О. Рабин: «Когда музей Нортон Джорджа открылся, то в «Нью-Йорк таймс» появилась статья, а это, как приговор, — смерть или помилование. Там было написано: «Вот мы, наконец, дождались, слава Богу, хотя чисто внешне все это — подражание нам, это у нас уже было. Мы-то это знали. Но нам всегда говорили: это еще не все, у них еще что-то есть! Вот сейчас показали — ну и что? И даже мистер Кабаков. Когда он был там, то был такой же провинциальный и вторичный — у нас все это сделали на год вперед...»²

Такое высокомерное суждение о русском «авангарде» второй половины XX века было неверным и несправедливым. При всей своей часто «вторичности», советское «подпольное искусство» обладало качествами, какими западное искусство обладать не могло. В нем звучало гражданское мужество, оно рвалось к художественной свободе, к творческому обновлению. Это не могло не сказываться на художественной стороне искусства, во всяком случае, у наиболее талантливых и искренних мастеров, таких, как В. Вейсберг, Д. Краснопевцев, Л. Берлин, Н. Жилинская и многие другие, к «подполью» не причислявшиеся. Подлинное искусство — не за рубежом из «прекрасного далека», а на нашей черной грешной земле — боролось с «режимом», страдало, подвергалось гонениям, одерживало блестящие, но очень нелегкие победы.

По-своему новым был и «соц-арт» — пародия на «социалистический реализм», его карикатурная тень, но тень талантливая и смелая.

С крушением социализма «актуальное искусство» не только потеряло всякое политическое значение (опять-таки и у нас, и за рубежом), вышло из «подполья», но получило статус официально признанного (см. состав Оргкомитета «Арт Москва»!).

В 1990–2000-е годы «актуальное искусство» обрело иное звучание, иной смысл. Своей дерзостью, сокрушением всех и всяческих авторитетов оно способствовало очищению нашего сознания от «совкового» ханжества, «совковой» трусости, «совковой» провинциальной отсталости; в нем слышались отголоски 1910-х годов, когда молодые футуристы «эпатировали буржуа», возвещая действительно «новую эру» в искусстве. Старики негодовали сейчас, как негодовали тогда, 90 лет назад, отвергая «Контррельефы» В. Татлина, «Черный квадрат» К. Малевича.

Но что же произошло сейчас? А произошло то, что эпатаж в считанные годы стал нормой, общим местом, опустился до уровня массовой культуры, а точнее, расхожего массового бескультурья. Все то, что представляют нам как высокое искусство, оказывается разменянным, растасканным по казино и стриптиз-барам, порножурналам и «желтым» газетенкам, продающимся за десять рублей в каждом киоске у метро.



Чуть ли не «гвоздем» экспозиции «Арт Москва-2006» были сидящие в витрине живые голые тетки. Господи, да кого может задеть, удивить, возмутить этот «детский сад» в свете того, что демонстрирует по всем телеканалам после трех часов ночи «взрослое кино», обслуживающее оргии олигархов, тех, что «любят погрязнее» и нанимают (за бешеные деньги!) актеров «взрослого кино» демонстрировать им порношоу «вживую» («40-минутное представление делится на пять сцен, в каждой два-три половых акта»).

Фотографии в порножурналах — шикарные, эффектные, более чем натуральные — утрут нос всем фотоколлажам на Крымском Валу. «Мультимедиа» с фотографиями женских гениталий в виде фруктов и овощей ныне уместны разве что в секс-шопках, да на страницах «Экспресс-газеты» в рубрике «Секс в большом городе»...

Тогда что же нового и прогрессивного являет нам «Арт Москва-2006»?

Все последние годы нам внушали, что современное искусство идет рука об руку с развитием новых технологий; что видео, фото, компьютерные возможности радикально обновили изобразительное искусство, перекрыли и отменили традиционные формы живописи, графики, скульптуры, подобно тому как мотор отменил конную тягу. На «Арт Москве», как и на других экспозициях «актуального искусства», немалое место занимали разного рода видеоинсталляции; в специально затемненных залах бежали по стенам разнообразные трансформирующиеся, мелькающие и рябящие в глазах «проекты».

Но и здесь случилось то же, что и в «традиционных» формах. Новые технологии работали, как новые, пока и впрямь были для нас, «совков», чем-то неслыханным, недоступным, запретным. Еще в 1980-е годы компьютер, ксерокс, сканер казались нам каким-то прорывом в современный свободный мир XXI века. Сейчас, когда компьютер имеется почти в каждой мало-мальски обеспеченной семье и каждый мальчишка умеет с ним управляться, кого могут поразить бегающие по стене ряды цифр, пестрые фонтаны цветомузыки и т. п.? Да я дома на своем мониторе заложу любую программу, сотворю любое, удобное мне цветное и звуковое зрелище...

Техника в искусстве — не более чем средство производства. Сколько раз с возникновением новых технологий фанаты-ниспровергатели кричали о конце старого искусства: «Фотография отменила живопись!»,

«Кино отменило театр!», «Телевидение отменяет кино!». Ничто ничего не отменило; технические новшества очень быстро стали такой же привычной нормой, как холст и сцена. Перед фотографией, кинофильмом, телепрограммой встал единственно имеющий в искусстве значение вопрос: каков художественный результат содеянного?

Тот же вопрос встает перед всеми компьютерными, видео и прочими новейшими техническимиобретениями современного искусства. Переходя от экспозиции одной галереи к другой, я всматривалась в работы, старалась обнаружить — неважно как исполненное: в фототехнике, в форме видеоклипа или маслом на холсте, — но нечто такое, что невозможно тиражировать и девальвировать, разнести по страницам глянцевого журнала, повторить бесчисленное число раз во всех концах света. Не может же быть, чтобы молодого художника наших дней не волновали происходящие в мире поистине апокалипсические катастрофы, не стучали в висок напряженные ритмы XXI века, не отзывались болью в сердце человеческие драмы, страдания, надежды?

Конечно, это только мои личные впечатления, но мне почувствовался нерв нашего времени в работах Михаила Рогинского — в его «Французском метро» 1994 года (галерея Каренина «Вена — Москва») и «Дереве» 2001-го (галерея «Вместе»); в «Запечатленном времени» Игоря Олейникова (2006, Art galerie); в холстах Демьяна Кулешова (2005–2006, проект «Нефть-Art-терия», «Восточная галерея»).

У Кулешова «просто» живопись, но гигантский буро-ржавый бесформенный «Резервуар 1», высящийся над пространством, заполняющий его, как некий злобный «нефтяной идол», и устрашает, и задевает. А «ассоциативная» композиция Олейникова, низвергающая в мировой океан потоки багровой лавы и клубы черного дыма (так мне прочитался этот холст), действует напряжением цвета, бьющей в глаза контрастностью света и тьмы...

Но как же мало было таких «проблесков» — не новизны, конечно, но все-таки чего-то живого на фоне того, что организаторы «Арт Москвы» подают как «молодой и прогрессивный арт-рынок России», а ассоциируется разве что с магазином подержанных товаров, именуемым «по-заграничному» секонд-хенд, по-русски — барахолкой.

Мария Чегодаева

образование или самовыражение?

В Центральном доме художника в рамках программы Международной художественной ярмарки «Арт Москва-2006» в ЦДХ состоялась конференция на тему «Образование и современное искусство». Спонсором конференции выступила компания «Интерроса», представившая программу издания книг по истории отечественной культуры и искусства. На специальных стендах демонстрировались проекты издательской программы — подарочные издания книг «Время игры», «Знамена полков русских», «Галантный век, или Жизнь великосветской дамы», «Россия. XX век», «Русский театр», «Московский метрополитен», «Советское кино», «Наши мультфильмы» и др.

Хотя темой конференции были вопросы и проблемы художественного образования, дискуссия в значительной части касалась образования вообще и прежде всего принципов образования в современном обществе. Выступали художники, искусствоведы, преподаватели из ряда стран. Председательствовал куратор конференции, художник и арт-критик Андрей Соколов.

Он и обозначил основные приоритеты обсуждения — выведение художественного образования из разряда прикладного в самостоятельную дисциплину, вопросы издания соответствующей учебной литературы, преподавания художественных дисциплин в вузах страны, возможность развития в условиях совмещения традиционного академизма и Болонского процесса, к которому присоединилась Россия. Как отметил А. Соколов, если раньше образование было одним из средств формирования государств (и нередко предшествовало созданию нации, а не наоборот), то сейчас говорят о глобальной идентичности, создании члена глобального общества, «гражданина мира», а не своего государства. Унификаторский Болонский процесс уже вызывает протесты во многих европейских странах. Например, Швейцария отказалась от подписания этого документа как уничтожающего национальные традиции и подрывающего систему образования. И даже положительные моменты таят опасности. Например, упрощенное перемещение из вуза в вуз преподавателей и студентов. Это нормально среди равноправных вузов. Но что будет в России, где средняя зарплата профессора — 6 тыс. рублей? Очевидно, перемещение пойдет в одном направлении — западном.

Если не считать узкоспециализированных вопросов, связанных с организацией обучения молодых художников, проблем коммерциализации искусства и т. д., основной темой, прошедшей лейтмотивом в большинстве выступлений, стал Болонский процесс, соединение традиционного и современного образования в наших вузах, споры о привнесении с Запада «биообразовании», отменяющем не только академическую систему, но и вообще все: навыки, традиции, систему «учитель — ученик», понятие образования как набора определенных навыков и знаний.

Именно эту позицию защищал ярый сторонник Болонского процесса, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала», а ныне и главный редактор амстердамского «Manifesta Journal» Виктор Мизиано. Он вкратце описал историю новейшего художественного образования и перешел к

современным подходам. По его словам, в современном образовании речь идет не о том, чтобы кого-то научить, а чтобы научиться вместе. Художники не хотят больше следовать академическим канонам, встраиваться в традиционные структуры. Новая система перемешивает все традиционные понятия. Нет ни учителя, ни ученика, ни куратора, ни художника. Появились понятия биопроизводства и биополитики. Ученику не передают знания, а «приобщают к позиции». Не учат навыкам, позволяющим стать профессионалом, не ориентируют на традицию, а занимаются аморфным «формированием индивидуальной позиции». Образование становится межинституциональным, у учеников формируют «адаптационные навыки», умение быстро ориентироваться в меняющемся мире и менять позицию. Роль учителя как «харизматического лидера» или «передатчика знаний» заменяется на модель «менеджера, передающего набор методик, позволяющих ориентироваться на рынке труда». Учеба становится коллективным общением и способом самовыражения. Особенно сильно приветствуют данную модель в США.

Эту либеральную утопию жестко критиковала кандидат искусствоведения, критик Екатерина Деготь. Образование находится в глубоком кризисе во всем мире. Тестирование, подменяющее знания и не требующее глубинного понимания, бесконечные табу, налагаемые политкорректностью, потеря профессионализма, субъективный взгляд на искусство ведут к его деградации. Теперь понятия «хорошо», «плохо» «профессионально», «талантливо», «бездарно» по отношению к произведению искусства отменяется. Произведение из объекта стало субъектом. Если художник «выразил свою душу», то его произведение — хорошее. Сказать, что картина бездарна, уже нельзя. Вопрос о том, нужно ли кому-то то, что делает творец, больше не стоит, главное — не последствия деятельности художника, а его самовыражение. Идеи «адаптационных навыков вместо обучения», полной свободы от правил, нормативов, образцов и методик ни к чему, кроме разрушения и вырождения, не приводят. На Западе уже выросло поколение, воспитанное без запретов — поколение невротиков, с куда большим набором комплексов и психологических проблем, чем люди традиционного воспитания. То же может произойти и с искусством, если мы и дальше будем слепо копировать западные идеи. За идеей отказа от нормативов последовало то, что разрушает на-



шу культуру и что следует непременно изменить — примат психологии над идеологией и политикой. Не важно, что создал, главное — «моя личность выросла». Эти методики и не скрывают того, что заменяют «производство знаний» на «производство счастья». Между тем, творчество должно иметь цель и смысл помимо решения личных проблем художника. Отрицание советской идеологии дошло до логического абсурда — до отрицания идеологии вообще. «Идеология — это плохо, потому что она нам навязана. А мы жаждем абсолютной свободы». Навязана? Ну и что? Носить одежду или сморкаться в платок — тоже вещи навязанные, но следует ли уничтожить их и признать свободу всех и всего? С идеологией можно соглашаться, ее можно анализировать (что умели советские люди, и что уничтожается «новой» системой образования), можно спорить, предлагать свою. Но не уничтожать ее, заменяя аморфной биодидacticкой, вызывающей деградацию образования и профессионализма. Если советская идеология оказалась несостоятельной, из этого еще не следует, что надо отменить идеологию вообще, равно как и традицию.

С этим мнением согласился директор Института проблем современного искусства Иосиф Бакштейн. Мнение об изобразительном искусстве как элитарном и стремление «любой ценой быть непонятым» приводит к казусам типа художника Кулика, который гениален просто потому, что лает на своих выставках. Как пошутил оратор, если лаять год — это уже «важный художественный жест», для истолкования которого нуж-

но приглашать философов и искусствоведов. Пора отойти от такого понимания искусства и понять, что каноны и правила необходимы.

На этой, на первый взгляд, узкопрофессиональной конференции произошло столкновение двух диаметрально противоположных позиций. За Болонский процесс и все отсюда вытекающее выступают в основном не вылезавшие из заграничных столиц космополитичные «граждане мира» не в самом хорошем смысле этого слова, которым важнее всего понравиться Западу и не показаться консервативными дикарями, чем интересы, культура и будущее собственной страны. За сохранение академических традиций — те, кто живут в России, дорожат ее культурным наследием, традициями и накопленными знаниями и не хотят, чтобы их дети и внуки жили в стране самовыражающихся и необразованных дебилов.

От того, кто из них победит, зависит наше будущее.

Мариам Ахундова



«арх москва» в свете звезд

С 31 мая по 4 июня в ЦДХ проходила
XI Международная выставка архитектуры и дизайна
«Арх Москва». Тема «Starchitecture – звездная архитектура.
Архитектура звезд». Кураторы Влад Савинкин
и Владимир Кузьмин, заручившись поддержкой
Владимира Маяковского, провозгласили манифест:

*Послушайте!
Ведь если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?*



«Звездная архитектура. Архитектура звезд» — термин, общепринятый для обозначения деятельности знаменитостей мирового архитектурного небосклона последних 15–20 лет так называемой кочующей «двадцатки», строящей по всему миру, побеждающей в конкурсах, питающей новостями профессиональную прессу, определяющей направления, моду, стандарты, ориентиры для всех галактик архитектурной вселенной.

Как и в любой галактике, в нашем архитектурном пространстве есть свои солнца, туманности, черные дыры, пояса астероидов, планетные системы, метеоритные дожди, яркие кометы, бурные сверхновые и, увы, погасшие светила. Есть миры-одиночки и скопления множества мелких светил. Есть стабильные, не слишком яркие, ровного свечения константы и пульсары — то ослепляющие, то исчезающие из поля зрения, странствующие гиганты, пересекающие по траектории своих межгалактических скитаний границы нашей галактики, пока еще не меняющие «карту звездного неба», но в их свете привычный «небосклон» выглядит иначе, где-то замирая в ожидании «звездопада», где-то вспыхивая ярче в отраженном свете.

Как зажигаются звезды?
Чем питается их свет?
«Звезда» — что это?

Starchitecture звучит, конечно, интригующе, особенно для тех, кто помнит концепты «Арх Москвы» двух предыдущих лет: «Тупик в архитектуре» (кураторы Асс и Бернаскони) и «X-files» (кураторы Савинкин и Кузьмин). Если особо не вникать и скользить по поверхности, то может «крышу снести». Совершенно непонятно местоположение нашей архитектуры — в тупике она или же на небесах? Гаснет или сверкает? И в чем истина — в малоизвестном и нереализованном или же, напротив, в реализованном или почти реализованном, а потому известном? Вопрос не риторический, поскольку известные строки Маяковского с определенного времени стали восприниматься слишком буквально, как руководство к действию. Наивен тот, кто полагает, что звезды рождаются сами по себе. Их зажигают. А то, что можно зажечь, так же легко и загасить. Экономьте электроэнергию. Не случайно же «Свет в архитектуре» (один из тематических разделов выстав-



ки) играет столь значимую роль. Словом, сплошная игра со смыслами и неоднозначность прочтения. Вот уж действительно, у любой медали две стороны. Правда, с какой из них ни смотри, достоинство не изменится, тем паче что персонажи архтусовки все те же: Михаил Филиппов, Михаил Белов, Михаил Хазанов, Сергей Скуратов, Владимир Плоткин, Никита Явейн, Алексей Бавыкин, Юрий Григорян, Николай Лызлов и т. д. Хотя не совсем те же. Из центра «двадцатки» как-то уж совсем на периферию переместились Евгений Асс, Александр Бродский и Юрий Авакумов. А их место заняли Норман Фостер, Эрик ван Эгераата, Доминик Перро, чьи персональные выставки прошли в рамках нынешней «Арх Москвы» (из наших такой чести удостоился только Михаил Хазанов). В «Архкаталоге» (собрание лучших построек в России) в этом году также значатся Заха Хадид и NBBJ. И всего-то ничего, легкое вливание, незначительное перемещение акцента, а как сразу изменился психологический климат. Свойственный нашей ментальности несколько пессимистический настрой уступил место западному оптимизму (у них ведь там говорить о проблемах — дурной тон, все всегда должно быть о'кей). Это ничего, что главной архитектурной доминантой Английского квартала оказывается сталинский ампи́р или что вдруг общую сдержанную тональность Петербурга грозит сменить пестрота Москвы (ну сколько, в самом деле, двум столицам можно противостоять друг другу — все ж одна страна — матушка-Россия).

И вот ведь как, оказывается, получается — наша архитектура на самом деле вовсе и не в тупике. Это так только кажется. И все потому, что самое интересное и актуальное не реализуется. Но если сравнить проекты наших архитекторов, и не только X-files, с тем, что делают западные звезды, а то, что Норман Фостер, Эрик ван Эгераата, Доминик Перро — звезды, не подлежит сомнению, то получается, что мы вроде как совсем не хуже, вполне на уровне, а значит, тоже звезды. Прославленные европейцы (а для кого-то приглашенные — варяги) и есть странствующие гиганты, в чьем свете наш небосклон выглядит иначе. Здесь главное — под каким углом смотреть. И в этом ключе, разумеется, кроватка в оградке Бродского, старый деревянный забор Асса и дом Мельникова под зонтиком Авакумова (никак защита от обрушившегося звездопада) — подозрительные туманности на сверкающем металлом и стеклом небосклоне. Были тут и планетные системы, и скопления множества мелких светил. Роль же черных дыр, судя по всему, выполняли архитекторы, реализующие свои проекты за пределами МКАДа.

Словом, новых звезд над Москвой не зажгли, все по большей части старые, излучающие свет кто из тупика, а кто из-за границы. То есть как бы все по касательной. Оно, может, и ничего, так как воздействие прямых лучей, как известно, весьма пагубно для здоровья, да и вообще...

Ну а если говорить конкретно об архпроцессе, то на сегодня, судя по выставке, можно выделить три направления его развития — сталинский ампи́р, конструктивизм в стилистике хай-тека и веселенькое (это все то, что по каким-то причинам не попадает в первые два). Не слишком разнообразно и почему-то не ослепляет.

Лия Адашевская





Художник «не ко времени»

Трудно назвать другого художника, чья не востребованность была бы такой невосполнимой, как у В.В. Кудряшева. Трагична судьба его скульптур: в годы войны переплавлены в орудия. Не были воплощены театральные постановки по эскизам его декораций. И плакаты его погибли, лишь четыре сохранившихся свидетельствуют о незаурядном даре плакатиста. Первая монографическая выставка «Владимир Кудряшев (1902–1944). Рисунки скульптора» в Галеев-галерее знакомит с творчеством незаслуженно забытого мастера, ярко и разнообразно проявившего себя в скульптуре, графике, театральной декорации. Восприняв лучшие достижения двух школ, казанской (учился у Н. Фешина в КХШ) и московской (учился у И. Ефимова, других выдающихся мастеров во ВХУТЕМАСе), Кудряшев нашел свой неповторимый язык. Вот блистательные офорты «Казанский кремль», созданные 20-летним художником, в которых безошибочная точность сочетается с умением проникать в суть изображаемых явлений. Невостребованность объясняется тем, что Кудряшев был как бы «не ко времени» со своим глубоким, лишенным пафосности искусством. И он «уходил» в свой мир — семьи, близких. Замечательный рисовальщик, он сделал много тончайших рисунков жены, детей, изумительные наброски Пушкина. Вот две пастели, портреты Пушкина из серии, посвященной 100-летию со дня смерти поэта (сделал 120 набросков, бронзовый бюст, который во

время войны был переплавлен, несколько гипсовых копий). Он искал физиогномического сходства. На одной пастели у Пушкина нарочито акцентированы африканские черты, на другой воссоздан проникновенный лирический образ поэта. Упоительны пастели Кудряшева на мифологические темы, красивые, тонко стилизованные, с разнообразными светотеневыми решениями. Графика художника показывается впервые. Возможно, выставка станет импульсом для поиска его утраченных работ.

Швейцарские фотографы в Москве

Выставки «Эрозия» Ханса Данузера и «Бальные ночи» Якоба Тюнгенера в ЦВЗ «Манеж», организованные Московским Домом фотографии, дают яркое представление о швейцарской фотографии XX века. Мастерские черно-белые фотографии Тюнгенера погружают в атмосферу роскошной ночной жизни послевоенной Швейцарии. На снимках — красивые женщины в пышных туалетах, дорогих украшениях, замысловатые блюда, великолепные интерьеры отелей. Иногда фотографии настолько совершенны, что воспринимаются, как кадр из фильма или картина. Это не случайно. Тюнгенер был художником и кинематографистом. Подготовка к этой выставке велась пять лет. Ценность, своеобразие, высокое качество снимков Тюнгенера дают представление о специфике швейцарской школы фотографии 1930–1950-х годов, ни на кого непохожей. В каждой работе обнаруживаются безошибочное чутье, изысканный вкус автора, слов-

но заявлявшего, что красота помогает людям обретать внутреннюю и внешнюю гармонию. Работы Ханса Данузера, непривычные, порой жестокие, затрагивающие запретные темы современности (серии «Истерзанные тела», «Замороженные эмбрионы»), показывают направленность поисков швейцарских фотографов в наши дни. Доминирует излюбленный автором серый цвет. «Нос», «Гортань» из серии «Операционная» напоминают о пересадке органов. Самый выразительный снимок — «Глаз»: выделяющийся на темном фоне маленький глаз словно подглядывает за зрителем. Еще более зловещая серия «Медицина» с экспериментальным оборудованием, пустыми, безликими, жутковатыми помещениями. В подобных сериях автор размышляет о неприглядной стороне жизни человеческой, о манипуляциях человеческими органами, мертвыми телами. Кажется, нет ни одной сферы человеческой деятельности, которую бы не исследовал Данузер в своих фотографиях: «Химия», «Физика», атомные электростанции... Сильное впечатление производят и его большие серые панно «Эрозия», висящие на стенах и лежащие на полу, в которых он исследует различные ландшафты, почву, подвергшуюся эрозии, структурные изменения льда. И проследить эту трансформацию живой и неживой материи особенно увлекательно: погружаешься в какие-то «тоннели», появляются крупные капли, пузыри, затвердевшие листья. И все это словно движется, стекает благодаря бесконечным изменениям света, с которым так мастерски работает ав-

тор. И в этих навязчивых повторениях форм, следов, знаков на фотографиях Данузера угадывается странная, тревожная, пугающая, исчезающая красота упадка, агонии, смерти и обновления.

Примерьте шляпку!

Самое время надеть изящную, восхитительную шляпку и отправиться в сказочное путешествие. Выставка «Соломенная шляпка» в Фонде народных художественных промыслов представляет большой выбор соломенных шляп, шляпок, аксессуаров на все вкусы. Есть легкие, воздушные, есть знойные, интригующие, а также шляпки из бисера, морская кепка. Одни художники, дизайнеры обильно используют перья, искусственные цветы (Е. Сенкевич), другие, вдохновляясь театральными персонажами, применяют прозрачный материал синомей, цветы из шелка, стразы. Авторы успешно экспериментируют с техникой витражного коллажа, техникой лоскутного шитья. Представлены дневные и вечерние шляпы, шляпы-трансформеры и элегантные аксессуары. Останавливает внимание витрина со старинными экспонатами: изысканная шляпа XIX века из рисовой соломки (шляпки из стебельков риса самые гибкие и пластичные) из коллекции Г. Валиуллиной. Здесь же различные старинные шляпы, милые вещицы (перчатки, кошелек из бисера) из коллекции галереи «Роза Азора». Художники по костюмам, шляпных дел мастера, арт-дизайнеры поставили задачу вернуть шляпу в повседневный обиход и отлично справились с ней.



Про выбор и кое-что еще

Тему выбора во всей его сложности участники XI Московского международного форума художественных инициатив в МГВЗ «Новый Манеж» (куратор Георгий Никич) решают неоднозначно, весело, провокативно, с социальным подтекстом. Самые трагические — пять крупных ярких изображений молодых людей («Выбор судьбы») Н. Турновой на тему службы в армии. Самый парадоксальный — объект группы «Куда бегут собаки»: при нажатии кнопки начинает вращаться диск с изображениями Станиславского и Склифосовского. Но выбора нет. Их черты сливаются, и получается Мичурин. Самый остроумный проект — «Кастинг» Я. Каждана: портреты несостоявшихся кандидатов с ироничными объяснениями причин отказа (кривые губы, простонародный типаж). А К. Батынков в рисунках демонстрирует шестнадцать видов самоубийства роботов или нероботов. А в самом забавном проекте Мюриэль Руссо в 10 ярких ящичках изобразила предметы, которые взяли бы с собой люди разных профессий при катастрофе: штопор, книгу Ф. Саган, бутылку водки, паспорт, ноутбук, даже печать хранителя. В разных частях зала наверху помещены группы плюшевых мишек из коллекции С. Шутова со смешными и актуальными лозунгами: «Остановить коррупцию пчел», «Власть — бурый медведь!». Как и у людей, у мишек много желаний и небольшой выбор. М. Шубина сделала самый вызывающий выбор, выбрала себя, ра-

зыгравая роль «Мисс Московской биеннале» и одновременно представила себя на сайтах знакомств. По-своему разрабатывают художники и идею выбора между клеткой и свободой. Правда, помещение в клетку телевизора — не слишком оригинально. Метафорический выбор пути-дороги — в поэтичном проекте дебютантки форума К. Никольской. Из 250 проектов выбрали 50. Художники попытались ответить на актуальные вопросы: правильно ли мы делаем выбор, почему выбор делают за нас. Кто-то выбирает яблоко, кто-то — безопасный секс. Но свободе выбора мешают терроризм, коррупция, насилие. Форум убеждает, что определение «Инициатива» в названии очень удобно, потому что за ним может скрываться все что угодно. Например, граффити Г. Первого с неприличными надписями. Или громоздкий и нудный проект Е. Фикса (Нью-Йорк) на тему изучения ленинского наследия. Или семь пар лыж без креплений, соединенных проволокой, которые автор В. Архипов одолжил у друзей. Чаше выбор оказывается сомнительным или банальным. Очень разноуровневая получилась выставка. Качественные работы соседствуют с откровенно слабыми, дилетантскими. Самые сильные — трагические, островременные по письму полотна Н. Турновой «Люди без выбора» (про службу в армии) и мрачные работы К. Батынкова про суицид роботов. Работы на социальные, идеологические, политические темы не впечатляют. Самый красивый и многозначительный про-

ект — «Красота» К. Никольской (Санкт-Петербург): сделанные в Египте прекрасные цветные фотографии современного церковного коптского искусства. Как и на прошлых форумах, намного интересней самих работ оказывались аннотации к ним. Весело, порой остроумно, прикольно, но серьезного раскрытия темы не получилось. И проблеме с качеством работ как-то надо решать. Форум показал, что проблема выбора (отбора, альтернативы...), как никогда, актуальна в отечественном актуальном искусстве.

Необычный эксперимент

До 4 августа в рамках проекта «Живая экспозиция» в постоянной экспозиции Исторического музея, в зале, где висят портреты Шувалова, Волкова, императрицы Елизаветы Петровны, где демонстрируются маскарадные сани, напольные часы, искусно внедрен новый экспонат — мозаичная картина «Осязание и обоняние» (XVIII век), единственное подлинное панно из Янтарной комнаты (Музей «Царское Село»). В окружении памятников эпохи, помещенная под портретом Ломоносова (символично) еще острее звучит эта изумительная аллегория, мастерски выполненная в сложнейшей технике из плоских кусочков разноцветных камней. В Парадных сенях музея в рамках проекта, также из Музея «Царское Село», показаны картина «Екатерининский дворец времени Елизаветы Петровны» (1760) и перламутровая миниатюрная записная книжка с приглашениями на танцы со вставками-

листами с исторической надписью сотрудников музея в эвакуации в 1944 году об уничтожении нацистами дворцов Царского Села.

Возрождение народных промыслов Пермского края

Яркая, разнообразная выставка «Живые узоры Каменного пояса» в Народной галерее свидетельствует о возрождении национальных праздников, традиций, культуры, фольклора, промыслов, ремесел народов Пермского края, — это своеобразный смотр достижений мастеров разных промыслов. Выставка поражает многообразием используемых техник, материалов авторов, стилей, традиций в сочетании с полетом фантазии и искусностью исполнения. Представлено около 200 работ 70 мастеров из 20 населенных пунктов Пермского края. Выразительны по геометрическим членениям узоров коврики в ярких цветах Г. Казанцевой, оригинальны плакетки, сувенирные тарелки по мотивам пермского звериного стиля А. Хузяевой и кожаные, велюровые панно в том же стиле М. Петуховой. Вот платье по мотивам коми-пермяцкого костюма (В. Хозяшева), смешные куклы в духе русских народных традиций И. Струныгиной. Запоминаются туеса, шкатулки, сплетенные из бересты (резьба, тиснение) С. Зубова, красочные, оптимистичные расписные деревянные доски Е. Обориной, смешные жуки, божьи коровки из рогозы и мошевика П. Сунцевой, матрешки в татарских костюмах А. Амисартыковой, керамические игрушки Н. Ивановой и многое другое.

Через фотографию – к воспоминаниям



«Люди в белом», «Я — гимназистка»... В больших графических работах Эдуарда Гороховского (1929-2004) старинная фотография (художник любил использовать семейные фотоархивы) всегда вторгается в картинное пространство. Он обыгрывает странное сочетание фотографии и кисти, осуществляет сложные и изощренные трансформации со старинными фотографиями. Чтобы запечатлеть исчезающую реальность. И возродить из небытия давно ушедших людей, традиции, свои воспоминания. Иногда он использует шелкографический оттиск, чтобы приблизиться к фотооригиналу. Или, наоборот, через дефект нарочито дистанцируется от него. Возникают неожиданные эффекты. Смазанные фотографии оживлены дорожными знаками, подписями, текстами, печатями. И зрители, рассматривая работы (многие очень личные) на выставке «Семейный альбом» в галерее «Файн арт», погружаются в свои воспоминания, размышляя о жизни и смерти, любви и предательстве, дружбе и коварстве. Порой узнаваема недавняя реальность: «Конструктивистская композиция» с портретом Ленина и зловещая «Композиция в черном»: на жутковатом силуэте «проявляется» портрет Сталина.

Выдающийся русский фотограф Андрей Карелин

В 1876 году в Эдинбурге на Международной выставке-конкурсе среди 8 тыс. снимков анонимных участников жюри присудило золотую медаль русскому фотографу А. Карелину. В зарубежных фотожурналах его прославляли как фотографа-новатора, обогатившего фототехнику. Карелину первому из европейских фотографов удалось добиться таких успехов при создании портретов и жанровых сцен. Смелый экспериментатор, он нашел способ создания снимков с точной светотеневой проработкой деталей. Он воспроизводил на одном негативе многоплановую жанровую сцену без всяких рисованных фонов. А зарубежные фотографы, чтобы добиться резкости изображения, использовали печать с нескольких негативов. Познакомиться с произведениями замечательного фотографа, художника можно на выставке «Андрей Карелин (1837-1906)» в Историческом музее, посвященной 100-летию со дня его рождения. Притягивают своим совершенством коричневатые альбуминовые отпечатки, прежде всего портреты Карелина и его ателье («Портрет зеленщика», 1870, диплом на II Эдинбургском фестивале). Представлены также живописные работы (портреты) Карелина и изделия декоративно-прикладного искусства из великолепной коллекции этого тонкого знатока старины: ларец-теремок с ажурной резьбой, гравированный из бивня мамонта, красивый кокошник XIX века, гжельские кувшины...

Друзья-художники

Великолепные черно-белые фотографии И. Пальмина, воздушный «Портрет любимой жены» Н. Пророкова, мастеровский, многозначный холст Дм. Плавинского, радикальный и трогательный «пушистый» объект «К свету» Р. Тавасиева... Художников, фотографов разных поколений, работающих в разных стилях, техниках, на выставке «Лиза и друзья» в галерее «АртСтрелка Projects» объединяет то, что со всеми дружит Лиза Плавинская, куратор, галерист. Она стремится найти

новые способы подачи выставок, сталкивая диаметрально противоположных творцов, каждый со своим узнаваемым почерком. Она предлагает зрителям размышлять о сложных путях развития искусства, о том, что традиционное и новаторское могут отлично уживаться в одном экспозиционном пространстве. Выделяется «Еврейское кладбище» А. Бродского. В стеклянный ящик помещены ряды использованные чайные пакетики с носатыми человеческими профилями и неразборчивыми подписями под ними. Зеркальная задняя сторона ящика умножает число своеобразных «надгробий».

Зловещие игры света и тени

Необычные для фотографии сильные контрасты света и тени в черно-белых снимках поляка по рождению Збигнева Коста, живущего в Амстердаме, рожают чувство необыкновенной осязательности временной протяженности. («Питер и Волк», «Выход»). Мистическое переживание происходящего с наибольшей силой схвачено в серии «Афон». На фотографии «Монахи рисуют иконы» сильные потоки света заполняют темное пространство, где работают монахи, рождая ощущение священного трепета, ожидания чуда, приобщения к тайне. Таких эффектов Кост добивается с помощью использования различных теней одного и того же цвета. Это возвышает повседневность, очищая от обыденности. На выставке «Темный свет» в галерее «Глаз» на «АртСтрелке» показываются черно-белые панорамные фотографии, сделанные в Варшаве, Афоне, Каире, Нью-Йорке. Его авторское кредо и принцип действия подобного метода с наибольшей силой обнаруживаются в снимке «Нью-Йорк. Центральный вокзал». Слепящий свет из огромного окна вызывает причудливые, гротескные тени от фигур людей, делает происходящее нереальным.

Необычный подарок рок-звездам

Кумиры юности не забываются. По прошествии времени к ним испытываешь теплые, ностальгические

чувства. Остроумным напоминанием о прошлом является серия работ, посвященная рок-звездам XX века, в галерее XL на «АртСтрелке», художника, галериста, владельца необычной галереи «Пальто», Александра Петрелли. На стенах — два фриза с работами, фоны которых выполнены шариковой ручкой со свободно размещенными в центре воспроизведениями китчеватых репродукций портретов рок-кумиров 60-х («Битлз», Э. Пресли...) из модного журнала «Rolling Stones», имеющегося у автора. Своими «культурными галлюцинациями» автор настраивает зрителя на размышление о своих кумирах юности. А нейтральный синий фон хорошо ориентирует на такие воспоминания.

Молодым – везде почит

Что может быть увлекательней для молодых художников, чем экспериментирование с такой захватывающей темой, как «Power» («Сила»)! Столько возможностей. Результаты своих поисков они демонстрируют на выставке «Мастерская '06» в Московском музее современного искусства. Видео, объекты, инсталляции, картины, фотографии, графические работы российских и зарубежных молодых художников показывают, насколько остро и неординарно решают они актуальные проблемы, дерзко реагируя на происходящее. Тему «Сила» художники трактуют свободно, отдавая предпочтение экспериментам с новыми технологиями, новыми средствами, материалами. Одни усматривают силу в связи цивилизаций (объекты в виде стеклянных пирамид с вкраплениями, с греческим орнаментом-меандром). Другие буквально понимают силу, как преодоление сопротивления материалов — объекты с использованием железа, металла, стали (Е. Дронова). Выделяются три оригинальные стеклянные скульптуры из стекла (головы панков) П. Голошапова, объект «Часы отчаяния» Д. Суровцевой, кинетический объект «Сейчас и всегда» Зохари, видео «Семечки» Н. Кузнецовой...

Творческий отчет мастера холуйской миниатюры

В Музее декоративно-прикладного и народного искусства, на юбилейной выставке «Художник и время» Б.К. Новоселова (р.1946), ведущего мастера холуйского лакового промысла, ярко и многогранно показано творчество художника за 40 лет: изделия лаковой холуйской миниатюры, эскизы, иконы. В работах разных лет увлекательно проследить, как менялся стиль, манера художника, совершенствовалось его мастерство, какие сюжеты он предпочитает (из древней истории, сказки русских и зарубежных писателей, христианские сюжеты), даже тема поморов (шкатулка «Поморская сага»). Центральное место на выставке занимает композиция на шкатулке «Сказание о Петре и Февронии Муромской» с мастерским решением сложной композиции, очень органичная. Хорошо подчеркнута заслуга Новоселова в возрождении холуйского промысла (с 1974 по 1989 год он был главным художником на Холуйской художественной фабрике и сыграл важную роль в возрождении холуйского искусства). Работы Новоселова в лаковой технике и лучшие изделия других мастеров промысла из фондов Музея Холуйской художественной фабрики показывают своеобразие искусства Холуя. Реальность в них передана ярко, предметно, материально. А как динамичны композиции холуйских мастеров с могучими деревьями, клубящимися по небу тучами, с закручивающимися в спирали струями вод.

Вдохновение рождает винил

Мыло из отеля «Holliday» с отпечатками зубов Оззи Осборна, запчасти BMW с места убийства Тупака у входа в клуб «Стрип» в Лас-Вегасе, фотокамера из личной коллекции Л. Маккартни, веселый и остроумный объект А. Сазонова «Поющие вместе: Саймон и Гарфункель»: деревьяшки с щеткой и вращающимся вентилятором вместо голов. На I Российской передвижной выставке «Жизнь и смерть винила» в галерее М'АРС причудливо, порой спорно сочетаются артефакты

данные для выставки фан-клубами разных стран, с картинками, скульптурами, объектами, шелкографиями.

Представлены также различные виды оформления музыкальных альбомов на виниловом носителе — яркие, красочные, абсурдистские, концептуальные, китчеватые. Современные художники, вдохновляясь музыкой и оформлением винила 1950–1980-х годов, создают любопытные парафразы: «Йоко Оно» М. Пиир (дерево, масло, коллаж) — терпкая, валяжная, обнаженная дива; в ином ключе решенная шелкография «Чак Берри» М. Городецкого и шелкография «Портрет саксофониста А. Айлера» Н. Сазонова...

Британцы шокируют

До 23 июля в галерее М'АРС открыта выставка британских художников Трейси Моберли и Билла Драммонда «Смерть и желание». В одном зале Моберли размышляет о «постельных» разговорах, демонстрируя 100 развешанных на веревках белых наволочек с вышитыми словами стихотворения про оргазм. В другом зале на трех холстах — визуальные изображения оргазмов трех женщин из разных стран: яркие, напоминающие языки пламени сонограммы в оранжево-красных тонах. А участницы фильма «Монологи вагины» делятся опытом на тему страсти. Драммонд, одержимый темой смерти, работавший в юности с трупами в больнице, не только размышляет на тему смерти, но и предлагает зрителям задуматься о своих похоронах. И даже завел свой сайт про смерть mydeath.net, где можно оставить свои пожелания по поводу собственных похорон.

Памяти выдающегося мастера

«Девушка с журавлем», «Уличная сцена», Деревенский пейзаж»... Именно работа непосредственно на натуре позволила М.Ф. Ларионову сформироваться как живописцу и очень рано получить признание у коллекционеров. Об этом напоминает выставка в галерее «Новый Эрмитаж», посвященная 125-летию со дня рождения выдающегося мастера, на которой представлены его произведения в ос-

новном раннего периода. Многие были созданы в Тирасполе, где летом жил Ларионов и работал в мастерской, в саду, где цвели розы, которые он писал. Уже в ранних работах ощущаются новаторские устремления художника, его умение работу на натуре совмещать с формальными поисками («Сад ночью», 1904). Показаны и его «серые» произведения, выполненные в сближенных тонах, оригинальные по фактуре (работы маслом и пастели), в которых он достигает поразительной слитности первого плана и фона. На выставке можно проследить, как менялась манера художника, как все более смелым становился его почерк, как все более приглушенными делались ларионовские цветовые сочетания.

И, наконец, появляются знаменитые «протолучистые» и «лучистые» произведения 1912–1914 годов, непосредственно развившиеся из натуральных вещей. Несколько работ 1920–1930-х годов дают представление о творчестве художника во Франции, с его своеобразными «возвратами» к искусству российской поры и постоянными продвижениями вперед. Редкая возможность увидеть вещи из частных собраний, многие показываются впервые.

Знаменитые древние китайские терракотовые воины в Москве

В 1970-х годах в Китае возле г. Сиань археологи обнаружили 2 тыс. фигур воинов и лошадей в человеческий рост, являющихся лишь частью 8-тысячной терракотовой армии, возведенной по приказу императора Цинь Шихуанди вокруг его гробницы. Воины были призваны охранять императора в загробной жизни. На выставке «Терракотовая армия первого императора Китая. Династия Цинь. Ш в. до н.э.» в Историческом музее представлено 80 подлинных памятников из музеев в г. Сиане: фигуры воинов, лошадей, животных, колесница, бронзовые изделия, украшения, монеты, предметы быта. Оказывают завораживающее воздействие эти воины, облаченные в боевые халаты, вооруженные арбалетами, копьями, мечами, пешие, в доспехах, такие живые, ин-

дивидуальные. На некоторых сохранились следы краски. Очень естественны их позы, неповторимы черты лиц, у всех разные прически. А искусно выполненные головные уборы определяют различия в рангах офицеров. Даже усы воинов (более 100 видов!) не повторяются. Все вещи поражают совершенством исполнения и свидетельствуют о больших достижениях китайской цивилизации. Мастерски выполнены и бронзовые кувшины, чаши, предназначенные для захоронения, в которые помещались даже глиняные модели колодцев, домашних печей. На этой выставке приобщаешься к вечности.

Славному юбилею посвящается

Кажется, не разгадан еще удивительный феномен П.М. Третьякова, русского самородка, превратившего дело служения национальным интересам в цель своей жизни. На историко-художественной выставке «Братья Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь и деятельность» в Третьяковской галерее предпринята попытка воссоздать атмосферу семейного дома в Толмачах, рассказать об образе жизни Третьяковых. Демонстрируются личные вещи, портреты членов семьи, архивные документы, мебель из их дома, картины-приобретения Павла Михайловича (Неврев «Воспитанницы», Клодт «Больной музыкант»). Даже обычные черновые записи Павла Михайловича, по которым можно восстановить его расходы за 30 лет, могут рассказать много интересного. С 1871 по 1897 год сумма на приобретение картин достигает 824 822 рублей. Здесь же отмечены большие суммы на пожертвования. Познавательная, масштабная выставка состоит из разных разделов. В разделе, посвященном С.М. Третьякову (который передал свою небольшую коллекцию произведений известных французских художников в русский раздел собрания брата и сделал крупный взнос в 800 тыс. рублей в галерею), представлены экспонаты из ГМИИ им. А.С. Пушкина, других российских музеев.

Виктория Хан-Магомедова

СВОЕ СЛОВО В ТРАДИЦИИ

Наверное, традиции формируются сами собой — они проявление саморегуляции искусства. Но это в саморегулирующихся общественных системах. В России (хотя и не только в России) культурные традиции нередко спасают энтузиасты. Хотя, может быть, культурный энтузиазм — это тоже функция саморегуляции? Творчество Геннадия Крылова для подобных размышлений — находка. Прежде всего в силу его личностных качеств.



Такие монолитные характеры, казалось, чужды сомнениям и движутся в направлении однажды избранной цели. У Гены Крылова тоже была цель — стать художником. И к этой цели он шел неуклонно всю сознательную жизнь. Это был трудный путь добывания технических навыков, постижения ремесленных секретов, духовного возвышения, культурного развития, обретения мастерства, свободы выражения, постижения собственной личности и творческой ответственности, осознание своего назначения... И этот путь был долг.

Способность к рисованию приносила Геннадию свои дивиденды еще в школе, а позже — в армии; она выделяла его, давала круг общения и, наконец, заработок. И он благодарно оттачивал этот природный дар. В те времена ему нравилось делать рисунки, неотличимые от фотографии. Позже он научился «ювелирной» точечной технике живописи, в которой виртуозно выписывал натюрморты. Художнические фантазии, а возможно, и рыночные соблазны позже приведут его к сюрреалистическим темам. Впрочем, было в этих работах Крылова еще одно очень важное качество — критическое, саркастическое отношение к социальной действительности. Его сюрреалистический «соц-арт» по времени опережает известность Комара и Меламида, а по невообразимой сложности техники похож на работы средневекового ювелира. Когда он достиг техники, при которой на один миллиметр приходилось несколько пуантилистических мазков, Крылов, к разочарованию уже возникших к тому времени собирателей и ценителей его живописи, стал осваивать лессировочную технику. Познав принцип и добившись некоторых успехов, обрета теперь уже других ценителей и собирателей, Крылов решил, что

Геннадий Крылов
Весенняя песня
Холст, масло
2003

Сказочное утро

Холст, масло

2001

Березовый хор

Холст, масло

2002



искусство таится не в техниках, а в темах. Это было непростое время переосмысления и жизни, и творческих принципов.

Размышления о жизни, о социуме, об истории обратили его к традиции фресковой живописи и духовным сюжетам. Сначала это были написанные по эскизам с натуры пейзажи с церквями на дальних планах. Со свойственной Крылову целеустремленностью, он писал и писал эти застывшие пейзажи, в которых не было воздуха, и все словно ждало пробуждения — своеобразные пейзажные натюрморты. Такие картины, написанные лучше или хуже, можно встретить и в пафосных галереях, и на уличных вернисажах. Искусствоведы не принимают их всерьез. В них есть что-то от вневременности наивной живописи и от вечности традиционного русского лирического пейзажа. Но, может быть, именно они когда-нибудь окажутся наиболее точным знаком безвременья, пережитого или прочувствованного каждым жителем большой страны, в том числе и Крыловым.

Впрочем, Крылов и в своих безвоздушных пейзажах выбивался из общего потока, в отличие от многих авторов застывших пейзажей с надеждой-храмом на дальнем плане, он сознательно подчеркивал состояние безвременья. Было оно и в его его натюрмортах. В «Задумчивой кукле» в



Солнечные блики

Холст, масло

2003

безвоздушном пространстве комнаты на комодe стоят обычные безделицы, они не соотносятся друг с другом, не отбрасывают тени — это массовка, но из ее общей массы выделяется кукла. Тут не место для нее, ее здесь забыли. Ее покинутость и неожиданно живой взгляд привлекают внимание, в нем попытка сказать по-своему, «по-крыловски», о чувстве безвременья и о теплящейся надежде.

Очень важно, что это чувство он трактует не как обобщенную социальную тему, подобно тому, как делал это в соц-артовских композициях, а как сугубо личное, почти интимное, экзистенциальное. В натюр-морте обозначен очень важный, новый (в который раз!) поворот в настроении, творческих исканиях художника. Теперь он пишет без открытого пафоса, без размашисто поданных тем, его более не привлекают усложненные композиции, изощренность технологии. Пришла зрелость, и не только как данность возраста, не как ремесленная «оснащенность», а как художническая свобода и творческая ответственность. Она вернула его в русло российской созерцательности, вернула воздух в его пейзажи. Живопись стала легкой, краски — прозрачными. Горизонт его картин стал ниже, неба в них больше, освещение подвижнее. Дыхание природы, ее зыбкие состояния исполнились для художника очарования. Эту тему творчества он принял как вновь обретенный дар. Традиционный русский лирический пейзаж Крылов пишет обобщенно, крупными пятнами. Поля цвета образуют границы, обозначают не только элементы пейзажа, но и несут память то ли о крестьянском лоскутном одеяле, то ли о живописных абстракциях; иногда они явно соотносятся с классическим авангардом. Освещенность пейзажей и цветовая палитра воскрешают в памяти принципы импрессионизма. Культура, история прорвались на полотна Крылова мощными потоками и помогли ему выразить себя так полно, как это не удавалось в прежних попытках с техниками, стилями, сюжетами.

Открылся художник, который говорит свое слово в славной традиции русской лирической живописи. Это тем более ценно, что сегодня современная фаза традиции живет не в «мейнстриме» искусства, а в отдельных героических усилиях отдельных художников.

Творчество Крылова — пример того, как свершаются наследование и развитие традиции в искусстве, когда практически на излете традиции вдруг подхватывают и трансформируют уже языком нового искусства.

Эти художники-энтузиасты очень разные, и объе-

диняет их только одно — потребность, способность и умение провидеть в картинах природы онтологические темы человеческого бытия, широкий спектр человеческих эмоций, чувств, дум.

У Крылова его композиции-воспоминания — уже не столько реальный пейзаж, сколько очертания реального пейзажа, ощущения, впечатления от его освещенности, его пространственной музыки, ритмов его планов. Здесь не конкретика природы, а реальность чувства, остро пережитого и чутко воплощенного на холсте.

Здесь размышления о бесконечных метаморфозах состояний, о богатстве настроений, которыми природа одаривает человека. Из переноса содержания человеческих дум на состояния природы и «вычитывания» человеческого из природы возникает портрет не только человека-автора, но и человечества. Портрет человека-человечества, исполненный света и надежды, есть главное, что вынес Геннадия Крылов из своих долгих художественных странствий, поисков и метаний.

Кардинальные повороты в творческой манере требуют от художника, независимо от уровня его известности, особой отваги, связанной не только с творческими проблемами. Отягощает ситуацию еще и диктат рынка. И коллекционерам, и галерейщикам, и кураторам удобен предсказуемый художник со своим узнаваемым стилем. Радикальная смена манеры вредит художнику. Но Крылов вновь и вновь идет на эксперимент и не берет в расчет озадаченные лица своих коллекционеров, не считается с экономическим риском. И, тем не менее, не импульсивность руководит таким цельным человеком, как Крылов. Так что же движет художником в таких случаях, за что он расплачивается столь немалой ценой?

Взрастание человека, пожалуй, самый захватывающий сюжет. Тайна этого процесса, его причины и движущие силы — непостижимая загадка человека. Когда подобное происходит с художником и приобретает зримые формы в его произведениях, то становится опытом, событием, далеко выходящим за рамки одной частной жизни. В таких обстоятельствах мы оказываемся как никогда близко к тайне самой жизни и ее смыслов.

Крылов смог вырваться из социума в сферу универсума и как следствие — обрел такой художественный язык, что смог рассказать о непростом опыте и своей жизни, и своего творчества. Ему удалось встать в малочисленный, но славный ряд современных художников — продолжателей великой традиции русского лирического пейзажа.

Ада Сафарова



24-27 января 2007 года

Центральный Выставочный зал «Манеж»

Первый Московский Международный фестиваль современного искусства

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ЖИВОПИСЬ

ГРАФИКА

ФОТОГРАФИЯ

ИНСТАЛЛЯЦИЯ

СКУЛЬПТУРА

ПРИКЛАДНОЕ

ИСКУССТВО

Жюри фестиваля приглашает художников, скульпторов, фотографов, мастеров прикладного искусства, а также музеи и галереи, принять участие в отборочном конкурсе Первого Московского Международного фестиваля искусств.

Мы сохраняем традиции,

Вы открываете мир!

организатор



организационная
поддержка



Комитет
по культуре
Правительства
Москвы



Международный
Фонд
"World
for Culture
and Peace"



Комиссия
Российской
Федерации
по делам
ЮНЕСКО



РОСЗАРУБЕЖЦЕНТР



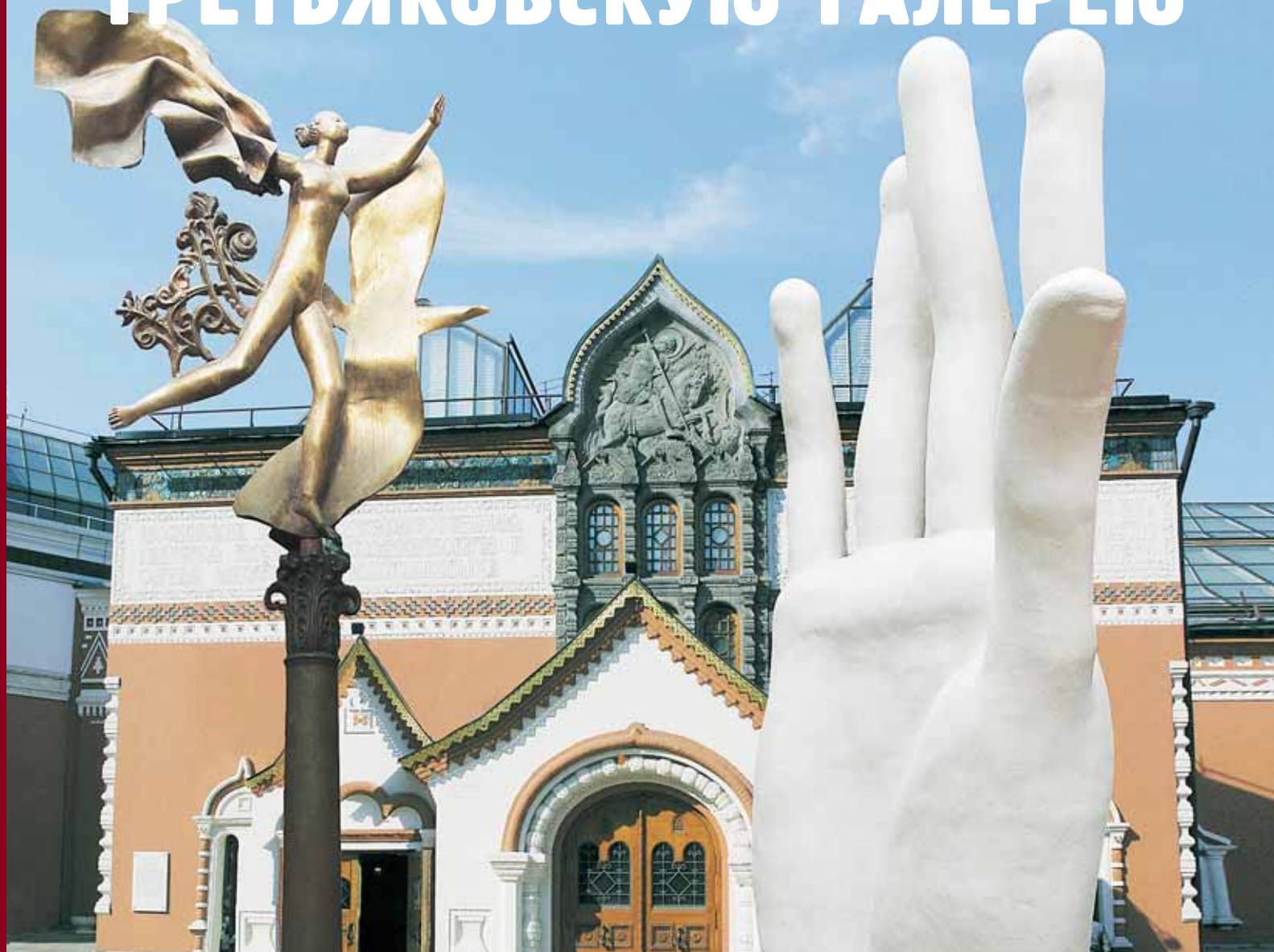
Подробная информация на сайте www.artfest-international.com
или по тел.: (495)778-99-14, (495)995-64-72, факс: (495)916-37-95



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
Правительство Москвы
Государственная Третьяковская галерея
Комитет по культуре города Москвы
Московский государственный музей «Дом Бурганова»
представляют выставку



ДОМ БУРГАНОВА ПОЗДРАВЛЯЕТ ТРЕТЬЯКОВСКУЮ ГАЛЕРЕЮ



29.VIII–29.X

ВЫСТАВКА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ
ПЕРЕД ЗДАНИЕМ ИНЖЕНЕРНОГО КОРПУСА ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 12

3.X–29.X

ЭКСПОЗИЦИЯ В ВЕСТИБЮЛЕ И ВНУТРЕННЕМ ДВОРИКЕ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ НА КРЫМСКОМ ВАЛУ
КРЫМСКИЙ ВАЛ, 10

ИНФОРМАЦИОННАЯ
ПОДДЕРЖКА:



хроника художественной жизни москвы

август

Крым глазами художников

Крым увлекает художников безграничными далями, возможностью ощутить величину объемов, постигнуть глубокое пространство моря и высокие морские облака. Художников затягивает поиск способов передачи процесса постепенного растворения в палящих лучах полуденного солнца. Привлекают их и крутые улочки с белыми домиками и черепичными крышами, брусчатые мостовые, опаленные солнцем бульвары. Мир других людей и времен. На выставке «Крым. Художники на курорте» в галерее советской и современной живописи «Совком» (из частных собраний) представлены работы художников, в разное время вдохновлявшихся Крымом. Любопытно проследить, как авторы справляются с преувеличенными цветовыми контрастами и сложными масштабными соотношениями пространственных планов. Очень красив «Гурзуф на закате» (М. Рудаков), таинственный, в золотистом свечении. Самая ранняя — маленькая акварель «Горы» (1919) М. Волошина, самые поздние — гурзуфские пейзажи (2006) В. Секрета. Вот фантазмагорический холст «Пляж» (1984) Н. Коньшевой, гротескный, с забавными типажами (монструозная собака, «роковые» красотки) и веселой пляжной кутерьмой. Наряду с редкими полотнами знаменитых мастеров (А. Дейнека, Г. Нисский) демонстрируются любопытные работы неизвестных художников. Большинство авторов идут от самой природы, их интерпретации восприятия крымских ландшафтов свежи и интересны.

Шерстяные картины Овсепяна

Трудно поверить, что эти удивительные, оптимистичные картины Ю. Овсепяна выполнены из шерсти, иглой и нитками, настолько богата и разнообразна их цветовая палитра. Иногда в одном гобелене используется более 50 оттенков. Это дает автору возможность создавать «шерстяные» варианты полотен Куинджи, Пикассо, Кандинского с очень личной интерпретацией. Вот «Березовая роща», залитая солнечным светом, пространственная. Гобелены Овсепяна выполнены в необычной авторской объемной технике, по эскизам. Но конечный результат всегда непредсказуем. «Райские сны», «Муза», «Древняя цивилизация», «Изобилие»... Все гобелены излучают теплоту, прославляют радости жизни. Художник любит яркие, сочные краски, активно использует люрекс, полудрагоценные камни, деревянные аксессуары. Выставка «Нетрадиционные гобелены Ю. Овсепяна» открыта во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства.

Работы звезд современной артсцены на обложках

Выставка «Лучшие обложки журнала «Flash art» в галерее «WAM», крупнейшего европейского журнала по современному искусству, посвящена презентации русского номера «Flash art Russia» с материалами по московскому концептуальному искусству. На выставке демонстрируются обложки журналов двух последних десятилетий, на которых появляются звезды

мировой артсцены со знаковыми работами в различных жанрах: видеоинсталляция Б. Виолы, фотографии Р. Декстры, перформанс К. Кожеры, картины А. Кифера, Tal R, П. Хейли... Самая интригующая — обложка «Nim» с изображением коленопреклоненного Гитлера М. Кателлана и провокативная фотография А. Серрано. Но выставка позволяет проследить развитие современного искусства с неожиданными акцентами. Острые сопоставления обложек впечатляют.

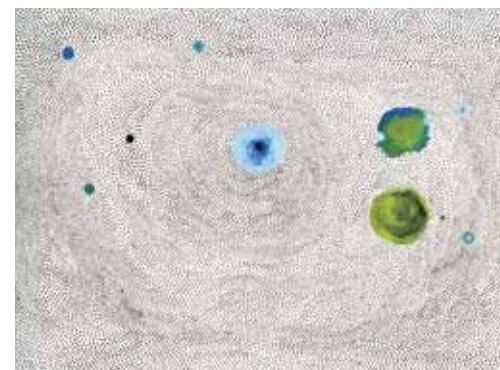
Юбилею великого композитора посвящается

«У меня же вся музыка рождается оркестрованной. Я слышу ее так. И какой состав оркестра, и какие играют инструменты», — писал Д.Д. Шостакович. Выставка «Дмитрий Шостакович. Симфонический век» (из Российского государственного архива литературы и искусства) в ЦВЗ «Манеж», организованная МДФ и Госархивом, не только позволяет проникнуть в творческую лабораторию композитора, узнать о его вкусах, пристрастиях, мыслях. Достоинство выставки и в том, что Шостакович, его личностная бескомпромиссная позиция творца и гражданина, предстает на ней на фоне свершений, заблуждений, трагических событий эпохи, с которой неразрывно связана его новаторская музыка (звучащая на выставке). Органично включенные в экспозицию фрагменты писем, высказываний Шостаковича позволяют узнать о его чувствах, мыслях. Многочисленные фотографии композитора в разные моменты жизни, с разными людьми, работы крупных мастеров и анонимных авторов открывают новые грани личности гения. Вот редкий снимок: Шостакович, Маяковский, Мейерхольд, Родченко во время работы над спектаклем «Клоп» (1929). Повсюду увеличенные фотоизображения партитур, программы концертов, автографы, кадры из кинохроники. Есть даже замечания зрителей о постановке оперы Шостаковича. Среди графических портретов композитора выделяются три блистательных карандашных портрета А. Крученых. Обога-

щают экспозицию редкие графические работы, плакаты («Окна Роста» Маяковского), эскизы А. Клуциса, Э. Лисицкого, К. Редко, архитектурные фантазии Я. Чернихова, кадры из фильмов Д. Вертова и снимки классиков советской фотографии, воссоздающие события 1920-1970-х годов.

Джеймс Браун мечтает о космосе

На выставке «Планеты» в галерее Айдан американский художник Джеймс Браун предлагает совершить путешествие по космическим мирам и заглянуть в свой внутренний мир. На холстах разного размера изображены маленькие и большие пятна — скопления планет? Художника интересует не настоящее, а нечто, всегда свершающееся во времени и в необозначенном пространстве. Рассматривая эти вибрирующие, светящиеся пятнышки на разных фонах, настраиваешься на медитацию. Эти работы созданы на основе пристального наблюдения за звездами автором, преклоняющимся перед величием космоса. Но появляются и картины в несколько ином ключе: «Исследование цвета», в которой художник не столько реализовал свой опыт исследования звезд, сколько дал волю своему воображению. И в цветовых точках на картине он не просто показывает, как выглядят звезды на ночном небе, а напоминает, сколь таинственным и притягательным является для нас свет далеких звезд.



Дубовской в новой галерее

Открытие новой галереи «Даев 33» ознаменовалось выставкой очень популярного до революции художника, крупного пейзажиста Н.Н. Дубовского

(1859–1918), долгое время пребывавшего в забвении. С 1889 года он стал постоянным членом Товарищества передвижных выставок, считался первым русским пейзажистом. С 1911 года являлся профессором-руководителем пейзажной мастерской в Императорской Академии художеств. В 1890-е Дубовской много путешествовал за границей, делал этюды и зарисовки (итальянские показаны на выставке в галерее). На зарубежных выставках за свои работы художник получал золотые и серебряные медали. Это первая персональная выставка пейзажиста в Москве, его последняя выставка состоялась в Русском музее в 1938 году. Представлено 40 работ 1895–1915 годов. В небольшом зале галереи прелестные камерные миниатюры Дубовского, очень точные, качественные, мастерские, смотрятся особенно органично. В роскошных, иногда очень сложных, хорошо подобранных по тону рамах работы кажутся еще более притягательными. Вот изумительная «Ночная Венеция» 1895 года, сказочная, призрачная, словно подвешенная между двумя голубоватыми стихиями, с розовой дымкой и слегка обозначенной гондолой. Необычайно хороши и его этюды Петербурга и великолепные штудии коров. Среди крупных работ — знаменитый «Собор Василия Блаженного» (1914) — участник знаменательных передвижных выставок и выставки в ГРМ в 1938 году. Из поздних работ выделяются тонко нюансированные, словно очищенные от ненужных деталей, пространственные, гармоничные картины и этюды с изображением парусников, закатов, видов гор.



Еще раз о супрематизме



Ярким напоминанием о революционном искусстве — супрематической графике является выставка «Малевич — Суетин — Чашкин — Ермилов: «супрематический канон» в галерее Гари Татинцяна. Отрицание эмоций, строгий математический расчет, обнаженная логика связей — разумная организация «первозлементов», освобожденных от груза реальности, — во всем в работах Малевича и его учеников ощущается аромат рационального XX века. Графические работы супрематистов из частного собрания могут показаться слишком аскетичными, слишком бедными с точки зрения исполнения. Следует помнить, что сведенные к крайним позициям (чистая плоскость, квадрат, круг, крест), до предела экономные супрематические «фигуры» составляли основу нового языка, который мог выразить целую систему мироздания, свободное парение самодостаточных форм в мировом пространстве. В чернотелых рисунках Малевича можно ощутить стремление автора к перекодировке мира, желание оперировать космическим языком. На выставке хорошо выявлено, насколько смелой была супрематическая система формальных элементов с использованием простейших геометрических форм, позволявшая решать декоративные и монументальные задачи. Илья Чашкин прожил всего 27 лет, но создал свой вариант супрематизма. Ничего случайного, все продумано в его геометрических композициях, основанных на резких контрастах белого, чер-

ного, красного, голубого. Преданный ученик Малевича, Николай Суетин, один из создателей группы УНОВИС в Витебске, — автор оригинальных рисунков углем с изображением снопов, наполненных своеобразной архитектуроникой, гармоничных и лирических. Особого внимания заслуживают эффектные контррельефы или живописные объекты из металла украинского авангардиста Василия Ермилова, неизвестные широкому зрителю. Выставка позволяет ощутить, как на основе супрематизма посредством новых форм можно преобразовать утилитарно-вещественный аспект жизни. Все работы музейного уровня, происходят из частной коллекции.

Столыпин и аграрная реформа



Трудно назвать другого государственного деятеля, получившего столь противоречивые, столь взаимоисключающие оценки, как Петр Аркадьевич Столыпин (1862–1911). Одни называли его выдающимся государственным деятелем, для других он — «вешатель», «душител», проводивший курс политической реакции, инициатор «скорострельных» военно-полевых судов. Как уживались в одном человеке выдающийся реформатор и ярый реакционер? Всего пять лет продолжалась его политическая карьера. За это время он был министром внутренних дел и председателем Совета министров. По воспоминаниям современников, Столыпин, выходец из старинного дворянского рода, был незаурядной

личностью и в общении с окружающими. Каким же был этот человек, который говорил: «Вам нужны великие потрясения — нам нужна великая Россия»? Всесторонне образованный, прекрасно воспитанный, хороший семьянин, веселый и остроумный, строгий к себе и снисходительный к ошибкам подчиненных. Он ненавидел интриги и подозрения, действовал твердо и решительно, демонстрируя высокий патриотизм. Блестящий политический деятель, экономист, юрист, администратор, Столыпин все свое время посвящал служению России. Возглавив кабинет министров, он провозгласил курс социально-политических реформ. Прежде всего аграрной. Согласно его указу крестьяне могли выделяться в отдельное хозяйство или уходить из общины. Были достигнуты впечатляющие результаты: более 25% крестьян вышли из общины, более 15% наделных земель перешли в их личную собственность. Крестьяне купили почти 10 млн десятин земли у помещиков. Существенно возросла продуктивность сельского хозяйства. Но аграрная реформа не была завершена. Премьер-министр был убит в 1911 году, а в 1914-м началась Первая мировая война. Под руководством Столыпина был разработан ряд законопроектов, в том числе по реформе местного самоуправления, введению всеобщего начального образования, государственному страхованию рабочих, о веротерпимости. Его цель заключалась в модернизации экономики, социального строя России при сохранении монархии, государственной целостности, неприкосновенности права собственности. Однако реформы Столыпина вызвали сопротивление как правых, так и левых партий. На него было совершено около 20 покушений. В Киеве его смертельно ранил Дмитрий Богров, и 5 сентября 1911 года Столыпин умер. Именно 100-летию аграрной реформы Столыпина посвящена выставка «Нам нужна великая Россия» в Историческом музее. Неудивительно, что главный герой выставки — крестьянин. Вот любопытная

модель крестьянского дома с усадьбой на Смоленщине, крестьянская одежда, инструменты. Крестьяне изображены на картинах, предметах ДПИ, скульптурах, фотографиях. Даже есть миниатюрная солонка с фигурой крестьянина. А на большой пропагандистской картине «Переселенцы» (1909) В. Щербакова на первом плане — крупные фигуры крестьян-переселенцев, благообразных, со слащавыми лицами, преисполненных воодушевления от переезда на новые земли. Самое сильное впечатление производят деревянные раскрашенные скульптуры в человеческий рост, примитивные, грубоватые, но очень выразительные: «Деревенский ночной сторож», «Деревенская кабатчица» народного мастера В.Т. Савинова (?-1913), крестьянина из Рязанской губернии. Один из центральных экспонатов — фотография П.А. Столыпина (1908) знаменитого Карла Буллы: уверенный в себе, ироничный, благородный, умный. На отдельной витрине показаны ордена Столыпина. Из документов наибольший интерес вызывает генеалогическое древо Столыпина, который был в родственных связях с М.Ю. Лермонтовым.

Ностальгия по ослепительным плечам прекрасных дам

Выставка «Плечи Элен» в галерее «Стелла» А. Осмоловского и В. Алимпиева — для тех, кому нравится искусство, которое озадачивает, сбивает с толку, ставит в тупик. Каждый по-своему стремится добиться лакированной поверхности картин и объектов, которые метафорически авторы почему-то сравнивают с плечами Элен, блистательной великосветской героини романа «Война и мир» Л. Толстого. Серия «Билеты в рай» Осмоловского (посвящается народному протесту против монетизации льгот) состоит из 10 объектов: окрашенные белым увеличенные металлические воспроизведения пробитых компостером транспортных карточек. Почему билеты в рай? Бессмысленно высматривать в чередовании отверстий в пластинах некую символику. Возможно, это насмешка: рай недостижим. Серо-розоватые абстрактные картины Алимпиева не вызывают конкретных ассоциаций, могут восприниматься как столкновение серой реальности и розовых сказочных снов.

Античные руины на фотографиях Ревзина

На выставке Григория Ревзина «Путешествие в античность» (72 цветных фотографии) в Музее архитектуры им. А.В. Щусева вместе с автором совершаешь увлекательную прогулку по 39 античным городам Ливана, Турции, Сирии, Иордании. Восхищает непотопимая красота античных храмов, даже в руинах. Это еще не все. Рассматривая снимки, постигаешь основные принципы архитектуры Древней Греции и Рима, прежде всего храма. «Вид на дорический храм Селинунта», «Храм в Сиракузах»... Поражают гармония и ясность соотношений храмов. Как ценили греки эстетическую цельность уравновешенной архитектурной конструкции, так продуманно выявленной! В античных храмах всегда подчеркивалась связь с окружающей природной средой, ведь к ним приходили праздничные процессии. Храмы Селинунта расположены на двух холмах и обрамляют ровную гладь бухты, расположенной между ними. На снимках Ревзина нет людей: великолепные античные руины выделяются на фоне синего неба и белых облаков. Величие храма

Посейдона в Пестуме — в чисто пластически понятой ясности и материальной осязательности объемов. На четких фотографиях Ревзина хорошо различаются ажурная каменная резьба, красивая кладка. Впечатляют ликийские каменные гробницы, этажами возвышающиеся над театром, панорамные виды храма Бальбека.

И с каждым снимком убеждаешься, что античный храм — творение человека, построен по его эстетическим законам, отличающим храм от естественных природных форм и так явственно с ними связанный.

Мир образов Слонимской

Картина «Адам и Ева в раю», с прародителями, так волготно расположившимися на траве, такими безмятежными, пребывающими в гармонии с окружающим, задает тон жизнеутверждающей, яркой выставке «Игра созвездий» в галерее «Асти» грузинской художницы Натальи Слонимской. На остроумной, эффектной картине «Игра созвездий» предстают добрые и забавные животные, имитирующие созвездия. Показываются работы в разных жанрах: роскошные восточные и пасхальные на-

Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ • Федеральное агентство по культуре и кинематографии • Государственная Третьяковская галерея

III Всероссийский конкурс молодых художников имени П.М. Третьякова

9 — 13 октября. Лаврушинский, 12, Инженерный корпус

В год празднования 150-летия Государственная Третьяковская галерея и журнал «Третьяковская галерея» проводят III Всероссийский конкурс имени П.М. Третьякова на лучшее произведение реалистического искусства среди молодых художников (не старше 35 лет).

Цель ежегодного конкурса — возрождение гуманистических традиций русского искусства, поддержка творчества молодых авторов, создающих социально значимые работы высокого художественного уровня.

Участниками конкурса стали молодые художники из 29 городов страны — Москвы, Санкт-Петербурга, Владивостока, Йошкар-Олы, Владимира, Махачкалы, Уфы, Грозного, Красноярска, Ярославля, Нижневартовска, Находки, Омска, Орла, Перми, Саратова и других.

По сравнению с первым конкурсом уровень представленных произведений заметно возрос. Сам факт участия в конкурсе предъясняет особые требования к претендентам на соискание премии, призов и дипломов Всероссийского конкурса, носящего имя подвижника русской культуры, собирателя и патриота Павла Михайловича Третьякова.

По мнению организаторов, спектр избранных произведений отражает растущий интерес творческой молодежи к событиям исторического прошлого нашего Отечества, к проблемам современности, к духовному миру человека. Принятые на конкурс полотна, скульптурные композиции и графические листы отмечены стилистическим разнообразием, выразительностью образных решений и профессиональной культурой исполнения, отражают сегодняшнее состояние национальной художественной школы, отношение к возрождению традиций российского искусства.

Выставка в залах Третьяковской галереи, где будут демонстрироваться лучшие из представленных на конкурс работ, станет для молодых авторов стимулом повышения мастерства, требовательного отношения к результатам своего профессионального труда, бережного и творческого отношения к духовному наследию.

Первый и второй конкурсы способствовали вовлечению молодых художников в «большое искусство», стали смотром уровня их профессиональной подготовки, получили достойную оценку и положительные отзывы Российской Академии художеств, руководителей творческих союзов и высших учебных заведений изобразительного искусства Российской Федерации.

Третий конкурс им. П.М. Третьякова проводится по трем основным номинациям: живопись, скульптура, графика.

Победители награждаются дипломами, загранпоездками и почетными призами спонсоров и организаторов. По дополнительным номинациям — лучшая сюжетно-тематическая картина, портрет, пейзаж и натюрморт — премии и дипломы будут вручаться от Российской Академии художеств, Союза художников России, Московского государственного музея «Дом Бурганова», Фонда поддержки музеев «Сокровища Отечества», ЗАО «Северсталь».

Итоговая выставка откроется 6 октября 2006 года в залах Инженерного корпуса Государственной Третьяковской галереи.



тюрморты, выразительные портреты детей, пластически ясные и проникновенные картины на библейские и евангельские темы, чудные пастели — просветленные и умиротворенные виды селения Манглиси. В картинах «Авраам и 3 странника», «Ной», других композициях на библейские, евангельские сюжеты художница по-своему раскрывает тему: материальное одухотворено и преображено. На выставке работы разных жанров удивительным образом соединяются в некую красочную феерическую симфонию. Хорошо выявлены пристрастия, увлечения художницы, своеобразная манера письма.

Художники отдыхают

Разъехались художники по разным местам в жаркий летний сезон. И оставили вместо себя свои работы. Ежегодно галерея устраивает выставку «Летние каникулы», показывая работы художников галереи с разных



выставок года. На веселой, оптимистичной, сложной, слегка озадачивающей выставке «Летние каникулы — жаркое лето» в галерее «Файн арт» представлены работы семи художников разных поколений и двух фотографов (С. Шаблава, С. Головач, Б. Мамонова, К. Звездочетова, Д. Шорина, М. Шубиной...). Автор ироничных картин, на которых изображены современные девушки, воспевающий мир «чудесный пустоты», питерец Шорин вдохновляется обложками гляцевых журналов, видеоклипами, умеет фрагментировать реальность, трансформировать банальность в нечто высокое. А противоречивый и эпатажный питерский фотохудожник Головач, автор неоакадемических фото с органичным сочетанием живого и неживого, показывает на выставке романтические снимки скал, живописных берегов рек, с персонажами, пребывающими в гармонии с природой. Но и в них есть подвох.

Художники весело и остроумно интерпретируют типичный летний «набор»: море, солнце, пляж, футбол, красотики в бикини. Эпатажная, китчеватая картина «Эх, яблочко» Звездочетова с полуголой девицей, синим небом, фиолетовым морем и манящей церквушкой на островке вдали соседствует с гармоничной картиной Шаблава, на которой обнаженная женщина собирается войти в ослепительную морскую стихию, словно готовится к обряду очищения. Тема футбола обретает двусмысленное, какое-то вселенское звучание на картине Мамонова с огромным розовым мячом-«метеоритом» на первом плане, явно не предназначенным для ворот на заднем плане. Ту же тему иронично обыгрывает Шубина. Впечатления от выставки самые разные. Но никакой грусти — только позитивный настрой.

От старинных икон до супрематических работ Малевича

Трагическая скорбь души прочитывается в образе Христа Н. Ге, появляющегося в загадочном пространстве Гефсиманского сада. Вот завораживающая, пронзитель-

ная «Дева на звере» Н. Гончаровой, в которой прослеживается такая мощная связь между древними идолами и лубочной яркостью Востока. Кубофутуристическую энергию и прозрачность супрематизма можно постигнуть на «супрематической стене» в работах знаменитых мастеров К. Малевича, Л. Поповой, О. Розановой...

Выставка «Музеи России поздравляют Третьяковскую галерею» в Третьяковской галерее на Крымском Валу дает возможность через многообразие имен и произведений, абстрагируясь от периодизации, ощутить некую целостность в развитии отечественного искусства на протяжении нескольких столетий. Увлекательно проследить, как в различных пространствах, исторических периодах, неожиданных ситуациях возникают некие связи, пересечения или разрывы. «Архангел Гавриил» (XV в. Рязанский музей), «Деисус» (XVI в. Череповецкий музей)... Иконы на выставке показывают, как иконопись формировала самосознание нации на протяжении столетий. На выставке представлено около 100 произведений (иконопись, живопись, скульптура) из 30 российских музеев, участников проекта «Золотая карта России». Поэтому акцент сделан на связи музеев с историей ГТГ и с личностью П.М. Третьякова. В лучших произведениях из провинциальных музеев хорошо ощущается духовное единство русской культуры.

Вдохновенный певец Валаама

На выставке «Впечатления. Валаам» Сергея Кункина в «Галерее на Солянке» на больших черно-белых фотографиях запечатлено бурное движение завораживающих черных облаков, рождающее тревожные чувства. В других манит таинственная, пугающая глубина вод. А цветные фотографии завлекают чарующей и странной красотой. Омут или царство сна и отдохновения? Исключая ненужные детали, лишние подробности, людей, фиксирует Кункин большие треснувшие камни, расщелины, пустынные берега, крошечные островки с тонень-

кими деревьями и пронзительно синюю воду, и красные камни, и неправдоподобно высокую, ярко-зеленую траву... Хорошо передано и своеобразие северной природы, и поразительное ощущение вечности.

«Обманки» Логутова

Странный видеофильм «Сумерки» в галерее современной фотографии «Reflex» на Арт-Стрелке 26-летнего самарского художника Владимира Логутова является загадкой для зрителя, ибо в нем стирается грань между реальным и вымышленным. И обнажаются противоречия в восприятии. Демонстрируется «видеокартинка» с изображением парка в сумерках, со старинным зданием театра, сопоставляемым с его отражением в воде. Но все как-то не стыкуется. Можно обнаружить, что реальное здание, как и его отражение, пульсирует, словно находится в воде. И устремляющиеся по дороге бегуны или машины почему-то не отражаются в воде. А многие отражения в воде, наоборот, живут своей жизнью, не соответствуют своим прототипам. Все дезориентирует в этой обманчиво идиллической видеокартинке, напоминая о манипуляции сознанием. Не верь глазам своим. Где настоящее, где вымысел? Кто делает из нас марионеток?

Молодым везде у нас почет

Любителям радикального молодежного искусства, непредсказуемого, сумбурного, во всем непривычного, но которое строится по своим жестким законам, понравится выставка группы «Лето» — «История с продолжением. Ч.2» в галерее «АртСтрелка projects». Веселая, остроумная, с приколами. Представлены фиксации в разных видах перформансов, акций группы «Лето» (существует с 2000 года) в очень непригнутой форме: фото, видео, инсталляции. Но и в них можно выявить новые тенденции в современном искусстве молодых, ориентированном на импровизационность, бескомпромиссность, искренность и свежий, с неожиданными попаданиями авторский жест.



Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Государственный Эрмитаж
Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США)

П Р Е Д С Т А В Л Я Ю Т В Ы С Т А В К У

МАСКИ: **ОТ МИФА К КАРНАВАЛУ** **30.XI.2006 – январь.2007**



Генеральный информационный спонсор
ГМИИ им. А.С. Пушкина
«Time Out Москва»

Стратегический информационный партнер
ГМИИ им. А.С. Пушкина
издательский дом «Аргументы и факты»

Информационные спонсоры:
«Русское искусство», «Артхроника»,
«Новый Мир искусства», «Декоративное искусство»,
«Седьмой континент. Столичное ревю», «Музеи России»

Информационная поддержка – «Труд»

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина – ФБК

12

ВОЛХОНКА

Чай «по-Пересветовски»

На небольших работах молодых художников из группы «Розовый чулок» бытовые предметы, обычные чашки, стаканы благодаря специфической стилизации в духе ар нуво обретают новое звучание, рождают ощущение праздника. Вот прелестная Дюймовочка спит на зеленом листе, плавающем в стакане с кофе на картине Е. Бербушенко. Смешные игрушечные единороги, бирюзовое вино в бокале, забавные песочные часы, странноватые персонажи из снов Алисы... Молодые участники выставки «Вечернее чаепитие» в Выставочном зале «Пересветов переулоч» в ярких, декоративных, изобретательных и остроумных работах вспоминают про детские забавы, про фантастические приключения, рассказывают про хорошую жизнь.

«Я делаю кислород для глаз»

На цветных фотографиях Елены Будиной зафиксированы фрагменты спектаклей на фестивале современного танца в Москве (хореографы из 10 стран мира). Но на снимках реальные мизансцены преобразуются. Все призрачно, размыто. Завораживает сама магия движения, словно навсегда остановленная, когда неумолимо выхвачена самая суть танца, проявляющаяся в каких-то пустотах, концентрациях энергии, иногда пламенеющей, взрывной, иногда бесконечно нежной, умиротворяющей. «Я делаю кислород для глаз», — говорит Будина. С ее точки зрения, движения в пространстве людей неповторимы, оставляют следы, особенно феерические в танцевальных па. Глаз человеческого этого не видит, а глаз объектива фиксирует неповторимые мгновения-проявления-отпечатки в пространстве, гигантский всплеск энергии. В тонком спектакле «Игры в чайном домике» французского хореографа Каролин Карлсон три танцора — сеулец, японец и француз — воссоздали нечто незабываемое. Но в интерпретации Будиной и хореография, и сам образ танца, воспринимаются совсем иначе: как память, возрождение духа старинных обрядовых движений. Секрет удивитель-

ных снимков-«следов-воспоминаний» о танцах в том, что автор — не только фотограф, но также и архитектор, художник и странствующий по миру путешественник, фиксирующий на камеру памятные «знаки-присутствия». Поэтому ее работы при всей их призрачности так хорошо структурированы и срежиссированы и сохраняют обаяние импровизационности. Выставка Будиной «Структура движения» открыта в галерее «Глаз» при МДФ на Арт-Стрелке.

Дон Кихот и российская глубинка

Две выставки работают до 27 августа в галерее современного искусства «Феникс»: «Мексиканские графики из мастерской «El Chanate» и выставка молодого художника Андрея Козлова «Сказка о том, как солдатики приехали в деревню убирать сено». Чудные миниатюрные гравюры 12 мексиканских художников (большинство очень молодых) хочется рассматривать долго, пристально, с любованием. Кажется, будто переносишься в другую, далекую эпоху. И это не случайно, ибо художники используют старинные техники — офорт, акватинту, но обогащают их новыми приемами. Как знаменитый мастер Алонсо де Альба, оригинально сочетающий офорт с гравировкой, что рождает необычный эффект. Удивительно, что эти крошечные вещи (абстрактные, фигуративные, концептуальные) столь глубоки и содержательны. Есть различные интерпретации-воплощения Дон Кихота, дьявола, райского сада и философские размышления о жизни человеческой (Хорхе Луго «Эволюция человечества 3»). Деревянные скульптуры Козлова — «солдатики» — предстают в образе ангелов, пожарных, санитаров, даже рождают ассоциации с евангельскими персонажами. Они обращают к русской народной деревянной скульптуре, и в то же время очень современны. Лаконичные, решенные очень обобщенно, скульптуры, объекты Козлова, нашедшего свою неповторимую манеру, остроумны, очень живые и выразительные.

Три лика фотографов

На финско-российской выставке с оригинальной концепцией «Сам против себя» в Центре современного искусства «М'АРС» каждый автор предстает в трех ипостасях: в образе идола, образе врага и в своем истинном облике. На яркой выставке участники в игровой форме на фотографиях выявляют свои комплексы, скрытые желания, страхи, шутят, иронизируют. И в снимках обнаруживаются распространенные мифы, стереотипы, странные пристрастия и фантазии, рожденные киноиндустрией, религиозными, политическими и идеологическими клише. С. Манникен в образе идола представила себя на фоне портрета Моны Лизы: в той же позе, с той же прической, в похожем платье. А в образе врага она видит себя распятой. Для Л. Ротта врага олицетворяет бритоголовый фашист со свастикой-татуировкой на лице и груди и зверским выражением лица. Н. Сизова в образе врага запечатлела себя изувеченной, всю в бинтах. Увлекательно рассматривать три ипостаси участников в фотографической интерпретации. Для одних образ врага — монахиня, для других — милиционер на фоне красного знамени, для третьих — просящий милостыню опустившийся бомж в рваных джинсах.

Другое искусство

Как необычна гуашь «Провинциальная девушка» 14-летней Е. Башкирцевой. Крупно взято лицо с золотистыми волосами в темных очках, в которых появляются церквушки с пестрыми куполами, а ее шляпа превращается в «экран», на котором предстает деревня с живописно разбросанными домиками, голубой речкой, прудом с утками, занятыми разной работой людьми. Для многих открытием станет выставка 47 работ детей-инвалидов изостудий «Радуга» и «Татьяна» в галерее «Взгляд ребенка». Так своеобразно переплетаются в них внутреннее и внешнее. Особая притягательная сила ощущается в работах детей с нарушениями в эмоциональной сфере.

Иногда в работах угадывается нечто тревожное, магия страха, как в острых, отточенных рисунках (тушь, перо) серии «Рыбы» 15-летнего А. Староверова. Это хищные, агрессивные, заполненные причудливыми орнаментами создания. Кажется, что в рисунках он освобождается от своих страхов. Эстетика работ отличается от привычной. В них есть последовательность в выражении оригинальной идеи, острая индивидуальность. В рисунке 14-летней Е. Башкирцевой «У зубного врача» три врача, изображенные в невероятных ракурсах, «атакуют» несчастного пациента. В каждой работе особый тип деформации, выделение того, что автор считает самым главным. В работах одаренных детей-инвалидов прослеживается самостоятельная художественная структура, отличающаяся от других способов рисования, со специфическим языком, напоминающим об архаическом искусстве. Для детей-инвалидов творчество — способ гармонизации внутреннего «Я», возможность перевоплощения.

«Послания» Поляковой

«Девушка с веером», «Праздничный выезд», причудливые знаки Зодиака... Терпкие, изощренные композиции Марины Поляковой настраивают на созерцательный лад. Она населяет свои картины разнообразными орнаментами, забавными существами, вдохновляясь и по-своему препарируя различные стили и системы образности: восточная миниатюра, африканская скульптура, русское народное искусство, стиль модерн. Полякова называет свои картины посланиями, которые должен расшифровать зритель. Их интерпретировать приятно, они занимательны. Многие полотна наполнены старинными знаками, письменами, напоминают петроглифы, солярные знаки, древние символы. Выставка живописи Поляковой открыта до 29 августа в Выставочном зале Московского фонда культуры.

Виктория
Хан-Магомедова

23 марта – 1 апреля 2007

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ САЛОН

ЦДХ 2007



МКСХ

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕДЕРАЦИЯ
СОЮЗОВ ХУДОЖНИКОВ

лет

Международная конфедерация союзов художников приглашает творческие ассоциации, объединения и союзы, художников и дизайнеров, архитекторов и фотографов, владельцев корпоративных и частных коллекций, музеи, центры и галереи современного искусства, компании, работающие в области арт-сервиса, издательства и специализированные издания по изобразительному искусству принять участие в юбилейном, десятом, Московском международном художественном салоне «ЦДХ-2007»

ПОДДЕРЖКУ САЛОНУ «ЦДХ-2007» ОКАЗЫВАЮТ
Совет по культурному сотрудничеству государств-участников СНГ,
Министерство иностранных дел РФ,
Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ,
общественные и государственные организации РФ.

Заявки на участие в Салоне принимаются в дирекции Московского международного художественного салона «ЦДХ-2007» по адресу: Россия, 119049, Москва, ул. Крымский вал, 10, ЦДХ, офис 109, тел./факс: (495) 238-40-59, e-mail: salon02@ru.ru,



№ 5 2006

журнал московского музея современного искусства



авторы номера

Галеев Ильдар Ибрагимович — директора галереи «Галеев-Галерея», специалист по русскому искусству 1920–1930-х годов.

Гамлицкий Андрей Викторович — искусствовед, научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Джонсон Роберт Флинн — куратор. Музей изобразительного искусства Сан-Франциско

Крамаренко Людмила Георгиевна — редактор журнала «Ди» (1957–1992), доктор искусствоведения, профессор МГХПУ им. С.Г. Строганова

Махов Никита Михайлович — критик и теоретик искусства, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина Захарово-Большие Вяземы

Нечаева Татьяна Ивановна — искусствовед, директор Художественного музея им. В.С. Сорокина города Липецка

Никонов Александр — журналист, писатель.

Перфильева Ирина Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Рязанцев Игорь Васильевич — доктор искусствоведения, заведующий отделом русского искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Титаренко Елена Михайловна — искусствовед, обозреватель газеты «Культура»

Успенский Антон Михайлович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Фоменко Андрей Николаевич — искусствовед, историк и критик современного искусства (Санкт-Петербург)

Чегодаева Мария Андреевна — доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

На первой странице обложки:

Зураб Церетели

Проект «Монумента, посвященного борьбе с международным терроризмом»

редакция

Главный редактор:
Ада Сафарова

Зам. главного редактора:
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru
www.gallery.artmechanics.com

Исполнительный редактор:
Ирина Сосновская

Ответственный секретарь:
Ирина Конова

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
Юлия Кульпина,
Виктория Хан-Магомедова

Компьютерный набор:
Анастасия Клещева

Перевод на английский язык:
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы:
Лариса Доценко,
Наталья Жданова

Фотографы:
Сергей Шагулашвили,
Сергей Захарченко,
Игорь Пальмин
Виктор Еремеев

Дизайн:
Константин Чубанов

Консультант от ММСИ:
Василий Церетели — исполнительный директор ММСИ, член-корреспондент РАХ

Консультант по фотографическим и мультимедийным проектам:
Евгений Березнер — заместитель директора ММСИ

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

— сотрудников ММСИ:
заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву

сотрудников отдела фотографических и мультимедийных проектов Ирину Чмыреву,
Наталью Тарасову, Ивана Шахова

зав. сектором выставок
Алексея Новоселова

сотрудников сектора выставок
Марину Шульгу

сотрудников методического отдела
Владимира Прохорова, Ольгу Меркушеву,
Евгению Сергееву, Веру Ярных

зав. отделом хранения Ольгу Серебровскую

сотрудников отдела хранения
Ольгу Свалову, Елену Насонову

— сотрудников РАХ:
начальника отдела информации
Галину Зайкину

зам. начальника отдела информации
Галину Каргаполову

главных специалистов отдела
Тамару Дмитрохину, 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

помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову

начальника отдела по работе с регионами
Маргариту Хабарову

руководителя пресс-службы З.К. Церетели
Ирину Тураеву

Галерея «Ди-экспо», созданная при журнале «Ди», приглашает художников к сотрудничеству. Наш адрес в Интернете www.gallery.artmechanics.com

подписка на журнал:
Во всех почтовых отделениях связи России и стран СНГ по объединенному каталогу «Почта России», подписной индекс журнала (карточная система) — 70240; по каталогу «Роспечать» (адресная) — 82688.

основные места продажи журнала в Москве:
Московский музей современного искусства: Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17; Арт-Салон Галереи искусств Зураба Церетели: Пречистенка, 19;

Центральный Дом художника: Книжный магазин Арт-Салона Галереи искусств: Крымский Вал, 10; Всесоюзный музей декоративно-прикладного и народного искусства: Делегатская, 3; Государственный центр современного искусства: Зоологическая, 13; Центр современного искусства «М'АРС»: Пушкин пер., 5; Московский дом национальностей: Новая Басманная, 4; ГВЗ «На Солянке»: Солянка, 1/2, стр. 2; Галерея «Сэм Брук»: Ниж. Таганский тупик, 3; Книжный клуб «ОГИ»:

Потаповский пер., 8/12, стр. 2; Магазин «Летний сад»: Б. Никитская, 46; Книжная лавка архитектора: Рождественка, 11; Киоски МГУ: 1-й Гуманитарный корпус в Санкт-Петербурге: Академия художеств: Университетская наб., 17; Галерея «Борей-Арт»: Литейный пр., 58

оптовая продажа:
ЗАО «Наша пресса» (095) 781-11-30; «Эльстрат» (095) 160-58-56; «Интерпочта» (095) 921-33-10

По вопросам размещения рекламы обращаться по тел.: 230-02-16.

Журнал зарегистрирован в Государственном комитете Российской Федерации по печати 15 апреля 2003 года. ПИ №77-15052

учредитель и издатель:
УК «Московский музей современного искусства»

Журнал входит в 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 22.09.06
Отпечатано в типографии ОАО «Творческая мастерская»
Тираж 10 000



Правительство Москвы
Комитет по культуре
города Москвы

Government of Moscow
Cultural Committee
of Moscow



Российская академия
художеств

Russian Academy
of Art



Московский музей
современного
искусства

Moscow Museum
of Modern Art



Commune
of Rome

Городское управление
(г. Рим)



Mara Coccia
Association

Ассоциация
«Мара Кочча»



Italian
Cultural Institute

Итальянский Институт
Культуры

ROMA RUNTO UNT

Современное искусство Италии
10 Ноября • 11 Декабря

Московский музей современного искусства
Ермолаевский, 17, метро «Маяковская»
Тел. 231 28 90

www.moma.ru



АРТХРОНИКА



Московская
ежедневная
газета правда





**МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства**

**ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
70240 ПОЧТА РОССИИ
82688 РОСПЕЧАТЬ**

ISSN 1812-304X



Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, тел.: 200 2890, www.mmoma.ru