

Вторая МОСКОВСКАЯ биеннале современного искусства

Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО» и художественный фонд «Московская биеннале» представили Вторую Московскую биеннале современного искусства, которая проходила с 1 марта по 1 апреля 2007 года.



Комиссар Биеннале: *Иосиф Бакштейн.*

Кураторы основного проекта:
*Иосиф Бакштейн,
Даниель Бирнбаум (Daniel Birnbaum),
Яра Бубнова (Jara Boubnova),
Николя Буррио (Nicolas Bourriaud),
Гуннар Кваран (Gunnar B. Kvaran),
Роза Мартинес (Rosa Martinez),
Ханс-Ульрих Обрист (Hans Ulrich Obrist)
и Фуля Эрдемчи (Fulya Erdemci).*

Выставочная программа Второй Московской биеннале состояла из 5 экспозиций основного проекта и более 25 специальных проектов и 8 выставок «специальных гостей».

Основные места проведения Биеннале: Музей архитектуры им. А.В. Щусева, торговый дом ЦУМ, Государственный центр современного искусства, Галерея «Зураб», арт-центр «Винзавод».

Общая выставочная площадь составила около 10 000 квадратных метров



«примечания» к основному проекту

Конец февраля – март. Москву охватил выставочный бум. Самая молодая из всех существующих на данный момент в мире биеннале современного искусства – Московская – во второй раз вносила свою лепту в формирование позитивного образа России как государства, продвинутого во всех отношениях, демократического и культурного.

Делать что-то первый раз очень не просто, во второй – ответственно. Потому что если в первый раз, в случае каких-то просчетов можно сослаться на отсутствие опыта, второй раз опыт уже предполагается. И с этой точки зрения вполне логично, что кураторский состав Основного проекта биеннале остался прежним, разница лишь в том, что в этом году



члены международной команды работали относительно самостоятельно друг от друга. Основной проект, тема которого «Примечания: геополитика, рынки, амнезия», был разбит на пять глав, иначе пять выставок – «Только примечания? (искусство в эпоху социального дарвинизма)» (Иосиф Бакштейн), «США: Американское видеоискусство в начале третьего тысячелетия» (Даниель Бирнбаум, Гуннар Кваран, Ханс-Ульрих Обрист), «История в настоящем времени» (Яра Бубнова), «Фонд ноль, или Ледяная вода эгоистических подсчетов» (Николя Буррио), «После всего» (Роза Мартинес, Фулия Эрдемчи).

Биеннале предшествовала философская конференция «Создавая мыслящие миры», докладчиками на которой выступили такие звезды современной философской мысли, как Джорджио Агамбен, Борис Кагарлицкий, Шантал Муфф, Молли Несбит, Валерий Подорога, Жак Рансьер, Михаил Рыклин, Саския Сассен, Бернар Стиглер. Общая идея конференции – рассмотрение биеннале «в качестве места встречи различных миров в географическом, культурном и профессиональном плане», на ней также рассматривались «фундаментальные вопросы, касающиеся состояния философии, эстетической теории и политики».

Конечно, такое мероприятие, помимо того что интересно само по себе, призвано было придать Московской биеннале значимость и весомость культурного события в жизни страны.

И что бы там ни говорили, как бы потом ни критиковали, биеннале современного искусства – это праздник. Праздник, который мы ждем, предвкушая и надеясь. Ждем этих дней, когда, как угорелые, будем носиться по всей Москве в радостном возбуждении, тут и там встречая знакомых, таких же интересующихся, на ходу обмениваться впечатлениями и советами, куда следует сходить, а на что не стоит тратить время.

И вот наконец за день до официального открытия пресс-показ Основного проекта.





Он проходил на двух площадках: в башне «Федерация» (Москва-сити), где занимал 19-й и 20-й этажи, и на 4-м этаже торгового дома ЦУМ — здесь разместился только один проект — американский видеоарт. «Художники, чьи работы представлены на выставке, анализируют социальные и политические механизмы американского общества, иронизируют, провоцируют, поэтизируют и изучают повседневность, предлагая свои примечания к реалиям сегодняшней американской жизни», — так в общих словах поясняли свою концепцию кураторы выставки. Наперед забегая, скажу, что, пожалуй, именно эта выставка по сравнению с остальными выставками Основного проекта воспринималась наиболее цельно и четко артикулированно. Хотя, возможно, это благодаря ее территориальной и пространственной обособленности и тому, что было представлено определенное искусство. То есть была возможность настроить восприятие на определенный лад и погрузиться в мир видео. Что же касается реалий американской жизни, то надо сказать, что к некоторым из них мы уже пришли, а к другим уверенно движемся. Поэтому «примечания», представленные в ЦУМе, были вполне читаемы, то есть понятны. Если же учитывать, что видеоарт все более тяготеет к тому, чтобы рассказывать «истории», то

есть в наличии сюжетные интенции, то все это по крайней мере не очень утомляло, к тому же отдельные работы были удачны и обладали даже таким редко встречающимся сегодня качеством, как эстетичность.

Посещение следующей площадки — башни «Федерация» — было сопряжено с легким приключением. К месту проведения выставок доставляли внешние подъемники, предназначенные для рабочих и легких грузов. Страшновато, в общем-то. В качестве мер безопасности были выданы белые пластмассовые каски. От чего эти каски могли спасти? Но было весело. В подъемнике журналисты нервно шутили. А на 18-м этаже получили в качестве приза коктейль и смогли оценить открывавшуюся из окон панораму Москвы.

Насколько же все-таки важен выбор места демонстрации. Обладая собственным информационным полем, своей биографией, оно так или иначе вступает во взаимодействие с произведениями и помогает прояснить уже имеющиеся в них смыслы или обогатить новыми. Но в данном случае речь ведется не об отдельных работах, а обо всем проекте в целом. То есть само выставочное пространство как часть проекта. Часть его концепции, часть текста.

Так, бывший Музей Ленина — главная площадка Основного проекта Первой биеннале — здание с историей, поэтому и интрига выстраивалась определенным образом. Место проведения Основного проекта нынешней биеннале — башня «Федерация», еще не успело обзавестись собственной историей: она еще строится, и здесь нет добавочного элемента информации. Но явно различимые в масштабности отзвуки имперского стиля, претензия на мощь российского государства и соответственно ожидания, возлагаемые на все, что имеет к нему то или иное отношение, все же позволяют фиксировать наличие бэк-фона. То есть, несмотря на постоянно повторяемые кураторами слова об утрате в современном обществе иллюзий и отсутствии футуристических устремлений, все же ощущается этот посыл в будущее, правда, не всегда слишком оптимистичный, но со слабой нотой надеж-





ды. Она, кстати, и в вопросительном знаке в названии выставки Иосифа Бакштейна — «Только примечания?», не говоря уже о той его части, которая заключена в скобки — искусство в эпоху социального дарвинизма.

Чистые пространства новостройки не только оказались хорошим фоном для современного искусства, но и иллюстрировали состояние амнезии современного общества (относительно своей недавней истории — тема, отдельно обсуждаемая Ярой Бубновой в сделанной ею выставке). И башня «Федерация», и ЦУМ сам по себе как здание, в котором торгуют, артикулируют заявленные в теме «рынки». Ну и все это вместе — «геополитика».

Что же касается «примечаний», то есть самих произведений искусства, то искусство — это всегда в той или иной мере «примечание» ко времени, в которое оно было создано. Но если взять любую книгу и прочесть из нее только примечания, то догадаться о ее содержании практически невозможно. Эту раздробленность, мозаичность в принципе и иллюстрирует Основной проект. Так или иначе, но все четыре выставки воспринимались как одна большая выставка, причем без какой-то одной магистральной идеи. Но в том-то и дело, что идея и была в создании визуальной какофонии, в равнозначной множественности составляющих ее элементов. Собственно, таков современный мир. И если задача была в том, чтобы превратить представление в видимость, то кураторы с ней справились. И заявленная тема, где на первом месте «примечания», позволяла кураторам при отборе работ, с одной стороны, сосредотачиваться на их качестве (ибо любую работу, как уже было сказано, можно записать в примечания), а с другой — предполагала такую размытость и пестроту.

Последнее и вызвало главным образом раздражение и последовавшую за ним критику.

У нас, похоже, превращается в добрую традицию — ругать Основной проект и противопоставлять ему все остальные как более удачные.

Думаю, здесь несколько причин, в том числе и психологического плана.

Быть основным всегда сложно. Как убедить всех в том, что ты и есть таковой, что занимаешь это место законно? Постоянно со всех сторон кто-то претендует на то, чтобы подвинуть и занять его. В общем, нормально: так возникает здоровый дух соревнования. Возможно, это и есть главная интрига биеннале. Ведь Московская биеннале не подразумевает наград и номинаций. В такой структуре биеннале чувствуется стремление к авторитарности. В данном случае Основной проект. А авторитарность раздражает больше всего. Поэтому Основной проект, пока будет позиционировать себя именно как основной, так и останется под прицелом критики, он по определению не может удовлетворять в силу по крайней

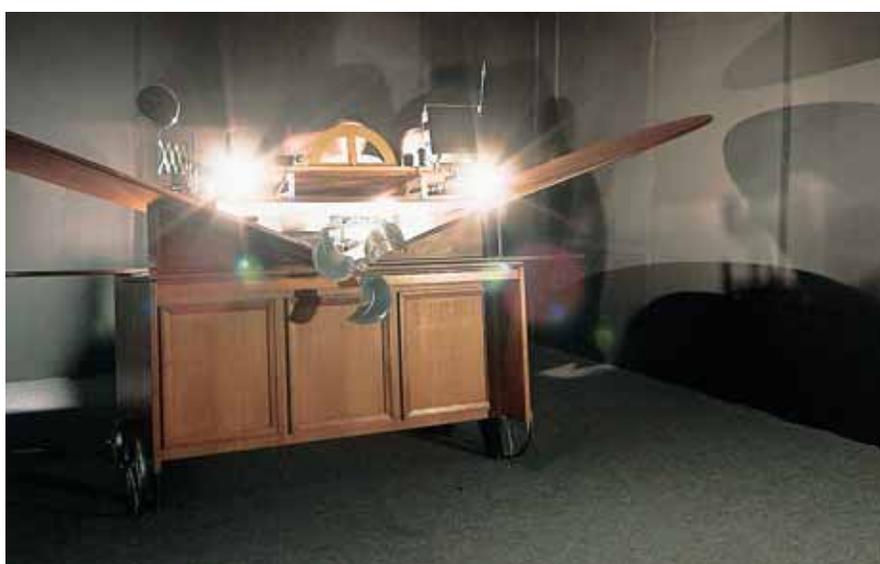




Footnotes on Main Project

As February turned into March, an exhibition boom was overwhelming the city. The Moscow Biennale, the youngest show of this kind in the world, was for the second time doing its bit to form a positive image of Russia as an overall advanced state, democratic and cultural.

It takes a lot more care and guts when doing a job for the second time than when for the first time because we may no longer refer to lack of



experience if something goes amiss. It was logical enough, then, that the curators of the Main Project of the Biennale are the same as before, with the only difference that the members of the international team were rather independent of each other in their activities. The Main Project, billed “Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia”, was divided into five chapters, or, to better say, five shows, namely: “Nothing but Footnotes? Art in the Epoch of Social Darwinism (Joseph Backstein), “USA: America Video Art at the Beginning of the 3rd Millennium” (Daniel Birnbaum, Gunnar B. Kvaran, Hans Ulrich



Obrist), “History in Present Tense” (Iara Boubnova), “Stock Zero, Or The Icy Water Of Egoistical Calculation” (Nicolas Bourriaud) and “After All” (Fulya Erdemci and Rosa Martinez).

A philosophical conference, on the theme “Creating Thinking Worlds”, took place just before the Biennale. Among the speakers at it were a few stars of modern philosophical thought, such as Giorgio Agamben, Boris Kagarlitsky, Chantal Mouf, Molly Nesbit, Varely Podoroga, Jacques Ransier, Mikhail Ryklin, Saskia Sassen, and Bernar Stigler. The underlying thesis they all shared was that “the biennale was to be viewed as

мере лозунговой политики, утверждающей демократию. Если уж быть последовательным до конца, то согласно теме нынешней биеннале вообще не должно было бы быть Основного проекта.

Если же говорить объективно, то одна из основных причин недовольства связана главным образом с масштабами Основного проекта.

Борис Гройс в одной из своих статей писал, что современное искусство отличается от прежнего, привычного искусства, кроме всего прочего, еще и тем, что раньше художник мог создавать свое произведение годами, затрачивал на него значительное время, зритель мог «потребить» его за более короткое время по сравнению с созданием. В современной ситуации зритель и художник как бы поменялись местами: художнику на воплощение замысла может потребоваться всего ничего, а вот зрителю, чтобы постичь всю глубину и множественность смыслов (на интерпретацию), надо очень потрудиться, то есть увеличивается время, а главное — затрачиваемое усилие (мыслительное, разумеется). Но это в идеале. Так должно быть. В реальности же зритель почти не тратит времени на созерцание-постижение. Не проникает, а скользит по поверхности, оставляя смыслы девственно нетронутыми. В результате куратор говорит нам о концепции, но мы ее



не прочитываем не потому, что ее там нет или она притянута за уши, а потому, что фиксируем только поверхность. Когда нет волевого ограничения со стороны куратора (конкретики темы, дискретной замкнутости выставочного пространства, его фиксированной границы, через которую не могут проникнуть иные смыслы и тесты, то есть все окружающие шумы), то мы и воспринимаем проект как слабо артикулированный и соответственно несостоятельный. Это и происходит с Основным проектом.

Таким образом, все прочие проекты, не такие масштабные, вольно или вынужденно соотносящиеся с этими требованиями, легче прочитываются, выглядят более цельными, чистыми и в замысле, и реализации.

Поэтому в нашем восприятии именно такие локальные выставки оцениваются как более оправданные. И в контексте нынешней биеннале именно они воспринимались как те самые «примечания».

Конечно, для художника в смысле его профессиональной карьеры



a meeting place for geographically, culturally and professionally different worlds”. Furthermore, “some fundamental issues relating to the state of philosophy, aesthetic theory and politics were discussed at the conference. Whatever rumours, faultfindings and complaints apart, any biennale of contemporary art is a festival, after all. And we are usually looking forward to it with hope and foretaste. We are looking forward to days when we will rush all over Moscow in rapture, coming across people we know, who have been looking forward to it just like us, exchanging news and views, advising one another to go where it is worthwhile going and not to go where it is not.

At long last, we as journalists find ourselves lucky to see with our own eyes what we have heard a lot before. It is the press show of the Main Project on the day before the official opening of the biennale.

This year it took place at two sites: on the 19th and 20th floors in the Federation Tower (Moscow City) and on the 4th floor of the TsUM Shopping Centre.

The choice of the location of the show matters a lot indeed. With its own information field and historical record, it interacts with the works on display one way or other, helping you see better their hidden meanings or suggesting some new ideas. In this particular case, the reference is to a whole project rather than individual works. This means the exhibition site is acting as part of the project, or as part of its concept or its text.

The location of the Main Project, the Federation Tower, is too young to have a historical record of its own, not to mention that it is still under construction, in a sense. It is sort of tabula rasa on which history will still be writing its records. So there is no spurious information to interfere in.



And yet its facade, with its distinct architectural allusions, full of empire-style reverberations, to the might of, and expectations on, the Russian statehood, — all this does serve as a backdrop. In other words, a call of the future, not always optimistic though, is yet there, despite the curators' reiterations about the loss of illusions and the lack of futuristic aspirations. Really, you can hear a feeble note of hope, something like hope against hope.

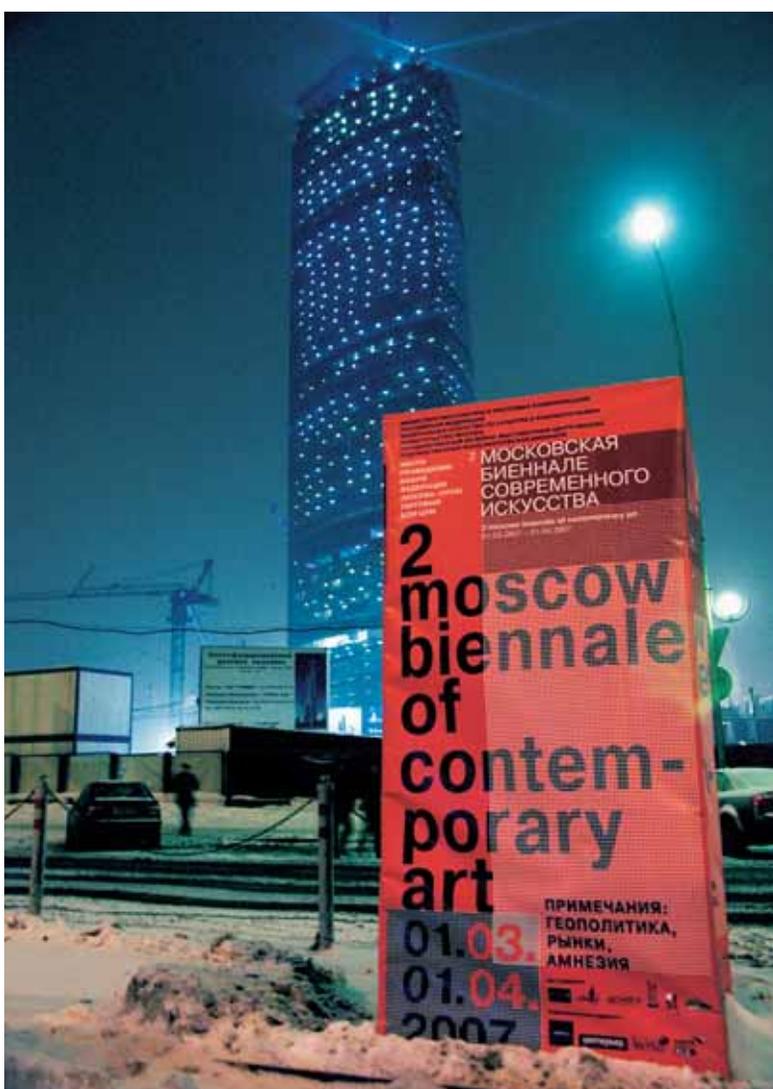
As to the footnotes, that is, the works of art themselves, art is always a footnote on the times, to one extent or other, because it is carrying in itself the spirit of the time, its ideas, its revelations, its delusions. The present-day world — and the footnotes offered to us are in reference to it — is in fact a huge mess of problems, each of which claims to be a number-one, so that really there are too many of them to supply enough footnotes to them. Besides, footnotes may refer to a quite different text. All too often they do. Take any book and read only the footnotes and comments. Can you make out what the book is all about? The Main Project does indeed illustrate this maze of different premises and mythologems. Its unity is not in its diversity but in the difference of values of the units this diversity is composed of. This will remind you of Pollock's drip-painting abstractions. This is why all the four shows of the Main Project give the impression of a single big exhibition, without a single mainstay idea. But the trick is that it has been conceived from the very beginning to produce a visual cacophony of this kind and show a various-value multitude of components. Such is the present-day world as we know it, after all.

Lia Adashevskaya

важно быть отобранным для участия в Основном проекте. Но для желанной встречи со зрителем это не самый благоприятный вариант: в силу масштабности проекта велика опасность затеряться. Не случайно некоторые проекты, имеющие самое непосредственное отношение к биеннале, начинались либо до ее официального открытия, либо уже после того, как прошел бум презентаций.

И все же на биеннале большинство выставок стартует в первые три-четыре дня. Это и создает ощущение праздника — открытия.

Лия Адашевская





<p>вторая московская биеннале современного искусства «примечания» к основному проекту <i>Лия Адашевская</i> 1</p>	<p>первая мировая в рисунках василия шухаева <i>Валерий Турчин</i> 34</p>	<p>мотивация к новому – кайнэрастия <i>Беседа с психологом Александром Сосландом</i> 65</p>
<p>академическая школа как историко–культурный феномен <i>Ольга Дубова</i> 10</p>	<p>внутренний стиль офорты пена варлена <i>Антон Успенский</i> 36</p>	<p>«мы иллюстрируем групповые фантазии» <i>Беседа с художниками Александром Шабуровым и Вячеславом Мизиным</i> 69</p>
<p>рисунок в коллекции гравировального класса академии художеств <i>Елена Плюснина</i> 20</p>	<p>«пишущий светом» май митурич <i>Оксана Ермолаева</i> 42</p>	<p>хроника московской биеннале современного искусства <i>Виктория Хан-Магомедова</i> 75</p>
<p>памятник итиро хатояме работы зураба церетели открыт в токио <i>Татьяна Кочемасова</i> 24</p>	<p>оптимистический пессимист виктор пивоваров <i>Беседа с художником</i> 44</p>	<p>игры разума, или «художественный оптимизм» в действии <i>Лия Адашевская</i> 78</p>
<p>графические листы зураба церетели <i>Евгения Сергеева</i> 28</p>	<p>в зоне отчуждения <i>Лия Адашевская</i> 52</p>	<p>какая она, власть «реальных людей»? <i>Виктория Хан-Магомедова</i> 80</p>
	<p>серьезное основание дмитрия гутова <i>Беседа с художником</i> 59</p>	



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



ремонт в ммоси
Александр Евангели

81

открытия
в архивном сундуке
Ирина Чмырева

86

трансроссийский
художественный
проект «9000 км»

92

шагал –
художник библии
Наталья Апчинская

98

творческая мастерская
графики в москве
Татьяна Курочкина

104

«кошкопад» дмитрия
санджиева
Мария Чегодаева

110

симфонии
мили гатауллиной
Екатерина Никитина

112

автаркия, или картины,
которые рисует стоик

114

Александр Григорьев

графика художников
«голубой розы»

118

Татьяна Кочемасова

графики «всадника» –
лидеры казанского
авангарда

126

Ольга Улемнова

виталий горяев: «рисунок –
это след мысли»

132

Наталья Аникина

ad marginem

136

Юлия Кульпина

книга художника как
последний оплот лиричности
в искусстве

140

Михаил Погарский

юбилей издательства
«галарт»

Интервью

с Виталием Мезенцевым

144

книга с героями

Антон Успенский

144

аксиомы
и реалии графики

Валерий Малолетков

146

об альманахе
«мир искусств»

Андрей Золотов

147

хроника московской
биеннале современного
искусства

Виктория Хан-Магомедова

151

«не к старому, не к новому,
а к нужному»

Ольга Северина

156

наши авторы

160



академическая школа как историко-культурный феномен

Academic School as a Phenomenon of Cultural History

The notion of academic school should be defined more broadly than it is usually done. Not as the functioning of academies of arts as institutions, but as a more extensive historical and cultural phenomenon. In the beginning, academies were created in opposition to the guilds in which artists associated with craftsmen. The academic school came to replace the direct apprenticeship in the medieval workshops. So its origins are not immediately related to academism as a historical and artistic development. The culture of the Renaissance gave rise to a large number of academies long before academism got currency.

Понятие «Академическая школа», на наш взгляд, надо рассматривать расширительно. Оно отнюдь не сводится к функционированию художественных академий как института, а представляет собой более широкий историко-культурный феномен. Академии изначально создавались как антитеза гильдиям, в которых художники объединялись с ремесленниками. Академическая школа заменяет непосредственное ученичество средневековых мастерских. Поэтому ее истоки прямо не связаны с академизмом как историко-художественным явлением. Ренессансная культура задолго до возникновения академизма вызвала к жизни множество акаде-



А. А. Иванов

Натурщик

1820-е

Бумага, итальянский

карандаш, мел

ГРМ

К. А. Зеленцов

Мастерская

художника П.В. Басина

1833

Холст, масло

ГРМ

За эту картину в 1833 году

К.А. Зеленцов получил

звание академика.

And it is these academies that had ousted the workshop organization. That happened at a time when mimetic practice and theory were evolving and when criticism and history of the arts were taking shape. No wonder, then, Giorgio Vasari, the man who is recognized as the father of modern-time art science, at the same time founded the first academy of arts, which came to be called aptly enough, from the professional point of view, — *Accademia del Disegno*.

Now, Russia's Imperial Academy of Three Noble Arts, as it was first entitled, should be compared to these early professional academies rather than the academies attached to the sovereign's court. Founded much later than the other academies in Europe, it had absorbed their earlier experience of teaching the art of mimesis. Unlike the European academies in the 18th century, it was encouraging more rule of thumb than sticking to rule.

The experience of the old Russian Academy is historically invaluable: it married learning and training. According to Peter the Great's idea, the Academy was to serve as groundwork for learning in the broad sense of the word. In the time of Peter the Great, young people travelled in Europe in order to learn, the art as well as sciences. They recorded their observations and made the most of other people's achievements, just as the Academy's 'pensioners' did later on. We know how wide was the range of West-European works of art being bought in Russia at the time; but we'd had have insufficient knowledge of how the Academy was working, should we have failed to have traced how these works were being copied, how they were being acquired and how they were being treated in different circles of the society.

The ideal of apprenticeship as

О. А. Кипренский

Группа из двух натурщиков

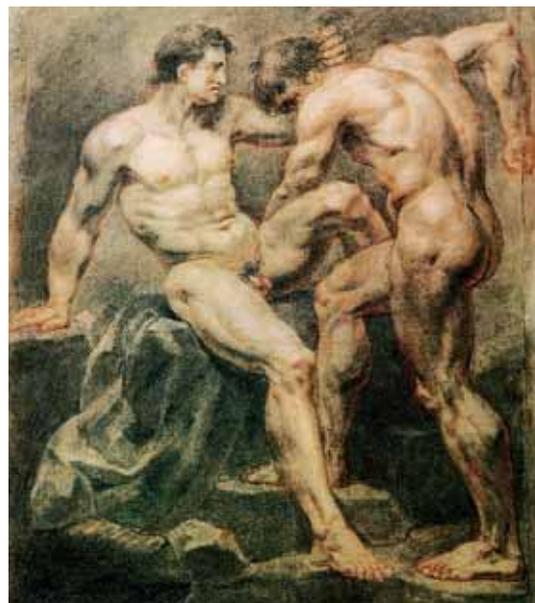
1880

Бумага тонированная,

итальянский карандаш,

сангина, мел

ГТГ



мий, именно они заменяли цеховую организацию. Академии возникали в те времена, когда развивались миметическая практика и теория, когда формировались критика и история искусства. Не случайно Джорджо Вазари, отец современного искусствознания, был еще и основателем академии, получившей очень точное с профессиональной точки зрения название «Академия искусств рисунка» — *Accademia del disegno*.

С этими ранними профессиональными академиями, а не с академиями придворными и надо сравнивать и российскую Императорскую Академию «трех знатнейших художеств». Возникнув поздно, она естественным образом вбирала в себя опыт более раннего развития обучения миметическому искусству, в ней было больше поиска и меньше регламента, чем в хронологически более близких ей академиях европейских стран XVIII века. Она по духу ближе академиям XVI столетия, поскольку перелом от позднего Средневековья к Новому времени в России произошел позже, чем в западноевропейской культуре. Национальная академическая школа уже в момент своего возникновения перекликается с ренессансной традицией, по внутренней сути соответствуя этой революционной смене стиля. О.С. Евангулова совершенно справедливо говорила, что в художественной культуре России задачи Возрождения решаются средствами Просвещения¹.

В своем развитии вариант академическое искусство вполне сопоставимо с риторикой, и образный строй художественного языка этого искусства необходимо реконструировать. Предпосылкой этой реконструкции может послужить исследование поэтики академической школы, для которой (как и для классической поэтики в литературном смысле слова) важнейшим принципом была теория подражания. В XVIII веке не было еще термина «изобразительные искусства», и теоретики искусства этого времени пользуются термином «искусства подражания». Так было и в итальянской теории XVI века, когда возникло уже понятие *arti imitanti*, но не было понятия, скажем, *belli arti*, «изящные искусства».

Джорджо Вазари вводит важный термин «искусства рисунка». «Искусства рисунка» в эту эпоху окончательно занимают то место, которое прежде могли занять лишь литература и философия, а сам рисунок, *disegno*, становится воплощением идеальной природы искусства, мастерства художника. И в Российской Академии художеств рисунку придавалось огромное значение. В 1763 году Шувалов говорил о том, что к «приведению в цветущее состояние художества» «началом и основанием служить имеет твердое и исправное рисование, без чего упражняющийся в сих благородных художествах желаемого совершенства достигнуть не может»².

Термин «искусства рисунка» на сугубо ремесленном уровне объединяет живопись, скульптуру, графику и архитектуру. Подражание в Италии рассматривалось шире, чем в России, сюда включалась и архитектура, все это было так называемое подражание природе «по способу действия». В русской традиции не получила развития концепция подражания природе «по способу действия», которая приобретает в культуре Нового времени характер обоснования подражания функциональным закономерностям и внутренней логике устройства природы (преимуще-

<1 Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987. С. 14.

<2 Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб, 1864. Ч. 1. С. 635.



А. А. Иванов
Голова Марии Магдалины
1833–1834

Три этюда-варианта.
Бумага коричневая, итальянский
и графический карандаши
Г Т Г

**Явление Христа Марии
Магдалине после
Воскресения**

Фрагмент
1835
Холст, масло
Г Р М



ственно в архитектурной теории). Архитектурный мимесис в наиболее ясном варианте выявляет принцип подражания природе «по способу действия», архитектор творит так, как творит природа. Специфика понимаемого таким образом повторения логики природы послужила основой углубления представлений о мимесисе, которые далеко ушли от наивно трактуемого природоподобия. Именно поэтому Юлиус фон Шлоссер-Маньино пишет о мимесисе Аристотеля, «столь же известном, сколь и неправильно понимаемом»³.

Перевод знаменитой аристотелевской фразы «искусство подражает природе» вошел в латынь и вслед за тем во все новоевропейские языки, но, став универсальным и интернациональным, утратил многие оттенки своего первоначального значения. Эта фраза из «Физики», в которой речь идет о «технэ» в его классическом значении, включающем в себя не только и не столько «изящные искусства», сколько весь спектр человеческих навыков и умений, того, что мы называем «искусностью» или, еще более точно, «целенаправленной деятельностью». Взятое в таком наиболее общем аспекте аристотелевское представление о человеческой созидательной деятельности интересно тем, что объединяет, по сути дела, мимесис и поийэсис, повторение и создание нового. Такое представление о мимесисе универсально, поскольку способно объяснить лю-

бое человеческое целепологание и любую человеческую разумную деятельность.

Не случайно современные исследования начинаются с уточнения представлений о ренессансном принципе подражания. Ян Бялостоцкий акцентировал внимание на двух различных интерпретациях природы, характерных для ренессансной теории искусства, — эмпирической и функциональной (понимающей под природой деятельное, рождающее начало), каждой из которых соответствуют и два разных принципа подражания⁴. М.Н. Соколов предлагает использовать понятие «метексис» (от греч. metexis -соучастие), которое «предполагает и подражание, и сотворчество»⁵. Это очень важное дополнение, поскольку ренессансная традиция действительно сплавляет представление о подражании и творчестве, более того, развивает представление о подражании творящей природе или повторении (в идеальном, разумеется, приближении) первоначального акта Творения.

Эта идея сотворчества в русской традиции встречается редко, эта линия говорит о восприимчивости к глубоким теоретическим идеям о

<3 Schlosser-Magnino J., von. La letteratura artistica. (1924). Firenze, 1967. P. 62.

<4 Bialostocki J. The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of the Art. Princeton, 1963. Vol. II. P. 19-31.

**Явление Христа
Марии Магдалине
после Воскресения**

1835

Холст, масло

ГРМ

За эту картину в 1836 году
А.А. Иванов получил звание
академика.



formed in the Academy is being re-assessed nowadays. It is in fact much wider than a formal process of learning a trade. In the culture of the Renaissance, it was understood in a broader cultural sense.

In the Enlightenment time, when the Imperial Academy of Three Noble Arts in Russian became established, the very ideal of enlightenment assumed apprenticeship as a principle of life, as a special attitude to the preceding culture. It was not merely a term to be applied in a learned discourse, but a cultural mission of learning, with all its philosophical connotations. The practice of scholarship (or 'pensionship' as it was known in the Academy) was a kind of apprenticeship, too. It is a profoundly national feature: to us, Western Europe is an advanced civilization, which we are looking with much the same veneration as pupils look on their teachers. The notes left by those who travelled across the continent have influenced greatly the development of our national arts. As records of learning the European traditions, they were historically as instrumental as were the studies of the antiquities during the Renaissance.

Among the new values the Russian culture was intensely absorbing at the time was the value of mimetic representation of reality in art, without which no academic school could have been possible. As it was distancing itself more from the medieval standards of direct, obligatory apprenticeship, academic theory was able to take a wider outlook as to what fundamentals of craftsmanship were to be handed from man to man. This outlook was that all human culture is universal and all cultural achievements of the past are open to be learned by any individual.

Olga Dubova

подражании «искусству внутри природы» (*ars intrinsecus naturae*), о природе как произведении искусства Творца и о воссоздании реальности как повторении божественного акта творения.

Но чаще в России XVIII — начала XIX века мы встречаемся не с теоретическим, а с обыденным пониманием мимесиса, простым отождествлением подражательных искусств и искусств изобразительных. Именно об этом писал Д. А. Голицын: «...но живопись и каменосечение... Непременные предметы их подражания есть, были и всегда будут: дерево, лошадь, человек, змея, женщина, бык. Между сими непременными натурами, из коих в каждой есть красота и безобразность, остается ему только выбрать лучшее...»⁶. Обратим внимание на этот мотив выбора, выбора, а не исправления. Не исправление природы, а уподобление ей становится новым этическим и эстетическим идеалом, теоретической основой классического принципа подражания природе, параллельно с которым формируется и основа нового естествознания и натурфилософии, стремящихся объяснить мир из него самого.

Это не прямое, но опосредованное повторение классической темы «искусства внутри природы». Как и в более ранней западноевропейской традиции, она превращается в эстетическое обоснование принципа подражания природе: человек оказывается в состоянии повторить внутреннее искусство природы или творчество Бога, воссоздавая присущие им закономерности, порядок и гармонию. В человеческой способности к творчеству теоретики ранней академической школы видели его сходство с Создателем. Представление о Боге-художнике и художнике как «втором Боге» серьезно отличает ранний русский академизм (равно как и ренессансную теорию подражания природе) от позитивистски трактуемого реализма XIX века.

Эволюция представлений о подражательных искусствах, если брать платоновский термин *μιμητικὴ τέχνη*, была блестяще проанализирована Эрвино Панофским в его работе «Идея»⁷. Ренессанс снимает все негативные оттенки этого понятия, а «подражательные искусства» (*arti imitanti*), как и в русской теоретической традиции XVIII века, становится синонимом искусства изобразительного. Но с момента своего теоретического обоснования у Платона проблема мимесиса предполагала оценку изображения, разница между природой и ее изображением осмысливалась как различие между «правдой» и «правдоподобием».

Положение о том, что «всякое подражание искусственно» (*omnis imitatio ficta est*), в средневековой теории приобрело еще более отрицательное значение — «поддельно». С того момента как подражание, *imitatione*, стало просто «изображением», негативные эпитеты стали прилагаться к неумелым воссозданиям реальности. Вазари пишет, что до Мазаччо работы казались «написанными», его же работы были «живыми, истинными и естественными»⁸. Сходное словупотребление мы находим и в русских описаниях произведений искусства. Совпадение это глубоко закономерно. Отныне «написанными» были не все изображения, созданные рукой че-

<5> Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999. С. 61, 456.

<6> Голицын Д.А. О пользе, славе и проч. художеств. Цит. по: Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения XVII—XVIII веков. М., 1964. Т. 2. С. 766.

<7> Panofsky E. Idea. A Concept in Art Theory (1924). N.Y., 1968. Издан русский перевод: Панофский Э. Идея: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб, 1999.



А. Г. Венецианов
Натурный класс
Академии художеств
Эскиз
 1824
 Бумага, акварель, перо,
 графитный карандаш
 НИМ РАХ
 Санкт-Петербург

ловека, но лишь те, что были сделаны неумелой рукой, не способной скрыть своих усилий, своего «ремесла», так и не ставшего настоящим искусством.

Превращение прежнего негативного осуждения всякого искусства в осуждение чисто эстетическое, касающееся качества изготовления, чрезвычайно характерно. Для новоевропейской теории творчества мимесис — это прежде всего ремесло, рукотворная «вторая природа». «Подражательные искусства» понимаются в нейтральном значении этого слова, теряют все негативные оттенки платоновского понятия μιμητικὴ τέχνη. Вторичность человеческого искусства теперь воспринимается как основная его особенность, которая трактуется без всякого намека на унижающее его сравнение с «подлинной» природой, как констатация факта существования искусства, воссоздающего природу, искусства изобразительного в самом широком смысле слова.

Это важно отметить, поскольку иногда пластические искусства причислялись к «механическим искусствам». Так, один из авторов позднего Средневековья — Гуго Сен-Викторский дает этимологию понятия «подражательные искусства» и определяет их как синоним «искусств механических» (*artes mechanicae*): «Созданное человеком, поскольку это не является природой, но (всего лишь) подражанием природе, соответственно именуется *mechanicum*, то есть обольщающим, обманывающим (*adulterinum*)»⁸.

Существовали и другие попытки этимологически сблизить понятия «подражательные искусства» и «механические искусства», но важнее сам принцип отнесения искусств изобразительных к числу механических, диктующий и особое отношение к ремесленникам, занятым этой сферой деятельности.

Юлиус Шлоссер-Маньино обращает внимание на то, что и в проторенессансной Италии авторы подписывали свои произведения словами *vile mescanico*, то

есть буквально «низкий ремесленник», а не *artista* (художник)¹⁰. Речь идет скорее об обычае, но негативное отношение к «механическому» подражанию, подспудно таит платоновское определение подражания как «человеческой части фокусничества»¹¹.

Но даже когда Боккаччо пишет о Джотто: «Часто случается, что фортуна среди низких ремесел (*sotto vili arti*) таит

иногда величайшие сокровища доблести»¹², то в этих словах еще звучит эхо пренебрежительного отношения к ремеслу живописца, писатель от противного доказывает величие знаменитого мастера, противопоставляя низкий социальный статус его занятия личной доблести. Сохраняясь даже в похвале, такое отношение к искусству говорит о многом.

Своеобразие ренессансной теории художественного творчества в том, что она рождалась в рамках традиционного сопоставления и противопоставления «свободных» и «механических» искусств. Дополнительный негативный оттенок понятию «механическое искусство» сообщается еще и тем, что в староитальянском языке слово *mescanico* приобретает значение «необразованный, грубый»¹³. Здесь есть переключка с греческой традицией, где скульптор или живописец назывался *banaios*, то есть ремесленник, занятый механическим трудом. В более широком контексте этот термин тоже означал все низкое и вульгарное¹⁴.

Однако ситуация кардинальным образом меняется в эпоху Кватроченто. Альберти уже противопоставляет людей «с умом тонким и с дарованием к живописи» и людей грубых, «от природы мало способных к этим благороднейшим искусствам»¹⁵. Естественно, живопись здесь уже не трактуется как ремесло, «механическое искусство», но становится одним из благородных свободных искусств. Альберти, кстати, был единственным художником, изучившим все семь классических «свободных искусств».

Принципиально важно, что современное представление о творчестве возникает в момент формирования профессионально понимаемой и именно так разрабатываемой ренессансной теории «искусств рисунка», а не более отвлеченной теории «изящных искусств». Русская академическая теория хронологически совпала с возникновением теории изящных искусств, но была ближе теории искусств рисунка, о которой писал Вазари. Недаром так много текстуальных совпадений у Вазари и Чекалевского. Это не значит, что Чекалевский

<11 *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries. L., 1974. P. 274.

<12 Цит. по: *Петров М. Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. С. 68, прим. 30.

<13 *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Ages. N.Y., 1953. P. 37. № 2.

<14 *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; N.Y., 1985. P. 24.

<15 Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. Т. 2: Эпоха Возрождения. М., 1966. С. 32.

<8 *Vasari D.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1993. Т. 2. С. 166.

<9 *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1914. S. 89.

<10 *Schlösser-Magnino J.*, von. La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna. Firenze, Wien, 1967. P. 78.

использовал переводы Вазари, но говорит о стадильной близости обоих авторов. Они оба основное внимание сосредоточили на теории изобразительного искусства. В России в этот период именно скульптура, живопись, графика и архитектура становились видами «свободных искусств», «знатнейших художеств». Многие слова и выражения заимствовались из чужих языков, многое формулировалось вновь и осуществлялось в практике академической школы.

Лишь с того момента когда изобразительное искусство стало готово бороться за включение его в число «свободных искусств» (*artes liberales*), а *arti meccaniche* начинают формироваться и новые критерии оценки изобразительного искусства, и новое отношение к художнику. Вазари пишет о тех, кто «с почетом для себя владеет либо словесностью, либо музыкой, либо живописью, либо другими свободными искусствами» (*liberali [arti]*) и теми механическими искусствами (*meccaniche arti*), которые не только не предосудительны, но приносят другим людям и пользу, и помощь»¹⁶. Слово «достойный» Вазари повторяет несколько раз. Но перед тем как живопись, музыка и словесность могли быть рассмотрены в одном ряду, должно было пройти много времени и измениться общественный статус художника.

Изначально Российская Академия художеств включала изучение искусств и ремесел, более того, в русской традиции общее образование и образование художественное в XVIII веке вообще не были разделены. Историческое своеобразие ранней русской академической теории творчества прямо связывалось с тем, что в ней никогда не было противопоставления «свободных» и «механических» искусств. Формируется идея, что высокий профессионализм поднимает человека над его происхождением. Так было в реальности. И мы знаем, что ученики Академии художеств могли происходить из низших слоев общества и получить звание классного художника, первый чин по Табелю о рангах, шпагу и личное дворянство. Такая возможность, достигнутая талантом человека, подогревала веру в его силы и в социальную значимость таланта.

Идеал *uomo virtuoso* переводился в отечественной академической теории как «талантливый человек». Вирту — это талант, но такой талант, который связан с техническим совершенством, и это не пустая виртуозность, а виртуозность, в которой есть что-то от древнего принципа доблести-вирту, это самое серьезное отношение к профессиональному мастерству. И именно эта серьезность в отношении к обучению сближает итальянскую традицию с русской.

Действительно, в это время возникает новый принцип оценки человека — не по знатности происхождения, но по личным заслугам (официально это было зафиксировано в Табели о рангах). Академия художеств воспитывала подлинных «*uomo virtuoso*», достойных, талантливых и широко образованных людей. «Уже давно, то есть так давно, что даже и не помню, не встречал я такого ловкого, образованного и умного человека», — писал П.В. Нащокин Пушкину о недавно приехавшем из Италии с триумфом авторе «Последнего дня Помпеи»¹⁷. Карл Павлович Брюллов говорил свободно на нескольких языках, был начитан и умен, о его остроумии и живой реакции ходили легенды. Его суждения резки и прямы, его поступки смелы по праву рождения.

Брюллов относился к редкому типу прекрасно образованных, думающих и, главное, умеющих хорошо вы-

А.Г. Венецианов

Автопортрет

1811

Холст, масло

ГТГ



В. К. Шебуев

Гадание. Автопортрет

1805

Холст, масло

ГТГ

<16 Вазари Д. Жизнеописания... Т. 1. С. 579.

<17 Нащокин П.В. Письмо А.С. Пушкину.

Конец янв. 1836 // Пушкин А.С. Соч. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 267.

ражать и формулировать свои мысли художников. Брюллов — всеобщий любимец, заказать портрет у которого спешили самые именитые аристократы, человек, которым живо интересовались лучшие люди того времени, не только элита родовая, но и элита интеллектуальная. Мастера изобразительного искусства становятся в глазах общества людьми особыми, отмеченными талантом и призванием. Формируется идея об изобразительном искусстве как деятельности, дающей право на принадлежность к новой элите. Художественное творчество начинает рассматриваться как пример самоосуществления личности, в том числе социального.

В России конца XVIII — начала XIX века оформляющаяся академическая художественная элита окончательно противопоставила себя обычным ремесленникам.

Коль скоро художники начинают осознавать себя представителями элитарной профессии, начинается процесс формирования и особых профессиональных критериев оценки произведений искусства. Этот процесс обусловлен и новым отношением к техническому совершенству исполнения. Повышенное внимание к технике исполнения, умение видеть, какие «трудности» преодолел в своем произведении мастер, стали специфическими особенностями профессиональной теории искусства и зарождающейся художественной критики.

Оценки произведений искусства гораздо теснее, чем в прошлые эпохи, связаны со знанием техники художественного ремесла. Техническое мастерство становится условием высокого профессионализма, а тот, в свою очередь, — синонимом личной доблести, реализуемой через предельное совершенство в выполнении дела, которому служит человек. Представления о «деланности» и «естественности», свойственные этой эпохе, отразились и в появлении представления о ценности незаконченности, нонфинито, в частности, мнения о том, что рисунок у художника, где более непосредственно проявляется живое чувство, часто бы-

вает ярче, чем его законченные и окончательно отделанные произведения.

Русская культура на новом уровне воссоздает важнейшее для итальянской ренессансной традиции понятие *sprezzatura* — «легкость», «небрежность». Идеал небрежной естественности манер благородного человека и идеал чарующей легкости истинной «манеры» в изобразительном искусстве совпадали. Искусство поведения придворного не должно демонстрировать искусства, искусство живописца не должно казаться деланным и затрудненным. Оно должно быть столь же незаметным, как и истинная грация, ставшая культурной нормой в высшем свете. Легкость и отсутствие видимости усилия становятся важным требованием того, что можно назвать этикетом профессиональным.

Вазари и говорит о восхитительной свежести того, что возникает «внезапно, в творческом порыве», чему противопоставлены «усилия и излишняя тщательность». И. Урванов связывает грацию с чем-то незавершенным.

Академическая теория творчества рождалась в момент, когда средневековый мастер превращался в художника Нового времени, когда анонимная профессиональная традиция трансформировалась в историю искусства, творимую яркими индивидуальностями и воспринимаемую именно как история «наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Заветы профессионального опыта, накопленного поколениями, передаваемого от учителя к ученику, переплавлялись в личное мастерство и индивидуальную виртуозность. Ранняя академическая теория творчества не знала нигилистической по отношению к предшественникам позиции, которая возникла в начале XX века.

Представления об открытии и продолжении не имели характера противопоставления. «Инвенция», изобретение, остроумная выдумка — эти понятия очень важны для искусства. Но их противоположность понятию «образец», «пример» кажущееся. Ренессансное *esempio* и русский академический «образец» в чем-то



Б.М. Кустодиев
А. Мурашко за работой над коллективной картиной «Постановка натуры в мастерской И. Е. Репина»
 1900
 Бумага, графитный карандаш, акварель

противоположны средневековому *exemplum*, но в чем-то связаны с ним невидимыми нитями преемственности и продолжения. Представление о художественном образце и каноне в академической традиции XVI–XVIII веков сохранили средневековые идеи.

Средневековая традиция воспринимает иконографический образец как идеальную норму, закрепленную традицией, норму истинную и не подлежащую изменениям. Соответственно главную цель всякой интеллектуальной и духовной деятельности люди Средневековья видели в необходимости постигнуть истину и приблизиться к ней, а не интерпретировать ее. В отношении к «образцу» всегда сохраняется элемент сакрализации, позже сменяемый более свободной профессиональной интерпретацией. Постепенно *exemplum*, имеющий священное значение, превращается в шедевр, освященный всеобщим признанием. Священность сменяется на освященность традицией, от сакрального экземпляра культура переходит к художественному образцу, ставшему примером совершенного профессионального исполнения.

В Италии часто встречается слово *capolavoro*, близкое французскому *chef d'oeuvre*, буквально «работа мастера». Шедевром называлась работа, которая была своеобразным допуском для человека, стремящегося войти в гильдию уже в качестве мастера, а не ученика и не подмастерья. Этот шаг отмечал конец периода ученичества, после которого человек становился полноправным мастером цеха¹⁸.

Прежний «образец» часто воспринимается в академической традиции в качестве такой «работы мастера», шедевра. Так, Ченнини советует рисовать с образца, но «в чем бы ты ни упражнялся, всегда имей перед глазами отборный и незаурядный образец, который ты должен, рассматривая его, воспроизводить; воспроизведя же его, ты должен, полагаю я, сочетать точность с быстротой. Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем скабливать их с картины»¹⁹. Здесь рассматривается не столько работа по образцу, сколько пример работы настоящего мастера, который с самого начала имеет ясный и определенный замысел будущего произведения, именно этому и следует подражать.

Наиболее точный по смыслу перевод ренессансного понятия *esemplio* — «пример». В отличие от образца пример допускает возможность интерпретации, он предполагает личное восприятие и сугубо индивидуальный способ повторения такого примера. И не случайно чаще всего ему следуют не буквально, а именно как примеру открытия новых способов изображения или более точных методов передачи природы, примеру разрешения «трудностей», как любили выражаться теоретики этого времени. И так, это скорее образец высокого уровня мастерства, чем непосредственный источник копирования. Вот почему представления о «подражании» и «имитации» теряют свои негативные оттенки.

Д.А. Голицын также говорит о подражании мастерам прежних времен: «Понеже весьма трудно совершенство свое в натуре найти, должен живописец пользоваться изысканием древних (кои в одной части с великим тщанием и искусством предъуспели и оставили нам примеры в скульптурных сочинениях) и довольное знание иметь об антике, который бы служил

ему правилом для выбору натуры, потому что антик искусными людьми всех времен почитаем был за правило красоты»²⁰.

Только изучение работ других позволяет ученику сделаться мастером, приобщиться к тому «всеобщему мастерству», о котором спустя три века напишет Гегель. То, что Леонардо просто отбрасывает как повторение чужого, Вазари исследует как одну из предпосылок развития «собственного», как условие формирования личной манеры. Это важная основа для развития не только индивидуального творчества, но и творчества, развернутого во времени и пространстве. Вазари строго разделяет два аспекта проблемы, он более гибко относится и к подражанию чужим произведениям, для которого есть свои рациональные причины, не позволяющие просто отбросить его как несамостоятельное копирование. Да, в свое время художники подражали друг другу и тем самым отходили от истины, но они же могли помогать друг другу эту истину искать.

Вазари пишет об учениках, соблюдающих верность учителю как достойный внимания и надежный путь достижения вершин творчества, этот идеал полной идентичности с учителем. Почти средневековая интонация звучит в этих словах об «усердном стремлении подражать» и «прилежности в изучении».

Характерно, что Гаэтано Миланези сопровождает эти слова Вазари примечанием, в котором разграничивает сугубо технические навыки, которые можно усвоить и соответственно передать, и одаренность (*genio*) как способность, которая не передается²¹.

Русская академическая традиция продолжила эту линию в трактовке подражания чужому творчеству. Чекалевский пишет по этому поводу: «В искусстве можно полагать два пути, ведущие к хорошему вкусу, — один посредством рассудка, избирая самое полезное и приятное, а другой — старайся подражать тем художническим произведениям, в которых уже памятный выбор сделан»²².

Российская практика работы по прорисям показывает возможность свободной интерпретации образцов. Их не только можно, но и должно было дополнять. Обучение строилось таким образом, что образцы постоянно сверялись с натурой, с тем, что было изображено. Воображение ученика постоянно тренировалось, он не просто срисовывал, но постоянно мысленно соотносил то, что видел в рисунках другого художника, с тем, что могло бы послужить тому художнику моделью. Принцип миметизма подражательного обращения к натуре даже через чужие рисунки, через голову автора образцов пытались взглянуть на природу его глазами.

Но школа не может заключаться в эклектическом смешении разных «манер», по мнению Ченнини, если художник станет «копировать сегодня одного, завтра

<18 Cahn W. Masterpieces: Chapters on the History of an Idea. Princeton, N.Y., 1979. P. 3.

<19 Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 53.

<20 Голицын Д.А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников. Цит. по: Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1953. С. 309.

<21 Жизнеописания Пезелло и Франческо Пезелли, флорентинских живописцев *Vasari G.* // Vasari G. Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. 3. P. 35. Nota 1.

<22 Евангулова О.С. Русские теоретики о «художествах подражания»... С. 14.

другого мастера», он не приобретет манеры ни того, ни другого, а делается лишь человеком «причудливым»²³.

Очевидно, что здесь «собственная манера» не связана с представлением о неповторимости, оригинальности, непохожести на других и синонимична понятию «личное мастерство». Именно поэтому «собственная манера» может быть на первых порах хорошо усвоенной и целиком воспринятой манерой учителя, на основе которой потом, будучи вполне зрелым и сформировавшимся мастером, бывший ученик с естественностью органического процесса вырабатывает свой почерк. Леонардо окончательно отмежевывается от рецидивов цеховых форм обучения: «копирование манеры другого», имитация чужой манеры (*imitare la maniera dell'altro*) даже этически противостоит у Леонардо «изучению метода работы другого художника с натуры», срисовывающего чужие натурные штудии. Здесь Леонардо употребляет глагол *ritrarre*, которым он обозначает и рисование с натуры вообще.

Кстати, и Ченнини говорит о прорисках с помощью прозрачной бумаги, обозначая такое занятие начинающего художника не словом «копировать», но «точно изображать» (*ritrarre*) и «рисовать» (*disegnare*). Хотя в русском переводе название главы XXVII его трактата звучит так: «Почему ты должен, возможно, больше рисовать и копировать произведения мастеров», но речь идет именно о срисовывании, а не простом калькировании. Разумеется, настоящий рисунок возник тогда, когда стали работать на расстоянии, перестав обводить прориски. Ченнини не различает еще «имитацию манеры» и «изучение метода», нет у него и негативного оттенка глагола «имитировать». Но здесь есть и черта, сближающая две позиции, — отсутствует понимание «неповторимости» личной манеры как самоценного качества.

Но Ченнини специально оговаривает условия, при которых заимствование возможно: заимствовать у хороших мастеров не будет позором. Это означает только одно: идея позорности заимствования была уже распространена и требовала оправданий. Даже в уставах гильдий теперь предусматривалось, что работа над произведением, дававшим право на звание мастера, должна осуществляться без посторонней помощи.

Такая же практика существовала и в российской академической подготовке, она была внесена в уставы. Просветительская эстетика развивала не просто идею о самостоятельности творчества, но и теорию гения как «образцовой оригинальности», если вспомнить И. Канта. Конечно, дистанция между тречентистским повторением манеры учителя и работой по образцам в академической традиции XVIII — начала XIX века была огромна. Теперь академии были школами индивидуального мастерства.

И все же роль старой Академии, ее историческая заслуга и драгоценный опыт и заключен в этом объединении ученичества и профессиональной подготовки. Задуманная Петром I Академия должна была стать основой ученичества в широком смысле слова. Люди петровского времени ездили в Европу учиться, в том числе искусству. Они (а позже и пенсионеры Академии художеств) фиксировали свои наблюдения, осваивали чужие достижения. Мы знаем, насколько широк в этот период был круг закупаемых в России западноевропейских произведений, без ана-

лиза того, как их копировали, как их приобретали, как к ним относились в самых разных кругах, картина функционирования Академии художеств будет неполной.

Наконец, ученичество осуществлялось в методике копирования, в работе по образцам, которые вовсе не срисовывали бездумно. С самого начала ученика, копирующего чужую работу, учили видеть за ней реальность, которую воссоздал другой художник или гравер. Ученики академической школы применяли светотеневую моделировку, усиливая натурность образца, иногда вводили цвет. Это методика, приучающая начинающего художника исправлять образец незнакомого ему мастера, кажется мне очень интересной.

К сожалению, в современной практике копирование изгоняется, между тем мы знаем, что, возможно, копирование, ставшее своеобразной пропедевтикой к самостоятельной работе, готовит к работе с натуры, помогает натуру увидеть по-своему. Вообще в широком смысле этого слова мы не можем увидеть ничего своими глазами, прежде чем не посмотрим на это чужими глазами, глазами своего учителя. Предшествующий способ изображения — своеобразная основа, на которую записывает свои наблюдения каждый художник. Это совершенно универсальный опыт. Смысл подражания «древности и новых времен славным художникам» также заключается в «сравнении их с натурой; то есть как кто совершенства природы и в чем превосходнее изобразил...»²⁴.

Мы новыми глазами смотрим на идеал ученичества, сформулированный Академией художеств. Он выходит за пределы простого формального овладения профессией. В ренессансной культуре ученичество понималось в более широком культурном значении, но и в эпоху Просвещения, эпоху возникновения российской Императорской Академии «трех знатнейших художеств», идеал просвещенности предполагал ученичество как принцип жизни, как особое отношение к предшествующей культуре. Это не просто термин, а культурная миссия ученичества в широком философском значении этого слова. Практика пенсионерства — это тоже ученичество, причем глубоко национальное, мы воспринимаем Западную Европу как обгоняющую нас, мы обращаемся к ней так, как обращались бы ученики к учителям. Заметки путешественников — важный пласт культуры, в значительной степени повлиявший на развитие национального искусства. Это знакомство с европейской традицией, и исторически оно сыграло ту же роль, что и приобщение к античности во времена Ренессанса.

Русская культура интенсивно осваивала новые для нее ценности, в том числе и ценности миметического изображения реальности, без которого немислима академическая школа. Отходя от средневековых представлений о непосредственном и обязательном ученичестве, академическая теория расширила представление о передаваемых основах мастерства до концепции общности человеческой культуры, открытости для личного освоения всех культурных достижений предшествующих эпох.

<23 Ченнини Ч. Книга об Искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933. С. 88.

<24 Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. СПб., 1793. С. 10.

Ольга Дубова

К. П. Брюллов

Гений искусства

Эскиз

1817–1820

Бумага, уголь, пастель, мел

НИМ РАХ

Санкт-Петербург



рисунок в коллекции гравировального класса академии художеств

Художественная коллекция гравировального класса ведет свое начало со времени основания Академии художеств в середине XVIII века¹. В 1911 году в коллекции числилось более 200 наименований. Часть из них были произведениями, выполненными в классической технике резцовой гравюры наиболее яркими представителями этого направления XVII–XVIII веков, такими как Ж. Одран, Ж. Эделик, П. Древе, Ж. Вилль, Д. Вольпато. Эти листы могли попасть в собрание Академии еще во второй половине XVIII – начале XIX века в качестве даров. В коллекции представлены работы известных европейских художников, имевших самое непосредственное отношение к Академии: либо преподававших в ней, как первый руководитель гравировального класса Г.Ф. Шмидт и сменившие его А.Я. Радиг и И.С. Клаубер, либо работавших в Петербурге и удостоенных академических званий, как Б.Л. Анрикез, Д. Уокер, И. Саундерс, Т. Райт, Ф. Вендрамини. Многие видные европейские граверы первой половины XIX века были друзьями или знакомыми руководителя гравировального класса и заведующего кабинетом эстампов Н.И. Уткина. Нередко они состояли с ним в переписке и обменивались оттисками своих произведений, поэтому в собрании гравировального класса оказались работы таких мастеров, как Р. Морген, Т. Ришомм, А. Смит, Ч. Хит, П. Тоски. Коллекция пополнялась также за счет учебных работ выпускников Академии и листов, созданных для получения медалей и академических званий. Подобные гравюры Е.П. Чемесова, Г.И. Скородумова, А.Г. Ухтомского, С.Ф. Галактионова, И.В. Чесского, И.А. Берсенева, К.Я. Афанасьева, Н.И. Уткина и Ф.И. Иордана по праву считались несомненными достижениями в отечественном гравировальном искусстве второй половины XVIII – первой половины XIX века. Аналогичная практика формирования коллекции гравировального класса сохранилась и после реформы 1893 года, когда наряду с лучшими ученическими работами приобретались и листы известных современных европейских мастеров, таких, например, как А. Цорн или В. Уигер.

Однако особый интерес в коллекции гравировального класса вызывают не сами гравюры, которые все-таки в своей массе не уникальны, а подготовительные рисунки к гравюрам, выполненные в технике итальянского карандаша. Рисунок с оригинала был непременно стадией в работе над гравюрой, но качество экземпляров из этой коллекции столь высоко, что они, несомненно, могут рассматриваться как вполне самостоятельные

¹ Единственная известная опись имущества этого класса была заведена не ранее 1868 и не позднее 1871 г.



Г. Ф. Шмидт
Портрет художника Пьера Миньяра
С оригинала Г. Риго
1744
Бумага, гравюра резцом
НИМ РАХ. Санкт-Петербург

произведения, имеющие собственную эстетическую ценность.

Первый из них – подготовительный рисунок С.Ф. Галактионова к гравюре с пейзажа Я. Рейсдаля «Болото» из собрания Эрмитажа. Когда 13 ноября 1845 года профессор Галактионов представил Совету сделанный им рисунок, Совет «в одобрение и пособие к произведению эстампа с сделанного им рисунка» назначил к выдаче «разновременно на счет суммы на ободрение художников положений, всего две тысячи руб»². Галактионов умер, не успев закончить гравюру, и она была завершена только в 1859 году П.К. Константиновым³.

В коллекции гравировального класса находились также два подготовительных рисунка Н.И. Уткина к гравюрам «Святое семейство» с оригинала А. Бронзино и «Василий Великий» с оригинала В.К. Шебуева. Заказ на вторую гравюру был дан Уткину Советом АХ. Работа над рисунком длилась в течение шести месяцев⁴.

Труд Уткина над гравюрой «Василий Великий» с оригинала Шебуева должен был, по определению Совета АХ, увековечить «превосходное художественное» произведение и «сделать оное известным и у нас в России, и в чужих краях»⁵. С той же целью возвратившемуся из Италии в 1850 году Ф.И. Иордану Академией была заказана гравюра с хранившегося в Эрмитаже живописного полотна А.Е. Егорова «Истязание Спасителя», поскольку «картина эта по рисунку и стилю принадлежит вообще к замечательнейшим новым творениям искусства в Европе, особенно же в русской школе она доселе может почитаться единственной»⁶. Условия выполнения Иорданом подготовительного рисунка к гравюре были специально оговорены на заседании Совета Академии художеств 13 сентября 1850 года:

«1. здесь в С.-Петербурге он приступит к рисовке означенной картины, безотлагательно, цену за рисунок назначает сто червонцев... 4. По выгравировании доски рисунок, им сделанный для гравирования предоставляет, в собственность Академии»⁷.

К сожалению, после очередного расформирования музея в 1930 году следы одного из рисунков – а именно Уткина с шебуевского «Василия Великого» – теряются, но остальные три по-прежнему украшают собрание отдела графики Музея Академии художеств.

<2> Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской С. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб., 1866. Ч. 3. С. 44.

<3> Там же. С. 326.

<4> Принцева Г.А. Николай Иванович Уткин. 1780-1863. Л., 1983. С. 108.

<5> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 2740. Л.4

<6> Петров П.Н. Указ. соч. СПб., 1866. Ч. 3. С. 139.

<7> Там же.

Елена Плюснина

Drawings Saved in the Engraving Class

They are said to have begun a collection in the engraving class shortly after the Russian Academy of Arts was founded in the middle of the 18th century. In 1911, the collection numbered more than 200 items. Some of them were real masterpieces in the classic line-engraving technique, by the most celebrated 17th- and 18th-century printmakers, Jean Audran, Gérard Edelinck, Pierre Drevet, Johann Wille and Giovanni Volpato. These sheets must have been received as gifts as early as in the second half of the 18th century – the early 19th century. Among the rest of the collection are works by some well-known European artists.

The engravings are remarkable enough, but even much more so are the preparatory drawings to them, done with the porte-crayon. It is well known that no engraving at the time was made without having made a number of drawings from life before. Those in the collection are so superb in quality that they may very well be viewed as artworks on their own, having intrinsic aesthetic value.

Ф.И. Иордан
Истязание Спасителя
С оригинала
А.Е. Егорова
1850
Бумага,
гравюра резцом
НИМ РАХ
Санкт-Петербург

Yelena Plysnina



С.Ф. Галактионов
Болото
С оригинала
Я. Рейсдаля
1845
*Подготовительный
рисунок к гравюре*
НИМ РАХ
Санкт-Петербург

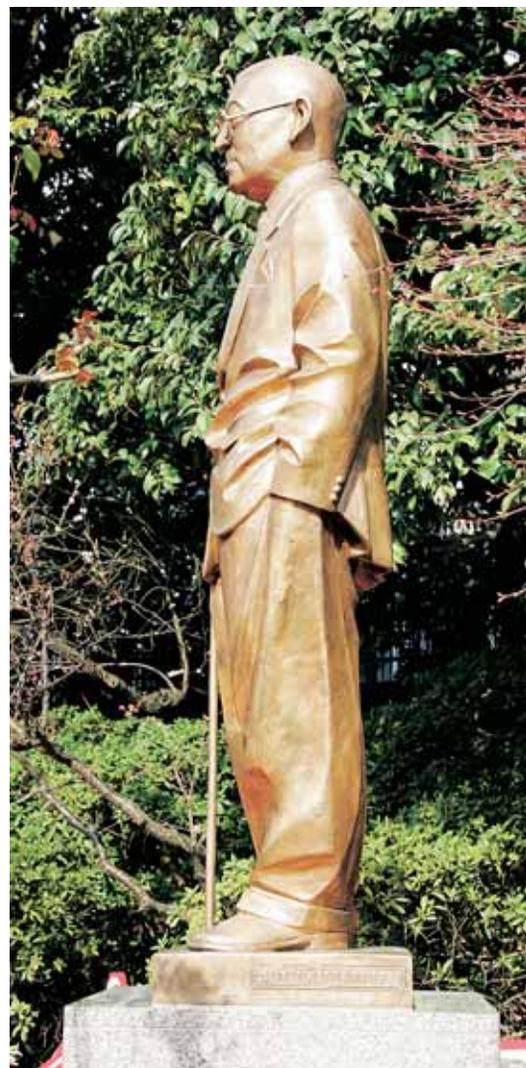




ПАМЯТНИК ИТИРО ХАТОЯМЕ РАБОТЫ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ ОТКРЫТ В ТОКИО

В Токио состоялось открытие памятника 52-му премьер-министру Японии Итиро Хатояме. Автор скульптуры – всемирно известный художник, президент Российской Академии художеств, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО Зураб Константинович Церетели.

С идеей передать в дар столице Японии памятник выступил Российский комитет XXI века – общероссийская общественная организация, созданная в 1998 году по инициативе Президента Российской Федерации и премьер-министра Японии с целью всестороннего укрепления российско-японских связей. Так, 19 октября 2006 года в Москве прошел японско-российский форум, приуроченный к 50-летию годовщины со дня подписания Совместной декларации о восстановлении дипломатических отношений между Японией и СССР, где председатель Российского комитета XXI века мэр Москвы Юрий Михайлович Лужков выступил с инициативой о передаче в дар обществу «Япония – Россия» памятника 52-му премьер-министру Японии Итиро Хатояме. Мэр Москвы также подчеркнул особую значимость заслуг Хатоямы, который в 1956 году прибыл в Москву и подписал советско-японскую Совместную декларацию, которая положила конец войне между двумя странами, ознаменовав начало дипломатических связей. Сегодня общество «Япония – Россия» возглавляет внук Итиро Хатоямы – Юкио Хатояма, член палаты представителей.



Ichiro Hatoyamo Monument by Zurab Tsereteli Unveiled in Tokyo

The ceremony of unveiling a monument to Ichiro Hatoyamo, the 52nd Prime Minister of Japan, took place in Tokyo. The author of the sculpture is the worldwide-famous artist Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, UNESCO Goodwill Envoy title holder.

The proposal to hand the monument over to the capital of Japan as a gift has come from the “Russian Committee of the 21st Century”, an all-Russian public organization set up in 1998 on the initiative of the President of the Russian Federation and the Prime Minister of Japan for the purpose of comprehensively strengthening Russian-Japanese relations.

On 19 October 2006, a Japanese-Russian forum took place in Moscow, timed to mark the 50 years passed since the signing of the Joint Declaration between Japan and the Soviet Union. Speaking at it with an initiative to hand the Ichiro Hatoyamo monument as a gift to the Japanese-Russian Friendship Association, Mayor of Moscow Juri Luzhkov, chairman of the Russian Committee of the 21st Century, underlined that the merits of the 52nd Prime Minister of Japan have had a special significance. In 1956, Ichiro Hatoyamo, despite his serious illness, had decided to go to Moscow, where a Soviet-Japanese joint declaration was signed, putting an end to the confrontation of the two countries and ushering in the beginning of their diplomatic relations. The Japanese-Russian Friendship Association is today headed by the grandson of the celebrated prime minister, Yukio Hatoyamo, member of the House of Representatives.

Zurab Tsereteli's sculpture shows the prime minister standing full-length, resting on a walking-stick, his left hand in pocket – Ichiro Hatoyamo's characteristic gesture. The monument is oriented in such a way that the prime minister's eyes are looking into the direction of Moscow, as a symbol of the hope that the mutual relations between Japan and Russia and the peace and friendship between the peoples of two countries will continue and strengthen. The unveiling ceremony was attended by Chairman of the Government of the Russian Federation M.Ye. Fradkov and





Итиро Хатояма (1883–1959) – видный политический деятель Японии. Еще до Второй мировой войны он неоднократно избирался депутатом парламента, занимал ряд министерских постов. В ноябре 1945 года Хатояма основал либеральную партию, был первым председателем либерально-демократической партии Японии, в 1954–1956 годах трижды возглавлял Кабинет министров. С 1957 по 1959 год был президентом общества «Япония – СССР».

Памятник, созданный Зурабом Церетели, был доставлен в Токио 13 января, перевезен в Дом-музей Итиро Хатоямы в центре японской столицы и установлен на территории просторного сада Дома-музея. Итиро Хатояма изображен в полный рост. Опираясь на трость, он держит левую руку в кармане – его характерный жест. Проницательный взгляд мудреца обращен в сторону Москвы, как бы символизируя надежду на дальнейшее укрепление взаимоотношений Японии и России, мир и дружбу между народами двух стран. Ради этого когда-то, несмотря на тяжелую болезнь, Хатояма все-таки поехал в Москву.

Значимость этого решения премьер-министра Японии трудно переоценить. И по сей день подписанный Хатоямой документ остается одной из основ межгосударственных отношений России и Японии. Именно поэтому торжественная церемония открытия памятника, которая состоялась 28 февраля 2007 года, прошла на самом высоком уровне, с участием правительственных делегаций двух стран.

Первая часть церемонии представляла собой освящение по древнему синтоистскому обряду. После завершения службы и официального открытия состоялась памятная фотосъемка почетных гостей Российской Федерации, Японии и представителей семьи Хатояма. Далее был организован прием, где стороны обменялись приветствиями и поздравлениями по случаю проведения мероприятия.

В церемонии открытия приняли участие председатель Правительства Российской Федерации Михаил Ефимович Фрадков и премьер-министр Японии Синдзо Абэ, а также с российской стороны Полномочный представитель Президента Российской Федерации в Дальневосточном округе Камиль Шамильевич Исхаков, Чрезвычайный и Полномочный Посол Российской Федерации в Японии Михаил Михайлович Белый, заместитель мэра Москвы в правительстве Москвы Иосиф Николаевич Орджоникидзе, президент Российской Академии художеств, автор памятника Зураб Константинович Церетели. С японской стороны – министр иностранных дел Японии

Ассо Таро, председатель Палаты представителей Ехэи Коно, генеральный секретарь либерально-демократической партии Наохидэ Накагава, внуки Хатоямы Юкио и Кунио Хатояма – члены Палаты представителей и другие.

«Я думаю, что я поймал характер этого выдающегося политического деятеля, – отметил Зураб Церетели в интервью ИТАР-ТАСС. – Я долго изучал материалы об Итиро Хатояме, учитывал то, что у японцев свой характер, своя привычка смотреть. Мне кажется, что наши японские друзья довольны памятником, и это большая честь для меня как художника».

Новое произведение З.К. Церетели получило высокую оценку коллег в России и за рубежом (одним из первых с новой работой его поздравил знаменитый архитектор Кишо Курокава, с которым художник встретился в Токио), а также политиков и дипломатов, присутствовавших на церемонии. Премьер-министр Японии Синдзо Абэ, поблагодарив М.Е. Фрадкова за участие в церемонии открытия памятника бывшему премьер-министру Японии Итиро Хатояме, отметил, что «памятник делал известный скульптор Зураб Церетели, и он действительно получился очень хорошим».

В свою очередь от семьи Хатоямы и лично от Ясуко Хатоямы, владелицы Дома-музея Хатоямы, автору памятника была передана благодарственная грамота, в которой семья Хатоямы выразила благодарность «за добрую волю, проявленную по случаю 50-летия со дня подписания Совместной декларации Японии и СССР в создании прекраснейшего произведения – памятника 52-му премьер-министру Кабинета министров Японии Итиро Хатояме с воплощением его чувств, с которыми он вел переговоры в обстановке межгосударственных отношений Японии и СССР тех дней».

С приветственным посланием к З.К. Церетели обратился Генеральный директор ЮНЕСКО Коихиро Мацуура. Он дал высокую оценку как созданному памятнику Хатояме, так и деятельности Церетели в целом как художника и Посла Доброй Воли ЮНЕСКО. «Для обеих стран чрезвычайно важно, что автором памятника Итиро Хатояме является российский скульптор Зураб Церетели», – подчеркнул генеральный директор. «ЮНЕСКО отмечает вдохновляющее лидерство, которое в течение многих лет г-н Зураб Церетели проявляет в утверждении взаимоуважения, взаимопонимания и толерантности средствами искусства. Он показал, как искусство может способствовать развитию диалога между культурами и народа-



Prime Minister of Japan Shinzo Abe, as well as other high-level officials of the two countries.

“I think I have captured well the character of the outstanding political leader,” said Zurab Tsereteli in an interview to ITAR-TASS. “I’ve spent a lot of time studying materials about Ichiro Hatoyama. I’ve had in my mind the Japanese have a peculiar frame of mind and a peculiar way of looking at things. I believe our Japanese friends have been satisfied with the monument and this is a great honour for me as artist.”

Tatiana Kochemasova

ми и, таким образом, помогать укреплению мира и безопасности, — отметил Мацуура. — Эта инициатива — еще одна иллюстрация глубокой приверженности г-на Церетели идеалам, лежащим в основе деятельности ЮНЕСКО».

Открытие этого памятника стало не только ярким художественным явлением, но и широким жестом, имеющим общественную и дипломатическую значимость. Собрав многих представителей японской дипломатии, принадлежащих к разным политическим партиям, и делегации двух стран, стремящихся к налаживанию более тесных связей, данная культурная акция еще раз продемонстрировала объединительную силу искусства, выявив потенциал, заложенный в самой природе искусства, который непременно должен использоваться как уникальный опыт в установлении диалога между культурами и народами мира.

Татьяна Кочемасова



графические листы зураба церетели

«**К**огда рождается идея, моментально рисую, — говорит президент Российской Академии художеств Зураб Церетели, — поэтому альбом у меня все время с собой: и в самолете, и в поезде». Рисунки в этих альбомах создают единую картину графических образов, позволяют заглянуть в творческую лабораторию художника. Иногда мастер дополнит их деталями, насыщая цветовыми аккордами, когда один-единственный акцент помогает вывить новое звучание уже знакомого произведения.

Его педагогами были замечательные мастера, которые преподавали в Тбилисской академии художеств: Уча Джапаридзе, Аполлон Кутателадзе, Иосиф Шарлемань, Василий Шухаев (в Московском музее современного искусства благодаря стараниям Зураба Церетели есть графические работы этого мастера, в том числе штудии голов натурщиков, портреты в рост, анималистические наброски). Своеобразной «академией» стали и поездки в качестве художника в археологические и этнографические экспедиции.

Графические листы художника, как бы сами со-



Стр. 28–29. Художник

2002

Бумага, тушь, гуашь

Сон художника

2002

Бумага, тушь

< * Высказывания художника даются из интервью автору статьи, 7 февраля 2007 года.



Zurab Tsereteli's Sketchbooks

Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, may often be seen drawing – at the meetings of the Academy's presidium, at briefings in the Moscow Museum of Modern Art, when on an air flight, or sitting at a Paris cafe.

"When a new idea occurs to me," he says, "I cannot help drawing it. So I keep my sketchbook by myself all the time, even when travelling by air or by train."

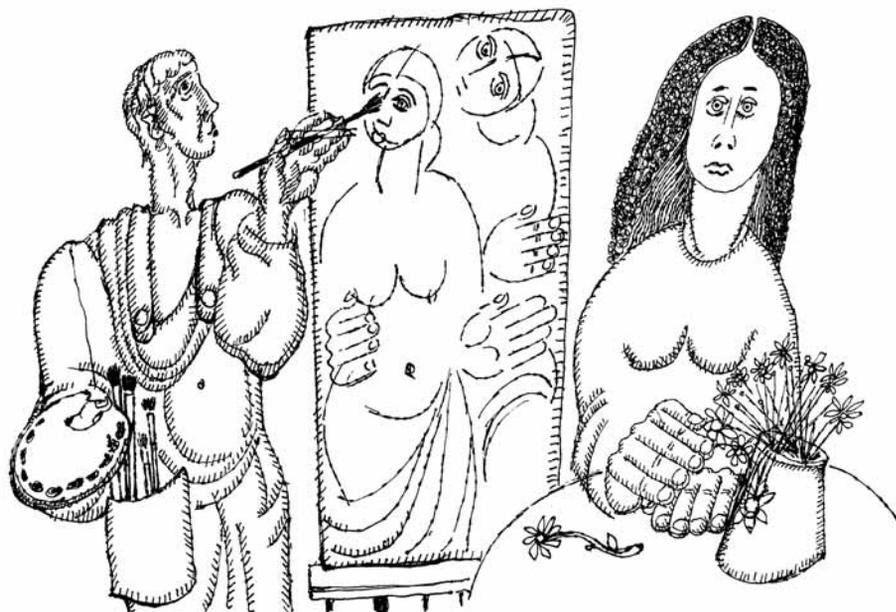
Each of the drawings in the sketchbook runs all over the verso and recto of the leaf. Images follow one another, from one composition into the next, producing a single picture. They give an insight into the artist's sanctum sanctorum – his creative laboratory.

Browsing through these leaves, you cannot help noticing that the images all by themselves are sorted into several thematic cycles or are forming whole series of drawings. First and foremost, it is the theme of the home land. It is in the graphics that the theme of Georgia seems to have been keeping high profile, throughout his work. The portraits of contemporaries bulk large, making a cycle on its own. Incidentally, Zurab Tsereteli never makes self-portraits, but the personages in his sketchbooks betray some of his own likeness. Still lifes and townscapes as stand-alone pieces are much rarer than others.

The theme Tsereteli likes best is Charlie Chaplain, one of his most beloved film protagonists. Another extensive cycle shows sketches and drafts for monuments he is going to create. There are some erotic motifs as well. All in all, his sketchbooks are the artist's testing ground, demonstrating his skills to arrange and rearrange images into collections according to his vision.

Many of his graphic works have been converted into silk-screen and printed, in a limited number of copies, at Zurab Tsereteli's silk-screen printing shop in Moscow. In 2006, Zurab Tsereteli's series of silk-screen prints won this shop a gold medal from the SGIA Internal Association in the field of introducing latter-day technologies of copying works of art.

*Yevgenia
Sergeyeva*



бой распределяются по нескольким тематическим циклам, складываются в целые графические серии: это в первую очередь все та же тема родной земли, грузинская тема. Сюда входят многочисленные жанровые сценки, характерные персонажи: сыровар, обувных дел мастер, шарманщик, винодел, уличные музыканты, дворник, птичница. Это и отдельно стоящие фигуры в рост, и многофигурные композиции.

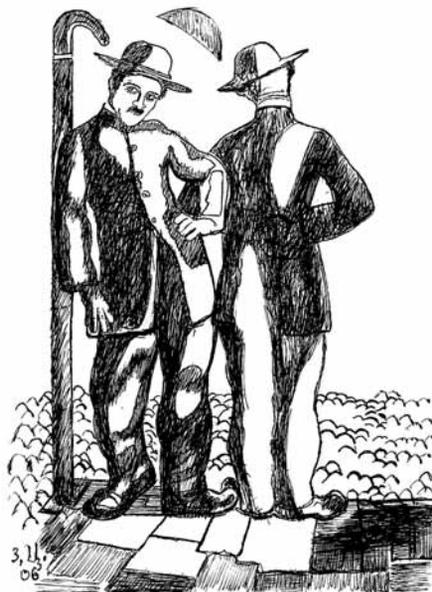
Обширный цикл составляют портреты современников: «Борис Ефимов» (2001, бумага, тушь); «Игорь Моисеев» (2001, бумага, тушь); «Лев» (2001, бумага, тушь) и др., где не только обнаруживается портретное сходство, но и выявляются некие отвлеченные характерные типажи современников.

Излюбленная тема художника – композиции с обожаемым им Чарли Чаплиным.

Натюрморт и городские пейзажи в качестве самостоятельных жанров встречаются в его графике значительно реже. Городской цикл объединяют впечатления в основном от поездок (серии «Хорватия», «Париж»), а также образы родного Тбилиси. Изображение города чаще используется как часть композиции при изображении дальних планов.



3.2.2006
3.1.06.



Из серии «Иерусалим»

2004

Бумага, тушь, гуашь

Чарли Чаплин

2006

Бумага, карандаш, тушь

**И страх,
и удивление, и волнение**

2001

Бумага, тушь, акварель, гуашь

В отдельный цикл также можно выделить эскизы и наброски будущих монументов (в частности, эскиз к памятнику понтифику Иоанну Павлу II, который недавно установлен во французском городе Плоэрмель).

Есть в его творчестве и эротические мотивы.

Перед нами своего рода арсенал художника, который демонстрирует умение составлять образы в коллекцию, по-новому их сочетать.

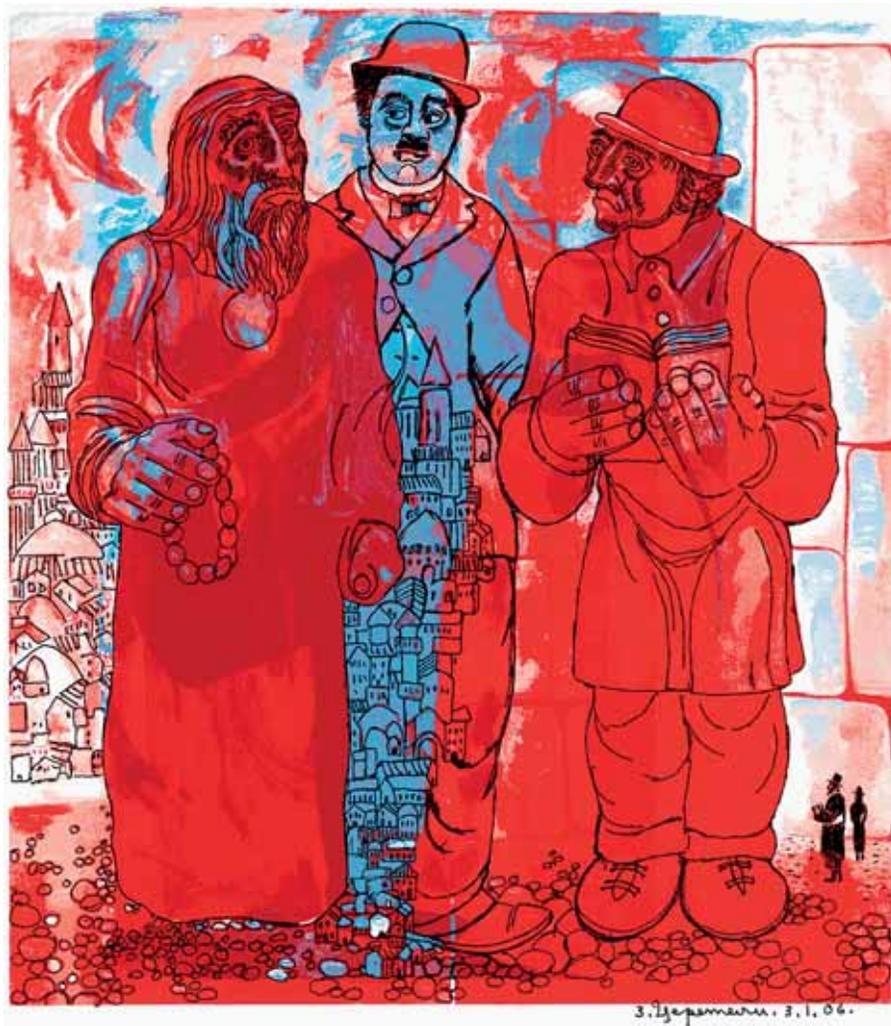
Для графических листов Зураба Церетели характерно внимательное отношение к прочерчиваемой линии контура. Абрис фигур и предметов всегда предельно точен.

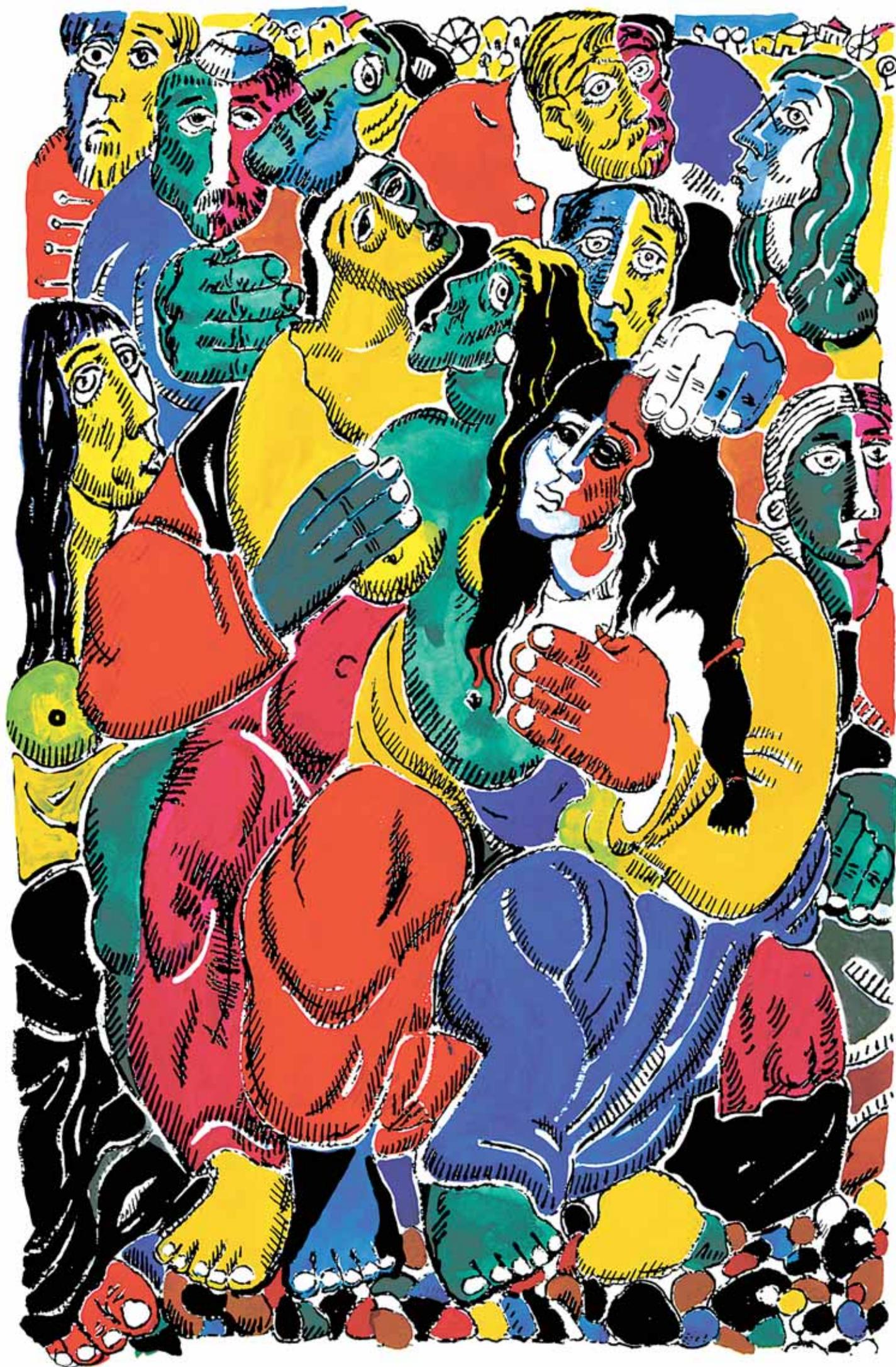
Им присущи чистые линии и ясный силуэт, всегда можно без затруднений различить графические структурные построения, четко продуманное расположение композиционных элементов на листе, при этом изображение вступает в пространственно-ритмическое взаимодействие с фоном бумаги. Во внешней статике фигур присутствует внутренняя динамичность. Это статика на грани движения. Очевидно, что в основе кажущейся простоты и лаконичности композиций лежат продолжительные эксперименты в области формообразования, когда язык графики переходит в язык графических

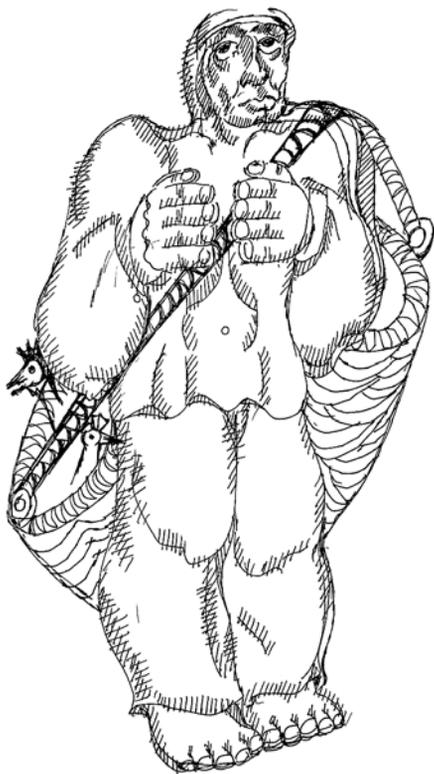
символов. «Моя техника — карандаш, тушь и черные чернила. И самое главное, образ раскрыть. Форма — самое главное», — говорит Зураб Церетели. Художник сначала прочерчивает контурный рисунок, после чего идет проработка объема, в том числе и за счет цвета. «Я все вижу в цвете. И скульптуру вижу в цвете, и графику вижу в цвете. Все, когда рисую, вижу в цвете», — подчеркивает художник.

«В графике вырабатывается та монументальность, та пластика, которую потом можно перенести в живопись или скульптуру», — поясняет мастер.

«Начиная от графики, вы можете посмотреть, как графические отношения и графическое мышление развиваются. Это зависит от формы. Например, я увидел в аэропорту: двое — уникальнейшие типажи (с пейзажами). Они шли и друг с другом разговаривали. И я не улетел. И когда в Петербург приехал, то сделал первый набросок — эту графику. Потом не успокоился, пока не сделал две большие скульптуры, которые сейчас стоят на Пречистенке», — говорит Зураб Церетели. Речь идет о графическом листе из серии «Иерусалим» (2004, бумага, тушь, гуашь). На переднем плане изображены две мужские фигуры в рост, закутанные в длинные до пят плащи-накидки. Они максимально приближены к зрителю, перекрывают одна другую и повернуты с небольшим разворотом в три четверти вправо. Фигуры идентичны: одного роста, на их головах невысокие, округлой формы шляпы, обуты в остроконечные черные туфли. Открытыми остаются только их лица и кисти рук, проглядывающие сквозь складки плащей. Сложный черный цвет, доминирующий в их одеяниях, в местах сгибов складок плащей высветляется и переходит в светло-серые и даже ко-







На рынок. 2002
Бумага, гуашь

Поговорим. 2003
Бумага, тушь, гуашь

ричные тона. Строгие линии абрисов фигур контрастируют с завитками бакенбардов и пейзажей ближайшей к зрителю фигуры. Поэтому художник использует штрихи зигзагообразных линий, пересекающие в нескольких местах прямые линии контуров ближайшей фигуры. Вторая фигура воспринимается как тень первой, ее взгляд не акцентирован, глаза опущены вниз. Глаза ближайшего персонажа, наоборот, открыты и смотрят вперед и вдаль. Композиция словно выхвачена художником из потока живых наблюдений, персонажи как бы продолжают свое неотропливое движение. В скульптурах из серии «Иерусалим» мы видим уже более детальную проработку, иные ракурсы, работу с объемами, характерную для круглой скульптуры, дополнительные акценты в атрибутах, другие мимику лиц и жесты рук.

Мастер, обладая широтой творческого дарования, подобно круп-

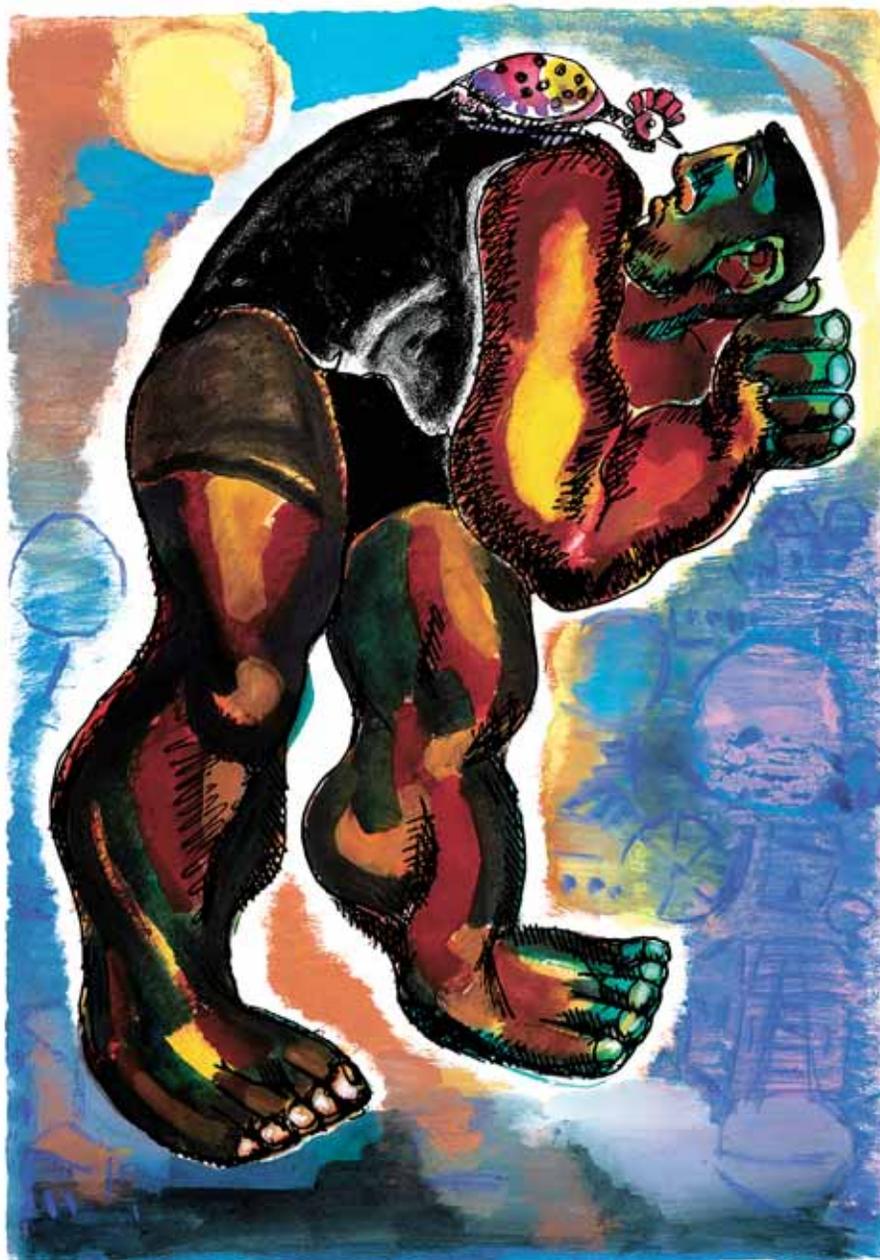
ным титанам Возрождения воплощает свои замыслы в различных видах классического изобразительного искусства: и в живописи, и в графике, и в скульптуре, является организатором значительных архитектурных проектов.

Если вы хотите глубже узнать художника, его внутренний мир, интимные стороны его творчества, смотрите его графические листы. Примеры увлечения мастеров прошлого — живописцев и скульпторов — искусством графики широко известны. Таковы Леонардо, Микеланджело, Рембрандт, а также Франсиско Гойя, Генри Мур, Марк Шагал, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали.

Среди коллекционеров произведений современного изобразительного искусства собиратели оригинальной и тиражной графики представляют особый тип. Как правило, это интеллектуалы, ценители и знатоки искусства, прекрасно разбирающиеся в технической стороне дела. Но вместе с тем способные оценить и содержательную сторону произведений искусства, стремящиеся иметь в своей коллекции произведение не только бесспорно подлинное, но и отмеченное печатью искренности профессиональной и, если можно так сказать, душевной. Действительно, графическое творчество с точки зрения частного коллекционирования весьма привлекательно. Это не только потому, что оно более доступно, особенно если речь идет о тиражной графике, но, может быть, в первую очередь именно потому, что графика гораздо в большей мере, позволяет ближе познакомиться с творческой лабораторией мастера. И именно в этом аспекте представляет особый интерес графическое творчество Зураба Церетели.

В заключение хочется обратить внимание на стремление художника освоить в этом виде искусства новейшие технологии. С середины XX века в современном искусстве широкое распространение получила техника шелкографии, которая позволяет максимально точно передать тончайшие нюансы цвета. Многие графические произведения мастера переведены в шелкографию и отпечатаны ограниченным тиражом в Мастерской шелкографии Зураба Церетели в Москве. В 2006 году на международной выставке SGIA мастерская завоевала золотую медаль за серию шелкографий Зураба Церетели.

Евгения Сергеева





РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ

Юбилей Академии

15 июня 2007 года в Москве начнутся торжества, посвященные 250-летию юбилею Российской Академии художеств. В зале церковных соборов храма Христа Спасителя пройдет торжественное собрание по случаю юбилея, на котором будут присутствовать представители правительства РФ и Москвы, Совета Федерации и Госдумы, Министерства культуры РФ, московской Патриархии, дипломатического корпуса, ЮНЕСКО, представители бизнес-элиты и творческой интеллигенции, многочисленные зарубежные гости, среди которых ведущие художники разных стран мира.

В Центральном выставочном зале «Манеж» состоится открытие масштабной юбилейной художественной выставки, которая призвана показать и историю, и современность этого ведущего творческого учреждения страны. Экспозиция призвана раскрыть роль Академии как крупнейшего центра целой сети художественных учреждений, обеспечивающего учебную, научную и музейную деятельность в области изобразительного искусства, архитектуры, дизайна и искусствознания. Одна из главных задач выставки – представить Академию как активно работающее сегодня сообщество творческих личностей, лидирующих во многих областях российского искусства.

Выставка обширна, разнообразна и состоит из многих частей. В ней присутствует исторический раздел, который рассказывает об основании Академии по инициативе графа И. И. Шувалова в царствование императрицы Елизаветы Петровны и о преобразовании ее Екатериной Великой, утвердившей устав Академии. Экспозиция показывает, как постепенно складывалась прославленная академическая система художественного образования. Перед зрителем предстанут редчайшие экспонаты из собрания Научно-исследовательского музея Академии в Санкт-Петербурге и целого ряда его филиалов: Музея-усадьбы И. Е. Репина, Музея-квартиры И. И. Бродского и др. Это шедевры русского и западноевропейского искусства XV–XX веков. Несомненным украшением экспозиции станут произведения И. Репина и В. Маковского, И. Левитана и В. Сурикова, М. Нестерова и Г. Савицкого, И. Айвазовского и А. Архипова, Н. Крымова и В. Поленова, К. Коровина и А. Куприна, И. Грабаря и П. Кончаловского, И. Машкова и М. Сарьяна и многие другие.

Будет экспонироваться большое полотно В. Якоби «Инаугурация Императорской Академии художеств. 1765 г.», портретная галерея попечителей, президентов, замечательных педагогов Императорской – Российской Академии художеств, уникальные архитектурные модели, среди которых величественная модель Смольного собора архитектора Растрелли.

Высочайшей техникой исполнения отмечены графические листы архитектурных проектов великолепных сооружений, ансамблей, памятников, созданных В. Захаровым, А. Ворониным, К. Росси, О. Монферраном, О. Бове, К. Тоном и др.

Один из интереснейших разделов выставки – документальные фотографии, своеобразная фотолетопись жизни Академии художеств начиная со второй половины XIX века.

В полной мере показано лицо Российской Академии художеств сегодня во главе с ее президентом Зурабом Церетели. Выставка отразит богатейшую творческую палитру мастера, зритель увидит много новых работ последних лет.

Не меньший интерес вызовут работы известных художников XX века, членов Российской Академии художеств. Это произведения художников, мастеров всех художественных специальностей, воспитанных академией, преподававших в ней: живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, мастеров декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства, дизайна, а также искусствоведов. Широко представлены также работы членов Академии из многих регионов России.



первая мировая в рисунках василия шухаева



Память о Первой мировой войне в России скудна. Судьбы миллионов вычеркнуты из анналов истории. Строки учебников или эпопея Александра Солженицына вовсе не помогают воскресить былое. Просто не осталось тех людей, которые могут оплакать погибших, таких наивных при жизни и не ставших мудрее в памяти потомков. Тем не менее кадры кинохроники чудом сохранили обрывки этой неизвестной войны со всей ее жуткой прозой быта и смерти, когда некрологи в газетах занимали целые страницы. Там, в окопах, в грязи, в горячечном бреде зрела революция и последовавшая за ней Гражданская война, зачастую проходившая по линиям бывшего фронта; война, на которой бывшие сослуживцы, солдаты и офицеры, убивали друг друга. В хаосе могло позабыться все...

Что, собственно, и случилось. Однако...

Честнейшим документом тех лет (иначе и не скажешь) стали военные рисунки Василия Шухаева, выполненные в 1915–1916 годах для задуманной (но не осуществленной) громадной композиции «Полк на позициях», для которой позировали офицеры лейб-гвардии Уланского и Мариупольского полков. Многие из этих рисунков погибли в полковых музеях во время революции, некоторые остались в частных собраниях.

Верный ученик Д.Н. Кардовского (в 1908–1912 годах Шухаев учился в Академии художеств), он прежде всего ценил мастерство как вершину ремесла художника, следование традициям эпохи Возрождения и верность натуре. Последнее хорошо ощутимо в его военных рисунках. Характерно, что мастерству художника поверили и сами модели, которые поначалу довольно скептически отнеслись к замыслу.

Тщательно, следя за каждой складочкой, за каждой деталью, мастер вырисовывает мундиры и самих персонажей, в них облаченных. В лицах читаются усталость, воля к выполнению долга или обреченность. Каждая поза верна, потому что в ней скрыта привычка действовать, тот особый военный профессионализм, который неизгладимой печатью ложится на облик призванных бога войны Марса. Все это Шухаев понял и передал в великолепных рисунках сангиной. Рисунках большого размера, сохранившихся чудом (бумага стала от времени хрупкой).

В дальнейшем у Шухаева укрепятся позиции неоклассика (это еще в 1916 заметил критик С. Маковский). В 1917-м художник выступил инициатором создания «Цеха живописцев Святого Луки», название которого напоминает о первом сообществе будущих знаменитых назарейцев начала XIX века. Шухаеву были симпатичны их идеи воскрешения стиля большого искусства, соединения национальных традиций с традициями Ренессанса (сам он был в Италии в 1912–1914 годах). И все же сам мастер — вовсе не неоклассик, как его стали привычно именовать, а художник, который устремился к неоидеализму, идущему к изучению природы (но не от нее). Так зарождалась новая вещественность, аналогичная движению, которое сложилось в Германии на рубеже 1910–1920 годов. Первые ее приметы в России мы видим в портретных набросках к картине «Полк на позициях».

Валерий Турчин

Ротмистр Кузовский. 1910-е

Бумага, сангина, соус

ММСИ

Голова лошади. 1914

Бумага, сангина

ММСИ

Поручик Петров. 1910-е

Бумага, сангина, соус

ММСИ

WWI in Shukhaev's Sketches

The painter Vasily Shukhaev made drawings while in active service in 1915-16. He did it for his would-be "The Regiment on the Front Lines", a wide composition he had hoped to complete but never did. Some of the officers of the Uhlan and Mariupol Life Guards Regiments were sitting as models. Many of his drawings, kept in the regiments' museums, perished during the revolution; some survived in private collections. Vasily Shukhaev studied under D.N. Kardovsky at the Academy in 1908-12. Loyal to the tenets of his teacher, he valued high craftsmanship, the Renaissance traditions and truth to life. He remained so in his WWI drawings, too. Remarkably, the officers who sat as models took their comrade-in-arms' venture with mistrust, but changed their mind when they saw the result.

Indeed, the master has taken pains with every detail in their uniforms and every feature in their faces. The officers' wary, set to do their duty and at the same time doomed. Their poses show a hidden habit to act at first call, the stamp of war service they could never shed off. Shukhaev rendered it perfectly in his crayon drawings. It is a miracle that the large-sized drawings (their paper got brittle with time) have survived.

After the war, Shukhaev confirmed his stance as neoclassic. In 1917, he set up the St Luke Workshop. Its painters put heads together to revive grand art by combining Russian and Renaissance traditions (Shukhaev travelled in Italy in 1912-14). Yet Shukhaev himself was no neoclassic as he has come to be called later. His dream was a neo-idealism based on studying real life as it was. Gradually this was giving rise to a new movement of objective painting, alike the German one in the 1910s and 1920s. And Shukhaev's portrait sketches for his painting "The Regiment on the Front Lines" do reveal first signs of this movement in Russia.

Valery Turchin



Внутренний стиль

ОФОРТЫ ПЕНА ВАРЛЕНА



Корейский крестьянин
в широкополой шляпе
1958
Офорт

Существует традиционный корейский ритуал — способ предсказания жизненного пути для ребенка. В первый день рождения, который отмечается как большое событие, устраивается праздник. Перед младенцем расставляются самые различные предметы: домашняя утварь, инструменты, орудия охоты и рыбной ловли, посуда с едой. И он тянется к тому, что, по примете, должно определить его будущую жизнь. Годовалый Варлен потянулся к кисти для рисования... Слишком красивая история эта оправдывает себя тем, что она правдива.

Пен Варлен не обманулся и не ошибся: однажды взяв кисть, он ее так и не выпустил из своих рук. В целом, если такое обобщение возможно, жизнь этого художника, чье творчество принадлежит к 1950–1980 годам, прошла без ошибок. Без трагедийных исканий в молодости, желания переменить однажды обретенное в зрелые годы и мучительных сожалений поздних лет.

Одна из главных причин, как мне видится, — союзность со своим временем. Художник не подвергал ревизии доставшийся ему отрезок истории, не отказывался от «условий задачи», и время отвечало ему взаимностью.

Пен Варлен жил и работал в предлагаемых обстоятельствах, и жил, насколько это было возможно, счастливо. По крайней мере, без пресловутых художнических рефлексий. Он не ушел во внутреннюю эмиграцию, как, например, Владимир Волков; не разделил творчество между заработком и вдохновением, не поддавался искушениям карьерного пути зрелой советской эпохи.

Внешние обстоятельства жизни и работы Пена Варлена складывались вроде бы благополучно: многолетнее преподавание в Академическом институте им. И.Е. Репина, профессорство, успешное портретирование на заказ, постоянное участие в выставках. Сразу после института был принят в ЛОСХ, обеспечен, правда, далеко не сразу, мастерской и квартирой, а с 1960-х неоднократно «выпускался» в заграничные поездки. Официальная анкета художника Пена Варлена почти лишена индивидуальности, вот только национальность... С ней накрепко связан огромный пласт опыта, традиций, впечатлений, особенностей восприятия, «инакости» существования личности.

Образный архив Пена Варлена позволял ему выходить из существующей художественной среды без какого-либо диссидентства. Особенность языка визуального высказывания, приемы пластической речи почти не проявлялись в заказных работах, далеко не всегда лидировали они и в вещах, сделанных по «произвольной программе».

И все же творческое наследие художника содержит особый корпус работ, не закрепленный жестко ни излюбленной темой, ни характерным мотивом, ни даже узнаваемым техническим акцентом. Преимущественно это офорты, и в основном «офорты с деревьями». Именно в них (при оговорке о естественной размытости границ названного круга произведений) формировался особенный почерк, личная стратегия выбора темы, происходило нащупывание любимых мотивов, способа гравирования цинковых досок. В них проявилось собственное, неявное и важное свойство внутреннего стиля художника Пена Варлена.



Дождь. Ива

1971

Офорт

Inner Style: Pen Verlainé's Etchings

It is an old Korean custom that on a newborn's first birthday all sorts of things are displayed, such as household utensils, working tools, hunting and fishing gear, dishes with food and so on, and the first thing the child is reaching for must foretell its vocation. The one-year-old Pen Verlainé reached for a drawing brush and grasped it firmly. The beauty of the story is that the prophecy came true.

Indeed, Pen Verlainé made no mistake: brush in hand, he never gave up his calling. He flourished in the 1950s-80s, on the whole, without any fault, if you wouldn't mind my saying so. There was neither youthful what-path-to-take torment, nor temptation to turn over a new leaf in adulthood, nor painful regret in old age. His remarkable ability to live in harmony with the time may perhaps explain this. He never attempted an audit of the span of history he happened to live in, nor rejected the

rules of the game. And the time returned him like for like.

Pen Verlainé lived and worked in given circumstances and, as far as it was possible, happily. At any rate, he didn't yield to notorious artist self-contemplation; he didn't escape into "inner emigration"; he didn't let his work deal out between money-making and inspiration; he didn't succumb to Soviet-time careerist allurements.

Outwardly Pen Verlainé gave a well-to-do impression: professorship at the Repin Academic Institute for many years, numerous portrait commissions, regular exhibitions. Immediately upon graduation, he had been received into the Leningrad Section of the Artists' Union, later on given a studio and an apartment and, in the 1960s, allowed by the authorities to take trips abroad. His CV was okay, but for one point: ethnic origin. Behind which there had been amassed experiences, traditions, impressions and sense peculiarities,

adding an alien bend to his personality. Few of his made-on-commission works betrayed what was specific of him: language of visual utterance and techniques of plastic speech. His "free-lance" works gave it away more. And yet his heritage has now revealed a body of works in which neither preferred themes nor characteristic motifs nor even recognizable technical accents prevailed. Most of them are etchings, mainly "etchings with trees". It is in these works (given that their borderlines are blurred as they should have been) that the artist appears to have been in the process of developing his own signature and theme-selection approach and probing motifs he loved best and techniques of copper-plate etching. It is in them that Pen Verlainé's inner style was implicitly taking shape as his distinctive hallmark.

Anton Uspensky

Пен Варлен проработал в академическом институте более 30 лет, в течение которых он не просто постоянно, но ежедневно занимался искусством так, как мастерской занимается своим делом: гравировал доски, писал холсты, делал эскизы... За исключением пары летних месяцев, этот режим не менялся: с 9 до 11 — преподавание, затем поездка в мастерскую, где можно поработать до 15 часов — начала послеобеденных занятий в институте, вечером — снова мастерская. Следуя выверенным академическим правилам, в светлое время Пен пишет маслом, при свете электрической лампы рисует и гравировал офорты. Альбом-блокнот для набросков всегда не то чтобы при себе, создается ощущение, что он всегда был раскрыт и находился в работе. Рабочее расписание Пена Варлена практически не менялось многие годы, выдерживался постоянный ритм, в который подчиненной нотой встраивалось неангажированное творчество. Такой образ жизни неизбежно сохранял вовлеченность в искусство как в режим. Собственно, можно сказать, что формула «искусство как режим» была справедлива для всей жизни Пена Варлена. Заседания кафедры, пленэры студентов, съезды художников, интерьеры музеев и пейзажи — все осваивается глазом и карандашом в духе учебных традиций



«сбора материала» в любой натурной среде. Пен Варлен ценил зарисовки по памяти, но рисовал и с экрана телевизора, не видя различий между источниками зрительной информации, как и некоторые его современники (Павел Кондратьев). Однако в огромном количестве альбомных листов, где совсем не редки высокие образцы русской академической школы набросочного рисунка, что практически утрачена сегодня, присутствует не просто привычка ремесла, склонность к ежедневным «гаммам» ради подвижности пальцев. Среди меняющегося ритма графических набросков или летнего пленэрного живописания часто возникает ясно выговоренная, документально отрисованная деталь. Такие детали свидетельствуют о художнике с личной ответственностью очевидца, хроникера событий, передатчика информации.

Корпус альбомных рисунков очень неровен по стилю, они заключают в себе как память о станковости репинских набросков, так и свежий опыт из доступного тогда в Союзе и освоенного вприглядку в поездках по Европе модернизма. Первая составляющая вносит тональную щедрость, порой избыточность, любование передачей богатства средовых нюансов, словом, тяготеет к картинной стратегии даже в самых малых формах. Вторая культивирует линейность, самодостаточность контура, свободу траектории грифеля, сближаясь с графикой Леонида Сойфертиса, но без той увлеченности мизансценами в пользу общего композиционного качества листа. Схожие примеры изящных линейных набросков существуют в блокнотах Бориса Ермолаева конца 1920-х годов. Приязнь к выразительным возможностям линии позволяла Пenu Варлену легко переходить на новые техники рисования, например, фломастером.

Живописное наследие Пена Варлена состоит из многочисленных портретов, сделанных, как по заказам Худфонда, так и по собственному расположению к персонажу, и пейзажей, преимущественно этюдного плана. В целом живописные принципы Пена про-

исходят из некоего компромисса, заключенного между поздним репинским письмом и коровинским импрессионизмом. Большая композиционная свобода ощущается в пейзажах, портреты же удачней komponуются в рамках академических традиций. Независимо от внешнего либо внутреннего повода к работе над портретом, живописным или графическим, в нем заметна, условно говоря, обязательность, т. е. ответственность художника как свидетеля-транслятора визуальной информации. Обычно этот жанр стремится к почти учебной постановочности, и излишняя «правильность» такой постановки мешает образу. Лучшие живописные портреты сделаны алла прима, а вот работа в несколько сеансов вносила в них опасность доминирования коричневого, музейного колорита и утяжеления пастозной полутени. В натуральных пейзажах, появлявшихся в многолетних поездках на Дальний Восток, также прослеживается это свойство живописца — не «точить» однажды начатый мотив, а каждый раз на новом холсте приближаться к цельности композиции и точности цвета.

Для портретов позировали поэты, в частности Михаил Дудин. Легко общавшийся со своими натурщиками Пен Варлен получил в подарок сборник стихов Дудина «Янтарь» с надписью: «Отобрази, талантом греясь,/ интернациональный век,/ полуфранцуз, полукореец,/ а в общем, — русский человек». Псевдофранцузский призыв в имени художника — случайность, возникшая при обращении в русский звукоряк корейского имени, иероглифы которого означают «берег лунного дракона». Пен Варлен не придумал себе, как многие советские корейцы, русского отчества, а студентов просил называть себя «товарищ Пен». Собственно, по-русски нужно бы говорить «Варлен Пен», но исторически сложилась обратная последовательность. Для русского уха французский уклон имеют и некоторые географические названия его пейзажей: «Моранбон», «Сон Ден-Ни», что и слышал Дудин.

Девочка в красном на фоне зелени

1961

Холст, масло

ВОСТОЧНЫЙ...

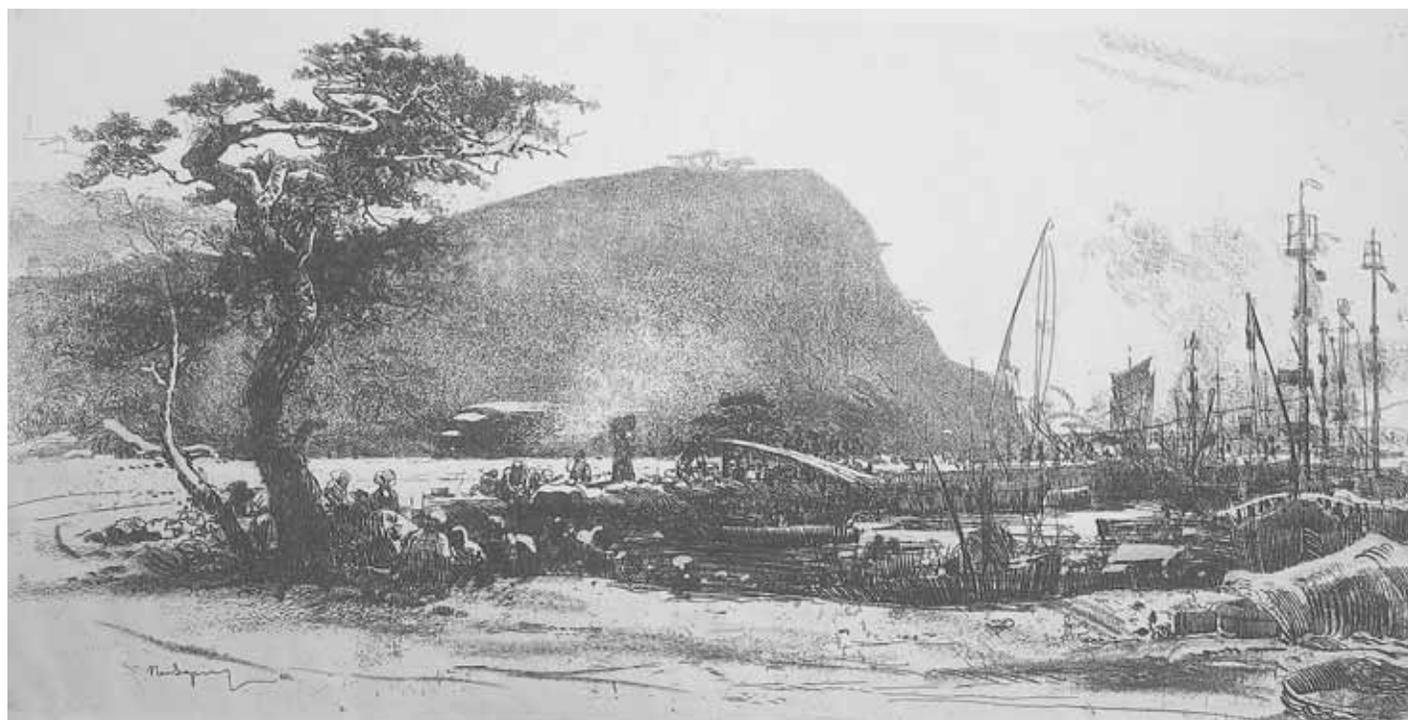
В 1953 году Пен Варлен был утвержден в звании доцента кафедры рисунка института им. И.Е. Репина. В этом же году перемирием завершились длившиеся два года переговоры о разделе Корейского полуострова, и Советский Союз начинает решать там свои геополитические задачи мирным путем. Пен Варлен получает направление Министерства культуры СССР поднимать искусство Северной Кореи, что на официальном языке означает: «командировка в КНДР в качестве советника директора и советника заведующего кафедрой живописи, скульптуры и композиции Художественного института КНДР». Задача ставилась в духе времени — в разрушенной войной стране практически на пустом месте восстановить высшее художест-

венное учебное заведение. Командировка длилась больше года, и поставленная задача была во многом выполнена, но важен другой результат. За эти 15 месяцев, проведенных в ландшафтной и языковой целостности, художник собрал «объем материала» в виде этюдов, картин и набросков. Все будущие бесчисленные «северокорейские пейзажи» и «сосны» (и многие другие мотивы) будут прорастать из образного архива и пленэрной практики той командировки. Позже, с 1961-го и до середины 1970-х, Пен почти ежегодно совершает поездки на Дальний Восток, в родное Приморье, утвердившись в избранной пейзажной тематике. Основной район пребывания в Северной Корее — Пхеньян и его окрестности, однако ввиду «произ-

водственной необходимости» в феврале 1954-го Пен был откомандирован в Пекин, и там не могла не состояться очень важная для него встреча. С 1952-го знаменитый Ци Байши, живописец и каллиграф, назначен почетным профессором Центральной академии изящных искусств Пекина, а в 1953-м он избирается председателем Всекитайского союза художников. Приехавший изучать историю и технику традиционной китайской живописи Пен Варлен должен был с ним увидеться. Работы самого живого классика, подаренные Пену, заняли постоянное место на стене его мастерской в Ленинграде. Этот, пусть и единичный, контакт с мастером стиля, наверняка, повлиял на «вооружение глаза» 37-летнего корейского художника из СССР.

Ветер
1959
Офорт

Берег реки Ялuczян
1960
Офорт



Жанровые композиции информационно-ознакомительного характера на тему «Труд и быт народа Северной Кореи» не были затруднительны для Пена Варлена, множественные натурные рисунки становились надежной основой как живописных работ, так и офортных досок. Повествовательные, плотные по композиции, исполненные уверенного профессионализма, эти графические листы занимают диапазон от плакатной ясности высказывания («Праздник освобождения Северной Кореи. 15 августа 1945 года, Пхеньян», «Репатриация корейских военнопленных из Японии в Северную Корею») до картинной эпичности рассказа («Пастух», «Корейский рыбак»). Традиции академической школы позволяют Пену отрабатывать материал исходя из приемов и правил, закрепленных многолетней практикой ежедневного труда и опыта. Зачастую пейзажи обременены повествовательностью, выраженной в заселенности документирующими деталями: стрелы портовых кранов, провода электропередачи, узлы тента и покрывки грузовиков, железнодорожные semaфоры, флажки с флагами — «всюду жизнь!» Однако чутье графика обобщает передние планы, формируя контрастное пятно и ослабляет руку, освобождая подвижный штрих. В сюжетных композициях обнаруживается «формальный герой», чья динамика организует фигуративную композицию. Так, в работе «Под Пхеньяном» дым от паровоза вырисован чуть ли не с большей пластической увлеченностью, чем персонажи на переднем плане.

Появляются личные технические маневры: помимо как бы внешне раскрепостившейся по краям листа линии, составляющей разнохарактерные арабески, используется переложный на технику офорта рецепт живописного факультета для работы с фонами. Для получения эффекта постепенного перехода от цвета к цвету студенты-живописцы отбивают полусухой кистью по холсту границу этого перехода. Пен стал отбивать наждачной шкуркой цинковый лист для получения тоновой градации и фактурной новизны в офорте. Прием нахлестывания давал нерегулярный точечный рисунок, приносящий богатые живописные нюансы в дальние планы пейзажей («Берег реки Ялуцзян», «Дорога на Находку»). Одновременно с личным обживанием техники идет поиск собственных, «необщезначительных» тем. Деревья входят в композицию либо как типичный элемент ландшафта («Алмазные горы»), либо символически насыщенная национальными традициями флора («Сосна и цветущая слива»), либо эмоциональный аккумулятор сюжета («У Находки»). И вот там, где эмоциональное начало опережает повествовательность, графический лист полностью подчиняется авторской тональности, и его бытийные детали ритмизируются. Наиболее полно скрытая поэтическая интонация художника обнаруживает себя в ярком и несколько нервном офорте «Ветер» (1959). Подбор выразительных средств листа избыточен, однако эта переполненность искупается освобожденной эмоцио-

нальностью, авторской стратегией выбора и очевидным азартом ввиду обнаруженных ресурсов для личных разработок.

«Утро Пхеньяна» (1960) — во многом характерная работа для тех лет. Советская графика 1960-х находилась где-то посередине между станковым и книжным полюсами, привлеченная к оформлению книги стилистической широтой, допускаемой цензурой в некоторых периодических изданиях. И этот офорт готов стать полосной иллюстрацией, несмотря на изначальное самостоятельное назначение. Здесь интересен процесс обретения темы, возникновения того, что на современном языке формулируется как тематизация роста. Пластически зарифмованные мальчик и дерево собирают сюжетную мизансцену, ребенок и саженец дерева внимают друг другу в процессе взаимного становления и освоения мира. «Шестидесятники», для которых так много значили отцовство и безотцовщина, разом утратив единого отца, обратились к вопросам личного наследия и всеобщего наследования. В те же 1960-е немецкий поэт Петер Хухель посвятил своему сыну знаковое стихотворение, выстроенное на метафорах роста и гибели сада. Пен Варлен был далек от трагического философствования, наоборот, ему удалось сохранить лирическую мелодию вне зависимости от социальных или политических метрономов. Важно, что эта работа обозначила одну из главных тем его офортов и органично синхронизировалась со своим временем.

§ ...и западный берег

В 1961-м Пен Варлен едет в туристскую поездку по Европе — Италия, Греция, Албания, Голландия, посещение в Амстердаме дома-музея Рембрандта. Сохранился лист из альбома для набросков Пена — быстрый, контурный рисунок офортного станка, на котором работал Рембрандт Харменс ван Рейн. Этот рисунок выделяется не своей выразительностью и не самоценностью, он сделан так, как ставят стрелку, — важна не сама стрелка, а дорога, на которую она указывает. Пену 45 лет, он сформировавшийся художник, и он впервые в Европе. В общем-то, уже поздно учиться, разве только

переучиваться... Помощь классиков странам на сегодняшний взгляд образом преображала даже сугубо сервильные темы, и пространство цеха Петроградского завода вдруг откликается беспечно Гонзаго, а обнаженная спина рабочего снабжена группой мышц с внутренней интенсивностью Микеланджело. Отстраненность художника от повествовательного материала и любовь к материальной плоти офорта становится очевидной по прошествии времени. Так, выразительная композиционно и технически серия листов к 60-летнему юбилею Октябрьской революции сейчас захватывает

авторским визуальным гедонизмом вне идеологических обязательств, и упругие линии, олицетворявшие враждебные вихри вокруг крейсера «Аврора», оказываются лишь графическим средством.

Тональность «южнокорейской» серии отчасти захватила и пейзажи с деревьями, выполненные в 1962 году. Укрупняется передний план, усиливаются контрасты, резко рамируются, отсекаясь краем листа, ветви и стволы сосен. Художник начинает самовластно останавливать инерцию ремесла: вводит паузы в штриховке, использует живые мазки лаком, сохраняет кроковые, нервные, зачастую грубые линии иглы. Все эти фор-

мальные приметы — свидетельства длительного отбора на уровне сюжета и образа, движения от пейзажа-жанра к пейзажу-символу. Крайней позицией, достигнутой в этом направлении, стал офорт «Сосна. Ветер» (1962). Решенный двумя планами, один из которых остался фоном, максимально укрупненный, лишенный привязки к ландшафту и даже гравитации, этот единственный оттиск обозначил границу темы «деревья». В целом «человеческий фактор» стал сильно разниться Пенем с масштабом деревьев, и люди с автомобилями и кораблями заселяют самый дальний план, где, впрочем, продолжают свою суетную деятельность. Жизнь по-прежнему всюду, но она стала слишком поспешной по сравнению с ростом одиноких сосен. С перестановкой масштабных приоритетов возник жанровый офорт «На набережной Владивостока» (1972), где дереву суждено поддерживать метеообстоятельства, в которых разворачивается слегка фривольная мизансцена. Девушки на прогулке и ветер-проказник — нередкая тема для салонной картины, что не умаляет мастерства Пена,

удачно связавшего ее со спецификой владивостокского климата и городской фактографией. Этот пример необходим для напоминания о возможностях художника, его выучке, привычке к картинности и соответственно для понимания всей сложности выбора методом вычитания, вычищения колоссального классического багажа.

Эволюция стиля Пена Варлена сложна и специфична тем, что одновременно художник осваивал несколько направлений своего пути, успевал от стилистической развилки пройти по двум, а то и трем «ветвящимся тропкам». И удивительно не то, что в год «южнокорейской» серии параллельно шла серия «Советское Приморье» с очастливленными колхозниками и романтическими геологами. Удивляет синхронная работа сразу с несколькими комплексами пластической лексики. Пен продолжает разрабатывать ресурсы пейзажа как жанра, и лучший офорт 1960-х этого направления — «Калинино» (1969). В необычной композиции половину площади листа занимает земля, береговой склон, исполнен-

ный с фактурной емкостью, остановленной лишь у самой границы многословия. Разнообразие сведенных в один пейзаж натуральных форм Приморья позволяет художнику предъявить весь свой арсенал приемов и технических фигур.

Многолетний опыт выбора личной темы набирался одновременно с пробой на ощупь (буквально: в офорте огромна тактильная составляющая — рельеф травления доски, сила давления, поверхность бумаги) своих мотивов, которые, естественно, обретали адекватную технику гравирования. Постепенно, хотя и придерживаясь правил работы «по школе», Пен Варлен отсекал штудийные привязанности, вспоминал чувство освобождения руки от документирующих обязательств и вел свой инструмент так, как диктует внутренняя «динамическая конструкция» художника, которую этот инструмент и венчает. Я полагаю, что образы, к которым шел художник, возникали не только посредством опыта приобретенного, но и опыта хранимого и наследуемого.

§ корни дерева

«Офорты с деревьями» — искомые в них образы относятся к тем, что не могут устареть в своей архетипической силе, и с неизбежной частотой становятся сердцевинной поэтической образных находок, причем вне национальных предпочтений. Поэтическая просодия и варианты ее ритмических рядов кажутся мне наиболее со-направленными как с глубокой внутренней эмоциональностью, так и пластическим ритмом «деревьев» Пена Варлена.

Думается, есть тут память и о том, что само дерево — стихия и один из шести элементов в восточных космогониях (помимо Огня, Воды, Земли, Воздуха и Металла).

В «офортах с деревьями» разных лет присутствует повторяющаяся деталь. На голых, сломанных ветвях сосен завиваются росчерки, арабески, энергичные кроки, то спадающие нитями, то закрученные проволокой. Они линейны и динамичны, так что иногда перечат общей графической тональности. В них чувствуется каллиграфическая моторика, родственная иероглифам, оформляющим край листа. Существует, конечно, документальный прообраз подобной флоры

на Корейском полуострове, где субтропическая влажность в несколько часов покрывает любую поверхность растительным налетом. Помимо ботанической правды в этих повторяющихся элементах присутствует скрытый образный подтекст. Главные корни для лианы — воздушные корни, которыми она обретает эрзац почвы при отсутствии родной земли.

Корни стиля, не воздушные его корни, проходят через ученические навыки, институтскую «рецептистость» и каждодневный режим искусства. Сквозь самостоятельную практику оформительской работы, сквозь толщу многолетнего преподавания академического рисунка, сквозь наскоро считанные в зарубежных поездках примеры западного модернизма... И доходят до детства, когда дед будущего художника, известный приморский охотник, пригласил для обучения внука старого китайца-каллиграфа. Тогда кисть была взята в руку Пенем Варленом уже сознательно, чтобы обучиться письменной грамоте, в знаках языка которой нераздельно существуют слово и изображение.

Антон Успенский



Находка. Сосна

1962

Офорт

«ПИШУЩИЙ СВЕТОМ» МАЙ МИТУРИЧ

С творчеством Мая Митурича наше поколение знакомо с детства через сказочный мир книжных иллюстраций С. Маршака, А. Барто, Р. Киплинга, Л. Кэрролла и многих других писателей и поэтов. В общей сложности художником проиллюстрировано более 100 книг для детей. Его иллюстрациям свойственны свободная манера письма, условность, мягкий юмор, обаяние, артистизм.

Повзрослев, мы узнали, что Май Митурич — не только замечательный рисовальщик и акварелист, но и великолепный живописец. Его живопись не поражает с первого раза внешней эффектностью, в нее нужно всмотреться, почувствовать, ее необходимо созерцать.



Настурции с красным стулом
Холст, масло

Зима в Отару. 1964
Бумага, акварель



Нежная, прозрачная призрачность творческой манеры Мая Митурича близка борисово-мусатовской зачарованности и генетически восходит к началу XX века, к той художественной среде, в которой обретали себя его мать, художница Вера Хлебникова, ее брат — легендарный новатор поэзии Велимир Хлебников и отец — художник Петр Митурич. Если вслушаться, то в необычном звуко сочетании «Май Митурич» слышна хлебниковская «звукопись». В этой удивительной семье хрестоматийные фамилии наполняются жизненным содержанием. Москва 1920-х годов, детство на Мясницкой... В ноябре 1942 года добровольцем ушел на фронт. Из армии его демобилизовали лишь в 1948-м. Будучи еще в армии, поступил на заочное отделение Московского полиграфического института.

Через много лет, став профессором полиграфического института, Май Митурич вырастил целую плеяду тонких живописцев, графиков, иллюстраторов. Его дочь и внучка закончили этот же институт.

С годами его творческая манера иллюстратора претерпевает определенные изменения. В перестройку многие издательства, с которыми сотрудничал Митурич, перестали существовать. И художник, лишившись заказов, пустился в свободное творческое плавание. Прежний артистизм эволюционировал в необычайную легкость художественной манеры. Похожий на святого старца, он стремится в акварели к передаче бесплотной духовности, не отягощенной живописной плотностью красочного слоя. Горний мир сквозит и в живописи через «пробела», как у Феофана Грека. Художник рождает вещи очень тонкие, граничащие с миражом.

Май Митурич семь раз ездил в Японию и более полутора лет провел на острове Хоккайдо. Там он иллюстрировал японские сказки, стихи, писал тушью и акварелью. Творчество художника оказалось сродни японскому дзен-буддистскому взгляду на мир с его созерцательной всепроникновенностью: японский император наградил М. Митурича за его творческую деятельность орденом Восходящего солнца.

Натюрморты и пейзажи художник создает только с натуры, где бы он ни работал: в Индии, Греции или в Подмосковье.

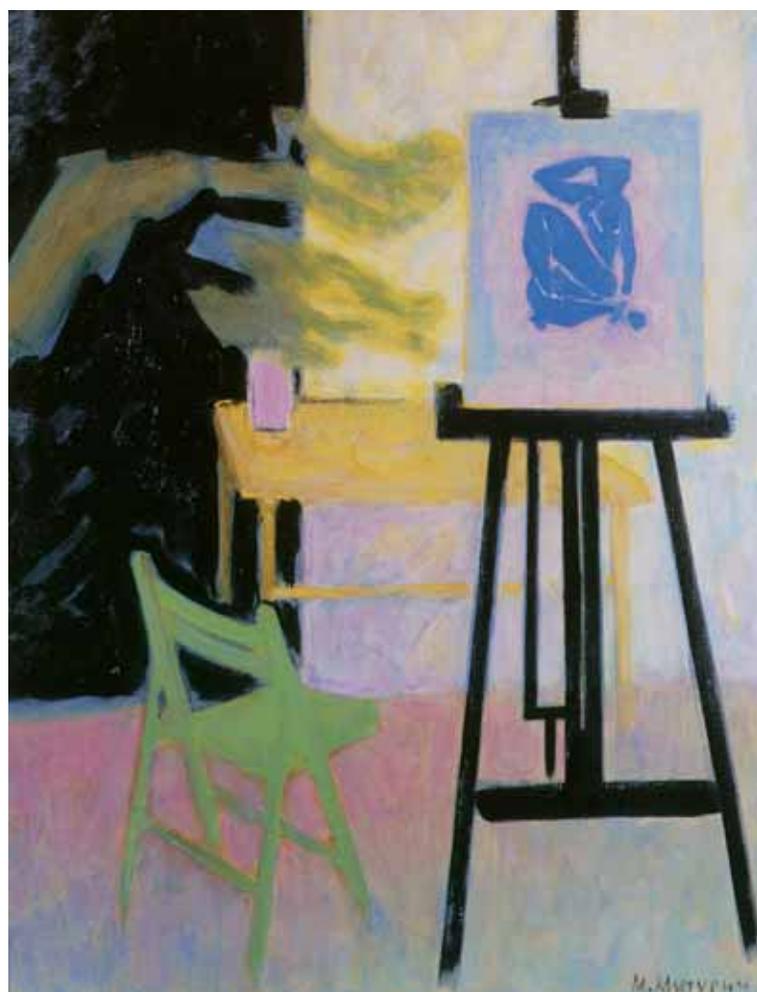
Образ моделей находится в неразрывной связи с настроением, пронизывающим картину. В портретах и автопортретах он стремится к передаче состояния внутренней самоуглубленности, отрешенности. Художник любит растворяться в состоянии холода, тумана («Туман», «Ноябрь», «Холодный вечер»), иногда помещая в это грустное пространство свой автопортрет. В еще более загадочную среду он погружает свою внучку («Портрет внучки»). Сложная игра фантастического пространства огромных полурастений-полутеней декоративно переплетается с силуэтом девушки, пребывающей в том же состоянии мечтательной отрешенности. В темных тонах решен портрет Марии Андреевны Чегодаевой, строгой, самоуглубленной, сосредоточенной. М. Митурич то сдержанно-прозрачен и нежен («Первая зелень. Пробуждение берез»), то локально кричащ («Настурции с красным стулом») в зависимости от настроения картин. Но всегда художник передает удивительно воздушную среду, пронизанную светом («Светлый день»). Не случайно его называют «пишущий светом».

Оксана Ермолаева



Портрет М.А. Чегодаевой
Холст, масло

В мастерской
Холст, масло



ОПТИМИСТИЧЕСКИЙ ПЕССИМИСТ

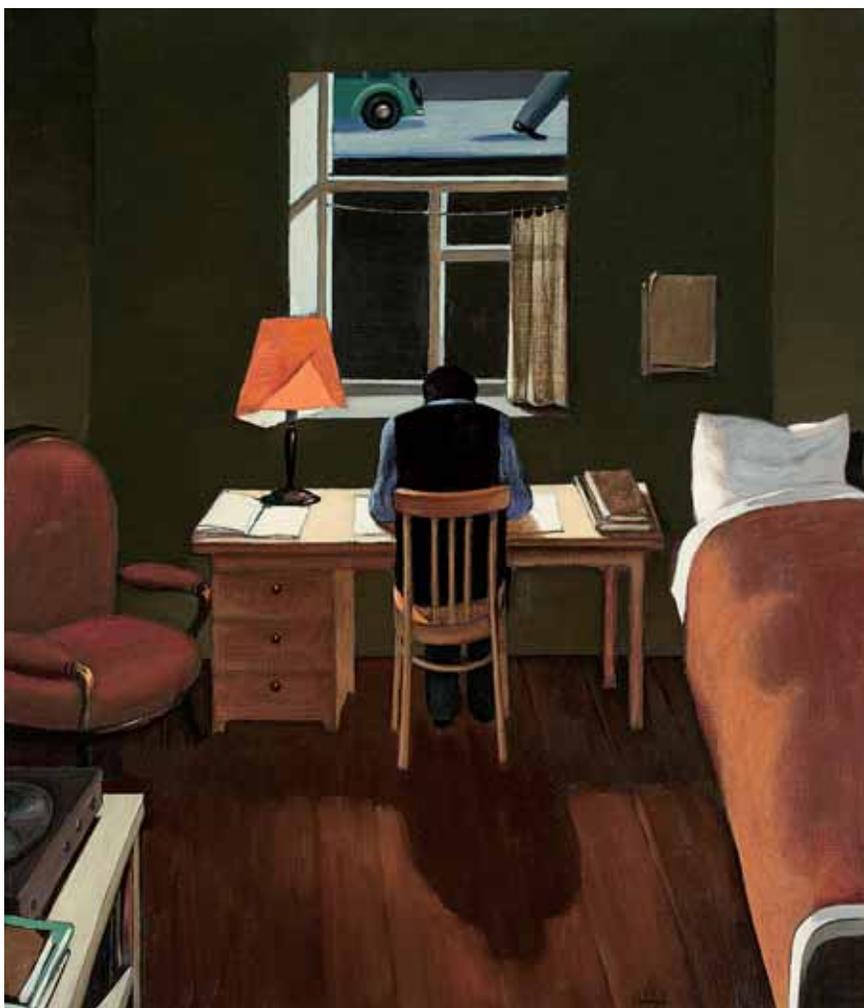
ВИКТОР ПИВОВАРОВ

Выставка Виктора Пивоварова «Едоки лимонов», организованная Московским музеем современного искусства совместно с XL-галерей в рамках программы «Москва актуальная», проходила в декабре 2006 – январе 2007 года на двух площадках – в ММСИ (Ермолаевский пер., 17), и в XL-галерее (Подколокольный пер., 16).

§ от «сутры страхов и сомнений» до «поцелуя будды»

Чудесный праздник избушек, занесенных снегом, придумал Виктор Пивоваров: каждый строит в комнате избушку, сугробы и снежные заносы – из ваты. В такой избушке хорошо уживаться при свечах. Это описание с картинками из альбома «Лисы и праздники», один из разделов выставки «Едоки лимонов». Герои альбома – веселые и мудрые лисы, представители придуманной им новой религии, благосклонно относящиеся к человеческим слабостям. Представлены работы последних лет, созданные специально для четырехэтажного пространства музея, с четырьмя разделами: «Посвящение», «Лисы и праздники», «Едоки лимонов», «Окно в сад». Тонкая, хорошо структурированная выставка воспринимается как единое произведение, увлекательный роман, дающий мощный интеллектуальный и эмоциональный заряд. Поражает, как Пивоваров (в прошлом блестящий иллюстратор детских книг), друг и соратник И. Кабакова, феерически соединяет самые невероятные вещи. В некоторых сериях картин, альбомов он погружает зрителя в лабиринты души советского человека; мистифицирует забавными приключениями и премудростями странного народа «лисомилов»; запугивает «Сутрой страхов и сомнений». Самая фантазмагорическая серия – «Атлас животных и растений»: девять больших панно с таблицами, фантастическими рисунками и подписями: «Поцелуй Будды», «Меланхолия высокая», «Половинки небесные». Вовсе не случайно его персонажи едят не прозаический картофель, а лимон – неуловимый, противоречивый, солнечный, ведь они эстеты. Он слегка насмехается над этими непривлекательными персонажами – интеллектуальными, мудрыми, неприспособленными к жизни. И каждая картина рождает богатство интерпретаций в контексте времени, стиля, в широких культурных, политических, психологических связях. Несмотря на сложность, многозначность, зашифрованность многих работ Пивоварова, постепенно можно постичь их глубокие смыслы. Этому благоприятствуют яркая образная насыщенность работ, виртуозный рисунок, тонкая графическая культура и любопытная способность художника подшучивать над собой и окружающими.

Виктория Хан-Магомедова



Комната в подвале
2005
(Едоки лимонов)
Холст, масло

Смотри вверх
2006
(Едоки лимонов)
Холст, масло



На вопросы ДИ отвечает Виктор Пивоваров.

ДИ: На вашей персональной выставке «Шаги механика», которая проходила в ГТГ, был раздел «Воспоминания о лимонной корочке». Выставка в Московском музее современного искусства называется «Едоки лимонов». Это наводит на мысль, что лимон для вас — символ. Но чего?

В.П.: В этом смысле связь между предыдущей выставкой и настоящей косвенная, поскольку там и там фигурировал лимон. Но лимон для меня не имеет замкнутого символического значения. Я вообще избегаю символов. Символ — вещь все-таки с закрепленными смыслами.

ДИ: Есть общепринятые символы. У вас символы построены на частных ассоциациях?

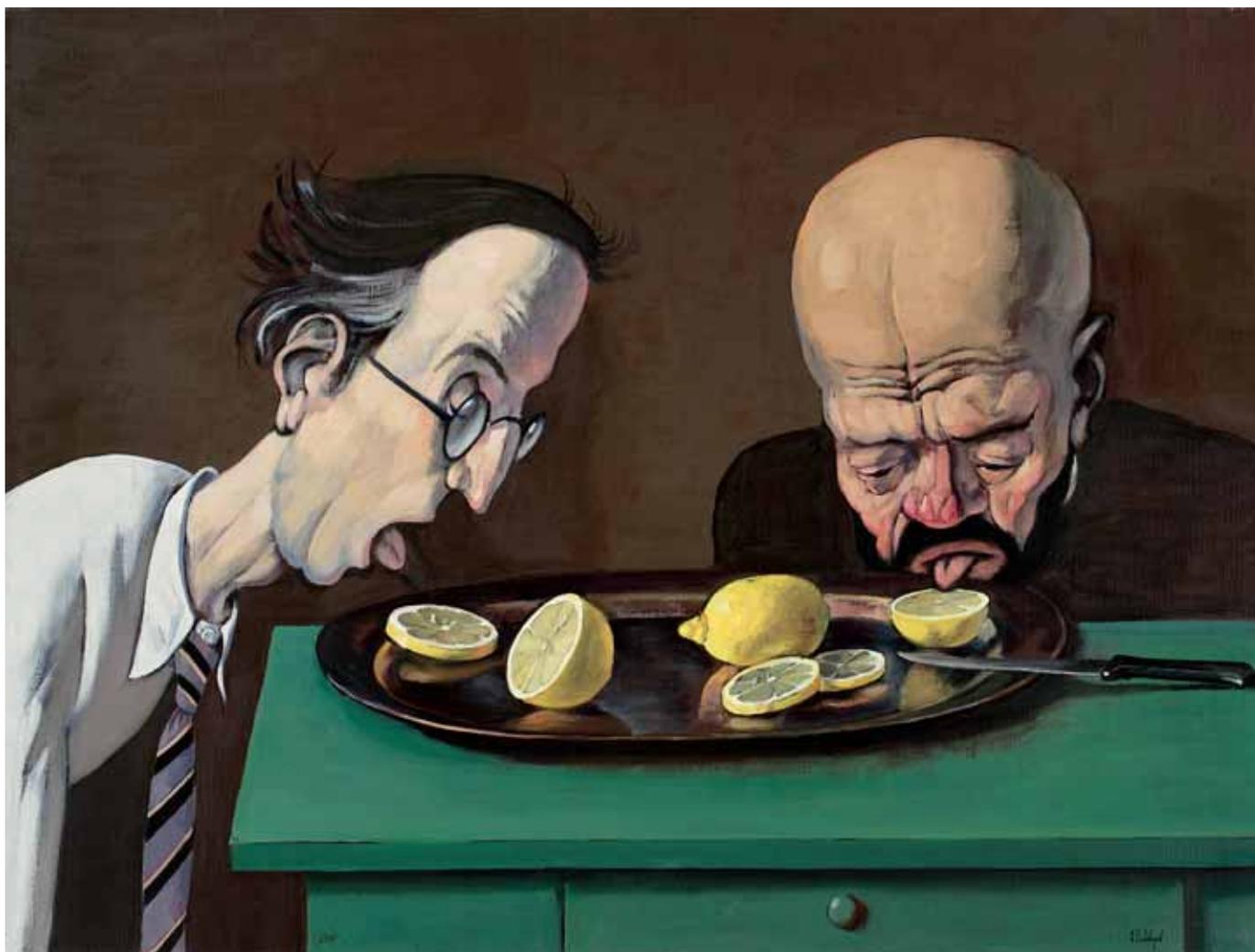


**Холин
и Сапгир
летящие**

2005
(Холин и Сапгир
ликующие)
Альбом.
Акварель,
карандаш,
белила, картон

Едоки лимонов
2006
(Едоки лимонов)
Холст, масло

Маме
2005
(Посвящения)
Холст, масло



В.П.: Да, но я их не называю символами. Меня больше устраивают понятия «образ» или «метафора», потому что они открыты. Открыты и для автора, то есть образ может быть очень многозначным, и для зрителя, который может вкладывать в интерпретацию образа и метафоры собственные ассоциации, чувства, воспоминания. Если же рассматривать лимон просто как плод, то есть не апеллировать к какой-то культуре, а непосредственно, как мы этот плод воспринимаем, то он очень красивый, солнечный, но одновременно при своей красоте несъедобный, годится лишь как приправа к чему-то. В то же время в его кислоте и горечи присутствует и сладость, это сложный вкус. Сочетание этих двух амбивалентных, абсолютно несоединимых вещей — горечи и сладости — метафора моего ощущения жизни.



Пакетик с вишнями

2005

(Едоки лимонов)

Холст, масло

**Разговор о высоком
и низком**

2005

(Едоки лимонов)

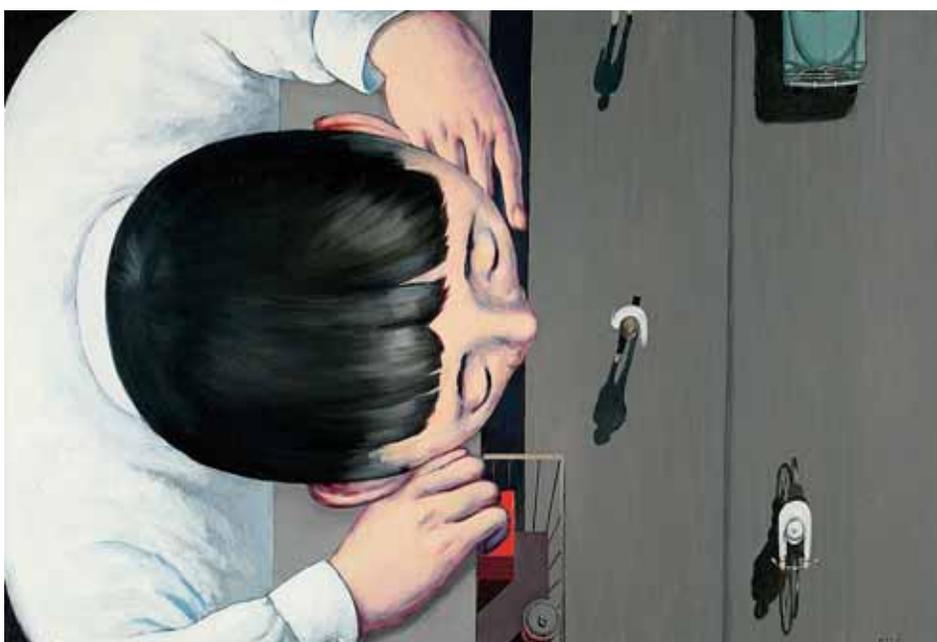
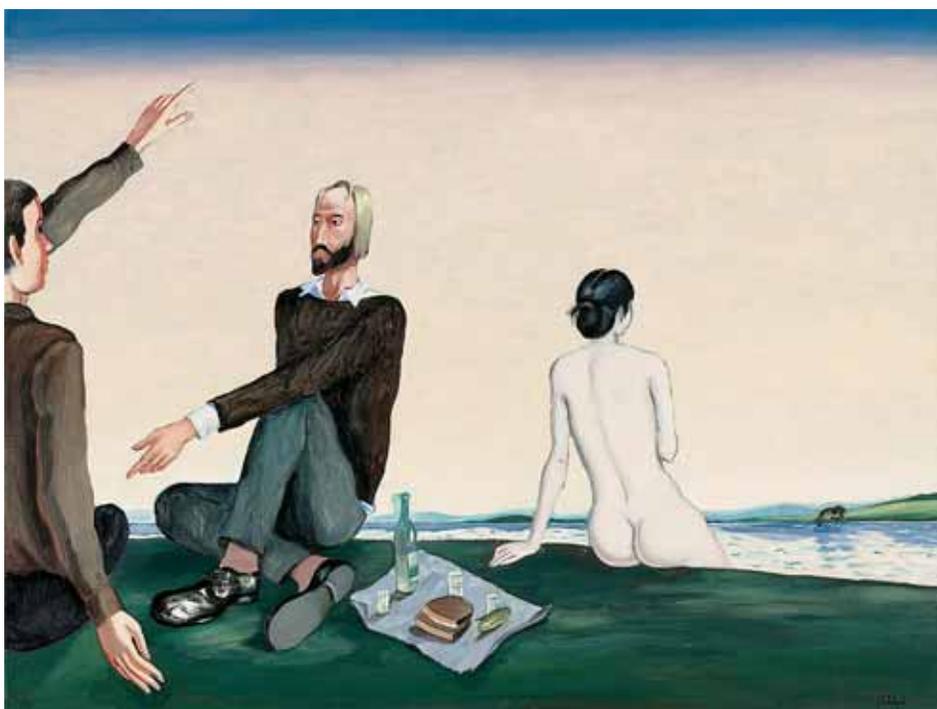
Холст, масло

Пятый этаж

2005

(Едоки лимонов)

Холст, масло

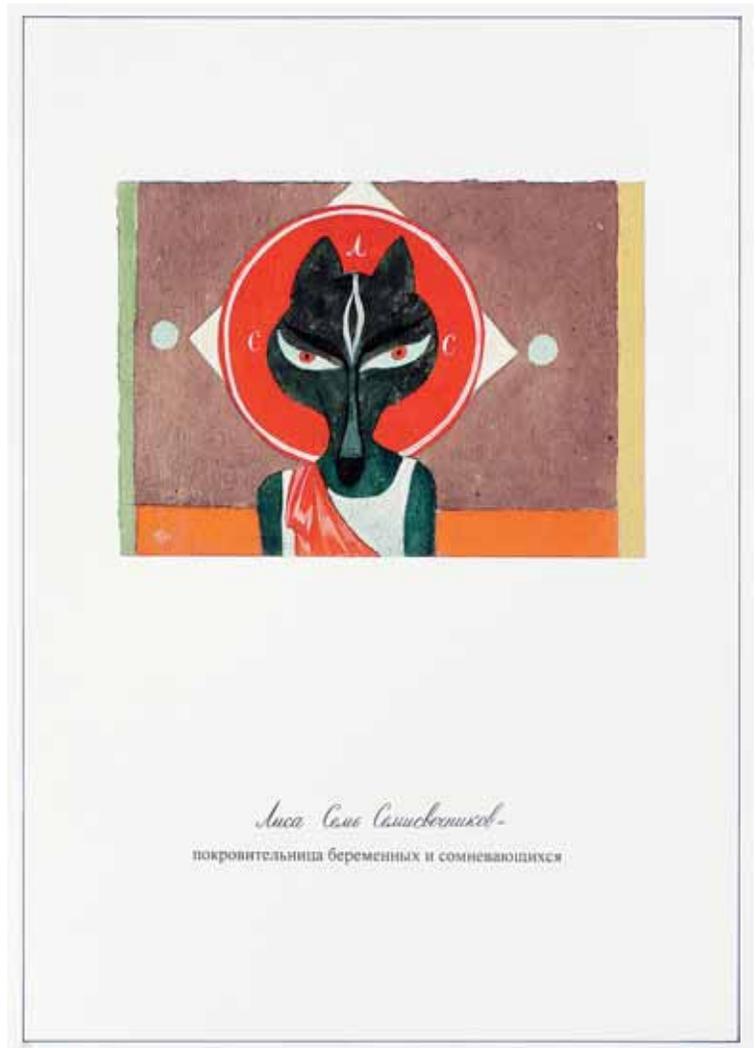
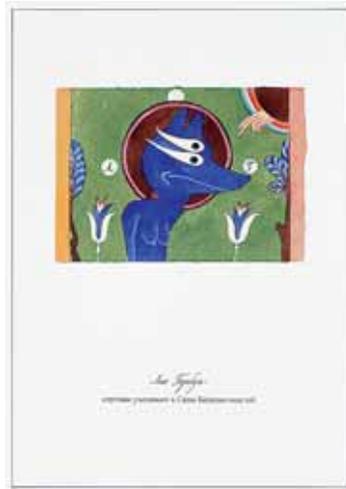
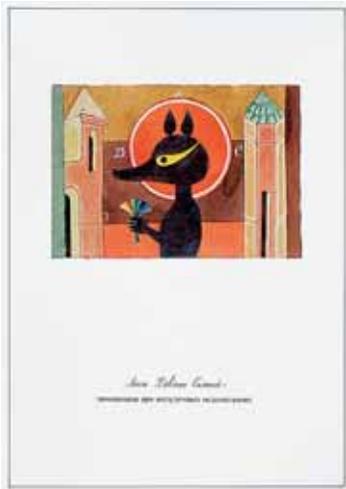


ДИ: *Оптимистический пессимист — так вы себя однажды в каком-то интервью определили.*

В.П.: Да. В этом смысле я предлагаю и зрителю относиться к этому очень свободно и лично.

ДИ: *У вас каждая выставка напоминает театральное действие. Постепенно погружаешься в него, будто читаешь роман, книгу. И все же это визуальное искусство, но такого типа, которому, как и балету, должно предшествовать либретто. Ваше либретто к «Едокам лимонов»? В пресс-релизе, например, предлагают делить выставку на уровни соответственно этажам выставочного пространства, где верхний этаж — горный мир, а нижний — дольный. Но я бы не назвала нижний этаж, где есть посвящения Сапгиру, таким уж дольным миром, потому что это поэзия.*

В.П.: Я употребляю другое слово — драматургия. Драматургия этой выставки построена на контрапунктах, контрастах, то есть каждый этаж представляет собой определенный контраст к предыдущему и последующему. Это основной формальный принцип. Что касается содержательного момента, он сложнее. Конечно, там есть общая линия, но вы совершенно правы, говоря о том, что и на первом этаже возникают возвышенные мотивы. Если это и есть какое-то путешествие донизу пронизано смысловыми нитями, которые соединяют все четыре этажа. Конкретный пример. На первом этаже в цепи посвящений выставлен альбом «Холин и Сапгир ликующие». Вроде шуточный альбом, и тем не менее в этой шутке заложена серьезная мысль: поэту не место в аду. Заканчивается альбом рисунком «Сапгир в саду». Сад — одна из ниточек, которая «прошивает» всю выставку. Тема сада присутствует на следующем этаже в «Сутре страхов и сомнений». В цикле «Едоки лимонов» сад представлен косвенно. Но на последнем этаже размещен цикл картин «Атлас растений и животных». Животные — не реальные, а какие-то такие босховские персонажи. Очень важны их названия, которые отсылают к чему-то астральному, сакральному, возвышенному. Так что у зрителей не должно оставаться сомнений, что это за животные и что за растения. Еще одна ниточка. В том же альбоме есть рисунок, где Данте проводит Холина и Сапгира через ад. Так вот, что касается «Атласа животных и растений», для меня это если бы Данте после своего возвращения нарисовал такой атлас.

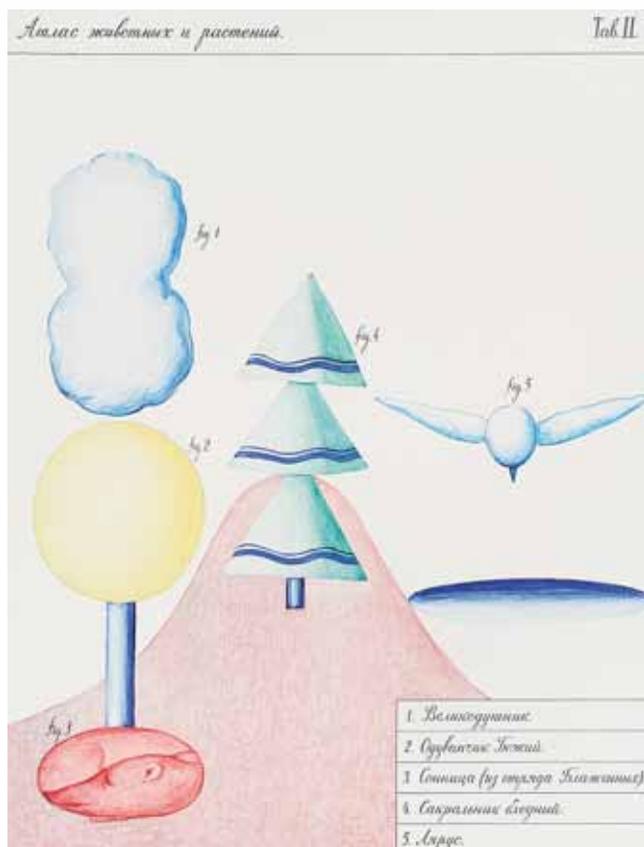


ДИ: В ваших работах явно выражен личный момент, говоря словами Окуджавы, «и из собственной судьбы я выдергивал по нитке». Илья Кабаков как-то сказал, имея в виду свое творчество: «Я отвечаю не как художник, а как человек». Некоторые концептуалисты вашего поколения говорили: мы занимаемся не искусством, а духовными практиками. Для вас важнее ваши личные переживания по поводу каких-то, может быть, совершенно частных вещей или активная включенность в социум?

В.П.: Вы правы. Я персоналист. Дело в том, что в московском концептуальном искусстве проходят две линии. Линия, которая реагирует на культурные проблемы. И вторая — экзистенциальная. Это, конечно, выходит из очень личных психологических структур каждого художника. Мне объективированный взгляд чужд. У меня почти нет работ так называемого соц-артовского типа. Для меня естественны экзистенциальные вещи. И начиная с самых первых работ и до последнего времени, все они очень личные. Хотя этот вопрос не так прост. Говоря так, я огрубляю, поскольку, допустим, у меня есть большой цикл картин «Квартира 22». Он может прочитываться и как документ времени (там очень сильны тенденции к обобщению), и одновременно как очень личное (квартира, в которой я жил, главный герой всего этого цикла — моя мама и т. д.). Словом, не следует это разделять так резко, но тем не менее эти два направления в московском искусстве существуют. И, например, в альбоме «Московский концептуализм», который сделали Захаров и Деготь, есть попытка разделить концептуализм на соц-арт и собственно концептуальное искусство. Но даже при таком делении, допустим, у Комара и Меламида есть очень

Лисы и праздники. 2005. Альбом. Часть I. Святые лисы
Часть II. Праздники





Атлас животных и растений. 2006
(Окно в сад). Холст, масло

Пустая комната. 1995. (Окно в сад)
Масло, оргалит, деревянный бокс, эл. лампочка



много экзистенциальных вещей. Все перемешано, провести разделяющую черту невозможно, это было бы очень большим упрощением.

ДИ: В чем вы видите главный смысл андеграунда в ситуации, когда надежд на то, что все это будет выставляться, практически не было?

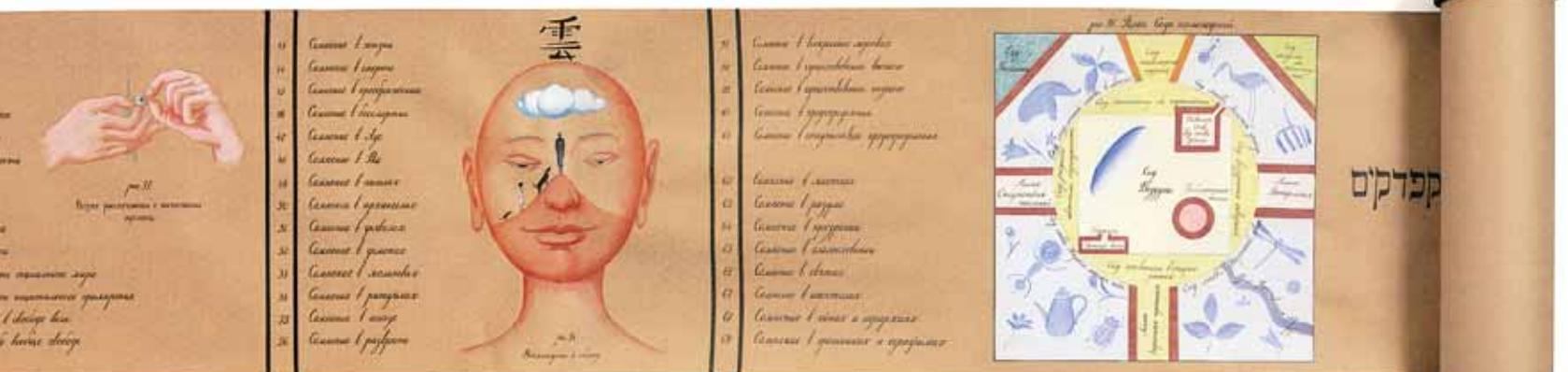
В.П.: Смыслов много. Один — искусство и культуру уничтожить нельзя, она прорастет через асфальт, как трава. Другой смысл, я бы сказал, гигиенический. То есть присутствие в тяжело раненном, травмированном, искореженном обществе другого элемента — искусства, которое не сочинялось, которое было относительно свободно. Пускай это была скукоженная свобода, но она была щелочкой надежды. Поэтому и приходили в мастерские сотни людей — подышать немножечко. Это искусство в сравнении с тем, которое развивается в свободных странах, было убогое, больное. Но все же в нем этот сквознячок свободы присутствовал, и это самое ценное, что может быть.

ДИ: Многие художники-концептуалисты очень даже неплохо пишут и создают вещи, которые с полным правом относятся к литературе. Можно говорить о принципиальной позиции — знак равенства между словом и образом. В этом заключалась одновременно сила и слабость концептуализма. Московский концептуализм обвиняют в том, что он привнес в изобразительное искусство очень много литературы. И теперь от этого невозможно избавиться. Все говорят, пишут, а пластически выражают свои идеи довольно слабо.

В.П.: Во-первых, этот процесс литературизации, философизации искусства происходил везде. И Россия, несмотря на то что была изолирована, не могла остаться в стороне от общего процесса. Изменения происходят наверху, и никакой «железный занавес» не может стать преградой. Достаточно поднять голову.

ДИ: То есть для вас неважно, как ваше творчество будут интерпретировать?

В.П.: Совершенно неважно. Такая точка зрения имеет право на существование хотя бы потому, что художники практически стали ведущими писателями. Если вы возьмете самых крупных, самых известных, самых знаменитых писателей конца XX века, кто они? Сорокин и Пригов. Я уж не говорю о других, которые выступают как писатели, причем очень хорошие писатели, это очень хорошая литература. Почитайте Макаревича, его историю с влюбленным деревом. Это потрясающая литература. Леон Богданов в Петербур-



ге — большая литература. Художники подсоединились к главному дереву русской культуры — литературе. И ветвь, которая выросла от этого соединения, очень плодотворна. Критики по-своему правы. И более того, я готов согласиться с ними в том, что произошли огромные потери в искусстве. Особенно в живописи. Но это было необходимо культуре. Сейчас мы можем наблюдать попытки возврата — ведутся новые поиски неартикулированной живописи.

ДИ: *Вы уехали в 1981 году в Прагу. Почему ваш выбор пал на этот город?*

В.П.: Это не я выбирал. Меня выбрали. Просто я влюбился. Я не виноват.

ДИ: *Там вы занимались иллюстрацией?*

В.П.: Занимался, но мало, потому что мне не удалось там пробиться. Тем не менее я сделал несколько книг, о которых мечтал всю жизнь, — иллюстрировал Хлебникова, Пастернака. Но их немного.

ДИ: *Вы из-за этого переживаете? И вообще, что для вас была работа с книгой — просто заработок, или вам это доставляло удовольствие?*

В.П.: Удовольствие. Но я слабый человек, и если бы меня не выгнали из советских издательств, я продолжал бы работать, вернее, продолжал бы делить время между иллюстрацией и собственно искусством. Но меня вышибли.

ДИ: *Почему?*

В.П.: А потому что переезд даже в дружественную Чехословакию рассматривался как измена. Со мной прекратили отношения все издательства, кроме моего друга Рубена Варшава, который продолжал меня печатать на свой страх и риск. Только в начале перестройки снова как-то наладились отношения.

ДИ: *Вы следите за тем, что происходит в современном искусстве? Сейчас очень много говорят о тотальной коммерциализации и шоуизации искусства. И сами художники, активно задействованные в этих процессах, с грустью это признают. В этом смысле — душевного комфорта — ощущения нонконформистов были более положительными. Вот вы говорили о московском концептуализме как о глотке свободы, об ощущении, убежденности, что ты несешь какую-то спасительную, очистительную миссию.*

В.П.: Нет, такого ощущения не было. Как только появляется это ощущение миссионерства, на искусстве мож-

но ставить крест. Все, конец. На нашей родине этого полно. И это безумно тошнотворно. Нужно быть прежде всего самокритичным к себе. А если такие амбиции возникают — все.

ДИ: *То есть лучше быть маргиналом?*

В.П.: Я бы в данном случае не употреблял слово «маргинал». Лучше осознавать себя служителем. Я чему-то служу. И прежде всего своему ремеслу. Я должен быть крайне честен и добросовестен в отношении своего ремесла. Я не хотел бы, конечно, чтобы это звучало как наставление, но миссионерские духовные амбиции невероятно опасны для самого художника. Мозги съезжают набекрень. Я помню, например, разговор с одним неофициальным художником, который говорил, что самый главный художник — Иисус Христос, и как художник он автоматически приравнял себя к Иисусу.

ДИ: *Главным художником, скорее всего, являлся Бог Отец. А Иисус Христос — фигура жертвенная. Тема жертвенности в искусстве весьма распространена. Так что здесь точнее будет сравнение с Иисусом в этом смысле.*

В.П.: Какая жертвенность? Все мы получаем за это деньги, все мы продаем наш продукт. Поэтому правильно рассматривать себя — я о себе говорю — как ремесленника, исполнителя, человека, чему-то служащего, но не какого-то мессию, создателя духовных ценностей.

ДИ: *Что вам нравится в современном искусстве? Какие черты вам близки и что вы не приемлете? Что смущает? Как относитесь к новым технологиям?*

В.П.: Никакой разницы между тем, что делают, применяя новые технологии и традиционные техники, нет. Просто это разные языки, и речь идет о том, что человек выражает. У меня нет предубеждения ни к какому виду искусства, но если вы спрашиваете о моем отношении, то оно достаточно критично. Я говорю не только о русском искусстве. Мне кажется, что искусство переживает глубочайший кризис, как и вся наша цивилизация. А искусство его отражает. Все мы чувствуем, что что-то сломалось, что-то не в порядке, и не знаем, как починить. У меня прошлая выставка называлась «Шаги механика». И альбом, который дал название выставке, заканчивается фразой о доносящемся издали звуке шагов человека, который все починит. Но в реальности я этого не вижу, вернее, не слышу шагов механика, но мечтаю, чтобы он пришел, и надеюсь, что он, может быть, исправит сломавшийся механизм. Такое общее ощущение.

Пивоваров размышляет над «если»

Я, конечно, одергиваю себя. Ведь мое ощущение может быть связано с возрастом, потому что у старых людей, как правило, такое ощущение, что раньше было лучше. И вполне возможно, что моя интуиция меня подводит, молодые люди так не чувствуют.

В любом случае, хотя я и делаю такой критический вывод, я все-таки оставляю двери открытыми. Вполне возможно, что есть какие-то точки, с которых все, что сейчас в мире происходит, видится совершенно иначе. Более того, я убежден, что такие точки существуют. Здесь, так же как во всем, я стараюсь балансировать между «да» и «нет». Мне кажется, что это дает возможность пусть относительной, но свободы. Я в абсолютную свободу не верю. Человек не свободен, он детерминирован почти полностью, но относительная свобода ему дана.

ДИ: Такие крупные выставки, как здесь, в Праге у вас проходят? Каково ваше самоощущение в пространстве другой страны?

В.П.: В Праге у меня была крупная выставка десять лет назад. А маленькие выставки в небольших галереях происходят регулярно. Что касается самоощущения, то оно сложное. Я не могу пожаловаться на невнимание, но там меня одновременно принимают и вроде бы как своего, и как не своего. Инаковость чувствуется. Но это неизбежно в такой маленькой культуре. В таких мегакультурах, как американская или немецкая, эти границы стираются. Они, может, существуют, но выражены гораздо слабее. В небольших странах это ощущается сильнее.

ДИ: Ностальгию испытываете?

В.П.: Нет. Я люблю Москву и приезжаю сюда с удовольствием. Но ностальгии у меня нет по одной простой причине — ту Москву, которую люблю, я увез с собой.

Беседу вела Лия Адашевская

Из серии «Разрезные картинки»

2002

Масло на оргалите



С помощью текстов В. Пивоваров избегает ограниченности чистого воображения и чистого высказывания. Его тексты делают смыслы работ более понятными и интересными. Своеобразным дополнением к большой выставке в ММСИ являются два цикла: «Если» и «Разрезные картинки» в галерее XL. Цикл «Если» — из работ, составленных только из текстов в табличках на тему «Если поехать к Толе Копейкину» (с возможными вариантами). А в «Разрезных картинках», с одной стороны, можно усмотреть отголоски обращения к советскому прошлому, к очень личностному осмыслению эпохи через культуру, литературу («Нос», «Игрок»), с другой — здесь художник по-своему работает со старым материалом («Даная», «Письмо») с оригинальным «разрезанием» классических шедевров, мифологических сюжетов, с дерзкой интерпретацией старинных картин. И в «Едоках лимона» канонические сюжеты он трактовал по-новому. И всегда решения Пивоварова изобретательные, умные, парадоксальные.

Виктория Хан-Магомедова

Viktor Pivovarov: Optimistic Pessimist

Viktor Pivovarov's show "The Lemon Eaters", organised by the Moscow Museum of Modern Art along with the XL Gallery as part of the "Moscow Actual" program, was on view from December 2006 to January 2007, at once in the museum and in the gallery.

It displayed his latest works he has created specially for the four floors of the museum, with four divisions: "Dedications", "Foxes and Celebrations", "Lemon Eaters" and "Window into the Garden". It is a fine, well-arranged exhibition taken as a single work or a fascinating story, giving a powerful intellectual and emotional charge. What strikes us most of all is how Pivovarov (formally a brilliant illustrator of children books), a friend and colleague of Ilya Kabakov, can joint seemingly incongruous things into a funny extravaganza. In some of his series of paintings and albums, he manages to make us look into the maze of the Soviet man's mind; or mystifies us with the queer adventures and whims of an odd-looking folk he has dubbed "Lisomils"; or frightens us with his Sutra of Fears and Doubts. The most phantasmagorical of his series is "An Atlas of Animals and Plants" — nine large-sized panels with charts, fantastic drawings and inscriptions: "Buddha's Kiss", "Melancholy Supreme", "The Halves of the Heaven", etc. There is a queer logic that his figures are eating not a potato but a lemon — a sunshining fruit full of contradictions; no wonder indeed because they are exquisite snobs. The painter seems to be treating them with some mockery, ugly-looking yet so high-brow, wise and at the same unfit for survival. Each of his paintings lends itself to a lot of interpretations, given the times we live in, the style of art we've got used to, as well as more vague cultural, political and psychological associations. Although many of Pivovarov's works look too sophisticated, ambiguous and ciphered, it is not possible to get an insight into their in-depth meanings, given enough time and effort. In fact, it is possible to do so — thanks to the richness of the images and the virtuosity of the drawing of his works and the painter's intriguing ability to make fun of himself and people around him.

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ • КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ГОРОДА МОСКВЫ • РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ • МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
GOVERNMENT OF MOSCOW • CULTURAL COMMITTEE OF MOSCOW • RUSSIAN ACADEMY OF ART • MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART



ПРЕДСТАВЛЯЮТ ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ

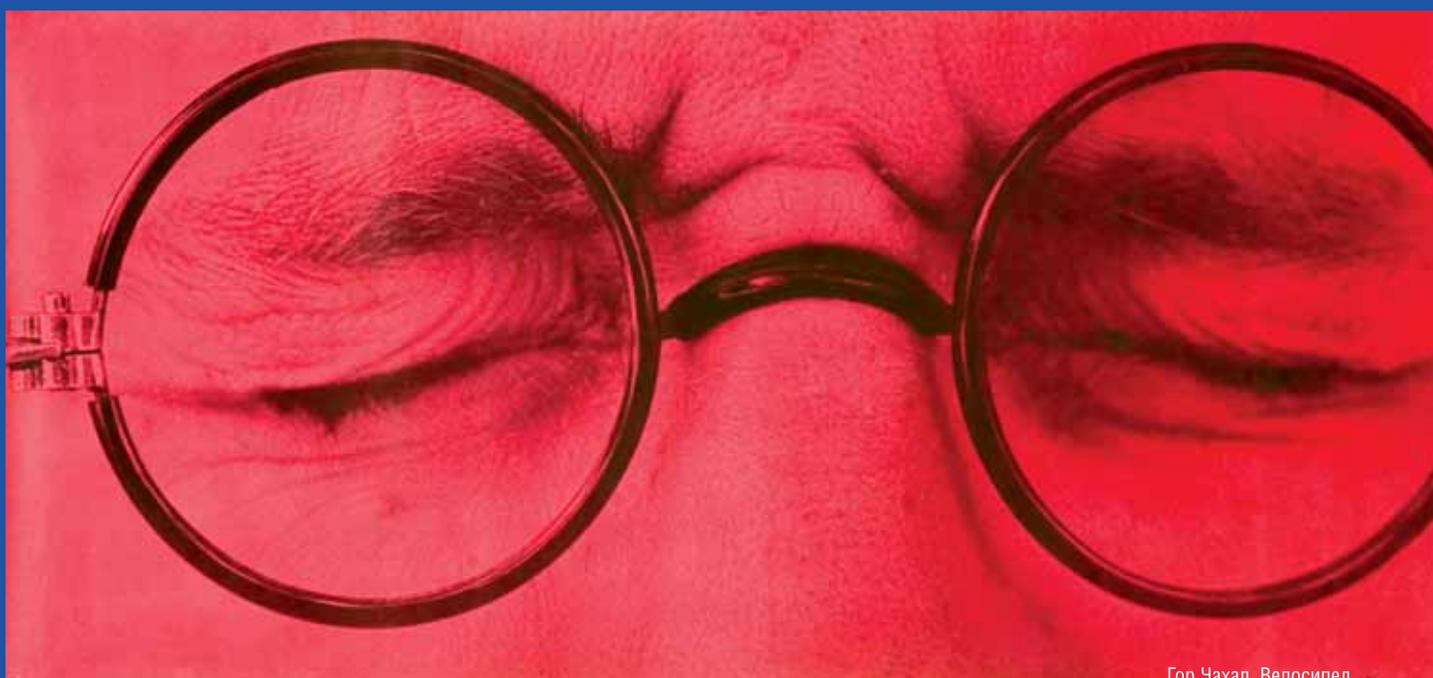
БУДУЩЕЕ ЗАВИСИТ ОТ ТЕБЯ

КОЛЛЕКЦИЯ ПЬЕРА-КРИСТИАНА БРОШЕ

15 МАЯ – 17 ИЮНЯ 2007

THE FUTURE DEPENDS ON YOU

PIERRE-CHRISTIAN BROCHET COLLECTION



Гор Чахал. Велосипед

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ЕРМОЛАЕВСКИЙ ПЕР., 17 (М. МАЯКОВСКАЯ)

WWW.MMOMA.RU

MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART
ERMOLAEVSKY LANE, 17



В ЗОНЕ ОТЧУЖДЕНИЯ

Итак, столь ожидаемая выставка с весьма неоднозначным и от того еще более интригующим названием «Верю» открылась. И народ хлынул...

ВЕРЮ
BIENNALE

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

И народ хлынул. Неужто все так истосковались по духовному, сакральному, трансцендентному? Вполне возможно. Ведь, как заметил Жак Маритен, «человек — животное, которое питается трансцендентным». В нашем же материальном мире с этим явный дефицит.

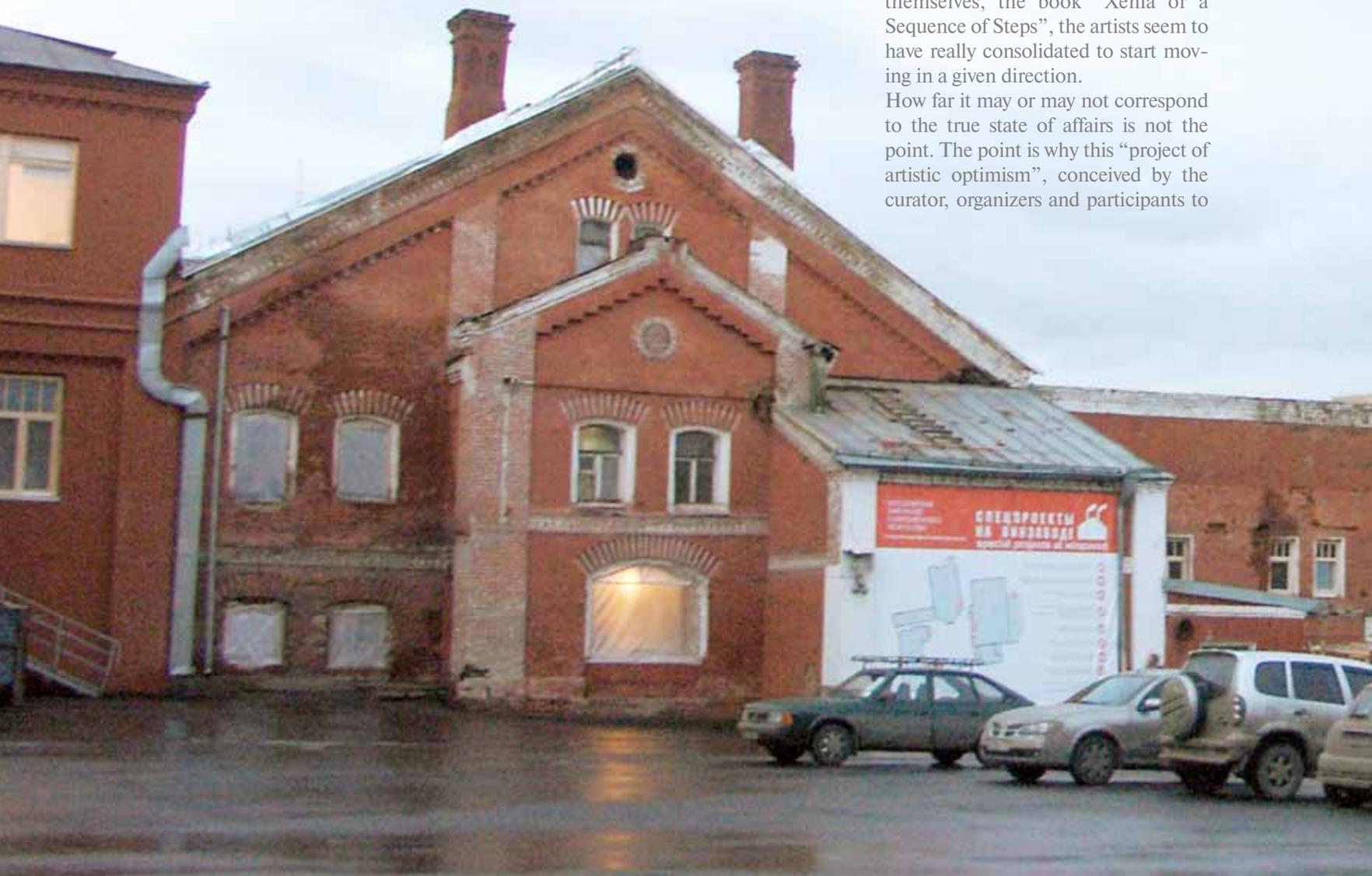
И все же главная интрига, как представляется, в другом. А именно в том, что на столь интимную, деликатную и, прямо скажем, нематериальную тему решили высказаться современные художники, и не просто современные, а актуальные. Но и это еще не все. Куратор проекта Олег Кулик со всей ответственностью заявил, что это, дескать, новая тенденция в отечественном искусстве. В том смысле, что провокация, шокотерапия, стеб, тотальная ирония — все это вчерашний день. И хотя не все художники, принявшие участие в проекте, разделяют эту точку зрения, у каждого своя мотивация для участия, и каждое представленное «произведение — это индивидуальный результат индивидуального темперамента» (О. Уайльд). Тем

Probing a Right of Way

At long last, the show tagged “I Believe”, an ambiguous and hence more challenging title, has opened. People thronged to it. Did they miss spiritual, sacral, transcendent impressions? Probably, yes. After all, “man is an animal feeding on the transcendent”, as Jacques Maritain once remarked. Really, in a world where material comforts and possessions are in high supply we are all wanting in transcendent things.

Yet the real challenge lies elsewhere. What is perhaps most attracting is that contemporary, even actual artists have come to tackle this intimate, subtle, far from material content. Furthermore, as the project's curator, Oleg Kulik, has announced, they are going to blaze a new trail in the modern-time arts — i.e. gone are all sorts of shocking, outrageous, sarcastic performances. Not all participants share this upbeat, yet each artist has had a motivation of their own, and each displayed “work is the unique result of a unique temperament” (Oscar Wilde). Taken as a whole, with preliminary briefings at the Vinzavod art-gallery, the exhibits themselves, the book “Xenia or a Sequence of Steps”, the artists seem to have really consolidated to start moving in a given direction.

How far it may or may not correspond to the true state of affairs is not the point. The point is why this “project of artistic optimism”, conceived by the curator, organizers and participants to





give a powerful positive momentum, has instead aroused a controversial or cautious response. It has nothing to do with the works on show themselves: the project as a mere show of contemporary art has proved a success. All questions, doubts, misgivings or worries have been about the idea of the show, with its catchword, upbeat implications. The underlying message of the show has been to tell us that actual art is no longer actual, i.e. no longer socially conscious; it is becoming art as such. It wouldn't annoy or outrage anyone any longer; it should make us feel appeased, meditate on eternal themes and look upon everything from the heights of philosophical or theosophical thought — according as one likes. To keep this stance for a long time is difficult; sooner or later, willy-nilly, we'll find ourselves in anybody else's service. But if we forget it for a while, isn't it so bad?

Lia Adashevskaya

не менее чисто внешне, если не заикливаться на «частностях», все это — сборы на Винзаводе, процесс подготовки выставки, сама выставка, книга «Херіа, или Последовательный процесс» — создает впечатление действительной консолидации художнических сил с целью дальнейшего движения в заданном векторе.

Но речь не о том, насколько это соответствует или не соответствует истинному положению вещей, а о том, почему «проект художественного оптимизма», долженствующий по замыслу куратора, организаторов и участников содержать в себе мощный позитивный импульс, вызвал весьма неоднозначную и настороженную реакцию? Причем не в отношении представленных работ — сама по себе как таковая, как выставка современного искусства она была признана успешной. А вот касательно концепции, ее лозунгово-оптимистического характера, она, мягко говоря, смущала и вызывала у кого недоумение, у кого сомнение и недоверие, а у кого и опасения. По сути, это должно обозначать одно: актуальное искусство перестает быть актуальным в плане социальной заостренности и становится просто искусством. Не раздражающим, а умиротворяющим, размышляющим на вечные темы и взирающим на все с высоты философской или теософской мысли. Кому что ближе.

Если оставить в стороне то, что на такой позиции удержаться сколь угодно продолжительное время весьма сложно, и рано или поздно, вольно или невольно оказываешься на службе чьих-то интересов, то что здесь в принципе плохого?

Дело в том, что актуальные художники в нашем понимании являются наследниками знаменитого монмартрского шансонье эпохи Третьей республики Аристиды Бриана, который осыпал ругательствами буржуазного



зрителя, тыча ему прямо в нос его же собственное скотство. Среди художников в то время в подобном амплу выступал Тулуз-Лотрек. Относительно Бриана надо заметить, что удовольствие было обоюдное. Бриан пользовался невероятной популярностью у буржуа. То есть это была хорошо просчитанная и хорошо оплачиваемая дерзость. Нельзя не учитывать и чувство самоудовлетворения артиста от собственной смелости и как бы неподкупности. Что же касается Лотрека, то смею напомнить, он был первым художником, чьи работы еще при жизни автора попали в Лувр.

Очевидно, обществу на определенном этапе его развития необходимы те, кто в состоянии указать ему на его свинство и выставить на всеобщее обозрение «грязное белье». Нужен кто-то, кто будет артикулировать в той или иной форме абсурдность некоторых проявлений человеческого общежития. Кто-то, кто будет взывать к совести и разуму не в вызывающих оскомину морализаторских речах, а клин клином вышибать. Кто-то, кто будет актуализировать, проблематизировать, отражать, развенчивать, ставить вопросы, испытывать на прочность стереотипы мышления, причем в такой вот

вызывающей, провоцирующей эмоцию цинично-саркастической манере.

И вот эту роль сегодня как бы продолжает играть актуальное искусство.

«Искусство для искусства» и «искусство для народа» — два полюса. Но актуальное искусство предпринимает попытку совместить эти две крайности, будучи глубоко погруженным в проблемы формирования своего языка, оно в то же время так или иначе соотносит свои действия с настроениями, бытующими в «народе». Что касается языка, то это отдельный вопрос, и не о нем сейчас речь, а вот относительно содержательного наполнения, критическостической позиции, которую оно заняло, то в итоге она была принята и одобрена. Ярко же выраженная и обязательная интеллектуальная составляющая не позволяла скатиться к банальной публицистике, удерживая в пространстве того искусства, которое «не для всех».

И все было бы хорошо, если бы все эти бунтарские, предельно откровенные, провокационные артистические жесты, как и в случае с Брианом, постепенно не превратились в один из востребованных способов развлечения публики, причем как просвещенной, так и непросвещенной, при этом, однако, оставаясь общепризнанным показателем якобы демократии и свободы. Это только отчасти соответствует положению вещей. Но в том-то



и дело, что лишь отчасти. Актуальное искусство — вещь хотя и знаковая, но бесполезная. Самый яркий пример — очень популярное сейчас телевизионное шоу «Comedy Club». У ребят, кстати, очень даже неплохие гонорары. Здесь они опережают и приятного во всех отношениях Диму Билана, и отчаянных «татушек», и интеллектуалку Земфиру.

Провокация перестает быть провокацией. Точнее, теперь она исходит со стороны общества, которое аплодирует, платит и тем самым обесценивает саму идею подобных тактик. Шокотерапия входит в перечень оплачиваемых услуг. В принципе, это патология.

Но как долго это может устраивать художника, который вступал на путь провокации в полной уверенности в действенности своих артистических жестов и оказался в итоге в сфере развлечений? Скорее всего, рано или поздно, если он не захочет превратиться в ремесленника, он по меньшей мере попробует скорректировать направление дальнейшего творческого пути. Как известно, Артюр Рембо, после того как пришел к заключению, что его поэзия не может ничего изменить в этом мире, вообще перестал писать стихи и отправился путешествовать в Африку. Поэтому здесь, как говорится, каждый выбирает для себя. Творчество — территория свободы. Свободы выбора кому или чему служить. И вообще, оставаться ли на этой территории.

Что же относительно вопросов, поднятых в проекте «Верю», то на самом деле все они, может, не так громко, но звучали в современном искусстве уже давно. Мы просто не то чтобы не замечали их, а не акцентировали на них внимание.

То, что какие-то художники своими отдельными работами не соответствовали общепринятому или даже целиком выпадали из общего русла, иронично-саркастического, провокационного, в целом и общем картину не портило, и общее представление об актуальном искусстве и его тенденциях не разрушало. Отчасти причина в языке, в самой форме высказываний. Все, что относится к новым технологиям или нетрадиционным формам выражения, как-то автоматически записывалось в актуальное. В принципе, это не удивительно, поскольку многое из языка современного искусства для подавляющей массы нашего населения в силу вынужденной и насильственной необразованности в диковинку.

Иными словами, пока нечто, то, что уже имело место быть, не было задекларировано, оно вроде как и не существовало. Проект же «Верю» как раз зафиксировал, вычленил из общего потока эту струю, объявив ее магистральной. Станет она таковой или нет, покажет время.



Константин Худяков
Не верю!
 2006
 Видеоинсталляция



Вполне может быть. Потому что такой отход от ярко выраженной социальной заостренности в область философии, теософии и прочих тонких понятий или же, напротив, в область глянцево-гламурной попсы происходит в нашем искусстве повсеместно. И надо сказать, что изобразительное искусство даже несколько отстает от, скажем, кинематографа или той же рок-музыки. Осталась пара островков в театре да Шевчук «один на пути» (остальные наши корифеи рока давно уже действуют в области духовных практик). Да и Юрий Шевчук в одной из передач рассказал любопытную историю. Однажды его пригласили на какую-то вечеринку, где собрался весь тусовочный бомонд (политики, банкиры, бандиты, юристы, девушки-модели, «общие для них для всех»), и спел он им свою последнюю песню о России и о них, обо всех. Когда готовился, испытывал драйв: вот, дескать, я им сейчас всем правду-матку в лицо, все, что я про них думаю. Спел. Все сидели и спокойно слушали, так же как слушали до него какого-то попсового певца. «Кажется, они так ничего и не поняли», — заключил с улыбкой Шевчук. «ДДТ» — тоже развлечение нынче. Не более того. Общество потребления отличает хороший аппетит и крепкий желудок, оно готово поглотить и переварить все. Общество потребления — общество циников. Но как сказал Уайльд, «циник всему знает цену, но не знает, что такое ценность». Так, может, действительно стоит вспомнить и вынести на повестку дня слова Маритена о трансцендентном и сменить тактику?

Но мы говорим: «Не смей петь аллилуйю! Это дело других институций. Вы затеяли игру на чужом поле. Ваше ампула — резать правду-матку». Тем самым мы говорим: вы не свободны, поскольку должны выполнять наш социальный заказ. Мы посягаем на автономию искусства.

И здесь хочется вспомнить утверждение Гете: «Глубочайшее уважение, которое автор может оказать своим читателям, — это создавать не то, чего от него ждут, а то, что он сам считает правильным и полезным на данной ступени своего и чужого развития».

На что могут возразить — какое уважение? Какая автономия? Кулик все просчитал. Допустим. Но выставка-то хорошая. А что до намерений, то тут всем давно известно: благиими... понятно куда, а других и не бывает.

Относительно же тревожных симптомов время покажет. В «зоне отчуждения» не живут. Хотя нахождение в этой пространственно-временной ситуации, возможно, весьма полезно для художника.

А нам пока остается лишь наблюдать и ждать. А что касается современных процессов, мы находимся в ситуации зрителя видео группы АЭС+Ф «Первый всадник». Если вплотную смотреть, по частям, так сказать, то вообще ничего непонятно, если с близкого расстояния, то картина абсурдная и пугающая, а если издалека, то, глядишь, и силуэт «Медного всадника» обозначится. «Лицом к лицу — лица не увидать». Надо подождать, может, все и образуется лучшим образом. Не нам пока решать. Нам лишь фрагменты анализировать да гадать, выпрыгнет ли современное искусство из ямы и возьмет высоту или высота уже взята и дальше могила? (Георгий Пузенков «Прыжок в высоту»). Все же зависит от того, с какой стороны вы начали обзор. От точки зрения смотрящего, от его позиции. Современное искусство, как теннисистка в видео Дмитрия Булыгина «Без названия», прыгает, отбивает мячи, а уж кто на чем концентрирует свое внимание, что кому слышится в звуках ударов, вдохах и выдохах... Каждый

свое название даст. Пространство для фантазии открыто. От нее да от того же взгляда (внимательного или не очень) зависит, что за письмена нам откроются в «Зрелище» Анатолия Осмоловского, в этих на первый взгляд хаотично расположенных дырочках, которыми испещрены объекты, в масштабе имитирующие хлеба. Да и откроется ли? А кому как предпочтительнее искусство: хлеб насущный или хлеб духовный, или предмет эстетики, или просто зрелище? А может быть, и первое, и второе, и третье, и еще много чего... Но в любом случае это продукт, и продукт не только полезный, но и жизненно необходимый.

Обратное дырочкам в хлебах Осмоловского — «Окна» Ольги Чернышевой. Окна одинаковые, но жизнь за каждым из них разная. Так и эта выставка: пространство одно, но миры, его населяющие, разные, и каждая работа как окно. Вы бросаете случайный взгляд на одно из них, выхватываете картинку и оказываетесь свидетелем разыгрываемой пантомимы. Но насколько верно вы читаете язык жестов?

«Тьма» Андрея Монастырского. Именно она-то и была вначале. Она будет, судя по всему, и в конце. Вопрос, где мы находимся? Мы на неезираем со стороны или мы в ней? Мы погружаем взгляд в узкое отверстие трубы, инстинктивно пытаемся что-то рассмотреть, и оказываемся в плену собственных видений, порожденных лишь силой нашего желания. Или что такое тьма? Всего лишь отсутствие света. Однажды кто-то зажжет его. И тьма затаится в трубе. И так до бесконечности. Свет — тьма, жизнь — смерть.

Смерть — последнее событие в нашей жизни. И очень важное. Ведь только после смерти становится понятно, для чего, собственно, ты был тут нужен и нужен ли? Дмитрий Гутов «Стопы» (фрагмент картины Мантенья «Мертвый Христос»). Вообще-то мертвым он был недолго. И, как известно, воскрес. Вопрос «следа». Какой след могут оставить «стопы» любой идеи. Что останется после нее, когда она уже умрет или перестанет быть актуальной? Какой след оставит современное искусство? Собственно, искусство — это и есть главный и, может быть, единственный след любой цивилизации.

Сработает «Генератор» (Александр Пономарев) — и генератор цивилизации может породить нимб, а может всего лишь колечко дыма, которое рассеется уже в следующую минуту. Но останется, возможно, хотя бы воспоминание.

Отреставрированную Александром Виноградовым, Александром Горматюком и Владимиром Дубосарским фреску «Апокалипсис» тоже ведь можно воспринимать по-разному. И как человеческий жест, и как артистический. Реставрируется не просто фреска, иллюстрирующая один из канонических новозаветных сюжетов, реставрируется произведение искусства, в действительную силу которого Художник не может не верить.

Это попутно и к вопросу остораживающих симптомах, которые угадывают в этой выставке. Современное искусство действительно, как бездомный пес, мечется в поисках хозяина («Дама с собачками» Сергей Шеховцов и Семен Файбисович). Генетически идея служения заложена, а вот кому или чему? Прекрасной Даме, таинственной Незнакомке, гению фантазии? Главное — найти внешне привлекательный, иными словами, достойный обожания объект и окружить его ореолом из лепнины.

При взгляде на «Синий троллейбус» с маковкой Валерия Кошлякова почему-то вспомнился, ну, конечно же, Булат Окуджава, но только не «Полночный





Виктор Алимпов
Мое дыхание
 2007
 Видео

троллейбус», а «Франсуа Виньон» (знаменитая «Молитва»): «Господи, дай же ты каждому, чего у него нет». Веры хоть во что-нибудь.

Шестьдесят одна работа. Шестьдесят одно размышление по поводу чуда, сакрального, роли и места искусства. Но для меня метафорой современного искусства, тем, каким оно предстало на этой выставке, стала инсталляция Дмитрия Пригова «Подземные скоты жмутся ближе к человеку». Огромный черный монстр, несмотря на то что уже выбрался на поверхность, все еще скрыт под покровом тайны. Сокрытое, встающее громадной глыбой на пути и все равно незримое, неразличимое. Непонятный, пугающий, он тянет начищенную, поблескивающую лапу-ковш то ли для приветствия, то ли угрожающе, то ли за подаванием. В контексте проекта, конечно же, для приветствия. И, в общем-то, у меня нет серьезных оснований ему не доверять. Кстати, пьяные слезы Винзавода в розливе «Синих носов» я попробовала. Нормально, не отравилась.

Многие из представленных произведений, впрочем, не все, конечно, вполне самостоятельны и благо-

даря неоднозначности «прочтения» могут восприниматься и вне контекста выставки, вне связи с ее темой — «Верю».

И последнее. Если мы говорим, что художники ответственны перед обществом, то, наверное, и общество ответственно перед ними. И эта ответственность должна выражаться хотя бы в попытке понять. Подозрительно-недоверчивый, насмешливо-ироничный или обвинительный тон, вынуждающий оправдываться, не лучший способ. В конце концов, еще никто не отменял презумпцию невиновности. Думаю, что не надо отделять саму выставку от публичных и письменных заявлений ее куратора. Художники начала прошлого века тоже увлекались всевозможными манифестами, декларациями и прочими громкими заявлениями относительно своей роли и предназначения искусства. Сегодня они нам часто кажутся наивными, чрезмерно экзальтированными, что, впрочем, не только не мешает, но даже помогает понять и по достоинству оценить их произведения.

Лия Адашевская



Сергей Шеховцов
 и Семен Файбисович
Дама с собачками
 2006–2007
 Инсталляция

серьезное основание Дмитрия гутова

Беседа с художником,
участником проекта «Верю»
Дмитрием Гутовым

ВЕРЮ
I B E L I E V E

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

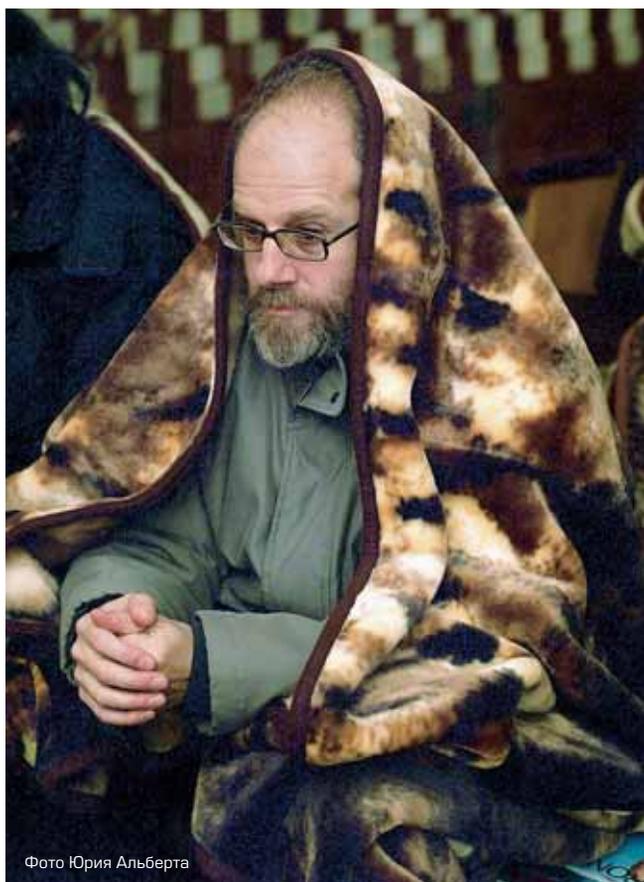


Фото Юрия Альберта

Д.Г.: Я не знаю, что вы хотите услышать, получить от меня содержательную информацию довольно сложно. Видите ли, я веду почти отшельнический образ жизни. Целый день в мастерской.

ДИ: *Но по выставкам-то ходите?*

Д.Г.: Нет.

ДИ: *А как узнаете, что происходит в художественной жизни?*

Д.Г.: У нас существует интернет-переписка, где все делится впечатлениями, и я получаю подробнейшие комментарии событий от того же Толика Осмоловского.

ДИ: *А своими глазами? Могут же быть расхождения.*

Д.Г.: Я же более или менее знаю, кто что делает.

ДИ: *А если что-то новое появится?*

Д.Г.: Если вдруг мне Осмоловский напишет, что кто-то где-то сотворил что-то неслыханное, то, может быть, схожу, да и то... Я как-то не очень в такое верю. Все большие открытия были сделаны примерно сто лет назад. После этого идет нормальный рабочий процесс.

ДИ: *Новое может быть в интонациях, нюансах, в каких-то несовпадениях.*

Д.Г.: Это может быть. Но нюансы и оттенки — это на любителя. Меня они мало трогают. К тому же у меня есть некий список дел в порядке важности, которые я хотел бы успеть завершить. И жертвовать ими ради каких-то нюансов...

ДИ: *Что за дела?*

Д.Г.: Ну, например, у меня есть книги, которые я уже много лет хочу или прочитать, или перечитать. И на это нет времени.

ДИ: *Вы живете с ощущением совершенной самостоятельности?*

Д.Г.: Мне трудно представить, кто или что может меня отвлекать.

ДИ: *Не тоскливо жить, не ожидая ничего впереди, каких-то кардинальных перемен?*

Д.Г.: Я даже не помню, чтобы я в юности шибко чего-то ожидал, а сейчас мне уже достаточно лет, чтобы я спокойно на все смотрел. Пережиты восьмидесятые — девяностые годы, все это безумие, крушение всего на свете. И что? Ничего не произошло на самом деле.

ДИ: *Как в Экклезиасте, «что было, то и будет; и нет ничего нового под солнцем». Так?*

Д.Г.: Примерно так, и это помогает сосредоточиться на том, что лично мне интересно.

ДИ: *Отсюда можно сделать вывод, что проект «Верю» Олега Кулика вам был интересен. Вы не только участвовали в выставке, но и регулярно посещали все собрания, проходившие на «Винзаводе». И более того, довольно активно высказывались. Вам так близка идея проекта?*

Д.Г.: Дело в том, что я когда-то принял решение заниматься современным искусством. Поэтому я участвую в выставках, которые имеют к этому отношение. И чтобы я отказался, должны быть очень серьезные основания. Кулика я знаю давно. В его мегапроектах принимал участие с начала девяностых.

ДИ: *То есть личность, авторитет Кулика — это было главное?*

Д.Г.: Не только. И Кулик, и прекрасное пространство, и своя компания... Никаких серьезных оснований, чтобы я сказал: я в этом не участвую.

ДИ: *Но и серьезных оснований для участия, получается, тоже нет.*

Д.Г.: Есть одно серьезное основание: я принимаю участие в выставках современного искусства. Это моя профессия.

ДИ: *То есть никаких мировоззренческих совпадений?*

Д.Г.: Слово «верю», как оно трактовалось, давало такой простор. Когда благовония курят, я могу потерпеть, если в мою работу никто вмешиваться не будет.

ДИ: *А встречи с приглашением определенным образом ориентированных философов не смущали?*

Д.Г.: Я в книге «XENIA» по поводу философского аспекта уже высказался четко и ясно. Там собраны разные персонажи, которые рассказывают про сакральное. В их числе был и специалист по иеротопии Лидов. У нас состоялся диалог, который, как мне кажется, без искажений вошел в книгу. Я пытался объяснить, в чем принципиальная разница между всей этой мистикой, которая его интересует, и искусством. Это абсолютно несовместимые вещи. Они находятся просто в принципиально разных областях. Его интересуют чудотворные иконы. Он собирает каталог, куда попадают иконы, как имеющие отношение к искусству, так и не имеющие. Например, он рассказывал, что где-то там мироточит ксерокс с фотографии Николая II. Что мне до мироточащего ксерокса? Это из другой области. Там, где мироточат ксероксы, художнику делать нечего. Это не его специальность. За это другие отвечают. И собственно, если убрать всю эту область, которую я условно называю мироточащими ксероксами, останется искусство, которое меня интересует. То есть составлять каталог по принципу чудотворных икон — это другой вид занятий. Туда может не попасть ни одна икона, имеющая отношение к искусству. И еще, если совсем жестко говорить, все связано с клерикальными вещами — это предмет сугубо конвенциональный. Христианство или любая другая религия — это конвенция. Например, договорились, что у них могут мироточить ксероксы. Как только эта конвенция исчезает, а ясно, что она исчезнет... Смотрите, были язычники, была античность, люди верили в Афину Палладу и создавали гениальные произведения. Сейчас найти людей, которые верят в Афину Палладу, очень трудно, эта конвенция закончилась, а Афина Паллада как скульптура осталась.

ДИ: *Но когда одна конвенция исчезает, на этом месте возникнет какая-то другая.*

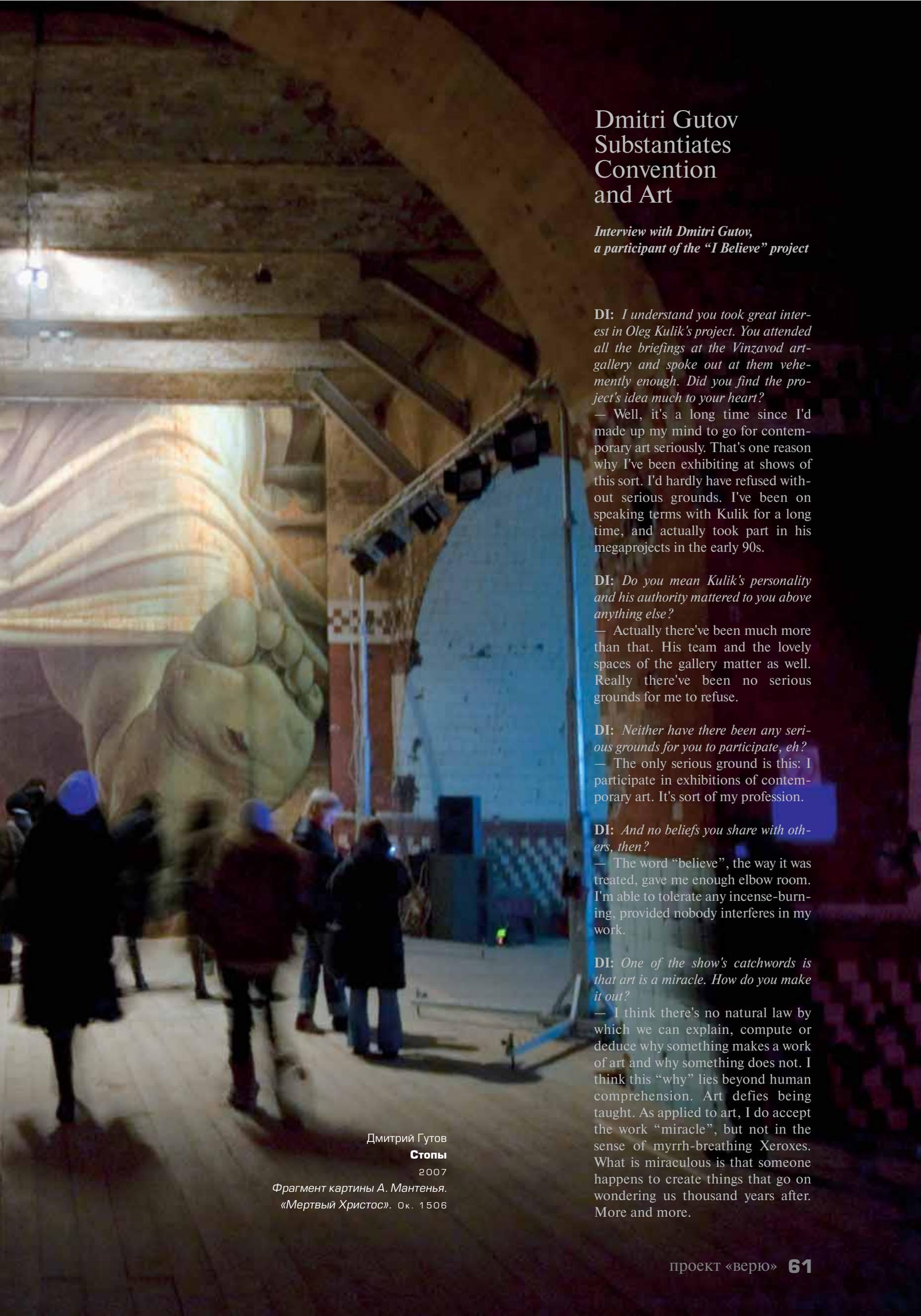
Д.Г.: Да, будет другая. Я говорю о том, что все имеет отношение к конвенции, исчезает вместе с ней. Например икона. Если она только чудотворная, она предмет конвенции. Когда конвенция исчезнет, она никого не будет интересовать. Будут интересовать только те, где есть элемент искусства. Поэтому делать ставку на конвенцию — напрасно тратить жизнь.

ДИ: *Для кого-то конвенция, а для кого-то искренняя вера. В конце концов, мы действительно не знаем, что есть истина. Древние греки, создавая свои скульптуры, верили. Искусство создается с верой во что-то. И бог с ними, с мироточащими ксероксами. Уберем их из нашего разговора.*

Д.Г.: Как уберем ксероксы?! Мироточащий ксерокс с фотографии Николая II — это квинтэссенция. Если вы это убираете, вы сразу становитесь на мою позицию, что важно только искусство. Все верят во что-то, но у всех результат разный. У одного это икона, которая становится навсегда вкладом в человеческую цивилизацию, у другого — мироточащий ксерокс. И между этими вещами — пропасть. Это то, что меня интересовало во всех спорах на Винзаводе... Я в жизни вообще мало с кем пересекаюсь, кроме двух-трех людей, в силу образа жизни. И мне было интересно посмотреть на этих ребят.

ДИ: *У меня эти собрания вызвали ощущение абсурдистской ситуации, как выпадение из мира. Хотя многие вещи были довольно любопытны. Как мне показалось, у каждого художника были свои мотивации для участия в проекте. Многие вообще не рассчитывали на успех этой выставки.*

Д.Г.: Что значит — успех выставки?



Dmitri Gutov Substantiates Convention and Art

*Interview with Dmitri Gutov,
a participant of the “I Believe” project*

DI: *I understand you took great interest in Oleg Kulik's project. You attended all the briefings at the Vinzavod art-gallery and spoke out at them vehemently enough. Did you find the project's idea much to your heart?*

— Well, it's a long time since I'd made up my mind to go for contemporary art seriously. That's one reason why I've been exhibiting at shows of this sort. I'd hardly have refused without serious grounds. I've been on speaking terms with Kulik for a long time, and actually took part in his megaprojects in the early 90s.

DI: *Do you mean Kulik's personality and his authority mattered to you above anything else?*

— Actually there've been much more than that. His team and the lovely spaces of the gallery matter as well. Really there've been no serious grounds for me to refuse.

DI: *Neither have there been any serious grounds for you to participate, eh?*

— The only serious ground is this: I participate in exhibitions of contemporary art. It's sort of my profession.

DI: *And no beliefs you share with others, then?*

— The word “believe”, the way it was treated, gave me enough elbow room. I'm able to tolerate any incense-burning, provided nobody interferes in my work.

DI: *One of the show's catchwords is that art is a miracle. How do you make it out?*

— I think there's no natural law by which we can explain, compute or deduce why something makes a work of art and why something does not. I think this “why” lies beyond human comprehension. Art defies being taught. As applied to art, I do accept the work “miracle”, but not in the sense of myrrh-breathing Xeroxes. What is miraculous is that someone happens to create things that go on wondering us thousand years after. More and more.

Дмитрий Гутов
Стопы
2007

Фрагмент картины А. Мантенья.
«Мертвый Христос». ок. 1506



ДИ: *Отклик зрителя, который фиксируется в прессе.*

Д.Г.: Это волнует очень специфических людей. Газеты существуют максимум неделю. Кто на это серьезно обращает внимание?

ДИ: *У Бонито Олива другая точка зрения: публикации останутся, а кто вспомнит об этой массе художников, если не будет статей? Это, кстати, к вопросу, существуешь ли ты, если ты каким-то образом не зафиксирован в средствах информации? Мы не говорим о том, что вас это не интересует. Но так или иначе любой художник, любой творческий человек желает, чтобы его монолог, его обращение, его осмысление было кем-то услышано. Может, для вас достаточно мнения двух человек. Но вы же взяли за правило участвовать в выставках современного искусства. Разве это не связано с желанием, чтобы ваш посыл кто-то еще увидел, а не только ваши друзья, которые могут просто прийти в мастерскую.*

Д.Г.: Чаше всего так и происходит. Но я с вами согласен. Единственное, на что я мягко возражу, это то, что успех — сомнительная вещь, и меня он мало беспокоит. Смотрите, у меня были выставки, в которые я вложил и добился некоторого результата, но которые не имели публикаций. Но были и такие выставки, которые сопровождалось достаточным количеством публикаций, а я считаю их неуспешными. У меня другой критерий.

ДИ: *А есть люди, мнение которых для вас важно? Вы прислушиваетесь к ним?*

Д.Г.: Я всегда прислушиваюсь, если я слышу интересные суждения, от кого бы они ни прозвучали. Это может быть посторонний человек, но он говорит два слова — и я понимаю, что он настроен со мной на одну волну и понимает, о чем идет речь. Тогда я очень внимательно это слушаю. Если человек несет ахинею, то регалии для меня не важны. Есть друзья, о которых я высокого мнения: Дубосарский, Виноградов, Осмоловский, Кулик, Бохоров, Рифф.

ДИ: *Хорошо, вернемся к «Верю». Один из посылов выставки — искусство — чудо. В чем оно?*

Д.Г.: Чудо состоит в том, что закона, по которому можно объяснить, просчитать и вывести, почему что-то становится произведением искусства, а что-то нет, такого закона нет в природе. «Почему» находится за гранью человеческого разумения. Этому нельзя научиться. К понятию «чудо» применительно к искусству я отношусь не как к мироточащим ксероксам. Чудо здесь в том, что вдруг у кого-то получаются вещи, которые по прошествии тысячелетий продолжают поражать. И все больше и больше. Вот к этому можно подходить как к успеху. И количества публикаций не играют здесь никакой роли. К выставке «Верю» я изначально подходил как к выставке современного искусства. И ожидал, что она будет хуже.

ДИ: *В каком смысле?*

Д.Г.: У меня сугубо прагматический подход. У нас есть дурная традиция: большие проекты не умеют организовывать. Или работы привезли не вовремя, или что-то сломалось, что-то не сделали... Яркий пример — наша прошлая биеннале. То, что я видел в Музее Ленина, ниже всякого уровня.

ДИ: *Вы говорите только о технической части или и о концепции?*

Д.Г.: Концепции меня вообще мало волнуют, потому что все это рассчитано на посторонних людей. Пресс-релизы, названия выставок меня не интересуют.

Что такое концепция биеннале? Ясно, что ее делают модные ребята, которые читают модные книжки. Любая концепция сводится к тому, что человек или в курсе самого модного, или на полчаса отстал. Те, кто знают, что происходит сейчас в искусстве, сразу считают: этот на полчаса отстал, а этот сейчас на пике моды. Поэтому что можно оценивать? Только как все подготовлено, как выставлен свет и сделана ли работа в соответствии с тем бюджетом, который на нее был выделен. И когда либо свет стоит плохо, либо валяется какая-то тряпка, и не понять, она часть инсталляции или ее просто забыли, это никуда не годится. В этом смысле на «Верю» все в целом неплохо. Хотели мегашоу и сделали его. То есть там не было такого, что раздражало. В этом смысле она оказалась лучше, чем я ожидал.



ДИ: *А содержательная часть?*

Д.Г.: Есть художники, которых я люблю. Мне нравятся работы моих друзей. Работу Оли Чернышевой я считаю очень хорошей. Алимпиева. Я считаю, что жест Виноградова и Дубосарского хорош. Есть еще несколько неплохих работ. Дело в том, что арт-среда структурирована компаниями, у которых разные критерии.

Конечно, если говорить прямо, у всего этого есть некий бэкграунд, который очень сильно фонит. Но я Олега давно знаю. И он всегда хотел быть государственным художником. Это была его программа — стать человеком, который находится в коммуникации с властью и деньгами. Он много раз предпринимал попытки такого контакта и продолжает гнуть эту линию. Я абсолютно равнодушен к подобному времяпрепровождению. Но эти куликовские амбиции, конечно, за этой выставкой очень чувствуются, и в этом есть некоторая опасность для современного искусства. Она еще никак себя впрямую не проявила и не приняла еще тот характер, когда это становится разрушительным, но опасность такая, безусловно, есть. Поясню. Как определить, где есть жизнь, а где ее нет? Возьмем семидесятые годы. В искусство вбухивались гигантские средства. Но тот же портрет Ленина, сколько за него ни заплати, все равно вялый получится. Склонна пасть в такое искушение, когда будут гигантские ассигнования и все это станет совершенно государственным, с каталогами, массмедийным успехом и всем прочим, на этой выставке это фонит. А что происходит в России с государственным искусством, мы хорошо этому обучены. Беда не в том, что кто-то приходит и финансирует, а в том, что невольно, пусть даже подсознательно, пусть по мелочи, но тебе начинают советовать.

Это давление, оно носит пока относительно мягкий характер. Но эта выставка уже балансирует на грани. В целом я ее считаю удачной, но она уже балансирует на той грани, за которой могут начаться проблемы. Если закалки художнической не хватит.

ДИ: *Несколько слов о своей работе.*

Д.Г.: Толик Осмоловский в письме ко мне ее жутко раскритиковал: это не самостоятельное произведение искусства, потому что работа очень контекстуальная.

Суть его критики абсолютно справедлива. Я не смогу показывать ее в другом месте. Осмоловский считает, что она стала своего рода эмблемой выставки и что она точно попала в пространство, и прочее, прочее, но не является самостоятельным произведением, как, допустим, у того же Осмоловского — можно поставить в другом месте, и будет хорошо.

Меня же интересовали в этой истории феномены, которые на сегодняшний день не наблюдаются в жизни. Это скорее область моих теоретических интересов. Есть два противоположных феномена. Один, мне не интересный, там, где жизнь бурлит. Я привел пример — советская живопись семидесятых годов. Были бесконечные Манежи, и было уже ясно, что за этим всем уже нет смысла, и что скоро все это накроется медным тазом. Но есть и противоположные феномены, там никакой активности не наблюдается. Например, марксистская эстетика. На сегодняшний день в ней невозможно зафиксировать жизнь.

ДИ: *И тем не менее лично вам близка именно эта философия.*

Д.Г.: Это самое близкое мне из того, что я читал. Я считаю, что это самое адекватное описание нашей жизни. С одной стороны, захватывающее зрелище прогресса и раскрытие человеческих возможностей, с другой — за всем этим чувствуется необыкновенная патология. То, что людям кажется нормой, есть система товарно-денежных отношений, а мы существуем в мире тотальной купли-продажи и никоим образом не можем от этого уйти. Сегодня представляется нормой производство товаров на продажу, но Маркс рассматривает это как некий вид патологии, который когда-нибудь по логике должен исчезнуть. Маркс — философ, который эти две стороны современной жизни хорошо продумал. Я считаю, что это лучшее описание мира, в который я погружен с головой.

ДИ: *Думаю, что мы выбираем философов не потому, что они нам открывают что-то новое, а потому, что мы у них находим совпадение с нашим мироощущением, высказанное более расширенно, более обоснованно, более глубоко. И философы нам нужны в качестве личных собеседников-единомышленников.*

Д.Г.: Возможно.

ДИ: *А как Маркс трактует искусство? Я говорю применительно к чуду.*

Д.Г.: Это то, что мне как раз так необыкновенно в нем близко. Маркс в своем знаменитом отрывке из Grundrisse рассуждает так: трудность (обращаю внимание: это слово для Маркса очень важно), так вот, трудность состоит в том, чтобы понять, почему произведение, созданное в совершенно других условиях, продолжает доставлять нам эстетическое удовольствие. Эта формулировка чуда искусства, на мой взгляд, очень глубока. Возьмем наскальные рисунки. Мы не знаем их автора, они созданы тысячелетия назад по своему поводу и в других условиях, но действуют на нас. Почему? Вот здесь мы имеем дело с чудом. Это не то, что находится за пределами нашего понимания. Это можно как-то понять, но легче от этого не будет. И в этом состоит принципиальное отличие искусства от всего, что возникает по конвенции. И применительно к нашей выставке: как только художники перестанут отличать ксерокс мироточа-

щий от того, что Маркс назвал трудностью, то... Уже в этой выставке я угадываю опасность.

Художник живет довольно специфической жизнью. С Олегом мы несколько лет назад обсуждали эту тему, и он говорил: почему слава и массмедийный резонанс так важны? Сидишь целый день у себя в мастерской, никого не видишь, ты один. Единственное, по мнению Олега, что тебе может сказать, что ты существуешь, это твоя слава, твоя известность. А я говорю: мне абсолютно все равно. Меня это не убеждает, эта внешняя бутафория. Она мне не может доказать, что я существую.

Художники, они такие люди, им надо все время на какую-то силу опираться. И одна из таких вещей — общественное мнение. Вспомним середину девяностых. Рейтинг Ельцина — полпроцента. Художник чувствует это дыхание ненависти, тогда огромное количество артистических жестов было на этом построено. Теперь ситуация меняется: все любит власть — рейтинги зашкаливают. И художники думают, может, и нам как-то...

ДИ: Другими словами это называется конъюнктурой.

Д.Г.: Нет, я не подхожу к художникам, как к людям спекулирующим.

ДИ: Есть и такие.

Д.Г.: Все это находится за гранью моих интересов, потому что не имеет отношения к искусству. Когда Папу Римского спросили, как он относится к фильмам Скорсезе, он ответил: «Рим не высказывается по вопросам искусства». А я не высказываюсь по вопросам, не имеющим отношения к искусству. Мне это неинтересно. Речь идет о серьезных вещах, об опоре, которую ищут. Я вижу здесь много подводных камней. Когда источники не внутри тебя, а где-то вовне.

ДИ: Мы же не будем говорить о конце искусства.

Д.Г.: Нет. Речь идет о том, что от некоторых эпох остался мусор.

ДИ: У вас прозвучала фраза: слава не убеждает меня в том, что я существую. А что является доказательством?

Д.Г.: Я опираюсь только на внутренние ощущения. Кругом все так изменчиво. Все ненадежно.

ДИ: Как в целом оцениваете прошедшую Московскую биеннале и ждете ли что-либо от предстоящей? Насколько вы считаете важным, что в Москве теперь есть своя биеннале?

Д.Г.: Да по большому счету я никак не отношусь к биеннале, где бы они ни проходили. Биеннале — это просто большая выставка.

Как это отразится на московской ситуации? В принципе, я так думаю, любые события идут на пользу. Но чтобы я ждал чего-то... Москве, конечно, не хватает таких хороших выставок современного искусства, которые происходят в мире.

ДИ: Биеннале дает эту возможность.

Д.Г.: Да, если действительно все будет хорошо организовано, и чтобы люди могли посмотреть... Но у нас же гигантская пропасть в интерпретации. Осмоловский, глядя однажды на мою работу, сказал: она устарела на полгода. Это абсолютно точное суждение художника, который в течение года бывает в семидесяти странах и в курсе всего того, что происходит в мире. А у нас нормальные люди еще не знают про Дюшана, а тут уже обсуждается, что что-то на полчаса устарело. Если информация будет как-то пополняться...

ДИ: Вы говорите о просвещении публики?

Д.Г.: Да, о расширении горизонтов, это полезно.

ДИ: Если мы говорим, что произведение состоялось и оно существует, то, следуя точке зрения, которая была высказана вами ранее, устареть оно не может.

Д.Г.: Совершенно верно. Но я все-таки согласен с Толиком Осмоловским. Есть живой процесс, и нельзя кормить людей вчерашним. Так устроено, это правила игры, которые существуют. Их нарушают, но тоже по правилам.



Георгий Литичевский
Карусель теплых слов
2006–2007
Инсталляция

МОТИВАЦИЯ К НОВОМУ — КАЙНЭРАСТИЯ

*Беседа после выставки «Верю»
с Александром Сосландом, канди-
датом психологических наук,
старшим научным сотрудником
Института «Русская антрополо-
гическая школа при РГГУ», доцен-
том Московского городского
психолого-педагогического
университета.*

ВЕРЮ

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007—01.04.2007

ДИ: Современное искусство склонно к довольно радикальным провокацион-
ным жестам. Порой создается ощущение, что именно провокация явля-
ется альфой и омегой произведения. Но удивлять может только новое.
Как психология объясняет эти процессы и в целом современное искусс-
во? Что такое современное искусство, с точки зрения психолога?

А.С.: Традиционным стало деление искусства на модернистское и аван-
гардное. Актуальное визуальное искусство по большей части проходит по
авангардному ведомству. Главное своеобразие авангарда в прагматике вы-
сказывания — как преподнести какой угодно материал в новом ракурсе, с
новых точек зрения и т. д. Основное в стратегии авангарда — это новизна.
Новизна любой ценой.

И как же это все психология может объяснить? Существует отдельная
сфера психологической науки — психология мотивации. В данном случае
это мотивация к новому. Я в своих исследованиях дал этой мотивации от-
дельное обозначение «кайнэрастия» — от древнегреческих корней: кай-
нос — новый, эрастос — желающий. Итак, эта мотивация закладывается с
раннего детства и очень важна для формирования личности вообще. Дет-
ские психологи отметили: если нет новых впечатлений, то развитие идет ху-
же. Для ребенка абсолютно необходима новизна впечатлений, новых им-
пульсов. В конце концов это становится вещью, которая довлеет сама по
себе. Нет удовольствия без новизны. Любое восприятие освежается только
в том случае, если имеем дело с новизной. Существуют разные экзистен-
циальные сферы, разные культурные практики, и все требуют новизны в
том или ином виде. Искусство — это вообще чистое поле постоянного об-
новления. Решающая мотивация художника всегда состоит в желании ска-
зать что-то новое. Не просто выразить себя, а сделать это по-новому, так,
как до него этого не делал в искусстве никто. Существует целый институт,
наблюдающий за новизной, — критика. Если художник повторяет чьи-то
ходы, то критики сразу поднимают шум: это украдено, это уже было.

ДИ: Но ведь на протяжении долгих веков новизна не приветствовалась. Это
появилось с определенного момента, а активно с XIX века.

А.С.: Намного раньше. Итак, откуда берет начало новизна и где она закан-
чивается? Начинается она с завершением Средневековья, а точнее сказать,
с Возрождения. Об этом, в частности, писал современный немецкий фило-
соф Питер Sloterdijk в своей книге «Критика цинического разума». Он
считает, что с эпохи Возрождения человек стал заложником новости, но-
визны. Родилась даже особая литературная форма, такая как новелла. Но-
велла — это просто повествование о чем-то новом. Но в то время новое еще
не осознавалось как нечто самостоятельное, как определенного рода само-
цель. Конец XIX века — это осознание фактора новизны как самодостаточ-
ного. До этого новизна как нечто естественное и необходимое просто вхо-
дила в структуру произведения. Тем не менее все мало-мальски заметные
художники и музыканты — это в первую очередь люди, предлагающие но-
вые формы. Шопен, Вагнер, в меньшей степени революционеры, чем
Шенберг или Кандинский. Они, безусловно, сознательно ставили перед
собой задачу — некое обновление, некий ход в новое. Это было очень важ-
но. То, что произошло в XX веке, можно описать так: разочаровались в но-
визне, которая идет от самой ткани произведения. Я говорю о начале века,
когда пространство искусства наполнилось разного рода течениями, кото-
рые появлялись и провозглашали себя новыми манифестами.

Они стали осознавать новизну как необходимую и чуть ли не главную
часть выдвижения своего проекта, презентации себя как личности в искусс-
стве. Если не предложишь нового способа производства художественного
произведения, тебя никто не заметит или не возьмет в расчет. И чем дальше,
тем больше это все переходило в прагматику репрезентации. Дюшан, на-
пример, ничего не сделал, просто перенес вещь из одного контекста в дру-
гой. Наивные возражения против этого: они же так мало рисуют, пишут,
только предлагают некий ход, а так и я могу. Классическое «наивное» выска-
зывание в таком духе относится к «Черному квадрату» К. Малевича. Дес-
кать, любой такое потянет. Этими наивными замечаниями как бы обозна-
чена разница между модернизмом и авангардом. В модернизме все-таки
главное не прагматика, а само произведение, например, строй музыкально-
го творения. Создать модернистское произведение в духе, допустим, музы-
кальных опусов Шостаковича или Шенберга очень трудно. Создать аван-
гардное музыкальное творение вроде «4'33"» Джона Кейджа куда как

Kainerastia: Craving for Novelty

Below is an excerpt from what Alexander Sosland, a professor of psychology in the Moscow Psychologists-Training University and senior research worker with the Russian Anthropological School attached to the Russian State Humanities University, said after visiting the "I Believe" Exhibition.

DI: Contemporary artists seem predisposed to radical provocative gestures. Some of their works strike us as nothing but a provocation through and through. But only something new is supported to be striking. How can these processes, and contemporary art as a whole, be explained in terms of psychology? How can you as a psychologist define contemporary art?

— Traditionally the arts today have been classified either as modern or as avant-garde. What is now called actual visual art belongs for the most part to the avant-garde division. What makes the avant-garde so peculiar is mainly its pragmatic concern about expressing itself: what a new angle, a new point of view, etc. are to be chosen to present whatever material there may be. Its main strategy is novelty, at any cost. How can this sort of thing be explained psychologically? I think the psychology of motivation can do this best. This is a case of motivation for the new. In my works I have coined a new term for this type of motivation — kainerastia (from the Greek *kainos*, new in character, novel; and *erastos*, desiring, craving).

Сергей Братков

Принцесса

2006

Скульптура, смешанная техника

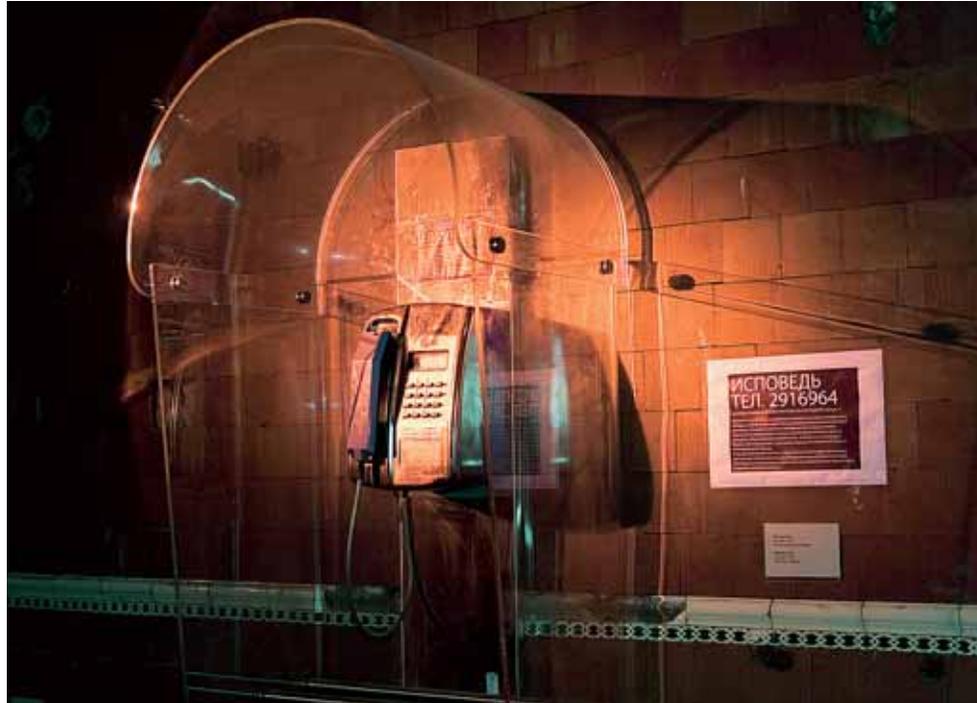


DI: What about the "I Believe" project itself? Does it show anything confirming your theory? How can we treat this recourse to the transcendent and the metaphorical in terms of your theory?

— I welcome this project very much. I think Oleg Kulik is trying to respond to a very strong challenge. The avant-garde has been ill-founded because it tends to devoid the works of art of emotional experiences. I believe Kulik's aim has been to retrieve emotions back into the realm of the contemporary arts. Belief is not only a creed or a world-outlook. Belief is above all an intense emotional condition; it is an elation, a rapture.

As a matter of fact, today's psychological science is undergoing a similar change: it is paying increasingly more attention to human emotions. Even cognitive psychology, which studies man's mental processes, is doing so more and more in recent years. Expressing emotions is just what we are lacking most of all these days.

Юля Кисина
Absolution
2003
Интерактивная инсталляция



легче*. Эти наивные соображения — необходимая часть авангардной эстетики. Поджечь холст, пропустить сквозь него женщину, это все зафиксировать, подраться с полицией, которая пришла урезонить художника, сесть в тюрьму, если надо (вспоминаем А. Бреннера) — это все часть прагматики. И смысл таких действий преимущественно в том, что это просто новые ходы. В хороших случаях мы видим в добавление к этому еще и социально-критический момент.

ДИ: Но применительно к постмодернизму говорили об угасании эвристического духа. Очевидно, у человечества — и у воспринимающей его части, и у воспроизводящей — наступают все-таки моменты усталости от нового. Начинают цитировать старое.

А.С.: Я не готов к разговору о человечестве вообще. Но что касается постмодернизма, это все-таки большой слой новизны. Нельзя говорить, что это только цитирование. Да и относительно цитирования — как процитировать, как встроить чужие тексты в свой?

ДИ: Цитата — это все тот же рэди-мейд, идущий от Дюшана.

А.С.: Дюшан и Малевич — это все-таки крайние примеры. Большинство современных художников так или иначе отдают дань содержательно-смысловой ткани произведения, назовем это так. И даже когда они делают проекты, ориентированные на вызывающую прагматику, содержательным может оказаться процесс подготовки. Например, Олег Кулик со своим знаменитым проектом «Собака». Он проделал большую подготовительную работу, а не просто сел на поводок и стал лаять на людей. Я не думаю, что постмодернизм — отказ от новизны, это ее другая редакция.

ДИ: А проект «Верю». Есть там что-то, что подтверждает ваши теории? И как в этой плоскости говорить о возвращении в данном случае к сакральному, метафизическому?

А.С.: Я одобряю проект. Олег Кулик как раз пытается ответить на очень сильный вызов. Авангардное искусство плохо тем, что выхолощивает из искусства эмоциональное переживание. И задача Кулика, как я понимаю, вернуть в пространство современного искусства эмоцию,

вернуть аффект. Вера — это не только некие убеждения, не только некий взгляд на мир. Это в первую очередь аффект, интенсивное эмоциональное состояние.

ДИ: Не помню, кто сказал, что «вера — это как прыжок в безумие».

А.С.: О безумии мы отдельно поговорим. Вера — честное и глубокое настроение. И многие произведения, которые там были, этим соображениям отвечают. Очень важно — сделать так, чтобы от современного искусства люди получали эмоции, чтобы имело место определенное катарсическое переживание. Я слышал раньше от некоторых критиков, что современное искусство должно быть скучным, что современная чувственность — это хаос. Может, отчасти это и так, но очень не хотелось бы, чтоб это было так.

В современной психологии происходят аналогичные процессы: все больше и больше внимания уделяется эмоциональной сфере. Даже такая прогрессивная отрасль современной психологической науки, как когнитивная психология, изучающая мыслительные процессы, в последнее время стала все больше обращаться к теме эмоций. Эмоция — главный дефицит в сегодняшнем мире.

ДИ: То есть сейчас эмоцию, чувство и интеллект не противопоставляют, а наоборот? Еще не так давно рацию ставили в такое вечное противостояние с природным началом в человеке, что и считалось главной причиной внутренних конфликтов. А теперь, как выясняется, дело не в этом? Рацию и эмоция едины?

А.С.: Да. Появилось даже такое понятие, как «эмоциональный интеллект». Существует много исследований о связи между сознанием и эмоциями. Все понимают, что одно без другого, интеллект без какого-то эмоционального оформления (основы, подпитки) и, наоборот, эмоции без интеллекта — не функционируют. То есть сейчас всячески стараются их соединить. Это самое передовое направление сегодня и в академической психологической науке, и в психотерапии.

ДИ: Вы обмолвились, что о безумии поговорим отдельно.

А.С.: Это очень важная часть в современном искусстве. Имитация безумия стала чем-то чуть ли не обязательным со времен Сальвадора Дали, который пытался строить свой поведенческий стиль, как проявление душевной болезни. Думаю, что на самом деле он был более или менее здоров, во всяком случае, существенно более здоров, чем он пытался это представить.

ДИ: Мы называем это юродством. Юродство же — добровольное безумие. Осознанно разыгрываемое.

А.С.: Думаю, что юродивые были душевнобольными, которые обретали некий особый статус при сакральных

<* Как известно, смысл этого опуса в том, что музыкант просто сидит перед роялем на эстраде, не касаясь клавиш, ровно 4 минуты и 33 секунды.

Вячеслав Щербаков
Хеніа
1987–2006
Скульптура,
мрамор



учреждениях, при православных храмах. Поскольку их безумие в содержательном плане было религиозным, они обрели особое реноме, а именно людей, которые в непосредственном контакте с божественным. Юродивый, порой носивший на себе череп и кости, это как бы отчасти уже умерший, находящийся за пределами жизненного пространства и поэтому приближенный к Богу. И потому он мог себе позволить то, чего никто другой позволить не мог, в том числе и разного рода непристойные жесты. Юродивый, находящийся «за пределами», получал привилегии, в том смысле, что за эти пределы он может выходить разными способами.

ДИ: *Вы сказали, «он может себе позволить». Значит, он уже разумный, раз позволяет.*

А.С.: Сейчас уже трудно провести психологическую экспертизу. Но скорее всего, повторяю, они были на самом деле душевнобольными. Симулировать безумие очень трудно. Они же в своем безумном экстазе находились годами. Одно из обозначений юродивого — похаб. Откуда слово «похабный».

Вернемся к современному художественным практикам. Безумие в искусстве стало определенно важным ходом, потому что авангард с его ставкой на новизну — это тоже выход за некий предел. Ну и многочисленные случаи душевных болезней у самых разных представителей искусства тоже как-то способствовали этому мнению: чтобы стать художником, нужно быть немножко «не от мира сего», так сказать, с левой резьбой. Имитация сумасшествия превратилась в способ радикального художественного высказывания. Его воспроизводят по-разному и часто. Это очень сильный эмоциональный ход, ибо безумец — это тот, кто не может совладать со своими аффектами, поэтому он их разбрасывает налево и направо. Безумие может быть и в каком-то содержательном, скрытом смысле, и в плане репрезентации. И вот мы видим, как вполне нормальные художники демонстрируют сплошь и рядом радикальные, сильные жесты, которые их в том или ином виде роднят с душевнобольными. Это относится еще к одной очень важной проблеме в современной психологии, которая имеет отношение к искусству. Чрезвычайно важна стала репрезентация. Психологи все чаще и чаще ведут речь о мотивации демонстративности. Раньше концепции строились на противопоставлении двух планов — внутреннего, глубинного, и внешнего, демонстративного. Теперь все больше и больше интересы академической психологии стали смещаться в сферу демонстративного. Как очень хорошо сказал один психолог, если мы из отношений людей

уберем вот это стремление казаться (лучше, конечно), то, собственно, больше ничего не останется. Мотивация демонстративного, которая раньше куда-то заталкивалась репрессивным воспитанием (надо быть приличным, выглядеть скромно, быть тихим, ребенок рассматривался как маленький взрослый), вдруг стала одной из главных человеческих мотиваций, что нашло неожиданное отражение во многих исследованиях. Молодых людей в Европе спрашивали, что в наибольшей степени влияет на их поступки. И получали разные ответы, например, благосостояние и т. д. А в одном исследовании решили поставить вопрос, насколько важно хорошо выглядеть. Ответы на этот вопрос заняли чуть ли не второе место, обогнав такие вещи, как благосостояние, экологию и прочее. Оказалось, что это в высшей степени значимо.

ДИ: *Демонстрация относится к вопросу «быть и казаться». Это же не всегда совпадает.*

А.С.: Некоторые исследователи считают, что это внутреннее пространство между «быть» и «казаться» как бы схлопывается, и «быть» становится почти равно «казаться». Как ты себя преподносишь, как ты себя репрезентируешь и как находишь подтверждение от других, что выглядишь так, как хочешь (хорошо, ярко, благополучно, знаменито и т. д.), таков ты и есть. Эти процессы — повышение уровня значимости демонстративного, судя по всему, будут иметь все большее развитие. Что закономерно: все стали заложниками медиа, то есть той сферы, где репрезентация — самое главное. Все хотят в той или иной степени себя соотносить с публичными фигурами. И в современном искусстве мы видим много проектов, где художник делает себе имя, используя собственное тело...

Итак, что, собственно, есть авангард, с точки зрения психолога? Новое, демонстративное и чем в большей степени демонстративное, тем более энергетически активное. Дать пощечину обывателю, плюнуть на зрителя, сломать инструмент — сильным демонстративным жестом разбудить эмоцию.

ДИ: *Словом, привлечь к себе внимание. Потому что в этом безумном мире иначе тебя никто не заметит.*

А.С.: Ситуация такой сверхконкуренции тоже понуждает нас уйти в область демонстративного.

ДИ: *В этой ситуации обращение к сакральному — тоже провокационный жест.*

А.С.: Да, это новый ход, и я надеюсь, он не останется без последствий.

«МЫ иллюстрируем групповые фантазии»

Беседа с художниками
Александром Шабуровым
и Вячеславом Мизиным.

ВЕРЮ
I b e l i e v e

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



ДИ: Вы участники проекта «Верю», задачей которого было актуализировать темы, которые еще вчера современные художники не особо баловали своим вниманием — метафизического, трансцендентного, духовного... При обсуждении проекта во время встреч, регулярно проводившихся на Винзаводе, нет-нет да и поднимался вопрос о поисках художниками новой идентичности. Насколько данная проблематика вам близка или по крайней мере интересна?

А.Ш.: В России творческая интеллигенция всегда делилась на два лагеря — «западники» и почвенники. Язык современного искусства, которым мы занимаемся, интернациональный, международный, априори прозападный. Но в последнее время «прозападных» художников потянуло на что-то новое... Простое копирование «западных» форм перестало удовлетворять... Мы даже сделали об этом проект, предваривший выставку «Верю» и подытоживший прошедший этап российского современного искусства.

Проект называется «Случайные совпадения». В последние годы нам довелось много ездить по зарубежным музеям, где мы обнаружили первоисточники многих отечественных шедевров. Мы собрали 200 пар картинок, одна — нашего художника, другая (точь-в-точь такая же) — зарубежного, но сделанная намного раньше. И пришли к выводу, что до сих пор наше «современное искусство» бессознательно стремилось подражать или даже копировать импортные образцы. Это, конечно, не плагиат. Просто художники хотели имитировать иной образ жизни, мышления и соответствовавшие этому жанры и формы.

ДИ: Ну так, может, они действительно случайные, коли язык интернациональный?

В.М.: Конечно, все мы следуем традициям. Только традиции эти должно знать, чтобы хоть чем-то отличаться — делать шаг влево или шаг вправо, а не просто бездумно подражать. Наши работы в этом проекте тоже имеются.

А.Ш.: Сейчас пришло время для очередной переоценки. Быть среднестатистическими «западными» художниками и тут уже неинтересно, и там, на Западе, невыгодно. Там своих «западных» художников невпроворот... Современное искусство при всей своей интернациональности очень национально. Ты интересен как представитель страны и интерпретатор массовых представлений о ней. Как, например, Илья Кабаков — певец коммуналок. Или Борис Михайлов — живописующий язвы харьковских бомжей. Или Олег Кулик — одичавший человек-собака. Да и мы со Славой были замечены потому, что довели до абсурда этноклише — вечно пьяные бородатые русские с балалайками и в шапках-ушанках... Теперь все пытаются самобытность отыскать. Чем нам действительно хочется заниматься? На Западе не так много «раскрученных» русских брендов — Кей-Джи-Би, ГУЛАГ и русская духовность. Следовательно, если ты русский художник, то должен делать проекты про духовность и Кей-Джи-Би!

ДИ: Дело в том, что современный язык, специфику которого обуславливают, в том числе и современные технологии, уже хотя бы визуально нивелирует разницу между сторонами света. Любая тема как-то стирается в своей национальной принадлежности. Ну как, например, можно говорить о духовности? Именно русской духовности? Как-то надуманно получается.

В.М.: Художники пользуются очень простыми приемами. Допустим, Кулик как куратор говорит: вот, я придумал выставку «Верю»! Как вы к этому относитесь? Мы отвечаем: конечно, хорошо! Всегда готовы! Как мы еще можем к этому относиться?!

ДИ: *Потому что Кулик для вас – авторитет?*

В.М.: Нет, неважно, кто куратор! Все выставки современного искусства отличаются двумя особенностями – полной невнятностью темы и абсолютным несоответствием этой теме того, что приносят художники. Все делают вид, что так должно быть. Художникам никто не перечит: что взять с деклассированных дегенератов?! Наш метод – прямо противоположный. Мы очень ответственные! Мы стремимся буквально иллюстрировать кураторский заказ. Кулик говорит: выставка «Верю» про трансцендентное, про чудо. Мы сразу начинаем думать, какое чудо мы можем придумать? Придумать ничего не получается... Тогда пытаемся вспомнить, какие чудеса известны. Есть, например, манна небесная. Мы Кулику говорим: Олег, вот мы сделаем. С потолка будет манка сыпаться. Нужны два молдавских гастарбайтера, которые будут ее лопатой оттуда сбрасывать... Кулик говорит: с молдавскими гастарбайтерами дефицит, зато есть цистерна молдавского вина... Мы отвечаем: вино так вино. У нас будет проект про то, как Винзавод плачет горячими слезами, потому что его закрыли и делают на его территории какие-то выставки... И поэтому у нас теперь с неба вино льется! То есть у меня отношение к этому делу очень производственное. Что просят, то мы и делаем!

ДИ: *Но чудо – это не ваша тема! Мизин и Шабуров – это наша действительность через призму юмора, сатиры и юродства. Последнее, кстати, очень близко отечественной культуре. Здесь тоже есть своя традиция. Вы ведь социально заостренные художники.*

А.Ш.: Это жизнь вокруг нас социально заострена! А мы стараемся от нее немножечко дистанцироваться. У нас есть известная работа, где Бен Ладен, Путин и Буш лежат в трусах на диване перед телевизором. О чем она? О том, что частную жизнь нам всем заменил телевизор. Персонажи «Дома-2», новостей и телесериалов более близки нам, чем самые близкие люди. Мы – маленькие человечки с конкретной частной жизнью, а все, что в нашем помраченном сознании – абстракции, от которых мы дистанцируемся, отдаляемся с помощью юмора.

ДИ: *Ваша группа «Синие носы» образовалась в 1999 году. Почему, кстати, «синие»? И что с вами было до этого?*

В.М.: До этого мы считали себя совершенно самостоятельными художниками. Хотя бывали у нас и совместные проекты. Например, в 1997 году в Свердловске мы уговорили одну рекламную фирму, которая в свою очередь уговорила многие конторы, на выставку под названием «Пост-ВДНХ». Ситуация тогда была предефолтная – товаров народного потребления накопилось на складах столько, что не знали, куда их девать... И мы предложили: давайте сделаем из этого выставку... Саша, например, заказал гроб и набил его доверху «сникерсами», жвачками, зубной пастой «Колгейт» и чайниками «Тефаль». Работа называлась «Все, что возьму я с собой». Это был наш первый совместный проект.

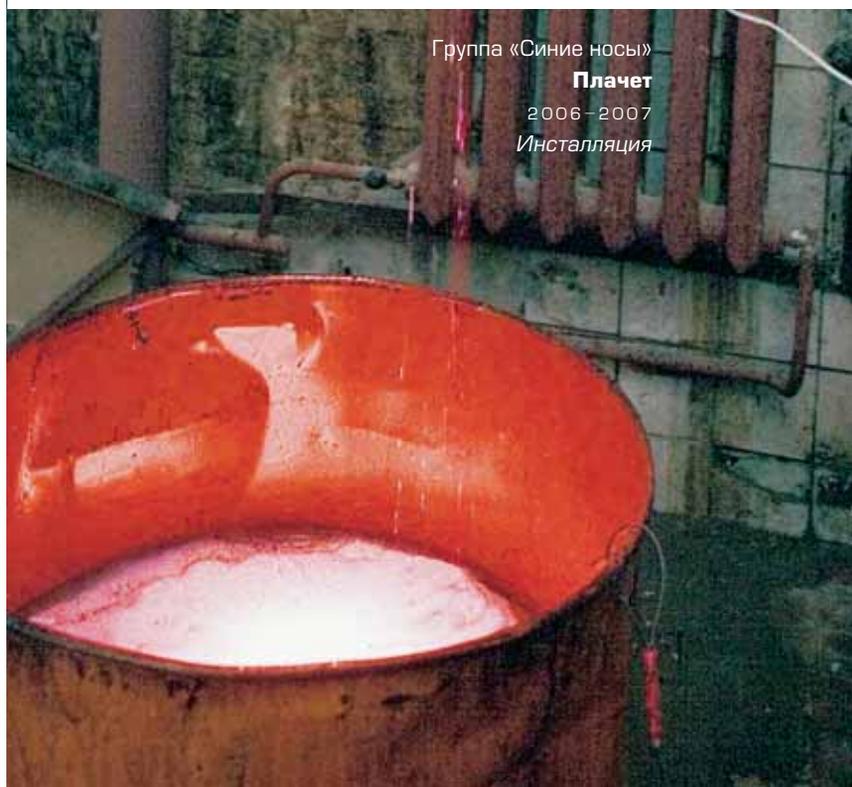
А в 1999-м мы начали эксплуатировать коллективные

“We illustrate group fantasies”

Interview with Alexander Shaburov and Vyacheslav Mizin, participants of the “I Believe” project

DI: *The project you're in has declared to make actual themes which contemporary artists didn't pay much attention to until recently. These are metaphysical, transcendent and spiritual themes. At regular briefings in the Vinzavod gallery some speakers now and then raised the question whether artists ought to be looking for a new identity. How much do you feel the problem affects you or, at any rate, concerns you?*

Shaburov: There have always been two camps among the Russian artists – Westernizers and Slavophiles. The language of the contemporary art we're professing is international and hence pro-Western. But in recent years the so called “pro-Western” artists have been longing for something new. They don't seem satisfied with simply copying “Western” forms any longer. So much so that we've been prompted to set up a project about the trend. We called it “Accidental Coincidences”. It was sort of forerunner to the “I Believe” show, having summed up what the Russian contemporary artists had done in the past few years. It so happened that we travelled a lot in recent years, visiting many museums abroad. There we happened to come across the originals on which many of the masterpieces in this country have been modelled. We collected 200 pairs of pictures; on the left those produced by our artists, on the right much the same ones by foreigners, but made much earlier. The conclusion was obvious enough: the authors of the so called Russian “contemporary art” have been trying to imitate or even copy import examples. They by no means plagiarized, of course. They simply wished to imitate another way of life, another mode of thought and corresponding genres and forms. Now the time has come for a change. To be an average “Western-style” artist is no longer attractive in this country, nor profitable in the West. There are such types galore there. Contemporary art, for all its international disguise, is in fact thoroughly nationalized. An artist can only appeal as an mouthpiece of his/her own country as well as interpreter of the ways it may be reflected in the minds of the masses. Thus, Ilya Kabakov has appealed as minstrel of the Soviet-time commune apartments; Boris



Группа «Синие носы»

Плачет

2006–2007

Инсталляция



Mikhailov as revealer of the sores of the homeless in Kharkov; Oleg Kulik as wild man-dog. As to Slava (Mizin) and myself, we kept high profile because we would bring to absurdity some ethnic clichés, such as ever-tipsy bearded guys with Russian fur-lined hats on and balalaikas in hand. Not so these days: everybody are bending over backwards to find something authentic. What is there we're really after? In the West, there are few high-profile Russian brands, like K.G.B., Gulag and Russian spirituality. Ergo: if you're a Russian artist you must issue projects about spirituality and K.G.B.

DI: *I think it sounds rather pretentious when we're talking about Russian spirituality, isn't it?*

Mizin: Some artists do it very simply. Suppose Kulik, as a curator, would say: "Look, I've thought up a show I would call 'I Believe'. How d'you take it?" We'd answer: "Great. We're always ready to join in. How else might we have taken it? All shows of contemporary art have two common features about them: the total incomprehensibility of the theme and the absolute incongruity of this theme to what the artists would bring with them to it. They all would make believe that's it. Nobody would say no, because what else could you expect of declassed degenerates? Now, our approach is altogether different. Above all, we're very responsible. We would do our best to literally illustrate the curator's commission. Kulik would say: "The 'I Believe' show will be about the transcendent and about miracles." We would set about thinking about what miracle we'd be able to invent. And we'd turn out to be unable to do so. Then we'd try to recall what kinds of miracle we know. There is, for example, manna from heaven. And we'd say to Kulik: "Look here, Oleg, we'd do this and this and manna would be falling from the ceiling. We'd hire two Moldavian guest workers who would be shoveling it off, spadeful after spadeful..." Kulik would retort: "You know very well there are few Moldavian gastarbeiters to go about. Instead, there is a very big cask of Moldavian wine..." We would say: "OK. Wine will do. That would make a project about how Vinzavod is shedding tears for having been shut down to let its premises for some shows..." This is why wine is pouring from the heavens in our project. In other words, ours is a matter-of-fact approach. We do what we are asked.



Женя Шеф
Персональный храм
2006
Инсталляция

фантазмы. Тогда, если помните, выдумали «проблему-2000». Только о миллениуме и писали: что операционные системы компьютеров не рассчитаны на третье тысячелетие, а потому с 1 января перестанут летать самолеты, ходить поезда, работать телевизоры, заводы остановятся, электроэнергия не будет... И мы решили от этого куда-то убежать, например, в бомбоубежище. Придумали экстремальный новогодний арт-фестиваль. Позвали друзей-художников, взяли пайку, которая положена по нормам гражданской обороны, и засели в бункере без часов, женщин и алкоголя. То есть инсценировали грядущую техногенную катастрофу. Очень скоро выяснилось, что такое времяпрепровождение в замкнутом пространстве скоро надоедает...

ДИ: Сколько вас было?

В.М.: Двенадцать. Нам даже сказали: а не стыдно вам в таком количестве заседать за одним столом? Пошло-вато выглядит, ребята! Так вот... У одного из нас оказалась с собой видеокамера, и мы, чтобы себя развлечь, сняли серию роликов очень идиотских. Пародии на все виды и жанры далекого «современного искусства»... Например, «Казнь чайных пакетиков-убийц». Штук четырнадцать таких роликов...

А.Ш.: Мы сняли нечто среднее между КВН и Муз-ТВ — мелко нарезанное и пародийное.

В.М.: А для того чтобы обозначить жанр, клоунские носы надели...

А.Ш.: Синие крышки от бутылей с водой...

В.М.: Это потом уже кто-то придумал, что синие носы — потому что русские много пьют... В Москве увидели наши ролики и с тех пор стали называть нас «Синими носами».

А.Ш.: Мы долгое время этому сопротивлялись, пока не приехали на какую-то очередную выставку в Вильнюс. В отеле говорят: ваших фамилий в списках нет... Смотрим, а там Слава Блюносез и Саша Блюносез. Ну, мы и решили довериться коллективному чутью и законам шоу-бизнеса!.. Сейчас все придумывают бренды-пустышки, и мы решили спародировать это. Раз уж так сложилось...

Все тот же Кулик рассказывал, что жил в Митино, делал интеллектуальные проекты, а потом в одном перформансе изобразил собаку. И это неожиданно всем запомнилось, стало метафорой того полудикого состояния, в котором страна пребывала. Кулик признается: «Никаким человеком-собакой я быть не хотел! Я ощущал себя интеллектуалом из Митино! А потом подумал: художников-интеллектуалов и без меня пруд пруди, художники-собаки сейчас нужнее!»

ДИ: То есть в начале своего творческого пути вы работали согласно полученному образованию как архитектор и реставратор, а параллельно...

А.Ш.: Все зарабатывают на жизнь чем-то одним, а считают себя чем-то другим. Поменять род занятий решаются редко. Но в перестройку все за окном неожиданно стало меняться, и всем в обязательном порядке пришлось выбирать для себя новую роль из набора: брокер, бандит, андерграундный художник, рок-музыкант, гомосексуалист... Я изучал пластическую анатомию и потому оказался в судемедэкспертизе, пять лет фотографом на убийства ездил...

В.М.: А меня вот на старости потянуло в панк-группу «Дрисня». Я как-то подумал: ну и что, что я художник. Кому я нужен? Другое дело — Деннис Хоппер: художник, еще и актер знаменитейший. Сцена — вот где звезды! И решил, пойду-ка я на сцену!..

ДИ: То есть всегда жаждал славы?

В.М.: Уже нет, потому что сейчас она более-менее появилась.

А.Ш.: Тут у нас нестыковка. Я ничего романтического в рок-музыкантах не вижу! Я этим переболел в начале 1990-х, когда с ансамблем по всем тогдашним рок-фестивалям ездил. Уже тогда в зал почти не заходил... Одно и то же...

ДИ: Вот вы говорите, что в своем творчестве занимаетесь анализом ситуации. А вы никогда не задумывались, что в силу специфичности ваших работ, если мы говорим о массовом зрителе, большинство видят не анализ ситуации, а исключительно «прикол». Нет ли страха, что вы-то вкладываете определенную идею, определенный смысл, а люди остаются на поверхности?

В.М.: Мы идею не вкладываем. Это же интуитивный процесс... Да и «прикол», внешняя провокативность — всего лишь первый слой восприятия, для привлечения внимания. Ведь если твоя работа никого не «зацепила», то и во вложенных тобой «смыслах» разбираться будет некому.

ДИ: Виктор Пивоваров как-то сказал, что ему все равно, как его назовут — художником или писателем. Главное — создать некий продукт, который каким-то образом затронет публику.

А.Ш.: Абсолютно верно! Мы не брезгуем никакими выразительными приемами. Главное — чтобы работало, чтоб «цепляло». А какими средствами — музыкальными, танцевальными или литературными — не важно!

Чистоту тех или иных форм мы не блюдем. В современном искусстве многие художники никогда не учились рисовать и теперь открывают для себя азы визуальности, отчего и любят о «форме» поговорить. Мы же когда-то получили профессиональное образование. Поэтому используем выразительные средства из других областей и не видим в том ничего зазорного.

ДИ: *То есть главное — представить результат осмысления ситуации?*

В.М.: Живопись, фото, песни или тексты — это все технологии, которые мы используем, когда уместно, а когда и нет.

А.Ш.: То есть не надо из себя «художников» изображать. Мы эту игру в детской художественной школе отыграли. Мы интуитивно улавливаем наиболее чувственные формы, темы наиболее острые...

В.М.: В ближайшие два года, в преддверии новых выборов, социально-политическая паранойя будет прогрессировать. А мы будем ее живописать...

А.Ш.: Ведь мы ж ничего не придумываем, всего лишь дотошно иллюстрируем групповые фантазии.

Группа МишМаш
АрхАнтропос
2006
Инсталляция

ДИ: *Тема биеннале — «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». Иосиф Бахштейн говорит, что роль искусства сегодня сводится к пометкам на полях. С вашей точки зрения, действительно роль искусства сегодня — примечания? Как вы ощущаете сложившуюся ситуацию? Потому что, и правда, изобразительное искусство сегодня находится где-то совсем на обочине общественного интереса. Современную музыку знают, литературу знают, а изобразительное искусство...*

А.Ш.: Музыкальный диск, книга выходят большим тиражом и продаются в любой деревне. А произведение искусства изначально менее массово. Даже тиражные произведения — офорты, скажем, Рембрандта или наши фотографии — печатаются не более 10 экземпляров. Такая «немассовость» подталкивает художников закупориваться в своей среде. Они начинают заниматься чем-то таким, что понятно только им самим... Мы со Славой не москвичи. Слава из Новосибирска, я из Свердловска, мы воспитаны по-другому. Дома у нас не было сколько-нибудь многочисленного профессионального сообщества, в котором мы смогли бы замкнуться. Поэтому мы с самого начала делали такие произведения, которые были бы понятны самым обычным людям, нашим друзьям. В Москве мы тоже не стали ориентироваться только на профессиональную тусовку. Поэтому часто делаем что-то такое межжанровое... Слава поет в рок-группе, я книжки пишу... Самозакупоривание — не для нас! Если не конкурировать с массовой культурой, то хотя бы подпитываться ею. Соответствовать уровню сегодняшней чувственности.

В.М.: Я тоже считаю, что проигрышная эта позиция — делать пометки на полях...

ДИ: Но Бакиштейн говорит об этом как о вынужденной, трагичной ситуации, из которой надо выходить. Ведь были же времена, когда художники считались значимыми, весомыми фигурами в обществе...

В.М.: Цензором у Пушкина был царь. Вот это уровень!

ДИ: А сейчас искусство — развлечение, не более того...

А.Ш.: Даже саморазвлечение. Развлечение других — это ж профессия, которой художники не владеют... Сверхзадача другая, оттого всегда получается нечто нефункциональное...

ДИ: Тогда может случиться, что изобразительное искусство будет совсем никому не нужно!

А.Ш.: Ну нет уж, церковникам или правителям всегда нужно оформление их идей, поэтому изобразительное искусство будет всегда!

В.М.: Хотя бы в форме дизайна.

ДИ: Просто ремесло...

В.М.: Да нет, искусство смыкается с философией.

А.Ш.: Это интересная тема. Мы преподавали в Швейцарии. Там жуткая ситуация, к которой мы, похоже, движемся. У всех художников мастерские, все получают гранты, все делают какие-то минималистские придурочные проекты, но никому, кроме них самих, не нужные. Буржуазное общество живет своей жизнью, художники — своей... Мы же привыкли, что в России художник всегда был общественно заметной фигурой. Пешкой в борьбе идеологий. За ним следило КГБ, интересовался «Голос Америки». А сейчас художники обескуражены тем, что никакие судьбоносные идеи оформлять не надо. Они чувствуют себя в культурном гетто.

ДИ: Борис Гройс говорит, что настоящее высокое искусство для немногих. И это автоматически поднимает цену на произведения.

А.Ш.: Мы — люди другого поколения, чем Гройс. Каждое поколение хочет легитимизировать именно то, чем занимается оно. Концептуализм был художественным подпольем, рассчитанным только на своих. Мы уже в другие годы и в другом месте формировались, и нам хотелось делать что-то иное. Оттолкнуться от того, что стало общим местом. С Гройсом мы не согласимся.

В.М.: В нашем искусстве всегда присутствует спортивная составляющая. Нам важно победить на выставке, то есть сделать работу, которую запомнило бы максимальное количество зрителей...

ДИ: Чего вы ждете от биеннале? Вам есть с чем сравнивать. В чем, с вашей точки зрения, плюсы, в чем минусы Московской биеннале?

В.М.: Я к биеннале подхожу просто — как прораб на стройке: объемы растут, дело развивается, и это самое главное.

А.Ш.: У «современных художников» выхода нет. Либо помереть, либо участвовать в биеннале! Либо развиваться (а это можно только в деле), либо сидеть по подвалам, лелеять представление о себе. Кем был Бакиштейн до того, как начал делать биеннале? Человек с какими-то сомнительными предпочтениями: концептуализм — это хорошо, а акционизм — это плохо... А сейчас он делает важное всем дело! Биеннале структурирует жизнь и позволяет художникам быть художниками. Раньше они годами думали, делать им выставку или не делать? А сейчас четко — каждые два года огромная выставка, и если ты художник, то должен в ней участвовать!

В.М.: Вопрос стоит очень просто — жить или не жить? Это не выбор — издавать журнал «ДИ» или не издавать? У него могут быть недостатки, но делать его надо! Хотя, может, у кого-то и есть претензии... Так и с биеннале. Если бы не было биеннале, не было бы и претензий!

Беседы вела Лия Адашевская



Группа ПГ
Ромашка
2006–2007
Видеоинсталляция

основной проект 2-й московской биеннале современного искусства

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007

**АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ОСВАИВАЕТ НЕОБЫЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО**



Странная инсталляция Д. Онг (Сингапур) с уродцами-зародышами, с трубками в стеклянных колбах – лаборатория маньяка-ученого? Автор размышляет о правомочности одержимости опасными научными экспериментами. Видеофильм поляка А. Жмиевского «KRWP» про жизнь солдат смелый, флигельный и смешной. Что может быть более нелепым, чем марширующие голые солдаты? В чем же их уязвимость? И спасет ли форма от тягот жизни? Сербка Б. Джурджевич в серии картин с изображением серьезных, бесстрастных детей пытается осмыслить взрослые проблемы. В остроумной, пародийной инсталляции «Жизнь» болгарина Н. Солакова два маляра закрасивают черной и белой краской противоположные стены, что рождает разные идеи о том, как автор стремится установить тесный контакт со зрителем и как он иронизирует над ролью художника в обществе. Француз Ф. Скурти в серии «Белая память» (алюминиевые с термоформовкой копии африканских масок) размышляет о соотношении копии и оригинала в наши дни. Белые, гладкие маски, лишь своими очертаниями напоминающие прототипы, словно пытаются предупредить о катаклизмах. Инсталляция венгра Н. Николаи «Снежный шум» также напоминает лабораторию, в которой автор с помощью сложной аппаратуры «препарирует» снежные орнаменты и снежинки. А румын Д. Пержовски делает рисунки и пишет на стенах тексты, легкие, непринужденные, как отзвуки повседневных событий. Одни художники ищут пути выживания в условиях глобализации, приспосабливаются или активно протестуют. Другие пытаются осознать причины культурной амнезии в условиях социального прогресса и ищут направления сохранения национальной идентичности. Третьи стремятся творить вне связей с рыночными механизмами, задают вопросы: «Как найти новые способы для свободного экспериментирования?» Выставка основного проекта биеннале «Примечания. Геополитика. Рынки. Амнезия» проходила на 19–21-м этажах башни «Федерация» в Москва-сити.

В необычных пространствах недостроенной башни послы художников, болезненно и самозабвенно осмысляющих место искусства в современном обществе, звучит особенно актуально.



Наталья Стручкова. FutuRussia N11. 2006. Холст, акрил.

(Только примечания? Тезисы об искусстве в эпоху социального дарвинизма. Иосиф Бакштейн)

Джанны Мотти. Золотой юбилей правления королевы. 2001. Во время выставки Looking With/Out (East Wing Collection No. 05). Институт Курто, Лондон. (После всего. Роза Мартинес, Фулия Эрдемчи)

Диана Мачулина. Девочка. 2006. Холст, масло.

(История в настоящем времени. Яра Бубнова)

Джанны Мотти. Брокер. 2005. Вид инсталляции Art36Basel. Стальные брусья, брокер. (Фонд ноль, или ледяная вода эгоистических подсчетов. Никола Буррио)

ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ В ЦУМЕ

В новом необычном пространстве ЦУМа царит видеоарт. О многообразном исследовании американской жизни и общества потребления рассказывает впечатляющая выставка «США: американский видеоарт в начале 3-го тысячелетия». Мир звуков, контрастных визуальных образов, необычных экспериментов сбивает с толку, озадачивает. Видеоарт открывает неограниченные возможности для фиксации ускользающей реальности, размышления о самых болезненных проблемах. Умный, острый фильм «Подсознательное искусство закрашивания граффити» М. Маккормика — про творчество талантливых американских граффитистов, про то, как их произведения уничтожают городские службы. Но как красиво эти закрашенные плоскости, парадоксальным образом напоминающие полотна известных американских модернистов! В фильме «На обсуждении» (Алло-

ра&Кассадиля) словно совершаешь вместе с персонажем, сыном рыбака, путешествие вдоль побережья острова, причем плот — перевернутый стол (символизирует стол переговоров об организации актов гражданского неповиновения). Каким будет наш мир после взрыва звезды? Свой вариант дает Дж. Хванг в самом обаятельном фильме «Я — самая маленькая планета». Никакой гравитации. В воздухе летают пластиковые садовые скульптуры. Сверху падают игрушки, телефон, печенье. Никаких точек опор, даже небо на месте Земли. Миры фантазий и воспоминаний так чудно сливаются, напоминая о детских грезх. Весело и красиво. Самое сильное впечатление

производит дикий, эксцентричный фильм «Vixel» К. Ньюкерка, в котором автор танцует на лугу, проваливается под землю, совершает ритуальные действия, общается с духами. Все создает колдовскую, тревожную атмосферу. А в фильме «Муравьиная ферма» странно исследуется состояние свободы и плена. Группа заключенных собирает и разбирает мусор. Причем действие про-



Даниель Бирнбаум, Гуннар Кваран, Ханс-Ульрих Обрист. США: американский видеоарт в начале третьего тысячелетия.

- 1, 2, 4, 8, 23 **Майк Буше.** США/Германия
- 3 **Лале Хоррамян.** Иран/США
- 5 **Хавьер Ча.** США
- 6 **Кристиан Холстад.** США
- 7 **Отолит Групп.** Великобритания
- 9 **Клара Лиден.** Швеция
- 10 **Уинни Гринвуд и КВ Харди.** США
- 11 **Кори Ньюкерк.** США
- 12 **Дариа Мартин.** США/Великобритания
- 13 **Пьеро Голиа.** Италия/США
- 14 **Эдгар Арсено.** США
- 15 **Родни МакМиллан.** США
- 16 **Мэтт Маккормик.** США
- 17 **Сет Прайс.** Израиль/США
- 18 **Дженнифер Аллора и Гильермо Кальсадиля.** Пуэрто-Рико
- 19 **Бенджиамин Кунли.** США
- 20 **Маранда Джулай.** США
- 21 **Чжа Хванг.** Южная Корея/США
- 22 **Охад Мероми.** Израиль/США

специальные гости 2-й московской биеннале современного искусства

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

МАСТЕР ВИДЕОАРТА ПИПИЛОТТИ РИСТ

«Я начинаю с очень личностных опытов, но в творческом процессе мои работы обретают более широкое социальное значение», — говорит швейцарская видеоартистка Пипилотти Рист, имеющая статус поп-звезды в Швейцарии и Германии. Она создает виртуальные энвайронменты, инсталляции, сочетающие видеоклипы, поэтические тексты, рок-музыку. Живущая в Цюрихе художница работает со всеми аспектами мультимедиа. Она использует гипнотические возможности воздействия видеоинсталляций на зрителей. Как в видеоинсталляции «Sir My Ocean» («Пей мой океан») в Руине Музея архитектуры им. А.В. Щусева. На угол стены с обнажившейся кирпичной кладкой проецируются симметричные изображения пловцов в экзотическом тропическом море. Сменяются двойственные, загадочные образы (кувшины, рыбы), иногда непропорционально крупные, звучит красивая музыка. Все рождает желание размышлять о смерти. Рист

хорошо использует гипнотические возможности видео. Она бросает вызов традиционной концепции искусства. Видеоэнвайронмент для Рист — своего рода терапия, освобождение. И эти ощущения она передает зрителю.



ТРАГЕДИИ С ПОДАЧИ УОЛЛА

Известный канадский фотограф Джефф Уолл с 1979 года вплоть до наших дней создает фотографии в разных жанрах и традициях: от пейзажа до уличной фотографии, до натюрморта и жанровой живописи, от японских гравюр на дереве и медицинских иллюстраций до импрессионистической и барочной живописи. Он отдает предпочтение социальным и политическим темам — насилие в городе, расизм, бедность, гендерные и расовые конфликты. «Слепое окно», «Обрезки», «Намокший чемодан» — крупные, подсвеченные, в алюминиевых рамках слайды на его выставке в Музее архитектуры им. А.В. Щусева тщательно, до мельчайших деталей продуманы и идеально построены. Уолл отказывается от методов концептуалистов и обращается к искусству старых мастеров, интерпретируя их по-своему. Не случайно его называют «живописцем современной жизни». Показанные работы хорошо иллюстрируют лю-

бовь автора к картинам, стремление рассматривать искусства — фотографию, кино, живопись — в некой единой живописной традиции. В фотографии Уолла хочется пристально вглядываться, искать скрытые смыслы, находить трагическую красоту в урбанистическом упадке и задавать вопросы. Почему окна заколочены досками или заняты черными провалами? Что случилось с их обитателями? Уолл нашел свою манеру фиксации происходящих в мире трагедий.

Виктория Хан-Магомедова



игры разума, или «художественный оптимизм» в действии

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

Второй день биеннале был жарким. Проекты стартовали один за другим, а порой и одновременно, можно сказать, залпом.

Мы с моей четырнадцатилетней дочерью Златой, девочкой в отношении современного искусства, что называется, продвинутой и живо интересующейся всем, что не входит в школьную программу, металась по Москве, стараясь везде успеть, что было почти нереально. Но возможно. Время, уходившее на покрытие расстояний между учреждениями культуры, предоставившими свои площадки под проведение выставок, компенсировалось несколькими минутами созерцания самих выставок. Эти семь минут вычислил один любитель и почитатель современного искусства. Короче, если не тусоваться, то все можно успеть.

Сначала мы еще раз навестили ЦУМ, чтобы спокойно посмотреть американский видеоарт начала третьего тысячелетия. Но о нем в другой раз. Потом рванули на Крымский в Третьяковку, где рассчитывали увидеть сразу три проекта — «Соц-арт. Политическое искусство России», то же самое, но только в Китае и «Выбор народа» Комара и Меламида. Но у китайцев возникли какие-то проблемы на таможене, а потому пришлось ограничиться только нашим политическим искусством. И то хорошо. После заскочили все на те же семь минут в Gary Tatintian Gallery на Ханки Дори. Потом в предвкушении удовольствия отправились в Музей архитектуры, главным образом на Пипилотти Рист.

Здесь к нам присоединился приятель Златы Вова, студент тех-

нического вуза. Мы позвали его вкушать современного искусства и хотели понаблюдать за реакцией на актуальное искусство человека непосвященного.

В Музее архитектуры мы сначала едва полностью не растворились в нирване подводного мира в аудиовидеоинсталляции швейцарки Пипилотти Рист «Пей, мой океан». После чего помедитировали перед эстетскими фотографиями канадца Джеффа Уолла, а в заключение в полной мере насладились «Унижением», которому два норвежских художника Элмгрен и Драгсет подвергли несчастный Rolls-Royce Corniche, вымазав машину дегтем и обсыпав перьями.

— Ну, как тебе? — поинтересовалась Злата у парня.

— Машину жалко.

— Ее и должно быть жалко. Но не как вещь, а ее достоинство.

— А мне вещь жалко, — упрямо повторил Вова.

После Музея Щусева мы стали перед нелегким выбором — куда дальше? В новый Центр современного искусства «Винзавод», в клуб «Сине Фантом» на Вали Экспорт или в кинотеатр ЦДЛ на Мэтью Барни?

В общем, решили в пользу «Винзавода», поскольку там нас ждала более разнообразная программа — Дарен Алмонд, проекты «Верю», «Материя&память», «Мы — ваше будущее» и «Памятники тревоги нашей: истечение места», ну и плюс к этому море выставок от ведущих московских галерей, которые активно начали осваивать новое пространство.

«Винзавод» нас встретил громкой музыкой, толпами снующего в броуновском движении народа и огромным шатром, раскинувшимся посередине двора, где было



можно утолить жажду и голод и где по большей части все и ошивались. Мы первым делом нырнули под его манящий навес. Там кроме столиков оказался помост с установленными на нем микрофонами. В это время за микрофоны держались организаторы праздника и по очереди, согласно статусу, произносили речи, как все это здорово и просто замечательно. Вова никак не мог понять, что же тут хорошего — под ногами грязь, «с неба течет вода», а его таскают по каким-то руинированным, неотопливаемым помещениям, заполненным непонятными вещами, которые называют современным искусством и еще хотят, чтобы он испытывал от этого драйв.

При входе в Галерею М. Гельмана значилось: «Илья Чичкан + «Синие носы». Игры разума».

— Игры разума — это как раз для тебя, — иронично и почти безнадежно бросила дочь парню.

Зная изобретательность «Синих носов», можно было заранее предположить, что там, внутри, происходит что-то из ряда вон выходящее. И действительно, стены увешаны огромными (3x4 м) живописными портретами выдающихся ученых мужей разных времен и народов. Ко лбу знаменитостей привинчены баскет-



больные корзины. А само пространство галереи густо заполнено посетителями, бросающими мячи в эти самые корзины. В глазах молодого человека впервые за все проведенное с нами время мелькнул интерес.

— Мне это напоминает голову профессора Доуэля, — детская радость узнавания осветила до этой минуты хмурое лицо юного физика.

— Интерактивная акция, — пояснила Злата. — Предполагает непосредственное участие зрителя. Здорово, правда? Ну, ты это, давай участвуй.

— Не могу я так. Человеку в лицо мячом. Да еще Эйнштейну.

— Не сотвори себе кумира, Вова! Как там пел Мефистофель, «Вся жизнь — игра!» Ну, давай-давай! И пошло. Вова все более входил в азарт, бросал и бросал мяч в корзину Эйнштейна. Потом переключился на Бодрийера и дальше — Фрейд, Витгенштейн, Маклюэн, Перельман...

— Напоминает ритуальные игры, в процессе которых человек как бы овладевает действительностью и подчиняет ее себе, — вынесла я свое суждение, а про себя продолжала размышлять.

Как утверждал Хейзинга, все берет начало в сфере игры. Или же

заканчивается в ней. И искусство, и наука, и политика. Можно сказать, что жизнь — борьба, а можно — что состязание. Кто выше, ловчее, быстрее, точнее, убедительнее и т. д., и т. п.

Все эти значительные, каждый в своей области, люди уже забыли свои мячи в корзину человечества, подкорректировав правила игры. Мы возвеличили их, порой сильно преувеличили масштаб, признали бесспорными авторитетами, непревзойденными, непобедимыми, совершенными.

Но забыли, что это все игры, а исход игры непредсказуем. Короче, дерзайте, люди, дерзайте без оглядки на авторитеты... Играйте и выигрывайте.

Веселый проект получился. «Художественный оптимизм» в действии. И лишь скромное, не выпячивающееся видео на противоположной стене под лестницей демонстрировало жуткие картины игры в футбол, теннис и во что-то там еще, где вместо мяча человеческая голова. Бедные наши головы, на которые со всех сторон обрушиваются потоки информации. А что поделаешь? «Многие знания — многие печали». Вот уж, действительно, комическое и трагическое оказались в непосредственной близости. Но народ жаж-

дал развлечений и трагическому предпочитал веселое занятие спортом...

Великие мира сего невозмутимо взирали на резвящуюся толпу маленьких человечков, играючи ставящих под сомнение их величие.

После прогулки по «Верю» Злата спросила:

— Ну и что, ты веришь теперь в современное искусство?

— В каком смысле?

Тут я почему-то вспомнила фразу из Шпенглера: «Ни одна вера никогда не могла изменить мир, и ни один факт никогда не мог опровергнуть веру». Передо мной стояли два человека — человек веры и человек фактов.

— Ну в смысле пойдешь с нами завтра опять?

— Почему нет? Но я бы еще мячи покидал. Драйвово.

Лия Адашевская

какая она, власть «реальных людей»?

На выставке «Ремонт» в Московском музее современного искусства на Петровке, 25, Георгий Острецов превратил залы третьего этажа в тотальную инсталляцию. Даже вход в музей трансформировал, дезориентируя зрителей: вывеска «Ремонт», «упаковка» конструкций в целлофан. Он нашел свежую, оригинальную, современную форму подачи картин. Также представлены видео, объекты, инсталляции. Стены залов с пола до потолка заполнены яркими, эффектными холстами, в которых причудливо сочетается система образности комиксов, мультфильмов, граффити. Автор использует невероятные ракурсы, сложные композиционные решения, остроумные, язвительные тексты: «Смерть деньгам. Долой суперменов. Мы за власть реальных людей»: даже стены залов оклеены цветными обоями — все рождает ощущение двойственности, фантомности, нереальности происходящего. Художник уверенно смешивает социальные, идеологические клише, эстетику глянцевого журнала, массовой культуры. В работах Острецов продолжает оригинально разрабатывать тему НП — Нового правительства, античеловеческой, антигуманной диктатуры, то ли машин, то ли инопланетян. Члены НП в масках — черных резиновых шлемах, дабы народ не видел их в лицо. В работах автор смело препарировывает все аспекты реальной жизни: война, спорт, любовь, бизнес... Для острых тем он нашел адекватный язык. И свою идею «гостя», заглянувшего в музей, развивает Острецов на выставке, показывая в зале с кубами из картин по углам забавные парафразы холстов известных мастеров в стиле комиксов, с неожиданным вкраплением в них персонажей комиксов, TV-шоу («Мать партизана», «Бункер»). Объекты с горящими лампочками, имитации расписанных окон и зеркал на стенах, огромные, перенасыщенные красочные холсты, ставящие в тупик инсталляции — все с целью мистифицировать зрителя, показать, как порядок рождается из хаоса, и наоборот, а также продемонстрировать, что только искусство помогает освободить сознание от лжи, грязи, стереотипов современного общества. И во всем только позитивный настрой.

Виктория Хан-Магомедова





РЕМОНТ В ММСИ

Георгий Острецов стал известен более двадцати лет назад как участник нонконформистских выставок художественных групп «Детский сад» (1985–1986) и «George&George» (Георгий Острецов и Георгий Литичевский) (1985). В 1988 году художник уехал в Париж, где работал в художественных и фэшн-проектах, сотрудничал с Люком Бессоном — делал латексные маски для его фильмов. В Париже Острецов создавал основные пластические элементы своего будущего мегапроекта «Новое правительство» (НП), концепцию которого сформулировал, уже вернувшись в Россию с твердым намерением посвятить себя русскому искусству.

Проект «Нового правительства» отражает утопическую мысль об активной политической силе — эффективной, адекватной, приверженной традиционным ценностям и ею же установленным законам и нормам. В идее НП как в фокусе сходятся разные архетипы маскульта и тайные ожидания масс. Поэтому художник выражает ее языком ко-

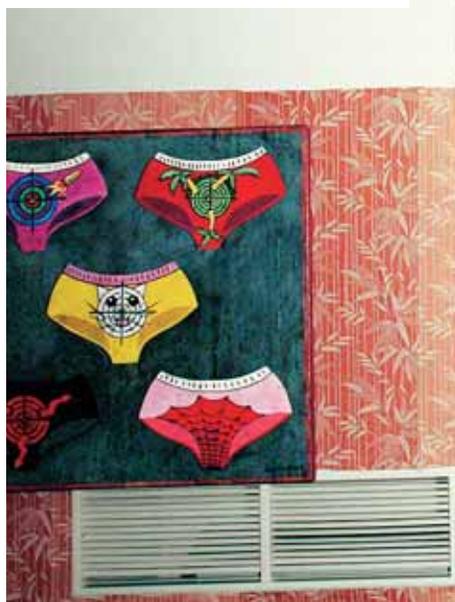
микса — языком массовой культуры. Члены НП всегда предстают в масках — анонимная и персонифицированная власть становится неуязвимой и защищенной: маска скрывает (или, наоборот, указывает на) носителя функции государственной. Лица под маской могут меняться, но они никого не интересуют. «Новое правительство» Острецова — волшебная тотальная сила.

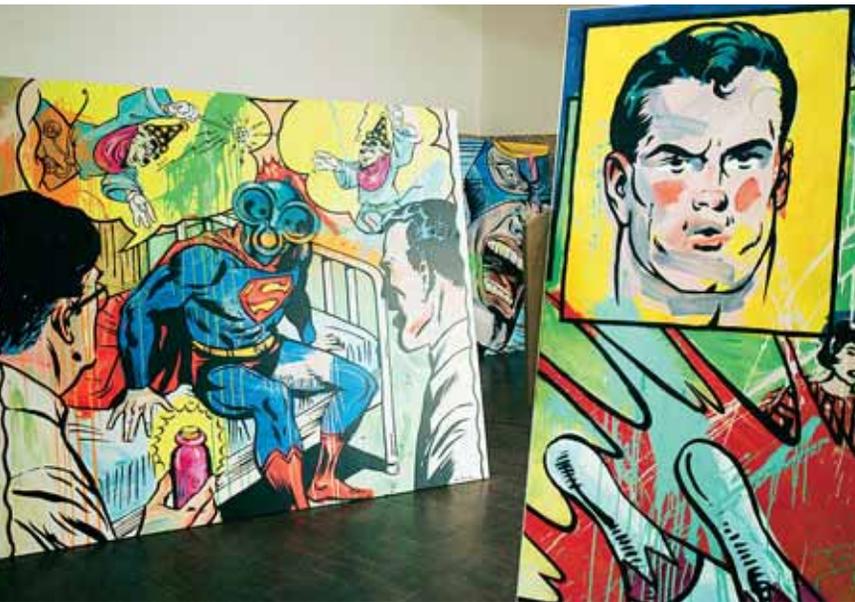
В проекте «Ремонт» Георгий Острецов находит универсальную форму и формулу подачи этой идеи. Сквозными персонажами ее становятся деятели НП.

В одном из залов выставки экспонируется видео — пять фильмов, снятых за последнее время.

В этом проекте утопическое и реальное как бы прорастают друг в друга.

Ремонт как экзистенциаль-





ное состояние оказывается наиболее адекватным образом, а также живописной поэтикой Георгия Острецова, тяготеющего к микшированию идеологий, социальной критике, намеренному снижению глянцевої эстетики маскультурных образов.

Острецов помещает свои работы — концентрированные сгущения сюжетов о жизни и «Новом правительстве» — в подчеркнуто хаотичную среду ремонта, и эта среда оказывается носителем стиля, эстетики, идеологии. Неустойчивое, насыщенное энергией состояние становления описывает и собственно ремонт, и строящуюся Москву, и бурлящую страну, и непрерывную эстетическую мимикрию, характеризующую образ жизни людей в современной Москве.

Ремонт — это вопиющее вторжение живой эстетики обновления в привычный порядок, а в отношении самой экспозиции — это еще и вторжение жизни в символический строй музея. Это кричащие цветные пятна в сдержанном интерьере, призванном репрезентировать достоинство и статус, это вторжение китча в классический строй цветов и пропорций, в некотором роде это — катастрофа.



Тотальная инсталляция Острецова, как и кабаковская инсталляция два десятилетия назад, превращает пространство в некую игровую интерактивную зону. Георгий Острецов создает новый контекст коммуникации между искусством, зрителем и музеем. Классическая арт-институция — музей — поддерживает свой статус изгнанием всего, что нарушает стилистический, смысловой, знаковый строй традиционного экспонирования. В проекте Острецова музей оказывается жертвой инсталляции, поскольку отменяется сама «музейность» — белая поверхность покрывается цветными обоями, вместо глухих стен появляются окна, закрывается классический декор, нежилое музейное пространство готовится стать жилым. И даже





центральный вход — символическое место инициации, перехода из обыденного пространства в возвышенное, сакральное, — даже это выделенное место подвергается радикальной ценностной трансформации, уничтожающей контекст музея как архива произведений искусства. Острецов подвергает сомнению сам статус музея. Закрывая музейный фасад инсталляцией, художник говорит: вот реальность, она ценнее музейных претензий.

Острецов создает ситуацию, противоположную той, когда жилое пространство перестраивается в музейное. У художника музей превращается в жилое про-

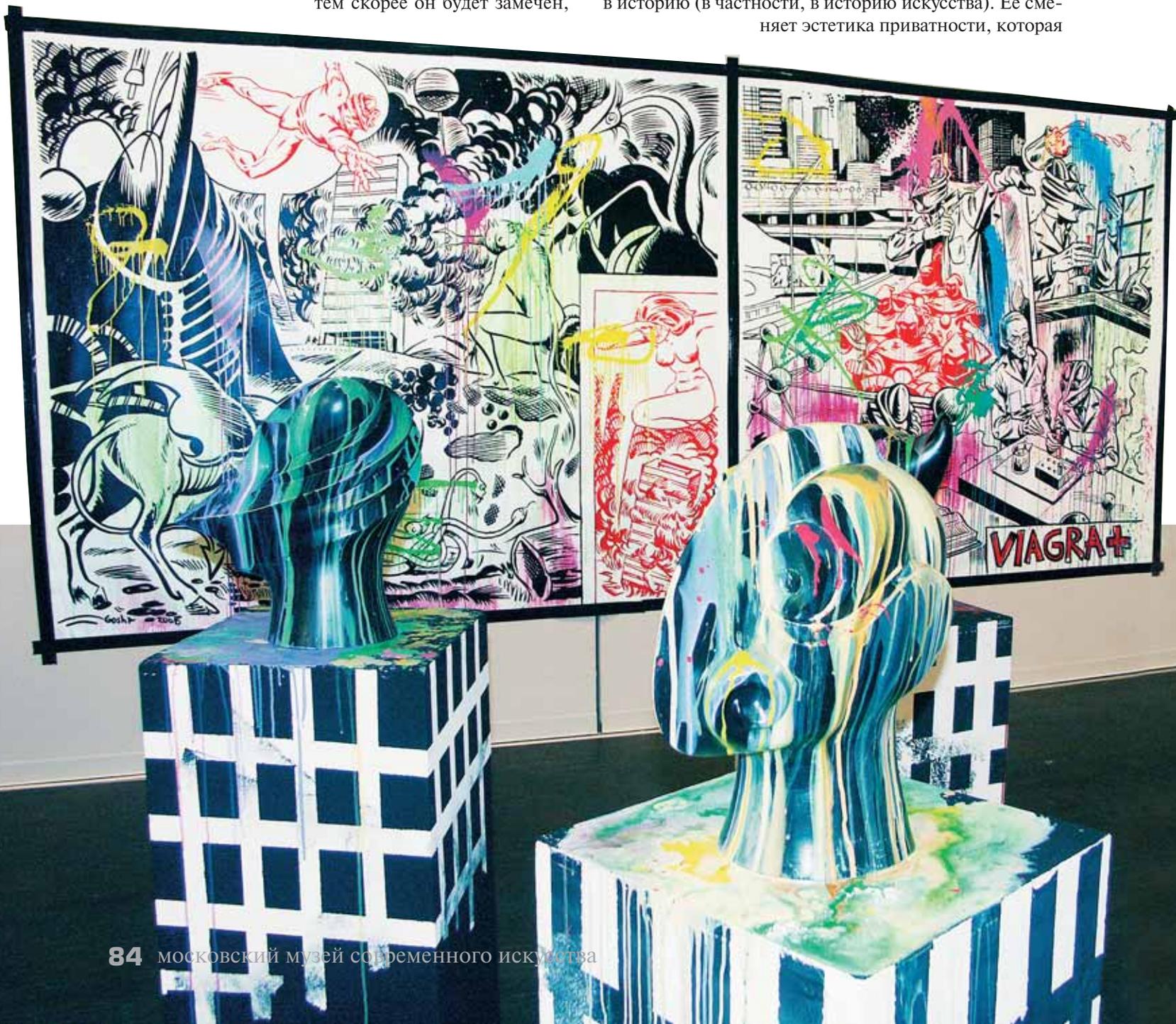


странство, которое готовится стать новым, принять в себя новую жизнь. Это ситуация заряжена высокой потенциальностью. Это ситуация, которую художник опознает и предъявляет зрителю как актуальную.

Музейный строй вытесняется витальным напором самой жизни, агентом которой выступает новое искусство. Для того чтобы стать экспонатом музея, искусство должно стремиться разрушить культурную машину. И чем яростнее эта попытка, чем искреннее заблуждение художника в том, что ему это удастся, тем скорее он будет замечен,

поглощен и переварен культурной машиной, тем вернее его творчество попадет в музей, в иконический архив. В итоге музей, доверяя агрессии художника, оказывается победителем. Такова безжалостная логика современного искусства, обмануть которую невозможно.

Проектом «Ремонт» Острецов намечает преемственность с эстетикой знаменитых инсталляций Ильи Кабакова. Инсталляция Острецова столь же тотальна, однако коммунальная эстетика вытеснена в прошлое, в историю (в частности, в историю искусства). Ее сменяет эстетика приватности, которая





намерена публично заявлять о себе. Коммунальный мир Кабакова рухнул и вынесен на помойку, его место занял и неустойчивый коммунальный быт гастарбайтеров, и частная жизнь новой буржуазии, чье жизненное пространство устроено для репрезентирования определенных мифов, мифов об образе жизни. Это состояние, когда вынесен коммунальный мир, а буржуазный еще не построен, точнее, не достроен до уровня притязаний. Фактически мы видим один и тот же эстетический строй — до и после ремонта, один и тот же язык самовыражения на разных полюсах социальной лестницы — язык до и после ремонта.

*Александр
Евангели*

Georgy Ostretsov: REPAIR

*Project by Marat Gelman Fund
of Assistance to Contemporary Art
and Moscow Museum of Modern Art
January — february 2007*

Georgy Ostretsov is now in high demand in this country, as one of the brightest of the contemporary artists. He made a name more than twenty years ago when he exhibited in the nonconformist displays staged by the groups "Kindergarten" 1985–86) and "George&George" (Georgy Ostretsov and Georgy Litichevsky) (1985). In 1988, he relocated to Paris, where he took part in art and fashion projects, and cooperated with Luc Besson by making latex masks for his films.

While in Paris, he designed major plastic details for his wannabe project, "New Government" (NG); the concept of which he spelled out when he was back in Russia, having made up his mind to commit himself to Russian art. In his project "Repair", Ostretsov has found an all-inclusive form and formula for the paintings he has produced over the past eighteen months, with NG figures as their running characters. In one of the rooms of the exhibition, five video films he has shot over the past few years are also on view. Repair as an existential state fits well into the line of Ostretsov's images and painterly poetry, with his tilt towards reshuffling of ideologies, social fault-finding, and calculated polluting of glorious mass-culture images.

*Alexander
Yevangeli*



ОТКРЫТИЯ В АРХИВНОМ СУНДУКЕ

Выставка «Фотографическая история. 1840–1950. Из фондов Российского государственного архива литературы и искусства» в Московском музее современного искусства. Октябрь 2006 года.

Организаторы выставки: правительство Москвы и Комитет по культуре города Москвы, Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное архивное агентство, Российский государственный архив литературы и искусства при поддержке Фонда Форда.

Кураторы выставки: Е. Березнер, Н. Тарасова, И. Чмырева, при участии И. Шахова.

Фотграфия в ряду искусств: надежда фотографов XIX века на признание фотографии искусством; уверенность интеллектуалов 1920-х годов в актуальности фотографического инструмента в эпоху технического прогресса; активное использование художниками и кинематографистами на протяжении XIX–XX столетий; сомнение сотрудника художественного музея в советские годы; бережное хранение в семейном архиве деятеля искусств; толстая архивная папка «ДЕЛО».

И только когда архивной папки касается рука куратора фотографических проектов, возвращается надежда на обретение фотографии в ряду искусств.

Фотография попадает в архив как документ, как носитель информации. Для истории важно сохранение не только зафиксированного в фотографии изображения, но и ее самой как объекта, продукта материальной культуры, цивилизации своего времени. В истории искусства фотография обретает ценность как произведение, в котором уникальность видения фотографа (художника) сочетается с художественным стилем его эпохи и уникальными, преходящими технологиями его времени. С позиции современного видения фотографии как искусства, обладающего собствен-

Алексей Крученых

Беспредметная композиция

Лист из альбома

1950–1960-е

Черно-белая аналоговая фотография.

Пленочный негатив, печать через сетку

по методу цианотипии

Монтаж. Фотография, полиграфиче-

ские отпечатки, бумага, карандаш

В композицию на листе Крученых поместил фотографию Семена Сенькина «Портрет неизвестного». Май 1927. Под фотографией Сенькина шутивная дописка Крученых: «удобно для вышивания крестиком»





Эль Лисицкий
Руки писателя

1933

Фотоколлаж. Черно-белая аналоговая фотография. Пленочный негатив 35 мм, бромсеребряножелатиновый отпечаток. Фотоколлаж состоит из двух частей; изображение правой руки писателя на нем замещена изображением левой.

Иллюстрация к книге И.Г. Эренбурга «Мой Париж» (1933) По легенде, Лисицкий использовал для создания коллажа фотографии, сделанные Ильей Эренбургом в 1931–1933 годах. К сожалению, первым стало французское издание книги, а вот русское вышло только в 1950-х годах, и его образное решение значительно отличалось от задуманного Лисицким...

Портрет юноши и девушки

1929

Черно-белая аналоговая фотография. Пленочный негатив среднего формата. Печать с двух негативов. Бромсеребряножелатиновый отпечаток.

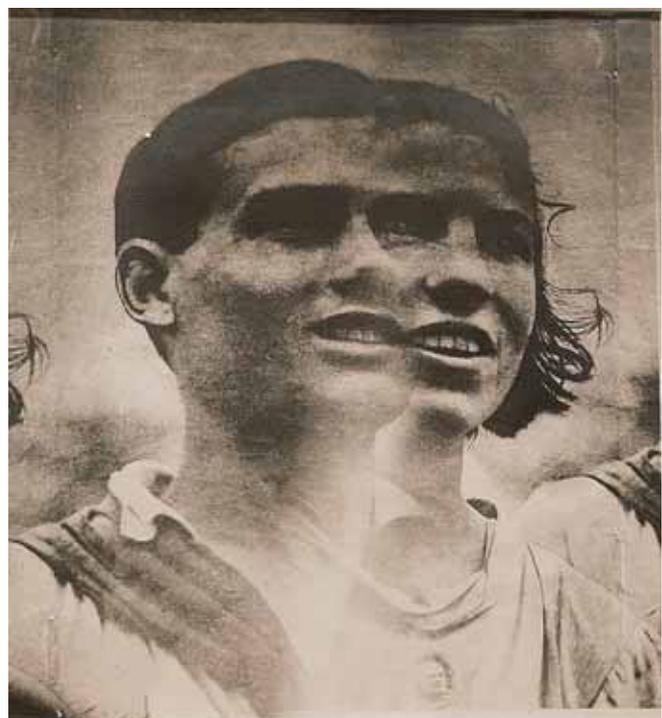
Рабочая фотография для эскиза плаката «Russische Ausstellung. 1929» Этот отпечаток – первый шаг для создания «фотографии под ретушь», которую художник будет «вставлять» в свой коллаж – эскиз плаката

ной историей, и сделана выставка, рабочее название которой было «Фотография в ряду искусств». На ней работы классиков, чьи имена в историю фотографии вписаны исследователями всего мира, сочетаются с произведениями неизвестных авторов, известных, но не поставивших свою подпись под снимком, и неизвестных, оставшихся в истории одной фотографией — по воле ее величества случайности.

В Российском государственном архиве литературы и искусства фотография рассеяна по разным фондам, выставка в стенах Московского музея современного искусства стала отличным поводом достать из архивных папок материалы, просеять снимки, с большой сокращая число участвующих в выставке: в экспозицию включено только 320 произведений.

История архива начинается с Государственного литературного музея, организованного в 1933 году, где уже собирали архивы российских, в тот момент советских, писателей. В 1941-м, в год организации Центрального государственного архива литературы и искусств (ЦГАЛИ), туда были переданы архивы, собранные музеем. В 1992 году ЦГАЛИ стал Российским государственным архивом литературы и искусства (РГАЛИ); его директором уже долгие годы является Татьяна Михайловна Горяева.

Среди особенностей фондов РГАЛИ надо отметить специфическую структурированность хранения фотографии. Фотография хранится внутри каждого фонда, она не вынесена в его заглавие. Возвращаясь к профессиональной терминологии, архив сохраняет





Михаил Кауфман

Портрет Васильевой (?) 1929

Фотомонтаж. Черно-белая аналоговая фотография. Три пленочных негатива среднего формата, бромсеребряножелатиновый отпечаток

Кадр из фильма Дзиги Вертова «Одиннадцать» (1928).

Оператор Михаил Кауфман

Николай Свищов-Паола

Русский балет. Испанский танец

1923–1926

Черно-белая аналоговая фотография. Стекланный негатив 4x5 см, бромойль

Испанский танец исполняют Касьян Ярославович Голейзовский и Татьяна Дмитриевна Кутасова. На обороте печать фотографического ателье Свищова-Паолы. Фотография экспонировалась на выставке «Искусство движения» в Москве в 1926 году. Вероятно, снимок принимал участие в зарубежных выставках в 1920-х годах. Снимок подписан на русском и английском языках



«недробимость фондов». Образно говоря, один фонд — одна коробка, в которой есть и живопись, и графика, и фотографии, и рукописные документы. Всего в архиве на сегодняшний день более 3000 фондов; в разных фондах разное количество единиц хранения; есть личные фонды деятелей литературы и искусства, есть фонды культурных институций, например, Министерств культуры СССР, России, Высших государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) и Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИН), Государственной академии художественных наук (ГАХН). Можно представить, сколь велики объемы документов, хранящихся внутри этих фондов.

Для подготовки выставки «Фотографическая история. 1840–1950. Из фондов РГАЛИ» в Московском музее современного искусства было просмотрено несколько тысяч оригинальных отпечатков. Очень многие из них заслуживают внимания не только как архивный документ, но и как произведения фотографического искусства.

Среди фондов, выделенных в отдельное хранение, есть фонды известных фотографов. В РГАЛИ хранятся фонды фотографа-пикториалиста Николая Свищова-Паолы, известного портретиста Моисея Наппельбаума, деятеля кинематографа и фотографии Григория Болтянского. В фонде последнего находятся не только работы, сделанные им самим, но, поскольку он был коллекционером, хранится много фотографий других авторов: отпечатки Андрея Карелина, Максима Дмитриева, Александра Гринберга, Николая Петрова, Карла Буллы и других.

В РГАЛИ хранятся фонды некоторых редакций, например, известного в 1930-е годы издания «Наши достижения» (на базе которого в 1932 году был создан иллюстрированный журнал «СССР на стройке»). Очень много фотографий в фондах художников. Например, в фонде поэта-футуриста и художника Алексея Крученых хранятся произведения Густава Клуциса, Эль Лисицкого, Сергея Сенькина, Александра Родченко как в листах, так и собранные в альбомы самим Крученых.

Самые старые европейские фотографии в собрании РГАЛИ — альбумены и отпечатки на соленой бумаге — датируются 1850-ми годами. Они находятся в фонде Виллие. Также в собрании архива есть произведения русских авторов, относящиеся к началу истории фотографии в России. Это дагерротипы 1840-х годов, сделанные русскими мастерами, и фотографии видов и местностей России, портреты и так называемые типы Российской империи, снятые в 1850-е годы.

Ласло Мохоли-Надь

Автопортрет

До 1929

Фотограмма

Внизу под изображением подписано (на немецком):
Эйзенштейну. Мохоли-Надь

Лев Кулешов

В ГИК'е

1922

Коллаж. Бумага, полиграфические отпечатки, черно-белая аналоговая фотография (плёночный негатив 35 мм, бромсеребряножелатиновый отпечаток), белила, тушь

Опубликовано в журнале «Кино-Фот», 1922, № 6
Надпись на лицевой стороне, справа и снизу под изображением: «Смонтировано Львом Кулешовым. См. «Кино-Фот», IV, 1922 г.»

«Фотографическая история. 1840–1950» стала выставкой для изучения истории российской фотографии. Экспозиция в Московском музее современного искусства воспринимается как сжатое изложение ее истории, изменения стилей, жанров фотографии, эволюции ее техники. Экспозиция объединила фотографические стили и жанры более чем за 100 лет. При взгляде на фотографические студии XIX века рождаются воспоминания об академической живописи. Следующий период – романтический декадансный пикториализм, затем бравурный соцреалистический советский фоторепортаж, конструктивистские опыты в театральной фотографии и съемках для журнала «Наши достижения» и «СССР на стройке».

В ходе подготовки выставки кураторов ожидало множество открытий: фотографии первой русской подводной лодки «Дельфин» во время отправки ее к театру военных действий Русско-японской войны 1904–1905 годов, оригинальные выставочные отпечатки 1930-х годов классиков советского фоторепортажа Макса Альперта, Аркадия Шишкина, Дмитрия Дебабова, Марка Маркова-Гринберга, Сергея Струнникова, театральные портреты Василия Улитина, довоенные снимки Евгения Явно, на которых советские лидеры на трибуне Мавзолея... Поистине драгоценным подарком стал автопортрет великого венгерского фотографа и художника Ласло Мохоли-Надя в технике фотограммы, подписанный автором Сергеем Эйзенштейну.

Оба они повлияли и на формирование языка современной фотографии, и на процесс признания ее искусством. Показ фотограммы Мохоли-Надя из собрания РГАЛИ стал событием. В одном экспозиционном ряду с ней – произведения Эль Лисицкого, созданные в той же технике. А в соседних залах экспонировались работы Михаила Кауфмана, его знаменитый «Киноглаз», авторство которого до сих пор не было установлено, хотя изображение стало эмблемой нескольких фестивалей документального кино, проходящих по всему миру.

В то же время «Фотографическая история. 1840–1950» – это история России в фотографиях, в ней отражены влияния политического контекста на



развитие культуры в целом и фотографии как части ее. На выставке соседствуют портреты Ивана Бунина и Владимира Маяковского, семьи Шереметевых и Семена Буденного, Соломона Михоэлса и Константина Станиславского, Всеволода Мейерхольда и Лили Брик.

Специально для выставки сотрудниками отдела фотографических и мультимедийных проектов ММСИ проделана работа по атрибуции и научному описанию произведений. Буквально за месяц подготовлен материал, вошедший в состав выставки.

Экспозиция сопровождалась еще одним знаменательным событием: презентацией подготовленных РГАЛИ художественного альбома «XIX век в фотографиях. Из коллекции Михаила Виллие» (М.: РГАЛИ, МЦФР, 2005) и мультимедийных изданий, в которые вошли самые выдающиеся произведения из фотографического собрания РГАЛИ. Это тем более важно, что на сегодняшний день опубликована лишь незначительная часть того, что хранится в РГАЛИ. Более 70 процентов архивного собрания никогда не публиковалось.



Неизвестный автор, Москва
«Киноглаз». Портрет кинооператора Михаила Кауфмана

После 1924

Черно-белая аналоговая фотография.
Негатив 35 мм, серебряножелатиновый отпечаток

Анатолий Семенка



Групповой портрет. Фрагмент

8 мая 1924

Черно-белая аналоговая фотография.
Стекланный негатив 4x5 см, серебряножелатиновый отпечаток. Пересъемка на негатив 35 мм, поздняя печать. Бромсеребряножелатиновый отпечаток

Борис Пастернак, Сергей Эйзенштейн,
Ольга Третьякова, Лилия Брик,
Владимир Маяковский.
Фрагмент группового портрета.
На утраченном фрагменте отпечатка
дипломат Воздвиженский,
японский писатель Тамизи Найто

Историческая ценность собрания РГАЛИ велика и не может быть переоценена еще и по той причине, что в фондах архива хранятся фотографии с изображениями репрессированных в сталинское время «врагов народа» — деятелей культуры, искусства, науки, политических и государственных деятелей. Много таких фотографий уцелело в сталинскую эпоху в частных архивах. В собрании РГАЛИ есть фотографии, где лица «врагов народа» вырезаны или замазаны, и это было сделано задолго до того, как эти документы поступали на хранение, самими владельцами фотографий. Но в РГАЛИ фотографии никогда не уничтожались.

Сейчас у архивных работников уже есть осознание и ценности фотографии как искусства. Оно появилось только в последние годы.

В РГАЛИ происходит систематизация фотографии в хранении. Только несколько лет назад в архиве появилось современное оборудование и начался процесс оцифровывания «изобразительных документов», постепенно все собрание будет доступно в электронном виде, но это долгий процесс.

Наиболее известные фотографические произведения, «хиты» коллекции РГАЛИ постоянно востребованы на международных выставках и широко известны в России и за рубежом. Так, хранящийся в архиве «Небоскреж» Эль Лисицкого — постоянный экспонат международных выставок. На выставке «Искусст-

< * Экспозиция «Искусство движения» была представлена в 1999 году в Риме и в 2000-м в Москве. Проект посвящался исследовательской деятельности Государственной академии художественных наук (1925–1929) и частично воспроизводил выставки «Искусство движения», состоявшиеся в Москве в 1925–1928 годах. В последней выставке (1928) кроме советских художников и фотографов принимали участие и авторы из Германии.

Findings Inside a Coffin

The “Photography History: 1840-1950. From the Funds of the Russian State Literature and Arts Archives” exhibition at the Moscow Museum of Modern Art

A photograph usually gets deposited in the archives as a document, a record of information. In terms of value for posterity, it pays to keep safe not only the image recorded on a photograph but also a photograph itself as a relic surviving from a given civilization. Now, in the history of the arts, a photograph assumes value as a work of art in which the unique vision of the photographer (artist) goes hand in hand with the artistic style of the time and the unique yet short-lived technology of the time as well. The present exhibition - called at first tentatively “Photography as one of the arts” - has been prepared exactly from the angle photography is being seen as an art having a history of its own. On show at it are the works by the classics, whose names are honoured by art historians all over the world, side by side with the works by unknown authors, by well-known authors who haven't signed their works and by unknown authors with a single photograph to make their names.

The “Photography History: 1840-1950” show at the Moscow Museum of Modern Art has come as an aid towards studying the history of Russian photography. It may be seen as an outline of this history, with its change of styles and genres and evolution of hardware. It has indeed brought together all the styles and genres there were over its more-than-half-a-hundred-year-long history. At first there were 19th-century photographic studies so much reminiscent of academic paintings; next came a period of romantic fin-de-siecle pictorialism, followed with bravura soviet-theme documentaries, theatre constructivist experiments, and close-ups and scenes for the magazines “Our Achievements” and “USSR Construction Site”.

At the same time, “The “Photography History: 1840-1950” exhibition is a history of the country as recorded in photographs. It shows how the political context influenced the progress of culture in general and that of photography in particular. No wonder, then, that the portraits of the opposite camps keep company with one another: Ivan Bunin and Vladimir Mayakovsky, the Sheremetievs family and Semyon Budenny, Solomon Mikhoels and Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold and Lilya Brik.

Irina Tchmyreva



Анатолий Скурихин

Солнечный цех

1934

Черно-белая аналоговая фотография. Негатив 35 мм, серебряножелатиновый отпечаток

Из коллекции Григория Моисеевича Болтянского

Фотография вошла в состав персональной выставки Анатолия Скурихина (конец 1930-х)

Неизвестный автор. Европа

Ловец луны

1880 – 1890-е

Черно-белая аналоговая фотография. Стекланный негатив, сухая желатиновая эмульсия, ретушь и живопись по негативу; контактный отпечаток с двух негативов, отпечаток на альбуминовой бумаге

Из коллекции художника Михаила Яковлевича Виллие

во движения»*, собранной по большей части из материалов РГАЛИ, были представлены произведения Александра Гринберга, Николая Свищова-Паолы, Юрия Еремина и других представителей этого знаменитого движения. В собрании архива находятся коллажи Александра Родченко к книге Алексея Крученых «Заумь» 1921 года; фотограммы Георгия Зимина.

Не менее интересны выдающиеся по своим художественным качествам фотографии неизвестных авторов, атрибутировать их — задача будущих исследователей.

Ирина Чмырева



трансроссийский художественный проект «9000 км»

Проект был представлен в рамках специальной программы 2-й Московской биеннале современного искусства в Московском музее современного искусства, Петровка, 25. Проект является номинантом Второго всероссийского конкурса «Инновация» в номинации «Региональный проект»-2007.

Организатор Государственный центр современного искусства.

При поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии.

Руководитель программы ГЦСИ «Концепции, стратегии, технологии» Леонид Бажанов, художественный руководитель ГЦСИ, Москва.

Руководитель проекта Евгений Уманский, арт-директор Калининградского филиала ГЦСИ.

Координатор Юлия Гниренко, ГЦСИ, Москва.

Институциональные партнеры:

Московский музей современного искусства; Европейский университет, Санкт-Петербург; Уральский государственный университет, Екатеринбург; Уральский Музей Молодежи, Екатеринбург; Екатеринбургская академия современного искусства; Областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского, Екатеринбург; Кемеровский государственный университет; Красноярский культурно-исторический музейный комплекс; Курганский областной художественный музей; Евразийский центр современного искусства, Курган; Новосибирский художественный музей; Автономная некоммерческая организация «Бюро Актуальной Культуры», Новосибирск; Галерея «Арка», Владивосток; Приморская организация «Союз художников России», Владивосток; Объединение художников «ArtEast», Бишкек, Кыргызстан; Объединение «Eastern Alliance», Прага, Чехия; ЛОГВИНDESING, Москва



9000 километров — расстояние от крайней западной до крайней восточной границы России. Художественный проект «9000 км» осуществляется в паритетном партнерстве кураторов культурных и образовательных институций регионов России, представителей российских диаспор в странах бывшего СССР и за рубежом. Проект появился из стремления отобразить новую художественную географию каждого региона, показать их культурные составляющие и одновременно осознать общую артистическую «идеограмму», которая была бы тождественна современному состоянию «большого отечества», одновременно европейского и азиатского, либерального и консервативного, столичного и провинциального.

Одной из задач проекта становится поиск точек соприкосновения Владивостока с Калининградом через выстраивание единой «культурной оси» протяженностью 9000 километров, определение новой идентификации современной России и представление уникальной панорамы художественных высказываний российских регионов как отражение реальной культурной и социальной ситуации в стране.

Проект направлен на исследование актуальных тенденций отечественного contemporary art, одновременно являясь

«путеводителем» по современной культуре России, показывая «точки сборки» различных регионов и российских диаспор. Общая дискуссионная проблематика проекта построена на взаимодействии современных художественных практик с социальными и культурными ситуациями на местах. В каждом регионе куратор формирует творческую группу, которая представляет художественную или социальную «брендовую» модель своего пространства.

Представленные региональные проекты изначально социально провокативны: говорить о китайцах во Владивостоке, пытаться выжить в памятнике, которым стал Петербург, наблюдать границу в самой глубине государства — на Урале, сопереживать заграничным землякам в Калининграде... Рефлексии визируют некое состояние пространства, претерпевающего не только временные, но и ментальные, социальные и культурные изменения. «9000 км» — компилирующий проект, социокультурное исследование, культурологический жест. Предлагаемые темы от разных городов — работа со «своей территорией», художники, говоря о глобальном и создавая проекты, «достопримечательности» истории сегодня, верстают действительную культурную практику, коррелятом которой они являются.

Москва. «Бесхозное, или Подозрительное»

Куратор **Валерий Корчагин**
(ГЦСИ, Москва)

Основанием для расширения дефиниций этих понятий стала уникальная геополитическая ситуация, сложившаяся на всем постсоветском пространстве. Затянувшийся период распада империи спровоцировал формирование новых политических, территориальных и национальных конфликтов. Наряду с этим резкое накопление капитала привело к имущественной и как следствие к социальной дифференциации. Подозрительность, возведенная в маниакальную степень, стала не переменным атрибутом повседневной жизни, определяющим не только качество того или иного субъекта, как раньше, но и качество объекта — незнакомой вещи или предмета. Добропорядочных граждан настойчиво призывают проявлять бдительность, внимательно присматриваться к оставленным без присмотра вещам и, убедившись в их подозрительности, без промедления сообщать о бесхозной находке. Определенные же состояния бесхозности также претерпело изменение в контексте современности. Если вчера бесхозной становилась любая оставленная в месте общественного пользования вещь или даже потерявший своих хозяев четвероногий друг, то сегодня в результате бесконечных перераспределений государственных благ и ресурсов статус бесхозного может получить любой гражданин, не вписавшийся в эту систему перераспределения. Из-за этих явлений жизнь в современном мегаполисе стала более экстремальной и менее предсказуемой. Характер человеческих отношений трансформируется под влиянием массмедиа, насаждающих ксенофобию и парализующих любую другую волю у обывателя, кроме воли к шопингу и развлечением. Посредством различных психотехник сознание гражданина атакуется призывами сделать ненужные покупки, посмотреть в удобное для него время репортаж с места очередной трагедии, ради корпоративной этики нарушить этику общечеловеческую. Смещение полюса в определении бесхозности и подозрительности оправдано законами современной жизни. Инстинкт самосохранения, базирующийся на опыте и информации, заслоняется еще более глубоким страхом стать социально бесхозным. Люди, чудом избежавшие гибели в техногенной катастрофе, через несколько часов вновь спускаются под землю, подгоняемые страхом лишиться работы и оказаться вне системы. Они осознанно сдвигают порог чувствительности, легализуя стресс, делая его нормой повседневной жизни. В этом состоянии подозрительность — это не только качество, но и способность более внимательно, чем обычно, присматриваться к окружающим людям, чтобы понять, кто из них бесхозный, а кто подозри-

тельный. Однако степень внимания должна быть такой, чтобы окружающие не обнаружили твоей чрезмерной заинтересованности, ведь вектор их внимания может также сместиться в твою сторону, и тогда уже тебе придется доказывать свою принадлежность к здоровому обществу.



Дмитрий Гутов. Московское лето, 2000. Видео



Валерий Орлов, Александра Митлянская
Территория метро. 2004. Цветная фотография

Валерий Корчагин. Бесхозное, или Подозрительное. 2005. Флеш-анимация. | **Валерий Орлов и Александра Митлянская.** Территория метро. 2004. Видео, цветная фотография. | **Дмитрий Гутов.** Московское лето. 2000. Видео. | **М.,** Схема кольца московского метрополитена. 2000. Холст, масло (авторское повторение) | **Плуцер-Сарно.** Музей народных объявлений. 2006. Инсталляция.

Санкт-Петербург. «Как выжить в памятнике»

Кураторы **Марина Колдобская**
(ГЦСИ, Санкт-Петербург),
Анна Матвеева

Есть ли в современном Петербурге столичное? Нет. Давно нет. Ни в осанке, ни в ритме жизни, ни в мыслях. Давно называют провинцией этот Музей под открытым небом. Объявление Петербурга Культурной столицей десять лет назад обернулось маскарадом, целой чередой поименований, как будто в насмешку официально провозглашенному, — от Криминальной, до Неофициальной, — столь же бессмысленных и ложных.

«Куда же делось, испарилось; почему такой нестойкой оказалась бацилла центра Империи? И тут возникает странный, неожиданный на первый взгляд вопрос. Был ли Петербург столицей вообще? Город родился лагерем Петра I. Военным поселением, закрепившим бросок на Север, морским штабом, отшельническим эрмитажем, куда самозванный император бежал из

боярской, царской Первопрестольной. Петербург возник как диссидентский центр, европейская резиденция, удаленная от настоящей столицы. Так он и развивался дальше, множа эту свою суть временного прибежища — вширь. От «новой столицы» Петр мог укрываться за чертой резиденции, — в своем Летнем домике. Позже наследники вокруг Петербурга насадили целую сеть резиденций — «Золотое кольцо Петербурга». Царское Село — Павловск — Петергоф — Гатчина. Город множил себя, центр империи блуждал. Так и теперь выездные, на Европу, демонстрации государственного величия устраивают в Стрельне, в Константиновском дворце, строить который начинал еще Петр.

«Петербург — столица» — и есть главный миф Петербурга.

Собственно, его мифологическая составляющая, отрыв воображаемого города от реального, началась как политическая пропагандистская акция. Можно проследить за тем, как в создании величественного образа империи литературная риторика опиралась на фигуры Петра-творца и его последовательницы Екатерины, а главное — на величие, красоту самого города. Идеальный город идеальных правителей, сотворенный волей великого человека. Петербургский миф и петербургский текст — как миф и ритуал. Неразделимы, кто от кого произошел — вопрос некорректный. Сравнение не поверхностное, так как феномен петербургского текста основан именно на структуре ритуального повторения. Замечено, что входящие в этот корпус произведения разных авторов повторяют друг друга в части описания города. При этом ни плагиатом, ни (постмодернистской) игрой их назвать нельзя. Они и складываются в петербургский текст, скрепляют его единство. Каждый автор, таким образом, ощущает диктуемую извне потребность воссоздавать снова и снова одни и те же мотивы, в той или иной консистенции, пропорции и, с одной стороны, создает свой оригинальный текст, с другой повторяет и рождает заново уже существующий, узаконенный, канонический город-текст.

Андрей Кудряшов



Андрей Устинов. Изгнание из рая. 2001. Видео

Дмитрий Шубин. Русские. 2005. Цикл фотографий, слайд-шоу. | **Андрей Устинов.** Изгнание из рая. 2001. Видео. | **Дмитрий Пиликин.** Heroes. 2004. Видео.

Калининград. «Заграничная территория»

Куратор *Ирина Чеснокова*
(ГЦСИ, Калининград)

«Дикий запад России», эксклав, «заграничная территория». Какие только ассоциации и аллюзии не вызывает эта странная территория, появившаяся тройственным волевым решением в составе СССР после Второй мировой войны! Калининград — Кенигсберг, Россия — Пруссия, удаленные восточные земли Европы или самый запад России... Слово «эксклав», к которому долго приучали население этой «свободной зоны» (производное от СЭЗ — свободная экономическая зона), в полной мере не определяет ее нынешний статус и состояние. До 1990 года — закрытая для иностранцев территория, с 2001 года — пространство с никак не сбывающимися перспективами на сотрудничество с Европейским союзом и вхождением в ЕС.

Недавно один из московских чиновников во время предъюбилейного визита в Калининград рискнул предположить, что этому региону следует присвоить статус заграничной территории, а также не исключил возможности введения евро. Заявление тут же пришлось опровергать, но идея уже вошла в общественное дискуссионное пространство. Этот сюжет с кремлевскими чиновниками и предъюбилейная шумиха (город активно готовился к празднованию 750-летнего юбилея Кенигсберга в июле 2005 года) вновь активизировали тему пресловутой идентификации Калининграда-Кенигсберга, придав ей новый ракурс и направление: «новая заграничная территория». В реальности все посулы об открывающейся безграничной свободе оборачиваются все большими сложностями в преодолении границ не только при въезде в Польшу и Литву (вновь принятых членов ЕС), но даже при проезде из России в Россию. «Заграничная свободная территория» закрывается и ограничивается все больше и больше. Новый калининградский культурно-географический бренд и соответственно локальная художественная идентичность разворачивается работами «заграничных российских» актуальных артистов, по-разному интерпретирующих эту проблематику.



Юрий Васильев (Калининград)
Сны вспоминая... 2003. Видеоперформанс



Евгений Уманский
Ханука. 2000–2006. Фотоинсталляция



Группа «Общее вздрагивание»
Ясное. 2006. Видеоинсталляция



Юрий Васильев
Фрингилла. 2002. Видеоинсталляция

Евгений Уманский. Ханука. 2000–2006. Фотоинсталляция. | Юрий Васильев. Сны вспоминая... 2003. Видеоперформанс. | Юрий Васильев. Фрингилла. 2002. Видеоинсталляция | Евгений Паламарчук. Half Kampf. 2002. Видео. | Группа «Общее вздрагивание» (Юлия Абрамова, Александр Любин). Ясное. 2006. Видео. | Евгений Уманский и Кагренко-Кагренко (Анастасия и Екатерина Карпенко). КатяНастя. 2004–2006. Фотоперформанс.

Пермь. «Секретные эксперименты»

Куратор *Сергей Тетерин*

Истинный облик Перми — паранормальная зона российского «Бермудского треугольника», или, вернее, уральской Тунгуски. Долгое время закрытый военно-ориентированный город, где есть изолированность мышле-

ния и у политиков, и у художников, где все смело экспериментируют, но никому результаты экспериментирования не показывают. Проекты, представленные от этого региона, еще не реализованы, они пока только задуманы, только замыслены...

Сергей Стаканов. V. R.: поверьте в НАШУ реальность. 2002–2005. Медиа, фотоинсталляция. | Сергей Тетерин. Кибер-Пушкин 1.0 бета. 2002. Арт-софт, медиаинсталляция.

«Детская болезнь левизны» в современном искусстве Новосибирска

Куратор *Константин Скотников*
(АНО «Бюро Актуальной Культуры»)

В городе Энске «щечить» общественный вкус — обычная практика современного энского художника. Этим известен, этим и держится... Если бытовое хулиганство кто-либо назовет художественным проектом, значит, это и есть художественный проект. По крайней мере в Новосибирске. Объяснить это просто: если кто-либо вознамерится нарушить общественный порядок под предлогом художественного статуса этих действий, что ж, он в этом случае и сценарист, и режиссер, и актер, и пиар-менеджер, то есть художник в самом широком смысле этого слова, вмещающем в себя множество или хотя бы несколько художественных профессий. В любом случае автору-нарушителю придется, извините, «напрячь мозги» для объяснения с художественным сообществом — объяснить, что художественного в проекте и тому подобное. Коль скоро автор-нарушитель готов к ответу перед критиком, куратором, собратом по цеху, добрым зрителем, то уж, видимо, проще пареной репы ответить следователю-дознавателю или прокурору-обвинителю. Проще потому, что в художественном нарушении общественного порядка нет бытового нарушения общественного порядка. Действия художника метафоричны, они символизируют иной порядок вещей, порядок идеальный, истинный, утопичный, желанный, абстрактный. Можно начинать все сначала! Вперед к эстетическому терроризму!



Вячеслав Мизин (группа «Синие носы»)
Синдбад и мировой терроризм (10 подвигов)
2006. Фотоперформанс

Дмитрий Булныгин. Водка и папиросы. 2003 –2005. Видео. | **Вячеслав Мизин (группа «Синие носы»).** Синдбад и мировой терроризм (10 подвигов). 2006. Фотоперформанс. | **Группа САТ.** Де-Монстрация. 2004–2005. Видеодокументация перформансов и флеш-мобов.

Нижний Новгород. «Пустое место»

Кажется, все у нас, как у людей: и Минин с Пожарским, и Волга с Окой, и Кремль, и пятое, и десятое. Пушкин был проездом.

Но подойдешь поближе, заглянешь в глаза — тьфу ты, господи!

А ему хоть бы что: божья роса. По барабану ему. Хохломской ложкой по башке стукнутый лежит в России город Zego. Чего нихватишься, ничего нет. На полтора миллиона населения — полтора литературного альманаха и два с половиной современных художника.

Город NN есть такое место. Пустое. Хрустят под ногами осколки чьих-то амбиций, но с каждым годом идти все проще: культурный слой утрамбовывается, притаптывается.

Пустышка, обманка, муляж — город Nihil.

Елена Спирина



Николай Олейников. Сормово. Спящий рабочий. 2006. Фреска

Группа «ПРОВМЫЗА», Сергей Проворов и Галина Мызникова. Мокрая курица. 2003. Видео. | Три сестры. 2006. Видео-инсталляция. | **Николай Олейников.** Спящий рабочий. 2006. Фреска, принты.

Курган. «Люди за гранью нервного срыва»

*Куратор Вадим Осадчий
(Евразийский центр
современного искусства)*

Курганская область — один из самых бедных и депрессивных регионов России. Несмотря на небольшую историю (60 лет), область пережила бурное развитие сельского хозяйства и промышленности, а затем ее полный развал. Когда был образован новый субъект Федерации, провинциальный городок Курган с несколькими десятками тысяч жителей стал областным центром. Вскоре на территории города разместились многочислен-

ные военные производства. Что здесь только не создавалось: от частей подводных лодок и ядерных боеголовок до танков и бронетранспортеров! Для промышленности требовались все новые рабочие руки, что восполнялось за счет сельского населения. Уже через несколько лет население города выросло до полумиллиона человек.

Развал военно-промышленного комплекса и сельского хозяйства в 1990-е годы привел к закрытию практически всех предприятий в городе. Безработица и безденежье захлестнули население областного центра. По преступности, коррупции и числу самоубийств регион занял лидирующую позицию в стране. Кому повезло, тот перебрался в благополучные соседние регионы — Челябинск, Тюмень, Екатеринбург. Непродуманная политика местного руководства, отсутствие перспектив, копейные зарплаты и самые высокие цены на продукты, товары и услуги в округе привели народ к обнищанию не только материальному, но и психическому. Потеря адекватной самооценки, тревожность, присутствие навязчивых идей, фобий, депрессий — далеко не полный список основных состояний человека, вынужденного здесь выживать. Основная задача художников проекта — попытаться не только зафиксировать пограничные состояния человека, но и рассмотреть различные варианты развития социокультурной ситуации в данном регионе.



Вадим Осадчий, Дмитрий Габитов, Владимир Чебан. Искрометное адажио. 2005. Фотоперформанс



Андрей Логвин.
Плакат к презентации в Кургане

Вадим Осадчий, Дмитрий Габитов, Владимир Чебан. Искрометное адажио. 2005. Фотоперформанс.

Красноярск. «Глубина»

*Куратор Виктор Сачивко
(Красноярский музейно-выставочный
центр)*

Известно, что Красноярск территориально находится в геометрическом центре России, т. е. месте, равноудаленном от ее внешних границ. Притом хронологически это сравнительно недавно освоенная территория, Красноярску 377 лет с момента основания острога. Сегодня Красноярск является крупным промышленным городом, культурным и административным центром Красноярского края — российского региона, территория которого на севере и юге выходит к внешним рубежам Российской Федерации.

«Во глубине сибирских руд» — эти слова из известного стихотворения актуальны и сегодня. «Во глубине» по-прежнему хранят традиционное «гордое терпенье», но также и добавленное новое — отходы радиоактивного производства. И хотя «вторичное» освоение территории в XXI веке осуществляется на большой геологической глубине, история, возвращаясь к первоначальному принципу освоения «на выброс», повторяет и внешние, поверхностные последствия. Безлюдье и культурная ограниченность. Самобытность и провинциальность. И величие нетронутой природы.

Дмитрий Кухаренко, Олег Ампилогов, Олег Пономарев, Виктор Сачивко. Красноярские маячки. 2005. Инсталляция, светильники, акрил, фотографии.

Кемерово. «День шахтера, или Новые карбонарии»

Куратор Давид Зарипов

Шахтер в Кузбассе — не просто профессия. Каждый день эти самоотверженные, никому не известные люди, рискуя жизнью, спускаются глубоко под землю, чтобы добыть потом и кровью богатство России — уголь Кузбасса. И когда приходит их время, их день, страна узнает своих героев. Они улыбаются из-за каждого угла. С каждого столба смотрят на вас большими глазами. Добрые и чумазые, с цветами в руках, люди профессии, так запросто ставшей геройской. Но что будет дальше? Останутся ли они такими же или станут другими? Сможем ли мы в дальнейшем так же легко и беззаботно произносить слово «шахтер», подразумеваемая «герой»?



Группа PNK. День шахтера, или Новые карбонарии. 2006. Серия постеров

Группа PNK. День шахтера, или Новые карбонарии. 2006. Серия постеров.

Екатеринбург «Нежный индастриал»

*Куратор Алиса Прудникова,
(ГЦСИ, Екатеринбург)*

Современный художник — исследователь своей среды, своей ментальности. Путь к самоопределению, идентичности — очень важный процесс: это то, где мы живем и кто мы есть. Однажды в рамках акции «Полный бетон» мы пригласили участвовать известных екатеринбургских художников творческого объединения «Куда бегут собаки». Они держали результат в тайне до самого начала действия, и в афише мы написали, что перформанс будет называться «Полный индастриал», памятуя общую стилистику их последних проектов. Но то, что мы получили в итоге, оказалось нежной сказкой, сотканной из перышек и атласных ленточек с маленькой девочкой — живой принцессой, которая качалась на цветочных качелях, а в руках держала плюшевого мишку и зеркало, на котором красной помадой написано «полный индастриал».

Проблема несовпадения образа и действия — это как раз уральская проблема... Проекты уральских художников очень ярко репрезентируют уникальную уральскую «гибридную» идентичность, рожденную нашей территорией как пограничной, контактной и конфликтной зоной, сочетающей локальные и глобальные признаки. Образ промышленного города, характерный для Екатеринбурга-Свердловска с момента его возникновения, в современной ситуации малопривлекателен. Широко растиражирован миф границы и уникального уральского месторасположения, трагедия убийства Романовых, миф силы и преодоления — «Урал — опорный край державы». Эксплуатировать эти темы можно до бесконечности. Взяв «индастриал» как изначально самую глубинную, не считая пограничности, характеристику Урала — промышленного центра страны, «мастерового», «умелого», «заводского», мы предлагаем художникам обратиться к высокотехнологичной промышленности, «оборон-

ке», интеллектуальному потенциалу. В крае заводов и фабрик они остаются лишь утопией и мечтой о раздате каждому художнику по заводу! Художники не работают с обыденностью промзоны и «индустриальным ландшафтом», а находят впечатляющий романтический образ и дают ему жизнь.



Виктор Оборотистов. Белые розы для Шостаковича. 2006. Инсталляция в городской среде



Владимир Селезнев. Неизвестные памятники. Cut & Paste Project. 2006. Фотоколлаж, принт

Олег Лыцов. Мои поклонны. 2000–2001. Видео. | **Олег Лыцов.** Сломанный автомеханик. 2006. Лайт-бокс. | **Группа «Куда бегут собаки».** Бекленищево. Видеоинсталляция. 2006. Объект. | **Владимир Селезнев.** Неизвестные памятники. «Cut & Paste Project». 2006. Фотоколлаж, принт. | **Виктор Давыдов.** Горсвет (дежурный электрик). 2006. Кинетическая инсталляция. | **Александра Криволюцкая.** Еремей. 2006. Инсталляция. | **Сергей Абашеев.** Робкое тепло. 2006. Инсталляция. | **Дэн Марино.** Индустриальные животные. 2006. Серия фотографий. | **Группа «SISTRA».** Геология сотворения. 2006. Инсталляция. | **Артем Шатунов, Арсений Мазуренко.** Холода. 2006. Цикл фотографий, слайдшоу. | **Марина Ражева.** Огни не горят. 2004. Видео. | **Виктор Оборотистов.** Белые розы для Шостаковича. 2006. Инсталляция в городской среде

Владивосток «Дальше некуда»

Куратор Екатерина Седых

Складывается впечатление, что в настоящее время главная внешняя опасность России сосредоточена на мусульманском фронте. Однако на самой восточной границе нашей необъятной родины может разразиться потенциаль-

но еще более смертоносный конфликт. На стенде в Историческом музее дальневосточного российского города Хабаровска показано типичное место обитания жителей, населявших этот регион 140 лет назад. На нем изображен большой котелок с выпуклым днищем над кухонной плитой, дым от которой, стелясь под потолком, согревает соседнюю жилую комнату — китайских жителей. В наше время в нескольких километрах от города находится новая деревня, состоящая из совершенно похожих на этот представленный в музее дом. Бывшие жители, китайские крестьяне, возвращаются в эти места, и они настроены здесь остаться, создавая, таким образом, предпосылки для возникновения крупнейшей геополитической проблемы XXI века.

Погромами, резней и массовыми депортациями Россия в период между 1860 и 1937 годами покончила на этих территориях с китайским присутствием, которое длилось как минимум тысячу лет. И китайцы это не забыли. На китайских картах регион до сих пор обозначается как незаконно отобранная часть Китая. Сотни, тысячи китайцев, живущих на российском Дальнем Востоке, утверждают, что они находятся в Китае. Они говорят, что начали возвращать себе свои земли.

Официально Китай и Россия состоят в дружественных отношениях, а открытые территориальные споры затрагивают лишь несколько островов. Неофициально русские в ужасе и уже отчаялись удержать китайцев, самые уверенные и националистически настроенные из которых считают возврат своих земель предрешенным. Миграция миллионов китайцев в Россию законными и незаконными методами подобна неодолимой природной силе...



Константин Соло. Красный Китай. 2006. Объект



Елена Никитина. Китайцы! Дешево! 2005–2006. Инсталляция

Елена Никитина. «Китайцы! Дешево!». 2005–2006. Перформанс, инсталляция. | **Елена Никитина.** Иглорефлексотерапия. 2005–2006. Объекты, видеоперформанс. |

Михаил Павин, Евгений Makeев. Желтая река. 2003. Слайд-скрин. | **Константин Соло.** Красный Китай. 2006. Объект. | **Ирина Фомичева.** Добрым покупателям. 2005. Инсталляция. | **Лиля Зинатулина.** Пересечение пространства. 2006. Графика. | **Лидия Козьмина.** Китайская грамота. 2005. Инсталляция. | **Константин Соло.** Красный Китай. 2006. Объект.

Бишкек, Кыргызстан. «Потерянный рай»

*Кураторы Муратбек Джумалиев,
Гульнара Касмалиева
(Объединение художников «ArtEast»)*

У киргизов есть любимая притча. Бог раздавал людям землю. Киргиз в это время спал, поэтому, проснувшись обделенным, стал возмущаться. Богу ничего не оставалось, как отдать ту землю, которую он припас для себя...

Несоответствие величия природы и нищенского существования людей поражает приезжего, а привычка получать все даром определила любимые профессии: мент, таможенник, налоговик.

В стране альпийских лугов, горных озер и ледников, некогда «всесоюзной здравнице», нынешнем географическом тупике и бывшей окраине Российской империи вот уже 15 лет сочетается несколько идентичностей: пророссийская, прозападная, тюркско-исламская. Зажатая между четырьмя соседними государствами и став зоной интересов трех гегемонов: России, США и Китая, Киргизия еще только на пороге осознания «божьего дара». Возможно, поэтому апокалиптика, виктимность, самоирония и «прикол» с легким оттенком созерцательности стали как предметом рассмотрения, так и художественным методом большинства участников киргизской части проекта.



Улан Джапаров (Бишкек, Кыргызстан)
Ничего не вижу, ничего не слышу. 2006
Фотоперформанс

Улан Джапаров. Из цикла Train Art / Искусство в поезде: Зеленая дорожка, Будды в вагоне, Св. Себастьян. 2004. Видео. **Улан Джапаров.** Ничего не вижу, ничего не слышу. 2006. Фотоперформанс. | **Гамал Боконбаев.** Канонизация. 2004. Видео. | **Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев.** Революция. 2005. Видео. | **Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев.** Менгиры. 2006. Цветное фото. | **Джошуа.** Монолог. 2006. Инсталляция. | **Алексей Шиндин** (Алма-Аты, Казахстан).

Земное счастье, 2005. Слайд-шоу. | **Ербол Мельдибеков (Чимкент, Казахстан).** Гипермусульманин (Пастан). 2006. Видео.

Нью-Йорк, США. Вторжения/Invasions

Куратор Елена Сорокина

Я считаю интересным продолжить исследование структур репрезентации национальной идентичности. После национальной эйфории 1990-х и последующей инфляции национальных идентичностей на арт рынке, эта концепция была наконец-то опознана как искусственная и навязанная извне. Ныне ни один уважающий себя куратор не будет делать национальных выставок, это считается дурным тоном. Подавляющее большинство подобного рода выставок проходили по инициативе институций, позволявших себе обобщения типа «русское искусство», «балканское искусство» или «среднеазиатское искусство».

Надо сказать, что феномен активного сотворения, развития и маркетинга национальных идентичностей функционировал по модели outsourcing – западные технологии по конструкции национальных идентичностей внедрялись на местах, дешевая рабочая сила «развивающихся стран» их производила, и затем готовые продукты продавались на западных арт-рынках. В Нью-Йорке таким методом были представлены буквально все – от критически настроенных эскимосских меньшинств Аляски до аборигенных коллективов Австралии. «Русская идентичность», как и идентичность восточноевропейских стран, конструировалась в основном в Европе и прошла, на мой взгляд, несколько этапов – всероссийский «новый авангард» начала 1990-х был разделен на московское и питерское искусство, чуть позже было учтено существование регионов (выставка «Давай»), чтобы слиться в свободно-бесконцептном обзоре «На курорт». Восточная Европа разрабатывала в основном свою этническую специфику. В последнее время все больше критиков (как русских, так и западных) настаивают на смене парадигм: художники осознали наконец-то универсальное прошлое своих стран и представляют посткоммунистическую идентичность, основанную не на этнических, а на социополитических и экономических признаках.



Евгений Фикс. Семиотика взрыва. 2005. Видео



Майкл Раковиц. Минарет. 2005. Видео

Евгений Фикс. Семиотика взрыва. 2005. Видео. | **Майкл Раковиц.** Минарет. 2005. Видео

Прага, Чехия. «Учите русский, мы еще вернемся!»

*Куратор Алена Бойко
(Объединение «Eastern Alliance»)*

Территория, где старшее поколение зачастую отказывается говорить на русском, а младшее его не понимает. Исторически оправданная ксенофобия на фоне широко используемой советской символики. История русской эмиграции в Чехии началась с 20-х годов XX века, когда дальновидный Масарик пустил вывезенное в смутные военные времена российское золото на поддержку и формирование русской культурной среды в Праге. Так началась мечта о сказке, куда стремится попасть каждый и где многие, как в свое время Марина Цветаева, в ответ на традиционную русскую открытость и эмоциональность находят лишь отчуждение, немецкую холодность и расчетливость и кафкианский абсурд бюрократии. Так неизбежно начинается поиск самоидентичности с перебарывания мостиков «отсюда – туда». Действие происходит на фоне прекрасных пейзажей, туристических буклетов и многочисленных магазинов, торгующих ушанками, буденновками и всевозможными атрибутами времени, которое для нас ушло, но для них переосмысливается вновь и вновь. «Учите русский, мы еще вернемся!» – фраза, которую часто можно услышать здесь. Мы всегда возвращаемся. Но всегда ли чувствуем себя победителями?



Вацлав Магид, Василь Артамонов, Алексей Ключков. Russian street. 2005. Видео

Вацлав Магид, Василь Артамонов, Алексей Ключков. Russian street. 2005. Видео. | Как мы помогли... 2006. Видеоинсталляция.

шагал – художник библии

Я вложил слова Мои в уста твои.

И е р е м и я

Шагал с детства был погружен в мир Библии. Образы иудейского Танаха (христианского Ветхого Завета), а также отдельные мотивы Нового Завета проходят сквозь все его творчество. Рожденный, по его словам, между небом и землей, он смог передать содержащееся в Книге книг послание, которое всегда рассматривал как данное людям Богом.

Еще в первый парижский период (1911–1914) художник пишет полотно «Посвящается Аполлинеру», в котором с помощью предельно обобщенного пластического языка рассказывает о сотворении Евы и последующем грехопадении, имевшем катастрофические последствия для человечества. В другой более загадочной по смыслу картине тех лет – «Голгофа



Авраам и три ангела

1960–1962

Национальный музей «Библейское послание Марка Шагала»

© АДАБР

Экспонировалась в ГТГ
на выставке «Марк Шагал.
«Здравствуй, Родина», 2005

(Посвящается Христу)» Христос предстал в виде приносимого в жертву иудейского младенца¹.

Однако развернутое воплощение библейская тема находит в искусстве Шагала только начиная с 1930-х годов в большой серии офортов, выполненных по заказу известного маршана и издателя Амбруаза Воллара. Мастер из Витебска предстал в этой серии одним из немногих подлинно великих религиозных художников своего века, связующих современность с эпохами расцвета религиозного искусства. Его образы вечны и при этом принадлежат нашему времени, являются во многом откликом на исторические

¹ Толкованию этого произведения в связи с историческим контекстом (делом Бейлиса) посвящена статья известного израильского искусствоведа, представительницы иконологической школы Зивы Амишай-Майзельс: Amishai-Maisels Z. Chagall's Dedicated to Christ: Sources and meanings. Jewish art. Jerusalem, 1995–1996. Vol. 21–22. P. 68–94.

Обложка книги
«Рисунки к Библии»
Цветная литография
ММСИ

Библия. Титульный лист
1956
Цветная литография
© АДАГР



Marc Chagall as a Biblical Artist

During his work, Marc Chagall took up regularly themes from the Bible (known as TaNaKh among Jews or as the Old Testament among Christians) and some motifs from the New Testament as well.

Since childhood he absorbed himself in the world of the Bible; he read it incessantly throughout his lifetime. He created his first biblical paintings in the early 1910s. In 1931, he travelled in Palestine. The impressions he had there, along with his reminiscences of the Jewish communities in Russia, helped him to find explicit biblical images for his grand cycle of 105 etchings he applied himself to during the 1930s and in the post-war years. In these etchings, Chagall has expressed himself as one of the few really great religious artists of the 20th century, having managed to connect the modern times and the epoch when the religious arts flourished. After the war, he added a few coloured and black-and-white prints to his etchings cycle. At the same time, he created a stunningly wide-ranging cycle of monumental panels on biblical subjects, with 17 panels under the common title “Biblical Message” as its centre-piece. He also introduced biblical images into forms novel to him, such ceramics, mosaics, tapestry, sculpture and stained-glass. In the bright-coloured stained-glass, aglow with mystical light, he produced for some churches and public buildings in Europe and the United States and for the synagogues in Jerusalem, Marc Chagall has realized Auguste Rodin’s dream about “the art of temples”. In all his works on biblical themes, he has a great 20th-century visionary artist, bringing together psychology and myth, earthly and heavily, ethnic and all-human.

Natalia Apchinskaya



события, прежде всего на победу нацизма в Германии, предвещавшую повторение и многократное умножение бедствий еврейского народа, описанных на страницах Библии.

Шагал начал, по его словам, «мечтать о Библии» вскоре после переезда в 1920-е годы во Францию. Осенью 1931 года он совершает путешествие в Палестину, и полученные там впечатления, которые он позже назовет «сильнейшими в жизни», слившись с воспоминаниями о еврейских местечках России, позволяют ему претворить мечты о Библии в реальность графических образов.

Как книжный график Шагал блестяще проявил себя еще в 1910-е годы, в рисунках тушью к стихам и прозе еврейских писателей. Однако подлинным художником книги он стал, освоив в 1922 году в Берлине технику офорта, сухой иглы и акватинты, а также литографии и ксилографии. Позже он напишет, что искал в гравюре что-то, что «могло разливаться, подобно большому потоку, устремленному к далеким и влекущим берегам»², потоку, в котором воплотились одновременно дискретность бытия и его непрерывность.

На протяжении 1930-х и после возвращения во Францию из США в конце 1940-х Шагал выполнил 105 черно-белых офортов к Библии³. Некоторым гравюрным листам предшествовали красочные гуаши, в которых можно было увидеть Ноев ковчег, мистическое жертвоприношение Ноя, радуго, символизирующую его союз с Богом, Авраама, принимающего трех ангелов, Иосифа, пасущего «скот отца своего» или первую иудейскую Пасху, осененную ангелом смерти. Создавая офорты, Шагал сохранял найденное в гуашах композиционно-пластическое решение, но добивался богатства тональных отношений, служивших эквивалентом цвету.

Своеобразным изобразительным эпиграфом к первой библейской серии можно считать замечательный рисунок тушью 1931 года, в котором ангел со свитком Торы в руках слетает к спящему или грезящему художнику, побуждая его начать работу.

Созданные Шагалом офорты «кадрируют» подобно киноленте текст Писания. На первом листе Яхве или один из его ангелов несет еще бесчувственного Адама, собираясь вдохнуть в него жизнь. Далее рассказывается история Ноя и первых патриархов. Аврам совершает обрезание, знак посвящения Богу всех поколений, готовится принести в жертву Исаака и оплакивает умершую Сару. Показаны полная лиризма встреча Иакова с Рахилью, его сновидение о лестнице, соединяющей небо и землю, и его битва с таинственным посланцем Яхве... Не менее подробно повествуется о жизни Моисея, исходе из египетского плена, получении пророком десяти заповедей, странствиях по пустыне и обретении Земли обетованной.

В последующих листах царь Давид играет перед Саулом на псалтири, убивает льва, напавшего на стадо, побеждает Голиафа, любит красотой Вирсавии... Вместе с другими иудеями он пляшет перед ковчегом, а затем возносится над Иерусалимом в сверхреальном величии. Мы видим далее его сына Соломона, венчающегося на царство, свершающего свой знаменитый суд и молящегося в лучах света в построенном им храме.

Иллюстрации «исторических книг» завершаются рассказом о пророке Илие и его чудесном вознесении живым на небо.

Кульминация всей серии — листы к так называемым поздним пророкам. В самом последнем Иезекииль готовится съесть свиток Торы, который должен быть не просто прочитан, но усвоен всем его существом. Этот заключительный аккорд библейских офортов полон символического смысла, который может быть отнесен не только к персонажу Писания, но и к его иллюстратору. Словно пробужденный упомянутым «ангелом с Торой», Шагал впитал в себя текст священной книги, чтобы претворить его в адекватные, и в тоже время, глубоко личные образы.

Все они близко, порой почти буквально следуют за повествованием, но если в эпическом Священном Писании об облике и переживаниях героев говорится весьма скупое, то Шагал показывает не только разнообразие человеческих индивидуальностей, но и огромный спектр чувств, переданных с впечатляющей правдивостью и глубиной. Поразительно живые, его персонажи являются одновременно и обитателями хорошо знакомых автору еврейских местечек, и участниками священной истории. Как сказано в посвященной Шагалу монографии Франца Мейера, герой офортов — «человек, который не изменяется в веках, который видит Бога, говорит с ним и черпает отсюда свое достоинство и величие»⁴. Художник показывает и непостижимость Творца, и его постоянное присутствие в земной жизни. Не случайно фигуры ангелов порой «рифмуются» или даже совмещаются с человеческими. Хотя встреча с Богом происходит прежде всего в душе человека, высшее начало постоянно вторгается в жизнь шагаловских героев извне. Сам Яхве скрывается за облачным столпом или в языках пламени и потоках света, наполняющих гравюры. Зрителю являются лишь его вестники — поразительные шагаловские ангелы. Обитатели двух миров, они человечны, крылаты, как птицы, и приобщены к каким-то страшным тайнам. Как все искусство Шагала, офорты представляют собой прозрение духовной и мистической основы мира. И если воссозданию духовной жизни человека мастер из Витебска учился у Рембрандта, то в своем визионерстве он соприкасался с Эль Греко и со средневековым искусством. Библейские герои у него, сохраняя жизнеподобие, превращаются в особые психопластические существа, пространство расширяется и искривляется, как в современной физике, а время, перифразируя Фета, прямо глядит в вечность.

Офорты к Библии увидели свет в Париже в 1956 году благодаря усилиям известного издателя Э. Терриада, до того опубликовавшего выполненные еще в 1920-е годы шагаловские иллюстрации к «Мертвым душам» Гоголя и «Басням» Лафонтена. Оттиски гравюр были отпечатаны с авторских досок небольшим тиражом на специальной бумаге и помещены вместе с текстом в переплетные папки и футляры. Таким способом Териад знакомил любителей искусства с подлинными произведениями книжной графики не только Шагала, но также Матисса, Пикассо и других больших художников эпохи.

В 1956 и 1960 годах вышли подготовленные тем же издателем номера журнала «Верв», содержащие созданные Шагалом цветные и черно-белые литографии к Библии.

^{<2} Цит. по: *Cain J. Chagall lithographie. Paris, 1960. P.11.*

^{<3} Оттиски всех 105 гравюр имеются в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. Они были показаны на состоявшейся весной 1992 года выставке новых поступлений музея.

^{<4} *Meyer F. Marc Chagall. Paris, 1964. P. 318.*

**Моисей получающий
скрижали Завета**

1950–1952

Национальный музей
современного искусства, Центр
Жоржа Помпиду

© ADAGP

Экспонировалась в ГТГ
на выставке «Марк Шагал.
«Здравствуй, Родина», 2005



После войны именно литография становится любимой печатной техникой художника. Будучи наиболее близкой к живописи разновидностью гравюры, она отвечала особенностям стиля позднего Шагала и при этом представляла оптимальные возможности для тиражирования. Как удачно выразился Ф. Мейер, она «окрыляла живопись для ее полета по миру»⁵. Свои литографские листы художник печатал в знаменитой парижской мастерской братьев Мурло, при непосредственном участии известного литографа Шарля Сорлье.

В то время как офорты с их глубинным и преображенным пространством напоминали картинку «волшебного фонаря», в литографиях уплощенные изображения уподоблялись фрескам, написанным широкой и свободной кистью. Вместо неуловимых переходов и контрастов света и тени мы видим здесь столкновение и согласие красок разных тонов и светосилы, то приглушенных, то горящих в полную мощь. Цветовые пятна и плоскости, широкие и тонкие контуры строят изображения и одновременно живут автономной жизнью. Не имитируя, как правило, реальную раскраску вещей, цвет служит мощным средством выражения эмоционального содержания образов и под-

нимает их над обыденностью. И если при работе над офортами Шагал учился у Рембрандта и Эль Греко, то в цветных литографиях, помимо этого, ощущается его связь с венецианскими колористами и современными мастерами цвета, такими, как Матисс или Боннар.

Образы новой графической серии более масштабны, общающиеся с Богом действующие лица показаны крупным планом и предстают во всем своем величии. Но несмотря на «большую форму», художник по-прежнему «рассказывает истории» и передает с помощью прерывистого, дробящегося на мелкие частицы краски литографского мазка ощущение микроскопичности бытия.

Другая особенность литографий, общая с офортами, близость в силу архаизирующих особенностей шагаловского стиля стилистике древнего литературного памятника, а также выражение пластическими средствами эмоционально-психического начала. Мы видим не столько движение тел, сколько движение души персонажей, их молитвы, любовь, радость или глубочайшую скорбь.

В новой серии иллюстраций художник не повторяет созданные ранее композиции,

<5 Цит. по: Мариессо Д. Шагал. М., 2003. С.162.

даже когда обращается к тому же сюжету, но, как правило, он читает теперь другие страницы Библии.

Тематически литографии начинаются с сотворения мира. Затем следуют сцены в раю. Один из листов, изображающий тройственный союз мужчины, женщины и чудесного шагаловского зверя, кажется едва ли не самым поэтичным образом рая в мировом искусстве. Далее показаны грехопадение, изгнание из рая, убийство Каином Авеля... Бог по-отечески укоряет полную глубокого раскаяния Еву; Сара видит внутренним взором трех ангелов, уподобленных языкам пламени; Рахиль погружена в религиозную медитацию; на пяти листах рассказывается история Руфи, превращенная в поэму о любви. Богоподобный Моисей увенчан традиционными «рогами» — лучами света, обретенными на Синае, а лицо царя Давида соединено с профилем его возлюбленной Вирсавии, словно иллюстрируя библейский стих: «И будут два одна плоть». В последних листах Иеремия оплакивает разрушенный Иерусалим, а Исаяя возвещает о конце времен. Иллюстрации пророческих книг выглядят при этом не только пророчеством, но и воспоминанием о недавно пережитой трагедии. Иеремия скорбит в равной мере о древнем Иерусалиме и о бесчисленных жертвах Второй мировой войны. Фигура пророка и весь лист сотканы из мрака, всплеск света и красных пятен, символизирующих пролитую кровь; само солнце, сияющее в ночи, напоминает ступок крови. Даниил, брошенный в ров с демоническими львами, похож на узника лагерей, и только печальный ангел сверху листа кажется знаком надежды...

Одна из вершин всего творчества Шагала, печатная графика на тему Библии, была лишь частью его позднего, грандиозного по размаху «Библейского послания», в котором важнейшее место занимала станковая живопись.

В одном из первых холстов, написанном вскоре после посещения Мастером в 1951 году Израиля и показанном недавно на ретроспективной выставке Шагала в Третьяковской галерее, можно было видеть царя Давида в особенно близком художнику облике боговдохновенного псалмопевца. Царственно прекрасный Давид был полон печали, той самой, которой он, по словам А. Ахматовой, «по-царски одарил тысячелетия». Вслед за этим произведением последовал длинный ряд картин на библейскую тему, среди которых особое место заняли 17 больших полотен под общим названием «Библейское послание» — все они в 1970-е годы были помещены в одноименный музей в Ницце. Одно из них — «Авраам и три ангела» (как и «Царь Давид» оно было экспонировано на выставке Шагала в ГТГ). На смену тончайшей пластической нюансировке, отличавшей офорты, здесь приходит «большая форма», отвечающая задачам монументального панно. Но образное содержание остается прежним — непостижимая тайна мироздания, воплощенная в ангелах с непередаваемо мистичными выражениями лиц и открывающаяся отмеченному Богом свидетелю — Аврааму, а также самому автору картины. В последующих одиннадцати панно представляли другие ключевые моменты книг Бытия и Исхода, частично нашедшие отражение в описанной печатной графике, а завершением всей серии служили пять картин на тему «Песни песней». Они были написаны модуляциями пылающего красного цвета и посвящены мистической любви, соединяющей царя Давида и Суламифь, любви, способной, как у Данте, перемещать «солнца и светила».

Возлюбленная героя здесь во многом олицетворяет иудейскую Шхину — женское начало Вселенной и Божественную силу, ближе всего находившуюся к сотворенному миру (нечто подобное христианской Софии Премудрости и «вечной женственности» Гете, Вл. Соловьева и Блока). Влюбленные летят над видениями Сен-Поль-де-Ванса, в котором жил в те годы Шагал, Витебска, соединяя вечно живое для художника прошлое и настоящее.

Как и в книжной графике, главная тема живописной серии — встреча человека и Бога. Человек, как всегда у Шагала, отнюдь не «звучит гордо», но способен воспринять нечто стоящее над ним; степень этого восприятия обуславливает иерархию действующих лиц — от пророков и царей до простого народа, одухотворенного и объединенного религиозным чувством. Изображения рождаются из бездонного пространства, которое кажется сплошь населенным, то там, то тут проступают контуры едва видимых существ. Свободно положенные пятна краски выявляют структурные элементы композиции; насыщенность и контрастность цвета, постоянно переходящего в свет, определены сверхъестественной и чудесной природой образов.

В поздний период Шагал осваивает новые для себя виды пластического искусства — витраж, керамику, мозаику, скульптуру из камня, гобелен. Обращение ко всем этим техникам диктовалось монументально-декоративными задачами и стремлением к синтезу с архитектурой, но, кроме того, возможностью раскрыть в ином материале новые грани образного содержания.

В работах на библейскую тему Шагал воплотил, сплавив психологию и миф, «земное» и «небесное» и осуществил прорыв от реального к сверхреальному. При этом «Книга книг» едва ли не впервые стала у него памятником национальной художественной культуры. Как и во всем шагаловском творчестве, в библейских работах были запечатлены еврейские типы и психология, традиции народного искусства, а также религиозный опыт, содержащийся в Торе и Талмуде, в эзотерической каббале и демократическом хасидизме. В характерной пластике шагаловских персонажей, которую О. Мандельштам называл «пластикой гетто», ощущались одновременно скованность и порыв к свободе, привязанность к дому и стремление выйти за его пределы, в том числе пределы земные. Как всякий большой художник, Шагал выходил и за пределы национального. В Библии, как и в собственном искусстве, видел призыв не к разделению, а к объединению людей⁸.

На протяжении всего творческого пути он сохранял свой стиль, основанный на контрастах и включающий в себя гротеск — знак мирового зла. Но в поздний период художник переносит акцент на другую составляющую своего искусства, выражающую связь всего сущего, источником которой, как он верил, была божественная любовь. Именно любовь соединяла у Шагала небо и землю, лежала в основе жизни и искусства и составляла, как он постоянно подчеркивал, главное содержание его «Библейского послания».

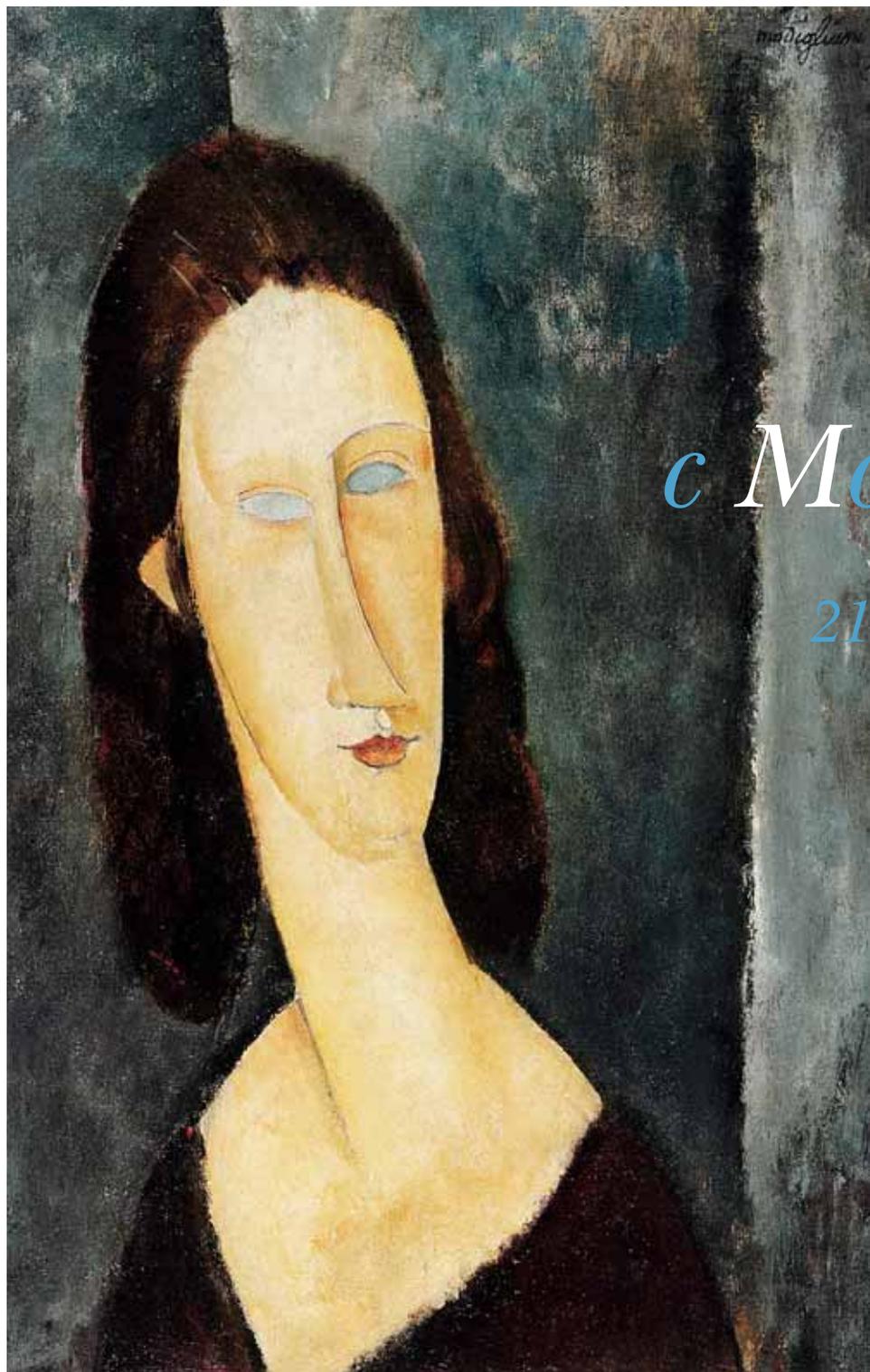
Наталья Анчинская

⁸ Характерно, в частности, его ощущение «односемейности еврейства и христианства», чье разделение он приписывал демоническим силам (*Шагал М. Я смотрю на Палестину глазами еврея: Интервью журналу «Рассвет»* (Париж, 1931)/Публ. Г. Райхельсона//Шагаловский международный ежегодник. 2002. Витебск, 2003. С. 127–128).



Министерство культуры и массовых коммуникаций
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Группа компаний Bosco di Ciliegi

представляют
выставку



встреча с Модильяни

21 марта – 17 июня

*Выставка проводится в рамках
Открытого фестиваля искусств
«Черешневый лес»*

Волхонка, 12

Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А.С. Пушкина – «Time Out Москва»
Информационные спонсоры - «Радио России», «Радио Культура», «Новая газета», «Московская правда»,
«Русское искусство», «Декоративное искусство», «Мир музея», «Музеи России»
Информационная поддержка – «ИНТЕРЬЕР+ДИЗАЙН», «ИНТЕРЬЕР+ДИЗАЙН. Антиквариат»
Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина – ФБК

творческая мастерская графики в москве

Начиная с 1757 года, времени образования Российской Императорской Академии художеств, художественное образование в России от первоначального до высшего традиционно является одним из основных направлений деятельности Академии.



Дементий Шмаринов
Портрет сына
1940
Бумага, карандаш,
сангина

**Наташа
в Отрядном**
1953
Бумага, черная
акварель, уголь



В настоящее время Российская Академия художеств имеет в своей системе два вуза (Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова и Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), соответственно два лица (средняя художественная школа) и творческие мастерские (своего рода аспирантура) в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Красноярске, в которых после окончания института совершенствуют свое мастерство живописцы, графики, скульпторы, архитекторы, дизайнеры, художники театрально-декорационного искусства и монументальной живописи.

На всем протяжении своего существования Академия художеств является профессиональной школой, воспитавшей много поколений мастеров рисунка живописи, скульптуры, архитектуры.

Думается, правы те, кто полагают, что школа сама по себе еще не может создать художника. Она может научить рисовать, писать, но для того чтобы стать подлинно большим художником, им нужно родиться, иметь особый талант, особые способности. Их можно развивать, совершенствовать, однако основа должна быть заложена от природы, от Господа Бога. И вместе с тем без школы, без основательных систематических знаний истинным художником тоже стать невозможно. Чтобы достичь желаемого результата, следует много, долго и упорно трудиться. Передача опыта старшего поколения младшему — непереносимое условие развития общества.

В системе художественного образования, исповедуемого Российской Академией художеств, первоочередное значение уделяется методологически обоснованному, выверенному временем процессу обучения вначале в лицее (средняя художественная школа), потом в институте (высшее художественное образование) и в творческих мастерских (стажировка).

В данном случае речь идет о московской творческой графической мастерской, которая начала свою деятельность в 1962 году в АХ СССР. Первым ее руководителем стал Дементий Алексеевич Шмаринов, выдающийся русский художник, в многогранном творчестве которого преобладала графика, книжная и станковая. Авторитет его как художника, широко эрудированного, интеллигентного человека, прекрасного организатора и общественного деятеля был очень высок и у седовласых академиков, и у юных, только начинающих свою жизнь в искусстве художников. На долю Дементия Алексеевича выпала забота о материальном оснащении мастерской, ведь все приходилось начинать с нуля. Общеизвестно, насколько важно, чтобы в графических мастерских наличествовало соответствующее оборудование, особенно если дело касается печатных техник. Очень важным было нахождение правильной линии поведения в руководстве художниками, уже получившими высшее образование. Мастерская состояла из пяти стажеров. Помощником руководителя мастерской был назначен К.Б. Назаров, талантливый, успешно закончивший занятия в мастерской литографской серией на современную тему, впоследствии трагически погибший в молодом возрасте. Стажером мастерской являлся Николай Львович Воронков, ныне академик Российской Академии художеств, секретарь СХ РФ, прославившийся как проникновенно тонкий лирик, замечательный

мастер иллюстрации и станковой графики, виртуозно владеющий техникой литографии. Из исполненных в мастерской работ запомнились иллюстрации Л.Н. Судаковой к сказкам Р. Киплинга, автолитографии Щеглова («Мать», «Квартет» и др.). Несмотря на успешное четырехлетнее руководство мастерской, Дементий Алексеевич, никогда ранее не преподававший, так и не почувствовал в себе призвания к наставничеству. И будучи очень требовательным к себе, по трезвому размышлению передал руководство мастерской своему другу и соратнику Евгению Адольфовичу Кибрику.

Как и Д.А. Шмаринов, Е.А. Кибрик – корифей искусства книги, получивший международное признание своими иллюстрациями к произведениям отечественной и зарубежной литературы, к тому же прирожденный педагог. Продолжая многолетнюю педагогическую работу в Суриковском институте, Евгений Адольфович в течение 12 лет, с 1966 по 1978 год, руководил московской творческой мастерской. Приходил туда еженедельно, поддерживая живой контакт со своими уже дипломированными учениками, оказывая им профессиональную и моральную поддержку. Несмотря на твердую принципиальность суждений, диктата с его стороны никогда не было. Он мог даже признаться: «Я же мог ошибаться». Как прежде, так и впоследствии в мастерской тему будущей работы предлагал сам стажер. В подавляющем большинстве случаев после некоторой корректировки она утверждалась руководителем. Для сбора материалов по утвержденной теме предоставлялись оплачиваемые Академией командировки по стране. В случае необходимости выделялись так называемые натурные деньги (для оплаты модели). Ездили в то время много и творчески успешно. Это была эпоха романтики, дальних странствий, воспевания созидательной деятельности человека, восторга перед открывшейся глазами художника красотой самых отдаленных мест нашей огромной страны. По итогам поездок два раза в год Президиум АХ СССР знакомился с выполненными работами. Это дисциплинировало молодых художников, визитов уважаемых членов президиума в мастерскую ждали, к ним готовились.

В период руководства Кибрика по соглашению Академии художеств СССР и Академии искусств ГДР был организован творческий обмен группами аспирантов обеих стран – поездки сроком 30 дней. В Берлине творческой мастерской графики руководил замечательный мастер графического искусства, почетный член АХ СССР Вернер Клемке. В числе посетивших Германию художников-стажеров были Р.И. Яушев, Г.Ф. Ефимочкин, В.Г. Кубарев. В Берлине состоялась выставка выполненных ими во время поездки работ. Некоторые из них были даже закуплены. Пребывание в европейской стране с большим количеством художественных памятников, знакомство с прекрасными музеями, посещение мастерских художников, новые знакомства способствовали не только повышению культурного уровня молодых художников, но и укреплению культурных связей.

Евгений Адольфович любил общаться с молодежью не только в мастерской, но и в неформальной обстановке. Был очень гостеприимен. На день его рождения в квартире Кибриков, находившейся в доме художников на Масловке, собиралось множество учеников Евгения Адольфовича – бывших и настоящих. Всех их щедро угощали. Велись жаркие споры о современном искусстве, о великих мастерах прошлого,



Евгений Кибрик

Иллюстрации к роману

«Кола Брюньон» Р. Роллана. 1936. Автолитографии



присутствующие делились впечатлениями о поездках, вспоминали общих друзей. И с каким обостренным вниманием слушали Евгения Адольфовича, как дорожили его замечаниями! Существует даже такое понятие, как «школа Кибрика». Уже пожилые, широко известные художники, имеющие высокие звания и награды, гордятся тем, что были его учениками.

После стажировки в мастерской в залах Академии организовывалась выставка работ, выполненных за этот период молодыми художниками, некоторые работы покупали даже музеи. Например, Государственная Третьяковская галерея приобрела у Н.П. Байракова листы из серии «Кубанское лето». По итогам работы в мастерской лучших награждали медалями и дипломами, в ряде случаев предоставлялась возможность творческой поездки в Италию, на виллу Абамелек-Лазарева.

Среди наиболее известных художников, окончивших творческую мастерскую Кибрика, действительный член Российской Академии художеств Р.И. Яушев, Г.Ф. Ефимочкин, В.В. Дранишников, Е.Н. Флерова, В.Г. Кубарев, Л.Л. Антонова, Н.Н. Завьялов, В.П. Раткин, С.А. Родионов, С.Д. Кудрявцев, В.В. Драгожинский.

После внезапной кончины Е.А. Кибрика в 1978 году руководство творческой мастерской перешло к Оресту Георгиевичу Верейскому, который находился на этой должности 11 лет. Сын замечательного русского художника, творившего в эпоху Серебряного века и в советское время, Г.С. Верейского, человек

большой культуры, с детских лет впитавший атмосферу искусства, с широким кругом знакомств в среде творческой интеллигенции, в том числе писательской и театральной, Орест Георгиевич внес в руководство мастерской особую, ему одному свойственную ноту. Избегая в малейшей степени «менторского тона», он подчас говаривал, что не он руководит своими подопечными, а они им. Конечно, это была шутка. Сохраняя необходимую дистанцию со стажерами, он в то же время не ставил себя выше, был как бы наравне с молодым товарищем, «своим», с которым можно поделиться тем, что не для всех. Молодые художники очень внимательно относились ко всем его замечаниям и высказываниям как творческого, так и общего характера. Так же как Е.А. Кибрик, Орест Георгиевич любил бывать со своими учениками не только в мастерской. Нередко приглашал к себе на дачу в Пахру, в поселок писателей, где в летнее время почти ежедневно общался с жившим там же своим близким другом А.Т. Твардовским. Вспомним, что в историю отечественного изобразительного искусства О.Г. Верейский вошел прежде всего как непревзойденный иллюстратор «Василия Теркина», рисунки к которому он исполнял в военные годы, по мере того как Твардовский писал главы знаменитой поэмы. На Пахре стажеров ждало не только широкое застолье, но и серьезные разговоры о жизни и искусстве. И все это легко, без натуги, без ненужного наукообразия и показного глубокомыслия. Из мастерской О.Г. Верейского вышло целое



Орест Верейский
Обед гондольеров
1956

созвездие будущих членов Академии художеств — Д.Н. Санджиев, В.Ю. Желваков, А.И. Теслик, С.Б. Краснов, А.А. Любавин, такие замечательные художники, как Н.Н. Коротков, Г.А. Елфимов, Ю.Ф. Ванчугин, О.Б. Тучина, Е.И. Дергилева, Г.Н. Соколов, А.Е. Куманьков.

Следующим руководителем творческой мастерской (1989–1997) стал Николай Афанасьевич Пономарев, разносторонне одаренный человек, талантливый художник и педагог, государственный и общественный деятель, обладавший незаурядными организаторскими способностями. В течение 15 лет, вплоть до 1988 года, он был председателем Союза художников СССР, в том же году избран академиком-секретарем отделения графики Академии, а в 1991 году — президентом Академии художеств СССР (с мая 1992 года — Российской Академии художеств). Возглавлял ее вплоть до смерти в феврале 1997 года.

Выпускник Московского государственного художественного института Н.А. Пономарев в 1947 году поступил в аспирантуру и защитил кандидатскую диссертацию и все последующие годы занимался педагогической работой в Суриковском институте. Он превосходно знал студентов, их интересы, способности, намерения. А так как в подавляющем большинстве стажерами московской графической мастерской становятся выпускники Суриковского института, ему нетрудно было разобраться, кто будет продолжать дальнейшее обучение. Несколько аспирантов мастерской Н.А. Пономарева начали занятия еще при О.Г. Верейском (М.А. Кокорина, О.С. Нефедкин, Ф.В. Лыков, С.М. Гончаров, Н.В. Китаева), но без особых проблем продолжили работать при новом руководителе. В это же время в мастерскую были приняты А.Р. Тамбиев, М.Е. Нестеренко, Е.А. Чистякова, К.Б. Акматов, Д.Ш. Воуба, А.Л. Додина, О.И. Овасапова, М.В. Тихонов, К.В. Петров, М.Б. Шабаев.

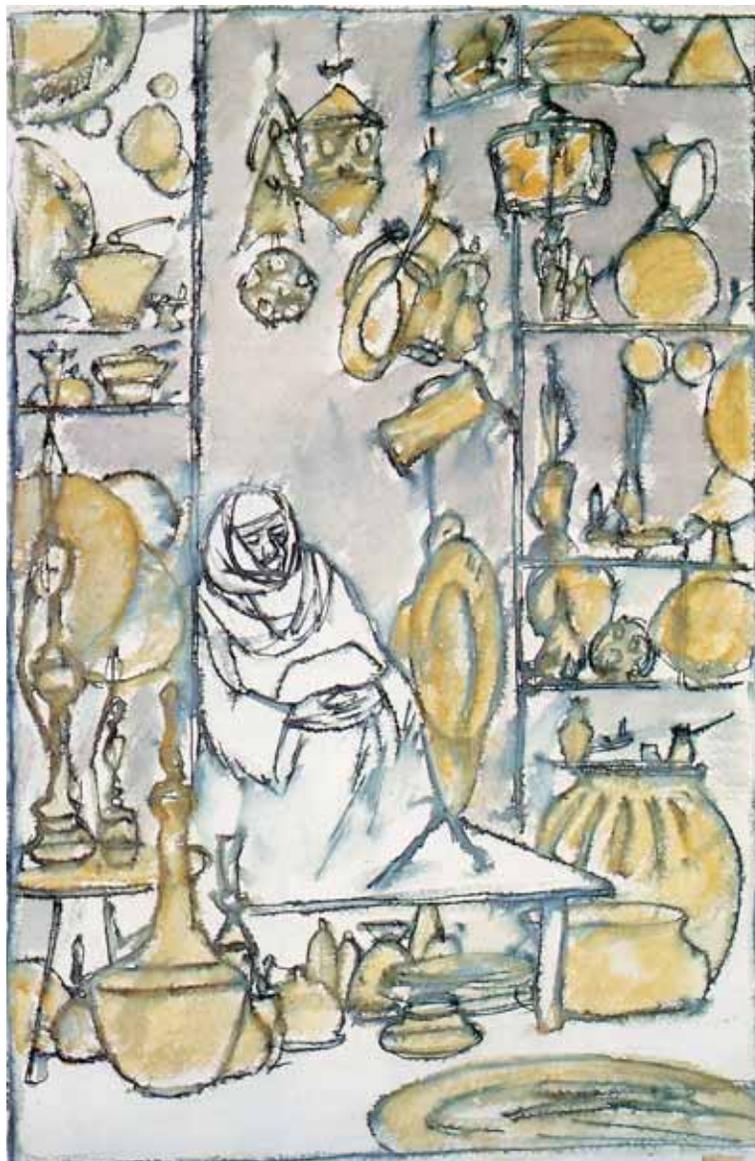
Невзирая на огромную повседневную занятость, Пономарев умудрялся находить время, чтобы уделять достаточное внимание работе мастерской. И несмотря на свой «взрывной» характер, к молодым художникам был терпелив и внимателен. Привлекал и очаровывал окружающих тонким умным юмором, меткими немногословными замечаниями по существу. Наряду с традиционными печатными графическими техниками (офорт, литография, линогравюра) стажеры мастерской начали впервые работать в технике шелкографии и в станковых графических сериях (М.Е. Нестеренко «Жизнь философа», К.Б. Акматов «Земля отцов», О.И. Овасапова «Река времени») и в плакате (Е.А. Чистякова), что, несомненно, обогатило общее впечатление от диапазона их деятельности.

С 1997 года по настоящее время творческую мастерскую графики в Москве возглавляет Алексей Дементьевич Шмаринов — из славной династии художников, внесших значительный вклад в отечественную художественную культуру. Нетрудно понять, как сложно быть сыном знаменитого художника, не повторяя его в «разжиженном варианте». Алексею Дементьевичу этого удалось счастливо избежать. Его творческий путь самостоятелен и определен не только в жанровом своеобразии, но и в особенностях изобразительного языка. Как и Н.А. Пономарев, А.Д. Шмаринов — выпускник Суриковского института, который он окончил, получив диплом художника-живописца. Очевидно, в нем проявились гены отца, ведь в молодости Дементий Алексеевич тоже серьезно занимался живописью. Но



Николай Пономарев
Портрет Наташи. 1987
 Картон, темпера
 ГТГ

Медный ряд. 1965–1966
 Бумага, акварель

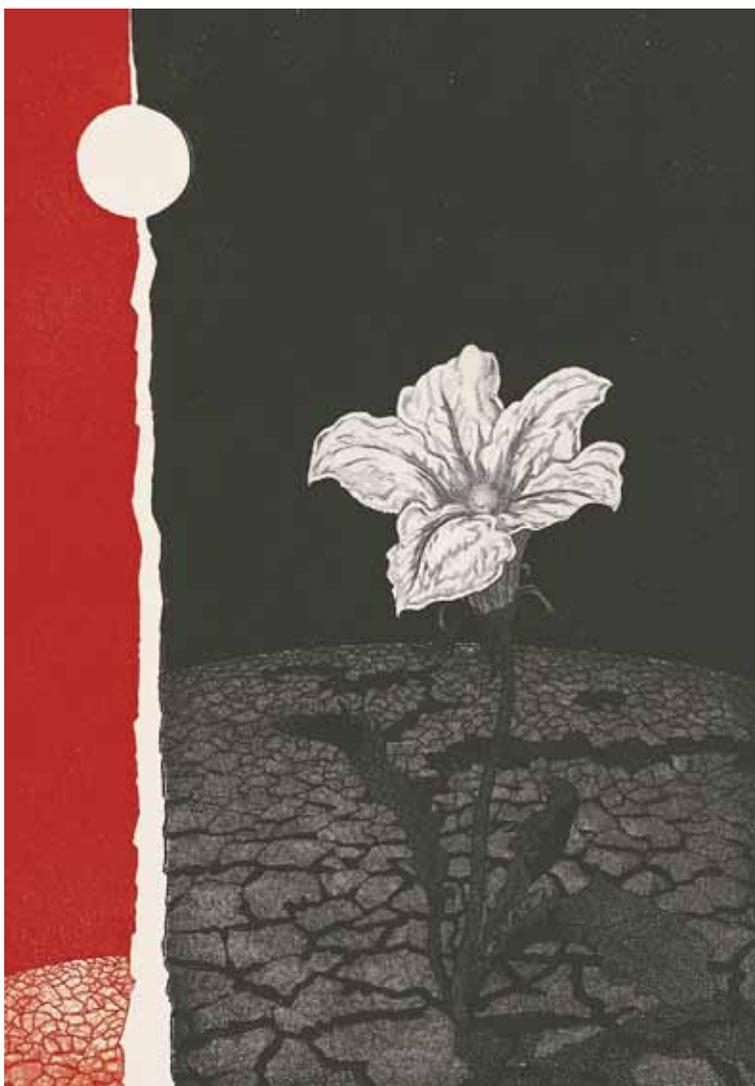




Алексей Шмаринов
На костях. Сороки. 1980
 Иллюстрация к книге «Задонщина»
 Литография

Цветок надежды. 1982
 Из серии «Сохраним нашу землю»
 Цветной офорт

Ворота. 1974. Из серии «Мир вокруг нас»
 Литография

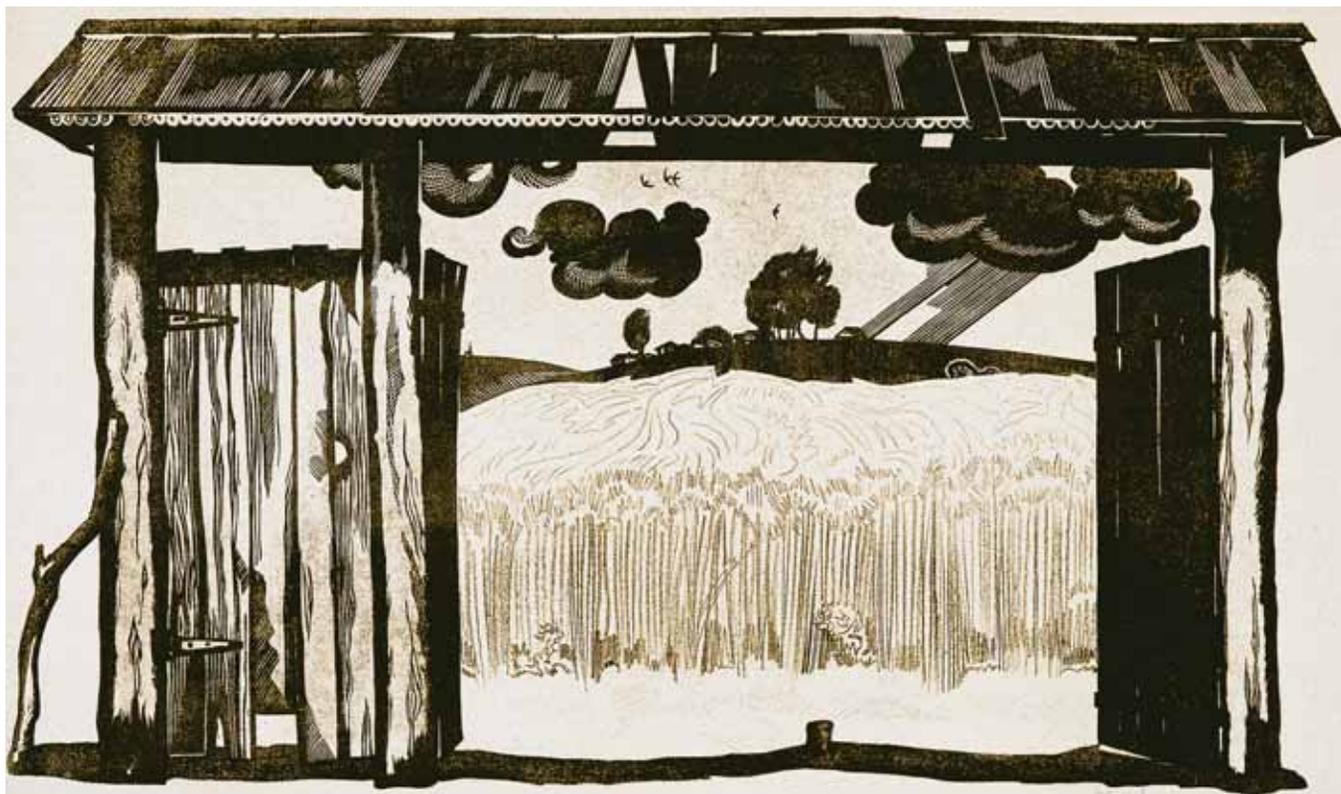


потом и тот и другой предпочли ей графическое искусство: Дементий Алексеевич преимущественно — книжную иллюстрацию, Алексей Дементьевич — станковую графику, хотя творческая деятельность обоих значительно многограннее.

С детских лет А.Д. Шмаринов был приобщен к изобразительному искусству, жил в среде художников и с годами глубоко осознал силу обаяния, неповторимости творческой личности. И теперь в своей педагогической практике он очень чуток к тому, чтобы ненароком не приглушить ростки яркой индивидуальности молодого художника, поощряет стажеров мастерской, чтобы они сохраняли и развивали только им присущее мироощущение, совершенствовали выразительные особенности собственного изобразительного языка. О высоком уровне подготовки стажеров мастерской можно судить хотя бы по тому, что В. Зайцев за серию «Петр I» и А. Новоселова за серию офортов были награждены серебряными медалями Российской Академии художеств, а М. Гатауллина за серию графических работ — золотой медалью.

В период руководства А.Д. Шмаринова мастерской ему пришлось решать большие организационно-хозяйственные проблемы. Старое здание в Еропкинском переулке, где размещалась мастерская, требовало серьезной реконструкции. Нужно было переезжать в другое помещение, которое не сразу было определено, перевозить туда работы, архив, материалы, оборудование, бытовые предметы. И несмотря на бесконечно возникавшие сложности, мастерская продолжает творчески работать, будто трудностей и не существует. Так, в Московском музее современного искусства с большим успехом прошла персональная выставка М.Р. Гатауллиной. Обсуждается возможность показа там офортов Е.Ю. Павленко на тему произведений Данте, получивших высокую оценку всех, видевших их. Жизнь продолжается...

Ознакомление с работами стажеров творческой мастерской графики 1960—2000 годов позволяет сделать некоторые замечания общего характера. Приоритет творческих интересов молодых художников за этот период значительно изменился. В 1960—1980 годах большинство произведений отражало современную жизнь народа, его трудовую деятельность, индустриальное строительство, суровую красоту осваиваемой человеком природной среды. Начиная с 1990-х годов предпочтение отдается раскрытию более личных лирических чувств и наблюдений, поэтизации спокойных «домашних мотивов». Вместе с тем нарастает интерес к углубленному, философскому осмыслению реальных и вымышленных событий прошлого и настоящего, к поискам новой стилистической выразительности. Появляются работы на религиозно-философскую тему. Ушло в прошлое увлечение линогравюрой. По-прежнему много работают в свободных техниках, есть находки в офорте и литографии, широко распространена шелкография. Хотелось бы, чтобы любовь к классическому рисунку карандашом нашла больше почитателей этой замечательной техники. Вполне объяснимо, что среди работ стажеров мало иллюстраций, хотя руководители мастерской — выдающиеся мастера искусства книги. Дело в том, что художник-иллюстратор имеет дело с издательством, с производством. А в наше время издательская деятельность — явление весьма сложное, связанное с реалиями рынка. И получается, что даже признанные, широко известные мастера книжного



искусства часто остаются без достойной их работы и ищут себе применение в других сферах изобразительного искусства. Что же требовать с неопытных в премудростях издательского дела молодых художников?

Что общего в деятельности творческой мастерской в различные годы ее существования? Прежде всего, она дает возможность молодым художникам в течение трех лет, не думая о добывании хлеба насущного, совершенствовать свое мастерство.

Стажеры получают зарплату, бесплатно пользуются рабочим помещением, материалами, командировками, натурой. При мастерской есть опытный печатник, который помогает выполнять работы в печатной технике. Отчетные произведения, сделанные в период пребывания в мастерской, как правило, остаются там на хранение, в свое время они частично передавались в музеи. И конечно, самое главное — высококвалифицированная помощь выдающихся художников-руководителей, членов Академии художеств в творческой работе. А они по мере возможностей отдают свои силы на то, чтобы молодой художник стал настоящим профессионалом, проявил творческую индивидуальность, обрел свое лицо в искусстве. Личность руководителя, конечно, накладывает определенный отпечаток на творческую и повседневную жизнь мастерской, на кадровый состав стажеров. Но, не кривя душой, можно утверждать, что в мастерскую зачисляются наиболее одаренные, преданные искусству молодые художники, искренне желающие повысить свое профессиональное мастерство, набраться опыта, которым с ними щедро делятся их наставники. Закономерно, что по окончании занятий в мастерской молодые художники органично входят в большую жизнь искусства, участвуют в выставках, получают звания и награды.

Так завершается многолетний процесс обучения и воспитания художника от ученика средней художественной школы (лица), студента института, аспиранта-стажера до высокого профессионала, способного внести свой творческий вклад в отечественную культуру.

Татьяна Курочкина

Graphic-art Workshop in Moscow

At the present time, the Russian Academy has under its auspices two higher-education institutions: the Moscow State Academic Arts Institute named after V.I. Surikov and the St Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin. Accordingly, there are two lyceums (secondary arts schools) attached to them. Besides, there are a few workshops (sort of postgraduate courses) in Moscow, St Petersburg, Kazan and Krasnoyarsk. Here we are describing in some detail the graphic-art workshop in Moscow. It was launched under the auspices of the USSR's Academy of Arts in 1962. Its first director was Demyty Shmarinov, an outstanding Russian artist, who spent many hours of his versatile work on book and easel graphic art. He had never worked as teacher. He ran the workshop efficiently for four years, but did not feel any calling for working as instructor. A self-rigorous man, he took the situation soberly and handed the control of the workshop over to his friend and fellow-artist, Yevgeny Kibrik.

Yevgeny Kibrik stood at the head of the Moscow workshop for twelve years, from 1966 to 1978.

After his sudden death in 1978, Orest Vereisky succeeded him. He was in this position for eleven years.

Afterwards, from 1989 to 1997, the workshop was under the management of Nikolai Ponomarev, a man of many gifts, an artist, teacher and public figure with rare capabilities for organization.

From 1997 to this day, the workshop has been directed by Alexei Shmarinov, one of the celebrated dynasty of artists who have made a considerable contribution to the country's artistic culture.

What has been in common to the activities of the workshop throughout the years of its existence? Above all, it has given young artists good opportunities to hone their craftsmanship for three years, without caring about earning their living.

When they finished their training they start out on their own, participating in exhibitions and winning titles and prizes.

Tatiana Kurochkina

«КОШКОПАД» ДМИТРИЯ САНДЖИЕВА

Небесный кошкопад
в период весеннего вращения

2001

Холст, см. техника

«С» он в летнюю ночь» — карандашный рисунок Дмитрия Санджиева из серии «Сны». Античные развалины, обломки плит и колонн. Черные птицы носятся в слоях нависшей над землей серой тучи; в полосе света под ней — не то утренней зари, не то последнего вечернего отблеска, тлеющего на западе всю короткую летнюю ночь. А на колонне, вокруг нее, под ней — кошки, кошки, десяток кошек. Бродят, поблескивая круглыми фосфорическими глазами, сидят, свесив хвосты... Все натурально, объемно — каждая трещина прорисована с иллюзорной тщательностью и самый контраст мертвых древних камней и вечноживой природы, холодного мрамора и теплых пушистых зверьков, копошащихся возле руин, кажется подсмотренным в натуре, чуть ли не «сфотографированным» где-нибудь в Колизее в Риме — излюбленном месте обитания бездомных кошек.

А в то же время рисунок исполнен таинственной загадочности, детского замирающего предчувствия чего-то чудесного, что вот-вот должно случиться... И случается! Лист из этой же серии — «Кошкопад»: метеориты-коты несутся, вытянув хвосты и лапы, по диагонали сверху вниз из той серой тучи, из проблесков небесного света к земле, разбегаются по пустырю, рассыпаются как ни в чем не бывало. Вот откуда они берутся, эти таинственные кошки с глазами, светящимися, как звезды — с неба! Бредет под зонтиком, склоняясь от ветра, человек в шляпе и плаще и ничего не видит, не замечает «кошкопада» — и мы бы не заметили, не открой нам художник великую кошачью тайну! Материальный мир словно бы чуть-чуть сдвинулся, повернулся своей скрытой гранью, недоступной одномерному зрению взрослых, но открытой детским глазам. Подетски наивные, по-восточному мудрые глаза Санджиева видят, воспринимают не фантастику — правду того, что мы называем мистикой во взрослом искусстве, сказочностью — в искусстве для детей.

Сюрреализм? Да нет. Сделанные карандашом, тщательно «академически» проработанные серебристо-серо-черные рисунки из серий «Сны», «Августовские фантазии»; из иллюстраций к «Мастеру и Маргарите» М. Булгакова для сюрреализма слишком эмоциональны. Мне они представляются чем-то сродни детским «страшилкам» — фантазиям, которыми пугают друг друга дети в возрасте от 6 до 12 лет. Страшат детей не действительные опасности — им и страшно, и невероятно заманчиво балансировать на грани, за которой скрывается перевернутый «зазеркальный» мир, похожий на настоящий — и другой, неуловимо-таинственный. Так и похожа, и не похожа на обыкновенную

воспитательницу загадочная Мери Поппинс, явившаяся на землю то ли с ветром, то ли со звездопадом, совсем как небесные коты Санджиева.

А живопись Санджиева, мерцающая изысканными переливами сине-голубого в «Старых досках из Бубастиса», дразнящая резкими сочетаниями красного с желтым, зеленым, лиловым в «Мифах древних цивилизаций» — иная. В графике Санджиев — европеец; в живописи — сын Востока, мастер, родственник тем монахам-ламам, что покрывали удивительным орнаментом буддистские храмы; миниатюристам, сопроваждавшим рукописи иллюстрациями дивной тонкости и красоты; ткачам, умевшим создавать ковры такого совершенства, что только ковер цветущей весенней степи мог быть им соперником. И древнеегипетские мотивы, и мифы Древней Греции предстают у Санджиева в преломлении не Африки, не Европы — Азии, родного художнику калмыцкого народного искусства; может быть, искусства Индии с его причудливой орнаментальностью, сложнейшей символикой красок, цветов, растительных, звериных мотивов. Не отсюда ли двойственность работ Санджиева — свойственный индуистскому мировосприятию отказ от реальности земного мира, от плоти как темницы духа, вместилища греха и соблазна — и упоение этим миром, этой «греховной» плотью, ее сочной земной чувственностью? Погружение в некие запредельные миры — и пристальное до натурализма внимание к каждой земной реалии, каждой черепахе и каждой птице, скале у берега моря, сплетению веток в лесу пронизывают и графику Санджиева, и его живопись, режущие яркие, сделанные смешанной техникой картины-ковры, картины-гобелены. Каждая из них может стать нарядным декоративным панно на стене какого-нибудь парадного праздничного зала, и каждая, при всей своей плоской орнаментальности, прорывает стену, предстает зеркалом, отражающим и преломляющим нечто реальное, но не воспринимаемое обычным «прозаическим» глазом. Санджиев и называет свои серии «Зазеркалье», «Ночные сны»...

Композиция из серии «Мифы древних цивилизаций» — миф о царице Пасифае, влюбившейся в быка, подосланного на Крит богом морей Посейдоном и родившей от него Минотавра, чудовище с бычьей головой. Миф интерпретируется как метаморфоза: не то превращение мужчины и женщины в быка и корову, не то сосуществование в одном пространстве тела двух «ипостасей» — звериной и человеческой. Черная корова и красный бык, поднявшиеся на задние ноги и вытянувшие морды к небу, воспринимаются как некие «вмести-



лица» для вписанных в них царственных фигур Пасифаи и Зевса, влекомых друг к другу откровенной плотской страстью. Фаллические символы, символы материнства, а рядом таинственные знаки, подобие рыб и медуз (видимо, намек на морское происхождение быка), заполняют всю композицию, плетут узоры — розовые, золотистые, сизо-черные, глухо-зеленые; «снимают» всякий оттенок натуралистической эротики...

Живопись Санджиева на первый взгляд требует «расшифровки», перевода на язык философских понятий всех этих символов, аллегорий, намеков — и решительно в этом не нуждается. Она «самодостаточна» в своей живописной изысканности, нарядной причудливости, по-сказочному чудесной, по-сказочному наивной. В последнее время мы увлеклись восточными культурами, «вибрацией невидимых миров», «сменой планетарных энергий»... Идеи иллюзорности, ирреальности наших представлений о мире восходят к глубокой древности, пронизывают восточное сознание. Но надо ли «нахлобучивать» индуистско-буддистскую космогонию на творчество Дмитрия Санджиева, как это пытаются сделать его яркие почитатели, усматривающие в живописи и графике мастера некие мистические откровения? «Сам художник является точкой соприкосновения времени и пространства», «образы, как озарение, приходят к художнику из невидимого мира, и

он транслирует их зрителю. Он — посредник между видимыми и невидимыми мирами» — можно было прочесть в одном из буклетов к выставке художника, проходившей в стенах Российской Академии художеств.

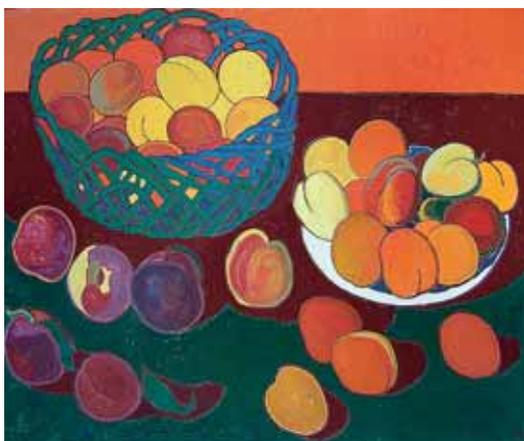
Не знаю. Я не ощущаю Санджиева-художника как «гуру». Сказочник — да! Фантазер, романтик, воспринимаящий мир как чудо, как творящуюся красоту форм, красок, живописной фактуры, мерцающей подобно драгоценным камешкам — в живописи; напряженным контрастом черных тонов, сложного плетения линий и штрихов — в графике. Иногда глубокий, иногда наивный интерпретатор наследия мировой культуры, пропущенной «через себя», через волшебных кошек, присутствующих и в графике, и в живописи Санджиева с трогательным постоянством. Левая, «кошачья» створка триптиха «Гармония и противостояние» — многорукая женская фигурка с третьим глазом на шляпке и великолепными бархатными черными котами — одним на руках и другим на шее — предстает прежде всего на редкость красивым сочетанием розовых, черных и золотистых тонов, воплощением сказочности, поэтической «несообразности», издавна присущей всем снам и фантазиям, картинам и поэмам, навеянным учеными котами: «Там чудеса...»

Мария Чегодаева

симфонии мили гатауллиной

*Над небом голубым
Есть город золотой
С прозрачными воротами
И яркою звездой.*

Алексей Хвостенко



Миля Гатауллиная
Абрикосы и персики. 2004
Холст, масло

Белый натюрморт. 1991
Холст, масло

У художника Мили Гатауллиной искусство живописи ассоциируется с законченным музыкальным произведением, симфонией, в которой мазок — нота, живущая в соседстве с другими звучит так, как хочет автор. Художник является повелителем и одновременно рабом запланированных, но непредсказуемых встреч холста и красок.

В 2005 году в Московском музее современного искусства состоялась выставка Мили Гатауллиной «Отражение». «Отражение» — это серия графических и живописных работ.

На холстах, как на кальке, отражаются чувства эмоции, красота мира в живописном сплетении красок, мощной симфонии цвета и света, разливающихся во многих картинах художницы. Каждая ее работа является своеобразным музыкальным произведением, которое наделено ритмом, особой эмоциональной подачей, своей историей.

Миля Гатауллиная родилась в Башкирии, окончила МГАХИ имени В.И. Сурикова, отделение станковой графики, творческие мастерские



Российской Академии художеств, мастерскую графики, и с 1988 года ведет активную выставочную деятельность не только в нашей стране, но и за рубежом.

Работы Гатауллиной, наполненные жизненной мудростью, порой подходят на старинные саги, сказания, в которых появляются сцены, отсылающие подсознание в путешествие по историческому лабиринту. Такова серия работ «Берендеи», где показан русский праздник, где присутствует предчувствие чуда, его ожидание, кажется, что еще немного, и с персонажами могут произойти фантастические трансформации, например, они могут превратиться в деревья или обернуться птицами. «Берендеи» могли бы гармонично подойти для иллюстрации сказки «Снегурочка», в них таится такое же языческое начало, особая обрядовость.

Упоенность жизнью, тихое, но глубокое чувство радости, величие наполняют серию «Башкирия». Главная роль здесь отводится прозрачным, почти мифическим животным. Стадо священных коров, мирно проплывающее по голубой плоскости то ли земли, то ли неба, лошади-призраки в картине «Материнство» могут превратиться в туман, дымку в любой момент, оставив после себя лишь иллюзию. М. Гатауллиная любит это пограничное состояние яви и сна, реального и нереального, жизни и сказки. Вероятно, такое мироощущение и является определяющим в жизни художницы.

Сама Миля объясняет свое творчество так: «Врач по призванию стремится продлить жизнь человеку, а художник по призванию жизнь переводит в формулу, помещает в бесконечность, и жизнь переходит в бессмертие. Жизнь как чудо — синее, а бессмертие и вечность — золотые».

Екатерина Никитина



Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ | Федеральное агентство по культуре и кинематографии | Государственная Третьяковская галерея | Благотворительный фонд имени Ея Императорского Высочества Великой Княгини Ольги Александровны
представляют выставку

Августейшая художница

К 125-летию со дня рождения
Великой Княгини Ольги Александровны
Акварель. Живопись



15 ИЮНЯ — 29 ИЮЛЯ

Лаврушинский, 12 • Инженерный корпус



автаркия, или картины, которые рисует СТОИК

В декабрьские дни, когда основным выставочным событием Москвы был очередной «Арт-Манеж», в залах Музея современной истории России экспонировались работы Татьяны Черновой. Галерея Полины Лобачевой посвятила эту выставку десятилетию своего сотрудничества с художницей.

Большие, написанные маслом картины свободно разместились в дворцовом интерьере бывшего Английского клуба, мягкое звучание красок заставляло воспринимать эти картины-панно как фрески, богато декорирующие светлые стены.

Библейские, мифологические сюжеты и персонажи, рисунок, заставляющий вспомнить искусство итальянского Возрождения, создавали неожиданное впечатление театра, в котором вот-вот зазвучит музыка и начнется действие, персонажи оживут, и мы пере-



Татьяна Чернова
Амур, крадущий фрукты. 2005
Холст, акрил

Холм. 2004. Холст, масло





Голубь. 2006 Картон, темпера

Мадонна с вазой. 2003
Холст, масло



несемся из суетной, не по-зимнему серой и сумрачной Москвы в пространство, возможно, Италии, во времена, возможно, Возрождения. Во всяком случае, в светлый мир, полный метаморфоз.

Человеку, более-менее представляющему лицо современного русского изобразительного искусства, включая то, которое обозначают более широким понятием — «визуальное», при первом знакомстве с работами Татьяны Черновой невозможно не испытать сильнейшего удивления: уж больно знакомо и незнакомо, анахронично и в то же время современно, интимно-камерно и одновременно масштабно, пространственно распахнуто, эпично. И откуда в современной Москве, искушенной любыми зрелищами, прекрасно сознающей кодекс правил, которым должно следовать, если ищешь успеха, во времена погони за ним почти любой ценой такие неосмотрительные, несвоевременные, отвлеченные от всякой злобы дня и обстоятельств места эстетические грезы. Но о чем же речь? Приглядимся к названиям: «Диана», «Встреча Марии с Елизаветой», «Деметра», «Жертвоприношение Авраама», «Букет с белой горой», «Зефир с разбитой вазой»...

Мир, который творит художник, одновременно христианский и языческий, близкий в деталях и бытовых сюжетах, но осуществляющийся в пространствах с высокой линией горизонта, бесконечный, полный мягкого света. Что утверждается, что экспонируется? Быть может, автор — один из многих постмодернистов, виртуозно играющий обломками метанарративов или трансавангардист, в терминологии Бонито Оливы, которому, несомненно, будут симпатичны итальяские сюжеты и пластический язык великого Микеланджело?

Художник не оспаривает никаких дефиниций, но настаивает на глубоко личном, авторском, врожденном. В этих работах нет драмы, нет постмодернистской иронии, нет попыток дискредитировать политику или культуру. Напротив, по отношению к культурному наследию полное доверие, отношение, как к своему ес-

тественному, природному, как к родному языку, который был дан сразу с вещами мира, которые он назвал.

Татьяна Чернова не «задумывает» свои картины, они выходят из-под руки, «как рука рисует», и в смысле того что, и в смысле того как. Удивительно это свободное «микеланджеловское» рисование, любовь к сложным, неожиданным ракурсам. Но перед автором не стоит никакой сложной повествовательной задачи. Нам не пересказывают миф, не представляют сцен Страшного суда, и традиционный библейский сюжет не назидателен. Он позволяет в очередной раз любоваться и восхищаться красотой и гармонией мира.

Метаморфозы вещей и персонажей, способность предметов действовать одушевленно, а живых существ — превращать в предметы, этот метемпсихоз заставляет вспомнить поэтику сюрреализма, но ощущения тревожной загадочности не возникает. В одной из публикаций, посвященных творчеству Татьяны Черновой, несколько вскользь сопоставляются работы художника с произведениями сюрреалистов и модернистов. Но все же, кажется, для такого сопоставления нет достаточных оснований ни в плане психологическом, ни в плане декоративном. Эти работы, несомненно, декоративно красивы, если угодно, интерьерны, но в их свободе нет ничего от декоративной «ордерности», опознавательной для модерна. Нет в них и характерного для поэтики модерна символизма. Мир у Татьяны Черновой дан непосредственно, ее риторика не отсылает к иному, она словно предлагает вслед за художником увидеть мир таким, каков он есть, в каком она не сомневается ни на минуту.

Эта убедительность «фантастического» мира художника, непосредственность его позитивного переживания необычны для рефлексивной современной художественной культуры. И разгадка, возможно, в том, что взгляды на мир и на культуру у Татьяны Черновой действительно отнюдь не современны. Ее авторитеты — мыслители русского религиозного ренессанса и стоик Марк Аврелий. Потому этот мир просветлен,



Чудо с Валаанской ослицей

2004

Холст, акрил

Ангелы в гостях у Аарона

1996

Холст, акрил

един, осмыслен, зло не играет в нем определяющей роли, а дух человеческий невозмутим и стоек.

Можно сказать, что этот комплекс представлений — явление сугубо частное, персональное, что он не актуален: не этот дискурс определяет современную интеллектуальную моду, не он «валоризирует» артефакты как факты искусства, достойные места в архивах культуры — музеях и влиятельных собраниях.

Стремясь оградить позицию художника от подобной критики, можно было бы обратить внимание на то, что пластический язык этих картин остросовременен: сложные ракурсы, фрагментарность, крупный план, неожиданность сопоставлений, безусловно, основаны на визуальном опыте современного кинематографа и клипового монтажа. И здесь можно было бы

запустить следующий цикл «реабилитации», указав на то, что «актуальная» художественная традиция тоже весьма внимательна к банальному, к массовой культуре и виртуальному. Но становится все-таки понятным, что Татьяна Чернова ни в какой реабилитации не нуждается, что она самодостаточный художник, чье творчество развивается по органичным для нее законам, и только это, а не стремление к внешним соответствиям делает ее творчество таким живым и настоящим.

Нам представлено творчество очень необычного художника, наделенного мощным темпераментом, одного из тех, кого логос стойков удостоил способности говорить.

Александр Григорьев





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

представляют выставку

СРЕДИ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ

ГРАФИКА В МОСКОВСКИХ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА



31.V – X.2007

Лаврушинский, 10, залы графики



графика художников «голубой розы»



Обложка каталога выставки
«Голубая роза» 1907 года
По рисунку Н. Сапунова

На рубеже XIX–XX веков в Европе искусство графики стиля модерн получает особо яркое и интенсивное развитие. Наряду с выдающимися европейскими мастерами — О. Бердслеем, Г. Фогелем, О. Редоном в России работали не менее талантливые художники, эксперименты которых в области графики привели к значимым достижениям в композиционных построениях, визуальных эффектах. В Санкт-Петербурге это, безусловно, объединение «Мир искусства», в Москве — «Голубая роза». Именно «голуборозовцы» участвовали в оформлении знаменитых художественных журналов, создавали книжные иллюстрации — были законодателями московского стиля графики в начале XX века.

Возникло новое понимание графики, расширился ее пластический язык, она стала полноценным видом искусства. Это было время поисков визуального выражения новой реальности — небывало подвижного, с пульсирующими ритмами. Областью этих поисков стала графика. Ее язык давал возможность особенно убедительно создавать проекции реальности, улавливать обостренные столкновения сиюминутного и вечного, фиксировать гармонию и хаос нового времени. Графика — ее точки и линии, штрихи и пятна, пустоты и массы — оказалась наиболее адекватной «стенографией» жизни. Исследовательский азарт художников неизбежно приводил к графическим средствам выражения, а мышление обретало особую остроту восприятия.

В эпоху модерна синтез искусств в создании книги достиг расцвета. Книгу стали воспринимать как предмет декоративно-прикладного искусства. Многие были почерпнуто для осмысления книги из идей архитектурного пространства, книга становится одним из путей осуществления утопии модерна Gesamtkunstwerk. Обновление коснулось и бумаги, и шрифта, и иллюстраций. Этот процесс пришел в Россию из Европы, особенно соперничали здесь Англия и Германия. Тонкий и поэтический вариант нового эстетического осмысления книги выдвинул С. Малларме.

Художники формируют текст, работают над переплетами и титульными листами, заставками, виньетками, буквицами и самое главное — создают иллюстрации. Обновление книги коснулось и журналов.

Объединение «Голубая роза» было создано под эгидой журналов московских поэтов-символистов «Весы», выходившего с 1904 по 1909 год, и «Золотое руно», существовавшего с 1906 по 1910-й. Однако консолидация вокруг художественных журналов была не новым явлением, а подхваченной тенденцией, характерной для культурной жизни Европы конца XIX века. Несколько раньше, в начале 1880-х годов, в Бельгии живописцы и графики объединились вокруг журнала «L'Art Moderne», во Франции в 1890-е годы — вокруг журнала «Revue Blanche», а в Германии в 1896 году — вокруг журналов «Jugend» и «Pan».

Рубеж XIX–XX веков — расцвет книжной графики в России. Подлинными реформаторами книжного искусства в России стали петербургские художники объединения «Мир искусства». Среди множества их интересов — живописи, театра, публицистики — книга занимала ведущее место.

В Москве художники объединялись вокруг журналов «Весы», «Искусство», «Золотое руно». Вдохновителями московской школы были Н. Феофилактов, А. Арапов, П. Кузнецов, В. Милиоти, Н. Милиоти,

Н. Сапунов, С. Судейкин, И. Кнабе и другие. Петербург был реформатором книжного пространства, а Москва реализовывала в графике новые эстетические воззрения.

Графика «голуборозовцев» испытала многочисленные влияния и тем не менее стала вполне самостоятельным направлением в русской графике начала XX века, которое вобрало в себя новые принципы художественной мысли, в нем переосмыслились приемы и изобразительные средства практически всех видов искусств.

Законодателем художественной моды в Европе в графике был знаменитый английский художник Обри Бердслей. Причудливые повороты его судьбы чрезвычайно важны в контексте изучения графического искусства художников «Голубая роза», поскольку творче-

воположное по художественной системе изобразительное искусство Японии.

Все эти влияния были скорее естественными этапами обучения Бердслея. Будучи фактически самоучкой, он изучал таким образом историю мирового искусства, впитывал все интересное, что волновало его. Плоды этого «обучения» — декоративные фантазии, орнаменты, сюжеты, порой даже «реформация» его техники. Но при всем этом, казалось бы, вольном эклектизме Бердслею удавалось оставаться самим собой. Он скорее подчинял своему творчеству искусство прошлых эпох, чем шел к нему в добровольный плен.

Бурная фантазия, особое чувство линии, умение штрихом и пунктиром создавать в пространстве белого листа удивительные по силе воздействия произведения выдвинули Бердслея в ряд законодателей стиля модерн.

**Ученики
Московского училища
живописи ваяния и зодчества**

П. Уткин, П. Половинкин,
М. Сарьян, П. Кузнецов,
М. Кузнецов (сидит)

1900-е



ский метод Бердслея оказал сильное влияние практически на всех «голуборозовцев» — Феофилактова, Милиоти, Дриттенпрейса, Арапова, Судейкина, Кнабе. Феофилактов даже заслужил прозвище «московский Бердслей», а художественные журналы «Весы» и «Золотое руно» несколько лет подряд основным стилистическим направлением избирали систему изобразительности, созданную английским графиком.

Однако загадка Бердслея, вернее феномен всеобщего подражания его творчеству, кроется не только в его произведениях, но и харизме его личности. Отсюда и эпатаж, и конфликт с обществом, но не революционный, а конфликт поэта-интеллекта, неспособного примириться с законами общества, не желающего низвергать его основы, однако стремящегося к личной свободе, свободе самовыражения.

Техника английского мастера, его манера, сюжеты — это материал, который спрессован из пластов нескольких художественных эпох. Исследователи творчества Бердслея выделяют несколько влияний: египетская каллиграфия, силуэты греческих ваз, средневековая книга с ее изысканным орнаментом, мастера раннего Возрождения, непомерная роскошь эпохи барокко, таинственный театр жизни Ватто, кокетство и игривость XVIII века и совершенно проти-

В 1900 году рисунки Бердслея были напечатаны в журнале «Мир искусства». Ими были очарованы почти все художники этого объединения. Английский искусствовед К. Кларк даже утверждал, что стиль русского балета был рожден в рисунках Бердслея, таких как «Предполагаемая реформа балетного костюма». Огромное влияние английского графика на творчество Л. Бакста считается безусловным фактом. Все художники «Голубой розы» испытали «бердслееманию». В первую очередь это касалось их графического творчества.

Экспериментаторский дух, сопутствовавший эпохе модерна, был обусловлен открытостью этого, как определяют историки искусства, последнего большого стиля в изобразительном искусстве. В это время обозначилось стремление переработать согласно единой концепции стиля все интересное и новаторское, что было сокрыто в мировом искусстве разных эпох и культур. Человеку эпохи модерна было присуще стремление к творческому поиску, открытию новых миров, проникновению в культуру других континентов. В контексте этой художественной потребности западные историки и художники изучали искусство Востока, прежде всего Японии и Китая.

Русские художники начала XX века изучали подлинные образцы искусства Востока, а также его про-

явления в произведениях европейских мастеров, благодаря чему во многом обогатили свое творчество. Среди знаменитых поклонников японского искусства — импрессионисты и постимпрессионисты, прерафаэлиты, мастера модерна, такие как Дж. Уистлер, О. Редон, О. Бердслей. И в этот увлекательный процесс наряду с творцами других художественных направлений и убежденных были вовлечены и художники «Голубой розы».

Примечательно, что происходили не только внешние заимствования, такие как повторы элементов японского орнамента, восточного костюма, интерьеров. Были попытки заимствовать структурные особенности японской гравюры: подвижную незамкнутую линию, открытость и фрагментарность композиции, которая как бы продолжается где-то за пределами рисунка; отсутствие единой точки зрения, усиление роли локального пятна и чистого цвета, эмоциональную трактовку природы.

Привлекала уникальная черта японских мастеров в восприятии мира — одновременная фиксация сиюминутных проявлений жизни и событий универсального порядка, умение передавать не столько предмет, а лишь впечатления, произведенные им на сознание.

Среди российских художников интерес московских мастеров к японскому искусству был наиболее глубоким. Благодаря печатным изданиям по искусству тех лет они имели возможность сопоставить собственные фантазии, навеянные искусством Японии или Китая, с подлинными образцами искусства Востока. Например, «Искусство» № 5–7 за 1905 год публикует рецензию на десяти томное издание 1899 года «Избранные реликвии японского искусства с IX по XVIII столетие» со множеством иллюстраций, исполненных частично фототипией, частично в красках. Материалы этого издания были предоставлены Н. Колобашкиным из его китайско-японских коллекций, привезенных из путешествия по этим странам в 1900–1904 годах.

Искусство модерна в целом характеризуют поиски новой пластической выразительности, построенной на мировоззренческой основе: пространственных решениях, ритме, особом цветовом мышлении, стремлении к синтезу музыки, литературы, изобразительных искусств. Искусство Китая и Японии основывалось на концепции, привлекательной в то время для европейцев.

Модерну оказалось близко искусство Японии, его эстетизм как миропонимание и красота как структурирующая сила.

Для японской живописи, которая согласно привычной европейской классификации на виды и жанры ближе к графике, характерна особая свобода, с которой художник творит свои произведения. Он не стремится достигнуть абсолютного сходства, вместе с тем он не позволит себе нарушить гармонию, присущую картине природы.

Духовный синтез, который составляет особенность живописи и поэзии Дальнего Востока, становится актуальным в период книжного и журнального бума в России начала XX века. Соединение поэзии и изобразительного искусства в единую пластическую «формулу» свойственно каждому из «голуборозовцев» — и в живописи, и в графике, которые оказывались иллюстрацией поэтического слова.

Крепкую связь в их творчестве живописи и музыки, графики и музыки можно объяснить влияниями восточного искусства. В китайском пейзаже гармони-

зация элементов на плоскости достигается теми же средствами, что и в музыке: ритмической группировкой и объединением элементов и мотивов линией — мелодией. Ритм и мелодия в живописи, и особенно в интересующей нас графике «Голубой розы», — особенность их творческого принципа. Наиболее явственно это в работах В. Борисова-Мусатова, А. Арапова, В. Милиоти, И. Кнабе.

Знакомство с искусством Японии и Китая для художников «Голубой розы» стало неким прорывом в сознании, нарушило сложившиеся европейские стереотипы художественного мышления, начиная от выбора темы до пластических особенностей ее исполнения, и в итоге обусловило дальнейшие пути развития каждого мастера в отдельности, а также изобразительного искусства в целом.

На протяжении всей истории России две столицы оспаривали право на лидерство. Начиная с середины XIX века Москва весьма успешно приобретала авторитет центра художественной жизни. Даже деятельность художников «Мира искусства» не смогла умерить страстного стремления москвичей к первенству.

Ответом Петербургу и стала «Голубая роза». Однако кружок, из которого впоследствии расцвела «Голубая роза», образовался гораздо раньше — в 1897–1901 годах, объединив таких художников, как Сарьян, Сапунов, Уткин, Судейкин, Петров-Водкин, Матвеев, Феофилакт, Арапов, Кузнецов. У «Голубой розы» не было таких безоговорочных лидеров, как А. Бенуа и С. Дягилев. Финансовую часть брали на себя меценаты Н. Рябушинский и С. Мамонтов. Ну а в качестве духовных лидеров были В. Борисов-Мусатов и М. Врубель. Тонкий колорит одного и фантастический, эмоциональный мир другого были по-настоящему близки художникам «Голубой розы».

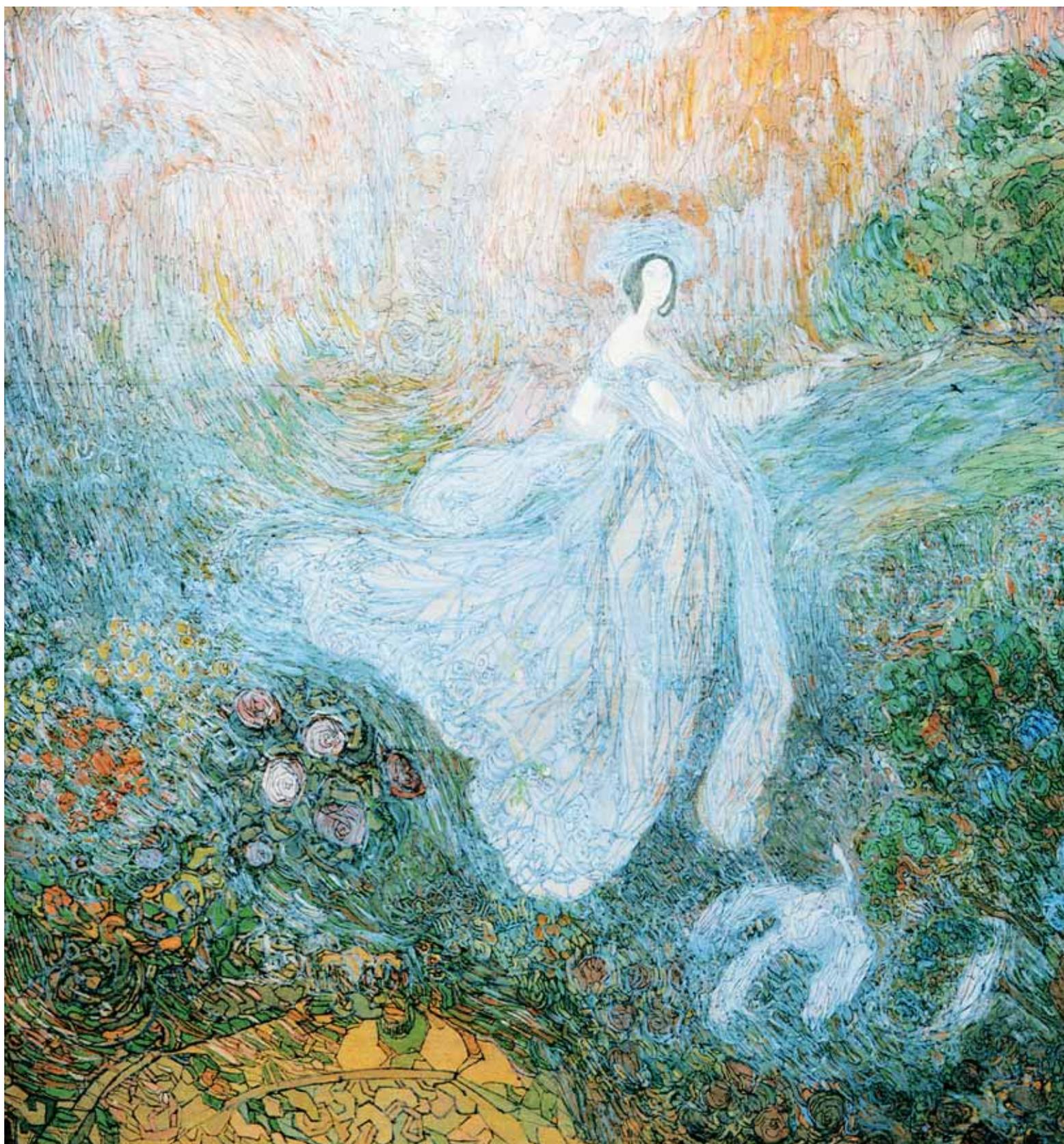
Архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство — виды изобразительного искусства, которые тесно сплелись в графическом творчестве «голуборозовцев». Архитектура Москвы, ее прихотливое «узорочье», образцы произведений русского искусства допетровской Руси, храмы XVII века («живописность» их архитектуры, богатый, словно каменное кружево, декор фасадов и не менее богатое внутреннее убранство храмов, пышная церковная утварь, украшенные золотом и жемчугом оклады икон), изощренная орнаментальная вышивка, изящество и изысканность кружевных фантазий — определенный, весьма устойчивый мотив графического творчества «Голубой розы».

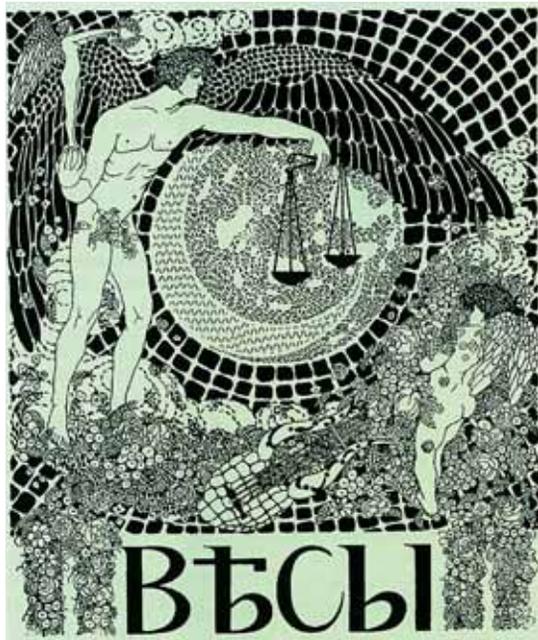
Многие на первый взгляд сугубо графические приемы имели явную связь с другими видами искусства. Безусловно, отчасти эта черта выявляет тяготение модерна к синтетическому пластическому языку.

Эстетическая программа «Голубой розы» была связана с символизмом поэтов русского Серебряного века: В. Брюсова, который, возможно, подсказал название объединения, позже А. Белого, Вяч. Иванова, С. Соловьева, Эллиса (Л. Кобылинский).

Валерий Брюсов был основной фигурой русского символизма. И до 1907 года, и после «голуборозовцы» не раз иллюстрировали его поэтические произведения, он был одним из основателей Общества свободной эстетики, куда входили почти все художники (и графики), а также стоял у истоков основания журнала «Весы, где сотрудничали почти все «голуборозовцы». Его творчество оказало заметное влияние на раннюю графику Н. Феофилактова и В. Дриттенпрейса.

Василий Милиоти
Утро
1905
Бумага, гуашь,
акварель





Теоретические изыски А. Белого — иной этап эстетики и философии русского символизма — оказали в свою очередь большое влияние на искусство начала XX века. С 1904 году В. Борисов-Мусатов, учитель и наставник «голуборозовцев», начал посещать «сферы» А. Белого. Там проходили дискуссии, посвященные синтетической музыке А. Скрябина, работам Д. Мережковского, теориям Р. Штайнера. В 1904 году Н. Феофилакт сделал рисунок для обложки первого стихотворного сборника поэта «Золото в лазури». Еще в 1902 году появляется первая «Симфония» А. Белого. В 1904 году в письме к В. Борисову-Мусатову П. Кузнецов называет свои работы «Симфониями». Здесь же и «музыкальные» работы В. Борисова-Мусатова. Возможно, это было не столько влияние, сколько параллельное мышление в одном ключе. С 1907 года художники и литераторы встречались в Обществе свободной эстетики.

Нельзя сказать, что «голуборозовцы» целиком и полностью восприняли теории, и в частности идеи, «миропонимание» А. Белого. В творчестве «Голубой розы» — в живописи, графике, скульптуре — было стремление к идеалу, к созданию мира гармонии, который строился еще по методу Брюсова: «интуиция, вдохновенное угадывание». И здесь, следуя идее пророческой миссии искусства, они дали поэтическим фантазиям пластическое воплощение.

Вместе с тем духовная близость мастеров «Голубой розы» с теоретиками русского символизма позволила создать удивительно тонкий и целостный в своей художественной концепции поэтический образ душевного состояния людей Серебряного века.

М. Врубель и В. Борисов-Мусатов стали для мастеров «Голубой розы» своеобразными источниками творческой энергии, формировали сознание молодых московских художников, определяя основное направление их творческих поисков. На выставке «Алая роза» рядом со своими работами они экспонировали произведения Врубеля и Борисова-Мусатова, считая их своими полноправными вдохновителями и непосредственными предшественниками.

Большое влияние на характер графики этих лет оказал М. Врубель, что объясняется особым отношением мастера к литературе, потребностью творчески соотноситься с ней. Он с интересом и с большим чувством воспринимал образы, навеянные литературой (например, лермонтовский Демон), развивал их, искал новые оттенки в передаче их характера. В этом живом свободном восприятии литературы заложен потенциал его живописи и графики, который стал ценным опы-

том для «голуборозовцев», и не только для них.

Врубель сумел открыть для нового поколения художников огромный потенциал графических средств, его рисунок выходил за рамки академической условности. Прямая аллегоричность, свойственная академизму XIX века, уступила место сложной дуалистичности символизма. Рисунки Врубеля, относящиеся к позднему периоду («Дворик», цикл «Бессонница», «Автопортрет», 1905), отличает особая манера в передаче воздуха — этому он стал уделять особое внимание. Форма у Врубеля не утрачивает своей внутренней конструктивности, не дематериализуется под влиянием воздуха и света, как у импрессионистов.

Особая черта поздней графики Врубеля — умение передать монохромной гаммой удивительное ощущение цветности. Пример — портрет Ф. Усольцева 1904 года. Карандашный рисунок передает буквально зримое ощущение цвета, такие детали, как галстук, пример сопоставления разных цветовых плоскостей. С одной стороны, тяга к монохромности, с другой — тенденция к синтезу живописных и графических средств, явно выраженная в последних работах Врубеля. Подобным образом мыслили в живописи и графике П. Кузнецов, П. Уткин, Н. Феофилакт.

Свои графические работы Врубель создавал посредством линии, состоящей из мелких зигзагов, похожих на пунктир, для передачи «легких» объектов, например облаков. Похожий штрих позже применяли некоторые «голуборозовцы», например, у Феофилактова деревья, фонтаны, человеческие фигуры также возникают из подобия орнамента, но лишённого декоративности.

Еще одна особенность графики Врубеля — он не акцентирует контуры предметов. Он считал контур изобретением художников, упрощающим рисование, которого, по мнению художника, быть не должно. В своих рисунках он исходил не из линии, очерчивающей предмет, а из штрихового пятна. Такой прием вполне объясняет увлечение асимметрией, особую условную свободу мягких очертаний графики Н. Феофилактова, П. Уткина, П. Кузнецова, которая происходила из стремления художников идти от внутренней динамики формы.

Искусство В. Борисова-Мусатова, антипода Врубеля, также стало мощным импульсом для творческого вдохновения молодых художников. Его символизм строился на чисто пластической основе. Борисов-Мусатов любил и цитировал Бальмонта, Брюсова, с вниманием и интересом следил за поэтическими страстями «младших» символистов — А. Белого и других.



Фактически, художник нашел способ выразить поэтику русского литературного символизма, но без многословия, литературности, сближаясь с ними в интонациях лирической грусти, поэтическом волнении.

Как и в живописи, в рисунке Борисов-Мусатов также активизирует все элементы графического языка — линию, пятно, штрих. Графике Борисова-Мусатова, особенно позднему периоду, свойственны разнообразные приемы. Пунктир он сочетает с четкой конструктивной линией; его штрих, струящийся, выходящий, словно волна или знаменитый «удар бича», символ модерна, сочетается с тонкой «паутинкой» — вибрирующей линией, формирующей световоздушную среду. Рисунок Борисова-Мусатова «У беседки», воспроизведенный в № 2 «Весов» за 1905 год, еще раз подтверждает удивительное разнообразие приемов в графике художника. Играющий, извивающийся штрих рисует ковры из трав и кусты. Беседка создана обычной прямой линией, а линиями-паутинками — фигура женщины и облака. Штрих-паутинка, однако, не строит конструкции, не вырисовывает формы, а лишь передает ее световоздушный пульсирующий объем. У Борисова-Мусатова и «голуборозовцев» нежная растушевка в графике уступает место тонкой линии, с помощью которой и рождается форма лица и рук. Отдельные приемы графики и живописи Борисова-Мусатова, например, изображение ветвей («Пруд. Дафнис и Хлоя», 1901–1903) в виде гирлянд и цепочек, почти без изменений переходят в графику и живопись Кузнецова и Уткина.

Можно с уверенностью говорить, что не только приемы, но и образ мыслей, вдумчивое тонкое проникновение в поэтическое наследие XIX и начала XX Серебряного века — все это глубоко тронуло души молодых художников «Голубой розы», и, размышляя и фантазируя, смело экспериментируя, они вошли в кардинально новую для искусства эпоху — художественную жизнь XX века.

Одной из ярких личностей и в журнальной, и в книжной графике был, безусловно, Николай Петрович Феофилакт. Он работал легко и виртуозно, не смущаясь своей видимой учебы у знаменитостей этого дела — европейских художников модерна. Пунктирная линия у Феофилактова и у других московских графиков обозначала мир грез, а сплошная — повторяла очертания реальности.

Образы поэзии символизма, которым Феофилакт дал графическое воплощение, до сих пор стоят в ряду лучших работ книжного искусства.

Для манеры Н. Сапунова характерно стремление к незамкнутой форме, в его исполнении линия почти всегда заключает в себе предмет не полностью, будто оставляя свободу в пространстве листа. Построение формы в рисунке Сапунова такое же, как у других: пунктир и экспрессивный, живописный, вместе с тем довольно четкий штрих. Сапунов любит работать тушью, однако, в отличие, к примеру, от Феофилактова избегает плотных заливок, оставляя на плоскости листа почти «живописные» мазки.

Анатолий Афанасьевич Арапов — график крайне внимательный к тонкой, часто мелкой детали. Его привлекала не конструктивная четкость орнамента, а обратная, свободная прихотливая паутинка узорочья, своеобразный импрессионизм в графике. У Арапова была слава лучшего геометра в «Голубой розе», однако именно в графике он избегал жесткой конструктивности композиции. Графика Арапова — асимметрия, легкая аморфность, узорочье, подпитываемое мотивами вышивки, скани, резьбы по дереву, ассирийскими рельефами, иранской миниатюрой. Влияние восточных миниатюр, пожалуй, отличительная особенность именно графики Арапова.

Произведений графики Николая Дмитриевича Милиоти осталось не много. Его графические эссе на восточную тему в пластическом отношении похожи на клубки разноцветных нитей, из которых художник «плетет» свои рисунки. Яркий, индивидуальный стиль графики Василия Милиоти — синтез европейского и восточного начал, характерный для всего движения «голуборозовцев».

Графическое творчество Сергея Юрьевича Судейкина рождалось на стыке живописи и театра, его творчество сразу обрело индивидуальные черты. Как и Феофилакт, Судейкин основательно разрабатывает тему эроса, но его рисунок в меньшей степени эстетский, выразительность его рождается на пересечении эстетики лубка, примитива и символического осмысления форм модерна.

Своеобразие пластического языка Владимира Петровича Дриттенпрейса обусловлено его причастностью к архитектуре, все другие принципы заполнения плоскости остаются, в общем-то, типичными для «голуборозовской» графики.

Одним из лидеров «Голубой розы» был, безусловно, Павел Варфоломеевич Кузнецов. Его многочисленные грезы и миражи, фонтаны исключительно поэтичны и одновременно окрашены светлым мистицизмом.

Владимир Дриттенпрейс
Бахчисарай. 1907
Бумага, акварель



Сергей Судейкин
Утро. 1905
Бумага, гуашь, акварель

Мартирос Сергеевич Сарьян был, пожалуй, самым последовательным проповедником эстетики «Голубой розы». Его серия сказок в полной мере раскрывает выразительность снов и грез, навеянных творчеством поэтов-символистов. Полупрозрачные, словно смытые дождем краски, в которых взгляду зрителя предстает лишь вариация цвета.

Интересным и, вероятно, в меньшей степени изученным является творческое наследие Петра Игнатьевича Бромирского. Уже на раннем этапе поражает индивидуальный почерк молодого художника — умение свободно и раскрепощенно занимать своими фантазиями пространство белой бумаги, легко и непринужденно лепить форму. В пластическом решении работ Бромирского ощущается эскизность. Кажется, что художник намеренно оставляет возможность цвету довершить картину эмоций, происходящих на листе.

Творческое наследие Ивана Адольфовича Кнабе в графическом искусстве невелико, в основном он писал пейзажи. В его работах в первую очередь привлекает красота, которая царит в рисунке. Красота прихотливо извивающегося узора, изящество линий, которые уходят то вправо, то влево, то вертикально вверх, то змейкой движутся по горизонтали, образуя предмет. Подобный эффект — высший пилотаж искусства каллиграфии, мастерства, способного превратить маленькое украшение книги, почти что завиток, в сложный образ.

Акварели Артура Владимировича Фонвизина — особый поэтический мир, уводящий от реальности, но удивительным образом выразительно и непринужденно в нем раскрывается характер — природы ли, портретируемого ли. На своих персонажах он смотрит с юмором, чуть снисходительно, словно давая им шанс все поправить. Таковы персонажи его книжных иллюстраций, основная часть которых создана много позже «голуборозовского» периода.

Именно Фонвизин — пример существования художественной традиции «Голубой розы» в искусстве XX века. Он не променял реальность на чистую абстракцию, но и не дал реальности поглотить свой поэтический внутренний мир, не стал реформатором ни пластического языка, ни техники выполнения, ни концептуального исполнения. На протяжении довольно долгой жизни в изобразительном искусстве он создавал свой абсолютно индивидуальный стиль, повлиявший в дальнейшем на многих художников.

Своеобразие поэтической концепции и пластической выразительности мастеров «Голубой розы» скла-



дывалось в широком культурном диалоге. О графике «Голубой розы» можно говорить как о едином творческом пространстве, вместе с тем судьба каждого из них поистине парадоксальна и сложна. Сапунов, Дриттенпрейс, Бромирский, Кнабе слишком рано покинули этот мир, лишь обозначив себя как талантливых, интересно мыслящих творцов. Они ушли из жизни так же рано, как и их вдохновители — Борисов-Мусатов, Бердслей. Вместе с тем их непродолжительное творчество свидетельствует о таланте.

Можно с уверенностью говорить, что не только приемы, но и образ мыслей, вдумчивое тонкое проникновение в поэтическое наследие XIX — начала XX Серебряного века — все это глубоко тронуло души молодых художников «Голубой розы»; и, размышляя и фантазируя, смело экспериментируя, они вошли в новую для искусства эпоху — художественную жизнь XX века.

Среди художников «Голубой розы» наиболее выразительно проявили себя Сарьян, Кузнецов, Фонвизин. Им удалось не только раскрыть свою индивидуальность в многочисленных произведениях, они также способствовали воспитанию последующих поколений художников, своим творчеством помогая им обрести себя, не бояться слушать голос собственной индивидуальности.

Татьяна Кочемасова

графики «всадника» — лидеры казанского авангарда

Одной из характерных черт художественной жизни России конца XIX — начала XX века стало открытие в провинциальных городах средних специальных художественных учебных заведений, подведомственных Петербургской Академии художеств, осуществлявших обучение на основе единой методики, разрабатываемой совместно педагогами Академии и художественных школ. Одним из ведущих учебных заведений этой системы была Казанская художественная школа, открывшаяся в 1895 году и ставшая центром художественного образования обширного Волжско-Уральского региона. В школе действовали живописное, скульптурное, архитектурное и граверное отделения, где преподавали выпускники Академии художеств Н.Н. Белькович, Г.А. Медведев, И.А. Денисов, П.В. Дзюбанов, В.С. Богатырев, К.Л. Мюфке, Н.И. Фешин,



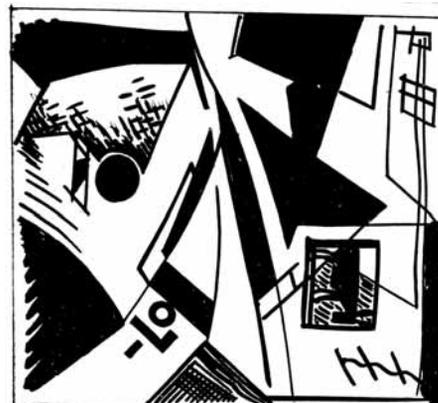
М.И. Меркушев
**Беспредметная
орнаментальная гравюра.** 1920
*Из графического альманаха «Всадник»
№ 1. Бумага, линогравюра*
Собрание ГМИИ РТ

М.И. Бобошин
Утро. 1924. *Бумага, акварель*
Собрание ГМИИ РТ



М.И. Меркушев
**Беспредметная
 орнаментальная гравюра**
 Из графического альманаха
 «Всадник» № 1, 1920.
 Бумага, линогравюра
 Собрание ГМИИ РТ

С.С. Федотов
Абстрактная композиция
 Из графического альманаха
 «Всадник» № 4, 1923.
 Бумага, автолитография.
 Собрание ГМИИ РТ



П.П. Беньков и другие. Граверным отделением, существовавшим с 1896 по 1908 год, руководил выпускник Академии художеств Ю.И. Тиссен, прививавший учащимся приемы классической гравюры и офорта. Несмотря на то что рутинное обучение «по оригиналам» не способствовало популярности граверного отделения, из него вышли мастера русской графики начала XX века Л.Ф. Овсянников, впоследствии профессор Академии художеств, и П.М. Дульский, сыгравший неординарную роль в развитии искусства и музейного дела Казани 1920–1930-х годов.

Новый этап в развитии Казанской художественной школы наступил после 1918 года, когда она была реорганизована в Свободные государственные художественные мастерские, впоследствии – Казанские архитектурно-художественные мастерские (АРХУМАС)¹, структура и методы обучения в которых противопоставлялись академическим нормам. Особенностью искусства казанской художественной молодежи 1920-х годов явилось то, что наиболее ярко и последовательно их авангардистские искания осуществились в графике. Главная заслуга в этом принадлежит

графическому коллективу «Всадник», организованному осенью 1920 года по инициативе Николая Сергеевича Шикалова (1890–1921), присланного в Казань из Москвы в 1919 году для организации графического отделения, и Иллариона Николаевича Плещинского (1892–1961), в то же время оказавшегося в Казани. Это было одно из немногих в России и единственное в российской провинции начала 1920-х годов художественное объединение, программно заявившее о развитии гравюры как самостоятельного вида искусства со своим специфическим языком, о стремлении вернуть книге рукотворность введением в нее авторской гравюры и подтвердившее это на практике. Участники объединения возродили в Казани забытые офорт и литографию, восстановив работу офортной мастерской школы, и познакомили казанских графиков с цветной ксилографией и линогравюрой.

За четыре года коллективом было выпущено 24 малотиражных (от 5 до 100 экземпляров) издания с оригинальными гравюрами. Это прежде всего четыре номера графического альманаха «Всадник», представлявших широкий спектр освоения казанскими художника-

¹ С 1918 года Казанские свободные государственные художественные (учебно-художественные) мастерские претерпели ряд реорганизаций и переименований: ноябрь 1918 – июль 1920 – Казанские свободные государственные художественные (учебно-художественные) мастерские (КАСГХУМ); июль 1920–1921 – Казанские высшие государственные художественно-технические (художественно-технологические) мастерские (КАЗХУТЕМАС); 1.01.1922–10.07.1923 – Казанский художественно-технический (художественно-технологический) институт (КАХУТЕИН); 10.07.1923–31.12.1925 – Казанские государственные архитектурно-художественные мастерские (АРХУМАС). Принятое Совнаркомом РСФСР постановление о преобразовании КАХУТЕИНА в Казанский художественный техникум было осуществлено лишь в начале 1926 г.; 1.01.1926–1927 – Казанский художественно-педагогический техникум (Казанский художественный техникум) (КХПТ); 1927–1932 – Казанский объединенный художественно-театральный техникум (КОХТТ); 1932–1935 – Татарский техникум искусств (Татарский художественный техникум) (ТТИ); с 1935-го – Казанское художественное училище (КХУ).



А.Г. Платунова
**Композиция
с женской фигурой**
1922
Бумага, линогравюра
Собрание ГМИИ РТ

М.Г. Андреевская
Кладбище
1920
Бумага, цветная линогравюра
Собрание ГМИИ РТ

ми техник гравирования и содержавших декларации объединения², а также авторские монографические альбомы И. Плещинского, К. Чеботарева, А. Платуновой, В. Вильковской, Н. Сокольского, М. Барашова³, групповые альбомы⁴, два выпуска «Казанских книжных знаков» (1922, 1923), каталоги выставок⁵.

Стремясь вернуть «книге характер искусства, который почти совершенно убит фотомеханическими репродукциями всех видов»⁶, и вернуться к «младенческим годам иллюстраций, когда художник-график, закрепив резцом на доске свою мысль, сам же выявлял ее и дальше, осуществляя до конца свои задания»⁷, члены «Всадника» оформили около 20 книг других издательств. Среди них сборники казанских поэтов как авангардных, так и реалистических направлений⁸. Характерной чертой творчества художников «Всадника» стало обращение к национальной литературе народов Поволжья⁹.

Особая страница истории коллектива — работа над плакатом. Обобщенность и монументальность форм, ярко выраженный графизм, экспрессионистическая деформация выделяли их продукцию из многочисленных агитмассовых изданий других типографий Казани. Работа над плакатом — от эскиза до печати, осуществлявшаяся на станках мастерской, выполнялась самими художниками в полном соответствии с желанием членов коллектива соединить в себе «артиста и рабочего».

Экспрессионистская концепция творчества, ставшая основной для первого состава «Всадника», наиболее последовательно проявилась в творчестве лидера объединения И. Плещинского и оказала значительное влияние на формирование художественного языка других членов коллектива: М.Г. Андреевской (1895–1921), Д.М. Федорова (1891–1959), С.С. Федотова (1895–1946), М.И. Меркушева (1899–?), В.Э. Вильковской (1890–1944). Творческая индивидуальность Плещинского складывалась под воздействием немецких экспрессионистов Э. Хеккеля, М. Пехштейна, Р. Гроссмана и мюнхенского объединения «Синий всадник», параллели с которым явно читаются в названии, проблематике и стилистике казанского «Всадника»¹⁰.

Черты экспрессионизма — подчеркнута обобщенный контур, острые угловатые линии, деформация и напряжения форм, динамичный открытый штрих, повышенная контрастность черно-белых и цветных формообразований, отражающие трагическое мироощущение художественной интеллигенции, индивидуальные переживания авторами катаклизмов революции и Гражданской войны, — в полной мере проявились в гравюрах художников «Всадника».

Так же как и немецкие экспрессионисты, казанские «всадники» в своем творчестве опирались на народный примитив, в том числе местный националь-

<2 В первом номере — статья «Героизму будней» И. Плещинского и Н. Шикалова, в третьем номере — статья «1920–1922» П. Корнилова, секретаря коллектива.

<3 И. Плещинского — «Литографии (6 рисунков)», (1920), «Офорты» (1920), «18 автолитографий (2-й цикл рисунков)» (1921); К. Чеботарева — «Революция. Автогравюры» (1921), «Эскизы (8 автолитографий)» (1922); А. Платуновой — «Графика» (1921), «Виньетки» (1921), «Сказки. 10 цветных автогравюр на линолеуме» (1922); В. Вильковской — «Лица» (1922); Н. Сокольского — «Казань. Гравюры на линолеуме» (1923); М. Барашова — «Около казанской рампы. Автолитографии» (1923), «Мастфор» (1923).

<4 «Восточный орнамент» (1920), «Трое. А. Платунова, К. Чеботарев, Д. Мошевитин. Автогравюры» (1922), «Автографы» (1922).

<5 «Первая выставка графического коллектива «Всадник» (1920), каталог выставки Н. Шикалова и М. Андреевской (1921), каталог выставки «Русский книжный знак» (1923), каталоги конкурсных выставок АРХУМАСа (1922, 1923, 1924).

<6 Графический альманах «Всадник». 1920. № 1. С. 3.

<7 Графический альманах «Всадник». 1920. № 1. С. 4.

<8 «Тараном слов. Ланэ, Меркушев, Полоцкий» (И. Плещинский, 1921), В. Клюева «Верхарн. Переводы» (И. Плещинский, 1921), П. Радимов «Попаида» и «Деревня» (К. Чеботарев, 1922).

<9 И. Плещинский оформил для государственного издательства две книги Г. Тукая «Шурале» (1921) и «Коза и баран» (1921), А. Платунова — поэтическую сказку З. Иффата «Зора Юлдуз» (1922), С. Федотов — удмуртскую (в оригинале — вотскую) сказку «Старик и липа» (1922).

<10 Во время Первой мировой войны Плещинский оказался в германском плену. Как офицер русской армии он имел достаточно свободный режим и возможность изучать историю и технику гравирования, быть в курсе художественной жизни Германии 1910-х годов.

ный колорит, стремясь не к подражанию и стилизации, а к выражению сущностных сторон народной эстетики, что отражало общий подход русского авангарда к примитиву. Параллель с мюнхенским объединением прослеживается и в характерной для казанского «Всадника» взаимосвязи с местными литературными силами, проявившейся в оформлении поэтических сборников казанских имажинистов, в выступлениях поэтов на страницах альманаха с собственными абстрактными композициями, синтезировавшими слово и визуальные образы (Михаил Меркушев).

Еще одной стилеобразующей составляющей «Всадника» стали новаторские традиции московской школы гравюры, привнесенные Николаем Шикаловым, учеником В.Д. Фалилеева. В линогравюрах Шикалова реалистическая изобразительная основа сочеталась с лаконичностью форм и декоративностью цветовых соотношений. В цветной линогравюре и ксилографии в Казани работали М. Андреевская, В. Вильковская, А. Платунова, Н. Сокольский, и каждый обогащал ее собственными находками.

Летом 1921 года, когда погибли Шикалов и Андреевская, уехали из Казани Плещинский и Меркушев, на смену им в графический коллектив «Всадник» пришли Константин Чеботарев (1892–1974) и Александра Платунова (1896–1966), которые продолжили традиции первого казанского художественного объединения «Подсолнечник»¹¹, но уже в новых для них формах гравюры, привитых в Казани Шикаловым и Плещинским.

Второй состав «Всадника» не сразу преодолел стилевые и мировоззренческие формы модерна, которые наиболее стабильно сохранялись в творчестве Платуновой, Мошевитина, Чеботарева. Экспрессионизм также оказал влияние на формирование творческих индивидуальностей этих художников, получив наиболее интересное воплощение в цветных линогравюрах Платуновой, в цветных «гравюрах на фанере горячей иглой» Чеботарева. В середине 1920-х годов Чеботарев и Платунова вырабатывают свой стиль гравирования на линолеуме. Для гравюр Платуновой характерны своеобразная живописность и декоративное богатство графической фактуры доски. В основе графических композиций Чеботарева — энергичная выразительная линия, сочное пятно и динамичная конструкция.

Субъективизм восприятия окружающего мира, созерцательное отношение к действительности, углубленное внимание к внутреннему миру человека, в большой мере свойственные первому составу «Всадника», сменились повышенным интересом к социальной проблематике, воплощением идеалов революции в творчестве Чеботарева и Платуновой.

Установка объединения на производственность, заявленная во вступительной статье к каталогу первой выставки коллектива, проявилась прежде всего в книгоиздательстве. Однако тиражи изданий альманахов и авторских папок не превышали 50 экземпляров, поэтому были предназначены лишь узкому кругу любителей. Только поэтические сборники выходили тиражами от 300 до 5000 экземпляров, что придавало действительно демократичный и массовый характер изданиям «Всадника».

В силу объективных причин в полной мере принцип производственного искусства, проводимый в АРХУМАСе в соответствии с учебными программами вуза, в условиях Казани не мог быть осуществлен. Отдельные опыты, например, в керамике, текстиле и т. п., ввиду отсутствия собственной материальной базы, а также регулярной связи с фабриками и заводами были скорее программными заявками, а не ее реализацией. Более успешно задачи производственного искусства решались в графике.

На выставках ТатЛЕФа¹² 1924 и 1925 годов оказались широко представлены разнообразные виды производственной графики: афиши рекламного характера, афиши выставок и театральных постановок (К. Чеботарева, С. Хромова, В. Фоминых, М. Барашова), фото- и типомонтажи (С. Хромова, Ф. Тагирова), обложки книг (Ф. Тагирова), монтажи стенных газет (С. Хромова), проекты и эскизы костюмов для перформансов (К. Чеботарев). Особенно многочисленными были театральные работы Чеботарева, Барашова, Платуновой (макеты, эскизы костюмов) для молодежного экспериментального театра КЭМСТ, с которым эти художники активно сотрудничали.

Гравюры и рисунки, которые мы сейчас называли бы станковыми, студенты и преподаватели АРХУМАСа считали произведениями производственного характера и экспонировали на выставках ЛЕФа. Это бы-



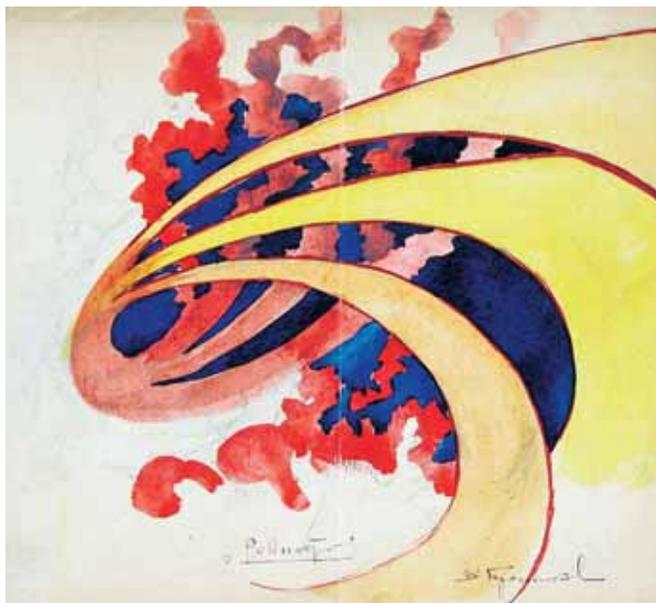
И.Н. Плещинский
Улица. Казань. 1920
Бумага, линогравюра
Собрание ГМИИ РТ



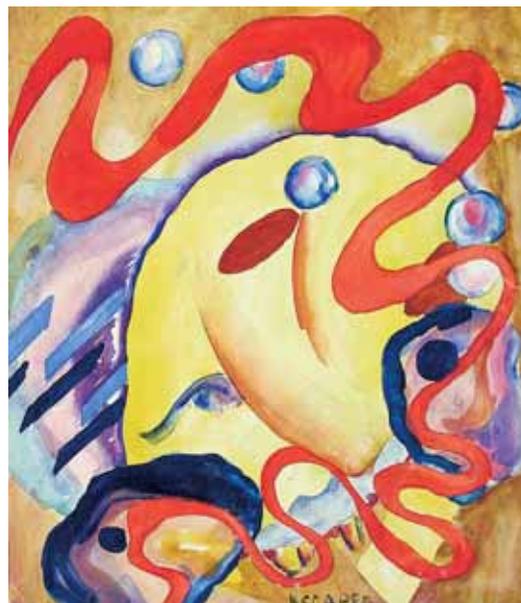
К.К. Чеботарев
Культпркомсуж.
Татнаркомпрода. 1920-е
Бумага, линогравюра
Собрание ГМИИ РТ

¹¹ «Подсолнечник» — художественное объединение выпускников КХШ, созданное в 1918 году как «научно-экспериментальное общество». Члены: И. Алпатов, Н. Баранов, Ф. Гаврилов, П. Зотов, И. Никитин, Н. Михайлов, Д. Мошевитин, А. Платунова, В. Попов, Г. Потапов, В. Соловьев-Озеров, Д. Федоров, К. Чеботарев. Первая и единственная выставка с тем же названием прошла в мае 1918-го в здании КХШ. Заявленные участниками вторая выставка и издание сборника искусств не состоялись в связи с отъездом из Казани лидера группы Чеботарева.

¹² ТатЛЕФ — Татарское отделение Левого фронта искусств.



В.И. Бронников
Ревность. 1920-е
Бумага, акварель.
Собрание ГМИИ РТ



И.А. Кесарев
Абстрактная композиция
1920-е
Бумага, акварель
Собрание ГМИИ РТ



К.К. Чеботарев
Красноармейцы. 1923
Бумага, линогравюра
Собрание ГМИИ РТ

ла особенность Казанского ЛЕФа, его отличие от московского собрата. Если теоретики московского ЛЕФа начисто отвергали станковую живопись и графику (ярким приверженцем этой позиции в Казани считался Ф. Тагиров), то Чеботарев и Гаврилов были сторонниками станковых форм, и в их работе со студентами рисунок и живопись стали ведущими дисциплинами. Вопрос для них заключался в том, какая должна быть живопись и каковы возможности ее нового применения. По их мнению, новое содержание требовало новой формы. И в этом состоял их антагонизм с ТатАХРРОм.

Так, произведения Платуновой (живопись на стекле) представляли собой развитие традиционной формы татарского искусства — шамаиля¹³ — и воспринимались как реализация задачи поднять до уровня искусства вещи домашнего обихода и общественного потребления в соответствии с национальной художественной культурой и новыми формами коммунистической жизни¹⁴.

К решению этих задач можно отнести и обложки татарских книг, исполненные Ф. Тагировым, художником, сумевшим создать свой стиль, представляющий оригинальный восточный вариант конструктивизма, органично соединивший авангардные поиски европейского искусства с традиционной для татар арабской графикой. В 1925 году в работах Тагирова появился фотомонтаж, который стал важнейшей составляющей художественного языка конструктивизма, и которому в 1920-е и в начале 1930-х годов в советском искусстве придавалось большое значение как средству «строго документального, остро и точно запечатления фактов многообразного советского «сегодня»¹⁵. В то же время вырванные из контекста фотографий фрагменты реальности, волевым усилием автора сопоставленные друг с другом в неожиданных, острых ракурсах, создавали художественное пространство, в котором исходный материал приобретал новые качества, рождая подчас неожиданные смысловые оттенки.

Деятельность и значение Тагирова как художника книги не ограничивается только татарским искусством. Со второй половины 1920-х годов художник жил и работал в Москве и был участником процесса создания русской советской книги. Неоднократно его работы, такие как «Баски. Быки. Арабы. Книга об Испании и Марокко» К. Эдшмида (1929), «Нью-Йорк. Сборник произведений революционных американских писателей» (1933), становились предметами оживленных дискуссий с неоднозначными оценками. С 1930-х годов Тагиров полностью посвятил себя созданию шрифтов.

С расформированием АРХУМАСа в 1925 году история казанского авангарда не закончилась, архумасовские традиции продолжали действовать и во второй половине 1920-х, дольше и прочнее сохраняясь в казанской графике.

Приверженность некоторых студентов к производственности проявилась и после преобразования АРХУМАСа в техникум и отъезда лидеров левовского движения. В 1927 году группа бывших учеников К. Чеботарева и А. Платуновой, продолжавших обучение в техникуме — Е. Александров, А. Коробкова, С. Михайлов, Н. Ломоносов, И. Кесарев — выставили свои работы, сопроводив их коллективным выражением

<13 Шамаиль — настенное панно с воспроизведением изречения из Корана в сочетании с орнаментальным или растительным узором, изображением мусульманских святынь и пр.

<14 Национальный архив Республики Татарстан, Ф. Р-1431. оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 8.

<15 Лазаревский И. Оформление книги // Наши достижения. 1930, № 5. С. 19.

своей позиции, названной ими «Декларация пяти». В ней они выступали против натурализма, за новый реализм в живописи, за экономию в подборе выразительных средств и утверждали, что «современное ИЗО искусство должно идти по двум путям: а) по пути внедрения художника мастера в производство — плакат, книга (полиграфпроизводство), реклама, клуб и т. д.; б) по пути реформы станковых форм, приближая последние к нуждам массового потребления (клуб, общественное здание, улица), взамен кабинетно-салонных форм старого станка»¹⁶. Декларация, по сути, объединяла левовское и остовское направления. Положения декларации авторы реализовывали в своей практической деятельности: С. Михайлов работал над оформлением клубов, Е. Александров — художником-декоратором в театре КЭМСТ, А. Коробкова — художником в татарских журналах. А их станковая живопись тематически и стилистически была близка работам лидеров ОСТА А. Дейнеки, Ю. Пименова.

Во второй половине 1920-х годов большую роль в воспитании живописной и графической культуры учащихся художественного техникума играл Баки Урманче, вернувшийся в Казань весной 1926 года после окончания ВХУТЕМАСа. Учеба у мастеров рисунка Д.А. Щербиновского и С.В. Герасимова, живописцев Г.Ф. Федорова и А.В. Шевченко, увлечение французским импрессионизмом, живописной системой Сезанна повлияли на формирование художественного языка Урманче.

Одной из основных своих задач Урманче как заведующий учебной частью художественного техникума ставил организацию работы графической мастерской. В 1927 году была образована производственная группа, обратившаяся к жанру агитлисточков, современных форм народных картинок — лубков, выполненных литографским способом. Актуальность этого жанра объяснялась выдвинутым советским правительством лозунгом «смычки города и деревни» и стремлением художников донести до крестьян новые идеи в традиционных формах. Сам Урманче, знакомый с гравюрой по мастерской Н. Шевердяева во ВХУТЕМАСе, исполнил в Казани в 1926—1928 годах в техниках офорта и сухой иглы ряд листов, в которых выразилось лирическое восприятие мира художника.

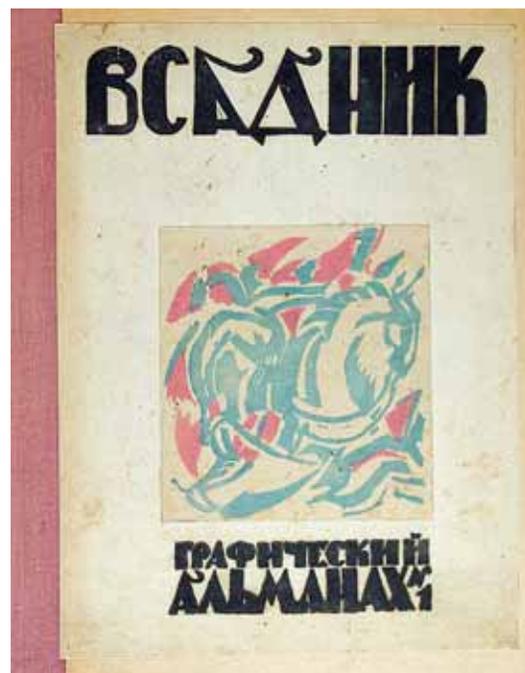
В 1928/29 учебном году в Казанском художественно-театральном техникуме было восстановлено графическое отделение, ориентированное на подготовку художников для полиграфического производства. Его первый и единственный выпуск, прошедший ускоренный курс обучения, пополнил ряды художников татарской книги и периодической печати начала 1930-х годов молодыми талантами, среди которых были Ш. Мухамеджанов, А. Хохряков, Г. Юсупов. С тех пор в Казанском художественном училище графического отделения больше не существовало, а в 1933 году печатный станок художественного училища, по свидетельству П. Дульского, «был продан на лом за ненужностью»¹⁷.

Расцвет казанской графики 1920-х годов, с одной стороны, отражал общие закономерности развития российского искусства, с другой — был обусловлен творческой деятельностью ярких художественных индивидуальностей, а также уникальным для провинции содружеством художников с искусствоведами П.М. Дульским и П.Е. Корниловым, уделявшим большое внимание критике и историографии графического искусства, педагогической и музейной работе.

Импульс творческому развитию художников дала серия графических выставок, организованных Дульским и Корниловым. Они сопровождались прекрасно изданными афишами, пригласительными билетами, каталогами, иллюстрированными часто оригинальными оттисками гравюр, со статьями казанских организаторов, а также столичных искусствоведов А. Сидорова, П. Эттингера, Э. Голлербаха, Н. Машковцева, В. Адарюкова, А. Федорова-Давыдова и других.

Активное участие казанских художников во всесоюзных и крупнейших международных выставках — XIV Венецианской биеннале (1924), Международной выставке декоративно-прикладного искусства (Париж, 1925), «Искусство книги» (Париж, 1931), «Современное искусство СССР» (США, 1932—1933) — свидетельствует о том, что казанский авангард, рождавшийся в суровых условиях революционных переворотов, Гражданской войны, вобравший в себя черты русского, европейского и национального искусств, обрел свое лицо и стал составной частью общемирового художественного процесса XX века.

Ольга Улемнова



И.Н. Плещинский
Обложка графического
альманаха «Всадник» №1

1920

Бумага, цветная линогравюра

Собрание ГМИИ РТ

<16 Текст декларации опубликован в воспоминаниях А.Н. Коробковой // Советское искусство 20–30-х годов. — Казань, 1992. С. 194–195.

<17 Дульский П. История КХШ. Рукопись // Научный архив ГМИИ РТ. Ф.4. Оп.2. Ед. хр. 92–100. С.28.

ВИТАЛИЙ ГОРЯЕВ: «РИСУНОК — ЭТО СЛЕД МЫСЛИ»

«Рисунок — это след мысли в пути к завершённому произведению. В этом его главное достоинство. Произведение завершается в живописи, скульптуре, иллюстрации, графике. Иногда этот след бывает и очаровательнее того, что даёт завершённое произведение, которое вдруг охладевает в своей отточенности, как было у Энгра».

Виталий Николаевич Горяев (1910–1983) написал эти строки в дневнике в 1975 году, размышляя об искусстве. Он был выдающимся, неповторимым рисовальщиком, будто родился с карандашом в руках. Фильм, который сняли о нём в 70-е годы прошлого века, был назван «Карандаш Горяева». Действительно, это был божественный карандаш. Ему были доступны любая мысль, движение, любая эмоция, нежная лирика, весёлый юмор, гневная сатира — жизнь во всем ее многообразии. Легкий, изящный, гибкий рисунок Виталия Николаевича Горяева при внешней простоте таил в себе непередаваемую словами загадку. О его графике можно было бы сказать словами поэта: «Любить иных — тяжелый крест, а ты прекрасна без извилин, и прелести твоей секрет разгадке жизни равносильна». Мы смотрим его знаменитые иллюстрации к стихам А.С. Пушкина, или к «Трем толстякам» Юрия Олеши, или к «Идиоту» Ф.М. Достоевского, или к детским стихам Агнии Барто, к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. Боже мой, какая, казалось бы, несопоставимая разница авторов, тем, взглядов на природу и человека! Непостижимо, как удавалось Виталию Николаевичу так полно и точно выйти в полярные миры писателей, столь несхожих, найти свое прочтение их произведений и нас всех заставить увидеть их глазами художника.

Для того чтобы все это сделать, стать одним из самых ярких книжных графиков в эпоху расцвета русской иллюстрации, когда почти одновременно творили такие классики, как В. Фаворский и А. Гончаров, Д. Шмаринов и А. Черемных, А. Конашевич и Н. Радлов, Л. Соффертис и Кукрыниксы нужно было не просто хорошо рисовать. Хорошо рисовали тогда почти все. Нужно было быть по-настоящему крупной личностью и отличаться редким умением создать свой стиль в искусстве.

Виталий Николаевич Горяев и был такой крупной личностью и действительно создал собственный стиль в искусстве книжной графики.

Художник родился в 1910 году в Кургане в семье управляющего отделением банка. Революционные события забросили семью Горяевых в Читу, где Виталий окончил школу. Рисовать он начал еще в детстве, но интересовался и театром, и цирком, и кинематографом, писал стихи. Еще в школе отправлял свои рисунки в газету «Забайкальский рабочий», где их охотно печатали.

В 1929 году Виталий Горяев приехал в Москву и по совету Владимира Маяковского, посмотревшего его рисунки, поступил в Высший художественно-техни-



ческий институт (ВХУТЕИН), его преподавателями были прославленные графики Дмитрий Моор и Владимир Фаворский. С середины 1930-х годов В.Н. Горяев в течение полувека активно участвовал в художественной жизни страны. В конце 1935 года он начал работать в сатирическом журнале «Крокодил», где прослужил более четверти века. Там собралась славная команда художников — М. Черемных, Кукрыниксы, Ю. Ганф, Л. Соффертис, А. Каневский и другие. Со многими из них Виталий Николаевич дружил. В войну В.Н. Горяев сначала работал в «Окнах ТАСС», а потом отправился на фронт во фронтовую газету, где очень сдружился с Александром Твардовским, с которым продолжал встречаться и после войны.

В 1950-е годы главным делом жизни Виталия Николаевича стала книжная иллюстрация. Он задумал большую серию иллюстраций к книгам гениев русской литературы XIX века — А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Развитие этого грандиозного замысла заняло почти тридцать лет. Это были циклы иллюстраций к стихам, поэмам и пьесам А.С. Пушкина, к «Петербургским повестям» и «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, к «Преступлению и наказанию», «Подростку» и «Идиоту» Ф.М. Достоевского. Во время работы над ними Виталий Николаевич делает без преувеличения десятки тысяч(!) рисунков, набросков, композиционных кроков, зарисовок с натуры. Порой эти быстрые зарисовки так хороши, что из них можно было бы составить самостоятельный толстенный том альбома, очень интересный для публики.

В.Н. Горяев в мастерской.
Абрамцево

В.Н. Горяев
Иллюстрации
к стихотворениям
А.С. Пушкина
Бумага, тушь

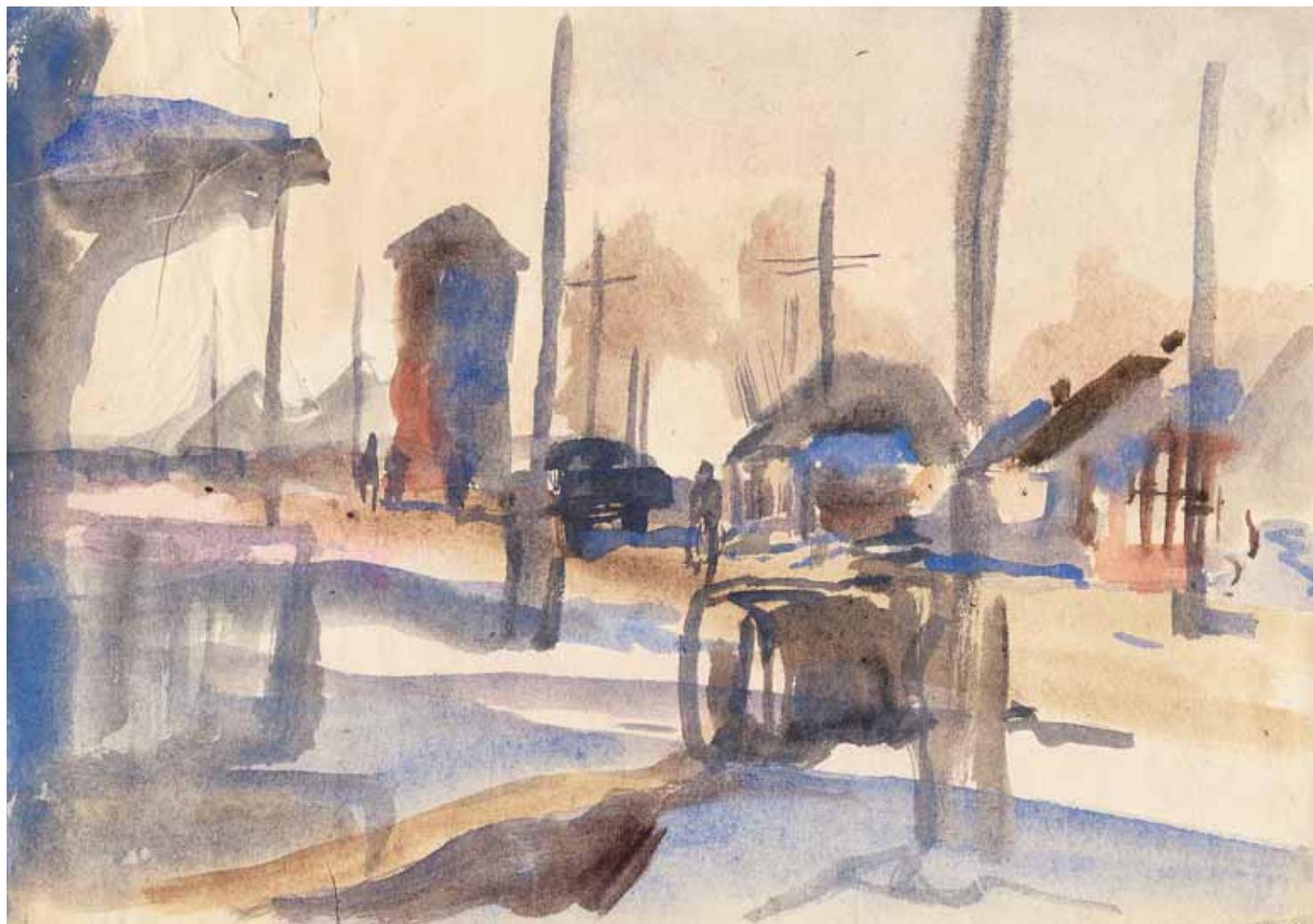
Пейзаж. Запорожье
Бумага, акварель



Вот его многочисленные портреты пером, карандашом и углем А.С. Пушкина: Пушкин гуляющий, Пушкин пишущий, Пушкин созерцающий, в котелке и крылатке, в фас, в профиль, с друзьями и один, юный и зрелый, и даже его «Последний портрет», трагический и мучительный. Здесь Пушкин так узнаваем, будто пришел из нашей общей памяти и подсознания. И все же столь разный, как бывает разным живой, не заботящийся о позе человек.

Легкие, как бы альбомные рисунки В.Н. Горяева из пушкинской серии сохраняют аромат великой Александровской эпохи, эпохи победы в Отечественной войне 1812 года и первого бурного расцвета культуры и искусства Российской империи.

По-другому построены иллюстрации к «Петербургским повестям» и «Мертвым душам» Н.В. Гоголя и к великим романам Ф.М. Достоевского. В.Н. Горяев способен создавать атмосферу литературного произведения специфическими изобразительными средствами: композицией, ритмом линий и пятен, контрастами, всей архитектурной графикой листа.



Он в совершенстве умеет дать предельно заостренный портрет Чичикова или майора Ковалева, Башмачкина или Ноздрева, князя Мышкина или Подростка. Магия его иллюстраций — в непередаваемом словами чувстве творческой свободы, с какой он живет и работает. В каком-то смысле он Моцарт рисунка. У него чувствуется великая школа, но нет ничего школьного, вымученного, механического, головного. Это вольное соединение фантазии и эмоциональных впечатлений.

В дневниках 1970 года Виталий Николаевич об этом процессе писал так: «Художник как будто узнает образы, угадывает их и выявляет из листа бумаги, даже не предполагая при первом прикосновении, что они там находились. Это очень интересный процесс, где возникновение новых образов уже идет из глубокого подсознания и только после их как бы самовоз-

никновения можно сказать с уверенностью, что они присутствовали невидимо в моем сознании».

Так, видимо, возникли и фантастичная Настасья Филипповна из «Идиота», немного напоминающая чертами облик жены Виталия Николаевича Таисии Борисовны, и мягкий, неземной князь Мышкин, отдаленно, ассоциативно связанный с Маем Митуричем, и переполненный, не находящей выхода творческой силе Рогожин, для создания образа которого Виталий Николаевич использовал зарисовки с любимого им Игоря Обросова. Никаких прямых сопоставлений здесь нет. Художник думает. Он ищет в неясных зрительных впечатлениях, в своей памяти, в природе, творческой протоплазме тот единственный и неповторимый рисунок, который высветится ярким светом и заживет своей самостоятельной жизнью.



**Комната
Родиона
Раскольникова**
Бумага,
акварель, тушь

Виталий Николаевич Горяев умел найти такой незабываемый образ, поэтому, наверное, его графика современна навсегда. Он не был ни пророком, ни юродивым, ни святым — любимыми прототипами русской творческой интеллигенции. Он был Мастером. Он просто не умел делать плохо и непрофессионально. Любая непрофессиональность его злила. Он равно чтит Сезанна и Александра Иванова, а сам был истинным русским художником с беззаветной преданностью искусству и чувством гражданского долга. Когда-то он написал о Дмитрие Бисти: «По характеру он честолобив. Но его честолобие всегда определено мерой гражданственности и заботы не только о своем искусстве, но и об искусстве товарищей и всего фронта советского графического искусства».

То же самое можно сказать и о самом Виталии Николаевиче.

Он много лет работал в закупочной комиссии Союза художников СССР, руководил творческими группами. Сколько художников до сих пор тепло и благодарно вспоминают о его внимании, поддержке, настоящем человеческом интересе и сочувствии к их творчеству и к ним самим.

В.Н. Горяев был знаком и поддерживал дружеские отношения с Александром Твардовским, Борисом Ливановым, Георгием Товстоноговым, Надей Леже, Рокуэлом Кентом, Антуаном Рефрежье — людьми разными и чрезвычайно одаренными. Он отнюдь не замыкался в своей мастерской. С 1950-х годов В.Н. Горяев непрерывно совершает поездки в самые разные страны — в Америку и на Цейлон, в Чехию и Францию, Венгрию и Финляндию. И везде его встречают невероятно тепло. Общительный, обаятельный, очень живой и редко таланливый, Виталий Николаевич запомнился людям сразу и навсегда. Его путевые наброски составляют особую и яркую страницу творческого наследия Мастера. А ведь есть еще совершенно особая сторона его искусства — живопись, которую он очень любил и занимался ею всю жизнь. Свободная, красивая, идущая от авангардных тенденций 1920-х годов, живопись Виталия Николаевича, очевидно, не вписывалась в контекст 1950—1960-х годов советского искусства, была обругана ведущим критиком тех времен В. Кеменовым и практически при жизни художника не экспонировалась.

Произведения Виталия Николаевича Горяева находятся в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в десятках ведущих музеев России и за рубежом. Большая коллекция графики В.Н. Горяева есть в его любимом Абрамцевском музее, ведь в Абрамцеве он жил и творил последние 15 лет жизни. И конечно, народное признание в первую очередь нашли книги с его иллюстрациями. Все мы в детстве знакомы с Агнией Барто по рисункам Горяева. Многие из нас полюбили Тома Сойера и Гекльберри Финна такими, какими их увидел Виталий Николаевич. До сих пор Тибул, Суок, доктор Гаспар Арнери из «Трех толстяков» Юрия Олеши пленяют нас рисунками Горяева, как и герои многих книг М. Ларни, В Катаева, Т. Тэсс и многих других.

И конечно, история изданий А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского никогда уже не сможет обойтись без великолепных, незабываемых иллюстраций Виталия Николаевича Горяева. С небосклона русского искусства светит нам волшебный мир его творчества и, надеюсь, будет светить всегда.

Наталья Аникина

А.С. Пушкин
Бумага, карандаш, уголь

Иллюстрация к Т. Драйзеру
Бумага, акварель, карандаш

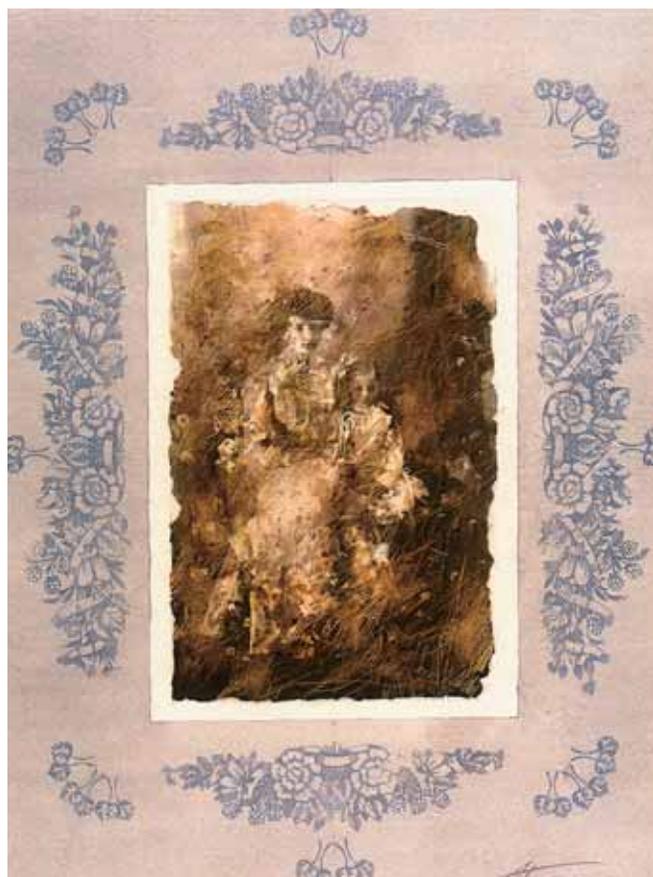
А.С. Пушкин
Бумага, карандаш, тушь





ad marginem

**«СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ»
ЭДУАРДА ГОРОХОВСКОГО**



В 2006 году в галерее «Файн Арт» на Большой Садовой проходила выставка Эдуарда Гороховского. Здесь можно было увидеть поздние работы художника — последнего десятилетия прошлого века, акварели и графические листы в смешанной технике — тушь, шелкография, цветные карандаши.

Несмотря на немалый размер (70x90), графические работы художника обладают внешним очевидным сходством со старыми открытками и фотографиями. Они как условный код прежних происшествий жизни, каких-то отдельных событий, всплывающих в памяти и вызывающих ностальгические чувства. Смутно угадываются лица людей, которые давно и невозвратно отделены временем. Что-то открывают в памяти, неслучайные детали — опознавательные знаки прошлого. Давние воспоминания дореволюционных лет представлены на выставке работами из серии «Семейный альбом» и «Семейный альбом-2». В их спокойствии, цельности, умиротворенности — застывшая жизнь, следы которой уже редки сегодня. Устремленные вдаль взгляды героев, зыбкая «истертость» самих листов подчеркивают нашу отстраненность, постепенную утрату связей с той жизнью. И чем более отдаленным становится прошлое, тем легче и вольнее его домыслить, переплавляя в собственной памяти, чтобы в конце концов прийти к ощущению призрачности и относительности далекой реальности.

Совершенно иные по настроению работы Эдуарда Гороховского о сравнительно недавних воспоминаниях. Они сумбурны, порывисты, мимолетны, обрывочны, рассыпаны на детали и подробности. Фигуры на них размыты, как будто они вот-вот пропадут из поля зрения, ускользнут из памяти, уступая место теснящим их все новым и новым образам минувшего. Эта графика подобна черно-белым фотографиям, сквозь которые проступает цвет, и прошлое облекается в формы расцвеченных воспоминаний, будто память сама занята формотворчеством и произвольно угадывает палитру для архивов ушедших дней.

Эти работы также напоминают эскизы, черновики, коих обычно немало у каждого художника: листы, служащие палитрой для акварели и туши, здесь же проба пера и трафарета, здесь же внезапно пришедшие в голову мысли, которые хочется удержать, и они оказываются запечатленными словом или линией, цветовым пятном — каким-то быстрым емким художественным образом. В литературе подобные

заметки на полях давно обособились в отдельный жанр акциденции, но для графики это необычное явление. Листы-папирты, которые всегда под рукой, но почти незаметные, ничему не подчиняющиеся, свободные, живущие не связанной напрямую с творческим процессом жизнью. Удивительно когда то, что обычно создается случайно, спонтанно, без целеполагания, лишенное любой (кроме утилитарной) значимости, вдруг получает возможность обрести форму и целостность, подчиниться художественным законам, стать осмысленным актом творчества, самодостаточным и автономным, сохранив при этом эскизную свежесть, стремительность, легкость, непринужденность. Акварель — техника, требующая быстроты воплощения, а значит, и четкости замысла. В графике Гороховского техника послушна и податлива руке. При всей слоистости разводов и пятен, кажущихся случайными, при мнимой непреднамеренности, при том что в работах запечатлены лишь доли секунды непрерывно текущего времени, явно воспринимаются виртуозность линий, точность, ясность, завершенность возникших образов. Воздушная полупрозрачность акварели, ее влажная туманная размытость вызывают к жизни далекие воспоминания, не дают им уснуть и пропасть. Но отражения прошлых дней словно покрыты рябью, что-то в них изменяется, что-то домысливается, что-то уходит из поля зрения. За каждой попыткой удержать убегающее время есть своя история события и в каждом образе — тихая ностальгия и невозвратность прошлого.

Юлия Кульпина



Мастерская 20'07

ежегодная выставка
молодого искусства
в Московском музее
современного искусства
25.06.07 — 22.07.07

Workshop 20'07

Annual Exhibition of Young Art
in Moscow Museum
of Modern Art (MOMA)
25.06.07 — 22.07.07



Министерство культуры и массовых коммуникаций
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Отдел личных коллекций
Фонд «Общество поощрения художеств»

представляют
выставку

28 марта • 20 мая
Волхонка, 10

Выставка семьи Рабиных
Живопись и графика из частных собраний
(Москва, Париж, Дюссельдорф)

РАВИНЫ В МОСКВЕ



Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А.С. Пушкина – «Time Out Москва»
Информационные спонсоры – «Русское искусство», «Новая газета», «Московская правда»,
«Мир музея», «ДИ», «Музеи России»

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина – ФБК

книга художника как последний оплот лиричности в искусстве



§ выкурю твое стихотворенье...

И это не метафора... В рамках ярмарки интеллектуальной литературы non/fiction 2005 года в ЦДХ состоялась 1-я Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника», организованная дизайн-студией «Треугольное колесо» и галереей «КульТТовары», на которой были и такие перформансы в числе других художественных акций. На открытии художественного проекта «Аполлинарий» после торжественных речей и чтения на французском языке стихотворения «Мост Мирабо» художники перешли к воскурению книги Михаила Погарского и Гюнель Юран «Hotel du Guillaume Apollinaire». Строчки книги были напечатаны на папиросах и выкуривались участниками перформанса, и это крамольное на первый взгляд событие наверняка бы понравилось «искуренному» Аполлинеру, который и сам слыл разрушителем застоявшихся канонов.

Книга художника и сама по себе разрушитель установившихся рамок. Она стоит где-то на маргинальной обочине основных потоков искусства, а занимаются ею настоящие кентавры! «Время кентавров» — именно так был назван «круглый стол», прошедший в рамках ярмарки. Почему кентавров? Да потому что практически каждый, кто работает в этом жанре, совмещает в себе и художника, и поэта, и дизайнера, и типографа, и переплетчика, и издателя, и промоутера, и пиар-менеджера, и продавца. Конечно, четыре последние ипостаси «кентавров» книги художника происходят не от хорошей жизни, а в силу жизненной необходимости.



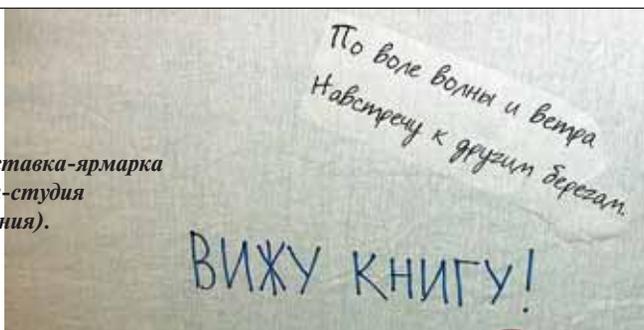
Собственно, ярмарка и была направлена на то, чтобы пошатнуть устоявшееся положение вещей. Привлечь внимание к этому жанру и коллекционеров, и галеристов, и издателей. И аукцион, прошедший в последний день выставки, показал, что их усилия не пропали даром. Из 60 лотов, которые были выставлены на торги, продано более половины на общую сумму более 3500 долларов. Первые шаги по формированию рынка книги художника в России были сделаны.

§ о молодом и очень талантливом художнике из глубинки...

В конце 2006 года прошла уже 2-я Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника» (организаторы: галерея «КульТТовары», дизайн-студия «Треугольное колесо» и Мастерская художественного проектирования).

Впечатлениями от прошедшей выставки поделился один из организаторов Михаил Погарский.

— Начну с одной очень, на мой взгляд, показательной истории. Молодой и очень талантливый художник из глубинки по наводке старших товарищей показал свои работы одному из самых крупных московских кураторов современного искусства. После чего он позвонил нам и сказал буквально следующее: «Обратите внимание на парня и помогите, если сможете, чувствуется, что он очень талантливый, но для нас слишком лиричен». То есть, к великому сожалению, в современном искусстве лиричность считается недостатком. И это прекрасно можно увидеть на той же «Арт Москве», где в последние годы лиричных проектов, за исключением «Частной луны» Леонида Тишкова, просто-напросто не было. А вот на выставке «Книга художника», в которую прекрасно



вписался художник из ставропольского поселка Советское Руно Александр Свирский, о котором и шла речь, практически все экспонаты были пронизаны тонким лиризмом.

Например, проект французского поэта и художника Бруно Нивера «Крыса — предводитель солнца». Притча о крысе, предводителя солнца лирична насквозь. Одно только перечисление персонажей уже превращается в небольшую поэму: Собиратель капель дождя, Трубочист солнца, Радуги-балерины...

Другой не менее поэтичный проект «Инверсия путешествий» (художники М. Погарский и Гюнель Юран) представляет собой странствующие трехметровые книги-пирамиды, которые, скитаясь по свету, собирают на своих

гранях стихотворные и фотографические впечатления. Пирамиды по воле художника перемещаются в пространстве. За время своих скитаний с 2004 года они плавали в водах Финского залива, совершали паломничества в музей Л. Толстого в Ясной Поляне и в музей А. Блока в Шахматове, принимали участие в различных фестивалях и хеппенингах и вот теперь пришли на выставку «Книга художника». И здесь начался новый этап их творческой жизни. Каждый художник, участвующий в выставке, оставил свой творческий росчерк. По идее авторов проекта книги-пирамиды должны нести некий негасимый свет арт-путешествия. У них нет определенной цели, они видят смысл паломничества в самом паломничестве.

«Книги для пения», представленные екатеринбургской Библиотекой им. В.Г. Белинского и издательством «Alcool», не только поэтичны, но и музыкальны.

Книга Андрея Суздалева «Бабочки» напечатана на столетнем бумажном перфорированном рулоне для механического фортепиано. В «сиренах» Евгения Стрелкова собраны осциллограммы акустического звучания волжских водохранилищ. На разлинованных нотных листах «Песни стихий» Михаила Погарского размещены визуальные и лингвистические изображения песен Огня, Воды, Воздуха, Песка и Сознания.

В своеобразной перекличке с последней книгой состоит проект Николая и Татьяны Селивановых «НЕкниги» (или «Книги стихий»). На первый взгляд провокационный и даже кощунственный проект на самом деле пронизан глубокой любовью к книге. НЕкнига Огня (в первой жизни сборник поэм «Байрона» 1885 года издания) рассказала о завершении страстей и романтических порывов. НЕкнига Воды (изначально «Евангельские истории» 1901 года издания) поведала об утрате смысла и иллюзиях удержаться на волнах силой интеллекта. НЕкнига Земли посредством брошюры «Наука о Земле» (1968 год издания) сообщила, что «каждому возрасту по вере его». НЕкнига Времени из подборки журнала «Искусство» за 1937 год превратилась в притчу о том, что история справедлива в своей беспощадной необратимости.

Продолжает тему буйства стихий книга Владимира Смоляра и Михаила Погарского «Стихия тела и тела стихий», сделанная на стыке боди-арта и энциклопедического словаря. Кстати, все перечисленные книги о стихиях входят в новый проект арт-студии «Треугольное колесо» «Библиотека Просперо», полная презентация которого должна состояться 23 апреля, в день рождения и смерти Вильяма Шекспира.

Жизнь и творчество пронизаны глубочайшей сетью перекрестных связей и откликов. И возможно, идея создания универсальной библиотеки миланского герцога каким-то образом привлекла на выставку многих итальянских художников, которых представила известная поэтесса Эвелина Шац. По словам Джорджо Таборелли, «стихи Эвелины, сначала украшенные рисунками друзей-художников, становятся визуальной поэзией, и, наконец, сами книги, подобно средневековым кодексам, обогащенные золотом миниатюр, становятся подлинными изобразительными произведениями, книгами-объектами в переплетах, сотканных из материала различных искусств». Среди выставленных книг была легкая и прозрачная книжка мэтра итальянского искусства Джино Джини, книга-картина Фернанды Феде, книга одного из зачинателей мэйл-арта Марчелло Диоталлеви «Семь выстрелов из пистолета». Книга афоризмов художника, музыканта и издателя Альберто Казираги, который практически превратил свою жизнь в лирическую поэму. Казираги живет в удивительном доме, пришедшем в нашу реальность из волшебных сказок, в котором он пишет свои картины, играет на скрипке при лунном свете, из которого подхватив связку удочек, отправляется на рыбалку.

Виктор Гоппе, один из немногих современных художников, кто не только читает и любит, но и издает книги поэтов. Среди представленных им поэтических книг были Роберт Фрост, Зинаида Гиппиус, Константин Кедров, Виктор Некрасов, а также коллаж современной поэзии «Моцарт и

ремесленники». Почему «Моцарт и ремесленники»? Моцарту всегда будут необходимы Сальери как друзья, оппоненты и дуэлянты.

Михаил Карасик, один из основателей жанра «Книга художника» в России, представил на этой выставке стихотворение Иосифа Бродского «Речь о пролитом молоке». Авторские книги Карасика при кажущихся «соц-артовских», а иногда и брутальных названиях всегда очень личные. «С годами я стал внешне похож на своего отца, тихого и очень застенчивого человека, — пишет он в своей книге «Паспорт». Из папиных вещей остались перочинный ножик, часы, блесны для рыбалки и старые деревянные инструменты. Он был столяр. Его рубанки, как коллекция моделей машинок или паровозиков, стоят на книжных полках».

Художник Татьяна Левицкая — яркий представитель нонконформистов, участник знаменитой «бульдозерной» выставки и многих квартирных выставок семидесятых, в



настоящей экспозиции представлена книгами, сделанными по мотивам японских хайку, тамильской поэзии, а также стихам австрийского поэта Пауля Целана.

Гонель Юран представила на выставке книгу-объект по стихотворению Велимира Хлебникова «Перевертень». Книга, сделанная в форме детского шестигранного калейдоскопа, многократно размножает строчки поэтического палиндрома, продолжая игру со словами, начатую поэтом почти сто лет назад.

В моей книге «Задуманные сказки», каждая сказка была отпечатана на крыльях белой и черной бумажных бабочек, которые в сложенном виде сливались в китайские символы инь и ян.

По поводу собственных книг, хочу только уточнить, что я считаю себя в первую очередь поэтом и уже потом примеряю на себя все остальные маски. Из новых книг, сделанных к этой выставке, стоит, наверное, отметить наш совместный с Гонель Юран проект «MOREплавание», который, с одной стороны, отталкивается от стихотворения Бодлера «Плавание», а с другой — превращается в притчу о неких поэтических островах, к которым направляется наш творческий кораблик.

«Рука мастера» — объект Сергея Якунина, он не только поэтичен, но и музыкален, историчен и театрален. Это и

ярмарочный балаганчик, и странствующая библиотека, и переносное бюро... Работа посвящена легендарному Лоуренсу Аравийскому, семь томов мемуаров которого хранятся в этом арт-сундучке, а рядом с ними и небольшая подзорная труба, и пенсне, и набор деревянных ручек-перьев, и веревочки с узелковой системой музыкальной записи, и даже небольшая шарманка.

Вот в такую странную и безусловно лирическую библиотеку и влился художник из ставропольской глубинки Александр Свирский, который добавил в нее две очень светлые и добрые книги-истории. «Весна наступила, снег растаял. И все взяли тачки и пошли собирать металлолом. А у Василия Петровича тачки не было, поэтому он взял чемодан. Люди кричат ему: «Куда это ты, Василий Петрович, с чемоданом пошел?» А он только рукой махнет: «Да так, никуда»... И идет он по степям, напевая весь день, и нашел он примус и чайник дырявый. Принес домой. Так они дома у него до сих пор и стоят в память о том, как он ходил собирать металлолом».

Вот так и наши книги не предназначены для сдачи на приемный пункт современного искусства. Им скорее подобает стоять на полке у лиричного знатока-ценителя, который не только прочтает, но и допишет, и продолжит наши поэтические истории.





II ЕЖЕГОДНЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС НА ПРИСУЖДЕНИЕ ПРЕМИИ В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УЧРЕДИТЕЛИ: ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Юбилей издательства «Галарт»



В программе Восьмой Международной ярмарки интеллектуальной литературы Non/fictin прошли юбилейная выставка и торжественный вечер, посвященный 60-летию со дня основания издательства. «Галарт» — до начала 1990-х годов «Советский художник» — одно из ведущих издательств в области изобразительного искусства. Альбомы и каталоги с этой маркой можно найти на полках любого книжного магазина. Издательство предлагает книги для специалистов, но они пользуются спросом и среди широкого круга читателей. «Галарт» поддерживает крупные международные выставки, организуемые в Москве. Именно здесь изданы каталоги экспозиций «Москва — Париж», «Москва — Берлин», «Гоген, взгляд из России», «Шедевры старой Пинакотеки (из Мюнхена)», «Французская живопись конца XIX — начала XX века» (из собрания Вашингтонской национальной галереи). Интервью с директором издательства Виталием Мезенцевым.

— Каковы перспективы издательства узкой специализации?

— Разумеется, в условиях современного рынка подобным издательствам выжить не просто. Специализированные книги стоят немало, и не каждый может себе позволить подобную покупку. Кроме того, общий читательский уровень, как это ни печально, падает. На недавнем заседании Российского книжного союза был озвучен следующий факт: около 30 процентов населения нашей страны за год не взяли в руки ни одной книги. И все-таки давайте надеяться, что культура постепенно выберется из кризиса, а издания, предлагаемые «Галартом», будут пользоваться читательским спросом. Главное — угадать, какое же искусство интересно нашей потенциальной аудитории.

— Ваша целевая аудитория? Важен ли баланс между литературой для специалистов и для массового читателя?

— В первую очередь мы все-таки ориентируемся на художников, искусствоведов, продвинутых любителей искусства. Наша продукция интересна студентам вузов, где изучается история искусств. Нельзя не заметить и другую тенденцию: сегодня коллекционирование произведений искусства — хобби многих состоятельных людей. И они также становятся нашими читателями. А на второй вопрос ответ

очевиден. Не может книжный рынок состоять только из детективов и дамских романов.

— Ближайшие планы издательства?

— В прошлом году «Галарт» начал, а в этом году продолжил переиздание в массовом порядке наиболее интересных книг, выпущенных нами в последние годы. Высокий спрос показал, что проект оказался удачным. В частности, мы переиздали «Образы Италии» П.П. Муратова, «Образы и люди Серебряного века» Л.С. Алешинной и Г.Ю. Стернина, «Арбат. Один километр России» Им. Левина. Мы планируем расширить сотрудничество с музеями и галереями, продолжить для них издание альбомов и каталогов. Хотим запустить открыточную и календарную серии.

— Расскажите о новых книжных сериях.

— Продолжаем серию «Галерея «Галарта». Смысл этой серии в том, что в поддержку большого альбома выпускается небольшая книжка, то есть сравнительно маленький формат за небольшие деньги. Как показывает практика, это популярно. Также мы надемся запустить серию книг под рабочим названием «Русские амазонки» о женщинах-художниках начала XX века. В основном, конечно, это будут имена, созвучные с русским авангардом: А. Экстер, Л. Попова, О. Розанова. Не так давно «Галарт» совмест-

но с издательством «АСТ-пресс» выпустил несколько книг: «Краткая история искусства», «История русского искусства» и «История памятников архитектуры». Мы хотим продолжить эту учебную серию.

— Какие традиции, заложенные издательством «Советский художник», актуальны сегодня?

— «Советский художник» всегда смело открывал новые имена и не боялся издавать книги о молодых художниках. Мне кажется, что это очень хорошая и всегда актуальная традиция. Также непременно следует активно сотрудничать с музеями и галереями, профессиональными творческими объединениями, Международной конфедерацией союзов художников. Для издательства, подобного «Галарту», это просто необходимо.

— Последние удачные проекты издательства?

— Безусловно, выпуск альбома, посвященного 150-летию Третьяковской галереи. Значительным событием в художественной жизни было издание искусствоведческой работы Ольги Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...», посвященной неизвестным и малоизвестным российским художникам 1920–1930-х годов. Очень надеемся, что удачной станет книга А. Морозова «Соцреализм и реализм».

рецензии

Книга с героями

Ольга Ройтенберг. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»

Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2004. 544 с.

Составители: Т.И. Кононенко, И.А. Никифорова, В.Н. Шалабаева. Редакторы: Н.Н. Дубовицкая, Г.П. Конечна. Дизайн: Е.Н. Семенов. Верстка: А.А. Замуруев. Фотографы: В.Л. Боруцкий, Ю.Г. Григоров, В.С. Земский, В.Г. Кравчук, Н.У. Лемберг, О.Ю. Моликов, С.А. Тартаковский.



«Для восприятия этой книги важен не только блестяще написанный текст и зрительный ряд, но и история ее создания — длиной в несколько десятилетий жизни автора, которая окончилась только после смерти Ольги Ройтенберг. Это был настоящий подвиг! Известны случаи, когда искусствоведам удавалось открыть неизвестного дотолу художника. Но в этой книге речь идет даже не о нескольких художниках, а о целом поколении, о множестве людей. Память о каждом из них по замыслу автора обязательно должна быть сохранена. Ольга считала, что если не удалось разыскать произведения кого-либо из них или добыть хоть какие-то сведения о жизни, то должно остаться хотя бы упоминание имени художника. И человек не будет забыт! Такой был главный принцип создания этой книги» (Вера Шалабаева).

Книга Ольги Осиповны Ройтенберг — дело ее жизни, и затертая фигура речи обретает в данном случае свою изначальную полноту и точность. Работе над книгой было посвящено более тридцати лет, и продолжалась эта работа до последнего дня жизни автора. Ольга

Ройтенберг (1923–2001) родилась в Харькове. В 1942-м поступила на искусствоведческое отделение филологического факультета эвакуированного в Свердловск МГУ. В 1947-м под руководством Бориса Виппера с отличием защитила дипломную работу о творчестве Франца Хальса и поступила в аспирантуру при ГМИИ имени А.С. Пушкина, где работала над диссертацией о Домье. В одном из предисловий к будущей книге Ройтенберг написала: «В 1963 году на выставке я впервые увидела работы Юрия Щукина и была покорена ими. Пять лет понадобилось на то, чтобы понять: Щукин — один из множества талантов 20-х, неостребованных даже в наши дни открытий в истории культуры. Последующие годы я провела в поисках «осколков» искусства рубежа 20–30-х, и чем глубже погружалась в это время, тем ближе становились художники, пораженные своим бескорыстием и преданностью искусству». Обстоятельства создания этого труда соразмерны обстоятельствам жизни и творчества героев книги, художников плеяды (как назвала найденную и выявленную их общность О. Ройтенберг), и существовали они в диапазоне от подвижничества до подвига. Название книги — «Неужели кто-то вспомнил, что мы были?» — вопрос художницы Е.И. Родовой, обращенный к автору в конце 1970-х — кодирует эмоциональный, личный тон повествования, возникшего в большей мере из ответственности следопыта, чем благодаря интересу историка искусства — необходи-

мость «всех поименно назвать». Работа перешла границы исследования по «введению в научный оборот» и превратилась в задачу возвращения к жизни целого поколения — чтобы «плеяда художников вышла из подполья». В то же время архивная, свидетельская тенденция не уменьшила научно-исследовательской сути, которая объективно велика, основательна и актуальна. Подзаголовок книги «Из истории художественной жизни. 1925–1935» маркирует область, очерченную Ройтенберг беспримерно широко и подробно, и позволяющую теперь подводить себя под фундаменты конструкций практически любых трудов о довоенном советском искусстве. Эпоха русского возрождения, называемая авангардом, как и время социалистического реализма, до сих пор составлены из титанов-художников и вершин их произведений. Второй план проявлен неотчетливо, мы хорошо знакомы с полюсами искусства и лишь подразумеваем лежащие между ними широты и долготы. Географическое положение «неполярного» искусства не выверено на карте, и до сих пор, зачастую насильственно, подтягивается к твердо поставленному тому или иному полюсу в целях заострения полемики либо усиления тенденциозной аргументации. Книга состоит из трех главных разделов. Первый (из восьми глав) представляет собой портретную характеристику поколения плеяды и художественного процесса 1920–1930-х годов в целом. В тексты о судьбах художников обильно включены архивные документы тех лет и записи бесед автора с художниками. Второй раздел — «персоналии» — содержит двадцать пять глав, каждая из которых посвящена одному герою. Из двадцати пяти «портретов» восемь даны в форме «биографий с комментариями», остальные семнадцать представлены как «контуры портретов» — вольные искусствоведческие эссе, не привязанные к хронологии. Третий раздел — справочный, сюда вошли биографические и библиографические данные 308 художников (по состоянию на 1995 год), список из 714 иллюстраций произведений художников, 90 документальных фото и именной указатель художников, работавших в 1925–1935 годах. Повествование Ройтенберг о художниках плеяды развивается по их биографической канве, и первая часть книги-альбома, состоящая из восьми глав, читается как восемь сценариев, способных стать отдельными книгами. Очевидно, что при столь панорамном охвате жизни и творчества «неучтенного» поколения художников исследователю трудно было одновременно и параллельно анализировать и структурировать неизвестный ранее материал. Внутри общности рассмотренных художников разновелик как масштаб их дарований, так и степень их «информационной обеспеченности» — биографические данные, количество сохранившихся произведений либо их репродукций. Количественный разброс этих сведений колеблется от почти абсолютного нуля (Лев Капланский) до весьма высокой (Александр Шипицын, Елена Коровая и др.). Непрочное авторское определение — «молодые художники преимущественно лирико-романтической ориентации, условно объединяемые понятием «плеяда» (с. 24) очень веско корректируется Александром Морозовым: «Масштаб их сообщества позволяет говорить не о группе, но о поколении. И в действительности к тому есть серьезные

основания, так как люди «плеяды» имеют близкие даты рождения. Все около 1900 года. Тем самым перед нами встает проблема художников поколения 1900-х годов, судьбу которого можно и нужно рассматривать в сопоставлении со старшей, а также младшими поколениями, творившими нашу культуру в продолжение XX века, — о них в науке уже сложилось более или менее определенное представление». В первой и второй главах, не приемля терминов и «измов», Ройтенберг нащупывает определение, способное выразить стилевые качества художников, обнаруженных между лагерями салонных реалистов и авангардистов-демиургов, где они на неполярной территории взялись за «лирико-документальное повествование». В главе «Шум времени» вместе с выбирающими путь художниками исследователь также ищет «язык, соразмерный естественным чувствам», язык, которым возможно обеспечить адекватное определение существующих пластических образов. Однако называются качества скорее человеческих характеров: доброта, внутреннее равновесие, любовь к действительности. Художники стремятся «убавить громкость», найти «язык соответствующий и свободный, такой, чтобы действительность проходила через него не запятанной ложью и не обезображенной неловкостью» (с. 67). Художническая позиция закрепляется прежде всего как нравственная и вопреки коллективизму эпохи как сугубо личностная. Ройтенберг следит за последними годами существования разноразмерных объединений — ОСТ, 4 искусства, Бытие, ОМХ, Жар-цвет, РОСТ, ОХО — и не доверяет принципам их общности: «Не о линиях, тенденциях, направлениях надобно говорить, изучая плеяду. Сколько художников, оказавшихся один на один с историей, столько и линий» (с. 136). Это самое естественное, самое объяснимое и самое непрочное утверждение автора, которое она начинает опровергать в той части текста, что вошел в шестую главу книги. В главах с третьей по шестую текст строится по принципам биографического сходства, общих учителей и учебных институций, характерных методов работы (изорепортажи), но в главе шестой материалу недостаточно лишь бытийного, документального стресса — появляются редкие для книги вопросы о стиле, об «иерархии жанров и сюжетов». И что самое замечательное, Ройтенберг сама начинает вплотную подходить к проблемам, не относящимся к излюбленным индивидуальным особенностям отдельного предшественника плеяды. В шестой главе, посвященной теме личного и общего, бригадной системе в творческой работе тех лет, появляются очертания жанрово и стилистически сближенного корпуса художников-урбанистов, или, как их именует автор, городских летописцев. В поиске их генеалогических корней Ройтенберг распространяет раскопки необычайно широко: «русская школа Федотова, Соломаткина, Шмелькова, журнальная публицистика начала XX века, городской изобразительный фольклор, романтический гротеск предреволюционных лет, экспрессионизм, поздний Домье, Гис, Северини, де Пизис» (с. 269–271). Возникает уверенность в тематическом направлении их пути — «концентрация энергии, движение». И с широтой и точностью утверждается межвидовая и стилистическая

закрепленность станкового искусства: «Открытый в прозе эффект укороченной фразы, соединение предметов, по бытовой логике не соединяемых, масштабных сцеплений — столкновений в кино, скачки масштабов, перепяды в смене планов, игнорирование временной условности изображения, своеобразная композиция элементов, обретающих во взаимодействии новое качество, — все это явления одного порядка. Это — стиль искусства на рубеже 20-х и 30-х» (с. 279). Здесь, как мне видится, появился небольшой пример того, какой следующий этап ждет неполярное искусство, обнаруженное трудом Ройтенберг и нуждающееся в структурно-стилевой организации. Хотелось бы привести отрывки из записок художника Н.Ф. Лапшина, не включенного в плеяду по причине своей достаточной известности, но буквально вторящего размышлениям Ройтенберг о генеалогии, среде и нацеленности художников довоенного советского искусства: «...какая масса времени потрачена совершенно зря. То ли от личных моих свойств — неуверенности в себе, то ли от отсутствия среды искусства и неумения создать эту среду. Не было хорошей школы, не было традиции, нужна была «переоценка ценностей». И далее в тексте приводятся два образца, поразивших Лапшина «реалистичностью — совпадением зрения на мир» — картины А. Марке и эскизы портретов к «Заседанию Государственного Совета» И. Репина. Эти примеры характеризуют два противорасположенных лагеря творцов — виртуозов-исполнителей и демиургов-композиторов. Лапшин намечает «линию своего развития», дает краткий перечень искусств, через которые она проходит, — там мы находим рисунки коптских тканей, византийские фрески, Гойю (разброс, сравнимый с приведенными выше предтечами урбанистов). Мысленно пытаюсь соединить такие «линии развития», мы получаем сеть, паутину, ловчее устройство. И читаем совершенно логично в завершающем абзаце: «Чем свободнее метод, тем живее картина. Чем меньше движения кисти... тем свежее живопись. Материал — не только средство передачи природы, а воссоздание восприятия природы в живописном материале. Отсюда, далеко не сразу, я сделал выводы»¹. Плеяду невозможно сепарировать по принадлежности к учителям и институтам, по месту рождения (например, кроме двух столиц — Нижний Новгород, Саратов и Вятка) или по участию в группах и объединениях. Остается самое сложное и захватывающее: отслеживая особенности их метода и языка, встраивать потерянное поколение на малонаселенную неполярную территорию, помня о сравнимой удаленности от полюсов «авангарда» и «соцреализма». И книга О.О. Ройтенберг не только остается неизбежным справочным материалом, но и, как показало время после ее выхода, провоцирует результативные исследования и находки. Восьмая глава книги-альбома называется «Продолжение следует...», и это действительно значит, что она не последняя.

¹ *Рукопись Лапшина Николая Федоровича — художника. Автобиографические записки (1941) / ОР ГРМ. Ф. 144. Ед. хр. 452.*

Аксиомы и реалии графики

Графические произведения старых и современных мастеров

Незаметно и без внешних проявлений в последние годы прошлого века окреп и возрос устойчивый интерес уже зрелых художников к рисунку как к самостоятельной форме творческого самовыражения: с опытом приходит убеждение, что без рисования снижается внутренний импульс. В истории искусства были периоды расцвета и упадка рисунка. В последние годы растет интерес к графическому искусству и у художников, и у зрителей. Вызван он в первую очередь оперативностью графических средств выражений, их способностью точно чувствовать и отражать изменчивый бег времени и внутренний мир современного человека.



Потому не случаен и интерес, который вызвала у профессиональной публики выставка «Графические произведения старых и современных мастеров», организованная Творческим Союзом художников России в Рязанском художественном музее им. И.П. Пожалостина.

Это уже третья выставка, но она принципиально отличается от предыдущих, прошедших в Музее пейзажа небольшого волжского городка Плес. Первые две выставки были, естественно, связаны с отражением темы пейзажа в рисунке, а каталоги к ним можно рассматривать и как самостоятельное художественное событие. В одном из каталогов была впервые опубликована коллекция рисунков старых мастеров из собрания Музея пейзажа, практически неизвестная художественной общественности. Увы, это далеко не единственный пример того, что во многих художественных музеях России уникальные собрания отечественных рисунков лежат «мертвым грузом» в запасниках и практически неизвестны публике, ни специалистам. Однако практика невнимания к уникальному графическому наследию заметно меняется в последние годы. Рисунок как самостоятельный вид изобразительного искусства все более привлекает внимание современных художников, арт-критиков, музейных сотрудников и галеристов. Подтверждением тому стал выход в свет прекрасно изданного каталога рисунков XVIII века из собрания Государственной Третьяковской галереи. Возрастает интерес к рисунку со стороны современных галерей, возникают даже специализированные арт-галереи (например Г.О.С.Т.) с постоянными графическими экспозициями. Проект галереи «Музей графики» регулярно знакомит общественность с малоизвестным графическим наследием русских мастеров XIX–XX веков.

Идея проекта «Рисунок старых и современных мастеров» возникла несколько лет назад в Плесе во время встречи руководителей Творческого Союза художников России с директором Рязанского областного художественного музея В.А. Ивановым, который и предложил организовать выставку в стенах его музея, обладающего обширной коллекцией рисунка. Было решено не ограничиваться показом лишь пейзажного жанра, а сделать полноценную выставку рисунков старых и современных мастеров на базе коллекций Рязанского и Плесского художественных музеев, включив в нее произведения современных художников. Главная задача проекта – показать лучшие музейные произведения во всем многообразии графических жанров и техник. Организаторы выставки не ограничились показом «чистого» рисунка, в экспозицию вошли произведения, выполненные в технике пастели, акварели и темперы. Подобное расширение творческого диапазона рисунка, безусловно, сделало проект и многообразнее, и интереснее для современного зрителя. Выставка стала заметным событием местной культурной жизни. Об этом говорило присутствие на открытии руководство Рязанской области. Незадолго до нее состоялась встреча руководства Творческого Союза художников России и Рязанского областного художественного музея им. И.П. Пожалостина с губернатором Рязанской области Г.И. Шлаком.

Уникальность выставки в том, что на ней был представлен широчайший спектр графических произведений, впервые объединяющий мастеров изобразительного искусства трех веков: от вы-

дающихся художников XIX – начала XX века: А.П. Брюллова, М.А. Врубеля, В.И. Гау, В.В. Кандицкого, Б.М. Кустодиева, М.В. Нестерова, И.П. Пожалостина, И.Е. Репина, Н.И. Фешина, Ф.А. Малявина, А.А. Лабаса до известнейших мастеров наших дней, представителей старшего и среднего поколения: Т.Т. Салахова, Е.И. Зверькова, З.К. Церетели, Э.Н. Дробицкого, А.А. Бичукова, А.И. Мичри, В.Д. Бускина, И.П. Обросова, Е.В. Ромашко, И.А. Иващенко, К.В. Петрова, И.В. Лапина, Н.Л. Грызловой, Г.Л. Чайникова, А.А. Воронкова и др.

Но выставка показала также ведущую роль рисунка в творчестве молодых художников, вошедших в искусство России на рубеже тысячелетий...

Безусловный интерес вызывает попытка организаторов выставки перекинуть исторический мостик между прошлым и будущим, показать формообразующую, конструктивную основу рисунка для развития творческой личности вне зависимости от «цеховой» принадлежности и стилистической направленности. Не случайно на ней представлены произведения ведущих мастеров Российской Академии художеств, а также питомцев столь разных внешне, но вполне органичных по сути школ рисунка МГАХИ им. В.И. Сурикова и МГХПУ им. С.Г. Строганова. В выставке приняли участие мастера современного искусства и талантливая творческая молодежь. И это позволило создать достаточно полную картину состояния графической культуры нашего времени. Отдельные «белые пятна», присущие экспозиции первой трети XX века, восполнены произведениями, поступившими из частных собраний.

Проект «Графические произведения старых и современных мастеров» не претендует на научность. Его организаторы поставили перед собой конкретную задачу – привлечь внимание творческой общественности к важнейшему компоненту художественного творчества, каким во все времена был рисунок. Чрезвычайно важно, что организаторы выставки в Рязанском художественном музее показали стилистическое многообразие и эволюцию графического языка, вполне органично соединив традиции прошлого, реалии настоящего и перспективы на будущее. Проект совпадает с политикой и Российской Академии художеств, и Творческого Союза художников России, направленной на повышение уровня художественного образования в России. Истина «Рисунок – основа всякого искусства, каркас любого художественного произведения» сопровождает все годы нашего студенчества и ранний период становления творческой личности. Тем не менее у многих молодых художников эта аксиома почему-то стала вызывать сомнения и как следствие упорное нежелание рисовать. Возможно, причина в компьютеризации, превратившей авторскую графику в самый некоммерческий продукт искусства. Заработать на ней в последнее десятилетие удавалось очень немногим российским художникам. Не потому ли многие крупные мастера рисунка, побросав карандаши и резцы, взялись за живописные кисточки, пробуя свой талант «на соседней живописной меже»?

На выставке состоялось обсуждение проблем сохранения и развития достижений российской изобразительной культуры, а также дальнейших конструктивных взаимоотношений местных учреждений культуры и Российской Академии художеств.

Валерий Малолетков

Об альманахе «Мир искусств»

Пять выпусков альманаха «Мир искусств».

Пять объемистых книг. Пять талантливых искусствоведческих томов. Пять обобщающих культурологических взглядов на философию и реальность искусства в лицах, тенденциях, исторических срезях, материалах и художественных ипостасях всея Искусства, будь то музыка, театр, искусства пластические, архитектура, но и кинематограф и, наконец, литература, рассмотренная с позиций идеального художества (не «литературоведение», при всем при том).

Первый альманах (1991), памяти А.А. Аникста, ответственный редактор Борис Зингерман. Кризисное для живого искусства время отдалило последующие выпуски друг от друга и от будней и быта творческой среды, сохранив им нелегкое счастье одиночного плаванья в глубокомысленных волнах научной литературы.

1995, 1997, 2001 годы, наконец, 2005 (хотя книга сообразно издательскому плану помечена 2004-м)...

Последний, пятый, выпуск, как и четвертый, открывающийся этюдом памяти Бориса Зингермана, состоялся благодаря трудам пронзительно-го и строгого искусствоведа Михаила Бусева (зам. ответственного редактора), подхватившего и завершившего незаурядные замыслы вдохновителя и ответственного редактора альманаха «Мир искусств» Бориса Исааковича Зингермана (1928–2000) в его образном представлении об искусствознании как писательском исследовании чисто художественного, собственно творческого, специализированного материала и одновременно исследованиях художественной личности, явленных в неслучайном слове.

Назвав альманах «Мир искусств», его создатели, разумеется, не были свободны от воспоминаний о «Мире искусства» Дягилева и Бенуа.

За столетие, разделяющее два этих начинания, не раз и не два возвращались художественная мысль и общественные разговоры к попыткам постичь, что же такое искусство, кому оно принадлежит и принадлежит ли, как воздействует на нас и как мы на него воздействуем.

«Мир искусства» Дягилева – Бенуа как журнал, эстетическое движение и собрание поистине незаурядного свойства индивидуальностей, опаленных соприкосновениями истинного дара в точке кипящего вдохновения, оставил по себе память-символ и символы памяти о личностях, растворенных в художественной атмосфере и ткущих эту атмосферу в незавершенности времени.

Тот «Мир искусства» вовлек в среду реализованных переживаний пластических искусств музыку, музыкальный театр – оперный, но прежде всего балетный. Он мыслил союз искусств в нераздельном сплавлении.

Новое время утвердило разделение искусств и привело к зарождению в каждом из них своей отдельной, нередко замкнутой, хотя внутри себя гармоничной, атмосферы существования – самодостаточной, с автономным «питанием», нередко враждебной к соседствующим искусствам, хотя и сознающей изначальность взаимовлияний от самого часа рождения.

Но «ароматы и звуки» сближения искусств после их затянутаго дистанцирования друг от друга, при неизменности остаточной эмоциональной памяти («родовой памяти») о существовании без границ во время оно, все же «реют в воздухе».

«Мир искусств» – будто провозглашает мир между искусствами (литература среди них).

«Мир искусств» – по-своему констатирует несомненность развитого раздельного существования отдельных искусств в ту историческую пору,

когда, если уж не соединить, то хотя бы сблизить их может лишь ощущение родства через чувство близости и мысль о близости изначальной и в итоге конечной.

Так, альманах «Мир искусств» открыл свои страницы исследователям разных искусств в их поиске, в частности, сложных пограничных состояний и в устремлении к возвышению мысли, объемлющей целостный мир искусств полетным взором.

Особенность пяти книг альманаха, особенность замысла и воплощения состоит, на наш взгляд, в том, что приглашенные к участию авторы, каждый из которых является несомненным специалистом в своем разделе знания, вдруг обретают благодаря атмосферному «взаимному опылению» ощущение внутренней свободы, освобожденности от канонов профессионального изложения материала в его проблемах, целях, фактах и устремляются в писательство, оставаясь при этом в полном научном «здравии».

Эффект для «потребителя» искусствоведческой литературы неожиданный: он открывает для себя личность автора, в котором через свободу самоощущения в пределах профессионального владения профессиональным материалом просыпается писатель.

Условность публичного проявления в любой профессиональной среде (искусствоведческая не исключение) непременно оказывает сковывающее (можно назвать его и организующим) влияние на личность высказывающегося автора.

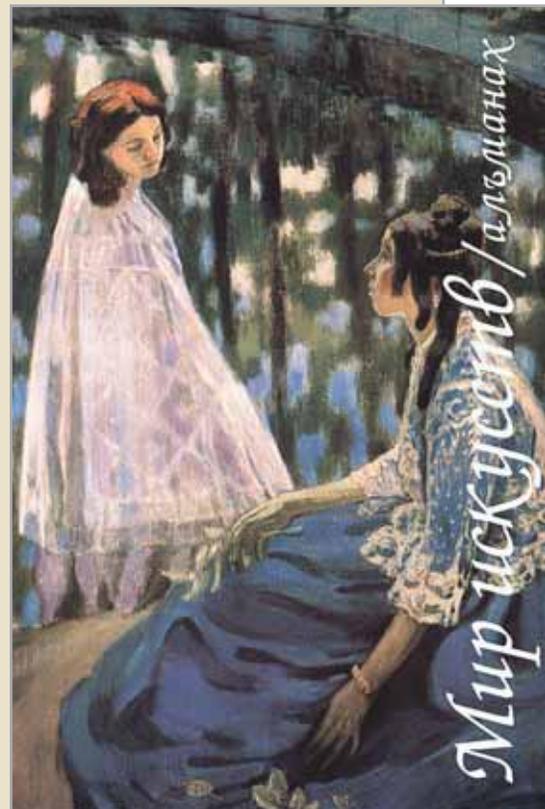
Иное дело, когда тебя окружают не только «свои» коллеги-специалисты, но и «чужие», из других искусств, среди которых есть и те, что всегда высказывались – устно и письменно – как-то по-своему свободно (а это еще уникальнее, чем высказываться смело).

Среди авторов альманаха с истинно писательским дарованием каждый назовет Нину Александровну Дмитриеву, Бориса Исааковича Зингермана, Татьяну Израилевну Бачелис, Константина Лазаревича Рудницкого, Оксану Тимофеевну Леонтьеву, Марию Андреевну Чегодаеву, Григория Юрьевича Стернина, Дмитрия Олеговича Швидковского, Глеба Геннадиевича Поспелова, Александра Клавдиевича Якимовича, Александра Ильича Морозова...

Разумеется, я назвал не всех. Разумеется, следовало бы продолжать перечисление и произнести имена Алексея Бартошевича, Марины Рахмановой, Светланы Савенко – словом, едва ли не всех авторов «Мира искусств». Или не называть никого вовсе, ибо осознаешь, что так и не назвал самого главного автора альманаха – взаимовдохновляющее самоощущение каждого исследователя в достойном кругу избранных и в максимальном приближении к своим героям, едва ли не в родстве с ними – наедине с их чувствами, художественными верованиями и своими обгоняющими реальность мыслями.

Охарактеризовав по возможности кратко наши ощущения от всех пяти выпусков «Мира искусств» и сознавая, что продолжение этого издания вряд ли станет реальным делом искусствоведческого сообщества, я невольно рассматриваю пятый выпуск альманаха как завершающий, хотя и определенно чувствую, что завершающим он не замышлялся, высказанные на страницах предшествующих четырех альманахов мысли, факты, догадки, предположения, интерпретации создатели и соучастники пятого выпуска не итожат и не пытаются специально развивать и продолжать.

Все в пятом выпуске свободно, деления на разделы условны и слегка формальны, по-хорошему «не научны» и знаменуют скорее «свободу



собраний» в корпоративном сообществе профессионалов, где каждый друг другу, может быть, и не столь интересен, но все вместе – сила.

Особая доля читательская – она легка и тяжела одновременно. Взяв в руки один объемистый том, читатель пятого выпуска с удовольствием узнает и о предыдущих четырех книгах (приложено их исчерпывающее оглавление) и окажется вдруг среди знатоков отдельных искусств и литературы, каждый из которых занят своим научным поиском, разработкой своих тем (уж если Светлана Савенко, то непременно о Стравинском, если Елизавета Суриц, то история балета). При этом возникают новые подходы к своим темам, к истории искусства и к самим себе. Авторы будто оставляют «пьедестал» собственного авторитета и с живостью, отнюдь не академической, интересом совершенно человеческим увлекают нас неким фрагментом культурного процесса и явлением человеческого таланта в нем, вдруг только что им самим открывшимся (в эти минуты забываешь, или они забывают, что сами этот драгоценный фрагмент и открыли).

И читателю в этот миг тоже радостно. И если он, читатель, не из числа коллег и соперников конкурентов, то на какие-то минуты ему, читателю, начинает казаться, что он сам – невольное продолжение авторского существа и уж во всяком случае «соучастник» открытия-поиска.

Так воспринял я работу Григория Стернина «Между Россией и Италией – из жизни русской художественной колонии в Риме 1830–1840-е годы» или Валерия Ерохина «La musique: qu'est-ce que c'est?», или Александра Морозова «В поисках исторической целесообразности», или Ирины Вершининой «О прозе Пушкина. Взгляд читателя». Особняком стоит полемический этюд Марии Чегодаевой «Авангард и Бог».

В разделе «Воспоминания, публикации, сообщения и переводы» сразу несколько примечательных текстов: «Из воспоминаний об Артуре Никише» Семена Консторума, «Малер» Арнольда Шенберга (перевод и комментарий О. Лосевой) и блистательный этюд недавно ушедшей Оксаны Леонтьевой (Никитиной) «У кого мы учились: Б.И. Пуришев, В.А. Цуккерман». Вот где личное и художественное явлено талантом автора в единстве личности героев – выдающегося лите-

рецензии

ратуроведа, крупнейшего музыковеда-теоретика и самого повествователя, ставшего еще одним героем очерка.

Украшением пятого выпуска альманаха стало опубликованное здесь исследование Н.А. Дмитриевой «Авторедактура Чехова».

Выдающийся современный историк, теоретик и критик искусства, писатель об искусстве Нина Александровна Дмитриева, чей знаменитый труд «Краткая история искусств» был удостоен в 2003 году (посмертно) Государственной премии России, участвует во всех пяти книгах альманаха. Она здесь «коренной» автор (как и ее восхищенный приверженец Борис Зингерман). В первый выпуск (1991) вошел ее труд о «Божественной комедии» Данте. Второй выпуск (1995) открывался фундаментальным исследованием «К проблеме интерпретации». В третьем выпуске можно было прочесть сразу две работы: «Об одном рисунке Пушкина» и портретный очерк «М.А. Лифшиц» — о знаковой фигуре литературно-художественного процесса недавних времен. В четвертой книге альманаха, в разделе «Вокруг Чехова», рядом со статьей Б. Зингермана «Между Европой и Азией» стояла дмитриевская «Мистическая повесть А.П. Чехова» — о «Черном монахе». В пятой

книге имя Нины Александровны Дмитриевой уже в траурной рамке. Опубликованная здесь «Авторедактура Чехова» — в каком-то смысле итог ее размышлений о сложных взаимоотношениях художника с самим собой, своим воплощением в искусстве и загадочной силы стремлением до последнего влиять на свое творение, уже освободившееся от авторской воли. В последних строках Дмитриева говорит о «поистине вечной теме расставания с прошлым и ухода в неизвестное»...

Слабых, неточных, неубедительных звучаний в пятом выпуске нет или почти нет. Выразительных акцентов при этом множество. Однако в силу свободного течения мысли на страницах альманаха целостную картину и ее композиционный строй мы угадываем и определяем сами.

Среди того, что открылось во всех пяти томах, ко многому хотелось бы вернуться, перечитать, сделать своим. Таковы (для меня) «М.П. Мусоргский: личность художника и его творческий метод» Григория Головинского, «Сэр Кристофер Рен и английская архитектура второй половины XVIII в.» Дмитрия Швидковского, «Архитектура авангарда и картина мира в XX в.» Александра Якимовича (IV выпуск), «Satyricon Федерико Феллини» Татьяны Бачелис, «Сакральная идея и

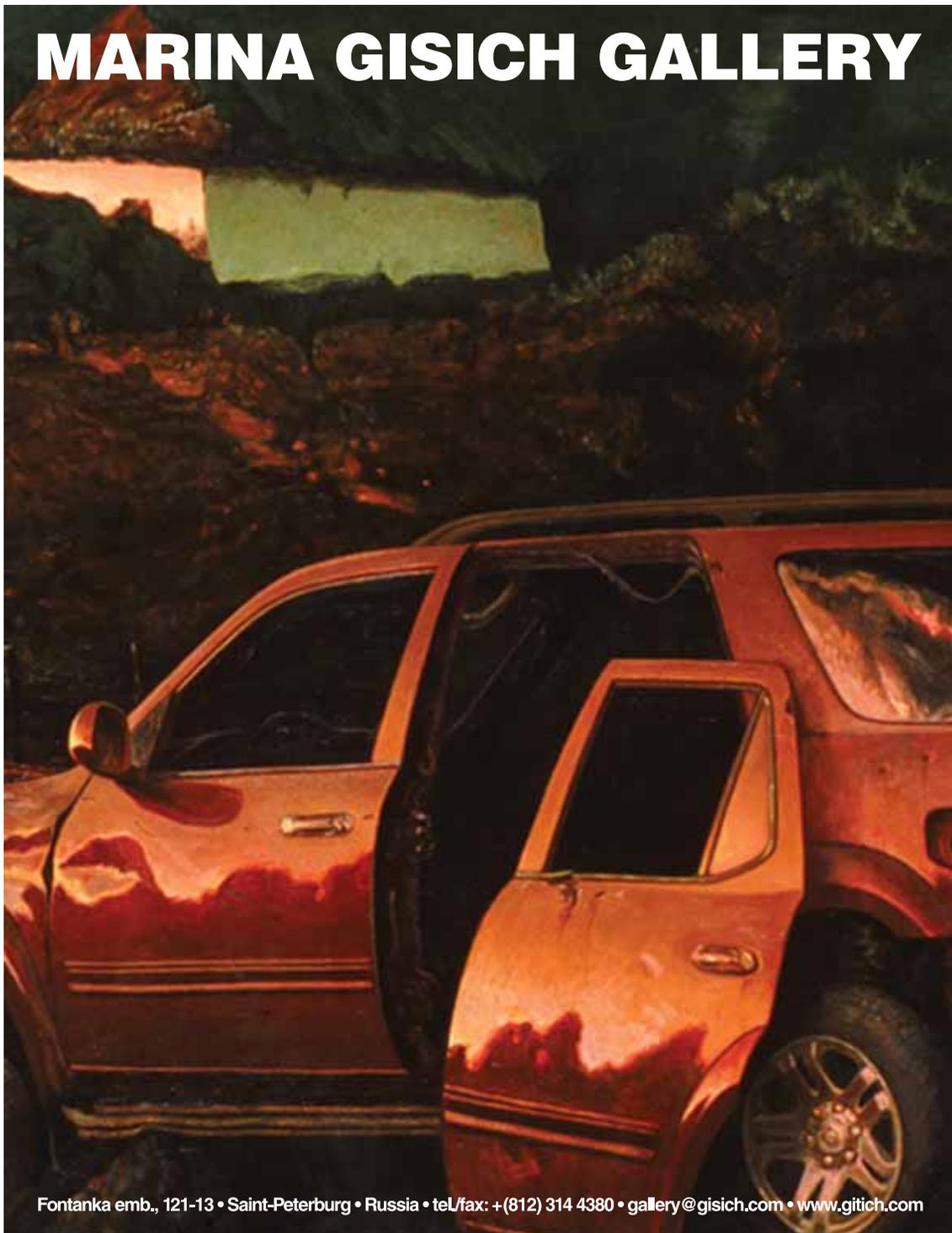
художественный образ» Евсея Ротенберга, «Писатель и художник в культурной жизни России 1870–1880-х годов» Григория Стернина (III выпуск), «Структурный реализм Александра Таирова» Константина Рудницкого и «О развитии чувства времени в русском искусстве XIX в.» Глеба Поспелова (II выпуск), «Театр трагической доминанты» Владимира Фролова, «Эстетика гражданственности» Бориса Зингермана, «Уроки Гамлета» Алексея Бартошевича — все три статьи о Театре на Таганке (I выпуск).

В статье Алексея Бартошевича и Михаила Бусева «Памяти Бориса Зингермана» (IV выпуск) читаем: «Зингерман писал об искусстве, вернее, о разных искусствах нашего столетия, о сложнейших формальных исканиях современных художников, но всегда имел в виду переданную в искусстве историю современного человека, его жизнь, его судьбу, которая то и дело становилась участью»...

Не так ли и альманах писал о разных искусствах, о сложнейших исканиях художников, всегда имея в виду переданную в искусстве, воплощенную искусством историю человека в его самораскрытии и осознании своего одиночества со временем.

Андрей Золотов

MARINA GISICH GALLERY





при поддержке транспортной фирмы «Шенкер»



Хорс Вакербарг КРАСНЫЙ ДИВАН

— история
человечества

31.05.2007 – 24.06.2007



Выставка открыта
по адресу: ул. Петровка, г. 25
ежедневно, с 12.00 до 20.00

НОВЫЙ АНГЕЛАРИЙ

Проект Московского музея современного искусства



Юлия Валькина, «Angel racing team» 2006, цифровая печать

Ангелы...

**Тема, волнующая художественное сознание уже более двух тысячелетий.
Новое время, новое видение... "Новый Ангеларий".**

Авторы идеи, кураторы проекта: Колесников Денисов



Правительство Москвы, Комитет по культуре города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

8 сентября - 7 октября 2007 года. Ермолаевский переулок, 17, телефон для справок: (495) 694 6660

mmoma.ru

специальные проекты 2-й московской биеннале современного искусства

ПЬЕР И ЖИЛЬ В МОСКВЕ

Великолепная Мирей Матье на фоне ярких, неправдоподобных, приторных цветов, ледяная Сильви Вартан в окружении острых пугающих сосулес, Игги Поп с дикими глазами-пуговицами... На ретроспективе «Пьер и Жиль» в ЦВЗ «Манеж», организованной МДФ, попадаешь в синтетический китчевый рай уникального французского дуэта: более 200 произведений, начиная с ранних «Принцы и принцессы», «Боги и богини» до более поздних – «Святые», «Восторги леса»... В каталогах разных выставок Пьера и Жили называют по-разному: «фотографы», «живописцы», «экспоненты культуры геев», «живые проявления китча». Художники не обращают внимания на эти определения. Им важно лишь одно: сохранить идеализированный мир, в котором обитают их герои, ослепляющий своей синтетической красотой, где святые и божества миловидны и привлекательны, как топ-модели, а красота женщин кажется холодной и застывшей. Изображены же герои их работ на фоне пышной растительности, произрастающей в искусственной оранжерее. Каждая работа покрыта «сахарной пленкой», скрывающей идеальную страну фата-морганы. Неизвестны фамилии тандема. Пьер родился в Ван-дее в 1950 году, учился в Институте фото в Женеве. Там он начал делать фотографии друзей, наряжая их в костюмы сказочных героев, делать фотомонтажи. Жиль родился в 1954 году на севере Франции, в Гавре. В 15 лет он бросает лицей и поступает на курсы живописи в Академии изящных искусств. Вскоре он «открывает» для себя искусство Уорхола и связанных с его «фабрикой» художников, а также кино андерграунда. Как в жизни, так и в творчестве, Пьер и Жиль неразлучны со дня своей первой встречи в Париже 30 лет назад во время чествования японского стилиста Кензо. Свой стиль они нашли случайно, развлекаясь фотографированием друзей, гримасничающих или строящих смешные рожи на раскрашенных яркими красками фонах. Однако фоны на фотографиях показались им слишком блеклыми, и Жиль несколькими «ударами» кисти «оживил» их, сделав более яркими. Так родился новый творческий тандем. Пьер, который в течение многих лет работал фотографом в журналах «Интервью» и «Фолк», делает фотографии знаменитых персонажей, а Жиль создает сценографию, соответствующий антураж и прописывает фотографии, то акцентируя, то скрывая черты героев, добавляя голубые небеса и ирреальное окружение. С 1991 года Пьер и Жиль живут в доме на окраине Парижа, используя его и как мастерскую. Здесь же хранится большая часть их реквизита: пластиковые пальмы, театральные костюмы, парики, различные предметы туалета для персонажей. Пьер и Жиль делали фотографии представителей поп-музыки, мира моды, кино, придумывали невероятные трюки с их переодеваниями, изобретательно продумывая сценарий каждой работы. И уже на последней стадии ручным способом они добиваются нужных световых эффектов, изображают приторные слезы у героев, брызги морских волн и т. п. Художники вдохновляются искусством Индии и Японии, рекламными афишами, сувенирами для туристов; изображениями святых и индийских божеств на фотографиях начала XX века. Среди их работ – портрет певицы панк-рока Нины Хаген с сыном (в облачениях Девы Марии и младенца Иисуса, 1991); портрет Катрин Денев (в образе «Белой Королевы», 1991), а также неизвестные модели, которые позируют, персонифицируя Жанну Д'Арк или св. Себастьяна, других святых, мифических героев. Пьеру и Жиллю нравится искусство Франциско Сурбарана и Гюстава Моро, Винсента Ван Гога, Отто Дикса, Энди Уорхола. Оба художника любят путешествовать по Дальнему Востоку, Юго-Восточной Азии, Индии, слушать арабскую и индийскую музыку, смотреть индийские фильмы и западные видеоклипы.



2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



cornice

venice art fair

the new contemporary
art fair in venice,
to coincide
with the opening days
of the 52nd
visual arts biennale
7th > 10th june 2007
full public opening
6th june 2007
press and vip preview
www.corniceartfair.com

sponsored by

POLETTI
GRUPPO

with the patronage of

 REGIONE DEL VENETO

 PROVINCIA DI VENEZIA

 CITTÀ DI VENEZIA

 apt
AGENZIA DI PROMOZIONE
TURISTICA DELLA
PROVINCIA DI VENEZIA

параллельная программа 2-й московской биеннале современного искусства



САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ ВЫСТАВКА БИЕННАЛЕ

Феерическое, увлекательное зрелище ожидает зрителя на выставке «Видеопрыжок. Эксцентрические кинокартины Пьерика Сорена» в главном зале ЦДХ. Большой затененный зал превращается в видеотеатр одного актера, мастера видеонаходок Сорена. Он повсюду. Вот на шести экранах неутомимый автор в быстром темпе делает зарядку, звонит по телефону, занимается домашними делами. Рядом на большом экране Сорен предстает в образе религиозных деятелей, весело, остроумно и изобретательно рассказывает про свою жизнь, мечты и фантазии. Детально продуман дизайн, даже светящиеся этикетки. Особенно завораживают оригинальные видеоустановки (оптический театр), где с крошечной фигуркой автора происходят невероятные превращения и приключения. Вот он «бежит» по дорожке играющей пластинки. А в видеоинсталляции с золотыми рыбками герой танцует внутри аквариума. В другой видеоинсталляции непрерывно вращающийся персонаж оказывается в пещере из «золота», из которой он не может выбраться. В самой зловещей видеоинсталляции «Персональный прибор лицевой пластической хирургии» крошечный герой надевает на лицо специальную установку, и начинается процесс изменения-омоложения его лица, которое «кромсает» лазерный луч, пока оно не превратится в череп. Такого тотального охвата видеоарта, такой невероятной изобретательности и дерзости мы еще не видели. В 40 видеоэкспонатах можно познакомиться с видеоживописью, видеоскульптурой, видеоинсталляцией, видеотеатром, видеоперформансом, концептуальными видеоинсталляциями.



ИЗВЕСТНЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ МАСТЕРА В ГАЛЕРЕЕ ТАТИНЦЯНА



Необузданная стихийная сила ощущается в персонажах-«дикарях» из современных городских окраин — на картинах немца Дж. Меезе («Идита», «Нонниной из Аренберга»). На его огромных полотнах фантазмагорическим образом смешиваются элементы стилистики комиксов, экспрессионизма, средневековых распятий. Его герои — злодеи, супермены или новоявленные пророки, воплощающие сущность власти, коррупции. Выступая в роли шамана, Меезе «разыгрывает» на холстах мистерии, наполненные мощной энергией, что проявляется и в неистовой манере письма. Но всегда ощущается насмешка автора над этим брутальным пафосом. Неменьшая драматическая сила сокрыта и в его бронзовых скульптурах («Наполеон», «Гордый орел»), поражающих мастерством и тончайшей проработкой деталей. А Кр. Офили в роскошном холсте «Св. Люсьен» дерзко и остроумно претворяет опыт современной городской жизни чернокожего с отсылками к традиционному африканскому искусству, поп-культуре, музыке хип-хоп. И в шикарных шаржированных бронзовых скульптурах («Голубая Луна», «Золотая Луна») он смело бросает вызов стереотипам в отношении черных. А картина «Красная Сиена» П. Дойга захватывает магическим реализмом, смелым препарированием романтической традиции, силой цветовых сочетаний, умением передать атмосферу меланхолического состояния природы. На емкой, насыщенной выставке «Hanky Dogy» («Все в ажуре») в Галерее Гари Татинцяна представлены работы 10 ведущих зарубежных художников, с которыми работает галерея. Большие и маленькие, живописные, графические, скульптурные работы разных авторов удачно сопоставлены в пространстве галереи и являют изменчивый, двойственный образ современного искусства.



ПРЕОБРАЖЕНИЯ СО СВЕТОМ

Петербургский художник В. Пушницкий, занимающийся живописью, инсталляцией, графикой, видеоперформансом, изобретательно и с упоением работает со светом.



И на выставке «Lux» (живопись, объекты, свет) в галерее POP/OFF/ART с помощью света он выражает свои чувства, размышляет о происходящем в мире. Свет используется на холстах, объектах, идеально вписывающихся в пространство галереи. Все настраивает на серьезный лад: подсвеченные картины, световые объекты — мраморные плиты с латинскими изречениями, напоминающие о бренности жизни. Знарок истории искусства, Пушницкий препарировывает ее тонко и умно, образовывая зрителя, ориентируя его на новые способы рассмотрения и восприятия живописи. В свете неоновых ламп изменяется смысл изображений на картинах-тондо. Они становятся более интригующими, многозначными («Небо 1, 2»). Свет в интерпретации Пушницкого превращается в некоего Демиурга, управляющего сознанием зрителя, его поступками.

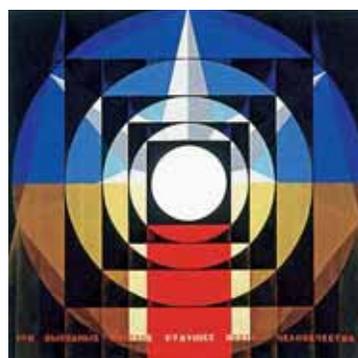


Поэтому «нормальная» живопись маслом звучит иначе (серия «Затмение», «Обиженные»). На одной стене — подсвеченные мраморные плиты, на другой — круглые подсвеченные картины, дезориентирующие зрителя, создающие завораживающий эффект.

ВЫБОР КОМАРА

На выставке «Мой выбор — пейзаж с мавзолеем» в галерее М.Гельмана В.Комар представляет пентаптих с мавзолеем Ленина и живописную мандалу с зеркалом внутри, в котором отражается пентаптих. Через обращение к традиционному искусству он пытается выявить некие ходы, которыми руководствуется его визуальное подсознательное при выборе любимого пейзажа, чтобы передать свои размышления о возвышенном и духовном, о человеческих устремлениях и о природе. И получился своеобразный метафизический автопортрет, в котором обнаруживается любовь автора к небесной геометрии, визуальным символам и метафорам, симметрии и асимметрии. Круг — символ небесной гармонии, треугольник — символ духовности. Автор вознамерился построить некий абстрактный храм, существующий вовне и внутри человека. Если внимательно рассматривать картины, то можно увидеть и небо, и зеленые деревья, и храм. Настраивают на медитацию цветовые и ритмические повторы, взаимопроникновения форм. А текст «Три выходящих — светлое будущее человечества» на картине-мандале, по замыслу автора, воплощает соединение 2 течений нон-конформизма 1970-х гг.: «соц-арт» и «духовку».

Виктория Хан-Магомедова





галерея
(495) 1071013

Ателье№2

Егор Остров выставка 27 апреля-26 мая

Центр современного искусства

ВИНЗАВОД

4-й Сыромятнический переулок д.1 стр.6

«не к старому, не к новому, а к нужному»

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТРИЕННАЛЕ ЭКОПЛАКАТА «4-Й БЛОК»

Триеннале «4-й Блок» занимает особое место среди крупных выставок графики и плаката. Стартовала в 1991 году как выставка, посвященная пятилетию чернобыльской трагедии, триеннале сразу же привлекла внимание профессионалов многих стран, став прорывом в теме, так волновавшей тогда человечество — теме чернобыльской трагедии. Уже на первой выставке были представлены работы из 21 страны. Инициатор, организатор, бессменный президент триеннале — бывший ликвидатор-чернобылец Олег Векленко.

В конце апреля 2006 года, в год 20-летия чернобыльской трагедии, в Харькове прошла Международная триеннале экологического плаката «4-й Блок». На шестую выставку, организованную под эгидой ICOGRADA (Международной ассоциации дизайнеров-графиков), было прислано более 1500 плакатов из 36 стран. Почти половина работ прошла отборочный комитет и попала в экспозицию.

Сегодня триеннале можно назвать единственной в своем роде выставкой экоплаката. Экология планеты, экологизация общества (как часть его гуманизации) стала темой триеннале, закрепившейся за Харьковом, за выставкой «4-й Блок».

С чем связан такой значительный, очевидный интерес к триеннале и ее несомненный успех?

Катастрофа на Чернобыльской атомной станции стала отправной точкой, определившей важнейшую проблему человечества сегодня, своеобразным колоколом тревоги.

Дважды в XX веке человечество содрогалось от атомного ужаса: сначала атомной бомбардировки японских городов Хиросимы и На-

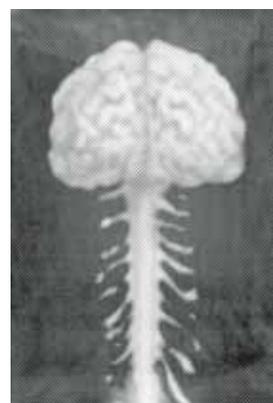


гасаки в 1945 году, затем от взрыва 4-го блока Чернобыльской атомной станции в 1986-м.

Эти трагедии не только стали в ужасный ряд войн и глобальных опасностей, но и продемонстрировали возможности уничтожения человечества и всей планеты. Чернобыльская трагедия показала, что ни одна страна не отделена от остального мира.

Сочувствие, общая боль и тревога объединили художников и дизайнеров многих стран. «Постчернобыльское» время стало эпохой защиты экологии, а «Антиатомный» плакат — оружием в борьбе с атомной угрозой.

Художники-плакатисты нашли свои знаки-символы, свою «азбуку Хиросимы» — ядерный гриб и силуэт атомной бомбы и



Й. Асаи (Япония)

С надеждой сохранить
эту красоту навечно
Плакат. Гран-при. 1991

Э. Кагаров (Россия)

Homo Sapiens. Плакат. 1997

Л. Древински (Германия)

Конечный продукт
Плакат. 2-я премия. 1991

Э. Баррера. Мексика

Чернобыль 2006
Плакат. 3-я премия. 2006





«азбуку Чернобыля» – знак радиационной опасности. Экологический плакат, заставляющий думать о нашем мире, о проблемах и будущем человечества, с каждым годом приобретает все более мировоззренческое, философское звучание, становясь значимой знаковой системой, самостоятельным жанром плакатного искусства. Он все больше трансформируется в лирический плакат, требующий от зрителя внимательного, чуткого, интеллектуального прочтения и домысливания. Показательный факт – на триеннале все больше работ жизнеутверждающих, противопоставляющих страшному, ужасному прекрасное,

Блок», может быть, как никакая другая, подходит для авторского плаката. Его трудно представить в городской среде, на многолюдной улице. Места, где мог бы художественный плакат адекватно воздействовать на зрителя, – выставочные залы, музеи, места встречи с искусством.

Зарубежные гости триеннале всегда обращают внимание на обилие молодежи в выставочных залах, где проходят выставки. И это не случайно. Сегодня в Харькове в Академии дизайна и искусств есть две дизайнерские кафедры – «Графический дизайн» и «Промышленный дизайн». Харьковская школа бы-

Ольга Селищева. Украина
Связь
Медиапроект. 2006

Мальте Ойлер
Biodisel
Видео. 2006



гармоничное. Тем не менее социально-политический плакат в обществе пока еще недостаточно востребован.

«Плакат для выставки – это и отдушина для художника, и эксперимент в лаборатории визуального языка и художественного замысла» (С. Серов. Московский концептуальный плакат. М: Линия График, 2004. С.17). Экологическая тематика триеннале «4-й

ла одной из сильнейших в СССР по значимости и уровню подготовки профессионалов, наряду с московской и ленинградской. У этой школы давняя история. В 1869 году в Харькове открылась школа рисования М. Раевской-Ивановой, которая, поскольку город стал промышленным центром, избрала художественно-промышленное направление. За 27 лет деятельности школы художественное обра-

Андреас Диммлер,
Шарлотта Каше.
Германия
Zone
Медиапроект
2006





Себастьян Куртос. Франция
«Stop Deforestation!». Плакат. Гран при. 2006

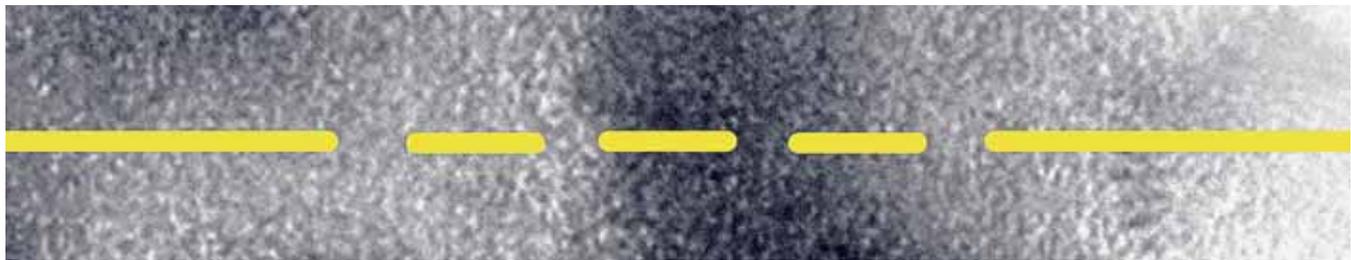
Нина Кононова. Украина
Чернобыль 20 лет спустя. Анимация. 2006

зование получили около 900 учеников. В 1912 году в Харькове открылось художественное училище, подчиненное Императорской Академии художеств, из которого и выросла Художественная академия, где в начале 1960-х годов была основана кафедра дизайна.

Студенты Харьковской академии – не только основные посетители триеннале (они вообще уверены, что триеннале проводится специально для них), но и полноправные участники ее подготовки. Каждые три года складывается команда, которая и делает «4-й Блок» событием. Все это на общественных началах и, может быть, именно во время подготовки экспозиции, в течение всех бессонных ночей студенты получают основной профессиональный и человеческий урок.

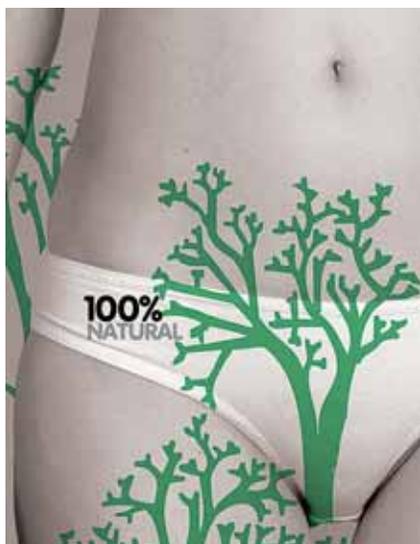
Естественно, что экологический плакат – ведущая тема не только триеннале, но и харьковской школы дизайна. Вот уже более 10 лет творческая мастерская Олега Векленко работает над этим жанром.

Во многом благодаря этому в экспозиции триеннале плакатов молодых авторов (России, Белоруссии, Германии, Украины и, конечно, харьковчан) становится все больше и больше. Студенческие работы оказываются рядом с произведениями признанных, опытных плакатистов.



Ольга Северина, Тетяна Татаренко,
Светлана Прокофьева. Украина-Россия
Underground. Перформанс. 2006

Мария Рубан. Украина
Underwear. Плакат. 2006



Педагогическая направленность триеннале проявляется и в традиционных лекциях, и мастер-классах, проводимых членами жюри и приглашенными гостями триеннале. Члены жюри и маститые гости привозят на триеннале группы своих студентов. Например, в 2006 году вместе с профессором Ан Санг Су в Харьков приехали восемь корейских студентов.

Престиж выставки, высокий художественный уровень представленных на ней работ, помноженные на актуальную тематику триеннале, определили интерес молодых дизайнеров к инициированной в этом году номинации – «Молодежный экопроект». Из России, Сербии, Литвы, Польши, Германии, Китая, Ирана, Финляндии и Украины поступило более 40 проектов.

Номинация дала возможность сформулировать проблемы, волнующие молодых дизайнеров, визуализированные различными способами – от видео и анимации до концептуальных акций в городской среде.

Участники номинации не отказываются и от формы плаката. В большинстве работ плакат дополнялся различными, усиливающими эмоциональное восприятие средствами – становился частью проекта наряду с видеоперформансом, инсталляциями или авторской книгой.

В работе над проблемами экологии авторы как бы просят зрителя: «Взгляни, Узнай себя!» («Look closer» А. Соломадиной). Это плакатная серия, где деревья – живые существа. В проекте «Another Life» Оксана и Андрей Чумаченко создают из мусора живые комичные образы животных, вызывающие улыбку у зрителя. В проекте «Recover» (дизайн-группа «Все-дома») задаются вопросы: «Все ли восстанавливается?» За какой срок природа восстанавливается после трагедий?

С завершением триеннале работа продолжается, готовятся новые выставки, мастер-классы по экотематике в других городах, идет подготовка к следующей триеннале.

Ольга Северина

РОССИЙСКИЙ ПАВИЛЬОН **click I hope**
52 ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

06.06.07
15.11.07

Италия. Венеция

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ РФ



АЕС+Ф. Last Riot. 2007

При поддержке:

Фонд «Русский авангард»
ЦУМ
Издательская группа ИНТЕРРОС
Арт-Медиа Групп
MasterCard
ОАО «ТМК»

Художники:

**АЕС+Ф / Андрей Бартенев /
Арсений Мещеряков / Юлия Мильнер /
Александр Пономарев /**

Комиссар / Василий Церетели
Куратор / Ольга Свиблова
Дизайн павильона / Сергей Мироненко

информационная поддержка



OFFICIEL



АРТХРОНИКА



постоянный
партнер



авторы номера

Апшикина Наталья Ивановна — искусствовед, директор и член Правления МОСХ России, с 1987 года директор Московского комбината монументально-декоративного искусства

Апчинская Наталья Вячеславовна — кандидат искусствоведения, зав. сектором изобразительного искусства Музея Востока

Дубова Ольга Борисовна — историк искусства, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, зав. редакцией изобразительного искусства и архитектуры Государственного научного издательства «Большая Российская энциклопедия».

Евангели Александр — искусствовед, художественный критик

Ермолаева Оксана — искусствовед

Золотов Андрей Андреевич — художественный критик, киносценарист, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России и Премии Москвы, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, академик Международной академии творчества, Национальной академии кинематографических искусств и наук России, Евразийской академии телевидения и радио

Кочемасова Татьяна Александровна — искусствовед, помощник президента РАХ, аспирант НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Курочкина Татьяна Ивановна — кандидат искусствоведения, советник Отделения графики РАХ

Малолетков Валерий — народный художник России, член-корреспондент РАХ

Северина Ольга — дизайнер, выпускник Харьковской академии дизайна и искусств, куратор молодежной номинации триеннале «4-й Блок»

Сергеева Евгения Александровна — искусствовед, ведущий научный сотрудник Московского музея современного искусства, член Российской ассоциации искусствоведов

Плюснина Елена Альбертовна — искусствовед, старший научный сотрудник НИИМ РАХ

Турчин Валерий Стефанович — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой отечественного искусства МГУ, член-корреспондент РАХ.

Успенский Антон Михайлович — кандидат искусствоведения старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея.

Улемнова Ольга Львовна — кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, город Казань

Чегодаева Мария Андреевна — доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Чмырева Ирина Юрьевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела фотографических и мультимедийных проектов Московского музея современного искусства

редакция

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru
www.gallery.artmechanics.com

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: sosna@himki.net

Ответственный секретарь
Алла Нуждина
e-mail: di-konova@mail.ru

PR-менеджер
Дарья Болховитина

Координатор международных проектов
Александр Чесноков

Редакторы
Лия Адашевская,
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

Отдел художественной хроники
Юлия Кульпина
e-mail: listdi@list.ru
Виктория Хан-Магомедова
Ольга Олюнина

Компьютерный набор
Анастасия Клецева

Перевод на английский язык
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы
Лариса Доценко
Наталья Жданова

Фотографы
Сергей Шагулашвили
Сергей Захарченко
Игорь Пальмин
Виктор Еремеев
Владимир Куприянов
Павел Киселев

Художественный редактор
Витана Сосновская

Дизайн
Константин Чубанов
e-mail: chubanov@gmail.ru

Консультант от ММСИ
Василий Церетели — член-корреспондент РАХ, исполнительный директор ММСИ

Консультант от РАХ
Дмитрий Швидковский — действительный член и вице-президент 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

зав. отделом выставок
Алексей Новоселова

отдел выставок
Марию Дубовицкую, Ольгу Меркушеву,
Асю Мухину

методический отдел
Владимира Прохорова,
Евгению Сергееву, Веру Ярных

отдел по связям с общественностью и прессой
Ольгу Князкину, Марину Стравец

отдел фотографических и мультимедийных проектов
Ирину Чмыреву, Наталью Тарасову

зав. фондами
Елену Насонову

— сотрудников 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 НИИМ 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
Прецистенька, 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»:

Поповский 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

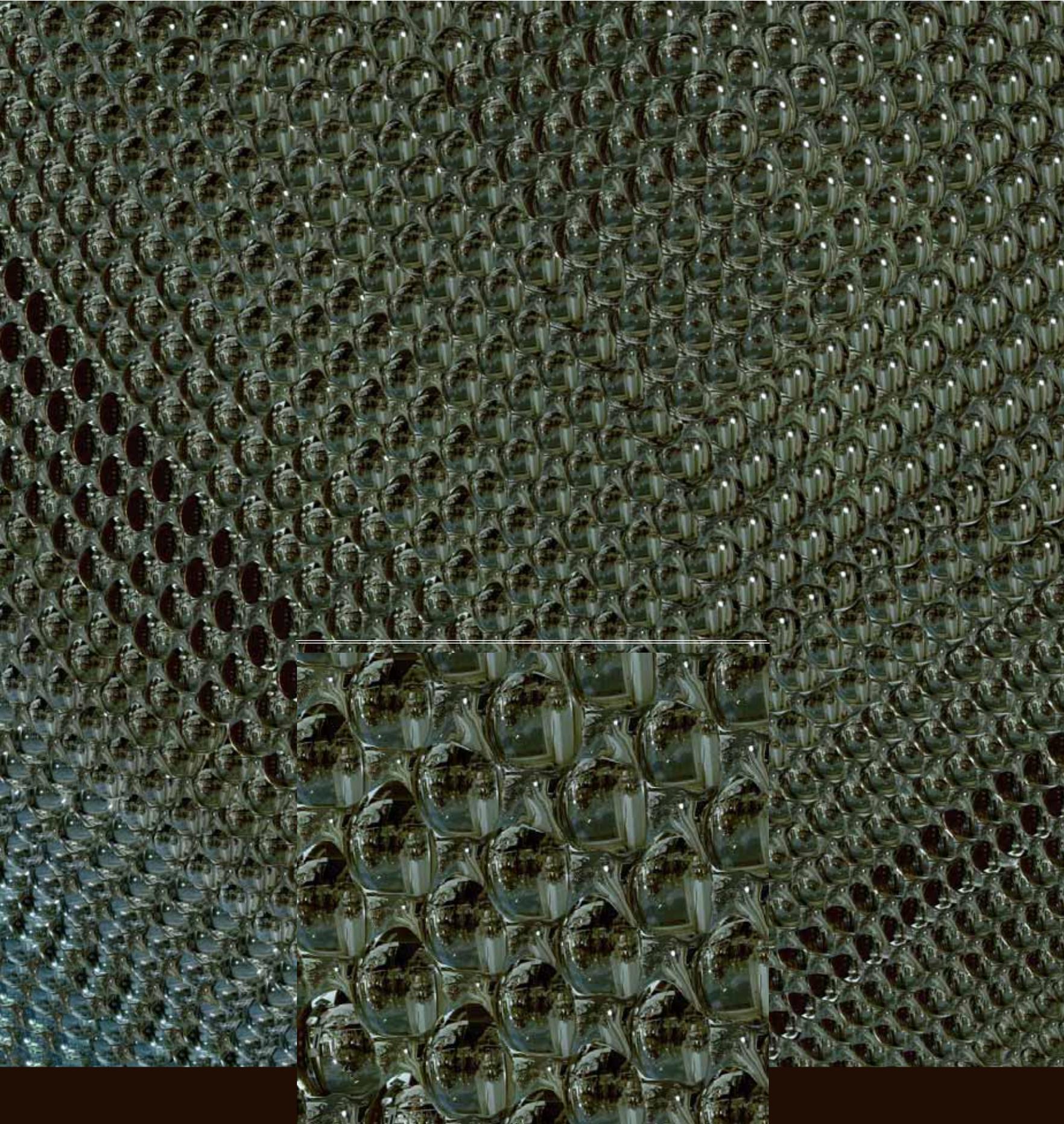
учредитель и издатель
УК «Московский музей современного искусства»

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

[www: mtoma.ru](http://www.mtoma.ru)

Подписано в печать 28.04.07
Отпечатано в типографии ООО «Корона королевская»
Тираж 10 000



Константин Худяков, "Глаз Ангела", 2007, цифровая печать, 150x150

Ангель существуют на протяжении истории уже двести лет, и ни одно произведение художников не прошло мимо «ангельского» темы. Мыслитель всегда стремится к тому, чтобы показать какими существами являются эти существа нашим современникам.
Из проекта ММСИ «Новый Ангеларий». Кураторы Колесников Денисов



МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART

Москва, Петровка ул., 25, Бродячий переулок, 17, Тверской б-р, 9
ежедневно с 12:00 до 20:00, тел.: 200 2890

moma.ru

ISSN 1812-304X



9 771812 304006