

ДИА

журнал московского музея современного искусства



LE DERNIER GRAND STYLE

церетели в париже

9 мая в Париже, в штаб-квартире ЮНЕСКО, открылась персональная выставка президента Российской Академии художеств, народного художника России, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели. Выставка приурочена к 250-летнему юбилею Российской Академии художеств и 62-й годовщине Победы над фашизмом.



На церемонии присутствовали генеральный директор ЮНЕСКО Коихиро Мацууро, Чрезвычайный и Полномочный посол РФ во Франции А.А. Авдеев, постоянный представитель РФ в ЮНЕСКО В.А. Каламанов, представители дипломатического корпуса, члены Президиума РАХ. Коихиро Мацууро выступил с приветственной речью и вручил Э.К. Церетели Золотую медаль имени Пикассо — высшую награду ЮНЕСКО.

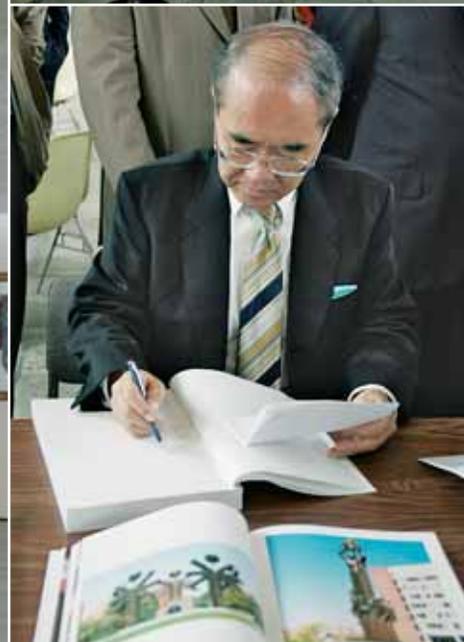


Д

ворец ЮНЕСКО в Париже украшает помещенная в одном из его залов работа Хуана Миро, редкой красоты и гармонии мозаичная стена, совершенная по композиции, ритму, цветовой гамме.

Экспозиция выставки работ Зураба Церетели, прошедшая в мае этого года в залах дворца, захватывала и этот зал — большая честь и большое испытание для художника. Достоинно выглядеть рядом с шедевром Хуана Миро — задача не из легких. Да и вообще выставиться в Париже, где все — Нотр-Дам и Сен-Шапель, Лувр, музей Орсе, дома-музеи Родена, Пикассо, сам город буквально пропитаны искусством; где живут, присутствуют все эпохи, все стили, все крупнейшие мастера. И кажется, вот сейчас подойдут и сядут рядом с вами за столик уличного кафе Дега, Ван Гог, Сезанн, Матисс... Предстать с ними на равных... Скажу прямо: я не знаю сейчас никого из современных художников, кто бы выдержал такой экзамен. Никого — кроме Зураба Церетели.

В Галерею Церетели в Москве на Пречистенке часто приходят иностранцы — художники, галерейщики, коллекционеры, искусствоведы. Иные, глядя на работы Церетели, пожимают плечами: «Все это уже было. Это же Гоген, Ма-



Медаль ЮНЕСКО имени Пикассо была учреждена в 1981 году в честь 100-летия испанского мастера, это одна из самых престижных наград в сфере искусства.

Автор медали известный испанский художник и друг Пикассо Хуан Миро.

LE DERNIER GRAND STYLE

Tsereteli in Paris

A one-man show by Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts and UNESCO Envoy of Goodwill, was opened in state at the UNESCO headquarters in Paris on 9 May 2007. The exhibition had been timed to mark the 62nd anniversary of Victory Day, and the 250th anniversary of the Russian Academy of Arts to be celebrated this year.

Miro's great ceramic wall adorns one of the rooms of the UNESCO building; a work of rare beauty and harmony, it is



Вид экспозиции в зале
с настенной мозаикой Хуана Миро

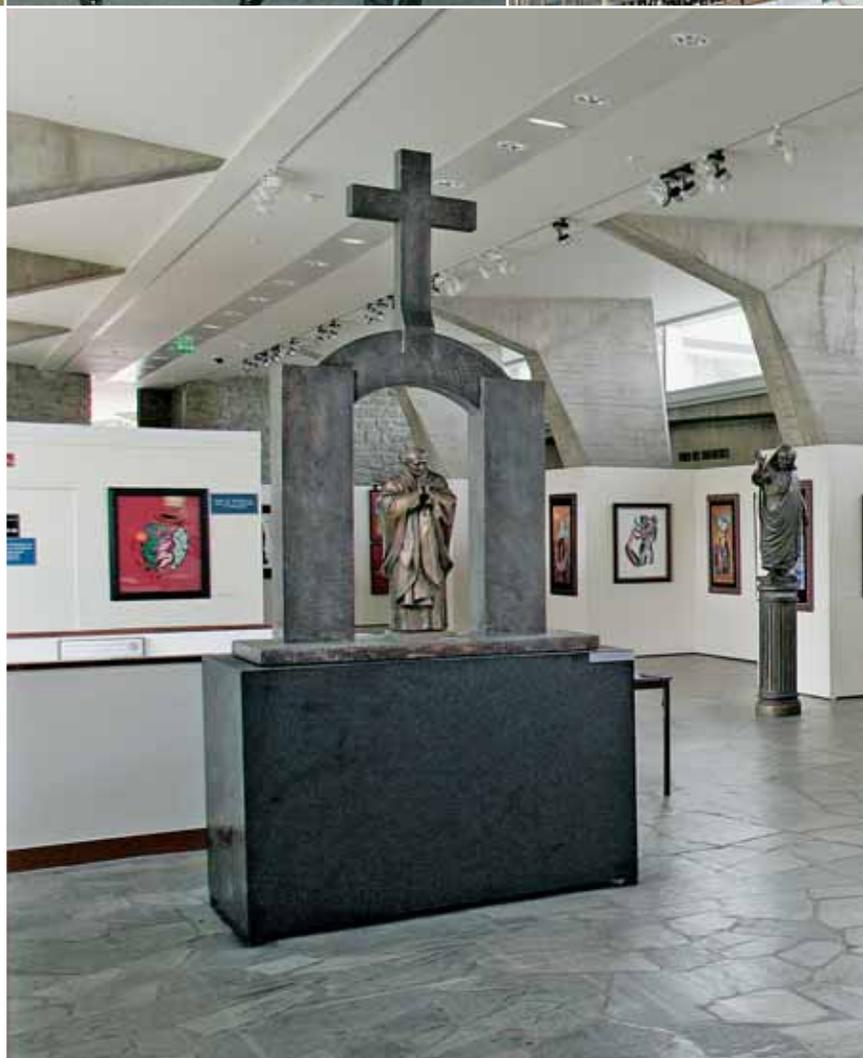


perfect in composition, rhythm and colour gamut. Some of Tsereteli's exhibits in May were on display in that room. It is a great honour and test for the artist to be displayed side by side with, and to be up to, Miro's great masterpiece. So is it to be on display in Paris. Paris is art through and through. It is Notre-Dame, Sainte-Chapelle, Louvre, Orsay Museum, museum-houses of Rodin and Picasso. All epochs, all styles and all great masters seem to be present here. The impression is as if Degas or Van Gogh or Cezanne or Matisse would come over and take a seat at a next coffee table... Would anyone of the contemporary artists be able to get along with them on equal terms? I can't name anyone — except Zurab Tsereteli. Zurab Tsereteli is a great humanist. I daresay the last one in the fine arts, a humanist on the scale of the great teachers of the past. In a world swept over with atrocities, acts of violence and immoral outrages, Tsereteli's art stands as a standard for hardly anyone now to live up to...

Zurab Tsereteli neither blames nor enforces. He creates, avidly, spontaneously, expressing himself wholly in his art, as if fearing to stand still for a moment.

Indeed, he can't afford himself standing still because he is the only one of the kind in the world, and there is no one to stand up to him, except Matisse, Gauguin or Picasso. Again and again he has to assert and defend what is simply denied these days: painting, sculpture and drawing. He is certain that he ought to keep up and save the school. He is one of the few who are responsible for the future of Great Style, still alive, not yet gone down into the museum past, boldly striding into the 21st century. He is responsible for the future of humanism in the arts.

Maria Chegodayeva





тисс, Пикассо!». Упрекая мастера в сходстве с Матиссом или Пикассо, имеют в виду, конечно же, не плагиат. Уличить Церетели в подражании великим французам невозможно, он слишком оригинален, слишком самобытен; этого нельзя не почувствовать. Ощущают другое: Церетели одной природы с великими постимпрессионистами. Работы художника позволяют вспомнить великие творения Гогена, Матисса, Пикассо. Что они сопоставимы, так это же высший комплимент, какой только можно сделать мастеру. Церетели с ними связывает единое мировосприятие, единое понимание искусства. Это тот же стиль. Последний великий стиль европейского и русского искусства — последний не в том смысле, что после него уже ничего не может быть. Последний по времени. Последний по значению.

Церетели сам постоянно декларирует в своем искусстве близость к постимпрессионистам — Ван Гог, Матиссу, Модильяни, Пикассо, Шагалу; он близок и к Пирсманшвили, и к Тышлеру, преклоняется перед ними, с гордостью называет себя их учеником, отдает им долг памяти в своих работах. Его скульптуры сродни роденовским работам.



Выставка во Дворце ЮНЕСКО продемонстрировала эту близость в полной мере. Церетели присуще то, что в такой степени было присуще великим живописцам и скульпторам XX века: блестящее владение формой, мощное звучание цвета, игра цветом и цветовыми контрастами, обыгрывание фактуры материала бронзы и камня, масляной живописи или эмали, акварельного рисунка или мозаики. Быть может более всего, его роднит с ними, отличная профессиональная школа: прекрасно «поставленные» глаз и рука, свободное владение рисунком, острое чувство пространства и ритма, позволяющие работать в любом направлении, любой технике и манере; создавать вещи условные, отвлеченно-абстрактные и строгореальные; чувствовать себя «хозяином» во всем, будь то доходящий до гиперболы гротеск и нежнейшая лири-

Академии художеств четыре дня по улочкам и площадям, музеям и соборам дивного города, склоняя голову перед скорбными православными крестами кладбища Сен-Женевьев де Буа, повторяли про себя слова Маяковского:

Я хотел бы жить и умереть в Париже, // если б не было такой земли — Москва...

Но что всего важнее, всего нужнее в наш жестокий век — то, что было свойственно великим мастерам GRAND STYLE XX века и в высшей степени Зурабу Церетели — необыкновенная человечность искусства, подлинный гуманизм — соразмерность, сопричастность искусства человеку, индивидуальному и неповторимому, каждому из нас — с нашими страданиями и радостями, нашими чувствами, нашими нелегкими судьбами. Выставка Церетели, как



ка; высокая образная символика и предельная верность натуре. Это возможно только благодаря неустанному непрерывному творчеству, тренингу, подобному тренингу скрипача или пианиста, ни на минуту не прекращающему совершенствование своего, казалось бы, и без того совершенного мастерства. Так жили и работали «великие» — так живет и работает Церетели.

Подобно Пикассо Церетели экспериментирует во многих видах изобразительного искусства: в витражах и гобеленах; в масляной живописи и разных формах графики; в мозаике и эмали — обычной плоской и объемной, абсолютно новой технике, изобретенной им самим.

Подобно Шагалу и Дали Церетели благоговет перед Библией, живет образами Ветхого и Нового Завета, создает, своего рода, «иконопись» в мозаике, эмали, скульптуре. Образами Библии заполнена его галерея в Москве — образы Библии предстали и в Париже, зазвучали в унисон со статуями готических соборов, с залами раннего Возрождения в Лувре. Памятник папе Иоанну Павлу, установленный в Нормандии — модель его предстала во Дворце ЮНЕСКО, — одна из самых новых и самых сильных работ Церетели, как-то особенно сроднила его и всех нас, россиян, приехавших на открытие выставки, с Францией, почти что нашей второй родиной. Бегая в щедро подаренные нашим президентом Российской



и все его необъятное творчество — это мы, люди, смешные и трогательные, мудрые и скорбные, великие и маленькие — в том смысле, какой придавали понятию «маленький человек» Гоголь и Чехов, воплощали Домье в своих «Прачках», Эдуард Мане в «Балконе», Гоген в «Таитянках»... Это кого-то из нас воплощает Церетели в образах грузинских уличных музыкантов и ремесленников, в фигурах двух евреев, в портретах друзей...

Боюсь, не последний ли гуманист в изобразительном искусстве сейчас Церетели, гуманист такого уровня — масштаба великих учителей? На фоне охвативших мир бесчеловечной жестокости, насилия, безнравственности творчество Церетели представляется критерием, рядом с которым в наши дни мало кто может удержаться...

Зураб Церетели никого не укоряет, ничего никому не навязывает. Он творит жадно, спонтанно, всего себя изливает в своем творчестве, словно боясь хоть на минуту остановиться.

Да и как ему останавливаться, если он практически единственный такой на весь мир, и рядом с ним некого поставить, кроме Матисса, Гогена, Пикассо, которые «были». Если ему непрестанно, вновь и вновь приходится отстаивать и утверждать то, что в наши дни нередко просто отрицается: живопись, скульптуру, рисунок. Если он считает своим долгом сберечь, сохранить школу. В его руках, одного из очень немногих, судьба Великого Стиля, не иссякшего, не ушедшего в музейное прошлое — смело шагнувшего в XXI век, судьба гуманизма в искусстве.

Мария Чегодаева





le dernier grand style церетели в париже		юбилей академии	60	искусство и нефть	
<i>Мария Чегодаева</i>	1	поздравления академии		<i>Виктория Хан-Магомедова</i>	88
академия знатнейших художеств		<i>Владимир Линяшин, Михаил Курилко-Рюмин, Май Митурич-Хлебников, Таир Салахов, Эдуард Дробицкий, Анатолий Бичуков, Ефрем Зверьков, Александр Бурганов, Татьяна Назаренко</i>		экстатичное искусство	
<i>Дмитрий Швидковский</i>	8	наука — к юбилею		<i>Никита Махов</i>	90
«путь к мастерству. европейское искусство xv – начала xix века»		<i>Виктор Ванслов</i>	70	современное искусство: между карнавалом и великим постом	
<i>Андрей Гамлицкий</i>	20	скульптоживопись александра архипенко		<i>Интервью с Александром Боровским</i>	92
«предстатель муз» и.и. шувалов		<i>Дарья Марченко</i>	72	эксперименты с масштабными работами	
<i>Евгения Кириченко</i>	28	жертвоприношение панкрации: трансформация и ритуал		<i>Виктория Хан-Магомедова</i>	98
зураб церетели — лидер российского искусства нового тысячелетия		<i>Александр Евангели</i>	76	ускользающие структуры Александра Пономарева	
<i>Дмитрий Швидковский</i>	34	«современный город» и «урбанистический формализм»		<i>Беседа с художником</i>	99
роль российской академии художеств в возрождении церковной живописи в россии		<i>Евгения Кикодзе</i>	80	секретный фарватер	105
<i>Любовь Ширишова</i>	48			в юрте	
				<i>Беседа с участниками проекта «Верю»</i>	106



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



искусство «настоящее» и «современное» <i>Георгий Пузенков</i>	108
маргиналии на полях сомнения и веры <i>Александр Григорьев</i>	111
винзавод «special edition» <i>Виктория Хан-Магомедова, Л.А.</i>	113
«винзавод — открытая ситуация» <i>Интервью с Николаем Палащенко</i>	115
art digital 2006 пограничное состояние <i>Антонио Джеуза</i>	118
«мне интересно вырастить специалистов...» <i>Интервью с Натальей Косолаповой</i>	121

«мыслящий реализм» или немислимый модернизм? <i>Беседа с Екатериной Деготь</i>	124
в кровном родстве	129
хроника московской биеннале современного искусства <i>Виктория Хан-Магомедова</i>	130
ускользающая красота <i>Юлия Кульпина</i>	132
антология гламура в галерее «зураб» <i>Юлия Кульпина</i>	138
российский месседж 52-й венецианской биеннале <i>Лия Адашевская</i>	142
непреходящее <i>Александр Григорьев</i>	146

художник-философ александр иванов <i>Никита Махов</i>	150
юбилей российского икома <i>Юрий Мудров</i>	154
наши авторы	160



Академия знатнейших художеств

В 2007 году Российская Академия художеств отмечает свое 250-летие. Дата, которую предполагается праздновать, 17 ноября 1757 года (по новому стилю 6 ноября) — день, когда Правительствующий Сенат Российской империи принял указ о создании Академии трех знатнейших художеств. На самом деле подобное учреждение в России было замыслено гораздо раньше, а к этому времени успешно действовало по крайней мере уже тридцать лет. Идея учреждения сообщества художников высказывалась Петром Великим и его приближенными еще в 1690-х годах. После посещения первым императором Парижа и французских академий в 1719 году эта мысль приобрела конкретную форму, но за множеством дел необходимой указ Петр Великий подписал лишь незадолго до смерти — 22 декабря 1724 года. Он провозглашал создание единой Академии наук и художеств — факт и сегодня очень важный, поскольку Российская Академия художеств дорожит тем, что родилась одновременно с Российской академией наук и сотрудничает с ней уже почти три столетия.

Правда, потребовалась еще четверть века, чтобы был создан точный регламент, определявший роль искусства в этом, как гласил один из документов того времени, «социетете художествъ и наукъ». Первое собрание Академии художеств состоялось в Петербурге под председательством академика Людвиг Доминика Шумахера 8 июня 1748 года. Это время в истории академического искусства нельзя недооценивать. Оно охватывает эпоху от смерти Петра Великого до последних лет правления Елизаветы Петровны, то есть почти весь период развития импе-





раторского барокко в России — один из блестящих этапов развития русского искусства. Среди свершений этого времени достаточно назвать одно — из полупостроенного, полузадуманного Петром Великим города возник Петербург с его изысканной регулярностью и великолепными перспективами — художественными чертами, что и сегодня служит основой образа Северной столицы России. И это был, чему есть масса исторических доказательств, результат совместной работы людей, состоявших в единой Академии, где развивались вместе отечественные науки и искусства.

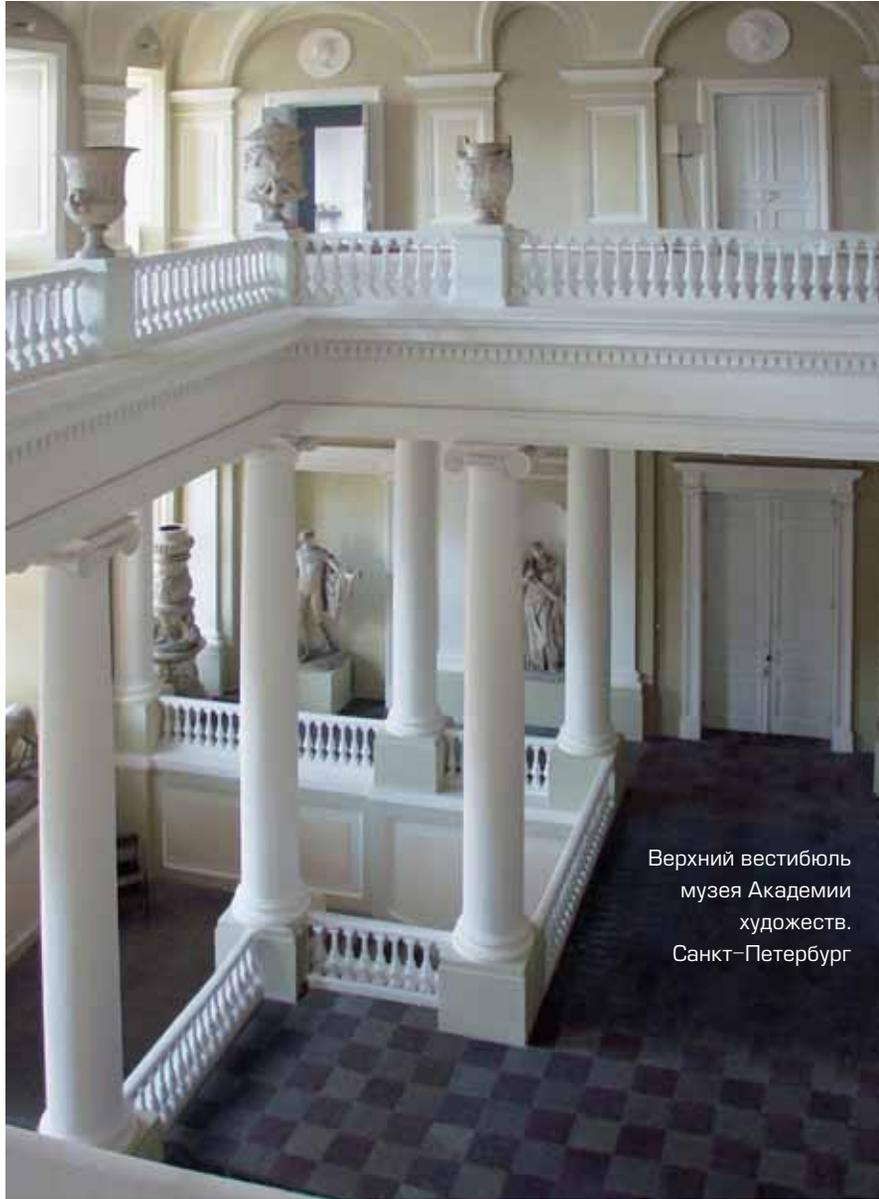
Сейчас мы торжественно отмечаем создание отдельной Императорской Академии художеств, особенно ее славный начальный «шуваловский» период жизни. Прочно утвердившиеся Петровские реформы позволили людям 1750-х годов заняться созданием и укреплением новой структуры и характера русской культуры, добиться ее признания в европейских странах. Не случайно Московский государственный университет и Российская Академия художеств считают своим основателем одного и того же человека — Ивана Ивановича Шувалова. Это еще одно из тех исторических событий, которые сформировали судьбу Академии и которыми она гордится. С 1757 по 1764 год Академия художеств состояла при Московском университете, хотя и было решено разместить ее в Петербурге. Сотрудничество с МГУ продолжается в продуктивной форме по сей день и также насчитывает два с половиной столетия. Монумены И.И. Шувалову были воздвигнуты З.К. Церетели в ознаменование двух юбилеев: у нового здания Фундаментальной библиотеки



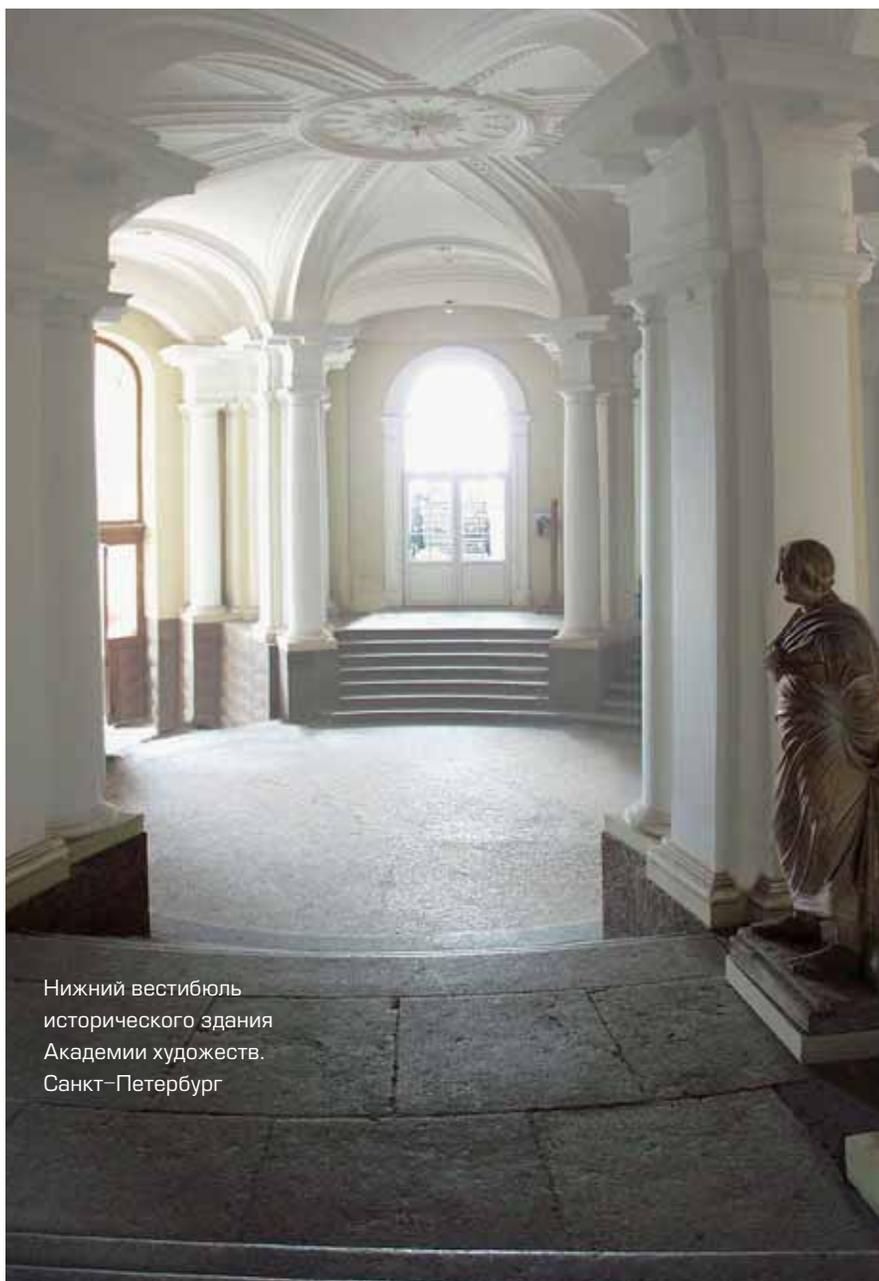
МГУ и в Круглом дворе петербургского здания Академии художеств.

Президентство И.И. Шувалова не только распространило его фавор у императрицы Елизаветы Петровны на возглавляемые им учреждения, но и обеспечило благодаря его личным контактам связи Академии с первостепенными деятелями культуры и учеными обществами Европы. Недаром в первом издании знаменитого собрания гравюр «Вазы и канделябры» Джанбатиста Пиранези обозначено, что оно осуществлено в Риме на средства И.И. Шувалова. В Париже русского вельможу консультировали наиболее прославленные архитекторы, и первый среди них Жак Франсуа Блондель направил в Петербург своего кузена Жана Батиста Мишеля Валлен-Деламота, ставшего одним из авторов здания Академии. В Лондоне И.И. Шувалова первым среди русских избрали в старейшую из английских академий «Лондонское общество древностей», а его дары этому обществу античных фрагментов, приобретенных им в Италии, сыграли свою роль в формировании Британского музея. Благодаря И.И. Шувалову Академия и вместе с ней представление о российской художественной образованности утвердились в Европе. Возникла почва для самого блестящего из тех расцветов, которые переживало в разные века академическое искусство в России.

При Екатерине II в 1764 году был принят новый подробный Устав Императорской Академии художеств, а президентом стал близкий государыне Иван Иванович Бецкой. Императрица писала: «Для лучшего ободрения и успеха, Мы, приняв в Свое покровительство сию Академию... определяем ей быть под единственным Нашим



Верхний вестибюль
музея Академии
художеств.
Санкт-Петербург



Нижний вестибюль
исторического здания
Академии художеств.
Санкт-Петербург

Императорским ведением, снабдя оную потребною на ея содержание суммою». В ранний период царствования Екатерины II возникла своего рода «государственная утопия» просвещенной России, и Академия художеств должна была играть немаловажную роль в создании облика преобразованной империи.

Екатерина II так характеризовала свое царствование в письме к ее постоянному корреспонденту, послу крошечного германского государства Саксен-Гота в Париже, барону Мельхиору Гримму, иронически намекая на одну из басен Лафонтена и, кроме того, на непремный для мышления просвещенного человека той эпохи «прецедент» из древней истории: «...нет больше ни козы, ни капусты, есть только Пирр, царь Эпира, которого каждый скульптор должен изваять, каждый живописец — написать и все поэты воспеть...» Образ царства изящных искусств, где правит страсть сочинять законы, существует для понимания «утопии» императрицы. В ней цивилизованность государства, выраженная в законодательном благоустройстве страны, соединилась с эстетически осмысленным новым характером жизненной среды. При этом реформы законодательницы окрашивались эстетически, а художественная политика приобретала черты государственных правил, обязательных для исполнения. «Арбитром элегантности» в таком контексте оказывалась Императорская Академия художеств.

В Екатерининский период было осуществлено строительство для Академии грандиозного здания-ансамбля на Васильевском острове в Петербурге. Первоначальный проект, заказанный И.И. Шуваловым Ж.Ф. Блонделю, был переделан Ж.Б.М. Валлен-Деламотом и А.Ф. Кокориновым и стал манифестом классицизма в архитектуре России, образцом, на котором учились поколения отечественных зодчих.

Екатерина II, по ее собственным словам, представляла здания, создававшиеся в годы ее правления, как «будущую древность», которую через тысячи лет будут рассматривать наравне с античностью. Это было необходимо императрице для того, чтобы придать своим действиям и постройкам ха-

рактик обращения к вечности. Такие сооружения, как здание Академии художеств, в представлениях государыни приравнивались к античности, становились совершенными, как классический идеал.

В течение первых 50 лет своей истории в стилистическом отношении в Академии господствовал классицизм, хотя к концу XVIII века стали появляться произведения с чертами раннего романтизма и сентиментализма. Все же главным для этой эпохи было создание в России школы классицистического искусства, не уступавшей ни од-

ученики Академии следующих поколений изменили жизненную среду страны — создали классицистическую Россию, и каждый город получил регулярный план и парадные здания с белыми колоннами.

Развивая Императорскую Академию художеств, И.И. Бецкой вслед за Екатериной II и в соответствии с ее мыслями видел создание новой жизненной среды и нового просвещенного человека, особенно художника, как единый процесс. Недаром на здании Академии были тогда начертаны слова: «Жи-



Москва. Белый зал Академии
Заседание Президиума РАХ

ной из европейских. Напротив, русский классицизм развивался стремительно и мощно, не только следуя западным образцам, но и осуществляя те замыслы, которые на Западе оставались лишь на бумаге. В.И. Баженов и И.Е. Старов, первые выпускники Академии, создали произведения, заложившие исключительно высокий стандарт художественного качества архитектуры, их последователи и

вопись. Скульптура. Архитектура. Воспитание». Именно в это время было заложено основание классическому методу художественного образования в России, соединявшего в себе профессиональную подготовку и развитие нравственных начал, что уже в XIX веке составит одну из главных особенностей российского искусства. Стилистическое единство отечественного искусства проявилось и в

преобладании в скульптуре и наиболее ценимой тогда исторической живописи черт классицизма, присутствующего в творчестве Ф.И. Шубина или И.П. Мартоса, А.П. Лосенко или И.А. Акимова.

В том же 1764 году И.И. Бецким было организовано Воспитательное училище, в которое принимали детей 5–6 лет. Тех из них, кто проявлял художественную одаренность, допускали до прохождения главного академического курса. Основой его всегда был и остается классический рисунок. Начинали с черчения пе-

ром без линейки, чтобы привить твердость руки, затем приступали к копированию гравюр произведений прославленных мастеров — в целях воспитания вкуса, потом начиналось рисование «с гипсов» как овладение методом передачи неподвижной природы и, наконец, рисунок обнаженной природы. Он, как писал академик И.Ф. Урванов в 1793 году, почитается «душою и телом не только живописи, но и всех вообще... художеств». В этом отношении позиция Академии не изменилась за прошедшие столетия.

XIX век внес разнообразные и в целом ряде случаев драматические черты в историю Академии. Для нее он начался триумфально, как и для всей России. Ее мастера руководили созданием сооружений, ставших символами Петербурга — Адмиралтейства, Казанского и Исаакиевского соборов (в отношении последнего действовал даже специальный академический комитет по одобрению и доработке проектов его частей). В 1802 году Александром I были подтверждены дополнения к Уставу Академии, где все государственные учрежде-



Визит Президента РФ В.В. Путина
в Российскую Академию художеств,
Галерею искусств Зураба Церетели

7 февраля 2006 года

ния обязывались свои постройки «препоручать... художникам, воспитанным в Академии, предпочтительно перед иностранцами», а Николай I в уставе 1830 года утвердил еще более решительную формулировку: «совет Академии имеет суждение о всех делах, которые прямо касаются до распространения или ободрения художеств в России».

Блестящим временем стало президентство А.Н. Оленина. К. и А. Брюлловы, О.А. Кипренский, С.Ф. Щедрин, Ф.П. Толстой и целая плеяда прославленных имен

украшают Академию пушкинской эпохи. Классицизм соединялся тогда с романтическими тенденциями, с рождающимся историзмом, национальными исканиями, появлением черт реализма. Новые тенденции получили поддержку едва ли не всей образованной части российского общества. Именно романтические черты, а не сохраняющаяся классическая «нормативность» образов привлекали публику в особой степени в творчестве К.П. Брюллова. Особенно заметны новые свойства в портрете, бытовой картине, пейзаже. В то





Анфилада
отдела слепков.
Постоянная
экспозиция
НИМ РАХ

Конференц-зал
исторического
здания РАХ
в Санкт-
Петербурге.

Парадный зал
Научной
библиотеки
РАХ

же время романтическое стремление к индивидуальности соединилось и у О.А. Кипренского, и у С.Ф. Щедрина с традициями, привитыми системой академического образования. Более того, само новаторство мастеров изобразительного искусства первой половины XIX века опиралось на стремление к обобщению, законченности, идеализации, доставшимся им в наследство от классицизма. В то же время Академия признала мастерство В.А. Тропинина и А.Г. Венецианова, не прошедших традиционного курса и поэтому



получивших лишь звание «назначенных». Особую роль играло в это время распространение центров художественного образования во многих губерниях страны, с которыми поддерживались постоянные связи, — школ Ф.Ф. Чурикова в Воронеже, К.А. Макарова — в Саранске и Пензе, А.В. Ступина — в Арзамасе и многих других. Прекрасно работающее и сегодня Пензенское художественное училище, например, до сих пор хранит учебно-методические образцы, присланные из дореволюционной Академии.

Вторая половина XIX столетия оказалась нелегким временем для Академии, хотя большинство крупнейших тогдашних мастеров прошли курс академического об-

учения: от И.Е. Репина и В.И. Сурикова, Н.Н. Ге и И.Н. Крамского до В.А. Серова и М.А. Врубеля, М.М. Антокольского и целой плеяды выходцев из семьи Бенуа. Система образования и критерии художественных вкусов внутри Академии претерпевали изменения, но, по мнению многих художников, недостаточно быстрые. Поздний классицизм вступил в острое противоречие с набирающим силу критическим реализмом. Знаменитый «бунт 14» 1863 года, когда ряд учеников исторического класса в знак протеста против устаревших правил покинули Академию, правда, к трагическим последствиям не привел.

На мой взгляд, неправильно в исторической ретроспективе противопоставлять «прогрессивных» передвижников и «отсталых традиционалистов». Академизм, во-первых, сам имел различные грани, и многие из них были достойны сохранения, но его нельзя приравнивать к деятельности всей Академии того времени и ее членов. И.Е. Репин, сначала вместе с другими бурно требовавший обновления, позже писал В.В. Стасову: «Мы не в состоянии закрыть Академию... Передвижники... не завели ни одной школы учеников за 20 лет! Где же учиться прикажете русской молодежи художников, которые теперь, как грибы, растут по всей России и все, как к светочу мотыльки ночью, ползут и летят к Академии?» Это было более справедливо, что преподаванию в Академии всю жизнь отдавали такие великие педагоги той эпохи и неподражаемые мастера рисунка, как П.П. Чистяков.

Существенные изменения произошли в 1893—1894 годах во время президентства великого князя Владимира Александровича. По новому уставу возникли два взаимосвязанных учреждения: собственно Императорская Академия художеств как собрание наиболее авторитетных мастеров всех изобразительных искусств и архитектуры, способное оказать содействие государству в вопросах своей компетенции, и Высшее художественное училище при Академии. Внутри последнего обучение также изменилось, разделяясь на двухгодичную первоначальную подготовку и занятия в мастерской избранного учащимся профессора, которые длились четыре года. А.П. Остроумова-Лебедева, учившаяся в ма-



Выездное заседание Президиума РАХ в Санкт-Петербурге



стерской Репина, вспоминала: «...было очень интересно. Илья Ефимович начал вместе с нами работать одну и ту же натуру... В первый же день все ученики побросали свои места и расположились за его спиной, кто на табуретах, кто на стульях, кто на полу... и все, затаив дыхание, смотрели, как он работает...»

Революция не пощадила Академию художеств. Как сообщество художников она была распущена. В 1918 году были созданы свободные государственные учебно-художественные мастерские, затем на их основе — Всероссийский художественно-технический институт (ВХУТЕИИ), а в Москве — Всероссийские художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Образовательная деятельность того, что оставалось от Академии, под иными именами продолжалась, тем не менее, причем с сохранением классического духа, даже в те времена, когда в ее стенах на набережной Невы свершались ярчайшие события авангарда. В бывшей мозаичной мастерской В.Е. Татлин создавал знаменитую модель Башни Третьего Интернационала, а в основном здании, в старых классах еще находились люди, которые с усердием рисовали с античных слепков архитектурные фрагменты и статуи.

Уже в 1932 году была учреждена Всероссийская академия художеств, пока еще лишь как образовательное учреждение. В 1947 году с созданием Академии художеств СССР к ней вернулись основные функции Императорской Академии. Деятельность этого высшего советского художественного учреждения принято в последнее время осуждать. Действительно, ей пришлось стать источником идеологических тем и стилистических ограничений, которые навязывала художникам советская система. Однако, на мой взгляд, в исторической ретроспективе роль Академии художеств СССР оказывается не столь однозначной, как часто думают. Не она наносила удар по авангарду в конце 1920-х — начале 1930-х годов, это было невозможно, поскольку ее тогда просто не было. Обвинять Академию в подчинении указаниям советских начальников — тоже занятие достаточно наивное, не подчиниться — значило погубить и свою жизнь, а вместе с ней свое дело, возможность найти скрытый путь обойти

идеологические запреты, что бесконечно часто делалось очень многими художниками. У советской Академии были и важные заслуги, как кажется, совсем неочевидные. Она сумела сохранить, едва ли не единственная в мире, классическую систему воспитания художников, уберечь черты и фрагменты традиции многих веков, переданные России в XVIII столетии. В современную эпоху отечественная школа оказывается уникальным их источником, поскольку повсеместно они были уничтожены либо давлением рынка, либо легкомыслием искусства левого толка.

Сегодня положение Российской Академии художеств изменилось, и кажется, радикально к лучшему. Как только в 1997 году президентом избрали З.К. Церетели, Академия отказалась от одностороннего подхода к изобразительному искусству и его идеологизированности. В наши дни Академия объединяет основные и самые разнообразные творческие силы России. Среди академиков, членов-корреспондентов и почетных членов Академии находятся выдающиеся мастера: художники, искусствоведы, архитекторы и дизайнеры, представляющие практически все направления российского искусства, включая и те, которые в советское время считались диссидентскими вследствие их новаторского характера. Академия художеств по инициативе З.К. Церетели после Первой Московской биеннале современного искусства наградила своими старинными медалями ряд кураторов и представителей актуального искусства, сделав еще один шаг к сближению с самыми новыми тенденциями современной художественной культуры, что еще недавно трудно было представить.

Российская Академия художеств считает своим долгом поддерживать самое новое, кажется, ранее немислимое в ее стенах искусство. В последнее время под ее эгидой по инициативе З.К. Церетели и на его личные средства были созданы три новых музея: первый в России Московский музей современного искусства на Петровке в построенном М.Ф. Казаковым доме Губина, его филиал в Ермолаевском переулке и музейно-выставочный комплекс «Галерея искусств» во дворце князей Долгоруковых. Они принимают в год около сотни выставок: от произведений академиков и мастеров отечественного и зарубежного аван-

гарда до работ буквально только что окончивших вузы художников, от каменной скульптуры Зимбабве и живописи тибетских монахов до гравюр Сальвадора Дали по мотивам Гойи.

В течение первых лет нового тысячелетия Российская Академия художеств после длительного советского перерыва в своих международных художественных связях, полвека бывших формальными, вновь активно вышла на мировую арену. Выставки многих ее членов прошли на всех континентах. Моноументы З.К. Церетели также создаются в ряде зарубежных стран. В Риме, в садах виллы Боргезе, им недавно был открыт памятник Н.В. Гоголю, немало лет прожившему неподалеку от этого места. В Бари — перед базиликой, где покоятся мощи св. Николая-чудотворца, — его статуя, в Севилье — монумент Христофору Колумбу, в Монтевидео — памятник Льву Толстому. 11 сентября 2006 года в Бейонн-Пойнте, напротив того места, где стояли взорванные террористами башни-близнецы, З.К. Церетели открыл монумент в память жертв трагедии.

Стремясь к новому и утверждая достойное положение современного российского искусства в мире, Академия художеств сохраняет свои традиции и сложившуюся исторически структуру. Сейчас в нее входят, как и прежде, отделения живописи, скульптуры, архитектуры. К ним добавились отделения графики, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, дизайна, искусствознания и художественной критики.

Российская Академия художеств на протяжении своей истории осуществляла художественные связи между центром и регионами. Это касалось воспитания художников, создания местных очагов культуры, развития архитектурных и монументальных ансамблей. В наши дни ее региональные отделения работают в Санкт-Петербурге, Поволжье, Урале, Сибири и на Дальнем Востоке. Кроме того, выставки членов Академии и ее президента постоянно проходят в регионах России, два десятка — только за два последних года. Иными словами, деятельность Академии сегодня охватывает все виды и жанры пространственных искусств на территории нашей страны.

Академия художеств обладает уникальной, также исторически сложившейся системой музеев и

библиотек. Это прежде всего Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств в Санкт-Петербурге, первый художественный музей России, основанный в 1759 году. Кроме того, Мемориальный музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», мемориальные музеи И.И. Бродского, П.П. Чистякова, А.И. Куинджи, С.Т. Коненкова. По существу, великолепным музеем является и Научная библиотека — одна из лучших в Европе по собранию уникальных книг и гравюр прошедших веков, посвященных искусству.

Президент РАХ
Зураб Церетели вручает
знаки почетного члена
РАХ поэту, сценаристу
и художнику
Тонино Гуэрра
Октябрь 2005 года



Торжественное
заседание
Академического
собрания в зале
церковных соборов
храма Христа Спасителя.
2001



Коллекции петербургского музея Академии все еще очень значительны и насчитывают более ста тысяч произведений XV—XXI веков, хотя огромное число шедевров, подаренных или завещанных Академии российскими монархами, представителями аристократических фамилий, таких как целая галерея Кушелевых-Безбородко, были в советские годы переданы Эрмитажу, Русскому музею и в другие государственные собрания и учреждения. Тем не менее Академия владеет подлинными сокровищами, и, может быть, ее наиболее поразительное достояние — это коллекция авторских крупномасштабных архитектурных авторских моделей Ф.Б. Растрелли, Ж.Б.М. Тома де Томона, А. Ринальди, В. Бренна и других великих зодчих,



Первое совещание оргкомитета по празднованию юбилея Академии ведет председатель оргкомитета министр культуры и массовых коммуникаций РФ А.С. Соколов



а кроме того, множество моделей античных памятников, созданных в Италии XVIII столетия по заказу Екатерины II в качестве «образовывающих игрушек» для ее любимого внука Александра.

З.К. Церетели, сам ученик академической школы, считает своей обязанностью хранить и восстанавливать утраченные традиции. Над отреставрированной и открытой для служб домовой церковью Св. Екатерины в петербургском здании Академии поднят крест, а на куполе вновь воздвигнута статуя Минервы, аллегорическое изображение Екатерины II, как это было в XVIII столетии.

И все же положение в изобразительном искусстве никак не назовешь спокойным, и Академия ищет пути соединения всех нитей художественной культуры в многообразное, но живое и единое целое. Ситуация требует активных действий еще и потому, что изменения в изобразительном искусстве, произошедшие на рубеже тысячелетий, не просто радикальны. Еще никогда противопоставление норм классического искусства ничем не контролируемой свободе творческого самовыражения не достигало сегодняшней остроты.

Как это ни удивительно, но все чаще приходится слышать, что мастеру изобразительного искусства образование не нужно и что художник должен «родиться сам», а не быть воспитан. Тогда он якобы окажется способным к истинно новому творчеству. Затем его стихийным образом должен в соответствии с подобными взглядами «оценить» рынок произведений искусства и определить его место в художественной жизни. В таком представлении о становлении художника заключено анекдотическое непонимание значения профессиональной школы и чрезмерное преувеличение роли коммерческой моды в искусстве.

Подобная позиция отнюдь не связана с авангардом, как может показаться на первый взгляд. Она резко отличается от взглядов и творческого обихода великих авангардистов XX века, пришедших к небывалым формам искусства, обладая совершенным умением реалистического метода передачи зримых образов. Достаточно вспомнить, например, чуть ли не фотографические и наполненные подлинным чувством рисунки Пабло Пикассо или Казимира Малевича.

В противовес этому в полной мере сохранена образовательная система Академии на основе входящих в ее состав Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Московского и Санкт-Петербургского академических художественных лицеев. Сеть академических творческих мастерских, в которых проходят повышение квалификации представители различных художественных специальностей, охватывает многие города России. Это сегодня ценят уже во всем мире, причем не только на Западе, но и на Востоке, и число иностранных студентов, желающих учиться в академических вузах, уже исчисляется сотнями. Это в еще большей степени повышает ответственность Академии и ее высших художественных школ. Активно сотрудничая с

Президиум РАХ на просмотрах
в Академическом институте
им. В.И. Сурикова



ЮНЕСКО, Российская Академия художеств стремится сделать сохраненные ею традиции общим достоянием мировой культуры.

Пожалуй, главное, что должно стать основой художественного воспитания тех, кто будет преобразовывать дальше жизненную среду человечества, уважение к традициям — в самом широком смысле слова. Это включает не только памятники древнего искусства, не только старые церкви и парки, но и природу нашего мира, традиции его экологического равновесия, устойчивость форм осмысления окружающего пространства, характерных для отдельных народов. Как показывает вековой опыт Академии, уважение к традициям может быть привито лишь последовательным их изучением, постепенным овладением видением формы, чувством пластики, ощущениями ритмов, заключенных в человеческом теле и природном пейзаже, параллельно с подробным знакомством со всеми экспериментами, которые предпринимали художники в ходе истории.

Собственно, именно это и делает академическая художественная школа на протяжении последних столетий, пытается осуществлять, насколько хватает сил, и сегодня. Российская Академия художеств самым решительным образом настаивает на сохранении системы классического художественного образования и связанного с ним типа видения мира. Тем более что, как уже говорилось, именно в России эта система выжила в лучшей и более полной форме, чем в остальных странах мира. На этой основе должно развиваться подлинное новаторство, не разрывающее традиции, сложившиеся в течение веков, но движущее вперед художественную культуру на их фундаменте.

250-летний юбилей Российской Академии художеств не только заставляет вспомнить о ее истории, но и заостряет все названные проблемы, обращает внимание людей культуры в разных странах мира, российского общества, интеллигенции и правительства на проблемы художественной культуры, которые не должны быть преданы забвению ни в связи со стремительным, уносящим в неизвестность ходом жизни, ни по каким-то «рыночным» причинам. Россия продолжает вопреки коммерции сохранять и накапливать богатства искусства. Академия, и перешагнув юбилейную дату, во второй половине третьего столетия своей жизни надеется сохранить их и приумножить, будучи верной своим лучшим творческим традициям и не чуждаясь ничего нового.

Дмитрий Швидковский

The Academy of the Noble Arts

In 2007, it will be 250 years since the Russian Academy of Arts was founded. Its condition today has changed, evidently much for the better. As soon as Zurab Tsereteli was elected its president in 1997, steps were taken to clear the approach to the fine arts of its former lop-sidedness and ideology-reverence. Russia's major and most diversified artistic resources have joined forces under its auspices. Among its academicians, corresponding members and honorary members are a great many outstanding artists, art historians, architects and designers, who represent practically all movements of Russian art, including even those which, on evidence of their innovative features, were stigmatized as dissident in the Soviet times. As another step towards rapprochement with the newest trends in today's art culture, the Academy, on the initiative of Zurab Tsereteli, awarded its ancient medals to a number of actual-art curators and artists shortly after the First Moscow Biennale of Contemporary Art; nothing of the kind could hardly be imagined before recently.

The Academy considers it one of its duties to encourage any newly emerging forms of art, which could have been impossible inside its classrooms before.

The Academy is seeking ways to unite all threads of art culture into a multi-form yet vivid whole. Another reason why active steps are so in need is that the changes that have taken place in the fine arts at the turn of the millennium are to be seen more than simply radical. Never before has the opposition of the standards of classical art to absolutely uncontrolled freedom of artistic self-expression been so acute as in our days.

Perhaps the main cornerstone of art education for those who will be transforming man's living environment in years to come should be veneration for the traditions, in the widest sense of the word. The Academy did this throughout the past centuries, and is doing as best it can in our days.

The Academy insists vehemently that the system of classical art education and training and the type of world-view associated with it should be preserved intact. Its 250th anniversary not only makes us recall its history but also adds more edge to all the above-mentioned problems, directing the attention of people of culture worldwide, Russian society, intellectuals and governments to tackle issues of art cultures, so that they may not be left unresolved, neither because of the stampeding race of life nor for any market-justified reasons. Despite widespread commerce, Russia is continuing to preserve and accumulate wealths of art. And when the jubilee date is over, the Academy, loyal to the best art traditions and tolerant to any new art forms, will, it is hoped, be doing the same in the second half of the third millennium as well.

Dmitri Shvidkovsky

«путь к мастерству. европейское искусство XV — начала XIX века»

Выставка, проходившая с декабря 2006 года по февраль 2007-го в Галерее искусств Зураба Церетели, открыла цикл художественных проектов, с которыми Российская Академия художеств вступила в год своего 250-летия. Были представлены произведения из фондов Научно-исследовательского музея РАХ: группа полотен европейских мастеров XVII–XVIII веков, главное же место занимали живописные, графические работы, архитектурные проекты выпускников, пенсионеров Санкт-Петербургской Академии художеств, отмеченные поощрениями и медалями. Экспозиция выявила выдающуюся роль Академии художеств в становлении и развитии отечественной изобразительной школы, познакомив с деятельностью академического музея в области сохранения и изучения национально-художественного достояния.

Научно-исследовательский музей РАХ — наследник Музея Императорской Академии художеств — одного из старейших художественных собраний нашей страны, ведущего свою историю от Указа 1757 года об основании Академии. Богатейшая коллекция музея складывалась из памятников античного, европейского искусства, купленных или принятых в дар для обучения воспитанников, а также из лучших работ питомцев Академии, получивших награды, «назначенных в оригиналы» (т.е. для учебного копирования). В 1920–1930-е годы вследствие революционных «реформ» музей был упразднен и потерял большую часть коллекций. Часть экспонатов передали в Эрмитаж,

Орест Кипренский. **Натурщик сидящий**
1800. Бумага, сангина
НИМ РАХ

Адель Вернер
Изгнание торгующих из храма
1881. Воск на стекле
НИМ РАХ



Русский музей и другие государственные собрания. Многие произведения просто уничтожались.

Тем ценнее немногочисленные картины западноевропейских живописцев из исторической коллекции музея, представлявшиеся на выставке. О непреходящем интересе к классической древности свидетельствует «Альдобрандинская свадьба» — копия неизвестного итальянского художника начала XVIII века с настенной росписи, найденной в 1606 году в Риме и названной по имени первого владельца, кардинала Альдобрандини (ныне в Ватикане). Картина была подарена Академии художеств в 1805 году композитором Д.С. Бортнянским. Наконец, несомненная жемчужина западноевропейской части экспозиции — масштабное полотно Анжелики Кауфман «Узнанный Ахиллес» (1789), заказанное знаменитой художнице Екатериной II. Последние две картины были специально отреставрированы к выставке.

Сотрудники музея не только сохраняют, но и изучают свои фонды. К значительным успехам в атрибуционной практике следует отнести опознание картины «Панно с вазой, собакой и зайцем» (1775) как работы известного

Лука Джоржано
Минерва избивает гигантов
Холст, масло
НИМ РАХ



французского мастера, члена Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, главного инспектора мануфактуры гобеленов Жана Батиста Удри.

Интерес представляют также картины итальянца Григорио Ладзарини «Софонисба принимает яд» и фламандца Эжена Жозефа Вербукховена «Овцы», поскольку имена этих живописцев часто упоминались в дореволюционных каталогах музея. Однако их произведения, как правило, передававшиеся академическому собранию в дар, сейчас украшают коллекции других музеев. Полотна, экспонирующиеся на выставке, поступили в музей из национализированных частных коллекций уже в советское время.

В целом западноевропейский раздел экспозиции представляет стиль, культивировавшийся во всех академиях художеств XVIII—XIX столетий. Эта живопись не блещет смелыми новациями или оригинальными решениями. Преобладают «высокие» сюжеты из древней мифологии, некоторая театральность, обильное использование мотивов искусства античности, Ренессанса, классицизма, благоговение перед Рафаэлем, Пуссеном, Лебреном и другими непревзойденными авторитетами. Но такова была «массовая культура» того времени, определявшаяся вкусами тогдашних

«национальных элит». Может быть, сейчас это искусство представляет интерес только как этап художественной эволюции, но его нельзя упрекнуть в отсутствии профессионального мастерства, культуры живописного ремесла, если угодно. Даже работы мастеров средней руки отличаются «наученностью», отточенностью приемов, эрудицией в сфере истории искусства.

Нельзя забывать также о роли наглядных пособий и учебных образцов, для которой предназначались (т.е. как отбирались) картины западноевропейских мастеров в коллекцию Императорской Академии художеств. Они дают представление о господствовавших в ее стенах эстетических доктринах, об атмосфере, формировавшей молодых русских мастеров.

В данном контексте по-особому воспринимаются живописные и графические копии с выдающихся памятников западноевропейского искусства, выполненные воспитанниками Санкт-Петербургской Академии художеств. Как и в академиях Европы, копирование занимало здесь

Неизвестный художник XVIII века
Итальянская школа

Альдобрандинская свадьба

Копия с фрески неизвестного римского мастера I века до н. э., находящейся в

Библиотеке Ватикана

Холст, масло

НИМ РАХ



важнейшее место в системе обучения. Например, учебный процесс в скульптурном классе состоял из нескольких ступеней: 1) графическое воспроизведение орнаментов, фрагментов скульптуры; 2) воспроизведение рисунка или гравюры в рельефе из воска; 3) скульптурное воспроизведение пластического оригинала в глине; 4) освоение навыков формовки и литья из гипса; 5) поездка самых одаренных выпускников за границу в качестве пенсионеров (т.е. на средства Академии).

На выставке можно увидеть, как питомцы Российской Академии преломляли приобретенные в ее стенах знания и впечатления, полученные в пенсионерских поездках. Блестящий образец зрелого профессионального мастерства и формирующейся творческой индивидуальности — картина

Григория Угрюмова «Похищение Европы» (1789) выполненная с оригинала Паоло Веронезе (Пинакотекка музеев Капитолия, Рим). Безупречной по рисунку и технике реплике русского мастера присущ теплый, сдержанный колорит, создающий совсем иное, камерно-печальное звучание, нежели яркое, праздничное полотно великого итальянского живописца.

Высочайшую графическую культуру, владение всеми навыками перспективного рисования демонстрируют пенсионерские листы Николая Бенуа, Григория Котова, Сергея Соловьева и др., изображающие архитектурные постройки Италии.

Очень своеобразно подошли к копированию картин Питера Брейгеля и Антониса ван Дейка граверы Татьяна Гиппиус и Виктор Быковский. Свободные массы офортного штриха, присущие русской гравировальной школе рубежа XIX—XX столетий, придают изображениям чопорных вельмож или знаменитым «Слепым» необыкновенную подвижность и эмоциональную глубину. Осовремененный язык только усилил психологизм, характерный для искусства старых нидерландских мастеров.



Наконец, богатство традиций отечественной школы демонстрирует группа проектов выпускников архитектурного класса (Г. Гримма, Г. Косякова, К. Рахау, В. Шуко, Г. Гау, П. Садовникова, А. Щедрина), удостоенных медалей разной пробы. Преобладание форм того или иного стиля, а также оценка проекта педагогами отражает историю развития русского зодчества. Мастерски воплощенные в графике, эти работы обнаруживают разносторонние навыки, полученные молодыми архитекторами.

Подводя итоги обзора экспозиции, хочется подчеркнуть, что ее значение, на мой взгляд, выходит за пределы «археологического» открытия некоего «культурного слоя» прошлого, бесполезного в современных условиях. Российская Академия художеств провозгласила себя приемницей

Академии Императорской: сохранены многие принципы и методы обучения, преемственность, неразрывность культурной традиции.

Можно бесконечно спорить о художественной ценности академической живописи, о необходимости копирования в учебном процессе, даже утверждать: «Сегодня с наличием цифровых камер и Интернета путевые рисунки Чагина, Бенуа или Трамбицкого — настоящее искусство для искусства, сказка о хорошо потраченном времени»*. Академическое образование, направление в европейском и в русском искусстве XVIII—XIX веков, при всей своей неоднозначности, противоречивости, неотделимо от общего поступательного развития мировой художественной культуры. Бессмысленно отрицать завершенное во времени явление — оно уже состоялось, его надлежит знать и извлекать полезные уроки. Например, нельзя бесконечно «разрушать до основания», как был почти уничтожен музей Императорской Академии.

Отрицать же пользу традиционных методов художественного образования (того же копирования) еще и опасно. Ведь работа с оригиналом —

Неизвестный художник XV века
Итальянская школа

Обручение св. Екатерины

Дерево, масло

НИМ РАХ

Неизвестный художник XVII века
Голландская школа

Девочка с яблоком

НИМ РАХ

* С. Соловьев.

Классики без современников//

Новые известия. 2006, 21 дек.



Mastering Ways to Masterpieces: the 15th- and early-19th- century European Art

This exhibition in the Zurab Tsereteli Arts Gallery at the end of 2006 has ushered in the cycle of art projects to be presented during the 250th anniversary of the Russian Academy of Arts. The works from the Academy's research museum's collection on display included: a few paintings by 17th- and 18th-century European masters and, above all, medal- and prize-awarded paintings, graphic works and architectural projects by the St Petersburg Academy's graduates under scholarship. They have shed light on the role of the Academy in establishing and developing the national art-expression school. Also, they have informed us of the museum's present-day activities in preserving and studying the country's art heritage.

The Russian Academy of Arts' research museum is the heir of the Imperial Academy's museum, one of the country's oldest art collections dating from the 1757 Decree about the foundation of the Academy. The museum's rich collection has drawn on ancient Greek and Roman and European artworks bought or donated for the sake of informing and learning the Academy's undergraduates, as well as on the best works by the Academy's graduates which were awarded prizes and thereby "given the status of originals" (i.e. suitable for copying in the class). In 1920s-30s, as a result of the revolutionary "reforms", the museum was shut down and most of its collection lost. Some of its items were handed over to the Hermitage, the Russian Museum and other state-run institutions. Many works were destroyed.

The small number of the West-European paintings now in the possession of the museum was on display at the exhibition.

The exhibition will be on show at the Academy's Research Museum in St Petersburg this November.

Andrei Gamlitsky

не механистический процесс «набивания руки», но напряженная духовная работа, прикосновение, приобщение к опыту, к традиции. Нелишне напомнить: копированием (буквально) не гнушались ни Дюрер, ни Рембрандт, ни Пикассо, а путевые зарисовки составляют интереснейший пласт в наследии многих выдающихся мастеров. Не видеть разницы между рукотворным рисунком и фотографией в Интернете — значит утратить смысл понятия «изобразительное искусство».

Разумеется, соотношение традицией, школы и свободного творческого поиска, самовыражение и борьба между ними — неизменный спутник и условие развития человечества. Мне думается, выставка «Путь к мастерству» поставила важнейший вопрос: где грань между традицией и мертвой схемой, ремеслом и творчеством?

Превосходным ответом можно считать представленную на выставке картину «Воскрешение дочери Иаира» (1871) Василия Polenova, выполненную в качестве академической программы на звание художника. За это полотно Polenov получил все положенные высшие награды: большую зо-



лотую медаль и пенсионерскую поездку в Италию. Традиционный библейский сюжет (его исполнил в 1872 году Илья Репин, также награжденный большой золотой медалью) решен вполне традиционно, колорит в соответствии с академическими критериями очень сдержанный, почти темный. Очень грамотная, мастеровитая, но ученическая работа. Однако без нее не было бы «Московского двора» и евангельских картин 1880-х годов.

Остается только выразить сожаление, что экспозиция для показа в Москве была заметна сокращена по сравнению с выставкой, запланированной в Санкт-Петербурге.

Андрей Гамлицкий



Василий Polenov. **Воскрешение дочери Иаира.** 1871
Холст, масло. НИМ РАХ



«предстатель муз» и.и. шувалов

Антон Лосенко

Портрет основателя

Академии художеств И.И. Шувалова

Холст, масло

ГРМ

Зураб Церетели

Горельеф «И.И. Шувалов». 2005

Бронза. Вестибюль Фундаментальной библиотеки МГУ



Пересаженные на российскую почву при Петре I плоды европейской культуры Нового времени дали при правлении Елизаветы Петровны обильные всходы, окончательно укоренились и стали для просвещенной дворянской элиты естественным культурным пространством, вне которого она уже не мыслила своего существования. За прошедшие с начала царствования Петра I десятилетия европеизированные формы культуры, искусства, быта высшего сословия России обрели способность к самостоятельному органичному развитию. Вместе с тем изменились или, скорее, усложнились культурные ориентиры европейски образованной элиты российского дворянства. По отношению к первому поколению «европейцев» Петровской эпохи Шувалов представлял поколение детей. По сравнению с поколением отцов, более всего ценивших точное, практическое, техническое знание, поколение детей, не перестав ценить его, «открыло» самостоятельную значимость искусства.

Различие двух ценностных установок воплотилось в различии статуса искусства в двух последовательно созданных Академиях. В Академии наук и художеств, отражавшей ценности Петровского времени, искусства занимали подчиненное место. Им отводилась подсобная роль иллюстратора научных открытий и сведений, публикуемых в научных изданиях. Этим объяснялась установившаяся в первой Российской Академии иерархия наук и искусств, а также иерархия искусств в художественном отделении этой Академии, где главное место заняла гравюра. Вторая, независимая, Академия художеств создавалась Шуваловым и его единомышленниками на иных основаниях. Ими двигало убеждение в самостоятельной ценности искусств и в том, что расцвет их является выражением силы, славы и просвещенности государства и возглавляющего его государя.

Царствование Елизаветы Петровны может считаться новым этапом в российской истории еще по нескольким причинам. Об одной из них писал П.И. Бартенева: «В великом деле народного образования, в России, как и везде (в Европе. — Е.К.) наряду с благотворительными мерами правительства немалую пользу приносили труды и заботы частных людей, самостоятельных его помощников. В прошлом [XVIII] столетии в кратком списке таких людей особенно ярко блистают имена академика Ломоносова, вельможи Шувалова и типографщика Новикова». В русском дворянстве к середине XVIII века сложился достаточно представительный и многочисленный слой русских европейцев, в число которых входил и Шувалов. Он принадлежал к



первому поколению представителей русского Просвещения с типичным для них восхищением идеями Вольтера и энциклопедистов, общим для всех интересом и увлеченностью искусством и литературой, выразившимся в создании огромных личных библиотек, покровительстве художникам, коллекционировании, создании домашних музеев, художественных галерей, театров и научных кабинетов.

И.И. Шувалов являл собой тип дворянина, названный исследователем типом просвещенного покровителя. В России быт просвещенного покровителя сближался с бытом европейской просвещенной элиты, где гедонистическое стремление получать удовольствие от светской жизни сливалось с поиском знаний, способных образовать тело и душу для выполнения гражданских обязанностей. Но его не привлекали ни военная карьера, главная в иерархии ценностей русского дворянства, ни государственная служба. Круг его интересов — науки и искусства. В покровительстве им видел Шувалов свою миссию и свое предназначение. Реализации своей мечты ему в большой степени помогли личные качества: ясный ум, кроткий характер и человеколюбие, или «людскость», по выражению того времени, а главное — его «случай» (столь же типичное для своего времени слово), необыкновенная судьба, вознесшая его на вершину власти. Более десяти лет начиная с 1749 года и до смерти императрицы Елизаветы Петровны в декабре 1761 года Шувалов оставался ее фаворитом.

Фаворитизм — характерная особенность общественного, социального и политического быта той эпохи. Исключительность шуваловского «случая» коренилась в особенностях личности фаворита. Его инициативе, упорству и благородному складу души обязаны появлением важнейшие в культурной жизни России XVIII столетия институты — Московский университет и петербургская Академия художеств. Собранная в доме Шувалова в Петербурге в 1750—1764 годах И.В. Канторович склонна квалифицировать как первый литературный салон в России.

С художественной и культурной политикой 1750-х — начала 1760-х годов, во многом определявшей влияние Шувалова, следует соотносить приход классицизма в искусстве и отчетливо выраженные в последнее десятилетие царствования Елизаветы Петровны признаки, позволяющие говорить о распространении в образованном обществе России просветительских идей, свойственных эпохе Просвещения. Шувалова следует признать характерным представителем первого поколения российских просвещенных людей, для которых следование образцам поведения, основанном на нормах европейской культуры, превращало их в представителей этой культуры. Представители русского просвещенного дворянства типа Шувалова и его единомышленников обеспечивали культурное единство России и Запада.

Среди приближенного к трону дворянства занятия и покровительство наукам и искусствам, ученым и художникам, коллекционирование превратились в характерную примету быта, роднящую их повседневное времяпрепровождение с бытом и духовными ценностями царствующего монарха. Эта особенность, едва наметившаяся при Петре I, стала в царствование Елизаветы Петровны типичной для культуры и быта придворного просвещенного дворянства. Шуваловы, Шереметевы, Юсуповы, Воронцовы, Чернышевы, Голицыны и другие представители дворянских родов во-

дят в их число. Главный культурный подвиг Шувалова — создание Московского университета и Академии художеств — не смог бы увенчаться успехом, не будь неизменной поддержки со стороны Елизаветы Петровны, энергичных и просвещенных единомышленников.

Однако среди своих просвещенных единомышленников Шувалов выделялся целеустремленностью, энергией, деловыми качествами, организаторским талантом и инициативностью. Он обладал завидной способностью находить таланты, умел их ценить, уважать и поддерживать.

К середине XVIII столетия они составили в столицах достаточно развитый круг людей, объединенных общими идеями и мировоззренческими принципами, воспитанных по нормам европейской культуры Нового времени.

Зураб Церетели
Горельеф «Елизавета»

Бронза
2005

Вестибюль Фундаментальной
библиотеки МГУ



Еще одно свидетельство европеизации русской культуры — привычка мыслить в системе понятий, сюжетов и образов античности. Генетически связанные с античностью уподобления используются не только применительно к особам царствующего дома. Их удостаиваются крупные государственные деятели, военачальники и высокопоставленные вельможи, прославившиеся покровительством наукам, искусствам. Одним из первых российских вельмож, удостоившихся торжественных од и сопоставлений с историческими деятелями и богами античного пантеона, стал И.И. Шувалов.

Дела Шувалова воспели М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин, и менее известные Е.И. Костров, В.И. Майков, И.Г. Морозов, И.М. Долгорукий. Державин посвятил ему оду «На выздоровление Мецената» (1781):

Безсмертны Музами Периклы
И Меценаты в век живут,
Подобно память, слава, титлы
Твои, Шувалов, не умрут.
Великий Петр нам ввел науки,
А дочь его ввела к нам вкус;
Ты, к знаниям простирая руки,
У ней предстателем был Муз.
Досель гремит нам в Илиаде
О Несторах, Улиссах гром:
Равно безсмертен в Петриаде
Ты Ломоносовым пером.

Одним из двух главных свершений в жизни Шувалова стало открытие в 1755 году в Москве первого университета России. Идея его создания принадлежала Ломоносову. Формально еще до создания Московского университета в России уже существовал университет в Петербурге при Академии наук. Однако это было ведомственное образование, лишенное родовых признаков высшего учебного заведения.

Шувалову по праву принадлежит честь называться одним из основателей первого российского университета. Должность первого куратора Московского университета явилась следствием официального признания заслуг Шувалова в деле создания всего необходимого для учреждений подобного типа: структуры, специализации факультетов, состава преподаваемых дисциплин, программ для преподавателей, учебных пособий для студентов, университетской библиотеки, штата преподавателей... Необходимо было найти и вовлечь в учебу студентов, способных воспринять преподаваемые в университете дисциплины. Поэтому первым заметным практическим результатом создания Московского университета стало основание гимназии, где будущих студентов готовили к университетскому курсу. Кроме того, следовало определить правовой статус учреждения. Наконец, для полноценного функционирования университета требовалась типография.

По замыслу Шувалова Московский университет должен был стать первым звеном в задуманном им обширном плане распространения образования в России. Он даже предлагал правительству учредить в главных городах России гимназии, где преподавались бы основы наук и «нужные европейские языки» и где готовили бы к поступлению в университет. В небольших городах Шувалов считал необходимым открыть школы для обучения русской грамоте и арифметике. Устройством в 1786 году народных училищ эта программа была отчасти реализована. Создание универси-

тета в Москве и Академии художеств в Петербурге рассматривалось как дело первостепенной государственной важности. О высочайшем статусе университета и Академии художеств свидетельствовала также их причастность к разряду императорских и непосредственное подчинение императрице. В этом устроители и современники видели главную привилегию обоих. Ту же мысль выражала декорация фейерверка, устроенного в честь открытия Московского университета. Она изображала Минерву, водружавшую на Парнасе обелиск в честь императрицы Елизаветы Петровны, у подножия которого один из учеников университета выводил имя Шувалова. Причастность его к созданию университета была увековечена и традиционным для православия образом: университетскую церковь освятили во имя небесной покровительницы матери Шувалова — святой Татьяны. Среди икон в иконостасе университетской церкви находилась икона небесного покровителя Шувалова Иоанна Милостивого.

В отличие от Московского университета, славу основания которого Шувалов по праву делит с Ломоносовым, Академия художеств своим возникновением обязана только ему.

Академия художеств была любимым детищем Шувалова. Мысль о необходимости ее учреждения в России зародилась, очевидно, не только из прекрасного знания этим образованнейшим человеком ситуации в Европе и ее культурной столице — Франции. В равной мере она была продиктована патриотическим желанием иметь в России национальную художественную школу.

Воспитанный на французской литературе, приближенный к славившейся «французолобием» императрице, он способствовал утверждению профранцузской ориентации не только в российской внешней политике, но и в политике культурной и художественной. Установление связи с французскими писателями и философами, приглашение французских художников и архитекторов в Россию сопровождалось сменой стиля, преодолением господствовавшего в 1730-е — первой половине 1750-х годов барокко и внедрение в искусство России зарождавшегося во Франции неоклассицизма.

Мысль о создании в России Академии художеств в равной мере была подсказана Шувалову естественным ходом отечественного художественного процесса и ориентацией на европейские, прежде всего французские, культурные нормы и образцы.

Шувалов аргументировал плодотворность своей инициативы ссылками на уже сделанное великим реформатором — Петром Первым: «...государь великое желание и старание прилагал к распространению в России наук и художеств, но как предел предписанной человеческой жизни не допустил видеть зрелые плоды, им насажденные, то сколь обязаны все к поспешствованию исполнения дел великого государя и отца истинного отечества».

Он предложил Сенату привести художества в то же состояние, в каком после основания университета в Москве оказались науки: «...когда науки в Москве приняли начало... чтобы оныя в совершенство приведены были, то необходимо установить Академию художеств, которой плоды, когда приведутся в состояние, не только будут славою здешней Империи, но и великою пользою казенным и партикулярным работам, за которые иностранцы посредственным знанием, получающие великие деньги, обогащаются, возвращаются, не оста-

ва по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать». В аргументах Шувалова идея создания Академии художеств соседствует с другими, столь же популярными и общезначимыми: «к пользе и благополучию всего Отечества», «народному благополучию и славе Отечества», «общенародной пользе».

В соответствии с общепринятой в Европе системой ценностей в расцвете наук и искусств и в России XVIII века виделся признак славы государства. Этим же объяснялась популярность в среде просвещенного дворянства коллекционирования художественных произведений, занятий науками и изучением искусства. За редким исключением все наиболее яркие государственные и общественные деятели XVIII — первой половины XIX столетия из числа наиболее знатных и богатых фамилий были одновременно меценатами, коллекционерами произведений искусства, создателями домашних музеев, библиотек, театров.

Недолгое пребывание Шувалова на посту куратора Академии художеств оказалось на редкость плодотворным.

Первый корпус русских художников, составивших гордость отечественного искусства второй половины XVIII столетия, получил образование или начинал учиться в «Шуваловской академии». Единственным доводом зачисления в Академию служила личная одаренность. Из 38 учеников, экзаменовавшихся в Академии художеств в мае 1758 года, лишь 11 принадлежали к дворянскому сословию. Остальные были разночинцами. Среди многих оставшихся в неизвестности в числе первых воспитанников значатся те, кто со временем стали гордостью русского искусства. В их числе архитекторы В. Баженов и И. Старов, живописец А. Лосенко, граверы Н. Колпаков и И. Мерцалов.

Многие воспитанники шуваловской Академии счастливой художественной судьбой всецело обязаны Шувалову. Он приложил немало усилий, чтобы вырвать из Семеновских казарм Е.П. Чемесова, ставшего одним из лучших русских граверов XVIII столетия. Благодаря Шувалову стал великим скульптором придворный истопник Ф.И. Шубин. Число воспитанников Академии художеств пополнил Ф.С. Рокотов, принятый «по словесному приказанию ево превосходительства И.И. Шувалова».

В этих фактах — красноречивая характеристика главной человеческой черты Шувалова: «Все его питомцы — его друзья... Мы видим с удивлением, как нарастает и крепнет сильное художественное ядро и при этом в сказочно короткий промежуток времени. Шувалов блестяще доказал не столько своим современникам, сколько последующим поколениям, что могут сделать здоровый вкус, неутомимая энергия и пламенная любовь к искусству и его творцу... Его вкус и понимание своих задач видны и в метком выборе профессоров. Он ничего не делает для одной только формы, но всегда по существу, обдуманно, с разбором», — писал С.П. Яремич о Шувалове, характеризуя первый этап в жизни Академии и ее куратора.

Академия художеств начала функционировать до своего официального открытия. Уже «в 1756—1757 гг. его сиятельство (Шувалов. — Е.К.) содержал в своем доме несколько учеников при мосье графе Ротари, которые очень продвинулись в копировании в его манере и в написании оригинальных портретов». В годы, предшествовавшие созданию Академии художеств, установилась дружеская и творческая связь Шувалова

с работавшим в Петербурге замечательным французским художником Жаном-Луи Девельи. Шувалов привлек его к преподаванию в Академии художеств. По инициативе Шувалова в число первых преподавателей Академии был включен и чрезвычайно популярный в середине XVIII столетия в Европе живописец Пьетро Ротари. Оба художника после приезда в Россию жили в доме их общего покровителя, подружился, оба писали его портреты. Шувалову принадлежит заслуга создания двух документов, по которым предстояло жить и развиваться Академии художеств. Первый Регламент Академии Художеств содержит изложение общих основ ее устройства и устанавливает штат, иными словами, описывает структуру и состав этого учреждения. Текст второго, более пространный документ — Учреждение Императорской Академии художеств в 16-ти пунктах содержит принципы преподавания и способы овладения мастерством...

Благодаря воплощению в жизнь предписаний, содержащихся в обоих документах, в годы президентства Шувалова в Академии художеств сложилась система преподавания, в общих чертах сохранявшаяся целых полтора столетия. Приобрело определенный социальный статус и профессиональный смысл звание академика. Вместо постепенно отмиравшего, генетически связанного с допетровским временем звания подмастерья появилось звание адъюнкта. Первыми получили это звание талантливые воспитанники Академии художеств: Рокотов, Головачевский, Саблуков, Лосенко, Козлов и Баженов.

Шувалов возродил в Академии художеств петровскую практику пенсионерства, придал ей систематический характер и превратил в регулярно действующий принцип академического образования. В сентябре 1760 года за границу отправились первые пенсионеры — живописец Лосенко и архитектор Баженов.

Шувалов заложил основы будущего академического музея. В первый же год работы Академии, в 1758 году, он передал ей в дар свое собрание картин русских и иностранных художников, а также библиотеку по искусству.

По примеру гимназий, созданных для подготовки к поступлению в университет, Шувалов считал необходимым учредить при Академии художеств отделение, которое выполняло бы общеобразовательные задачи. В рассчитанной на 40 человек гимназии при Академии художеств предполагалось преподавание иностранных языков: немецкого, французского и итальянского, русского правописания, начал математики и архитектуры, рисования, истории и географии. Осуществить свой проект при жизни императрицы Елизаветы Петровны Шувалов не успел. Этот замысел реализовали позднее, при президенте И.И. Бецком, правда, в существенно измененном виде — при Академии художеств было основано Воспитательное училище.

У начавшей функционировать Академии художеств не было своего здания. Занятия проходили в доме Шувалова, где и жили воспитанники. Вскоре заботами куратора для нужд Академии был приобретен относительно небольшой дом купца Мишеля между 3-й и 4-й линиями Васильевского острова. Покупка и приспособление дома Мишеля для нужд только что созданной Академии художеств положили начало постепенному расширению принадлежавших ей территорий, занявших в конечном счете целый квартал.

Находясь под влиянием работ французского фи-

лософа Гельвеция и его эпохального труда «О Духе», Шувалов вступил с ним в переписку. Русский вельможа обратился к нему с просьбой о поддержке второго своего великого предприятия — создания Академии художеств. Письма Гельвеция и Шувалова в максимально сжатой форме содержат изложение жизненного и мировоззренческого кредо каждого.

«Существуют люди, — писал французский философ, — которых небо произвело на свет, чтобы возвышать дух нации и заложить фундамент ее славы в будущем... человек, подобный Вам, обладает возможностями их воплощения. Вы объединили в себе все дары Фортуны. Благородство происхождения, достоинство, богатство вы делите с другими вельможами. ...Мы воздаем также честь гениям Рима, обязанным своим благосостоянием Меценату и Августу. Это они

сделали для нас бессмертными имена Горация и Вергилия. Вы идете по их пути, поддерживая в Вашей стране свободу мысли».

Замечателен ответ Шувалова Гельвецию. «Ее Императорское Величество, следуя по стопам Петра Великого, основала Университет в Москве и Академию художеств в Петербурге, руководителем которых я имею честь быть...»

В конце 1761 года скончалась императрица Елизавета Петровна. С ее смертью Шувалов потерял все сильную покровительницу. Пост президента Академии художеств занял И.И. Бецкой. Шувалов вынужден был попросить «о увольнении ево на некоторое время вояжировать в иностранные государства». Екатерина II не стала удерживать фаворита своей предшественницы, «собственною рукою всевысочайше подписать соизво-

Зураб Церетели
**Памятник основателю
Академии трех знатнейших художеств
И.И. Шувалову**
Бронза. 2003
Круглый двор исторического здания
Академии в Санкт-Петербурге



лила, по сему прошению увольняя отъехать из России настолько времени потребно будет для достижения в ево намерениях успехов...».

Однако и после отставки Шувалов не переставал заботиться о своем любимом детище, опекая за границей пенсионеров, информируя Академию о событиях европейской художественной жизни и пополняя ее библиотеку и музей.

В эволюции художественных пристрастий Шувалова еще более очевидно, чем в предпочтениях его покровительницы Елизаветы Петровны, проявилось превращение человека барокко в представителя эпохи Просвещения и приверженца классицизма. Классицизм входил в архитектуру России благодаря его участию сначала во французской, а затем и римско-ренессансной версии.

После отъезда из России, путешествий по Европе, пребывания в Лондоне и Париже он обосновался в Риме, став заметной фигурой в сложившейся там международной колонии приверженцев вновь «открытой» античности. Из своего далека Шувалов стремился помочь российским художникам преодолеть относительную паллиативность французских мастеров середины XVIII столетия и сделаться приверженцами рождавшегося в Риме нового искусства.

Шувалов разделял идеалы «школы художеств греческой», возглавляемой Винкельманом, и поддерживал дружбу с Пиранези. Он по поручению Российского двора успел выпросить у папы Пия VI позволение снять формы с превосходнейших статуй римских, флорентийских и неаполитанских, в чем незадолго до того отказано было даже одному государю... Он даже принял было намерение завести в Риме Российскую Академию художеств, на манер французской, о чем посылал просьбу к Ивану Ивановичу Бецкому, но не получил от него согласия.

Отправленные за границу пенсионеры неизменно пользовались поддержкой двух просвещенных вельмож, живших в 1760—1770-е годы за границей: Д.А. Голицына — в Париже, Шувалова — в Риме.

В Россию Шувалов возвратился в 1777 году, почти через полтора десятилетия после отъезда. За ним формально сохранилось звание куратора Московского университета. Однако в жизни Академии художеств активного участия он уже не принимал.

Все сказанное о Шувалове подтверждает справедливость слов, сказанных архимандритом Александроневского монастыря: «Жизнь Шувалова достойна пера Плутархова». Более чем через полвека после его кончины известный историк напишет: «Оказывается, что недаром так любили Шувалова его современники, что не льстивы были хвалы Ломоносова и Державина, что императрица Елизавета не лишена была счастливой способности выбирать людей».

Шуваловская Академия заложила основы художественного образования, почти не менявшиеся на протяжении полутора столетий. Но более всего она поражает удивительной атмосферой совместного творчества и доброжелательности, которые утверждал в Академии художеств ее основатель, стремившийся поступать так, «дабы ненависть и невежество не могли напрасно порочить достоинство и тем бы напрасно не сделать обиду месту, которое по Всевысочайшей воле Ее Императорского Величества установлено для заведения своих художников».

Евгения Кириченко

The Envoy of the Muses

Ivan Ivanovich Shuvalov (1727-1797) was the man who took the initiative and worked hard for the foundation of the Academy of Arts in Russia. He was what art historians usually call an enlightened art patron. His influence on the policy in art and culture during 1750s--early 1760s was great. The benefits of his policy were numerous. Classicism got established in the fine arts, and ideas of the Enlightenment began spreading about among the educated, especially from the last decade of the reign of Elizabeth.

Of all his endeavours, Shuvalov liked the Academy best. One of the most educated men of his time, he evidently followed the example of Europe and especially France. But more likely, he was moved by his patriotic sentiment to see in Russia a national art school whose products would be up to the highest achievements of the European art of the time. He was in charge of the Academy for a short time, but with remarkably good effects. He loved art and did everything he could to encourage talents; he himself was talented in finding young people gifted for art. There were many such cases during his short term in office.

Shuvalov restored the practice of scholarship abroad first established by Peter the Great. Moreover, he put it on a systematic footing and made it one of the effective principles of training in the Academy. Also, he laid down what would later grow into the Academy's museum. In 1758, the first year of the Academy's life, he donated to it some of the paintings by Russian and foreign artists from his own collection, as well as a library of books on art.

The death of Empress Elizabeth at the end of 1761 left Shuvalov unprotected. I.I. Betsky was appointed to take over, and Shuvalov had to ask "resignation for the sake of taking voyage for some while in foreign states". Though out of office, Shuvalov nevertheless continued to take care of the Academy: he looked after students on scholarship abroad, informed the Academy about art developments in Europe, made more donations to the museum and library.

He returned home in 1777, nearly fifteen years after. Formally, he still held the office of the curator of Moscow University. But he was no longer able to do anything for the Academy.

The Academy under Shuvalov had laid down the fundamental principles of art training, which remained almost unchanged for the next century and a half. Looking back on that period, what strikes us perhaps most of all is the wonderful atmosphere of joint creativity and benevolence that its founder tried to instill in the Academy, because he always sought to behave in such a manner "that hatred and ignorance could not slander one's dignity in vain, nor could do harm to the position which had been established for a school of artists by Her Majesty Empress's will".

Ye.I. Kirichenko

зураб церетели — лидер российского искусства нового тысячелетия



В жизни Российской Академии художеств, старейшего творческого учреждения России, ведущую роль играет ее президент. Зураб Церетели — народный художник России, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО, иностранный член Академии изящных искусств Франции, член испанской Академии художеств Сан-Фернандо. Его неординарная, осязаемо полная творческой силы, запоминающаяся личность и многообразное, мощное, неустанное творчество прочно вошли в историю новой России, стали частью российской жизни, постоянным объектом внимания зрителей и прессы. Его имя, что, может быть, является высшим признанием — стало нарицательным, известным всем, отнюдь не только искусствоведам или журналистам, но самой широкой зрительской аудитории, практически каждому россиянину, оно вошло в пословицы и городской фольклор. Произведения мастера неотделимы сегодня от представления о художественной культуре России, и во многом они формируют ее наиболее характерные свойства.

В сложном, неоднозначном, многоликом, поистине кипящем, стремительном, как никогда ранее, развитии искусства наших дней в России и во всем мире творчество З.К. Церетели занимает заметное место. Его хорошо знают повсюду, не только в нашей стране, но и за рубежом: от Уругвая до Сирии, от Соединенных Штатов Америки до Испании, от Англии до Японии. Произведения мастера выделяются тем, что в них с поразительной цельностью соединяются, казалось бы, контрастные черты — новаторство и ин-

терес к авангарду с истинным уважением к традициям и настоящей школой классического искусства, пройденной художником в юности и в студенческие годы.

З.К. Церетели давно и хорошо известен как создатель сверкающих мозаик и эмалей, излучающих свет витражей, грандиозных скульптурных композиций из литого и чеканного металла и в то же время — как живописец и график.

Талант З.К. Церетели проявился уже во время учебы в Тбилисской академии художеств. Важно отметить атмосферу, в которой происходило формирование мастера, редкую по насыщенности творческой жизни и разнообразию контактов многих культур и художественных направлений. Середина XX столетия была временем одного из высших подъемов в истории культуры Грузии. В Тбилиси той эпохи умели быть европейцами в утонченной и глубокой форме, грузинская интеллигенция выделялась своей изысканностью и одновременно свято хранила древние народные традиции и в быту, и в творческом мышлении. История сложилась так, что благодаря присутствию в течение первой половины XX века в Тбилиси, хотя нередко и вынужденному в силу ссылки, замечательных художников Санкт-Петербурга, в том числе любимого учителя Церетели, одного из лучших рисовальщиков в истории русского искусства Василия Шухаева, в столице Грузии Тбилиси в то время шла особая, исключительно интересная художественная жизнь. Окрашенная южным колоритом, яркой декоративностью и даже, я бы сказал, театрализацией быта, особенно в

среде мастеров искусства, она была привлекательна для всех, кто приезжал в те годы в Грузию.

Здесь в большей степени выжили и развивались традиции русского искусства начала XX века. В Грузии они встретились с новыми художественными идеями, привезенными из Парижа Ладом Гудиашвили и мастерами его поколения. Возник синтез особенностей искусства России, Запада и Востока. Его включила в себя грузинская культура, отличающаяся восприимчивостью к новшествам и одновременно стойкостью в сохранении своего истинного характера. В такой среде и возникло дарование З.К. Церетели, он с детства был глубоко укоренен в ней и благодаря семейным связям, особенно дяде, известному грузинскому художнику Нижарадзе, и его собственным, рано проявившимся художественным стремлениям.

С одной стороны, творчество мастера приобрело на долгие годы открытость всему миру, многочисленным увлечениям, свободным от какой-либо ограниченности и догматики. С другой — он получил великолепное академическое художественное образование и воспитал в себе уважение к классической традиции, которое исповедует до сего дня. И в то же время художник почувствовал необходимость борьбы за собственную индивидуальность и возможность опоры одновременно на вечные ценности народного творчества и на открытия самого современного искусства.

После окончания Тбилисской академии художеств судьба дала З.К. Церетели еще одну уникальную возможность. В течение нескольких лет он постоянно участвовал в археологических и этнографических экспедициях Академии наук по многим районам Кавказа. Художник заинтересовался легендами и мифами, получил глубокие знания о декоративных мотивах и умение их виртуозно применять в самых различных, нередко неожиданных сочетаниях. Это стало еще одной из существенных сторон его творчества, которая многие годы проявляется в нем и обогащает полотна и скульптуры мастера простотой и мудростью традиций народной художественной культуры. Работа в этнографических экспедициях дала и другое свойство творческого метода З.К. Церетели — стремление к описанию фактически достоверных впечатлений, конкретного мгновения, увиденного в жизни, природе или городе.

Именно с использованием в современных формах наследия народного искусства был связан оглушительный успех монументальных работ мастера, в полной мере проявившийся в его произведениях на черноморских курортах — в Пицунде, Адлере, столице Грузии Тбилиси, затем в Москве, где З.К. Церетели стал главным художником Министерства иностранных дел, оформляя интерьеры посольств по всему миру, и главным художником Олимпиады 1980 года. В последней трети прошлого столетия российская архитектура переживала острый кризис, вызванный индустриализацией строительства и обязательностью типового проектирования, затопившего города всей страны неизбывной скукой. Зодчие видели спасение жизненной среды прежде всего во взаимодействии с художниками. Монументальное искусство взяло на себя создание художественного образа градостроительных ансамблей. В этом процессе лидировал З.К. Церетели: и обращаясь к новым темам, часто связанным с традициями или народным искусством, и стремясь применять новые материалы, а привычные — использовать небывалым образом.

Достаточно вспомнить грандиозный мозаичный куб Дворца профсоюзов в Тбилиси, испещренный древними знаками, или мозаики тбилисского Дома политпросвещения и мастерской художника в Багеби, как бы бьющиеся яркими, многоцветными волнами, превращающие фасады зданий в живое, одухотворенное и необыкновенно интересное существо. Или композиция «Коралл» в Адлере, которую Д.А. Сикейрос назвал лучшим воплощением пламени в мировом монументальном искусстве. Или бассейн «Морской мир» в Ульяновске, населенный множеством существ подводного царства. Причем и в советские годы, даже работая в городе, где родился В.И. Ленин, над мемориалом «вождя революции», художник ни разу не обратился к коммунистическим символам: в бассейне, украшенном мозаикой, он изобразил морской мир.

Ему, как немногим, удавалось оставаться внутренне свободным и создавать лишь такое искусство, которое звучало в его душе. Увлекательность, драгоценность и многозначность монументальных произведений З.К. Церетели «спасали» чрезмерно лаконичные архитектурные формы тех лет. Здесь не зодчество, а именно монументальное искусство рождало новый образ мира.

Zurab Tsereteli, the Leader of the Russian Art of the New Millennium

It goes without saying that the leading role in the activities of the Russian Academy of Arts, the country's oldest art establishment, is due to its president, Zurab Tsereteli. The People's Artist of Russia, UNESCO Envoy of Goodwill, Corresponding Member of the French Academy of Fine Arts, member of the Spanish San Fernando Royal Academy of Fine Arts, Zurab Tsereteli is an extraordinary personality full of creative-energy. His impressive, versatile work has gone down in the history of the new Russia, become the part and parcel of Russian life, always at the focus of the public and the press. Perhaps the great award to him is that his name has become a household word, familiar not only to art historians and journalists, but also to a wide range of public, practically every Russian citizen; it is in circulation in proverbs and town folklore. The master's works cannot be separated from the images of Russia's art culture, and in many ways shape its most characteristic features.

Zurab Tsereteli's work occupies a distinct and distinguished place in the complicated, controversial, diversified, burgeoning, fast-growing process of development of the present-day art in Russia and all over the world. He is well known everywhere, at home and abroad, from Uruguay to Syria, from the United States to Spain, from Great Britain to Japan. What makes the master's works so distinguished is that with astounding integrity they unite seemingly contrasting features: innovation and interest in avant-garde art, on the one hand, and genuine respect for the traditions and the real school of classical art that the artist has learned in his youth and apprenticeship years.

Zurab Tsereteli is long and well known as a producer of sparkling mosaics and enamels, light-emitting stained-glass windows, grandiose sculptural compositions of cast and embossed metal. At the same time, he is a talented painter and graphic artist.

Зураб Церетели
**Монумент, посвященный
борьбе с мировым терроризмом**
Бейонн, Нью-Джерси, США

Торжественная церемония
открытия монумента
11 сентября 2006 года

Церемония закладки камня на месте монумента
с участием Президента РФ В.В. Путина
11 сентября 2005 года



В 1990-е годы мастер создал свои широко известные ансамбли градостроительного масштаба в Москве. К юбилею Победы в Великой Отечественной войне был воздвигнут грандиозный монумент на Поклонной горе и здесь же церковь Св. Георгия — первый храм, построенный в России после исчезновения коммунистической системы — со своим необыкновенным, монументальным и ярким художественным убранством. В центре города мастер вместе с архитекторами придал новый характер Манежной площади. Из пустынного, лишь во время военных парадов заполнявшегося бронетехникой пространства, она превратилась в наполненный людьми живой городской уголок.

Грандиозный памятник Петру Великому, о котором так много спорили, сегодня стал уже одним из привычных символов Москвы. Эта много-

Зураб Церетели
Скульптурная композиция, посвященная Папе Римскому Иоанну Павлу II
2006
Плоэрмель, Франция



плановая, сложнейшая скульптура непохожа на памятники советской эпохи ни по тематике, ни по своим формам. Новый монумент великому императору означал разрыв с советской системой, ее идеологией и представлениями о власти, символом возвращения к «нормальному» ходу отечественной истории. Сама огромная фигура Петра Великого говорит о силе России, паруса над ним — ветер перемен, который должен повести вперед громадную страну. Такому замыслу отвечал масштаб монумента, передававший титанический смысл происходивших у нас событий и обращавший воспоминания к не менее значительным переменам, которые принесли России реформы Петра Великого.

Монументальные работы З.К. Церетели появляются буквально по всей планете. Они находятся или возводятся сегодня в России и Грузии, Франции и Италии, Англии и США, Израиле и Сирии, Уругвае и Чили, Испании и Японии. В своем творчестве мастер откликался на многие важнейшие события последних десятилетий и необычайно быстро реагировал на то, что происходит в нашем сегодняшнем мире.

Перед зданием Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке им был поставлен памятник «Добро побеждает Зло», созданный из фрагментов демонтированных ракет Першинг-2 и СС-20. Это одно из самых интересных и характерных монументальных произве-

дений З.К. Церетели. В художественном отношении оно является собой манифест творческого кредо мастера: пример гармонического соединения классических образов и приемов, характерных для остро современного искусства, использующего утратившие свою привычную форму техногенные элементы.

В Лондоне З.К. Церетели воздвиг монумент «Разрушить стену недоверия», отмечающий падение «железного занавеса». Художник завершает грандиозный проект, начатый им в ознаменование 500-летия плавания Христофора Колумба. Уже встал в Севилье 45-метровый монумент «Рождение нового человека», а в Пуэрто-Рико, где европейцы впервые ступили на американскую землю, предполагается возвести 126-метровый памятник «Рождение Нового Света». Колоссальный монументальный комплекс, раскрывающий всю историю Грузии, своего рода грузинский Акрополь с мощными фигурами всех властителей страны, завершается под Тбилиси. В столице Уругвая Монтевидео мастер создал ансамбль площади со скульптурами Льва Толстого и Юрия Гагарина. В Риме, в садах виллы Боргезе, им был недавно открыт памятник великому русскому писателю Николаю Гоголю, в Бари, перед старинным собором, в котором покоятся мощи святого Николая, поставлено его бронзовое изваяние. В Тель-Авиве, в саду президентского дворца установлен монумент

мент жертвам Холокоста, одно из самых трагических по своему образу произведений мастера. В Париже во дворе здания ЮНЕСКО установлена скульптура З.К. Церетели, признанная одним из лучших достижений пластики XX века. Во Франции, в городе Агд, мастер создал монумент Оноре де Бальзаку. Писатель изображен сидящим в окружении персонажей его знаменитой «Человеческой комедии». В дни 300-летия Санкт-Петербурга в Круглом дворе старинного здания Академии художеств был торжественно открыт отлитый мастером монумент основателю Академии Ивану Ивановичу Шувалову. Другой памятник этому выдающемуся деятелю российского Просвещения З.К. Церетели воздвиг у здания новой Фундаментальной библиотеки Московского университета в честь 250-летия его основания по инициативе того же И.И. Шувалова.

Среди многочисленных торжеств, посвященных празднованию 60-летия Победы нашей страны во Второй мировой войне — парадов, салютов, встреч мировых лидеров, в Москве свершилось еще одно событие. Скульптура Шарля де Голля работы З.К. Церетели установлена на небольшой площади его имени перед гостиницей «Космос» на классическом десятиметровом постаменте из полированного гранита.

З.К. Церетели первым из художников откликнулся на трагедию 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке. Он немедленно выступил с инициативой создания мемориала в память о жертвах террора. Мастер в течение последних лет продолжал работать над этой темой, стремясь выразить горечь утраты и показать стремление народов и правительств всех стран бороться с террором и насилием. В сентябре 2005 года Президент Российской Федерации В.В. Путин открыл закладной камень на месте, где через год был возведен монумент.

11 сентября 2006 года на торжественное открытие Монумента, посвященного борьбе с международным терроризмом были приглашены родственники погибших в этой ужасной трагедии. Имена их близких — более 3400 — выгравированы на цоколе монумента.

В своем многогранном творчестве президент Российской Академии художеств Зураб Константинович Церетели сделал еще один шаг, необыкновенный и яркий. В старинном французском городе Плоэрмель мастер возвел памятник Иоанну Павлу II — главе католической церкви и одному из самых активных борцов за духовные и нравственные ценности в нашем противоречивом и трудно живущем мире.

Скульптор изобразил понтифика таким, как он запомнился ему при личной встрече, — значительным, величественным уже в силу своего сана, облаченным в торжественные одежды, но прежде всего мощным и мудрым человеком, исполненным подлинной силы духа. Портретное сходство соединяется в этой работе Зураба Константиновича Церетели с отчетливой, даже резкой выразительностью. Папа стоит как бы в проеме врат старинного храма, намеренно сделанных художником без деталей, обобщенных, и лишь крест вознесен над всей композицией, осеняя ее своим благословением.

Художник в последнее время часто обращается еще к одной страшной современной теме — проблеме эпидемии СПИДа. Он создал монумент в виде кольца из двух завязанных неразрушимым узлом обручальных колец, под которыми стоят, держась за руки, мужчина и женщина, символизируя любовь, верность, взаимную преданность — те качества, которые спо-

собны противостоять страшной болезни в большей степени, чем лекарства. Как Посол Доброй Воли ЮНЕСКО, горячо поддержанный Генеральным директором этой организации Коихира Мацуурой, мастер стремится воздвигнуть целую сеть подобных монументов, обращенных ко всем людям, как когда-то в древности в европейских городах в годы чумы ставили моровые столбы, призывая милость Бога для избавления от беды.

Важнейшая особенность творчества мастера заключается в том, что замыслы его неиссякаемы. Многообразие его творчества поражает. Мозаика, чеканка, скульптура, эмали, живопись, графика, гобелены, дизайн и многое другое. Он любит осваивать новые и возрождать утраченные технологии, постигать выразительные возможности традиционных и необычных материалов.



Зураб Церетели
Композиция «Яблоко»
Атриум Галереи искусств





Зураб Церетели

В ожидании модели

2006

Холст, масло

Ни-Ми-Си-Ди

2007

Холст, масло

§ президент академии

Кроме того, его работа — это неустанная творческая активность крупного государственного деятеля, президента Российской Академии художеств, отмечающей свой 250-летний юбилей. Ее роль в истории искусства России огромна. Именно в Академии совершалось сближение российской и европейской художественных культур, осуществлялись на протяжении столетий теснейшие контакты с мировым искусством. Они были во многом утрачены и восстанавливаются в последние годы, что отмечено избранием З.К. Церетели в парижскую Академию изящных искусств, в испанскую Академию изящных искусств Сан-Фернандо, присуждением ему Премии мира Объединенным конвентом деятелей культуры США, звания Офицера ордена Искусства и Литературы Французской республики, медали Пикассо — высшей награды ЮНЕСКО в области искусства.

В Академии художеств на протяжении столетий происходил и другой, не менее важный процесс — поиски национального своеобразия российской культуры. Этим были наполнены в ее истории весь XIX и начало XX века. В советскую эпоху академическим традициям удалось выжить, но, к сожалению, не в полной мере. Сразу же после избрания президентом Российской Академии художеств в 1997 году З.К. Церетели приступил к преобразованию Академии и восстановлению ее традиций.

З.К. Церетели стремится к объединению вокруг Академии всех художественных сил России. И он последовательно проводит это в жизнь, с редким тактом находя равновесие между традицией и новаторством, классикой и современностью. Академия сохраняет свою приверженность традиционным художественным ценностям, прежде всего творческому мастерству, профессионализму, и в то же время приветствует самые смелые поиски новых форм искусства. Президент Академии настаивает на сохранении классической школы как неперемennого условия воспитания художников, и в то же время он не только не отвергает, но и поддерживает развитие актуального искусства. Наградами Академии недавно были отмечены организаторы Первой Московской биеннале современного искусства, при всей радикальности представленных на ней произведений. Чрезвычайно важной стала установленная З.К. Церетели открытость академического сообщества всем, без исключения, направлениям в искусстве России.

Существенным для российской культуры оказалось создание усилиями З.К. Церетели первого в России Московского музея современного искусства. Се-



годня музейные фонды насчитывают уже сотни шедевров российских художников, привезенных из Франции, США, Англии, Германии, Израиля и других стран, их можно увидеть в постоянной экспозиции Московского музея современного искусства и на выставках — как в основном здании музея на Петровке, так и в созданном З.К. Церетели его филиале в Ермолаевском переулке в столице России.

Еще один крупный музейно-выставочный комплекс — Галерея искусств — на старинной московской улице Пречистенка был создан З.К. Церетели для показа произведений мастеров академической школы. Здесь на многочисленных выставках демонстрируются художественные собрания Академии, в том числе малоизвестные произведения из замечательных академических коллекций Санкт-Петербурга, насчитывающих сотни тысяч единиц хранения, разворачиваются экспозиции из российских и иностранных музеев, а также выставки учащих академических вузов.

Одновременно в качестве президента Академии З.К. Церетели стремится сохранить, восстановить в полном масштабе и развить дальше сформировавшееся на протяжении столетий академическое художественное образование. В сохранении академической школы он видит обеспечение основы не только для поддержания традиций, но и для любого новаторства, залогом которого, по его мнению, всегда служило лишь подлинное мастерство.

Изменения в изобразительном искусстве, произошедшие на рубеже тысячелетий, столь велики, что встает вопрос, сохраняются ли вообще связи между академическим искусством и самыми современными формами художественного творчества?

З.К. Церетели постоянно подчеркивает, что подобные сомнения не соответствуют позиции великих авангардистов XX века, пришедших к небывалым формам искусства, владея в совершенстве реалистическим методом передачи зримых образов.

З.К. Церетели постоянно и самым решительным образом настаивает на сохранении системы классического художественного образования. Тем более что, несмотря на все события XX века, а отчасти и благодаря им именно в России эта система выжила в лучшей и более полной форме, чем во всех остальных странах мира.

Это подтвердило успешное завершение еще одного крупнейшего дела президента и всей Академии художеств — восстановление храма Христа Спасителя в Москве, где З.К. Церетели выступил в качестве главного художника. Трудно найти аналогию этому грандиозному предприятию в мировой практике XX века.

Воссоздание художественного убранства собора было завершено с необыкновенной быстротой к 2000-летию Рождества Христова. Руководство З.К. Церетели всеми художественными работами в храме Христа Спасителя и непосредственное участие во многих из них, координация деятельности почти четырех сотен художников и множества строителей — все это стало шедевром организации художественной работы столь грандиозного масштаба. Сегодня очевидно, что эти усилия имели принципиальное значение для развития художественной культуры нашей страны и благодаря восстановлению убранства храма Христа Спасителя в России возродилась преемственность дореволюционных православных художественных традиций и возникла целая система образцов, применяемых сегодня во множестве городов и сел России. Уже одно это явление меняет всю картину бытования сегодняшнего российского искусства.

§ художник

При всей разнообразной, не просто активной, но почти необозримой работе в качестве президента Российской Академии художеств мастер не снижает темпов собственного творчества. З.К. Церетели не только монументалист, создающий произведения грандиозного масштаба. С ранней юности вплоть до сегодняшнего дня, на протяжении всей жизни, несмотря на постоянную перегрузку, он упорно занимается живописью, а в последние годы особенно увлекается графикой. Живопись и графика являются для него не просто творчеством в привычном смысле этого слова, но как бы способами существования, внутренним содержанием жизни. Именно поэтому живопись и графика демонстрируют личностные свойства его творчества, раскрывают иные черты индивидуальности мастера, чем его монументальные произведения. Он с необыкновенной жадностью впитывает всевозможные впечатления: изучает людей и страны, обязательно ходит во множество музеев по всему миру, старается постоянно добавлять все новые издания по искусству к своей огромной библиотеке. Однако различные и многочисленные впечатления не становятся влияниями, не побуждают мастера к работе в каком-либо стиле или русле того или иного концептуального подхода. Его нельзя, на мой взгляд, назвать модернистом или постмодернистом, применить к его творчеству какое-то другое из обычных искусствоведческих определений. Слишком своеобразно его видение цвета и чувство пластики, чтобы художник мог поддаться какому-либо влиянию. Он постоянно экспериментирует в своих полотнах, пробует различные манеры, но основным в его живописном творчестве остается выражение оптимистического взгляда на жизнь, пылкого темперамента, желание выделить и передать в красках собственное, не обыденное и заставляющее задуматься впечатление от конкретного момента. З.К. Церетели постоянен в своем приподнятом, радостном отношении к жизни, хотя его поиски лучшего способа выражения в живописи своих впечатлений и мыслей разносторонни.

Праздничность, приподнятость колорита большинства его картин, превращающая их в драгоценное переплетение сверкающих цветовых пятен, определяется, однако, не только художественными задачами. Естественным образом она связана с той ролью, кото-

рую играет цвет в творчестве З.К. Церетели. Окружающее пространство, люди и вещи встают перед ним в радуге ярких красок. Цвет превращается в существеннейшее средство передачи пространства, ритма, светотени, наконец, формы. Цветовая композиция приобретает качества основного источника настроения, рождаемого картиной. Характерно, что З.К. Церетели предпочитает открытые, яркие, звонкие цвета, декоративные своей напряженностью, позволяющие декларировать оптимизм его видения мира, но не боится и глухого черного цвета.

Портреты З.К. Церетели, одна из важнейших частей его творчества, составляют обширную галерею разнообразных, но всякий раз запоминающихся и значительных образов. В созданных им портретах цвет неожиданно отступает на второй план. Главную роль играет линия, сильная, очень широкая, обозначающая грани формы. Работа мастера над портретом напоминает чеканку. Будто бы мощными ударами вырезаются, делаются выпуклыми скулы, надбровные дуги, подбородок. Человек в изображении З.К. Церетели приобретает монументальный облик и в то же время портрет не теряет характерности.

Художник как бы удивляется и радуется вместе со своими героями и зрителями тому, как гармонично устроен мир, как много значит в нем человек, способный внимать красочной симфонии мироздания. В его картинах возникают яркие, декоративные и одушевленные образы, входящие в созданный им огромный художественный мир, который неуклонно ширится и становится все более интересным.

В течение последних пятнадцати лет графика стала для З.К. Церетели одним из излюбленных видов творчества.

Мастер в своей графике всегда создает композиции, собранные в плотную, насыщенную, крепко сбитую массу штрихов и линий, с четкими и выразительными контурами. Он почти лепит графические изображения как скульптуру. Это происходит и тогда, когда он рисует отдельные фигуры, и когда создает сложные, многоплановые, налагающиеся друг на друга изображения. Он умело «играет» с концентрацией темных линий пера и оставленных светлыми частями листа. Это подчеркивает объемность графики, выявляет сложность замысла каждого листа, точно выражающего настроение, владеющее художником. Так же как и живопись, графика З.К. Церетели уже создала целый мир, населенный многочисленными героями, играющими и молящимися, торгующими и пьющими вино, ведущими мирную беседу и любящими друг друга. На рисунках часто появляются музыканты, акробаты, гончары, фигуры, несущие цветы, как драгоценную ношу, как красоту, пришедшую в мир. Нередко мастер создает фольклорные сцены, обычно из жизни старого, несовременного города, с церквями, маленькими домиками, шарманщиками и дворниками. Появляются в его графике и литературные персонажи или легко узнаваемые маски знаменитых актеров — Дон Кихот и Санчо Панса или Чарли Чаплин, к которому мастер особенно привязан. Многочисленные, не уступающие один другому в высоком качестве графические листы формируют крупную область творчества мастера.

Одним из существенных достижений З.К. Церетели, безусловно, явилось возрождение техники перегородчатой эмали, над чем он работал в течение многих лет, а затем нахождение способов применения эмалей



Зураб Церетели
**Вход в Московский музей
 современного искусства. Портал**
 1999
Выколотка. Медь

Директор Московского
 музея современного искусства
 Зураб Церетели представляет
 мэру Москвы Юрию Лужкову
 экспозицию музея на Петровке



в монументальном масштабе, что потребовало, естественно, дальнейших технологических экспериментов. Художник опирается на традиции византийских эмалей, распространившихся из Константинополя по всему православному миру. В небольших композициях он создает традиционные образы святых. Простота и графическая четкость, плоскостной характер использования цвета, определенность контуров фигур продиктованы способом создания эмалей. Это очень сложный и длительный процесс, особенно потому, что цвет возникает при высокотемпературном обжиге, причем неоднократно, и нужно хорошо представлять себе последовательные превращения пигментов, учитывать процесс охлаждения, требующий исключительных умения и осторожности.

В бывшем дворце Долгоруковых, где ныне расположена Галерея искусств, существовала домовая церковь. На ее месте и выставлены эмали, созданные З.К. Церетели на религиозные сюжеты. Особое внимание привлекает эмалевая картина, посвященная Тайной вечере. Это один из весьма удачных экспериментов художника, столь увлеченного нахождением новых возможностей материалов и технологий. Однако здесь его поиски не исчерпываются, на противоположной стене художник показывает такую же по сюжету и масштабу композицию, исполненную как

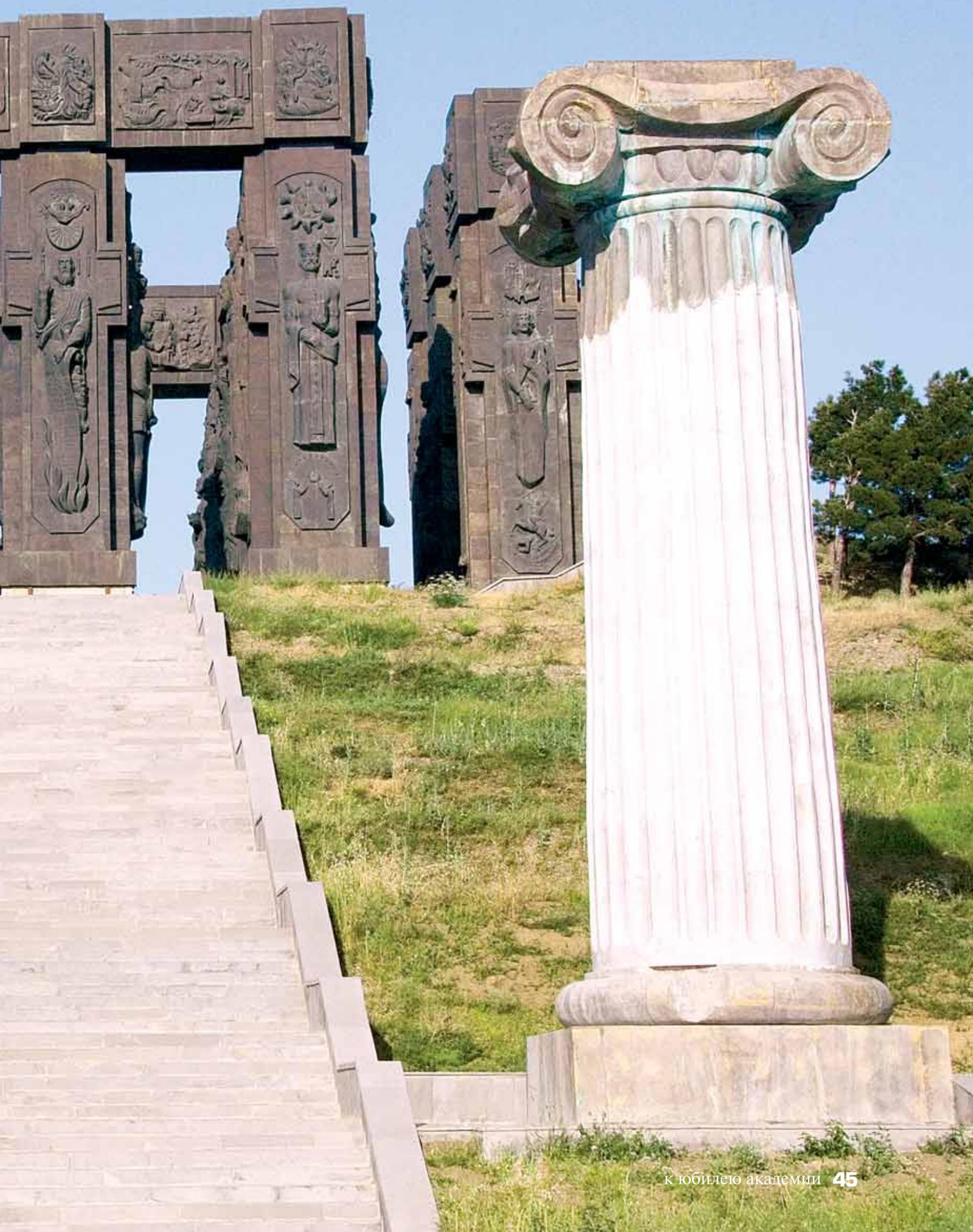
горельеф из бронзы. Взаимодействие двух произведений, трактующих одну тему, подчеркивает величие самого сюжета и заставляет зрителя задуматься о возможностях различных способов творческого выражения вечных мыслей, когда материал и его свойства раскрывают не только свои особенности, но и иные грани смысла.

Редкое творческое упорство и совершенно незаурядная жизненная сила ощущаются в монументах и скульптурных композициях, создаваемых З.К. Церетели. Одна из основных областей его творчества — большая группа скульптурных портретов деятелей культуры XX столетия. Среди них деятели искусств и ушедшие в вечность, и наши современники, с которыми мастер продолжает встречаться сейчас.

Фигуры появляются из плоскости патинированного металла в высоком рельефе, переходящем в круглую пластику. Кажется, будто они выходят из какого-то отрешенного от современности и абстрактного пространства. Собранные вместе, они говорят о силе культуры, которую нельзя победить и которая формирует подлинную историю духа. Данный скульптурный цикл, все более расширяющийся, принадлежит к числу наиболее удачных начинаний З.К. Церетели.

Иным характером обладает цикл не менее интересных, но совсем иных рельефов, тематически свя-







Интерьер студии
для мастер-классов
в Галерее искусств

занных с графикой мастера. З.К. Церетели увлекают превращения, которые испытывают предметы, фигуры или целые жизненные сцены, представленные в различных материалах, рожденные принципиально иными творческими способами. Графические листы, созданные им, как бы оживают в рельефах, приобретают телесность, рисунок становится пластикой.

В огромном застекленном атриуме Галереи искусств З.К. Церетели поместил значительный комплекс своих скульптурных работ — сцены Ветхого и Нового Завета. Вместе эти горельефы формируют грандиозную скульптурную композицию поистине эпического масштаба, необычайно богатую своей пластикой и содержанием, охватывающую атриум с трех сторон бронзовыми скульптурными «стенами».

Гигантское бронзовое яблоко, плод древа познания добра и зла, который отвела Ева и Адам перед изгнанием из рая, символизирует выбор между запретом и искушением, добром и злом, который всегда стоит перед человеком. Окружающие яблоко звери и птицы создают по замыслу художника образ гармонии мира, радостного и спокойного, в котором когда-то жили люди и которого они лишились после своего падения и изгнания из рая. Внутри яблока, в полутьме, рельефы передают образы вечного наслаждения такими, как их представляли древние, дохристианские культуры, символы искушения Адама и Евы. Работа художника соединила в себе многие давние темы его творчества: размышления о смысле жизни, о вере и чувстве, о границах греховного и дозволенного. Это крупнейшее произведение не случайно создавалось в момент перелома тысячелетий, когда современность переплетается с вечностью, и вновь, в который раз, ставит перед человеком главные вопросы бытия.

Художник непрестанно дополняет и изменяет это свое произведение. Меняются окружающие «Яблоко» скульптуры. Недавно стена атриума, раньше прозрачная, стеклянная, была покрыта на редкость удачными крупными композициями, поставленными на фоне эмалевых пластин глубокого синего цвета и составленными из скульптурных фрагментов-цитат убранства храма Христа Спасителя и ряда религиозных произведений скульптора. Атриум приобрел еще более сложную и современную композицию с элементами инсталляций на церковные и исторические темы.

Творчество мастера созвучно современности даже тогда, когда он обращается к вечным, классическим темам. В них есть то, что так нужно сегодня, — безоговорочная, искренняя уверенность в ценности совершаемого человеком, необыкновенная и неизбывная, побеждающая сила жизни.

Искусство Зураба Константиновича Церетели исключительно точно, отчетливо и образно выражает новую эпоху, наступившую в жизни нашей страны в первые годы третьего тысячелетия.

Дмитрий Швидковский

Having received an excellent academic education, Zurab Tsereteli has fostered a feeling of respect for the classical traditions in himself. He never failed to insist that all artists should do the same. At the same time, he always feels he must assert his own individuality, while falling back on the everlasting values of folk art and the discoveries of the latter-day art.

Zurab Tsereteli's monumental works are on view all over the planet. Some are already, some are about to be, stayed put in Russia, Georgia, France, Italy, Britain, America, Israel, Syria, Uruguay, Chile, Spain, Japan, and elsewhere. With amazing agility, he has been responding to many of the history-making event of the past decades, and to what is happening in our days.

For all his creative engagement as sculptor and painter, Zurab Tsereteli is always busy as a high-profile statesman, above all in the leadership of the Russian Academy of Arts, which is now on the run-up to its 250th anniversary. Immediately after he was elected its president in 1997, he set about reforming it thoroughly and restoring its traditions. Zurab Tsereteli is seeking to unite Russia's all artists and art resources under the banner of the Academy. He insists that the classical school should be kept intact as a must for art training. At the same time, he never rejects actual art; he encourages its development. It is vitally important that Zurab Tsereteli has managed to make the academic community open to every art movement in the country.

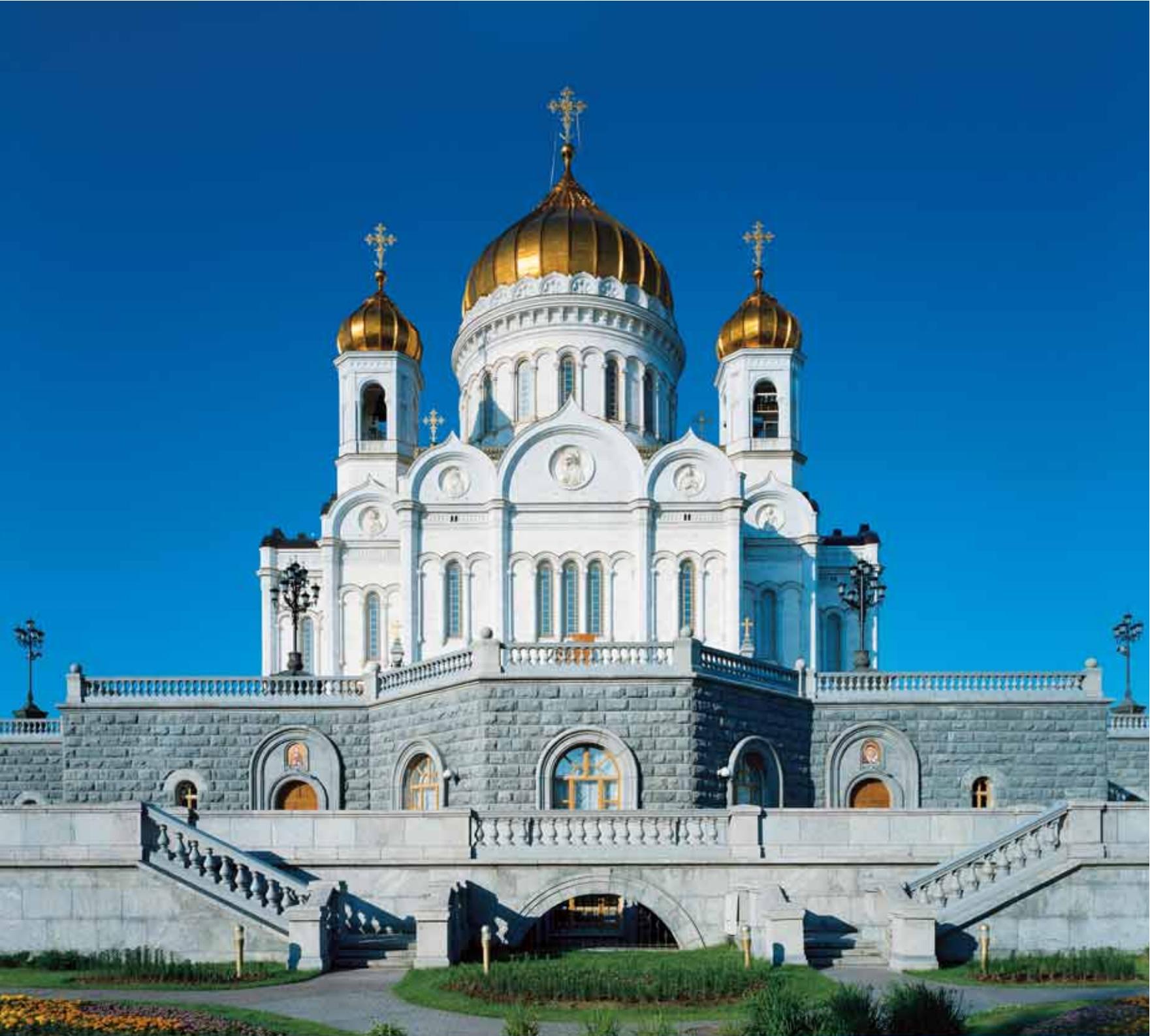
Last but not least, it is thanks to Zurab Tsereteli's efforts that the Moscow Museum of Modern Art, the first of one of this kind in the country, has become functional.

With exceptionally clarity, distinctiveness and impression, Zurab Tsereteli's art has mirrored the new trends in the country at the beginning of the third millennium.

Dmitri Shvidkovsky

Мастер-класс Зураба Церетели
в Галерее искусств
31 мая 2007 года





роль российской академии художеств в возрождении церковной живописи в россии

После более чем 70 лет гонений, которым подвергалась церковь в нашей стране, православие в конце XX столетия оказалось для жителей Российской Федерации новым духовным явлением. Значительную роль в воцерковлении народа сыграло знание того, что православие было религией дедов и прадедов. Православие осмысливалось народом как возрождение национальных ценностей. Работа в храме позволила осмыслить присущие православной культуре философские, эстетические категории. Она вновь повернула художников к средовым проблемам. Храмы до наших дней играют большую роль в формировании художественного облика городов, их устремленные в небо купола на протяжении многих веков являются важными высотными доминантами. Величие внешнего облика храмов обогащает восприятие улиц, усиливает их пространственное воздействие. Все эти составляющие проблемы церковного строи-

тельства вновь обрели актуальность. Эти процессы имели и международное значение. Благодаря укреплению духовных основ жизни нашего общества другие православные страны стали воспринимать Россию как «великое православное» государство. Православная церковь вновь ощутила себя важной составляющей духовной жизни народа. Возрождение Русской православной церкви позволило развернуться широкому церковному строительству. Для многих мастеров изобразительного искусства восстановление, реставрация, строительство новых храмов стало высшей целью их творческих устремлений, им представилась возможность синтезировать различные виды искусства, многие навыки монументальной, декоративной, станковой живописи, целого комплекса профессиональных навыков.

В то же время массовым явлением в среде художников становится обращение к религиозному мировоззрению, иногда принятие ими священного сана или уход в монастырь.

Такое бурное развитие церковного возрождения происходило на фо-



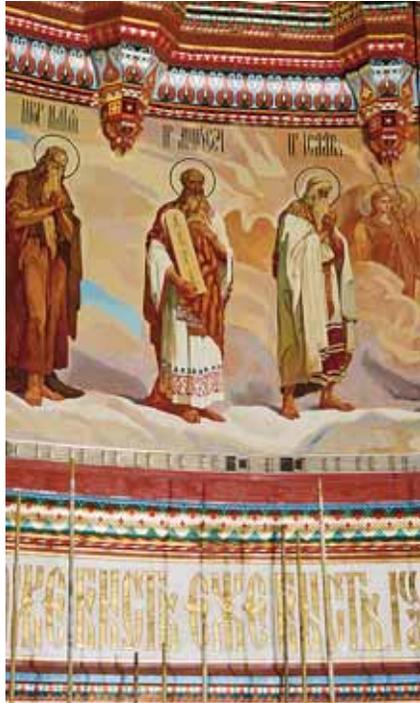
Зураб Церетели
Врата храма Христа Спасителя
и скульптурные фрагменты врат
1996
Бронза

не того, что в XX веке традиции русского православного искусства были в большой мере утрачены. Это повлекло за собой ряд проблем, и в первую очередь отсутствие профессиональных мастеров, способных создавать духовные произведения. В то же время для создания фресок, икон требуются глубокие знания, в этом искусстве нет мелочей.

Академия художеств в России на протяжении двух веков играла важную роль в развитии церковного искусства, и в новое время взяла на себя ответственность за эти процессы.

В 1995 году в Санкт-Петербургском академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина была восстановлена мастерская исторической и религиозной живописи. В основном силами выпускников и студентов этого института велась реставрация домовый церкви Святой великомученицы Екатерины. Президент Академии З.К. Церетели восстановил бронзовый крест на куполе этого храма. После многолетнего перерыва здесь вновь проходят богослужения. Это позволило восстановить традиции, дать студентам особые знания, духовную подготовку, богословское воспитание.

Потребности церковной практики продиктовали создание специальных мастерских в институтах Академии.



В академических институтах имени И.Е. Репина в Санкт-Петербурге и имени В.И. Сурикова в Москве успешно продолжают работать мастерские монументальной живописи. Из известной в России и за рубежом мастерской под руководством вице-президента Российской Академии художеств, академика живописи, профессора А.А. Мыльникова вышли многие современные мастера, которые выполняют художественное убранство храмов Санкт-Петербурга, работают во многих странах мира...

В Московском государственном академическом художественном институте имени В.И. Сурикова, в мастерской монументальной живописи под руководством Е.Н. Максимова стали больше внимания уделять вопросам изучения церковного искусства, исторической и религиозной живописи. Важно подчеркнуть значительность роли академика Российской Академии художеств, народного художника России, профессора Е.Н. Максимова в развитии монументальной церковной живописи. Он возглавляет кафедру и руководит мастерской монументальной живописи в Свято-Тихоновском богословском институте. Максимов способствовал



Виктор Псарев
**Роспись барабана
храма Христа Спасителя**

**Росписи интерьеров
храма Христа Спасителя**

развитию монументальной православной живописи не только собственной творческой работой, но и тем, что объединил своих учеников для совместной работы по возрождению храмов.

Одновременно со строительством и украшением храмов шло возрождение иконописного мастерства. Были созданы иконописные мастерские, где под руководством опытных творцов работают ученики. Например, Российская Академия художеств курировала работу Ярославской школы иконописи, созданную академиком Н.А. Мухиным.

Новое и сильное художественное явление — храмовое искусство — широко представляется в выставочных залах Российской Академии художеств. В последние годы такие выставки становятся все более частым явлением.

Художественную жизнь рубежа XX—XXI веков невозможно представить без гигантского события — возрождения храма Христа Спасителя в Москве. Глубинная основа, объединяющая тысячи строителей, скульпторов, живописцев — всех, кто воссоздавал уникальный храм-памятник, это осознание великого дела. Возрождение главного храма России — колоссальная по масштабу работа, не имеющая аналогов в современной ху-



дожественной практике, требующая от всех причастных к ней высокого напряжения и реализации духовных сил. Она стала настоящей школой академического мастерства для всех художников. Российской Академии художеств во главе с ее президентом З.К.Церетели было поручено воссоздание художественного убранства храма, руководство живописными работами осуществлял вице-президент Е.И. Зверьков, скульптурное убранство исполнялось под руководством вице-президента Ю.Г. Орехова.

Творчество мастеров — победителей Всероссийского конкурса 1996 года на право воссоздания храма Христа Спасителя в Москве, возродивших живописное убранство национальной святыни, в значительной степени дает представление о развитии религиозной живописи, олицетворяет важные ее тенденции.

Значительная концентрация в православной живописи этого времени ярких, многогранных художников, таких как А.А. Артемьев, В.А. Бакшаев, А.К. Быстров, А.А. Живаев, Е.Н. Максимов, Н.А. Мухин, В.И. Нестеренко, С.Н. Репин, Н.Н. Соломин, З.К. Церетели, и других, сообщила качество процессам, развернувшимся в православном искусстве. Эти мастера предложили органичное соединение традиционного христианского искусства с художественными идеями своего времени.

В то же время новое в церковной культуре рубежа XX—XXI веков — это в большой степени возрожденные традиции средневекового искусства, православной культуры синодального периода. В 1990-е годы происходит воцерковление большей части населения России.



Безусловно, весь объем религиозного искусства, все его разнообразие не сводится к искусству этих мастеров, однако именно они являются ключевыми фигурами этого искусства.

Воссоздание храма Христа Спасителя (1994—2000) в Москве показало, что отечественное церковное искусство созрело для того, чтобы стать важным направлением искусства, и в основном определило последующие этапы его развития. Без возрождения храма Христа Спасителя в Москве были бы невозможны масштабные процессы по возрождению церковного искусства.

Художники, завершившие в ноябре 1999 года росписи храма Христа Спасителя, были во многом не теми людьми, какие приступили в 1995 году к исполнению конкурсного задания на право воссоздания живописного убранства храма. Эта работа имела для всех участников большое духовное и нравственное значение. Она повлияла на мировоззрение мастеров, в значительной степени изменила дальнейшую творческую судьбу ряда живописцев. Религиозный опыт, приобретенное мастерство, сложная практическая работа в храме, профессиональное общение с художниками-академиками, выдающимися мастерами своего времени, накоплен-

ные знания способствовали тому, что они активно включились в работу по возрождению и развитию традиций православного искусства — храмовой живописи и иконописания в России и за рубежом.

В последние годы происходит поистине исторический процесс воссоединения двух частей Русской православной церкви — Московского Патриархата и зарубежного Синода. Это вызвало значительное расширение географии стран, где работают в последнее время художники, воссоздавшие храм Христа Спасителя.

Художественное убранство православного Свято-Николаевского патриаршего собора в Нью-Йорке (2003) было выполнено под руководством З.К. Церетели. Личное участие в создании росписей храма принял также Е.Н. Максимов, академик Российской Академии художеств. Построен этот грандиозный собор был в 1900—1902 годах в стиле московского барокко. И только спустя почти столетие появилась возможность создать живописное убранство храма. Оно потребовало обширных исследований исторически сложившейся архитектуры. Поскольку храм



Стадии учебной работы мастерской исторической и религиозной живописи академического института им. И.Е. Репина

имел статус памятника архитектуры, понадобилось согласование эскизов и картонов будущих росписей с американским Комитетом по памятникам архитектуры. Живописное убранство храма было решено в академической манере. Художественное убранство храма гармонически согласуется с его архитектурой. Росписи, исполненные в традициях русской церковной живописи рубежа XIX—XX веков, в полной мере отвечают стилистическим особенностям памятника. Эта работа была удостоена Национальной премии Ассоциации архитекторов США в области дизайна. Свято-Николаевский патриарший собор Нью-Йорка по сей день остается главным православным храмом Русской церкви в США.

В 1990 году состоялся еще один важный факт в современной отечественной истории церковного искусства: Е.Н. Максимов выиграл Между-

народный конкурс на право воссоздания внутреннего убранства кипрского храма Святого Георгия (1990—1995). В связи с этой работой он исполнил множество копий фресковой живописи греческих храмов, изучил кипрское искусство XI—XII веков, овладел техникой и технологией греческой фрески. Опыт писания фреской оказался важным и в работе над росписями храмов Владимирской Богоматери (1995—1999) и Казанской Богоматери (1999—2001) Свято-Введенской Оптиной пустыни на Калужской земле, в кафедральном соборном храме Христа Спасителя в Калининграде (Кенигсберге). В настоящее время Максимов работает в Греции над росписями храма Св. Модеста Иерусалимского монастыря Симона-Петра на святой горе Афон.

В 2000 году В.И. Нестеренко, В.Г. Витошнов, А.И. Павлова, В.Ф. Павлов расписывали в Иерусалиме новую резиденцию Иерусалимского Патриарха Варфоломея, работа была приурочена к торжествам, посвященным 2000-летию Рождества Христова.

Для многих художников работа в храме требует особой сосредото-

Николай Мухин
Фрагменты росписи алтаря
Свято-Введенского собора
Толгского монастыря в Ярославле
1994

Владимир и Анна Павловы
Орнаменты интерьера храма
Христа Спасителя





ности. Живописец В.И. Нестеренко почти всегда работает один. В настоящее время он выполняет росписи храма села Домнино на Костромской земле, бывшей вотчине семьи Романовых. Исторический ракурс художественного видения и творческого мышления В.И. Нестеренко проявились в росписях Успенского собора в Дмитрове. В 2001 году по инициативе главы администрации Дмитровского района Московской области В.В. Гаврилова в значительной степени на всенародно собранные средства начались масштабные реставрационные, строительные и художественные работы в Успенском соборе города Дмитрова.

В создании церковных произведений современные художники стремятся к синтезу традиционных основ и современных веяний. Так, этот синтез проявился в уникальной работе академика Российской Академии художеств Н.А. Мухина, в росписях храма Вознесения в Убе, в Сербии. В разработке принципов размещения росписей и составе сюжетов принимала участие доктор искусствоведения И.Л. Бусева-Давыдова. Исполняя росписи, художники, работающие в основном в традициях ярославской школы живописи XVII века, внимательно отнеслись к сербским росписям XIV века и создали живописное убранство храма в национальной сербской традиции. В настоящее время художники работают над росписями Крестовоздвиженского храма в Толгском монастыре. Творческие интересы группы художников под руководством Н.А. Мухина связаны с наследием ярославской школы живописи XVII века, с древнерусским искусством, с его переосмыслением они связывают развитие современной церковной живописи.

Свое дальнейшее развитие получил талант живописцев, заслуженных художников России А.И. Павловой и В.Ф. Павлова в росписях кафедрального собора во имя святого преподобного Сергия Радонежского в Нижнем Тагиле. В этой большой ответственной работе мастера стремились воплотить свои идеалы духовной красоты.

Заслуженный художник России, знаток древнерусского и византийского искусства В.Г. Витошнов с группой мастеров расписывал новый храм Св. преподобного Антония Великого, построенного в столице Мексики Мехико. Художественная концепция храма разрабатывалась В.Г. Витошновым вместе с митрополитом Мексики и стран Карибского бассейна Антонио Чедрава. В настоящее время Витошнов участвует в реставрации масляной живописи XVIII века в соборе Донской иконы Богоматери в Донском монастыре в Москве.

В искусстве заслуженного художника России М.В. Полетаева важно отметить преобладание композиций с редкими сюжетами Священного Писания, например в росписях храма Покрова Пресвятой Богородицы (2005—2006) в Орехово-Зуеве и храме Успения Пресвятой Богородицы в Ногинске (2006—2007).

Искусство современных храмовых художников — живая связующая нить между разными поколениями и эпохами.

Как и в XIX столетии, в XXI веке храм Христа Спасителя в Москве и его художественное убранство стали образцом для последующего церковного зодчества. Росписи, подобные московским, исполнили в Курске в кафедральном храме Знамения Пресвятой Богородицы мастера из Петербурга — академик Российской Академии художеств А.К. Быстров и заслуженный художник России А.А. Живаев. В Железнодорожском Курской области в храме Всех Святых Е.Н. Максимов и А.А. Живаев по рекомендации священника храма повторили сюжеты храма Христа Спасителя в Москве.

Мастера, прошедшие опыт работы в храме Христа Спасителя, воссоздают также и храмы Санкт-Петербурга. А.К. Быстров и А.А. Живаев занимались реставрацией и воссозданием росписей храма Воскресения Христова, возведенного в Санкт-Петербурге в 1903—1907 годах. Опыт работы в храме Христа Спасителя позволяет сегодня художникам выполнять задания любой сложности.

Московский мастер православной монументальной живописи А.В. Артемьев на высокой профессиональном уровне выполнил роспись храма преподобного Серафима Саровского, выстроенного в 1897—1903 годах в Сарове по проекту профессора архитектуры А.С. Каминского, но не расписанного в те времена. Артемьев — человек широких познаний и культуры, почти 40 лет занимается изучением художественных школ Древней Руси, прекрасно владеет техниками и технологиями стенописи. Глубоко зная культуру церковного интерьера, мастер сумел проследить историческую логику построения росписи храма преподобного Серафи-



ма Саровского. За эту работу А.В. Артемьев был удостоен ордена Русской православной церкви.

Обладая тонким чувством стиля, мастерством реставратора, Н.В. Нужный руководил возрождением уникального тяблового иконостаса Покровского собора XVII века в Измайлове, в Москве, созданного в 1678—1679 годах. От прежнего иконостаса сохранилось четыре памятника, надо было исполнить еще 68 икон (высота 3 метра). Вопросов было много, начиная от способа обработки досок до структуры написания ликов. Художником проделана большая исследовательская работа, собран обширный исторический и художественный материал, создана уникальная картотека памятников живописи XVII века. Каждая икона иконостаса — законченное самостоятельное произведение, исполненное в соответствии с историческими материалами, и вместе с тем каждая икона своим цветовым решением, линейным ритмом органично включена в общую композицию иконостаса. Мастера под руководством Н.В. Нужного блестяще справились с труднейшей работой.

Много лет работает в храмах Подмосковья заслуженный художник России В.Н. Медведев. В 2001—2003 годах он с группой мастеров, участвовавших в воссоздании храма Христа Спасителя К. Добровольским, В. Дорошенко, И. Тамбовским выполнил большую работу по воссозданию живописного убранства в храме Пресвятой Богородицы села Коледено Подольского района Московской области.

Художники продолжили традиции воссоздания храма Христа Спасителя общими усилиями общества и сами занялись благотворительностью. Творческий коллектив под руководством заслуженного художника России В.Э. Бойцова безвозмездно исполнил художественное убранство домового храма Св. великомученика Пантелеймона (2004) Детской городской больницы на Мичуринском проспекте в Москве и домового храма Св. Николая Чудотворца (2005) московского Дома престарелых №19. Они создали уникальный резной иконостас. Особого искусства от художников требовала роспись иконостаса, при исполнении которой важно было сохранить достоинства резного убранства.

Возрождение храма Христа Спасителя способствовало возникновению качественно новых явлений. Стиль Византии, вдохновлявший творчество первых русских мастеров Средневековья, создававших художественные сокровища прошлого, близок молодым художникам из бригады В.Э. Бойцова — А.С. Крестовскому, Д.Ю. Лисиченко и А.Л. Рогову. Выпускники Московского академического института имени В.И. Сурикова, мастерской профессора Е.Н. Максимова, уверены, что и в наши дни надо идти к истокам нашей духовности через осмысление искусства Византии. Они возрождают высокое искусство мозаики, создают уникальные иконы для единоверческой церкви Архангела Михаила в селе Михайловская слобода.

Возрождение техники византийской мозаики — чрезвычайно сложная работа, требующая большого профессионализма. Византийские мастера умели извлекать живописные эффекты из особенностей смальты (сплав стекла с минеральными красками), создавая сияющие, звучные по цвету произведения. Молодые московские монументалисты основательно изучили искусство византийских мастеров, сохранившиеся памятники Средневековья, восстановили технологии римской мозаики. Эта работа — наглядный пример устойчивых связей учебного, творческого, прак-

Евгений Максимов
**Картоны к росписи храма
 Модеста Иерусалимского
 в монастыре Симона-Петра
 на святой горе Афон**
 2006

Владимир и Анна Павловы
**Орнаменты интерьера храма
 Христа Спасителя**





The Academy's Role in the Revival of Church Painting in Russia

тического, производственного процессов в работе Российской Академии художеств. Мозаики, исполненные Крестовским, Лисиченко, Роговым, радуют красочной изысканностью, глубиной созданных образов.

Широко используют в убранстве храмов мозаики и мастера из Санкт-Петербурга С.Н. Репин, В.В. Сухов, И.И. Уралов, Н.П. Фомин, например в церкви Рождества Богородицы под Сестрорецком.

Разнообразные технологии мозаик витражей использует заслуженный художник России В.М. Ананьев. Он выполняет мозаики из смальтового стекла на прозрачной основе, витражи — по технологии «тиффани» из смальтового стекла и мельхиора.

Важное значение для развития современной религиозной живописи имеет работа кафедры живописи Московского государственного областного университета, у истоков которой стояли талантливый преподаватель, видный педагог, ученый, художник, почетный член Российской Академии художеств В.С. Кузин. Обладая обширными знаниями, высокой академической культурой, способностью к яркому творческому эксперименту, имея широкую программу обновления образовательной системы, он много работал для сохранения и развития традиций отечественного искусства. Преподаватель этой кафедры, замечательный мастер живописи и реставратор В.П. Комаров, активно использует опыт, полученный в период воссоздания храма Христа Спасителя. Он выполнил росписи в соборе Богоявления в Орле, реставрировал иконы в церкви Державной иконы Богородицы в Москве и Спасском храме в Ярославской области.

Монументальная православная живопись возрождается в России в разнообразии творческих исканий очень разных художников. Анализ современной православной монументальной живописи показывает, что она находится в процессе активных поисков художественного языка.

При всей сложности и многообразии идейных и стилистических устремлений в православной монументальной живописи рубежа XX—XXI веков можно выделить два течения, связанных с важнейшими завоеваниями искусства прошлых веков: основанное на древнерусских традициях и связанное с академизмом.

Эти две тенденции были в XIX веке воплощены в храме Христа Спасителя, опыт строительства и украшения этого храма и поныне оказывает большое влияние на развитие культовой архитектуры. Один из самых грандиозных в истории мировой культуры примеров синтеза искусств и комплексного подхода к проектированию архитектурной среды, возрожденный нашими современниками, храм стал стимулом возрождения традиций храмового строительства и духовного возрождения страны. Уже 250 лет эти процессы связаны с деятельностью Российской Академии художеств, создателем и хранителем школы высокопрофессиональных художников и подвижников отечественной духовности.

Любовь Шириова

Orthodox faith has come as some new spiritual experience for the citizens of the Russian Federation at the end of the twentieth century, following the more-than-70-year-long suppression of the Russian Orthodox Church in this country. Many artists have now taken up as their supreme mission to join the rebuilding, restoring and building of new churches. They have found new opportunities to mix various forms of art for that, relying on the numerous available techniques of mural, decorative and easel painting, as well as on their professional skills.

The Russian Academy of Arts has done a great deal in the development of church art, and feels itself responsible for these processes in the new times.

To meet all needs of church art practice, special workshops and studios have been set up in the Academy's institutes.

The workshop headed by Professor A.A. Mylnikov, vice president of the Russian Academy of Arts, has earned high esteem both in Russian and elsewhere, and has trained a great many contemporary masters, now engaged in the art decoration of churches in St Petersburg, as well as elsewhere across the world.

At the mural-painting workshop headed by Ye.N. Maksimov in the Surikov State Academic Art Institute, Moscow, more attention is being paid to the study of church art and historical and religious painting.

The Academy's exhibition centres have started devoting more room to works of church art, as a new strong art movement in our days.

The restoration of the Church of Christ the Saviour in Moscow has proved a major history-making event in art life at the turn of the 20th and 21st centuries. The scale of the work involved was astoundingly great; nothing of the kind can be found anywhere in today's art practice; it has proved a good school of academic craftsmanship for every artist. The Academy, with its president, Zurab Tsereteli, got a commission to restore the interior decoration of the

Алексей Артемьев
**Роспись плафона в храме
Большое Вознесение.
Москва**

church; vice president Ye.I. Zverkov being in charge of the painting work and vice president Yu.G. Orekhov in charge of the sculptural work.

The historical process of re-uniting of the two parts of the Russian Orthodox Church – the Moscow Patriarchy and the Foreign Synod – is now well under way. According, the geography of the countries where the artists who have contributed to the restoration of the Church of Christ the Saviour, has now become much wider.

The decoration of the Saint Nicholas Patriarchal Church in New York in 2003 was proceeded under the leadership of Zurab Tsereteli.

Another very important fact of the contemporary history of church art took place in 1990: Ye.N. Maksimov had won the contest for the right to restore the interior decoration of the Saint George in Cyprus (1990-1995). At the present time, Maksimov is at work over the paintings of the Saint Modest Church of the Jerusalem Simon-Peter Monastery on the Holy Mountain Athos.

In 2000, V.I. Nesterenko, V.G. Vitoshnov, A.I. Pavlova and V.F. Pavlov did the paintings in the new residence of the Jerusalem Patriarch Bartholomaeus in Jerusalem.

Different artists are pursuing different approaches in restoring the Russian Orthodox monumental paintings. Intricate and diversified as they may seem in ideas and styles, there are now two movements clearly visible in the Orthodox monumental painting of the turn of the 20th and 21st centuries, both connected with the best achievements of the past. One is based on the Old Russian traditions, the other on the Academy's traditions.

These two tendencies were realized in the Church of Christ the Saviour in the 19th century, and the experience and craftsmanship gained during the building and decoration of the church have been exercising a great influence on the development of church architecture to this day.

Lyubov Shirshova







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 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 ряда его филиалов: Музея-усадьбы И. Е. Репина, Музея-квартиры И. И. Бродского и др. Это шедевры русского и западноевропейского искусства XV–XX веков.

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.

Торжества посвященные 250-летию юбилею Российской Академии художеств, продолжатся в Санкт-Петербурге 17 июня 2007 года. Они пройдут с участием руководства Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Северо-Западного административного округа. В Санкт-Петербурге состоится вручение наград Российской Академии художеств. Большим событием станет открытие персональной выставки произведений вице-президента Академии, народного художника СССР А.А. Мильникова.

Во время празднования юбилея состоится презентация уникального издания, посвященного истории воссоздания храма Христа Спасителя и его художественного убранства, и гашение юбилейного блока марки и конверта, посвященных 250-летию основания Российской Академии художеств.



Владимир Леняшин

член Президиума Российской Академии художеств

Юбилей Академии художеств, который широко отмечается в этом году, — событие замечательное не только для самой Академии, но и для всей страны, у которой есть своя Академия художеств с великими историческими традициями.

Событие это должно найти отражение в деятельности самых различных учреждений культуры России: специальных и музейных выставках, библиотечных экспозициях, проводимых во всех регионах страны. В дни юбилейных торжеств свои двери для широкой публики откроют институты и музеи самой Академии.

Чтобы любить, нужно знать. И юбилейные мероприятия — прекрасный повод и интересная форма позволить обществу узнать больше об истории, значении и современной деятельности одного из старейших и авторитетнейших институтов отечественной культуры. Наличие такого института, как Академия, принципиально важно для культуры. Даже известная доля консерватизма этого института важна. Ведь никакой авангард, никакие новейшие формы невозможны без наличия в художественной культуре развитой корневой системы, каковой и является Академия.

Академия художеств — живой организм. А юбилей — повод и для нас самих осознать основные ценности, на которых стоит, которые хранит и развивает Академия, осознать механизм связи традиции с современностью, с живой жизнью культуры и общества, осознать ту роль, которую должна играть Академия в будущем страны.

В самом общем плане эта роль интегрирующая. Это работа по созданию единого культурного пространства. Утрата культурной общности, быть может, единственная серьезная опасность для жизни всякой страны. Академия должна быть открытой организацией, и в этом смысле я высоко ценю то, что делается в Академии в последние годы. Академия перестала быть похожей на светофор, на котором почти всегда горит красный цвет и даже желтый редко. Она стала спокойно относиться к тому, что наш храм искусства, наш монастырь живет по строгому уставу, а жизнь за его стенами устроена как-то по-другому. Важно суметь соединить высоту профессионализма с тем, что жизнь меняется, чтобы выпускник Академии жил в этой жизни, а не умирал в ней.

Художник — выпускник Академии должен быть частью жизни, но не растворяться в ней. Он должен создавать в жизни некую систему идеальностей. Создание такой системы идеальностей и есть задача Академии в целом, но надо, конечно, видеть те опасности, которые исторически стояли перед Академией на этом пути.

Сегодня члены Академии живут современной сложной жизнью. Они участвуют в выставках, пишут книги, сотрудничают с самыми различными институтами культуры. В этом, я думаю, залог открытости Академии и надежная гарантия от иссушающего консерватизма.

В строгой правильности есть опасность маргинальности. Академия не должна быть маргинальной. С тех пор как искусство ушло в жизнь, его коснулось и все то, что есть в жизни непростого. Не надо преувеличивать значение идеального, но главный принцип, на котором стоит Академия — преемственность мастерства, — должен строго сохраняться.

В Академию пришел дизайн, а в будущем, несомненно, придет фотография. Без обновления Академия утратит свою привлекательность и свое значение. Но я всегда буду на стороне художника, который сидит и пишет яблоко в надежде на то, что он совершит чудо.

Важнейшая задача для Академии сегодня — существовать и хранить школу мастерства, верить в дело, которому служишь. Важно делать интересным то, во что веришь. Это обязательно привлечет последователей. Если талантлив — делай свое дело. Необходимо прежде всего любить свое собственное искусство. Формы могут быть разными: мы говорим, что искусство — это царство свободы, но почему-то хотим услышать какую-то одну фразу. Академия должна развиваться. Бережно хранить замечательные исторические достижения, но постоянно быть открытой новому.

Михаил Курилко-Рюмин

главный ученый секретарь Президиума,

академик-секретарь Отделения театрально-

и кинодекорационного искусства Российской Академии художеств

В год юбилея, а тем более такого крупного, как 250-летие, особенно остро встает вопрос, что взяла и сохранила нынешняя Российская Академия художеств из дореволюционного и советского прошлого, что передаст в наследство грядущим поколениям.

Мне видится главное, что удалось сохранить Академии, это отработанную веками систему высшего художественного профессионального образования, начиная от среднего звена (лицеев) до двух вузов в Москве и Санкт-Петербурге, а также систему повышения квалификации в творческих академических мастерских по всем видам искусства. Работа с молодыми художниками — это работа для будущего нашей страны.

Академия до сих пор остается, пожалуй, главным образовательным центром и источником притяжения для тех, кто исповедует пушкинскую идею — «служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величавым» — и не поддается сугубо меркантильным искушениям. Это хорошо понимает президент Академии Зураб Церетели. Он не только делает все возможное для сохранения существующей системы образования, но и пытается расширить ее, создав художественное училище исполнительского мастерства — по подготовке лепщиков, форматоров и т.д.

Большие надежды на полноценное обновление Академии художеств президент связывает с пополнением ее состава представителями новых поколений наиболее талантливых художников со всей нашей необъятной страны, представителями разных художественных направлений, и тех, кто восходит на Парнас современного искусства нехоженными путями.

Михаил Курилко-Рюмин

Сцена «Мышеловка»

Гамлет

Центральный

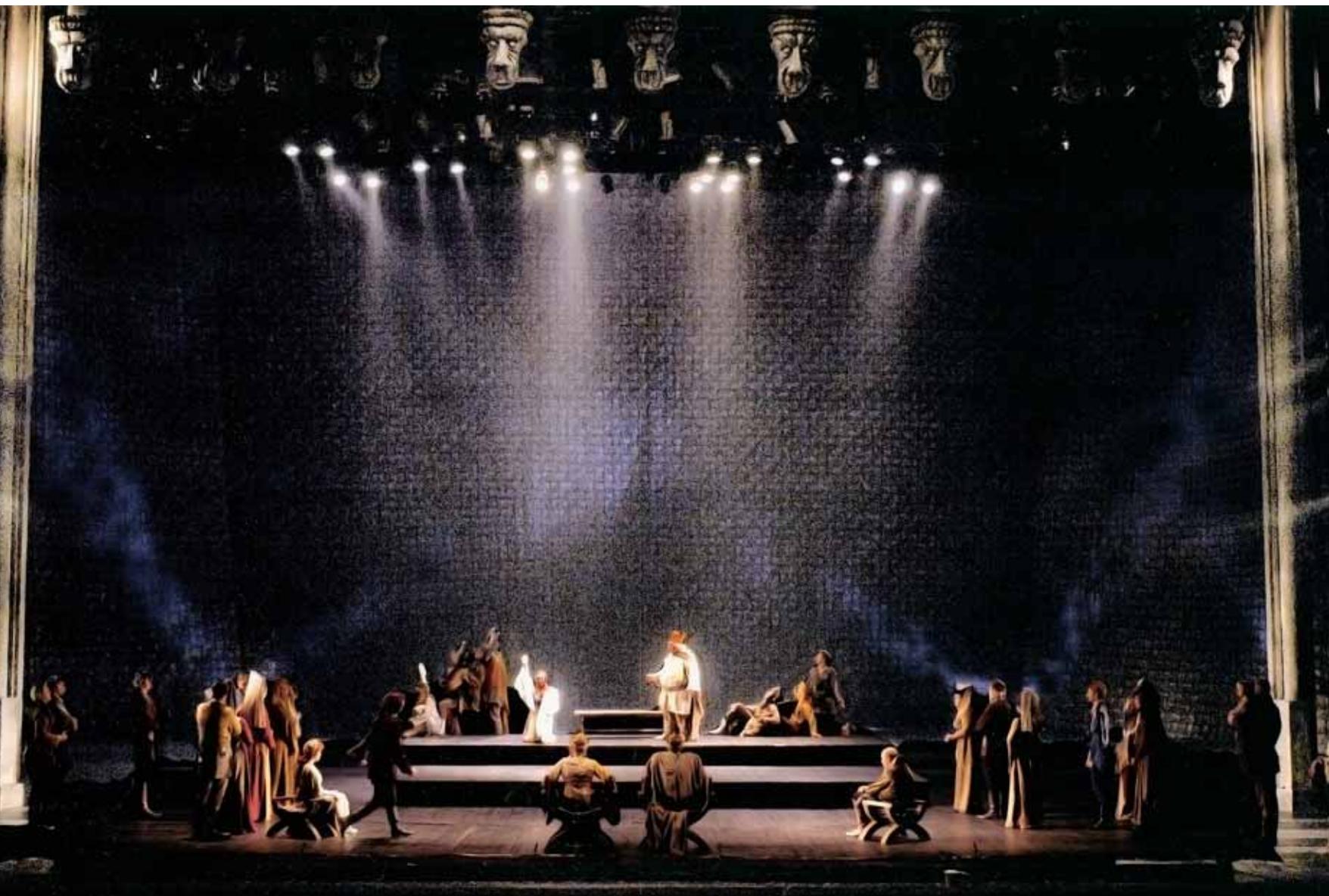
Академический театр

Российской армии.

Режисер Б. Морозов

2007

Фото спектакля



Май Митурич-Хлебников

академик-секретарь Отделения графики

Российской Академии художеств

Петр Васильевич Митурич, мой отец, учился в петербургской Академии художеств, в батальном классе профессора Самокиша. И хотя он тепло и с уважением относился к Самокишу, переписывался с ним до конца его жизни, выйдя из Академии, в отличие от своих сокурсников, таких как Френц, Покоржевский, Котов и другие, никогда не обращался к батальной живописи и сознательно преодолевал усвоенные в Академии представления о ценностях в искусстве.

Еще более отрицательное отношение сложилось у него к Академии художеств, возрожденной в советское время, которая художниками его круга воспринималась как орган надзора и подавления инакомыслия в искусстве в эпоху утверждения соцреализма.

Однако изменения в направленности деятельности и выборах академиков со времени, когда президентом стал Угаров, затем Пономарев и Церетели, коренным образом изменили Академию художеств и ее роль в художественной жизни. И, на мой взгляд, отмечающая 250-летие своего учреждения Академия художеств стала наиболее авторитетным, и что особенно важно, доброжелательным центром художественной жизни России.

Май Митурич
Киото. Храм Кинхунэ
2002
Бумага, тушь



Таир Салахов

вице-президент Российской Академии художеств

Деятельность Академии художеств с момента ее образования в 1757 году по указу императрицы Елизаветы всегда имела разносторонний международный характер. Это, собственно, предусматривалось уже в идее Петра I о ее создании. Петр I был избран членом Французской академии «бессмертных». Это и породило его замысел о Российской Академии художеств. По аналогии с европейскими академиями в российской был создан институт почетных членов Академии, куда входили многие выдающиеся представители культуры из разных стран, и введена практика пенсионерства — поездки наших художников за рубеж. Благодаря такой установке на открытость немало выпускников русской академической школы укрепили славу высокопрофессионального искусства в различных государствах мира.

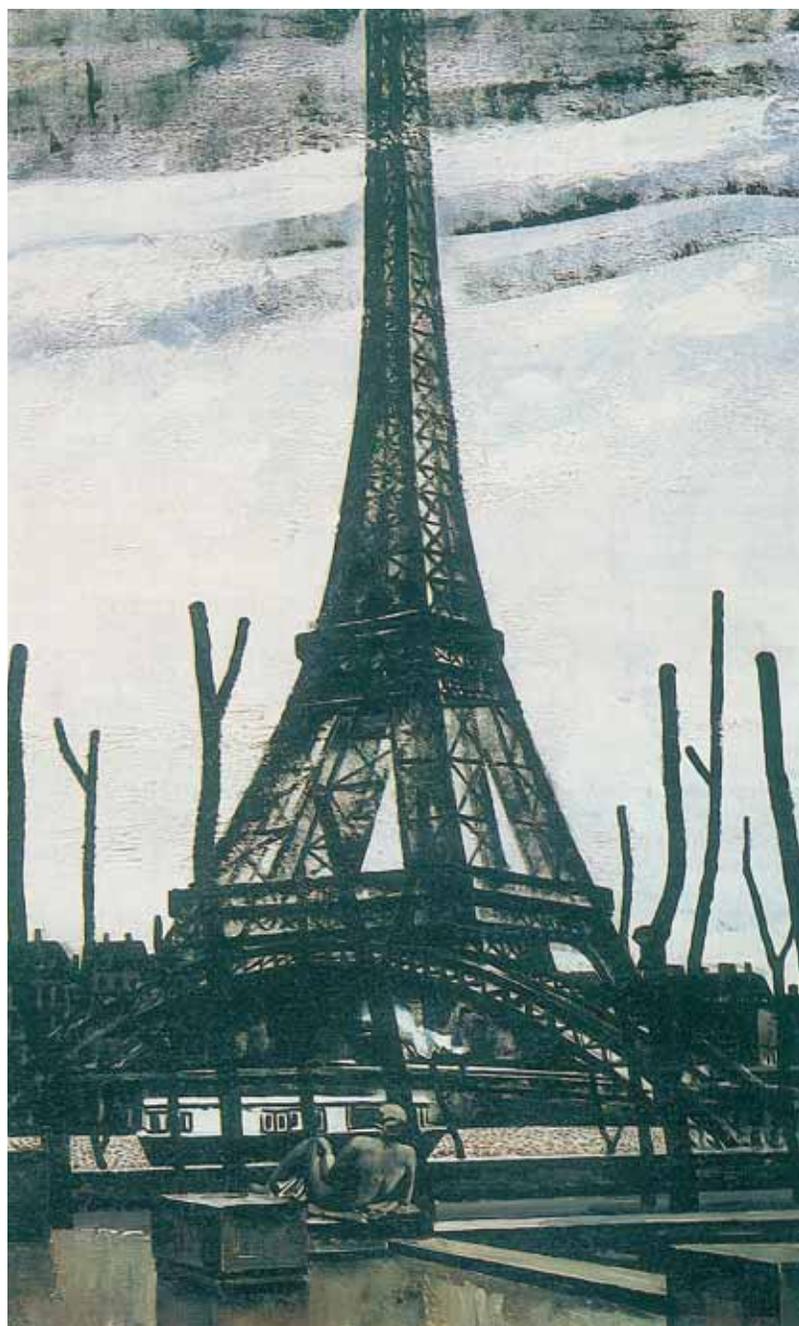
После 1991 года прежние международные связи, укрепленные еще Академией художеств СССР, значительно сократились. Сошлюсь лишь на утрату «акаде-

мической дачи» в Риме и академических мастерских для талантливых молодых художников в отдельных бывших советских республиках...

К счастью, нашей Академией во главе с ее всемирно известным президентом З.К. Церетели удалось исправить эту ситуацию и вновь оживить международные контакты.

Главное, что и в самой России, и далеко за ее пределами Академия перестала восприниматься как некий консервативный институт, своего рода идеологический цербер, жестко контролирующей художественную жизнь всей страны и поддерживающий мастеров исключительно одного реалистического направления.

Одновременно Академия не порывает с присущими ей давними традициями всемерной поддержки и пропаганды искусства подлинно музейного уровня, созданного современными мастерами самых разнообразных эстетических ориентаций.



Таир Салахов
Осенний пейзаж
1989
Холст, масло

Эдуард Дробицкий

вице-президент Российской Академии художеств

Еще в советские времена Академия художеств, по примеру Академии наук открывшая свой «форпост» в Новосибирске, организовала отделение в Красноярске, распространив свое художественное, педагогическое и научное влияние вплоть до Владивостока. Ныне, в год юбилея нашей Академии, сфера ее воздействия охватывает, по сути, всю Россию — от Балтийского моря до Тихого океана. Основная цель, как и 250 лет назад, — распространение классического эстетического образования начиная со средней школы.

К тому же сегодня многочисленная армия мастеров различных видов искусства все больше свои творческие и прочие надежды связывает скорее с Российской Академией художеств, чем со значительно ослабевшими художественными союзами. Что вполне оправданно, ибо авторитет Академии и особенно ее президента Зураба Константиновича Церетели, чьи персональные выставки с небывалым успехом в последнее время прошли по многим русским городам, чрезвычайно высок и у художественной общественности, и у местных властей, и у полномочных представителей Президента Российской Федерации во всех областях нашей великой страны.

Уверен, что роль Академии как главного притягательного и объединяющего культурного центра для самых талантливых, и тем более молодых творческих сил России, будет лишь возрастать.

Эдуард Дробицкий

Портрет русского художника-авангардиста Анатолия Зверева

1991

Холст, масло, акрил



Анатолий Бичуков

вице-президент, академик-секретарь Отделения

скульптуры Российской Академии художеств



Анатолий Бичуков
Женский портрет
1970-е
Гипс

Российская Академия художеств — центр художественной культуры, образования и просвещения, одна из значительных академий мира. При Академии существуют два института: Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Санкт-Петербурге и Государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова в Москве, а также при академии работают два лицея: Московский академический художественный лицей им. Н.В. Томского и Санкт-Петербургский государственный художественный лицей имени Б.В. Иогансона. Оба лицея готовят учащихся для двух академических институтов. Мы гордимся нашими учебными заведениями, гордимся тем, что Академия сохранила традиции художественного образования.

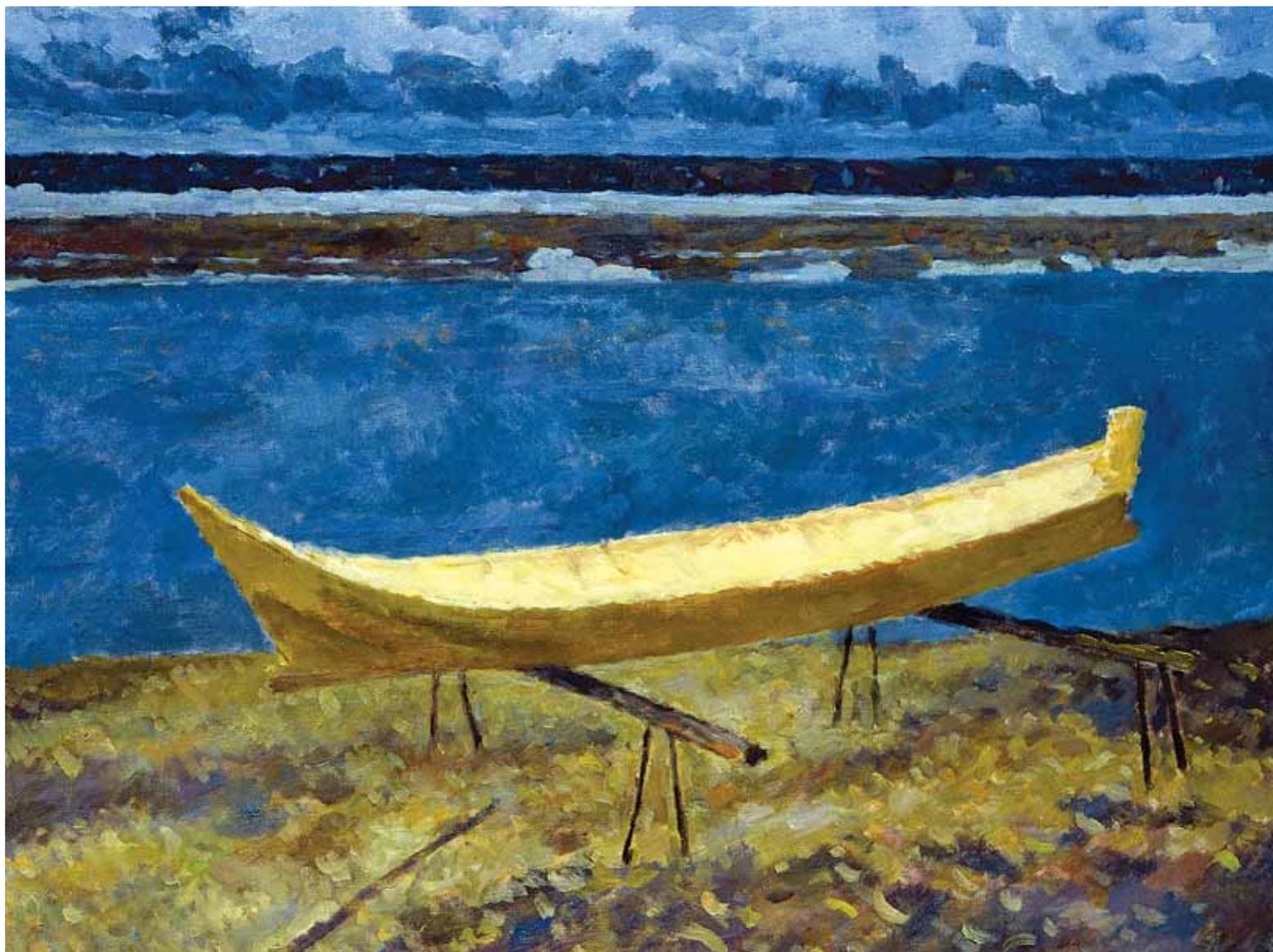
Современная Академия художеств возродила и обогатила прогрессивные классические традиции и при этом развила способность чутко реагировать на новые поиски современного искусства. Сегодня в Академии представлены художники разных творческих установок.

Академия активно работает и для того, чтобы сохранить накопленный веками опыт художественной школы и дать художникам профессиональную базу, на основе которой можно искать новые пути в искусстве.

Ефрем Зверьков

вице-президент Российской Академии художеств

Искусство неисчерпаемо и прекрасно, как сама жизнь, и бесконечно, как мироздание. Великие выпускники Российской Академии художеств воспринимали искусство, творчество как служение, считали себя ответственными за духовное, нравственное устройство общества. Спустя 250 лет со дня своего основания нынешняя Российская Академия художеств продолжает свое служение вечным духовным ценностям.



Ефрем Зверьков
Новая лодка
1995
Холст, масло

Александр Бурганов

член Президиума Российской Академии художеств

Париж. Цветение каштанов. Май.

Более полувека назад Россия ценой неимоверных усилий внесла свой великий вклад в торжество Победы над фашизмом. В тот май 1945 года имя России было у всех на устах. Восторженное празднование освобождения от зла и весеннего обновления мира была признано подвигом России, совершенным благодаря невероятной силе ее духа и красоты.

И вот 9 мая 2007 года. Мы празднуем День Победы в Париже.

Цветут каштаны. Весенний ветер развеивает бело-голубые флаги ЮНЕСКО – центр сотрудничества мировой культуры предоставил весь свой дворец России, чтобы отметить двойной праздник – общую победу над фашизмом и 250-летие Российской Академии художеств как праздник признания великого вклада России в мировую культуру общечеловеческого сообщества.

Выставка творческих работ президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели стала в наше бурлящее проблемами столетие символом культурного обновления мира.

Великий художник не только преподнес и показал людям свое творчество, но и продемонстрировал моральный императив как Посол Доброй Воли.

Выставка раскрывает широкий диапазон благотворительной деятельности художника и гражданина.

Выставка, как весенний, солнечный дождь, напол-

нена сиянием цветов, буйством красок, исполнена доброты и радости.

Она дарит зрителям воодушевление, наполняет надеждой на светлое будущее, верой в светлые силы природы.

Зураб Церетели с болью в сердце откликается на все проблемы нашего трудного времени – терроризм, СПИД, экономическую неустойчивость, разрушение моральных ценностей, экологию, проблемы молодежи и детей.

Его искусство наполняет нас верой в то, что человечество может все это преодолеть красотой и добром.

Символом выставки стал образ Чарли Чаплина – маленького смешного человека с великим сердцем, который противопоставил миру насилия и бездушной технократии простые понятия доброты и юмора.

Успех выставки. Большой успех искусства. Восторженные речи. Улыбки. Поздравления. Поистине искусство делает людей счастливыми.

Генеральный директор ЮНЕСКО награждает Зураба Константиновича Церетели золотой медалью им. Пикассо.

Над Парижем проносятся розовые облака.

Цветут каштаны.

Я горд за своего президента, за светлый праздник, за великую Россию. За торжество нашей художественной культуры в общем движении человечества.



Александр Бурганов
Перформанс «Тотем»

1995

Татьяна Назаренко

член Президиума Российской Академии художеств

250 лет — четверть тысячелетия. Срок, конечно, незначительный. И в этот период Академия художеств знала разные времена — плохие и хорошие, прогрессивные и регрессивные, она умирала и возрождалась, переживала взлеты и падения. Но главное, что бы там ни происходило, она выстояла. Она есть, все еще живая и, надеюсь, долго еще будет такой оставаться.

Когда-то Академия была в нашем отечестве первой профессиональной школой для художников, проводником всего нового и прогрессивного. В последние годы после длительного этапа застоя опять стали происходить процессы, которые свидетельствуют о том, что Российская Академия художеств не ограничивается только ролью хранительницы классической традиции, она повернулась лицом к современному искусству, которое представляет собой довольно сложное переплетение всевозможных традиций, инноваций, направлений, устремлений. И конечно, большая заслуга в этом президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели. Сегодня мы являемся свидетелями того, что всего лишь десять лет назад и представить себе было невозможно — медалями Академии награждаются представители актуального искусства.

Я хочу поздравить своих коллег с этой знаменательной датой, а также с тем, что мы оказались напрямую причастны к ней. А потому, приветствуя академиков и президента, я поздравляю саму Академию художеств. По нам судят о ней, и это очень ответственно.

А вообще Академии как институции желаю процветания и еще многих столетий жизни.



Татьяна Назаренко

Новая витрина

Замена витрины

Композиция из четырех частей

1989–1990

Холст, масло, ткань, фанера, дерево

ММСИ

наука — к юбилею

Российская Академия художеств согласно ее Уставу является не только творческим, но и высшим научно-творческим центром в области пластических искусств. Наука об изобразительном искусстве и архитектуре с самого начала входила в ее систему, и ныне активно разрабатывается в разных подразделениях Академии: на кафедрах, принадлежащих Академии художественных вузов имени И.Е. Репина в Петербурге и имени В.И. Сурикова в Москве, в научно-исследовательском музее, в научных архиве и фундаментальной библиотеке, но главным образом и прежде всего — в специально созданном для этой цели Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств.

В связи с празднованием своего 250-летия Академия художеств разработала большую юбилейную программу, в которую наряду со многими творческими, выставочными, реставрационными мероприятиями входит также научная и издательская деятельность. НИИ РАХ активно включился в осуществление данной программы, считая это приоритетным направлением в своей деятельности на предстоящие годы, тем более что в 2007 году юбилей будет отмечать не только Академия художеств, но и наш институт, которому исполняется 60 лет.

Институт готовил и выпускал в среднем по 20 печатных изданий в год: обобщающих трудов по истории искусства, ее отдельным периодам и регионам, монографий и альбомов о творчестве художников, теоретических исследований, сборников научных статей по актуальным проблемам, учебников и учебных пособий, справочной и популярной литературы. За время своего существования он создал, таким образом, целую библиотеку литературы по изобразительному искусству, сыгравшую немалую роль в осмыслении художественных процессов и развитии творческой практики, поддержке передовых художественных явлений, укреплении художественного образования, формировании ориентаций и эстетических вкусов широких кругов читателей и зрителей.

И сейчас институт немало делает по осуществлению юбилейной программы Академии. Некоторые книги, входящие в эту программу, уже вышли из печати, другие готовятся и будут изданы к юбилею.

Назову прежде всего работы, связанные с историей Академии. Институт систематически издает сборники научных статей «Русское искусство Нового времени» под редакцией И.В. Рязанцева, где освещаются ранее мало исследованные явления истории отечественного искусства, закрываются некоторые существующие в ней «белые пятна», публикуются новые архивные материалы. Девятый и десятый сборники этой серии целиком посвящены истории Императорской Академии художеств.

В книге А.Г. Верещагиной «Критики и искусство. Русская художественная критика середины XVIII — первой трети XIX века» впервые проанализирована художественная жизнь этого времени в единстве с ее отражением в художественной критике. При этом большое внимание уделено творческой, публицистической и критической деятельности членов Императорской Академии художеств.

В новом двухтомном учебном пособии по истории русского искусства, готовящемся под общей редакцией И.В. Рязанцева, по-новому освещается роль Императорской Академии художеств в историческом процессе, показывается своеобразие ее деятельности на разных этапах.

Готовится большой двухтомный словарь обо всех членах Академии от ее возникновения до наших дней, а также соответствующая компьютерная база данных. Краткий словарь, посвященный творческому составу Академии на 2005 год, уже вышел из печати. Такой же словарь подготовлен в 2007 году, когда ее состав значительно пополнится и расширится после празднования юбилея.

Крупным явлениям отечественной художественной культуры посвящены подготавливаемая Е.И. Кириченко книга «Президенты Императорской Академии художеств», фундаментальный труд Е.А. Тюхменевой «Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века», сборники статей о А.С. Голубкиной и С.Т. Коненкове и популярная брошюра Т.В. Юденковой о И.Е. Репине.

Но не только история, но и современная деятельность Академии находится в центре внимания юбилейной программы нашего института. Имеются в виду прежде всего несколько серийных изданий. Сборники научных статей «Искусство в современном мире», выходящие под редакцией М.А. Бусева и М.П. Лазарева, в значительной своей части посвящен-



ны нынешней деятельности Академии. То же можно сказать о готовящемся сборнике «Проблемы дизайна» № 4 под редакцией В.Р. Аронова.

Словарные издания и компьютерная база данных, о которых сказано ранее, охватывают также и современную Академию. А в ближайшее время выйдет из печати книга «Президенты Академии художеств. СССР и Российская Федерация» под редакцией В.В. Ванслова, где даны творческие портреты и описание деятельности всех президентов от А.М. Герасимова до З.К. Церетели.

Творчеству отдельных членов Академии посвящены также книга М.А. Чегодаевой «Мои академики», альбом Л.В. Казаковой о художнике-прикладнике В.С. Муратове и многочисленные статьи сотрудников института о современных художниках, уже опубликованные и готовящиеся к выходу в печать, и выступления в СМИ.

Большие творческие и общественные достижения, которыми характеризуется деятельность современной Академии, оказались возможными в результате реформ, проведенных с приходом к руководству З.К. Церетели. Его деятельности были посвящены специальные «Алпатовские чтения», доклады, прочитанные там, хорошо иллюстрированные (вышли в 2005 году), многочисленные статьи наших искусствоведов в научных сборниках, в прессе и выступления в СМИ, специальные номера журнала «ДИ», буклеты к выставкам и другие издания. В.В. Вансловым и Д.О. Швидковским подготовлен иллюстрированный популярный буклет обо всей истории Академии, в том числе о ее современном этапе. Те же авторы совместно с С.А. Володиной готовят к печати книгу о благотворительной деятельности Академии, которая велась с начала ее существования, но особенно активно осуществляется ее нынешним президентом З.К. Церетели.

Художественная жизнь, в которую включена современная Академия, распространяется не только на обе наши столицы, но и на всю страну. Академия всегда помогала и ныне активно помогает развитию регионов России. Она имеет несколько региональных отделений (Урал, Сибирь, Дальний Восток, Поволжское отделение) и к юбилею собирается открыть ряд новых. Она всегда оказывала помощь и помогает сейчас художественным вузам и училищам российской периферии, ведет там выставочную деятельность, включает в свой состав наиболее талантливых мастеров. Вся эта многогранная работа Академии на просторах нашей Родины освещена в недавно вышедшей книге С.М. Червонной «Роль Российской Академии художеств в развитии регионов России».

Наряду с действительными членами и членами-корреспондентами Академия имеет в своем составе также почетных членов. Ранее ими избирались только зарубежные художники, ныне также и крупные деятели современного искусства.

В апреле 2006 года институт провел большую научную конференцию «Иностранные мастера в Российской Академии художеств». В докладах на этой конференции впервые была освещена деятельность ряда иностранных мастеров, принимавших участие в работе Академии, от ее основания до наших дней. На основе этой конференции будет подготовлен и выпущен сборник научных статей под редакцией Е.Д. Федотовой. Ею же уже выпущены книга «Канова» и сборник статей «Канова и его эпоха», посвященные почетному члену нашей Академии знаменитому итальянскому скульптору.

Мы гордимся тем, что в состав Академии художеств входят также и искусствоведы, сотрудники нашего института. Некоторым из них, крупным ученым в своей области, мы посвятили сборники статей, выпущенные в их честь и освещающие их деятельность. Такие сборники посвящены Т.П. Каптеревой, В.П. Толстому, Н.А. Виноградовой. Эту серию мы продолжим, ибо искусствоведами — членами Академии внесен неоценимый вклад в развитие науки о художественном творчестве.

Деятельность Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, включенная в юбилейную программу Академии, должна не только раскрыть ее роль в истории и в современной отечественной культуре, но и способствовать укреплению ее престижа и авторитета как не только творческого, но и научного центра нашей страны в сфере искусствоведения и художественной критики.

Scientists on the Run-up to the Jubilee

Looking forward to its 250th anniversary, the Academy has worked out an extensive jubilee program. Research and publishing are on the list, along with numerous creative, exhibition and restoration events. The Academy's Research Institute of Theory and History of the Fine Arts is already busy in this direction, as work under this program is to be one of its priorities in years to come. The institute itself will join the jubilee in its own right because it will be 60 in this year since it was founded. Some of the books under the program are already in print; some are in preparation and will be printed just before the jubilee.

The purpose of the institute's activities under the jubilee program is to not only expound the Academy's role in the country's history and contemporary culture, but also help raise its prestige and authority both as a centre of artistic creativity and a centre of research in the fields of art studies and criticism.

Виктор Ванслов

V.V. Vanslov

СКУЛЬПТОЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКО

К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Я никогда не принадлежал к школам. Я проводил исследования...

А . А р х и п е н к о

Александр Порфирьевич Архипенко (1887–1964) — выдающийся скульптор, художник, педагог, изобретатель, один из основателей кубистической скульптуры, привнес в пластику пустоты и вогнутые поверхности, открыл новые жанры — скульптоживопись и «архипентуру».

Александр Архипенко родился в Киеве. Его отец был профессором механики Киевского университета, а дед — иконописцем. Александр пошел по стопам деда, не переставая, однако, всю жизнь интересоваться также естественными науками. Первоначальное художественное образование Архипенко получил в Киевском художественном училище, куда поступил в 1902 году, но был исключен через три года за критику образовательной системы, по его мнению, сильно устаревшей. В 18 лет он переехал в Москву, создал здесь свои первые скульптурные работы (ни одна не сохранилась), участвовал в групповых выставках.

В поисках интенсивной художественной жизни, свободы самовыражения и успеха в 1909 году Архипенко едет в Париж — творческую Мекку того времени. Как большинство русских и восточноевропейских художников, он поселился в колонии «La Ruche» («Улей»). Здесь Архипенко решает продолжить свое образование и поступает в Школу изящных искусств (Ecole des Beaux-Arts). Но обучение его продлилось всего две недели: по его мнению, система преподавания здесь была слишком застывшей. С того времени Архипенко принял решение учиться самостоятельно: вместе с другими парижскими художниками, в том числе Модильяни и Годье-Бжоско посещал Лувр и другие музеи Парижа. Более всего их привлекало искусство древних цивилизаций, особенно Древнего Египта, Ассирии, Центральной Америки, а также европейское искусство Средневековья. В работах Архипенко этого времени заметно стремление к архаизации и упрощению форм («Печаль», «Адам и Ева», «Женщина с кошкой»). В 1910 году Архипенко вместе с кубистами выставляет свои первые парижские работы на 26-м Салоне Независимых (Salon des Indépendants XXVI). (Позднее он принимал участие в Салонах 1911, 1912, 1913, 1914 и 1920 годов)

1912 год стал переломным в творческой жизни Архипенко: он вошел в группу «Золотое сечение». Это результат его увлечения теоретическими проблемами искусства. Тем же годом датированы наиболее важные открытия и разработки Архипенко — «новая вогнутость» (new concave), скульптоживопись, опыты с движением (создание мобильной скульптуры Медрано I), пространством, цветом, использованием различных материалов, а также разработка трехмерного кубизма. Открытия этого года Архипенко претворял в жизнь в последующие годы. В 1913 году в его произведениях появились комбинации разнородных материалов: гипс, дерево, стекло, целлюлоид, проволока (Медрано II, Карусель Пьеро). В 1914 году в серии небольших скульптур Архипенко впервые применил сквозные отверстия и вогнутые поверхности, заменив ими некоторые объемные части изображаемого тела («Статуэтка», «Зеленая вогнутость», «Идущая», «Женщина, расчесывающая волосы»). В этом же году Архипенко начал разрабатывать идею скульптоживописи («Женщина с веером», «Перед зеркалом»), в которой плоский раскрашенный фон сочетается с объемным изображением. «Купальщица (1915) была первой свободно стоящей скульптоживописью.

Свою первую художественную школу Архипенко открыл в Париже в 1912 году и начал претворять в жизнь свои замыслы касательно формы современного художественного образования.

Позже он принял участие в Армори-шоу в Нью-Йорке (1913), проходившем в здании бывшего арсенала, которое носило официальное название «Выставка современного искусства» и стало первым крупным событи-



Александр Архипенко
Женская фигура
1925
Бронза, литье, тонирование
ММСИ

ем подобного рода в США. С него началась история американского авангарда. Архипенко представил на Армори-шоу девять своих работ — пять рисунков и четыре скульптуры («Саломея», «Семейная жизнь», «Отдых», «Негритянка»).

В августе 1914 года, когда Германия объявила войну Франции, Архипенко, как и многие художники, работавшие в Париже (Анри Матисс, Амадео Модильяни, Хаим Сутин, Леопольд Серваж, Морган Рассел и другие), уезжает на юг, в пригород Ниццы. По окончании войны он предпринял двухлетний европейский выставочный тур, после чего в 1921-м поселился в Берлине. Здесь он женился на немке — скульпторе Ангелике Бруно-Шмиц, творившей под псевдонимом Гела Форстер. Она была членом «Группы 1919» дрезденского Сецессиона, куда входили также Лазарь Сегал, Конрад Феликсмюллер, Отто Дикс, Кристоф Воллем, Евгений Хоффман и другие. В Берлине Архипенко также открыл свою художественную школу.

В 1923 году Архипенко с женой переезжает в США в Нью-Йорк, где и остается до конца жизни, приняв в 1929 году американское гражданство. «Америка — единственная страна, не разоренная и не раздираемая войной. Это земля, на которой будет произведено великое искусство будущего. Америка — страна, которая воодушевляет меня сильнее остальных и воплощает больше той гибкости и легкости, которая обозначает жизнь, энергию и движение», — писал он (1923).

Вскоре Архипенко открывает несколько художественных школ — в Нью-Йорке и Вудстоке (пригороде Нью-Йорка), через нескольких лет приобретает землю в этом районе и строит собственный дом, студию и здание школы. В 1929 году Архипенко открыл еще одно учебное заведение в Нью-Йорке — школу керамики. Его жена Ангелика также занималась преподавательской работой, в том числе и в Мексике — в 1940-е годы, и организовала собственные школы. В Нью-Йорке Архипенко преподавал до конца жизни, практически непрерывно, исключая 1947—1949 годы, когда переехал в Чикаго, где преподавал в «Новом Баухаузе». Ездил он также с лекционными курсами по университетам США, распространяя свою теорию и философию искусства: «В процессе обучения я заставляю студентов осознать необходимость применения психологического процесса для того, чтобы открыть творческий потенциал внутри них самих, прежде чем они создадут форму, которая должна будет содержать внутри себя творческую силу».

В американский период Архипенко также сделал несколько открытий: изобрел «архипентуру» (1924) — «Аппарат для показа изменяющихся картин», который запатентовал в 1927 году, а в 1947-м создал первую серию «светомодуляторов» — скульптур из прозрачного пластика, освещаемых изнутри.

Жена Архипенко Ангелика умерла в 1957 году, через три года он женился на своей бывшей ученице скульпторе Фрэнсис Грэй. 1960-е годы семья провела в лекционных турах по городам Америки, Германии. Обычно параллельно с лекциями они организовывали выставки.

И после смерти Александра Архипенко, до 1970 года, его ретроспективные выставки проходили во многих городах Европы и Америки.

Александр Архипенко был философствующим скульптором, зафиксировавшим свои мысли в теоретической работе «Пятьдесят творческих лет (1960).

В искусстве он видел материальную фиксацию неизвестного, метафизического знания. Творческая энергия, как он считал, имеет одно происхождение как в творческом акте человека, так и в природе: «те специфиче-

Alexander Archipenko's Sculpto-Paintings

(on the 120th anniversary of the artist's birthday)

An outstanding sculptor, painter, teacher and inventor, Alexander Archipenko is best known for his original Cubist-inspired sculptural style. Having explored the interplay between interlocking voids and solids and between convex and concave surfaces, he invented a new genre — sculpto-paintings, or “archipenture”, as some call it.

He sculptured to express his philosophical thoughts, and summed them up in a volume of theory, “Fifty Creative Years”, published in 1960.

He came to his major discoveries between 1909 and 1912, when, through form simplification, he gradually turned to geometrical dissection of an object, and started introducing concave surfaces and voids within a sculpture.

One of the most important of Archipenko's innovations is the discovery of voids in a sculpture. After months of pondering, he came to the conclusion that an artist should leave in his works some place for the viewer to partake in the creative process. In his early works, he erased the features of the face of the mode, and later the face itself, leaving in its place a gaping void, a kind of frame in place of the object. Later, voids appeared in place of the other parts of the body.

Another important discovery he made was the use of so-called concavities. Their value is akin to that of voids in a sculpture: he used them to substitute what intrinsically have convex outlines. However, he expressed another philosophical thought in his concavities: the interaction of positive and negative principles, which must, in the long run, come to be interchangeable. Experimenting with colour and form and pondering over advantages of painting and sculpture, he decided that he must introduce a form of art in which both would be united. His sculpto-paintings, in his mind, were to be an innovative genre of art, principally different from the polychromatic sculptures of the past thanks to their independence from form and colour: the imposition of colour does not depend on the relief of the surface and exist almost on its own; so that no natural colours could be painted at all.

D. Marchenko



Морская царевна (Шехерезада)

1954

Бронза, литье (поздний отлив),
патинирование, тонирование

ММСИ

ские силы, которые используются природой, чтобы сформировать камень, могут быть теми же, которые в творческом теле Бетховена творят симфонию или у бобра помогают соорудить его жилище». Он считал, что человек не может создать новых законов творчества, а может лишь открыть их в себе, так как несет их в каждой клетке своего тела. Свою философию искусства Архипенко тесно связывал с естественно-научными достижениями. Он считал, что наука и искусство неразрывны, и отличительной чертой современности является то, что в этих двух сферах усилия человека направлены на изучение абстракции. В науке — изучение энергий: электрической, атомной, радиоволн, а в искусстве — воплощение абстрактных метафизических идей. Он подчеркивал, что на него оказали влияние идеи Эйнштейна, с семьей которого он был знаком. Теория относительности повлияла на создание архитектуры, в которой автор стремился объединить принципы пространства-времени. Также с теорией относительности Архипенко связывал появление вогнутых форм и пустот в скульптуре. «Пустоты воспринимаются как символы отсутствия формы и становятся основой для рождения ассоциаций и возникновения чувства относительности...» Основой искусства Архипенко считал символизм, позволяющий автору передать внутреннее содержание произведения.

Нельзя сказать, что для творчества скульптора характерна эволюция, постепенное развитие от одного стиля к другому. В его случае можно говорить скорее о постоянном поиске и чередовании новых выразительных средств. Использование конкретного приема, как утверждал скульптор, должно зависеть только от идеи, которую автор хочет вложить в свое творение. В его скульптурах зачастую можно обнаружить приемы, найденные им в разные годы, а также характерные черты искусства различных эпох. «В его работах можно найти простоту неолитического искусства, статическую простоту древнеегипетского искусства, идеальную простоту архаической Греции, линейное достоинство Византии, духовную возвышенность готики, изысканность Ренессанса, экспрессивный динамизм рококо и тщательный аккуратизм академического реализма», утверждает Святослав Хордынский.

Основные открытия Архипенко были сделаны в 1909—1912 годах, когда путем упрощения формы автор постепенно пришел к геометрическому расчленению объекта, появлению вогнутых поверхностей и включил пространство внутрь скульптуры.

Открытие пустоты в скульптуре стало одной из важнейших новаций Архипенко. В своих размышле-

ниях он пришел к мысли, что в произведении искусства художник должен оставлять зрителю место для творчества, поэтому в своих ранних работах скульптор стирал черты лица портретируемого, а позже и само лицо, оставляя вместо него зияющую пустоту, раму вместо объекта. Затем пустоты появились и вместо остальных частей тела. «Пустоты на моих скульптурах имеют творческие корни, и психологическая значимость этих пустот также побуждает к творческому акту... Именно отсутствие чего-либо, а не присутствие является причиной, импульсом мотива творчества... Абсурдно делать отверстия в скульптуре, если они не символически и не ассоциативны». Понимание пустоты схоже с тем, которое предложил Мишель Фуко в своей работе «Слова и вещи»: «В наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел. Это есть лишь развертывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить».

Другое важное открытие Архипенко — использование concaves — вогнутых поверхностей. Их значение сходно с значением пустот в скульптуре — ими автор замещал то, что по своей природе имеет выпуклые очертания. Однако в concaves вкладывалась другая философская идея — взаимодействие позитивного и негативного начал, которые, по сути, оказываются взаимозаменяемы. Архипенко отмечает в своем теоретическом труде, что при определенной точке зрения и освещении вогнутая поверхность производит впечатление выпуклого объекта. Таким образом, с помощью зримой формы скульптор смог придать философской идее зримое воплощение. «Честь первого осознанного использования вогнутых поверхностей в скульптуре, заменивших выпуклые поверхности, принадлежит Архипенко. Его открытие заставляет зрителя отклониться от привычного натуралистического созерцания в сторону осознания элементарных возможностей позитивно-негативных отношений», — писал Ласло Мохли-Надь, в 1932 году.

Эксперименты с цветом и формой, размышления о преимуществах живописи и скульптуры привели Архипенко к мысли о создании искусства, объединяющего их. Скульптоживопись, по мнению автора, является новаторским жанром искусства, по своей идее отличающимся от полихромных скульптур прошлого благодаря особой независимости в ней формы и цвета: наложение краски не зависит от рельефа поверхности и существует почти самостоятельно, натуральная раскраска исключена. Однако рельеф и цвет сохраняют неразрывную целостность. Архипенко призывал современных ему

Коленопреклоненная

Бронза

ММСИ

скульпторов уделить внимание цвету в скульптуре, ссылаясь на естественные объекты: «Мы видим, что в природе никогда форма не отделяется от цвета».

В экспериментах с формами скульптор менял соотношения материального и абстрактного в соответствии с концепцией гармонии, эстетики, красоты и духовности и на их основе получал совершенно новую пластическую выразительность. Особое значение он придавал также нематериальным качествам скульптуры: пространству, расстояниям между объектами, свету и отражению, появляющемуся в скульптуре при использовании полированных материалов: нержавеющей стали, меди, бронзы, а также зеркал.

Архипенко признан одним из создателей скульптуры кубизма. Его «Гондольер», по признанию специалистов, одна из самых кубистических скульптур, в которой фигура полностью деструктурирована, а затем собрана из геометрических объемов. Скульптор участвовал в выставках кубистов, однако его отношение к этому течению было неоднозначным. Их принцип геометризации был, как он утверждал, не следствием перенесения идей живописного кубизма на трехмерные объекты, а стремлением к их упрощению: «Форма такова только благодаря предельному упрощению, а не благодаря кубистической догме. Я ничего не брал от кубизма, а прибавил ему». В технических приемах у Архипенко много общего с кубистами, но в эстетике он с ними во многом расходится. Так, в скульптуре помимо геометризации объемов автор использует принцип симультаннизма — совмещения различных точек зрения на объект (например, в его «Статуэтке» — ММСИ), но с сохранением трехмерности скульптуры. Архипенко также применил концепцию коллажа в скульптуре, создав несколько работ, изображающих цирковые фигуры — в цветном стекле, дереве и металле. Желание автора проникнуть за внешнюю сторону вещей в самую их суть также сближает его с кубистами. Однако стремление кубистов отрешиться от психологизма и эмоций в своих произведениях противоречило философии искусства Архипенко, согласно которой интеллектуальная и психологическая составляющие должны быть неразрывными. При этом скульптор не ставил целью избавиться от предмета в искусстве. Как и кубисты, он стремился выявить геометрический каркас объекта, основу его геометрической формы, однако никогда не приходил к полной абстракции. Его фигуры-символы продолжают сохранять зримый вид вещи. В отличие от других кубистов жизненная красота и гармония никогда не исчезали из творчества скульптора. Несмотря на все деформации, его образы грациозны, изящны и красивы.



Трансформации формы Архипенко добивался разными путями. Он считал, что трансформация тела в искусстве существовала с древнейших времен, и основой этому служили метафизические причины, так как объекты почитания не могли быть представлены натуралистически. Многие из его скульптур деформированы по принципам готической пластики — автор вытягивает пропорции, делая их более грациозными и хрупкими.

При выборе материала Архипенко предпочитал тот, который позволял обдумывать, переделявать, прибавлять или отсекал детали, если этого требует замысел произведения. Обычно художник подолгу размышлял над образом, совершенствуя его, о чем свидетельствуют различные варианты одной скульптуры. В его скульптурах-символах, не должно быть ничего лишнего, ничего, что мешало бы зрителю воспринять основную идею. Завершенный вариант Архипенко часто увеличивал в размерах (например, «Гондольер»).

Творчество Архипенко создало базу для развития скульптуры XX века. Его учениками называют себя и Альберто Джакометти, и Александр Колдер, и Генри Мур, и Осип Цадкин, и многие другие. Его открытия скульпторы используют в своих произведениях по сей день.

Дарья Марченко

жертвоприношение панкрацци: трансформация и ритуал

Еще до открытия своего проекта специальный гость Московской биеннале Лука Панкрацци сразил далеких от искусства московских гаишников своим знаменитым арт-объектом — очень дорогим автомобилем Maserati, который, с их точки зрения, создавал опасность для дорожного движения из-за своего стеклянного покрытия.

Для того чтобы снять на камеру обросший прозрачными кристаллами Maserati на улицах Москвы, пришлось преодолеть немало бюрократических препон. Тем не менее инопланетного вида машина показала на публике, и те, кто не видел ее в движении, смогли разглядывать ее вблизи, на Тверском бульваре, 9, перед входом в галерею «Зураб», где разместился проект «1:1» (uno a uno) знаменитого итальянского художника (куратор Оксана Малеева).

В этом проекте Лука Панкрацци тестирует на прочность реальный мир, данный нам в наших ощущениях. Реальность восприятия он сталкивает с реальностью нашего воображения, предлагает сравнить их. Художник создает произведения в формате uno a uno — «один к одному», в натуральную величину, он подменяет реальные объекты воображаемыми. Реальный размер — один из ключевых моментов гипнотического действия искусства Панкрацци на зрителя. Название и идея биеннальского проекта стали итогом творческого общения куратора и художника. В том виде, в каком проект сложился и представлен московской публике, есть некоторая недосказанность, она затрагивает природу отношений между реальностью и ее воображаемым двойником.

Стекло — главный материал

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.05.2007 — 01.04.2007





Pancrazzi's Sacrifice: Transformation and Ritual

A few days before his Moscow-Biennale project was opened, Luca Pancrazzi drove his glass-clad expensive Maserati along Moscow's streets. The road patrol, who had never seen the biennale's special guest and his art object before, stopped it because they thought it interfered with the traffic.

There had been a lot of red tape before the alien-looking car overgrown with translucent crystals was allowed to appear on Moscow's streets for the public and camera operators. Those who had not seen it on the move could watch it close at the Moscow Museum of Modern Art's new exhibition site. The famous Italian artist's project "1:1" (uno a uno), curator Oksana Maleyeva, was on display in front of the entrance of the Zurab Gallery, No. 9 Tverskoy boulevard.

Glass is the artist's staple stuff. He could make the most of its plastic, illusionary and mimetic properties with such brilliance and fantasy that each of his artworks becomes a test for the eye. At the Zurab Gallery, Pancrazzi installed objects made of very exquisite and precious Muranese glass. He has used it for objects imitating cheap handbags or plastic bags thrown down on the ground, no longer needful, misshaped or driven along by the wind blowing from the sea bay. The twenty-two glass bags scattered all over the gallery may be seen as another case to show us how an artist's fantasy can encroach into the reality as given to us in sensations.

Alexander Evangeli



художника. Панкрацци раскрывает пластические, иллюзионистские и миметические возможности материала с таким блеском и фантазией, что произведение становится испытанием для зрительского восприятия. У зрителя возникает искушение потрогать предмет, чтобы убедиться в реальности видимого. Восприятие оказывается главным проблемным ядром искусства Панкрацци и центральной темой московского проекта. Рефлексивный зритель четко улавливает момент, когда искусство ставит ощущения под вопрос.

Художник выделяет в восприятии краткий миг — момент становления, когда реальность пытается соотнести себя со своим образом, соединиться с ним. Для того чтобы этот миг состоялся (в частности, как событие искусства), Панкрацци переосмысливает исходный образ реальности и предъявляет его хотя и узнаваемым, но деформированным или преображенным.

Расколотым промышленным стеклом художник покрывает предметы — иногда заурядные и обыденные, например стул, иногда находящиеся на недосягаемой большинству людей вершине потребительского Эвереста — как Maserati. Но в любом случае вмешательство художника преобразует их природу, превращает их из предметов потребления в привлекательные и опасные объекты искусства.

В галерее «Зураб» Панкрацци инсталлировал объекты, выполненные из очень изысканного и ценного муранского стекла. Это стекло, которое не одну сотню лет варят на острове Мурано недалеко от Венеции, идет большей частью на украшения и составляет важную долю венецианского экспорта — во всяком случае, если говорить о символической экономике. Панкрацци сделал из этого стекла объекты, имитирующие дешевые сумки для покупок или пластиковые пакеты, брошенные на землю, ненужные, смятые или гонимые ветром с залива. Двадцать две стеклянные сумки, разбросанные по всей галерее — еще одно вторжение артистической фантазии в реальность, данную нам в ощущениях. Сумки, конечно, хочется потрогать, чтобы убедиться в том, что видишь — так работает искусство Луки Панкрацци.

Внутреннюю стену галереи заняла огромная мозаика из стекла, где свет обретает силу обращать формы в их противоположность, создавать объемы и порождает образы.

Куратор настаивает на словосочетании «ритуальная трансформация», где и ритуал, и трансформация оказываются ключевыми для понимания языка Луки Панкрацци. Его искусство — это его личное путешествие сквозь ритуал, его отношения с памятью. Отчетливее всего это чувствуется в больших монохромных акриловых холстах, создающих странное впечатление присутствия и в современности, и в прошлом одновременно.

В обманчивой прозрачности стекла скрывается поэтика формы Луки Панкрацци. Она находит опору в бесплотной субстанции света и принимающей его кристаллической среды; их взаимодействие создает немыслимой красоты новую форму, в которой сохраняется прежняя, но только как скелет, как жертва. Эта жертва как составляющая ритуала возвращает нас к изначальной реальности материала для творения, творения новой, фантастической и невероятной реальности. «1:1» напоминает о потенции, что скрыта в глубине вещей, переживающих новое рождение.

Александр Евангели



«современный город» и «урбанистический формализм»

Фонд «Современный город» расположен в центре изобразительного искусства Москвы, на Волхонке, в цокольном этаже дома. Камерное пространство фонда поощряет скорее формат лабораторной работы по осуществлению специальных проектов в масштабе даже меньшем, нежели персональная выставка.

В течение последних лет здесь была представлена программа «Урбанистический формализм». Она состояла из серии выставок, объединенных задачей исследования своеобразия современного урбанистического сообщества, механизмов и структур жизнедеятельности такого мегаполиса, как российская столица.

В этой программе не было принципиальной установки на совсем молодых и малоизвестных художников, им-то как раз в Москве уделяется достаточно внимания. Мы показали поколение тех, кто сегодня находится на вершине творческой активности и имеют международную известность, с надеждой, что выставка в фонде откроет еще одну грань их таланта.

Фонд «Современный город» принимал участие во Второй Московской биеннале современного искусства. В Московском музее современного искусства в Ермолаевском переулке была представлена выставка «Урбанистический формализм» собравшая на пяти этажах музея девять выставок, проходивших в течение года на Волхонке, еще одна выставка Вадима Захарова «Карамель в Ботаническом саду» (Поздний комментарий к статье Бориса Гройса «Романтический концептуализм») — куратор Тереза Мавика — прошла в помещении фонда.

Куратор проекта
«Урбанистический формализм»
Евгения Кикодзе

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



§ антон литвин • «cover»

Работы Антона Литвина были показаны практически на всех важнейших выставках последних трех лет, представлявших современное российское искусство: на Манифесте во Франкфурте и выставке «Давай!» в Берлине и Вене (2002), Первой Пражской биеннале (2003), «О.К. America!» в Нью-Йорке (2004), Венецианской биеннале (павильон России) (2005).

Начиная с 1990 года выпускник благополучного финансового института становится активным членом так называемого московского радикального искусства, и с тех пор его творчество связано с различными арт-сообществами от «группы без названия» в начале 1990-х до сегодняшнего «Эскейпа».

Тем не менее Антон Литвин — отдельная творческая единица, автор с несомненным даром предвидения художественных идей. Он первым выставил скульптуру снеговика, но не зимой в деревенском пейзаже, а в сентябре, в центре Москвы, напротив Моссчета. В его творчестве впервые появились муляжи людей — не звезд тенниса, а обывателей, занятых повседневными делами. Его акция «Давай в Москву!» подарила название выставке российского искусства в Берлине и Вене.

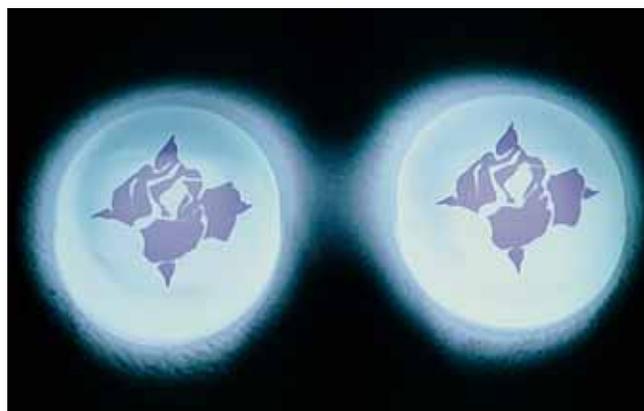
Материалом инсталляции «Cover» является такой обыкновенный и такой незнакомый с точки зрения пластического искусства материал — абразивная бумага, «шкурка» для полировки поверхностей, которую после использования выкидывают. Литвин дарит «шкурке» иную жизнь, а вместе с тем приглашает и нас по-другому взглянуть на нее. Шершавая поверхность этого материала напоминает фактурную штукатурку или ковровое покрытие, но это еще и бумага — традиционный материал изобразительного искусства. Именно в этих качествах «шкурка» предстает в инсталляции «Cover»: и ковровая дорожка, и ее изображение. Вместе с метаморфозами материала радикально меняется и пространство, в которое помещен объект: то это привычный трехмерный выставочный зал, то зависающий «иной мир», к которому ведет нарисованная лестница.

Метафизика, которая вдруг, неожиданно заявляет о себе в контексте повседневной жизни, в целом, конечно, очень русская тема, и замечательно, что в нынешнюю сверхпрагматичную эпоху Литвин вновь возвращает ей актуальность.

§ виктор алимпиев • «сияние»

Виктор Алимпиев — художник постцифрового, если можно так выразиться, сознания, для которого компьютерный монтаж изображения — скорее рутина, нежели увлечение и уж тем более никакая не магия. Виктора Алимпиева интересуют проблемы современного информационного общества, но не как конкретная сфера массмедиа, а как интеллектуальные технологии, иницирующие новые способы мышления.

Виктор Алимпиев родился в Москве в 1973 году. Выпускник Московского художественного училища памяти 1905 года. Прослушал курс «Новые художественные стратегии» в Институте современного искусства. За последние пять лет видео Виктора Алимпиева было показано на престижных мировых выставках и



фестивалях: он дважды участвовал в Венецианской биеннале, четыре раза — в Фестивале короткого фильма в Оберхаузене, а также в «Манифесте 5» в Сан-Себастьяне, в групповых проектах «Body display» в венском Сецессионе (2004), «Horizon of reality» в MUKHA (Антверпен, 2003), «7 sins» в Moderna Galerija

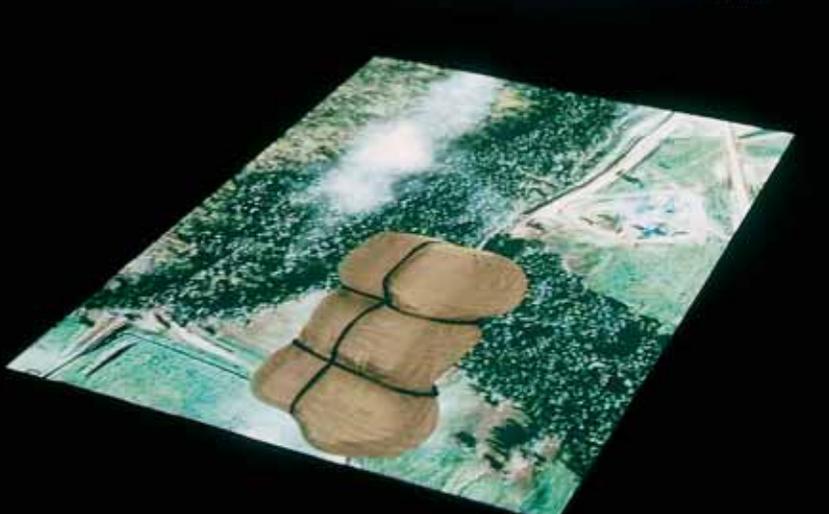




(Любляна, 2004). Его работы демонстрировались на выставке «Россия!» в музее Гугенхайма в Нью-Йорке.

Две персональные выставки живописи Виктора Алимпиева в Москве (в 2003 и в 2004 годах) доказали, что этот аспект творчества художника обещает стать ничуть не менее интригующим и эффектным. Если в своих видео Алимпиев основывается на простых повседневных сюжетах, которые он искусным образом «форматирует», придавая им своеобразные отстраненность, медитативность, замороженность, то живопись его на первый взгляд кажется совершенно абстрактной. Однако при внимательном рассмотрении становится понятно, что эта абстракция — отзвук «Битвы вдали» — так называлась видеоработа. Битва произошла, была зафиксирована, оцифрована, увеличена до мельчайших подробностей — и вот один из элементов, например, фрагмент брошенного знамени, уже совершенно неузнаваемый, попадает на холст. Живописная поверхность является, таким образом, окном в сверхчеловеческий, высокотехнологичный мир.

Инсталляция «Сияние», которую показывает фонд, соединяет в себе оба авторских подхода. Это и видеоанимация, и пластика, так как специально для проекта устроителями по заказу художника был сделан белый блестящий пол из плиток. Кажется, автором сделано все для того, чтобы максимально «заморозить» работу, придав ей ощущение стерильности и «искусственности». И в то же время эта «потусторонность» лукаво напоминает нам о световых бликах на темной воде, о «лицах» луны, которые мы так часто разглядываем в ночи... По правде сказать, пейзаж, выстроенный Алимпиевым, не более условен, чем «Ночь на Днепре» Куинджи, и автор как бы призывает нас подумать о том, что мы называем реальностью.



§ bluesoup • «эшелон»

Группу «Bluesoup» создали студенты Московского архитектурного института в 1996 году. Долгое время их творчество было известно узкому кругу друзей и любителей видео, которое в то время еще не получило признания в качестве самостоятельного художественного явления. Возможно, работы «Bluesoup» во многом способствовали тому, что видеоарт вошел как особый жанр в современное российское искусство.

Первые пять лет творчества «Bluesoup» демонстрировал свои работы исключительно в рамках медиа- и видеофестивалей, и главным образом за рубежом. В России как новое художественное явление видео этой группы было показано широкой публике лишь в 2001 году в рамках художественной ярмарки «Арт-Москва». Затем Галерея Гельмана показала ретроспективу фильмов под названием «Синий суп — семь лет творчества», а также объекты, которые авторы также именуют «видео»: лайтбоксы «Без названия» и «Черная река». Результатом этого стало участие «Bluesoup» в самых представительных выставках современного искусства России: Первой Московской биеннале современного искусства, выставке «Россия!» в музее Гугенхайма в Нью-Йорке и «Ангелы истории. Постсоветское искусство. 1985—2005» в Музее современного искусства в Антверпене.

Творчество этой группы отчетливо разделяется на два этапа: абстрактной и фигуративной анимаций. Остроумие и парадоксальность их на первый взгляд

самых отвлеченных, геометрических работ — именно в наличии жесткой и необратимой сюжетной логики. В их фильмах всегда что-то «случается»: в хаотической композиции находится центр («Центр», 1998), в бесконечном перечне символов ставится точка («Конец», 1998, «Отчет», 1999), темноту сменяет свет («Просветление», 1998). Такое ощущение, что художники группы в процессе изучения возможностей языка кино и видео создали некий «концентрат фильма», уплотнив сюжет так, что он начинает укладываться в две сцены — начальную и конечную.

Начало работы с 3D анимацией на рубеже веков было сопряжено у «Bluesoup» с переходом к тщательно прорисованным, «реалистическим» фильмам, в которых парадоксальная событийность их предшествующих работ выходит на новый уровень. Тему «просветления», характерную для первого этапа, сменяет мотив смутного, непонятого происшествия, которое провоцирует множество противоречивых прочтений. Предметы и ситуации, хотя и прорисованы так, будто находятся в пространстве с идеальным порядком, тем не менее ведут себя совершенно неадекватно в своей повседневной роли: потолок опускается вниз, словно лифт («Вестибюль», 2002), из вентиляции идет газ («Газ», 2003), ковровая дорожка движется, словно лента эскалатора («Выход», 2005).

Реальность, управляемая невидимыми и непонятными законами, становится и темой инсталляции «Эшелон».

В трех видео из инсталляции, кажется, вообще ничего не происходит, что можно было бы пересказать как «событие». Двигутся вагоны бесконечного поезда, едут грузовики, летят один за другим тюки из самолета люка. Тюки лежат и в кузовах грузовиков, и в вагонах. Сюжет инсталляции — бесконечное движение. Это анализ языка кино, ведь фильм по-английски movie — движение.

Все три проекции в этой работе можно считать люками, в которых зрителю открываются пространства других реальностей. Однако фантазия смотрящего «остужается» жестко обозначенной границей между виртуальным пространством и зрительным залом. Похоже, отправиться «по ту сторону» возможно только в виде запакованной вещи.

Ирина Корина • «top model»

Выпускница ГИТИСа Ирина Корина сегодня — студентка Венской академии художеств по классу медиа, которого в отечественных вузах вообще не существует.

Корина остается человеком театра в своих попытках добиться в работах некой сценической полноты события в работах. Что же касается западной системы обучения, то художник вспоминает свой первый шок от

многообразия художественных стратегий и полное отсутствие готовых ярлыков-названий. Умение соединить все самое лучшее из разных систем образования вызвало к жизни удивительный сплав пластической креативности и парадоксальной творческой свободы, которое отличает Ирину Корину. Это проявилось в первых персональных проектах художника: «29 трансформаций» (2000) и «Камуфляж» (2001), представленных в XL-галерее. Обе эти инсталляции имели вид своеобразных мизансцен, выстроенных в причудливом «барочном» духе с гротескным орнаментом, сотканным из элементов повседневной действительности: элементов оформления витрин и образов современников.

Барочные коннотации еще сильнее проявляют себя в проекте «Urangst» (2003), показывающего два мира: «горний», воплощением которого является прыжок сноубордиста, спроецированный на потолок, и «дольний» — выставочный зал со специально шатающимся полом. Подняв голову, чтобы посмотреть видео, зритель рисковал упасть: ощущение «воспарения» насмешливо уравнивалось с банальным падением.

На Первой Московской биеннале современного искусства инсталляция Кориной напоминала огромный кристалл из разноцветного пластика. При ближайшем рассмотрении оказывалось, что он состоит из автомобилей, врезающихся один в другой.

Материальный мир, наполненный предметами повседневной жизни и банальным дизайном, предстает совершенной пародией мира идеального, высших сфер и в одной из последних работ Кориной: «White goods!» (в соавторстве с М. Рогановым, фестиваль «Европалия» в Бельгии, 2005).

Проект «Топ-модель», который представляет фонд, посвящен не конкретной модели Nokia, а системе моделирования вообще. Проблема — предрасположенность общества к стереотипам в поведении, внешности, речи людей. Чтобы избежать тотальной унификации, Ирина Корина предлагает своеобразную терапию несовпадения: лечь в упаковку от телефона и почувствовать себя отличающимся.



§ **анатолий осмоловский** **«золотой плод натали сарот»**

Анатолий Осмоловский принадлежит к художникам, чей путь в искусстве начался в ранней юности. В контексте российского радикального перформанса первой половины 1990-х годов, насыщенного совсем не детскими амбициями и жесточайшей конкуренцией, этот художник, тогда еще почти мальчик, был в числе первых.

Как известно, радикальные настроения оставили московскую художественную сцену во второй половине последнего десятилетия века в пользу почти тотального увлечения глянцевыми массмедиа, но Осмоловский выбрал иные ориентиры. Он сформулировал свою новую идеологию как оппозицию «непристой-



турного произведения «Золотые плоды» не существует, это лишь тема бесконечных обсуждений французского бомонда. В инсталляции Осмоловского условность видеоизображения уравнивается материальностью деревянной скульптуры, возникает тандем: изображенное — изображаемое. Тем самым ситуация начинает отличаться от описанной в романе: разговоры приносят-таки плоды. Но плод оказывается пустым, зияющим своей «выеденностью».

При переводе потребительского взгляда в режим бескорыстного рассматривания происходит разрушение механизма фетишизации внутри самой изобразительной системы фетиша.

ной медийной зрелищности» и назвал ее нонспектаклярным искусством. Нонспектаклярность получила вид идеологии профессионализма в художественном творчестве.

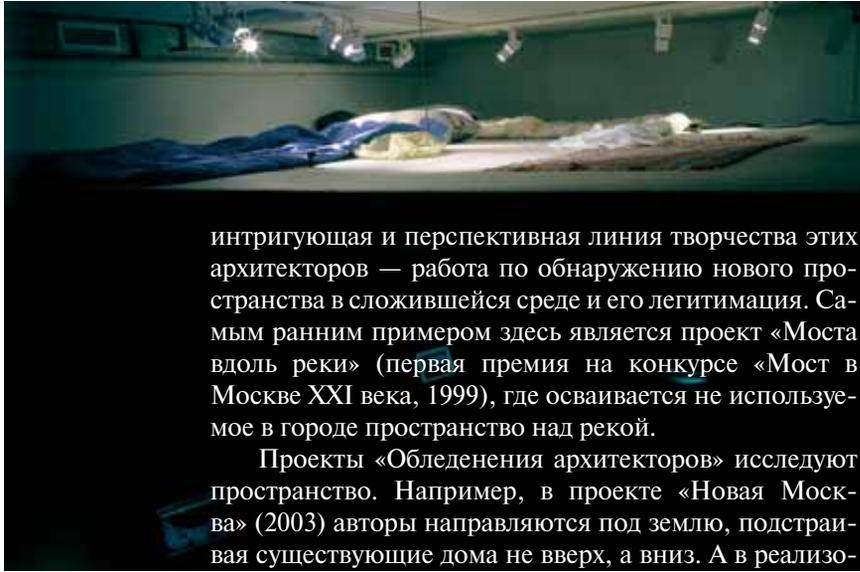
Следующий поворот, случившийся в творчестве художника около трех лет назад, является логическим продолжением его предшествующих формальных изысканий. В 2004 году Осмоловский создает серии абстрактных скульптур: «Ногти», «Жуки», «Куски». Здесь художник отказывается от историчности и литературности объектов: однотонная поверхность объектов нейтральна и молчалива. Любая возможность внешних сравнений и интерпретаций гасится с помощью унификации и серийности в угоду одному компоненту — форме. Тем самым все внимание концентрируется на проблеме оптической, а шире — интеллектуальной способности различать внешне похожие вещи.

В инсталляции «Золотой плод Натали Сарот», которую представляет Фонд «Современный город», Осмоловский ссылается на роман Сарот, но литера-

§ **облечение архитекторов** **«conditios of living»**

«Облечение архитекторов» — группа, продолжающая традиции российского утопического проектирования, получившего известность двадцать лет назад под именем «бумажной архитектуры». Эта группа принадлежит к числу немногих, которые сумели разделить свое творчество на две независимые сферы, найдя в насыщенной профессиональной жизни возможность работать без ориентации на какой бы то ни было социальный заказ.

Неангажированные проекты «Облечения архитекторов» условно разделяются по двум направлениям. Во-первых, это парадоксально-иллюзионистическая концепция архитектурной формы, как знаменитый дом-яйцо на улице Машкова в Москве (1998–2003), дизайн магазина «Новатор», получивший первую премию инновационного дизайна DIA 2004, проект конного памятника «Пушкин в Арзруме» (2005). Вторая



интригующая и перспективная линия творчества этих архитекторов — работа по обнаружению нового пространства в сложившейся среде и его легитимация. Самым ранним примером здесь является проект «Моста вдоль реки» (первая премия на конкурсе «Мост в Москве XXI века, 1999), где осваивается не используемое в городе пространство над рекой.

Проекты «Облечения архитекторов» исследуют пространство. Например, в проекте «Новая Москва» (2003) авторы направляются под землю, подстраивая существующие дома не вверх, а вниз. А в реализованной постройке «Леса в лесах» (2002), наоборот, архитекторам удалось освоить пространство вверх, среди ветвей деревьев, не разрушая при этом целостности лесного массива.

«Наружное подвесное устройство для круглосуточного пребывания» (2003) представляет собой проект одиночного паразитарного жилища в строительной люльке на фасаде многоквартирного дома. А «Объект на пересечении Берингова пролива и линии перемены дат» (2002) дарит возможность и автомобильного пересечения расстояния между континентами, и длительного проживания в гостинице в этом удивительном месте. В разнообразных условиях обитания, которые предлагают архитекторы, идейная основа — не конкретные социально-экономические требования времени, а задачи, рожденные из нужд и желаний свободной личности. «Облечение архитекторов» занимается обустройством интеллектуального времяпрепровождения и рационализирует его со всей возможной тщательностью. Например, в сопроводительных комментариях того же «Объекта» в Беринговом проливе значится: «Комплекс оборудован птичьими базарами, лежбищами морских котиков, пунктами наблюдения за китообразными».

Проект, который представляет «Облечение архитекторов» в Московском музее современного искусства, следует логике освоения необычных пространств, в данном случае пространства под потолком малогабаритной квартиры. Это почти «камерная» аскеза вместо скромности малогабаритной квартиры. Но следствием такого уплотнения пространства становится метафизическое озарение, поразительная, буквально неземная красота, рожденная из очень близкого рассматривания предметов и деталей быта.

Давид Тер-Оганьян «набор цветов и зеленая комната»

Давид Тер-Оганьян учился в так называемой Школе современного искусства Авдея Тер-Оганьяна, которая была задумана как пародийный проект, но в реальности стала настоящей школой для целого поколения московских художников, которые впоследствии объединились в группу «Радек». В 1997—1999 годах Давид посещал семинары Анатолия Осмоловского, участвовал в его кампании «Против всех партий» и акциях «Баррикада» и «Мавзолей». В 2004 году Давид Тер-Оганьян стал лауреатом национальной премии в области современного искусства «Черный квадрат».

Сегодня эстетическое кредо Давида Тер-Оганьяна сочетает в себе и неугасимый интерес к революцион-



ному, бунтарскому модернизму и яркую своеобразную художественную поэтику, в основе которой лежит стремление к максимальной простоте приемов и пуризму художественного языка в целом.

Проект Давида Тер-Оганьяна на выставке «Урбанистический формализм» представляет собой две мини-выставки, точнее, выставку фотографий и инсталляцию. Обе работы созданы с помощью света. В фотографиях серии «Набор цветов» свет запечатлен в виде белесого блика на глянцевой цветной бумаге, которую продают в папках для детского творчества. Давид воссоздает эффект засвечивания изображения фотовспышкой, который в фотографии считается серьезным дефектом. Но сейчас «засвеченность» становится интересным формальным приемом, позволяющим обнаружить в локальном цвете многоступенчатость, целую гамму оттенков, как в лучших американских абстрактных работах 1950-х годов.





Во второй работе — инсталляции «Зеленая комната» — монохромная живопись создается с помощью цветного освещения. В зале на стене висят два загрунтованных холста, которые освещаются зелеными лампами. Однако и в этой работе автор добивается удивительной для подобной технической простоты выразительности, так как хорошо знает и умело использует формальные законы визуальности. Дело в том, что белый цвет окрашивается всегда насыщеннее прочих и потому лица посетителей побледнеют, краски на их одеждах смешаются, стены зала словно подернутся плесенью, а вот белый загрунтованный холст вберет всю ясность и прозрачность зеленого цвета и станет его абсолютным воплощением, идеальным монохромом.

Юмор художника балансирует между простотой, внешней примитивностью приема и вместе с тем пластической чувственностью его работ, основанной на классических живописных канонах светотени, отражательной способности цвета. Собственно, нам представляется еще раз убедиться, что искусство живет своей отдельной от материальной реальности жизнью и способно рождаться вот так, ниоткуда, словно повинувшись шелчку чьих-то пальцев.

§ Владимир логутов • «ожидание»

Впервые имя Владимира Логутова для широкой публики прозвучало в Москве в 2004 году во время проведения в ЦДХ проекта «Мастерские Арт-Москвы». В его графической серии «Школа молодого видеохудожника» удивляли мягкая ирония и в то же время серьезность критики «правил поведения». Казалось бы, откуда взяться этой дистанцированной позиции у молодого автора из провинции, где единственная надежда и радость молодого поколения сосредоточены на новых технологиях и Интернете?

С самых первых самостоятельных работ у Логото-



ва проявляется стремление осмыслить социально-бытовой контекст: с компанией однокурсников он организует в 2002 году «Центр медицины культурных катастроф», основным бедствием считая именно самарскую изоляцию. Группа проводила различные акции, устраивала выставки, обсуждала новости мирового и российского искусства.

При всей своей вовлеченности в технологии, Логутов не оставляет живопись, признаваясь, что рисование на протяжении большей части жизни привело к почти физиологической зависимости от этого жанра, который воспринимается им уже как способ медитации. В области видео, в которой художник активно работает в последние несколько лет, он продолжает и развивает медитативность живописи.

Работа Владимира Логутова «Ожидание», при всей внешней простоте, технически очень сложное произведение.

Люди просто долго стоят на ступеньках, что-то рассматривают, о чем-то беседуют, и движения фигур напоминают волны спокойного моря. Рисунок каждой волны трудно отличимый, но волны все же разные, просто потому, что накатываются в разное время. И поскольку в видео показывается все же не вода, а человеческая масса с определенными фигурами и лицами, по прошествии времени глаз начинает различать героев, присутствующих в одной и той же сцене ожидания в разных временных фазах. Новый пространственно-временной конгломерат, созданный художником, дарит смотрящему удивительное чувство собственной непричастности к этому беспрерывному потоку.

§ алексей каллима, инна богуславская «происхождение видов»

В 2001 году на ярмарке «Арт-Москва» группа молодых людей, которую составляли Алексей и его дру-



зья (облаченные в спортивные костюмы, вязаные шапочки и темные очки и с двухнедельной небритостью), сидела на корточках, образуя круг, они беседовали и перебирали четки. С тех пор чеченские террористы стали фирменным знаком Каллимы, родившегося и выросшего в Грозном.

Свободная, необязательная манера Алексея Каллимы — самое большое его достижение в области графики. Эта техника имеет решающее значение при понимании сути его чеченского эпоса. Техника и сюжет в этих произведениях находятся во взаимном равновесии: каждая сторона является ключом к пониманию другой. И если свободная и необязательная графика подчеркивает вольнолюбивый национальный характер героев, то их маргинальность и дикость достаточно точно могут характеризовать современную нарра-



тивную изобразительную тенденцию в целом. Автор считает, что современная фигуративная живопись настолько нелегитимна, неактуальна и некультурна, что адекватнее всего существует в форме эскизных фантазий национальных меньшинств, так и не завоевавших независимость.

Помимо графических работ Алексей Каллима известен и своими монументальными инсталляциями. В 2002 году в бухте Радости им было создано «Кольцо Аллаха», масштабный ассамбляж из одноразовых вилок и ложек, воткнутых в песок. Освещенная ночью ультрафиолетовой лампой работа приобретала психоделический эффект и казалась огромной выброшенной на берег медузой. Таким же завораживающим видением в ночи предстала «Башня-призрак» из одноразовых контейнеров в Зверевском центре в том же году. В этих инсталляциях мистическое переживание сопоставлено с приземленной банальной формой, национальная идентичность — в связи с индустриальным мусором. Этот прием автор наследует, конечно, от московской концептуальной школы и ее транскрипции «духовности — нетленности».

В ассамбляже Алексея Каллимы, созданном в соавторстве с Инной Богуславской, театральная эффектность соединяется с семантическим анализом явлений массовой культуры. В скульптуре «Союз — Аполлон» авторы пытаются соединить несоединимое — бытовые бросовые предметы, например пачки сигарет, и то грандиозное событие, чьим угасающим эхом является название этих сигарет — стыковку межпланетных кораблей СССР и США.

А в другой части проекта авторы предлагают зрителю небольшую сюиту, посвященную «происхождению вида» Marlboro. Что бы ни происходило с оберткой, это не касается формы, и она остается даже при исчезновении пачки как таковой, буквально уходя в тень. Призраки, как известно, тени не отбрасывают, значит, пачка не перестает существовать, а просто становится прозрачной болванкой, транспарантом, ждущим своих следующих маляров.

Весной 2005 года Фонд «Современный город» совместно с аукционным домом Sotheby's организовал благотворительный аукцион в поддержку Института проблем современного искусства. Все средства, вырученные на аукционе, были переданы на поддержку образовательных программ Института проблем современного искусства, возглавляемого Иосифом Бакиштейном. Лучшие студенты института смогли поехать на стажировку в Лондон. А молодой художник Илья Трушевский получил возможность продолжить свое образование в Национальной высшей школе изящных искусств (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) в Париже. В рамках «Art-Москва»-2007 фонд представит Илью Трушевского. В новом сезоне Фонд «Современный город» представит новую программу «Сверхновая вещественность, или Оммаж Рестани». Куратор программы — Андрей Паршиков.

Евгения Кикодзе

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



Искусство и нефть



В

идеоэссе в 10 частях «The Black Sea Files» (BSF) Урсулы Биман, известного шведского художника, куратора, теоретика — своеобразное исследование места добычи каспийской нефти. Здесь строится гигантский подземный трубопровод, перекачивающий сырую нефть на Запад. Помимо главной темы видеофильм сосредотачивается на второстепенных сценариях, комментируя социальные, урбанистические трансформации в связи со строительством нефтепровода, с вовлечением нефтяных рабочих, фермеров, беженцев, проституток. Собрав гигантский материал, основываясь на полевой съемке, разведке, исследованиях антропологов, журналистов, секретных агентов, Биман дает свой комментарий в сфере нефтяного бизнеса, показывая, как обнаруживается, циркулирует и искажается информация. Как и в других работах Биман, сочетание научных методик и художественных практик является достоинством ее видеофильма. Это одна из работ, представленных на актуальной, необычной международной выставке «Нефтяной патриотизм» в рамках 2-й Московской биеннале в ММСИ на Петровке, на которой тема влияния нефти на культуру, общество и политику исследуется по-разному: фотографии, рисунки, принты, картины, скульптуры, инсталляции... В рисунках Я. Миддлбрука предстает трубопровод Аласкан в различных аспектах, в том числе и как метафора — артерия, линия жизни. На одном рисунке рядом с трубопроводом изображен лысый орел. А в динамических, светящихся структурах из флуоресцентных трубок И. Наварро («Бездомная лампа»), казалось, далеких от темы выставки, неожиданно обнаруживается социальное и политическое содержание. Хеди Коди работает с рекламными образами и создает цифровые композиции из отрывков логотипов мощных нефтяных компаний. Например, из Exxon берется и обыгрывается знак ХХ, превращающийся в искаженную свастику. Но при внимательном рассмотрении ее работ обнаруживается, что, в сущности, в них нет ничего изобретательного. Е. Фикс в работе «Нефтяные письма» показывает семь подлинных писем от нефтяных компаний: «Дорогой Фикс, благодарю за недавнее письмо. Я сожалею, что мы не можем удовлетворить вашу просьбу о 5 галлонах неочищенной нефти, необходимых вам для создания произведения искусства, но мы желаем вам успеха в вашем проекте». А группа киевских студентов РЭП показала восьмиминутный фильм о «контрабандном провозе» неочищенной нефти в грелках через границу в Польшу. И вроде тема острая, актуальная, и художники в выставке участвуют знаменитые, но значительных, качественных работ было мало. И выставка получилась скучноватая, не совсем внятная. Критического исследования сложных проблем с нефтью, подчеркивания, что нефть сегодня — символ социального неравенства, не получилось. Тем не менее все произведения на выставке затмила одна инсталляция швейцарца Кр. Дрейера, в которой наглядно и безупречно с художественной точки зрения демонстрируются и трагические последствия нефтяного кризиса, и катастрофические результаты загрязнения окружающей среды. В небольшом зале на полу разлита настоящая нефть. По деревянным настилам можно было «пройтись» по нефтяному «озеру» и ощутить запах нефти под скорбную музыку. Шокирует проецируемый на стену фильм: горящая нефть, умирающие чайки, черные от нефти гибнущие коты, крушение нефтяных танкеров с ужасающими цифрами выброшенной ими нефти. И фильм «Армагеддон», демонстрируемый в коридоре музея, вполне уместен.



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



московский музей
современного искусства
MMSI

Виктория Хан-Магомедова

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.06.2007

СветоизМІНительную скульптуру «Светомузыка» Андрея Бартенева — проект специальной программы Московской биеннале современного искусства представляли Московский музей современного искусства и галерея «ROZA AZORA». Скульптура создана при поддержке компании АВТОДОМ, официального дилера автомобиля MINI и при техническом содействии энергоинженерной компании APPLE IMG.

*Петровка, 25,
Скульптурный дворик,
стеклянный павильон*



Фото Анны Мелиховой

ЭКСТАТИЧНОЕ ИСКУССТВО

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



Ольга Жилинская
Всплеск. 2005

Татьяна Файдыш
Совы. 2007

Н азойливая дидактичность, хмурые брови менторского тона — плохой способ поведать о главном, поделиться своим мнением об универсальных категориях бытия. Люди не поверят и с раздражением отвернутся, не захотят внимать такой проповеди. А вот приветливая улыбка, легкая ирония или даже громкий смех, дурашливое скоморошество — тому великое подспорье. Все пять участников группового проекта «Эксарт» (Евгений Вахтангов, Ольга Жилинская, Татьяна Файдыш, Наталья Толстая, Дмитрий Крымов), состоявшегося в Галерее Зураба Церетели, в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства, великолепно отдают себе в этом отчет.

Вот почему, выставляя свои коллажно-ассамбляжные картины-инсталляции в шикарном зале экспозиционного комплекса, они хотели в первую очередь создать нужную эмоциональную атмосферу, открытую шутке и карнавалу, за которыми на самом деле скрываются широкие жизненные обобщения, глубокая душевная озабоченность судьбами мира и человека, проживающего в нем. Совершенно очевидно, в своей выставочной акции авторы стремились к определенной эстетической экспансии, радикальному воздействию на человеческую психику. Посетившего выставку зрителя сразу же захватывает образно-пластическая экспрессия представленных произведений, их необычайная выразительная экзатичность. В творчестве одного эта особенность формального строя проявилась в пронзительной насыщенности цветовых плоскостей, второго — в брутальной знаковой силе, третьего — в напряженности красочных контрастов, следующего — в отстраненном затемнении колорита и, наконец, пятого — в стройности готического рисунка.

Ошибочно полагают, что умозрительные категории поддаются адекватному воплощению лишь в дискурсе рационального типа. Напротив, результаты умственных созерцаний легче символически позиционировать в средствах, максимально насыщенных образным содержанием. Кому-то такая иносказательная полнота помогла шире распахнуть окно в сторону иных измерений мировых границ, поведать, что такое желание обязывает нести свой нелегкий крест и что только благодаря этой жертвенности сможет вырасти райское дерево счастья. Кому-то она позволила с беспримечной исповедальностью обнажить свою внутреннюю неустроенность, решительно отбросив ханжество и все условные приличия; передать неподдельные переживания, личную скорбь по поводу тех изумств, которым подвергали невинных людей на всем протяжении XX столетия; кому-то — сообщить обеспокоенность слишком неустойчивым положением мира, призвать современников пристально взглянуть в себя и задуматься о своем положении в этих сложных обстоятельствах; кому-то — указать выход из сложившейся трагедии в озаренности сознания фаворским светом любви небесной, выявить всплески потрясенной души, устремленной к чему-то лучшему. А всем вместе — осознать единицу пластической формы в качестве мельчайшей атомарной составляющей материальной субстанции, из которой возникла вся предметная действительность.

Таким образом несколько ерническую часть «экс» в названии проекта, которую можно прочесть и как «в прошлом», и как «эксцентричный», и как «эксклюзивный», и как «экспроприация», и еще много раз по-другому при сохранении всех вариантов, в данном случае хотелось бы расшифровать в значении «экзатичный», понимая под этим словом приверженность участников

художественному языку, наделенному яркой пластической выразительностью, при том, что каждый из группы обладает абсолютно индивидуальным видением событий и самостоятельным методом их знаковой интерпретации.

Никита Махов

Ex-static Art

One of the 2nd Moscow Biennale's shows went under the title "Exart". It was on view in the Zurab Tsereteli Arts Gallery, the Russian Academy's museum and exhibition complex, from 6 to 25 March 2007. The artists of the project were offsprings of the families that had done much for our culture: Yevgeny Vakhtangov, Tatiana Faidysh, Natalia Tolstaya, Olga Zhilinskaya and Dmitri Krymov.

It has been noticed that it rarely works when we deal with vital matters in a tediously didactic, frowned mentor-like manner. Bored and annoyed, listeners usually lose interest and turn away. A quite different effect can be achieved when you treat them with a welcome smile, a light irony or even a roaring laughter, sometimes even with a foolish jesting. All the five contributors to the "Exart" project — Yevgeny Vakhtangov, Olga Zhilinskaya, Tatiana Faidysh, Natalia Tolstaya and Dmitri Krymov — were well aware of this when they set about to display their collage-like, assemblage-like paintings-as-installations in the grand room of the Zurab Tsereteli Arts Gallery during the 2nd Moscow Biennale.

Accordingly, their first and foremost concern was to create an emotional atmosphere amiable for jokes and carnivalesque merrymaking. That was on the surface, however. In actual fact, what they wanted to put across were wide-sweeping generalizations about life and profound worries and concerns about the ways people and environment are going along.

The prefix "ex" of the name of the exhibition may sound misleading. Does it mean "out-of-dated"? Or does it bring about associations with "eccentric", "exclusive", "expropriation" and what else? To leave it as it stands, it would perhaps be better to coin a new term for it — "ex-static".

Nikita Mahov



Наталья Толстая
Объект. 2005

Евгений Вахтангов
Синева. 2006



современное искусство: между карнавалом и великим постом

Интервью с заведующим отделом новейших течений Русского музея Александром Боровским



ДИ: *Московская биеннале стала для западных журналистов поводом к разговору с представителями российского художественного сообщества о политической ситуации в России. Так, Мелик Кайлан интересовался, почему политический протест практически отсутствует в России. Ответы, полученные им, сводились к тому, что хорошо продается ирония, а произведения искусства, выражающие протест, в России пока не раскупаются. Каков портрет современного российского художника, на чем сосредоточены его интересы и что является отправной точкой для его искусства? Каким вам видится сегодняшнее сотрудничество художника и власти? Какими стремлениями оно продиктовано?*

А.Б.: Тема «художник и власть» в России особо любима и болезненна, как любимая рана, которую бесконечно теребят. Не будем говорить о банальных вещах: у властных структур всегда есть неосознанное желание государственного искусства. Всем хочется, чтобы искусство помогало. Помогает обычно плохое искусство и плохую службу служит властям. Об этом можно даже не упоминать, потому что с точки зрения этической не судьи мы. Когда художники сравнительно актуальные хотят встроиться во власть, это довольно смешно, но слаб человек, и каждый, начиная с Бакштейна и Кулика, скажет, что это мы не медаль имеем в виду, а символ нормальных условий бытования современного искусства. Это смешно, если Кулик будет сидеть рядом с Церетели? А может, это и нормально.

У нас такие взаимоотношения с властью. Я уже писал где-то, что это атавистический зов, потому что художник в XIX веке был еще практически мастеровой, цеховой человек и Академия — цех в известной степени. Шубин в XVIII веке писал слезницы государю о том, что его дровами обносят, потому что он не исторический, а портретный. То есть привилегии раздавались по жанрам. И сейчас, когда художники другого искусства стучатся в двери власти, все они со времен бульдозерной выставки хотят диалога. И на той хрущевской манежной выставке все хотели разговора с властью, и в этом есть особая трогательность. Нет в мире другой страны, где художники были бы так озабочены разговором с властью. Это российское. И нигде от этого не деться. Многие сохранили это желание: и Шемякин, и Неизвестный... Художники, которые вполне могут сами по себе развиваться. Власть не может им помочь, потому что денег власть не дает. Ну даст памятник поставить. И то, по-моему, чаще это за свой счет происходит. Но есть это трогательное желание — через головы музеев, критиков, всех институций действовать напрямую. Они сами себе вредят, потому что после этого их не берут музеи. Это очень наивно, но и трогательно. И в этом, мне кажется, прелесть наша: жажда государственной сени.

ДИ: *Не объясняет ли это стремление и то, что художники в итоге не слишком критичны, а порой вовсе аполитичны?*

А.Б.: Это другое. У нас критика власти — это жанр, а не потребность душевная.

ДИ: *Но это жанр тех художников, которые отдалены от власти?*

А.Б.: Нет, я считаю, что это не так. В России люди, приближенные к власти, могли тем не менее нелицеприятное высказывать, из Академии выходить, ножкой топтать, как все русские художники, когда осознали себя

личностями в конце XIX века. У Валентина Александровича Серова государь платок поднимал, когда тот его ронял, Карл Иванович Брюллов уже не позволял с собой обращаться как с мастеровым. То есть я не думаю, что здесь вопрос в том, что кто приближен, тот лизоблюд, а кто не приближен, тот обязательно должен на баррикады лезть. Наверное, такое бывает. Искусство современное всегда критично, но необязательно по отношению к власти. Или мы идем французским путем и считаем репрессией все, что происходит вокруг — от поликлиник до Совета министров. Кругом репрессии, с которыми надо бороться. Так устроено западное искусство. Хотя и там пишут портреты президентов, и необязательно иронически. А мы склонны к провокации. Она тоже в традиции русского искусства. Вот мы сейчас считаем, что нельзя выступать против православной церкви. А посмотрите историю русской живописи — «Монастырская трапеза», «Спор об истине». Можно назвать двадцать картин великих русских художников, против которых сейчас демонстрации бы устраивали. Но есть Бог, соотношение с которым не надо выставлять на потребу, и есть церковные институции, о которых вполне можно говорить. Но я сам против провокаций. Живя в православной, в общем-то, стране, с большим числом мусульман, нельзя против религии устраивать специальные провокации. Это некорректно, и не это главная проблема во взаимоотношениях с конфессиями.

ДИ: *Да и тем не менее провокации не случайны, это способ привлечь внимание к проблемам.*

А.Б.: Современное искусство провокативно, но мне в последнее время кажется, что провокации как-то участились и отвлекают от искусства. Например, как Авдей Тер-Оганьян делает, что-то вроде: «это произведение предназначено для того, чтобы оскорбить национальные чувства», это остроумно, языково. Это в русле того, что делали на Западе, например, группа «art language», портрет Маркса в стиле Поллока и т. д., но это не телеология искусства. Должны критиковаться главные интенции. Вернее, не критиковаться, а подвергаться сомнению. Это правило искусства. И в русской классической живописи тоже был «спор о вере», а не о том, что поп глупее, а разночинец умнее, а о том, что они оба преданы вере. И русская религиозная живопись об этом, и антирелигиозная тоже об этом.

Мы делали выставку в Русском музее в самый разгар перестройки. Приехала левая австрийская художница, немножко из шестидесят восьмого года — «все на баррикады». И у нее был коллаж, сексуальный, непристойный, с изображением Папы Римского. Я говорю: «Давай, снимай эту работу». А она говорит: «Но она же даст скандал». Его-то она и добивалась. Я говорю: «Знаешь что, тогда вылетишь со своей выставкой. И потом, если ты такая левая, то почему принцессу-то с собой привезла?». А у них всегда дежурные принцессы: милые тетки, которые деньги дают и еще открывают выставки. Антибуржуазные выставки, но тут же принцесса под боком, которая за все платит. «Давай, — говорю, — тогда и принцессу убирай».

ДИ: *Но это же обычное фарисейство?*

А.Б.: Это традиция, способ обратить на себя внимание... Но тут как-то она быстро притихла и по-немецки к принцессе: «Ваше превосходительство...». Такова европейская ситуация.

ДИ: *Сейчас, когда в глобализирующемся мире происхо-*

Art Today: between Carnival and Lent

*Interview with A.D. Borovsky,
head of the newest movements section
of the Russian Museum*

ДИ: *Moscow remains as attractive for the Westerners as ever before. It stands as a certain brand — the capital of a state that has outlived its utopia. Does it apply today? Doesn't the Biennale's main project on show in the Federation Tower point to the rise of a new utopia, a capitalist one? Or it's better to take it otherwise? The City's building looks so much symbolic. It's unclear though what symbols it refers to. A symbol of statehood?*

А.Б.: Rather, it's cynicism it refers to. The idea was, there would very few people there because of its low throughput. What matters most in any biennale is its opening, not its overall number of visitors. That's one of the rules of the games. Of course, the City's building doesn't mean so much as the Russian Pavilion did in the 1937 World Exhibition. Everything at that exhibition stood as a message of statehood significance. Now, it stands as the message that art does play a certain part in society. It's something, after all. What was our message? On the one hand, we've entered the Beaumont; on the other hand, we don't forget the Peruvian rebels. "We" here refers to some sort of curators on tour who remember the prisoners all the same. This points to the dual condition of artists today, they've found themselves between Carnival and Lent.

ДИ: *Does it really so?*

А.Б. It does. Artists today are cultivating quite different areas from what they used to do at the beginning of the twentieth century. What do you see when you open a gloss magazine? You first see the news about a collection of boutique, about some or other first night, about what people are wearing and what they are eating. You have to see all that before you come to see any work of art... On the one hand, we have to put up with an art of glamour format. On the other, there are some unwashed self-appointed divine messengers coming and destroying pictures. That's very sad.

ДИ: *Art is still powerful enough, isn't it?*

А.Б. Not as it used to be. There is a short story by the Russian writer Uspensky about a schoolmaster who happened to visit the Louvre. When he saw the stature of Venus he felt his crooked spine grew quite straight. Or take the Stalin-time works of art of the 1930s. They held a message of some *deus ex machina*, some big brother watching you. You'd be stuck dumb if you didn't believe what you saw. As for myself, I don't believe art can be so powerful. I do believe that art can give sense to senseless things.

Interviewed by Julia Kulpina

дит формирование новых ценностных систем, может ли искусство отразить их кристаллизацию, ловить общие тенденции?

А.Б.: Я не Дугин, чтобы говорить о цивилизационных процессах так серьезно, без юмора. Понятия «геополитический», «цивилизованный» я не использую. Мне очень нравится, когда в поезде зеленые, синие, голубые, черные сидят. Это очень хорошо.

ДИ: *Здесь кроется внутренняя опасность?*

А.Б.: Когда у всех равные права, это верх цивилизации. А когда убивают Тео Ван Гога и боятся пикнуть, это уже кризис цивилизации. А мы где-то посередине. Все же зависит от того, как люди используют процессы. Ведь можно использовать как Петр I, а кто-то погромы устраивает. Сегодня действительно есть пассионарность ислама, когда-то она была у христианства... Вот сейчас скандал с карикатурами на Мухаммеда привел к тяжелым последствиям. Не делать карикатуры? Ведь оскорбление можно увидеть везде. И все же, на мой взгляд, это не путь искусства и цивилизации.

ДИ: *Этот путь провокаций, помимо прочего, также снижает проблемы до обыденности, бытового уровня, заглушает проявление личной позиции человека.*

А.Б.: В том-то и дело. Я не верю, что художник сидит себе и кипит, например, по вопросам политики церкви. Думаю, что у него есть собственные проблемы, более волнующие. Но вместе с тем цензура в искусстве отвратительна, трусость тоже отвратительна.

ДИ: *Но и отсутствие самоцензуры тоже отвратительно.*

А.Б.: Самоцензура — это вкус, естественное состояние воспитанного человека. А у нас всегда важнее политические какие-то аспекты. Почему-то решили, что вопрос вкуса не важен в актуальном искусстве. А он всегда важен. Помните, когда взорвали метро, кто-то подсуетился и разбрасывал антибуржуазные листовки. Это прежде всего отвратительный провал вкуса. На самом деле политическая и идеологическая критика — вещи простые, на этом не строится искусство. Не случайно самые критичные художники, пусть даже их Sotheby's закупает, не очень большие художники. А большим оказался, например, Кабаков, который нигде «долой!» не писал, а играл в позиционирование себя то там, то здесь, то сбоку, то с припеку. Это оказалось и сильнее, и интересней. Это сложный вопрос, потому что искусством манипулируют. Провокаторов полно с двух сторон, сознательных и неосознанных. А вот тот, кто их посылает... Это сложная интрига. Искусство вроде бы скромненькое такое, но вдруг им начинают манипулировать с двух сторон, и все доходит до скандала.

ДИ: *А повод сам по себе ничтожен?*

А.Б.: А повод ничтожен... Как хорошо сказал критик «Нью-Йорк таймс» на первой выставке собрания Нортон Доджа (еще не окултуренного А. Розенфельд) в музее Циммерли: это напоминает военное кладбище с салютом. Если искусство только борется, то это военное кладбище, а если побеждает та сторона, к которой примкнуло искусство, будет еще и салют.

Группа художников шестидесятых годов поняла: либо ты встраиваешься в контридеологию и играешь роль ее помощника, либо продолжаешь бить лбом батюшке-государю. Грустно... Мне внеидеологические отношения с государством гораздо более приятны: дай денег — это

честнее, чем по указке считать, что «везде враги!».

ДИ: *Но у нас же всегда делегировали решение проблем государству.*

А.Б.: Это и страшно. Вот в дневниках Филонова: всех взяли вокруг уже, родственников жены вырезали, сам нищий, голодный, больной, а он записывает: «Партия, помоги мне бороться с врагами нашего искусства». Звучит трагически: помогите истребить соседей.

ДИ: *И это отражает время.*

А.Б.: Думаю, что бы мы ни делали, искусство всегда отражает время. Я писал недавно о Тане Назаренко. Ведь недооцененный художник. Ее творчество между быто- и летописанием. Вот возьмите ее «Суворова» и «Пугачева». Написана масса статей про историзм ее работ, а на самом деле там ощущение пустоты времени, незаполненности, игрушечности, непроживаемости. Там я чувствую брежневское время, чувствую, что нет проживания исторического времени.

ДИ: *Но как раз то, что замечают, прежде всего историзм, не удивительно, поскольку анализ произведений, тем более на уровне ощущений, сложен и индивидуален.*

А.Б.: Это становится с годами возможно. Как мы видим дух четырнадцатого года, дух искусства между двух войн? Помните высказывание Матисса: «Мое искусство как удобное кресло» или Пикассо о том, что искусство надует богатея. Да, его искусство обманывает профанов, но этот обман входит в главную поэтику искусства, в его инструментарий. Как и у Матисса, ощущение удобства, комфортности входит в правила, в условия игры и становится инструментом, а не целью. Вот для этого надо читать не текст, потому что текстуальное прочтение, на котором настаивают все виды концептуализма, не всегда дает адекватное прочтение произведения. Нужен еще момент «поглаживания», критик должен быть немного бонвиваном и гастрономом. Критик должен разбираться в винах и женщинах. А когда он сидит только в книгах... У меня есть, например, несколько учеников, с которыми я не знаю, что делать. Они читают, читают, переводят, переводят, а что им дается? А Эфрос приходил и навечно припечатывал художника, безошибочно находя его идентичность. Нужно любить искусство, но нужно, чтобы и искусство немножко любило тебя. А тут бывают несовпадения.

Помню, что художница Шмарева рассказывала, как Пунин подошел к ее рисунку и говорит: «Это как мышинной лапкой нарисовано». И она сказала: «Лучше никто не попадал». Это может показаться старомодным, а мне всегда приятно, когда есть попадание.

ДИ: *Но и попадания бывают различны?*

А.Б.: Да, конечно, можно попадать и в социальные интенции... А когда упертость только в одно... Согласен. Тогда можно подойти к механическому эстетизму. Иногда человек переживает от всего и уже не может отличить Сезанна от сезаннистов, а русских сезаннистов от вообще сезаннизма, и слезы льет оттого, что формы чуть-чуть обустроены по-другому.

ДИ: *Виктор Мизиано недавно сказал, что ныне приходит время музеев: «Вновь вернулись призраки прошлого, актуальность постигается через сопряжение с прошлым, в центре внимания проблема значимости, ценности, которая взыскуется на фо-*

не безусловных ценностей — исторических шедевров». Но при наблюдении текущих художественных событий создается впечатление, что это в лучшем случае предвосхищение, но не констатация...

На прошлой Венецианской биеннале Рэм Кулхаус собрал статистику, сколько людей интересуются искусством вообще и современным в частности. Выяснилось, что людей, которые посещают музеи, оказалось пятнадцать или двадцать процентов по всему миру, и из них только три — пять процентов ходят на выставки современного искусства.

А.Б.: На самом деле это огромное количество. Но у нас, наверно, ходят полпроцента, это я по своему опыту знаю, но и это немало.

ДИ: Кто нынче ходит на выставки? В Москве и Петербурге разная публика?

А.Б.: Нет, одна и та же — сытая, довольная тусовка.

ДИ: У меня сложилось впечатление, что, например, молодежь в Москве больше интересуется современным искусством, а в Петербурге активно посещает также и музеи.

А.Б.: Мы сделали выставку «Архитектура: Ad Margenem» и поместили рекламу в Интернете: денег не было ни на что другое. Но вдруг оказалось, что на выставку пришла молодежь с рюкзаками: они смотрят Интернет. Ясно, что на Пьера и Жиля придет бомонд. Сейчас я много сил отдаю, чтобы современное искусство и у нас непосредственно с детьми работало, как на Западе. Мы это как-то отдали специалистам по детскому образованию, а этим мы должны заниматься. У нас несколько хороших книг-пособий вышло, игра «Как войти в современное искусство»... А с публикой многое неясно. Помню, как люди стояли в очередях на неформальные выставки. Я тоже стоял. Сказать, что это были выставки хорошего искусства, не берусь, язык не поворачивается. Но, во всяком случае, интерес был. Вероятно, потому, что ничего другого не было.

ДИ: Да, сейчас очередей нет.

А.Б.: Потому что огромное поле предложений. Нужны другие средства привлечения. Мы же серьезно сеяли разумное, доброе, вечное. Я за шесть пятьдесят по утрам мужикам из трамвайного парка в Сибири лекцию читал «Выразительные средства графического портрета». Меня слушали и даже выпивали со мной. Помню, как лекторы — дамы интеллигентные — рыдали, когда отменяли их лекции, потому что не за деньгами ехали, а сеять разумное, доброе, вечное. Это было трогательно. От этого тоже нельзя отказываться. Это часть нашей культуры. Мы всегда были такие. Всегда были люди, которые сеяли, может быть, даже не то, чего ждали от них, но все равно это очень импонирует. Главное — уйти от манипулирования и не давать собой манипулировать. По большому счету всегда всеми манипулируют, но у нас как-то особенно, очень впрямую. Вот случай Гельмана. Русскому музею он подарил работы на большую сумму. Человек, безусловно, позитивный, но вот он считает, что политически-провокативная стратегия дает искусству свежий глоток. Возможно. Но если бы все были гельманами, был бы перебор.

ДИ: Если говорить о том, что современное искусство живет по законам рынка, такое искусство неизбежно тяготеет к массовому потребителю. Прово-

кации и манипуляции являются внешними признаками втягивания искусства в массовую культуру?

А.Б.: Есть израильский художник, живущий в Скандинавии. Он показал работу, в которой он на стороне смертниц-шахидок. А еврейский посол пришел на выставку и разбил осветительные приборы. Народ очень этим возмущался, кто — одним, а кто — другим. В то же время когда убили Тео Ван Гога, деятели культуры побоялись особо активно выступать, чтобы не обострять межконфессиональные отношения. Здесь есть несомненная трусость, но, возможно, и понимание того, что какие-то вещи не для искусства.

ДИ: И все же очевидно: сегодня художник желает быть не просто художником, занимаясь узкопрофессиональной деятельностью, но и еще социально и политически активным человеком, потому ставит свое творчество на службу тем или иным общественным интересам. Искусство, чему мы часто являемся свидетелями, начинает перешагивать границы своей автономности, переходя к открытым действиям.

А.Б.: Это всегда было. Этим жил авангард. Прямыми действиями. Но, кстати, этим жило и сталинское искусство. Тоже прямыми действиями. Это искусство, которое от эстетики шагнуло в сторону ритуальности и сакральности. Вот после войны живопись стала хуже: никто к ней уже не относился, как к сакральности. Искусство переходит в масскульт, но есть люди, которые умеют это использовать для искусства, другие же используют для себя. Я всегда люблю Никасом Сафроновым: человек, исполняющий обязанности художника. Все выверено в его облике: волосы, жесты — классика. Помните, кто-то писал о пролетарском поэте: «только стихов не умеет писать, а это для поэта недостаток». Вот единственный недостаток нашего героя — он не художник, а все остальное гораздо лучше получается, чем, например, у Кабакова. Это масскульт в высшем своем проявлении. Но ведь работы таких художников тоже интересны социологически — можно изучать, что казалось красотой в этот период времени, какими элита видела своих жен, русскую историю. Это интересно не для художественного музея, а для музея материальной художественной культуры XX века. Но ведь когда они начинали, наверно, все хотели быть художниками. А потом дали себя апроприировать, и как результат этокое ноздревство. Мы также видим, что в серьезное, профессиональное искусство проникают какие-то комплексы-дискурсы. Скажем, гендерные или какие-то совсем другие дискурсы, неомарксистские. Например, журнал «October» апроприировал огромный круг художников и особенно критику о художниках. Думаю, критик вынужден быть эклектичным. Потому что если он упертый марксист или неофрейдист, он не продвинет искусство, о котором пишет. Недаром все крупные искусствоведы эклектичны в методологии. То один инструмент используют, то другой. Хотелось бы вернуться к старым методам, чтобы искусствоведение было таким «щупавателем», как писал Розанов. Мне, например, нравится придумывать метафору творчества художника. Хочется вернуться к методам Эфроса, к людям его поколения, двадцатых — тридцатых годов, раннему Пунину и ко многим другим.

ДИ: Сегодня, когда искусствоведение вслед за искусством становится эклектичным, искусствоведческая работа базируется на собственной практике, собственном опыте?

А.Б.: Мы сейчас воспринимаем образ западной университетской художественной критики, которая обычно формируется вокруг персонажей. Есть профессор, он, к примеру, занимается новым историзмом, при нем искусствоведы пишут серьезные статьи о дискурсе полета в сталинском искусстве, основанном на том, что Маргарита у Булгакова летала. Все это обрабатывает дискурсивной терминологией и претендует на открытие: «в репрессивной сталинской культуре есть метафора полета». Детский лепет. Так же по-детски выглядят многие аналогии тоталитаризма и авангарда.

ДИ: *Как может проявляться современность в искусстве?*

А.Б.: Она разная. Когда пришла критика восьмидесятых годов, забыли всех предшественников, «шестидесятников». Зачем нужно было их пинать? Потом смотрю, Sotheby's стала покупать картины «шестидесятников», отношение изменилось. На самом деле, в это время было всякое искусство, но было и мощное. Вот Владимир Янкилевский, например, упертый, мощный, я где-то уже написал: тянет, как бурлаки на Волге, груз своего неиронического искусства, и в этом он отличается от игровых постмодернистов. Художник с миссией. С поэтикой. С пониманием добра и зла, рая и ада. Какой он художник — критический, политический? И да, и нет. Не пишет он лозунгов. Если припрет, то, искусство, конечно, должно иметь силы придумать лозунг. Но самое критическое искусство не этим занято. Филонов — самый антисталинский художник, а он был сталинист по убеждению.

Иногда искусство работает как бы само по себе, поперек идеологии, если это серьезное искусство, драматичное, биографическое, погруженное в культуру повседневности. Кстати, было много апроприирующих искусство дискурсов, а дискурса повседневности как-то не тронули. Вот еще школу Анналов не применяли, думаю, скоро пойдут аспирантки по школе Анналов.

ДИ: *Не самый плохой дискурс... Какие-то ценности мы можем вычленил в современном искусстве? Еще в конце прошлого века возможно было обозначить новые ценности, пришедшие на смену тем, что уместались в категории прекрасного, новые ценности, которые Валери назвал шок-ценностями. С тех пор стало очевидным, что при включении подобных явлений в поле эстетики требуются более абстрактные и обобщенные категории, обозначающие ее предмет. Можно ли уловить и обозначить формирование этих категорий сегодня?*

А.Б.: Ценности внутри искусства. Есть телеология — целеполагание, это само по себе ценность. На мой взгляд, они не эксплицируются в какие-то отдельные ценности. Во-первых, ценность — это мышление. Во-вторых, реализация, очень важна адекватная реализация. Работы конца девяностых годов более реализованы в материале, это искусство, которое можно даже назвать и салонным, оно более адаптировано к публике.

ДИ: *Искусство может выступать в качестве исследователя происходящего? То есть не быть отражением действительности, а анализировать ее?*

А.Б.: Кто-то ближе к анализу, кто-то счастлив в каком-то бессмысленном отражении, кто-то бьется за власть. Так было всегда — между мимесисом и катарсисом. Кто-то ищет моральное удовлетворение, кто-то — этическое, кто-то — сексуальное, кто-то комплексы свои выбрасывает. Я всегда с горечью думаю об образовании, которое настроено на архаическое понимание роли ис-

кусства. Человека учат посылать большие меседжи, а кому и как, не учат. В Академии в 1950–1980-е годы были профессора исторической советской живописи, теперь кое-кто ведет мастерские живописи религиозной. Оказалось, дело-то в том, что главное было — постановочность. Но была и культура изобразительности, мимесиса. Она тоже меняется. Как рисовал Рудаков, учитель моего отца, никто не мог рисовать в следующем поколении. Но так как рисовал мой отец и его поколение, не снилось никому из нынешних тридцати-сорокалетних. Все эти навыки, чисто технические, во многом утеряны. То, что сохранилось, надо беречь и строить на них образование, но параллельно нужно учить концептуализировать. Эти навыки теряются и у нас, а в других странах давно утеряны. Есть, конечно, великие рисовальщики, например, Эрик Фишль в Америке. Но такой постановки руки, как у нас, нигде нет. Но это само по себе мало что решает. Навыки надо применить к чему-то. Для этого, я думаю, нужно создавать мастер-классы. Потому что тот, кто умет только рисовать, приходит на выставки и не понимает, почему Тимур Новиков стоит сто тысяч долларов, ведь он никогда не умел рисовать в академическом смысле. Хотя рисовал хорошо. А вот этот был отличником, научился рисовать, как учитель учил, а ему приходится изображать в особняках Венеру в бассейне. Они понимают, что время изменилось, но отношенческого аспекта у них не выработалось. А вообще мне сейчас близок куликовский лозунг, буддистский, дружеский message, который он сделал в проекте «Верю»: все работают как могут, без претензий на исключительность. Хотя сам он зрелый, толковый художник. Я посмотрел его фотографии и понял, что нет в этом никакой радикальности, а есть эстетизм.

ДИ: *Биеннале позиционируют себя зоной свободного искусства, но всегда прослеживается выполнение какого-то политического заказа?*

А.Б.: На Московской биеннале меня добил автор, экспонирующий список узников Гуантанамо на стене. Провал вкуса: вполне сытый французский куратор играет в шестьдесят восьмой год! В целом у меня хорошее впечатление от биеннале, в основном от сопутствующих проектов. Ведь на самом деле мы сами придумываем себе кумиров — западных кураторов. А кумиры обычно живут на университетские зарплаты и готовы ехать в Бангладеш, потому что это проплачивается, и готовы симулировать развитие искусства в отдельно взятой Черногории или в каком-то другом месте. Приедут, потусуются и уедут. Мне кажется, что вот эта система десантов перестала оправдывать себя...

ДИ: *Для Запада Москва не теряет привлекательности, будучи определенным брендом — столицей государства, пережившего свою утопию? Что насущным оказалось сегодня? Не является ли экспозиция основного проекта биеннале в башне «Федерация» свидетельством возникновения новой утопии, капиталистической? Или здесь более уместны иные трактовки? Здание Сити выглядело так символично. Непонятно только, о каких символах уместно говорить. О символе государства?*

А.Б.: Может быть, это говорит о цинизме? Рассудили, что людей там будет явно мало — проходимость низкая. Ведь главное в любой биеннале — это открытие, а не общая посещаемость, и это входит в правило игры. Конечно, в здании Сити нет такой нагрузки, как у Русского павильона на всемирной выставке тридцать седьмо-

го года. Все они там были суть message государственного значения. Здесь message того, что искусство занимает какое-то место в обществе. И это уже немало. Какой был наш message? С одной стороны, мы вошли в бонд, но с другой — мы не забываем о перуанских повстанцах. То есть «мы» — это такие туристующие кураторы, но помним об узниках. Это говорит о таком двойственном положении современного искусства — между карнавалом и Великим постом.

ДИ: *И это вполне адекватно?*

А.Б.: Адекватно вполне. Искусство действительно сейчас совсем другие территории осваивает, чем это было в начале XX века. В гламурных журналах что вначале? Новая коллекция бутика, премьеры, что носят, что едят и где-то потом искусство... С одной стороны,

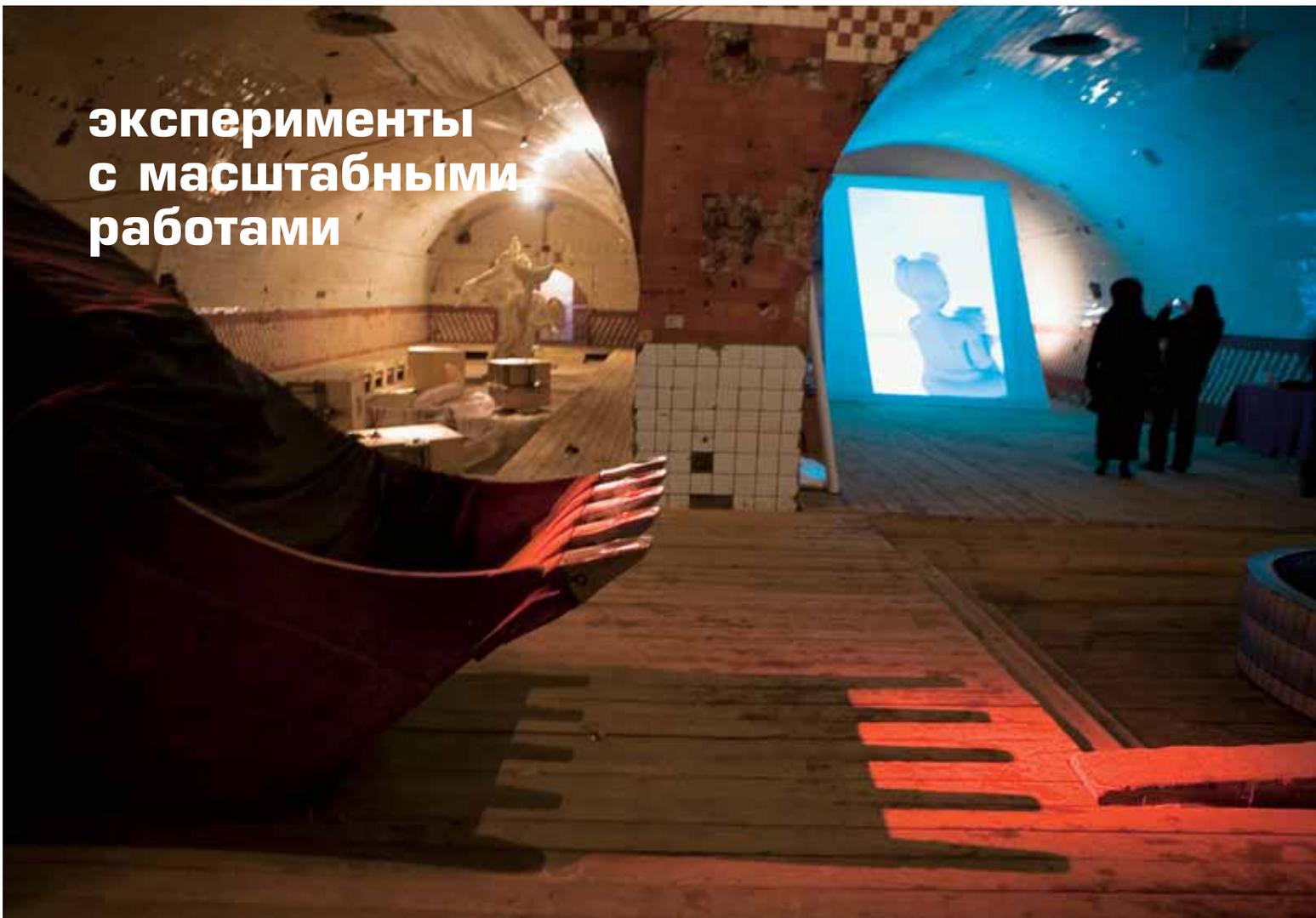
искусство гламурного формата, а с другой — приходят немые якобы богоносцы и ломают картины. Это все грустно.

ДИ: *Но искусство обладает силой?*

А.Б.: Такой силы, которая предписывалась ему раньше, я не вижу. Помните, у Успенского был рассказ «Выпрямила»: обычный учитель пришел в Лувр, увидел Венеру, и его сразу выпрямило. Или сталинское искусство тридцатых годов: в нем меседжи некоего верховного смотрящего, *deus ex machina*: не поверишь в изображенное, он тебя так шарахнет! Я в такое не верю. Но то, что искусство способно задавать смысл бессмысленности, вот в это верю.

Беседу вела Юлия Кульпина

эксперименты с масштабными работами



Наконец актуальные художники обрели достойное пространство, в котором можно показывать масштабные проекты. В старинных подвалах бывшего винзавода на выставке «Верю» в Арт-центре «Винзавод» были представлены работы 59 художников. Все необычно в этих огромных (3 тыс. кв. м) затененных пространствах с обнажившейся кладкой, обшарпанными плитками. С трудом продвигаешься в подземных лабиринтах (то ли катакомбы, то ли мультимедийный храм, то ли вокзал), постоянно испытывая новые ощущения: работы вращаются, сверкают, появляются то на потолке, то на полу, слышится то пронзительное девичье пение, то неприятный скрежет. Часто художники предстают в них в непривычном качестве. Пространство погребов все больше затягивает изобретательными «обманками», имитациями, превращениями, вовлечением в действие, пульсациями видеоизображений. Самый крупный объект — у Дм.А. Пригова. Это экскаватор, покрытый черной тканью, с деревянным черпаком, с бокалом наверху, словно воплощающий монстра-хранителя подземного мира. И имитация «метро» уместна, с поездом, «прибывающим» на станцию «Второе небо». В отличие от оптимистических решений других авторов синий троллейбус из фанеры В. Кошлякова с силуэтами людей внутри — грустный и ностальгический. Религиозную идею воплощает картина Мантеньи «Мертвый Христос». Странная серия деревянных работ А. Осмоловского напоминает резные иконы. Но это увеличенные имитации ломтей черного хлеба. Прогуливаясь по катакомбным пространствам, постоянно натыкаешься на «обманки»: лежащий на полу бронзовый объект Т. Хенгстлер, телефон-автомат «Исповедь». Одна из лучших, по-своему исповедальная, инсталляция А. Есипович «Я — звезда», с ностальгическим антуражем, с грустным, ироничным видеофильмом. Самая оптимистичная — воспаряющая инсталляция «Генератор нимбов» А. Пономарева с извивающимися трубами и клапанами, выпускающими кольца дыма. Авторы работ не стремились разрабатывать новые идеи, шокировать, провоцировать. Зато им удалось вступить в доверительный диалог со зрителями, найти формы и темы, понятные, позволяющие зрителям узнать о себе и жизни нечто новое.

Виктория Хан-Магомедова

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

ВЕРЮ
i b e l i e v e

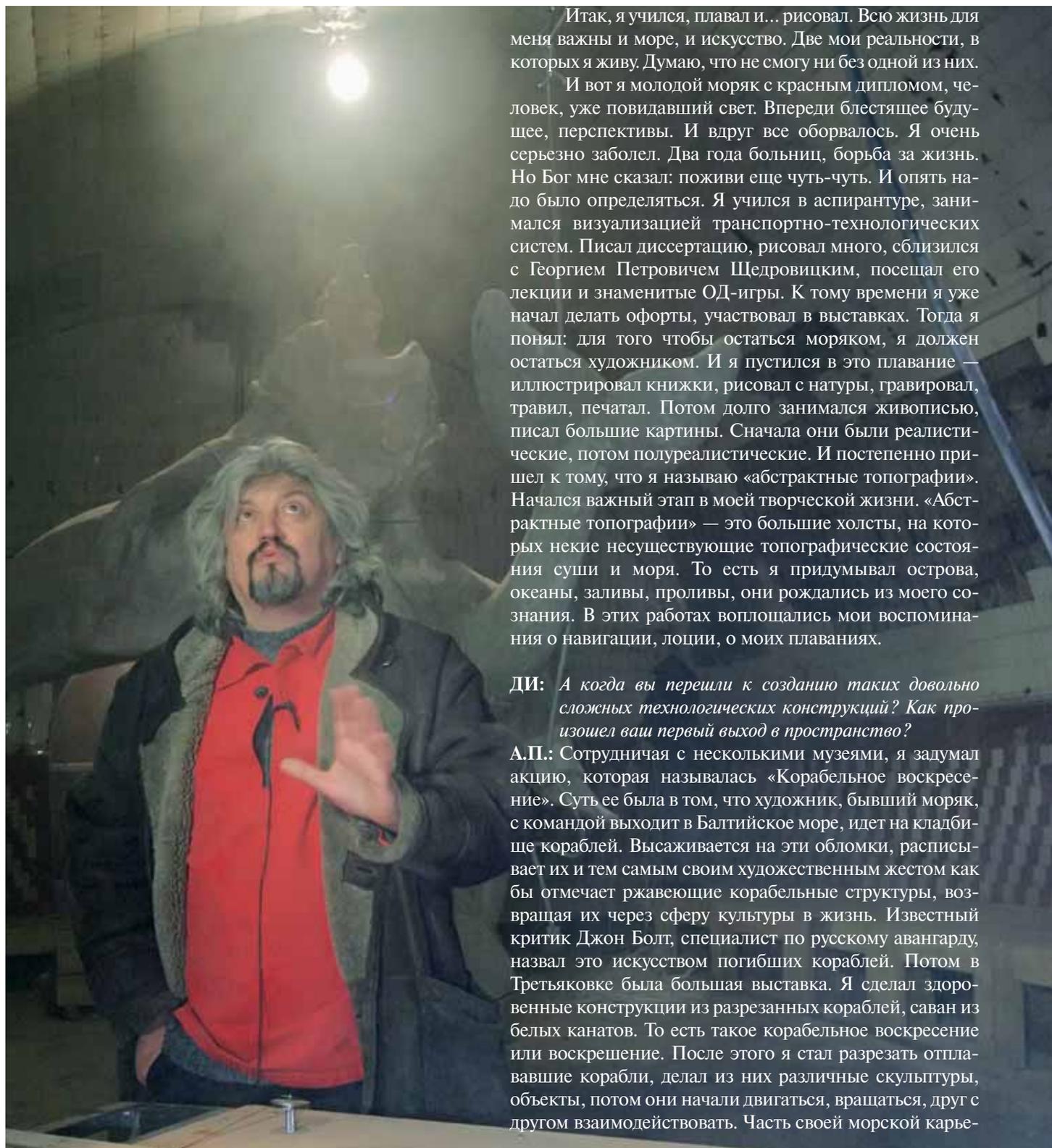
Статистика проекта ВЕРЮ

За время работы выставки ее посетили более 35 тысяч человек.

В СМИ России и за рубежом прошло более 200 материалов (публикаций, интервью, теле- и радио репортажей).

ускользающие структуры александра пономарева

На вопросы ДИ отвечает художник, участник проектов «Верю» и «Слік I Норе» (Российский павильон на 52-й Венецианской биеннале современного искусства) Александр Пономарев



ДИ: Вы морской офицер, оставивший службу и ставший художником.

А.П.: Художником я стал все-таки раньше. Потому что со школьных лет, с первого класса ходил в художественную школу. Я рисовал с тех пор, как себя помню, но меня всегда тянуло путешествовать. А что в Советском Союзе могло дать такую возможность? Стать моряком. К тому же море — это моя стихия. Я родился с этим ощущением. Поэтому после школы решил поступить в мореходку в Одессе. Первый раз я побывал за границей в шестнадцать лет. Это была Италия, Венеция, церковь Фрари. Тогда я впервые увидел тициановскую Асунту. С тех пор я много раз был в Венеции, последний — неделю назад с Василием Церетели и Ольгой Свибловой, в связи с предстоящей Венецианской биеннале, и каждый раз я прихожу в церковь Фрари.

Итак, я учился, плавал и... рисовал. Всю жизнь для меня важны и море, и искусство. Две мои реальности, в которых я живу. Думаю, что не смогу ни без одной из них.

И вот я молодой моряк с красным дипломом, человек, уже повидавший свет. Впереди блестящее будущее, перспективы. И вдруг все оборвалось. Я очень серьезно заболел. Два года больниц, борьба за жизнь. Но Бог мне сказал: поживи еще чуть-чуть. И опять надо было определяться. Я учился в аспирантуре, занимался визуализацией транспортно-технологических систем. Писал диссертацию, рисовал много, сблизился с Георгием Петровичем Щедровицким, посещал его лекции и знаменитые ОД-игры. К тому времени я уже начал делать офорты, участвовал в выставках. Тогда я понял: для того чтобы остаться моряком, я должен остаться художником. И я пустился в это плавание — иллюстрировал книжки, рисовал с натуры, гравировал, травил, печатал. Потом долго занимался живописью, писал большие картины. Сначала они были реалистические, потом полуреалистические. И постепенно пришел к тому, что я называю «абстрактные топографии». Начался важный этап в моей творческой жизни. «Абстрактные топографии» — это большие холсты, на которых некие несуществующие топографические состояния суши и моря. То есть я придумывал острова, океаны, заливы, проливы, они рождались из моего сознания. В этих работах воплощались мои воспоминания о навигации, лоции, о моих плаваниях.

ДИ: А когда вы перешли к созданию таких довольно сложных технологических конструкций? Как произошёл ваш первый выход в пространство?

А.П.: Сотрудничая с несколькими музеями, я задумал акцию, которая называлась «Корабельное воскресение». Суть ее была в том, что художник, бывший моряк, с командой выходит в Балтийское море, идет на кладбище кораблей. Высаживается на эти обломки, расписывает их и тем самым своим художественным жестом как бы отмечает ржавеющие корабельные структуры, возвращая их через сферу культуры в жизнь. Известный критик Джон Болт, специалист по русскому авангарду, назвал это искусством погибших кораблей. Потом в Третьяковке была большая выставка. Я сделал здоровенные конструкции из разрезанных кораблей, саван из белых канатов. То есть такое корабельное воскресение или воскрешение. После этого я стал разрезать отплавившие корабли, делал из них различные скульптуры, объекты, потом они начали двигаться, вращаться, друг с другом взаимодействовать. Часть своей морской карье-

Александр Пономарев
Генератор нимбов
2001
Инсталляция



Alexander Ponomarev's Fleeting Superstructures

Interview with Alexander Ponomarev, participant of the "I Believe" Project

DI: *Most of your projects have been about submarines; the latest one was on show in the Louvre.*

— Yes, I've been creating a funny flotilla of submarines for entertaining the artistic community. In 1996, I had a chance to decorate the hull of a submarine in active service in the Northern Naval Fleet. It was a fun when we went to sea and cruised across the Arctic; the crew and I took a lot of shots; the US ships that happened to be in the offing seemed to be scared at seeing the odd-looking boat. Well, my painting patterns on the hull and conning tower had made the submarine no longer invisible. It looked a target open to the enemy, just a smart engineering and artistic curiosity. Later on, I took over the idea within another context. I called my new project "Utilizing the Wolf Packs". The reference was to the German U-boats (known as wolf packs among the British) that operated off the Atlantic coasts of France during World War I. I did utilize them by turning them into works of art, a kind of flotilla meant to defend the artistic community. Imagine a museum of contemporary art being built, with a convoy of motley-painted submarines plying about to demonstrate their clout. Or imagine another situation for the submarines to exert their pressure: the galleries refused to pay the artists in full. While in France, I constructed a submarine of the same kind, designed to surface at different places. With me on board, it once surfaced in the Loire River. Just imagine the scene. A Russian submarine in the centre of Europe, the periscopes and snorkels glittering in the sun, the crew singing Russian songs; the commanding office yelled: "Crash dive! Report depth". I called the project accordingly: "Report Depth!" I implied reporting whether your life is really deep, how deep the river was below, and many other in-depth associations. Later on, the



Корабельное
воскресенье
Инсталляция

submarine was seen on the surface in the Museum of Modern Art in Luxembourg. It made a stir at that time. In the autumn of 2006, it was on the surface again, just outside the Louvre Museum. As a matter of fact, it was the first project by a Russian artist associated with the Louvre Museum. The scene was extraordinary: a submarine is seen awash in the Tuileries Fountain, first travelling just 'periscope depth', then its conning tower surfacing in full, the famous song "HMS "Varyag" shall never surrender" on the air.

Now I have had the submarine transferred to the Moscow Biennale. It will be on the surface first in the Moscow River, later on in New York. The art patrons Julius and Rafik Abbasovs are supporting me. They've bought the submarine, and are going to donate it to the Pompidou Centre.

In general, I divide the whole population of the Earth into those who live in the yellow submarine and those who do not. The yellow submarine is a symbol, of course. It is to my credit that I'm the only one who have actually realized the idea of the Beatles by turning a naval boat into an object of art. My project is in fact about a boat entirely at liberty, a kind of 'ship of fools' or 'drunk ship', the one that can do whatever she likes and travel wherever she goes.

ДИ: *As participant of Oleg Kulik's project "I Believe", what do you think about its idea in itself?*

— Those who are attacking us for that our image is too sophisticated or too simplistic are in fact off the point. They're looking as outsiders, expecting what we're unable to give. We are no pastors. In Russia, artists have been traditionally regarded as spiritual mediums, capable of finding a solution or pointing a path. In fact they are far from being so. Still, artists must ask questions of this sort for themselves. How well they can do so and how well they can cope with them is a matter of their own fortune.

Interviewed by Lia Adashevskaya

ры я провел на подводной лодке, меня будоражит подводный мир. Сейчас на севере Франции делаю монумент Жюль Верну, он один из первых поэтизировал подводный корабль — свой «Наутилус».

ДИ: *Вы как-то назвали себя художником границ. Поясните.*

А.П.: Мне очень важно работать на границе графики и живописи, на границе воды и суши — берег — море, на границе техники и искусства, между дисциплинами. И каждый раз встает вопрос, искусство это или не искусство? И художник каждый раз чуть расширяет его границы.

Я люблю пространство, меня интересуют горизонт, море, небо — ТОПОС, что называется. Некие точки в пространстве-времени, которые имеют размытое содержание, ускользающую структуру, утекающую форму. Вот я и стараюсь ухватить это все. А какими средствами, неважно. Мне интересны и природа, и поднебесный мир, но в то же время и технология, наука, техника.

Рисунок — одна из очень важных сфер моей деятельности. Я считаю, что художник начинается с рисования. Рисунок — это мышление, жест, которым ты внедряешься в мир. За рисунком может идти все что угодно — живопись, конструирование объектов, совершение каких-то акций. Но все начинается с рисунка. Для меня это абсолютно необходимый процесс фиксирования моего жизненного опыта. Я не понимаю художников, которые не рисуют. Видение и рисование. А потом уже можно делать сложнейшие технологические конструкции, потом можно ставить вертикально на «дыбы» тонны воды, считать, чертить, строить.

ДИ: *Вы очень много работаете во Франции. Это случайно?*

А.П.: Конечно, в какой-то мере это случайность. Но в каждой случайности есть своя закономерность.

Думаю, во Франции характер моего искусства, способ постановки задач, свойства моего пластического и творческого мышления интересны, потому что я энергетически другой, чем французские художники. Я более окаянен, что ли. Более широк и менее эстетизирован. Конечно, мне близка традиция русского авангарда, конструктивизма, абстракционизма, космизма русского. А французам присущ скорее стиль cool — некое спокойствие, эстетство. Я другой. И поэтому никогда не стану полностью французским художником.

ДИ: *Ваш первый проект во Франции?*

А.П.: Первый раз меня пригласила мэрия Парижа. Я делал проект «Память воды» при участии Центра Помпиду в Музее ла Сите де Сьенс. Это огромная конструкция с движущимися субмобилиями, сорок тонн воды. Субмобилиями я называю нефункциональные художественные объекты, которые живут в воде. Это объекты, которые могут всплывать, тонуть, менять свою плавучесть. На них надо только смотреть. Очень тяжелый был проект. Тяжелый во всех отношениях. И в конструктивном, и в идеологическом, и в пластическом, и в финансовом.

ДИ: *Вы единственный русский художник, который работал в ателье Александра Кольдера.*

А.П.: Да. Там я сделал несколько инсталляций, в том числе и подводную лодку, которая плавала в Луаре. Приглашение на работу в ателье Кольдера мне дало некий статус во Франции.

ДИ: *Виталий Пацюков как-то назвал вас капитаном Немо русского искусства. И вы сказали, что работаете сейчас над монументом Жюль Верну. Мистическое совпадение?*

А.П.: Вся эта история действительно связана с капитаном Немо. Как известно, он играл на органе, но никто никогда этого не видел. Только слышали звуки (сейчас я был в южном океане и слышал эти звуки органа. Где-то там еще плавает «Наутилус». Я придумал такую серьезную конструкцию — некий субмобиль, который находится на границе между землей и водой. Жюль Верн жил в городе Амьене, и держал свой корабль «Сан-Мишель» в городе Картуа — в устье Сомы. Там сумасшедшие приливы и отливы. Конструкция-причал с полыми колоннами-основаниями выдается в воду. Когда начинается прилив, вода поступает в колонны, воздух сжимается, и за счет звуковых генераторов, которые там находятся, рождается звук. Когда человек идет по причалу, он слышит странные органические звуки. То есть океан играет на органе. Я думаю, когда Жюль Верн на своем корабле «Сан-Мишель» в этом же месте писал роман «Двадцать тысяч лье под водой», его будоражили именно звуки океанского органа.

ДИ: *Так этот монумент виден?*

А.П.: Когда зритель находится на краю звучащего причала, он видит вдалеке под водой сигарообразную конструкцию, которую я назвал «Призрак Наутилуса». Она никогда не всплывет, она все время движется вместе с водой прилива. Я думаю, у зрителя возникают воспоминания детства, мечта о странствовании. Человек видит мерцание. Слышит звуки и вдалеке видит тридцатиметровую мачту, которая протыкает пространства, в которых путешествовали герои Жюль Верна, небо суши, воду. Такой монумент-артефакт.

Параллельно с этим занимаюсь еще одним очень важным проектом, который будет сразу после Венецианской биеннале. Ежегодно во Франции проводится Осенний фестиваль, он комплексный — музыкальный, артистический. Центральный проект фестиваля реализуется в церкви Сан-Петриер, построенной еще при Наполеоне на территории госпиталя Сан-Петриер. Приглашают одного художника, который делает специальный проект.

До меня такой центральный проект делали замечательные художники: Мерц, Болтански, Киффер, Гольдин, Дебюффе, Вилсон, Джаспер Джонс, Польке, Виола, Тапьер и т.д. Под мой проект будет задействована вся больница. Я делаю тридцатиметровый перископ, человек будет смотреть в него и видеть небо Парижа. Эта картинка по специальному каналу будет транслироваться в больничные палаты, кабинеты, подвалы. Я как бы размыкаю стандартную ситуацию смотрения, ввожу в проект размышления о болезни, замкнутости человека. В церкви человек строит вертикаль, связанную с Богом. А я, художник, провожу параллельную вертикаль, создаю некую артистическую машину, которая даст возможность человеку раскрыться и передать свой случайный взгляд другому человеку, который находится в другой ситуации. Над этим проектом я уже работаю два года.

ДИ: *Но большинство ваших проектов все же связано с подводными лодками. В частности, последний проект, показанный в Лувре.*

А.П.: Я создаю веселый флот подводных лодок для артистического сообщества. В 1996 году я расписал действующую подводную лодку Северного флота и вышел в море вместе с экипажем. Мы плавали в Северном Ледовитом

океане, фотографировали, пугали американцев. Я лишил подводную лодку самого главного ее качества — скрытности. Она стала открытой, перестала быть оружием, но осталась прекрасным инженерным и артистическим объектом. Потом я начал реализовывать эту идею уже в другом контексте — в проекте «Утилизация стай», имея в виду стаи немецких подводных лодок, которые действовали на Атлантическом побережье Франции во время войны. А я как бы утилизирую эти стаи волков, делаю из этих лодок произведения искусства и создаю на этой основе некий флот, который защищает интересы художественного сообщества. Положим, необходимо построить музей современного искусства. Подходит армада раскрашенных подводных лодок и начинает демонстрировать силу. Или галеристы не платят деньги художникам. Во Франции я построил подводную лодку, которая всплывает в разных местах. На этой лодке я уже всплывал в реке Луаре. В центре Европы русская подводная лодка, звучат русские песни, движутся перископы и командир кричит: «Срочное погружение! Какая глубина?»

Проект так и назывался — «Какая глубина?». Имелись в виду и жизнь, и глубина реки, и много всего другого. Потом эта лодка всплыла в Музее современного искусства в Люксембурге, переполошила Люксембург. А осенью 2006 года она всплыла возле музея Лувра. Это был первый проект русского художника с музеем Лувра. Лодка всплывает в фонтане Тюильри, движутся перископы, раздается: «Врагу не сдастся наш гордый «Варяг». Ситуация абсолютно запредельная. Теперь я переправил лодку на Московскую биеннале. Она должна всплыть в Москве-реке, потом в Нью-Йорке. Меня поддерживают замечательные меценаты Юлия и Рафик Аббасовы. Они купили эту лодку и дарят ее Центру Помпиду. А вообще я все население Земли делю на тех, кто живет на желтой подводной лодке, и тех, кто на ней не живет. Желтая подводная лодка здесь, как символ конечно, но в принципе единственный, кто реализовал идею «Битлз» по-настоящему, из военного корабля сделав художественный объект, это я. Идея проекта — идея свободного корабля, это некий «Корабль дураков» или чудаков, или «Пьяный корабль», корабль творчества, корабль свободы.

ДИ: *Вы участник проекта Олега Кулика «Верю». Как вы относитесь к идее проекта? В чем я вижу сложность. Посыл проекта — мы неинтересны Западу своей похожестью на них. Хотя долгое время сами к этому стремились. Добились. А теперь надо выделяться. Например, пресловутый русский духовность. Но если говорить о пластике, то язык современного искусства — производное от авангарда. Это международный язык. Общая точка отправления. Само желание — обретение собственной идентичности — прекрасно. Но постановка вопроса... Как-то все очень срежиссировано.*

А.П.: Заслуга Кулика как куратора проекта в том, что его имидж позволяет ему и в медийном и в выставочном пространстве поставить такой вопрос, стать у руля. Он может найти средства, к нему прислушиваются, он известный художник. И мне кажется, что Олег все-таки нашел деликатный способ работы с художниками. Он как бы и сам осторожно относится к такой постановке вопроса, и мы все, и я боюсь. Люди, критикующие нас то за сложность месседжа, то за его простоту, находятся все-таки вне ситуации. Они смотрят со стороны и требуют от нас не того, что мы можем дать. Мы не духовные пастыри. В русской традиции действительно принято рассматривать художника как духовного медиума, как человека, который мо-



Северный след Леонардо

1996. Кольский п-ов

жет найти выход, указать путь. Это не совсем правильно, не совсем точно. Но любой художник обязан ставить для себя и такие вопросы. Как он ставит их, как разрешает, это вопросы его личной судьбы. Я, например не люблю рассуждать о сакральном. Потому что мне кажется, что это абсолютно индивидуальные, интимные вещи. Для того чтобы об этом рассуждать, должно быть некое пространство коммуникации, необходима определенная ситуация. Я не думаю, что это стоит делать в публичных дискуссиях. Я этого не люблю и не поддерживаю. И у многих моих коллег мне не нравится способность «запирать» даже такие важные для каждого человека понятия. Это моя позиция, может, я и не прав. А ставить такие вопросы художники, конечно, должны. И не только русские. Где оптимизм, где не оптимизм, где верю, где не верю, где ирония, где есть нимб — некая святость, а где его нет — дымок, полетел и растаял...

ДИ: *Но в вашей работе «Генератор», добавим, «нимбов», все это очень неоднозначно. Даже трудно понять, иронизируете вы или нет.*

А.П.: И да и нет. Знаете, мне «мил кружевной мир», в котором доминирует некая иная реальность, надсоциальная. Опять тема границ. Моя работа о том, что какая-то здоровенная машина социума, стучащая, пытаящая генерирует то ли нимбы, то ли просто облачка. Мы можем о вере рассуждать, строить тексты, можем первый раз Евангелие прочитать в сорок лет, можем на Тибет съездить (я ездил) и так далее, но мы должны помнить, что в лучшем случае рождаем дымовое кольцо, которое растворится... А может быть, и нет. И, на мой взгляд, лучше действовать в таком пространстве, чем в пространстве, прямо связанном с политикой. И если у кураторов и организаторов возникла такая идея и создали они единение художников, пускай странное, это очень положительный факт.

ДИ: *Вообще в некоторых работах явно выражен крен в сторону философии...*

А.П.: Понимаете, когда читаешь том «Хеня», в который включены записи бесед художников с философами, возникает странное чувство... Я, как, наверное, и многие художники, интересуюсь философией. Я увлекался идеями Мамардашвили, Щедровицкого, слушал лекции в Институте философии. Мне это позволило возвратиться к жизни, найти себя после всех моих трагедий. Потому что я очень осторожно отношусь к тому, когда художники по любому поводу рассуждают. Это непростая философская работа. Например, в этой же книге есть текст Хоружего. Видно, что человек содер-

жательно очень глубоко находится в теме, и его отношение к реальности, построение смысла абсолютно не соотносится с уровнем многих людей, которые пытаются бодро рассуждать об этом.

ДИ: *Это попытка разговора на вечные темы. Но философы выдают какие-то конструкции, довольно абстрагированные от реальности. Отсюда и несовпадение.*

А.П.: Так и должно быть.

ДИ: *Художники более эмоционально переживают ситуацию. Поэтому и говорят другим языком.*

А.П.: Содержательный разговор — это очень сложно, надо говорить на одном языке. Когда же люди с различными парадигмами, с различным категориальным мышлением вступают в полемику, ожидать продуктивных результатов просто глупо. Но сама возможность думать, собираться и эмоционально, сумбурно и ярко, не пытаясь «косить» под серьезных мыслителей, рассуждать — это здорово, это одно из самых главных достижений этой выставки. А рассуждения некоторых критиков-журналистов — «работа о вере или не о вере» — очень смешны. Или когда не совсем профессионалы пишут, что на выставке много аттракционов, но есть несколько философских работ, становится понятно, что они не видели серьезных мировых выставок, мало читают научных книжек, а наша журнально-газетная система — большой, веселый, бессмысленный аттракцион.

ДИ: *Искусство для многих сейчас говорит как бы на иностранном языке. Можно почувствовать мелодию речи, но если не знаешь языка, то и воспринимаешь только поверхность. Люди заиклены на поверхности, и до поисков смысла дело не доходит. Поэтому здесь та же ситуация, что и между философами и художниками. Журналисты, художники и зрители говорят на разных языках.*

А.П.: Это проблема журналистов. У нас искусствоведение тесно связано с литературным мышлением. У нас университеты воспитывают литераторов. И, на мой взгляд, большинство профессионалов с таким образованием при первой встрече с произведением, не имея пластических критериев, хотят прежде всего некоего рассказа. Почему у нас и концептуализм живет так долго.

ДИ: *Да, потому что это литература. Люди любят, когда им рассказывают истории.*

А.П.: А я не люблю слишком нарративное искусство. Изобразительное искусство должно воспитывать визу-

альное мышление. Потом может быть и рассказ. Но не наоборот. Возьмем двух художников — Шишкина и Левитана. Конфетная картинка про мишек неплохая, но главное там — рассказ. «Владимирка» Левитана или «Вечер» — там вообще ничего нет, но за этим вся Россия. Или вспомнить наших родных передвижников. Я, например, считаю, что передвижники, конечно, отличные мастера и много хорошего сделали, но они надолго поставили рассказ на пьедестал русского изобразительного искусства. И мы живем этим, это любим, поэтому русский авангард всегда был для нас пасынком, не приживался у нас. Это не наше мышление. Нам надо, чтобы еще был рассказ. Надо, чтобы художник начал объяснять. Да и я миллион историй могу рассказать про свои работы. Вопрос — что первично.

ДИ: *Главное, чтобы работы вмещали в себя эти множественности смыслов.*

А.П.: Генератор нимбов — это генератор смыслов.

ДИ: *Вы считаете выставку удачной?*

А.П.: Конечно. Мы рассуждаем проектами. Существует некий социокультурный проект. Он находится в определенном месте, в определенной стране, с определенными людьми. В этом смысле, конечно, это удачный проект. Прежде всего потому, что собрал огромное количество замечательных художников. Сама постановка вопроса определяет исключительность этого проекта. Как социокультурный проект, конечно, он удачный. Как философский — не знаю. Мне тяжело судить, я нахожусь внутри ситуации, но в этом смысле для меня он в некоторой мере наивный.

ДИ: *Вы один из художников, которые будут представлять русское искусство на предстоящей Венецианской биеннале. Уже знаете, что будете делать?*

А.П.: Я буду говорить о том, о чем всегда говорю. Самый главный проект художника — он сам. Я буду говорить о пространстве, об океане, о том, что природа важнее, чем политика, о том, что надо постоянно как бы промывать глаза. Что художнику важно обращаться к миру, к космосу, чтобы дышать свободно. О том, что если человек забывает, что все мы живем на одной земле, то никакие средства массовой информации, суперсовременные, доступные и влиятельные, не спасают нас от неожиданного цунами. Существует мир, и мы всегда возвращаемся в него из виртуальности информационного пространства. Современный человек обязан конструировать системы эффективного «смыва» и «перезагрузки», чтобы оставаться индивидом, человеком природы.

ДИ: *Тема 2-й Московской биеннале — «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». Иосиф Бахштейн в своем обращении говорит, что сегодня роль искусства — делать заметки на полях. Тем самым он поднимает вопрос о роли и месте художника в современном мире. Даже в советское время существовала определенная драматургия, и художники были известны широкой публике. Сейчас круг посвященных довольно замкнут. Ваша позиция?*

А.П.: Я, как и каждый серьезный художник, конечно, своим творчеством пытаюсь здесь что-то переломить. Но если говорить о позиции Иосифа Марковича и о теме биеннале, то у меня есть такая формула современного искусства и я ее очень люблю. Вот есть некий социум, он как суп. Мы варим суп — картошечки положили, там политика, добавили морковочки — информация, мяса — мяс-

цо, конечно, финансы. А вот что касается искусства, оно что-то типа специй. В принципе можно и без этого, но с ним намного вкуснее. Искусство придает вкус жизни. Примечания, которые создают вкус жизни. Но мы с такой позицией и родились. Мне, конечно, понятно желание художника выступать в роли медиума. Но в мире, где информация меняется очень быстро, это не совсем продуктивная позиция. Находиться в роли специй — не самая плохая ситуация. Конечно, мы должны стремиться стать в лучшем случае морковкой, но и специями неплохо.

И возвращаясь к выставке «Верю». Конечно, это примечание.

ДИ: *И последний вопрос. Как вы думаете, сегодня художник, который не успел сделать себе имя при жизни, может рассчитывать на посмертную славу?*

А.П.: Я отношусь к тому типу художников, которые очень уважают своих коллег. Для меня художник, то есть человек, который придумывает формы для смыслов — очень важная фигура. Автор стоит в центре всего. Это моя незыблемая позиция, может, она даже консервативная. Исходя из этого я думаю, что время все расставит на свои места. И это дает силы идти вперед. В то же время я прекрасно понимаю, что сфера современного искусства — большой бизнес, там задействованы мощные институции, большие деньги, и если ты вступаешь на этот путь, должен и в эту игру играть, никуда от этого не денешься. К тому же искусство XX века, в отличие от искусства XIX века, актуализировало личность художника, отсюда искусство акций и т.д., иными словами, присутствие художника как некоего персонажа, как некой личности. Важна самость художника. Это вопрос индивидуальной драматургии.

ДИ: *То есть драматургия судьбы человека влияет на наше восприятие и наш интерес к его искусству?*

А.П.: Конечно. Это связано. Это вопрос противоречия между практикой как деятельностью и искусством. Художественная практика — очень модное слово сейчас. Но есть Искусство. Можно быть преуспевающим в художественной практике и ничего не сделать для искусства. Практика недолговечна, искусство живет долго. Пикассо и в практике преуспевал, и в искусстве. Рембрандт — царь искусства — и в практике преуспевал — разбогател, потом обеднел, и его забыли. И его ученики дорожке, чем на свои картинки, продавали. Караваджо в практике совсем не преуспел, резким был, зарезал пару человек, бегал, бегал от всех, прощения просил. Но он остался величайшим художником. Вермеер двадцать картинок написал, никто его не знал, а теперь? Но это не наше дело, что нам об этом думать? Наше дело — дело делать. Тебе дано что-то сверху, дунуло в твои мозги, и ты должен пускать эти колечки. Пускать, пускать, тельняшки рвать на себе, бороться за возможность это делать. Вот практика пространства попсовости иллюстрирует многие вещи. Помните, у нас было время, когда «новые русские» женились на молодых красивых девушках с неплохими голосами и вбухивали в них огромные деньги, чтобы те стали певицами. Сколько их было. Миллион. Но певицами они не стали. Они и петь, может, умели. Но, оказывается, это, как в математике — «условие необходимое, но недостаточное». Существует что-то еще. Вот это «чуть-чуть». Как говорил Лев Толстой, в искусстве все «чуть-чуть». Вот это «чуть-чуть», которое, и мне хотелось бы в это верить, не от нас зависит. «Чуть-чуть», которое тебе дано или не дано.

Беседу вела Лия Адашевская

секретный фарватер

2 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007
специальный проект

Случилось: в точке координат 55° 44' 877" N, 37° 36' 806" E, что находится на Москве-реке, возле Большого Каменного моста, материализовалась знаменитая «желтая подводная лодка», воспетая «Битлз» и реализованная известным российским художником Александром Пономаревым. О ней были многие наслышаны. Подводный корабль-призрак, будоражащий воображение, будящий фантазию, подобно Наутилусу всплывающий то в водах Северного Ледовитого океана, то в постоянно меняющей свою глубину Лауре, то прямо посередине фонтана знаменитого сада Тюильри, где лодка была представлена музеем Лувр как часть экспозиции международной ярмарки FIAC и приобретена фондом «Art Energy» (Рафик и Юлия Аббасо-



вы). И вот теперь, наконец, Москва. «Секретный фарватер» (куратор Мария-Луара Бернадак, Лувр) — специальный проект 2-й Московской биеннале современного искусства. Если бы в Московской биеннале приняли систему номинаций, то полагаю, субмарина Александра Пономарева была бы признана самым необычным проектом, но, что может быть еще более важно сегодня, самым позитивным. Французы называют его самым французским русским художником. Думаю, если он и «французский», то в той романтической традиции, которую мы восприняли от Дюма. Каждый народ создает о себе мифы, о своем национальном характере. В этом им помогают писатели, поэты и художники. И вот по иронии судьбы имен-

но русский художник стал воплощением романтического образа мушкетера, смелого, авантюрного, благородного. В нем еще живо столь редкое сегодня убеждение, что в этом мире что-то можно изменить, сделать его лучше и что именно в этом предназначение искусства. Собственно, эта идея и лежит в основе проекта, который в рамках Московской биеннале получил название «Секретный фарватер». Подводная лодка — одно из самых опасных и смертоносных орудий, придуманных человеком. Это олицетворение скрытой агрессии, готовой в любую минуту прорваться наружу и нанести сокрушительный удар, чтобы уже в следующее мгновение стать вновь невидимой. Леонардо да Винчи, художник, ученый и изобретатель, которому первому пришла идея подводного корабля, оказался прав в своем предвидении того, как человечество сможет использовать это совершенство инженерной мысли не во благо, а во вред себе. Он уничтожил чертежи, предпочел отказаться от блестящей идеи. Александр Пономарев своей акцией как бы отдает дань Леонардо да Винчи. Не только возвращает идею подводной лодки (как средства, дающего человеку возможность наиболее ярко испытать всю полноту бытия, постичь красоту мира во всем его многообразии, и именно это, а не оружие делает нас сильнее) в пространство искус-

ства, но и как бы затевает разговор об ответственности человека. Прежде всего перед самим собой. И об ответственности художника перед всеми. Не сама лодка опасна, а те, кто ею управляют и навязывают определенные смыслы. А если сменить экипаж? И Александр Пономарев меняет. Делая сокрытое, тайное явным, он меняет смысл, лишая лодку коварства. Вместо внезапности атаки благородное «Иду на вы». Вместо камуфляжа яркая раскраска. Желтый цвет — цвет Ван Гога, цвет безумцев, и с благословения «Битлз» цвет свободы. Художник как бы перемешивает смысловые и интерпретационные пласты. Когда в дуло ствола танка вставляют цветок, это символизирует окончание войны. Но в том-то и дело, что желтая субмарина Александра Пономарева в постоянной боеготовности. По замыслу художника она должна «появляться в зонах художественной нестабильности, лоббировать интересы художественного сообщества». Искусство — территория мира, и оно нуждается в защите, но, расширяя свои границы, искусство может проявлять визуальную и смысловую агрессию. Его голос должен быть слышен. Это такое сложное пограничное состояние, для которого характерен не фиксированный смысл, но зыбкий, подвижный, взаимнообратимый.

Л. А.

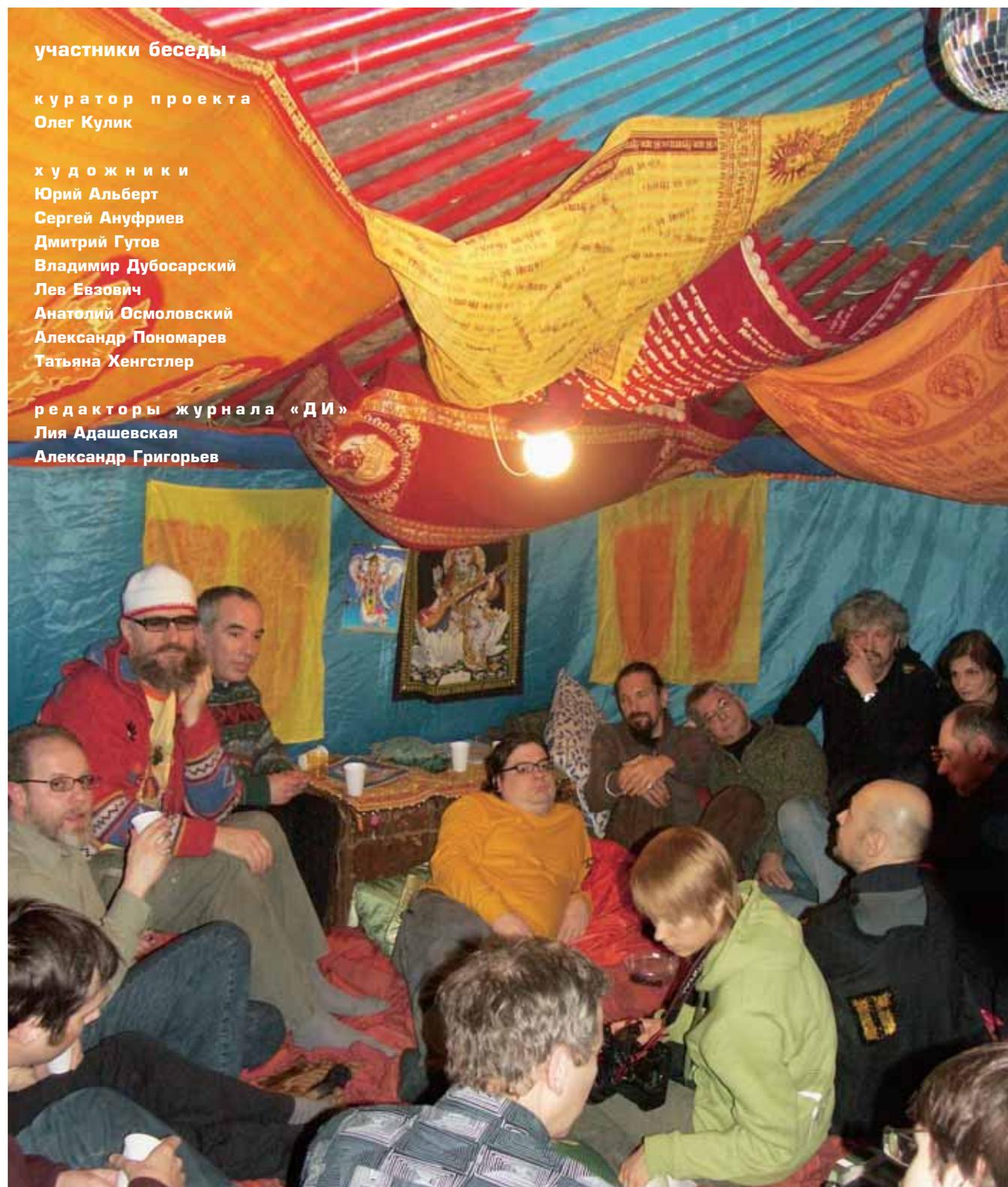
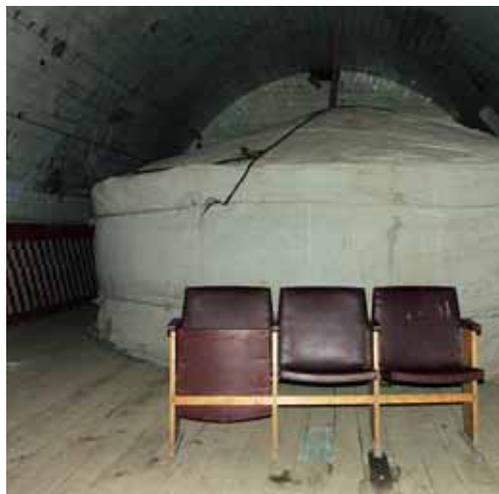


в юрте

Юрта на проекте «Верю» — тоже в общем-то объект. Со своей формой и своим содержанием, своей концепцией и своим смыслом. Ее тепло — знак тепла душевного. В юрте уютно. Подушки, ковры, горячий чай, сладости, не слишком яркое освещение. Словом, атмосфера расслабляющая и располагающая к доверительной беседе.

У редакции журнала возникла идея встретиться с художниками — участниками проекта «Верю» и подвести итоги выставки.

Приводим фрагмент беседы в юрте.



участники беседы

куратор проекта
Олег Кулик

художники
Юрий Альберт
Сергей Ануфриев
Дмитрий Гутов
Владимир Дубосарский
Лев Евзович
Анатолий Осмоловский
Александр Пономарев
Татьяна Хенгстлер

редакторы журнала «ДИ»
Лия Адашевская
Александр Григорьев

Адашевская. Так есть ли разница между настоящим и современным искусством?

Осмоловский. Мне кажется, надо говорить не о том, что это разные занятия, а о том, что это одно и то же занятие, просто из разных парадигм реальности, искусства и т.д. Связь, несомненно, существует. Но поскольку твоё творчество, Юра, радикальное, то ты говоришь, что сохраняешь традицию, а на самом деле иллюстрируешь наибольший разрыв.

Ануфриев. Я бы себе позволил употребить такую метафору: до 1930-х годов были дрова, и поезд ехал. А потом остановка, как казалось, навсегда. Но сейчас поезд опять едет. Опять, как во времена Джотто. Пока этот поезд стоял, что изменилось? Изменилась местность, характер местности. Мы всю жизнь смотрели на карты железнодорожных путей. И каждый себя хорошо чувствовал в этих понятийных рядах, пока мы не ехали в поезде. Сейчас мы оказались в поезде. Все распределились согласно оплаченному билету — в первом классе, купе, плацкартном вагоне, но поезд уже едет. И мы находимся в ситуации абсолютной нерациональности, состоянии экстаза. Ощущение, что, наконец, есть дело. Ощущение не разрыва, а связи с теми старыми мастерами.

Кулик. У нас все-таки итоговая беседа, и хотелось бы подвести итоги. Проект «Верю» дал неожиданные результаты. Событие состоялось, его необходимо отразить в контексте многих других событий. Явно что-то произошло. Очень много эмоций пережито, очень много институциональных движений.

Альберт. Движения было до фига, а результатов я особых не вижу.

Кулик. А подождать? А терпение? А любовь? А вера?

Гутов. Ты, Олег, посеял зерно, и, как всегда, вырастет дерево. Ничего особенного я в этом не вижу.

Кулик. Мы говорим не об особенностях. А что мы делали и что получили? Или ничего не получили?

(Молчание.)

Кулик. Я так понимаю, что очень трудно говорить о проекте «Верю», потому что он еще не закончился.

Ануфриев. Почему трудно? Не трудно. 1907 год — появляются «Авиньонские девушки». Я уверен, что никто в то время вообще никакого внимания не обратил, не то что не обсуждали. Но мы знаем, что с нее многое началось. В проекте «Верю» все почувствовали новое настроение. Так создается мейнстрим. Тебе кажется, Юра, что ничего не произошло.

Адашевская. Все, что попадает в мейнстрим, становится частью рынка рано или поздно. А все, что становится частью рынка, уже не имеет отношения к духовному и метафизическому.

Ануфриев. Потребитель нового искусства формируется по ходу возникновения самого искусства.

Адашевская. Вы чувствуете в обществе ощущение готовности к восприятию этой выставки?

Ануфриев. Конечно. Толпы народа.

Осмоловский. Очереди в кассы.

Кулик. Выставка-блокбастер. Очень много молодежи приходит.

Адашевская. Но молодые восприняли проект в основном как веселое времяпрепровождение. Они не вникают, о чем все это.

Кулик. И не надо. На бессознательном уровне воздействует.

Ануфриев. Они воспринимают это как другую реальность. Я слышал, как один ребенок задал вопрос: мама, мы в сказке? Это для меня высшая похвала. Искусство — это попытка выйти за пределы обыденно-

сти, в мир волшебного. Это единственное, что в нашей цивилизации осталось.

Осмоловский. Мнение зрителей не важно для искусства. Оно живет своей жизнью без внешних рефлексий.

Гутов. Что за понятие «мейнстрим»? Духовность к этому какое имеет отношение?

Ануфриев. Христианство разве не стало мейнстримом?

Гутов. К становлению христианства это тоже не имеет никакого отношения. А вот к успеху.. Эта выставка четко структурирована, некоторые работы имеют к искусству косвенное отношение. Эта выставка размывает границы искусства.

Ануфриев. По-моему, Кулик не размыл границу, а создал пространство, где прозвучали предельно ясные, отчетливые высказывания. Впервые за много лет появилось живое слово.

Кулик. Какие у нас критерии? Только один — то, на что реагирует общество. Надо не анализировать, как повлиять на общество, а изучать художественные, творческие инициативы, которые на общество воздействуют. И общество сигнализирует об этом воздействии, приходя, например, на проект «Верю».

Альберт. То есть мы такие народоведы. Нет, ребята, выставка получилась хорошая, но мы прекрасно понимаем, что из тех же участников, из тех же работ можно сделать выставку под названием «Не верю» или под каким-то другим названием...

Осмоловский. Ты говоришь: если бы. А выставка состоялась. С этим составом участников. Это факт. И уже не важно, что кто-то мог бы что-то сделать.

Адашевская. И я согласна с тем, что замечательные работы, сильные, но они могут быть помещены в иной контекст. И тогда возникает вопрос интерпретации. Я ее восприняла в большей степени как размышления художников об искусстве. Это именно рефлексия на искусство. У нас всех, здесь сидящих, существует некая предзаданность. Мы детерминированы предварительными беседами — о вере, о метафизическом.

Кулик. Нам надо говорить о том, какой бы мог быть второй шаг.

Пономарев. Мне кажется, что Олег и для себя и для нас поставил задачу — создать некое пространство-движение.

Адашевская. Поэтому он и предлагает обсудить следующий шаг. Потому что если этот шаг будет, то действительно что-то произошло, а если нет, то состоялся один громкий проект, и все.

Пономарев. Считаю, что если его и не будет, ничего страшного. А если можно сделать следующий шаг, то надо его сделать.

Кулик. Варианты. Я предлагаю: «Путь».

Осмоловский. По поводу объединения. Все-таки нужно понимать, что мы живем в капиталистическом обществе. И объединение, которое было среди концептуалистов в советском обществе, а именно круг друзей, воплощенная мечта греческих философов, сейчас невозможно. Мы все индивидуалисты, и слишком сильно страсть выделиться.

Альберт. В сообществе концептуалистов страсть выделиться была тоже очень развита.

Ануфриев. Сейчас возникло ощущение среды.

Альберт. Ощущение среды у меня всегда было. Мне всегда было интересно, что делает Толя или Дима. Предложение для следующих выставок: «Боюсь» и «Прошу». От противного — «Не верь, не бойся, не проси». Мы уже поверили, теперь осталось «боюсь» и «прошу».

(Возражения на шуточное предложение Альберта.)

Дальше последовало принятие общего решения, что надо брать самые масштабные темы и в мегамасштабах их развивать.

До сих пор современное отечественное искусство представлялось в двух форматах. Либо очень небольшие локальные выставки одного или нескольких (до десяти) авторов, либо это была стратегия прослеживания традиции, начиная от неофициального искусства или еще дальше — от русского авангарда до наших дней. И возникало ощущение, что такое искусство не слишком органично для России и как бы вопреки. Те же размытость и дискретность наблюдались и на 1-й Московской биеннале — небольшие очаги отечественного contemporary art. Все с теми же кочующими с выставки на выставку именами. Проект же «Верю», можно сказать, впервые предъявил миру тело российского современного искусства. Его плоть, его масштаб. То, каким оно является здесь и сейчас. И это тело нельзя было не заметить. Наверное, поэтому редкая статья о биеннале и наших и зарубежных критиков не сосредотачивалась бы на «Верю». И таким количеством публикаций не может похвастать ни один другой проект. Пока мы не можем говорить о последствиях, но то, что предъявлен мощный, сложноструктурированный, в известной мере самобытный организм российского современного искусства, очевидно.

15 марта 2007 года

аннотации



«Xenia, или Последовательный процесс» —

книга, выпущенная для выставочного проекта «ВЕРЮ» (куратор — О. Кулик), подготовленного Московским музеем современного искусства в рамках специальной программы 2-й Московской биеннале современного искусства. В центре проекта — не человек убежденный, познавший истину, но человек сомневающийся, ищущий ее, ощущающий таинство жизни.

Основное содержание книги — беседы с художниками (их более пятидесяти). В нее также вошли тексты сборов-обсуждений, проводившихся в преддверии выставки, где с докладами выступили художники и гости: С.С. Хорунжий, А. Лидов, Е. Петровская, А. Липницкий, Е. Деготь, О. Аронсон, А. Осмоловский, С. Ануфриев и другие. Трудно назвать «Xenia» просто сопроводительным текстом или каталогом. Это рассказ о современном искусстве, о тех, кто его создает и о тех, кто его наблюдает.



I BELIEV. История создания проекта «Верю»

350 цветных страниц.
Более 500 цветных иллюстраций, освещающих всю историю создания проекта — документацию сборов, предшествовавших открытию выставки; строительства выставочного пространства; монтаж работ, фотографии с вернисажа 27 января 2007 года, портреты художников и организаторов; интервью с художниками проекта, отзывы зрителей в интернет-блогах и многое-многое другое.

ИСКУССТВО «НАСТОЯЩЕЕ» И «СОВРЕМЕННОЕ»

ПИСЬМО РЕДАКЦИИ

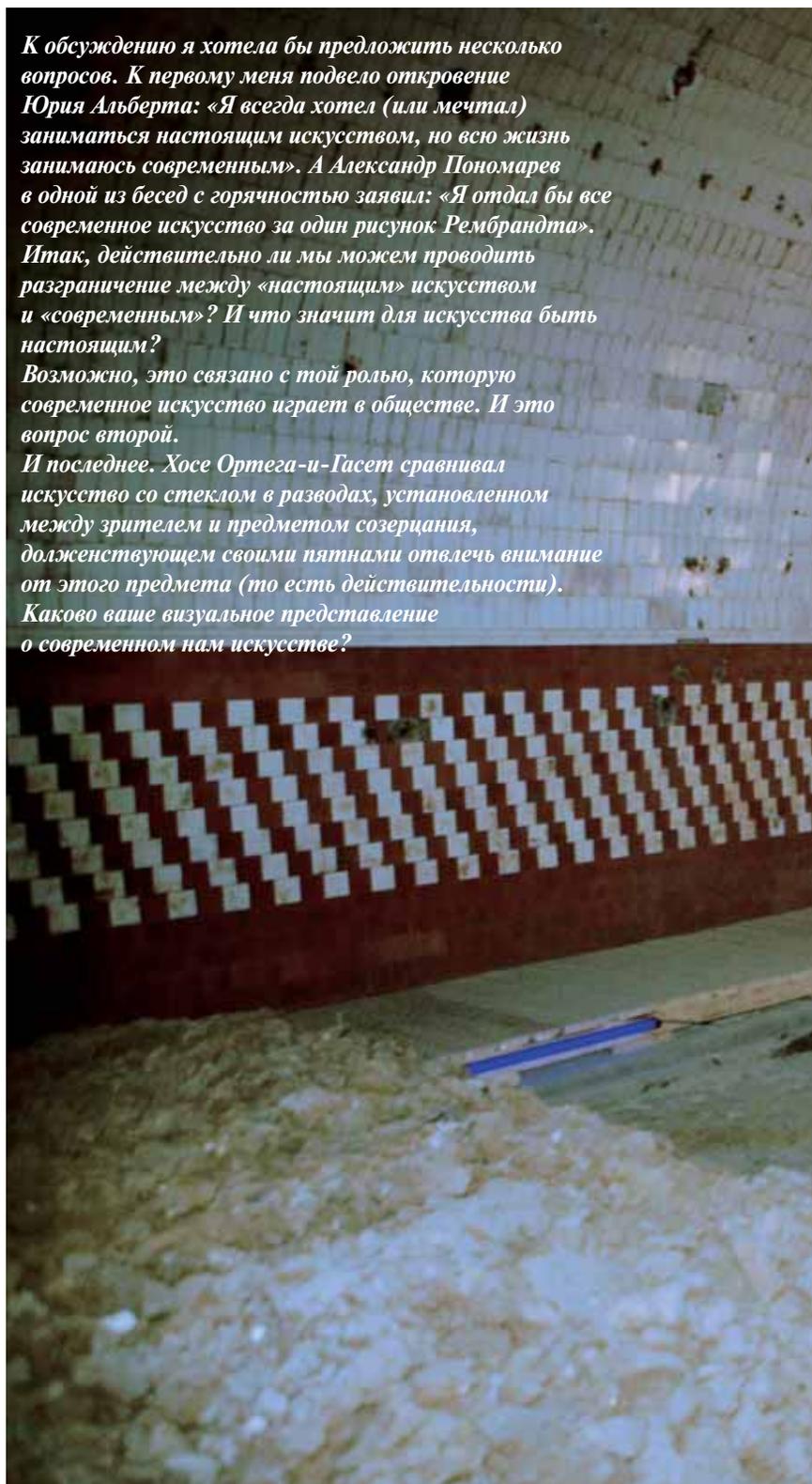
Оно было разослано всем предполагаемым участникам встречи в юрте.

К обсуждению я хотела бы предложить несколько вопросов. К первому меня подвело открытие Юрия Альберта: «Я всегда хотел (или мечтал) заниматься настоящим искусством, но всю жизнь занимаюсь современным». А Александр Пономарев в одной из бесед с горячностью заявил: «Я отдал бы все современное искусство за один рисунок Рембрандта». Итак, действительно ли мы можем проводить разграничение между «настоящим» искусством и «современным»? И что значит для искусства быть настоящим?

Возможно, это связано с той ролью, которую современное искусство играет в обществе. И это вопрос второй.

И последнее. Хосе Ортега-и-Гасет сравнивал искусство со стеклом в разводах, установленном между зрителем и предметом созерцания, долженствующем своими пятнами отвлечь внимание от этого предмета (то есть действительности).

Каково ваше визуальное представление о современном нам искусстве?



§ ответ георгия пузенкова

Хоть и считается невозможным дать определение искусству, как и сформулировать, что такое жизнь, такая простая формула: «Искусство выражает жизнь», наверное, устроит всех.

Основной отличительной чертой последних 30 лет стало полное отсутствие оригинальности. Обновление происходит только за счет воспроизводства и перекомбинаций созданного ранее. Все, что является на первый взгляд «новым» — от компьютера до киберпространства, от клонирования до генных манипуляций, — все основано на разработках прошлого. Возникло состояние капиталистического воспроизводства, которое себя транслирует дальше, постоянно экспандируя определенные базовые условия. Но в этой игре каж-

дый из участников скрывает свои намерения от других. Таким образом, некоторая допустимая мера нечестности и обмана есть основное условие для самовоспроизводящегося расширения этого производства.

А поскольку искусство выражает жизнь, то же самое происходит и с постмодернизмом, который не скрывает своего родства с воспроизводством. В этой игре речь идет об информации как некотором знании, которое, циркулируя по бесконечным каналам, становится доступным потребителю, хотя на самом деле это знание становится все более управляемым своими производителями. Сегодня искусство переняло роль рекламы и призвано продвигать и продавать бренд рекламодателя, т.е. спонсоров и крупных общественных институций, не очень сильно скрывающихся за кулисами художественных мероприятий. За примера-



Георгий Пузенков
Прыжок в высоту
2007
Инсталляция



ми не надо далеко ходить: взгляните на любой пригласительный билет или баннер, хотя бы даже выставки «Верю», и вы увидите там всех, кто хочет, чтобы его увидели. Логотипы иногда не помещаются даже на нескольких страницах. Очень часто художник, делающий макет каталога, сходит с ума от невозможности спрятать кричащие торговые марки и развести их с контекстом книги или пригласительного билета.

Очень скоро институции будут настаивать на размещении их логотипов на каждой картине художника. Рынок и маркетинговое управление охватило все слои жизни, включая искусство, и поэтому оно сейчас нужно не для того, чтобы постигать истину, не для того, чтобы не умереть от нее, как говорил Ницше, а для того (как это было в старые, добрые социалистические времена только в СССР), чтобы поддерживать идеологию самовоспроизводства системы.

Нынешний художник, выступающий в крупных кураторских проектах, связанных с социально-политическими темами и якобы откликающийся «на всю скорбь мировую» — от голода в Африке до гендерных проблем в Европе, безусловно, лукавит, понимая, что проблема от его высказывания не разрешится ни на йоту. Более того, механистичность и скучность предлагаемых художественных проектов напоминает тем, кто еще помнит, выставки «Мы строим коммунизм», где тоже было немало антивоенных и общественно-политически заряженных произведений. Разница только в том, что тогда лицемерие было регионально-тоталитарным, а теперь оно стало глобально-тотальным.

Современные художники сами вольно или невольно становятся товаром и обслуживают механизм создания имитации плюрализма. Поэтому совершенно справедливо предположение, что изобразительное искусство нужно лишь для того, чтобы своим наличием маркировать общество как культурное и демократическое. Именно поэтому, как мне кажется, Юрий Альберт хотел бы заниматься настоящим искусством, а приходится — современным. Тут совет один: занимайся. Ведь дело в том, что и искусство Рембрандта когда-то было современным, и только потом стало настоящим. А ужас в том, что 99,9 процентов потеряют всякое значение в том самом будущем, в котором они мечтают оказаться своими произведениями. Это как с актуальной современной газетой: послезавтра она уже больше не актуальна, а через год воспринимается как статистическая таблица из прошлого. Если же современный художник не мечтает оказаться в будущем, а хочет просто заработать денег в актуальном настоящем, то можно найти много других способов, приносящих денег гораздо больше, чем этот

неэффективный способ, обслуживающий кураторские затеи. Исходя из этого в обществе, где верят только в деньги, а значит, только в настоящее, где украсть сегодня считается лучше, чем украсть завтра, где художнику отводится роль проститутки, но уже не для хозяина, а для обслуживающего персонала хозяина, слово «художник», потерявшее индивидуальное лицо, более не звучит гордо. Таких художников стало как грязи, и главное, они сами об этом знают, согласны с этим, и тем не менее муссируют идеи и концепции, призывающие к отказу от индивидуальности и своего неповторимого личностного начала и формы его выражения, т.е. стиля и почерка.

Теперь перейдем к семи смертным грехам. Как известно, это гордыня, алчность, зависть, гнев, блуд, чревоугодие, лень. Вряд ли можно говорить о грехах искусства: оно стало настолько политкорректным (в целом) и неэмоционально заряженным, почти что стерилизованным. Это значит, что художник перестал сублимировать свои грехи в искусство и превратился из сумасшедшего одержимого, которого всегда оправдывало его творчество, в алчного, похотливого и завистливого лентяя, в гневливом тщеславии предающегося чревоугодию.

Можно ли изменить ситуацию? Нужно лишь понимать, что пространство жизни находится между рекордным прыжком и могилой, и наша задача это пространство расширять для будущих поколений, т.е. стараться поднять планку своим рекордом.

У кураторов есть же один только грех: они считают, что художники существуют для них, для кураторов. Если бы некоторые кураторы вложили столько усилий и страсти в свои проекты, как Олег Кулик и Василий Церетели, то, может быть, у них что-нибудь и вышло, но тогда они стали бы художниками. Есть люди, есть художники, а еще есть управленческий персонал, похожий по повадкам на партийное или комсомольское бюро.

И наконец, в ответ на метафору Хосе Ортеги-и-Гассета хочется предложить такой визуальный образ современного искусства. Это специальный роддом, где комиссии демонстрируются показательные роды. Роддом, где женщины симулируют роды для удобства гинекологов, для хорошей статистики и для удовлетворения высшей комиссии. Женщины разыгрывают муки, кричат потихоньку, и вместо рожденных младенцев предъявляют кукол-симулякров. Но каждой женщине, включая симулянтку, известно, что отличает настоящие родовые муки, т.е. муки творчества, от «актуального» искусства их симулировать.

*Георгий Пузенков
14.03.07, Кельн*

маргиналии на полях сомнения и веры

Московская биеннале сошла на нет тихо, как всякий праздник, которого долго ждали и который долго длился.

Остались гигабайты текстов в каталогах, сети и масс-медиа. А каковы итоги? Утомленные участники процесса еще дают вялые комментарии. По-видимому, ничего, собственно, и не изменилось в полном соответствии с представлениями кураторов об искусстве как о «комментариях на полях макроэкономических битв».

Стоя на 19-м этаже башни «Федерация», глядя сквозь стекло, испещренное рисунками зарубежного гостя, на колоссальное строительство московского Сити, на бесконечные потоки машин, движущиеся сразу во всех направлениях, действительно, трудно не поразиться несоизмеримости процесса живой жизни и вялых «комментариев», на которые способно современное искусство в своих даже самых масштабных институциональных формах. Мысль о сопричастности этому «художественному» процессу не может не отозваться в душе некоторым чувством растерянности.

Но можно ободриться, читая в специальной прессе о том, что рынки искусства растут, появляется больше галерей, художников, различных изданий по искусству. Так что число комментариев на полях этих самых битв, видимо, будет расти и впредь.

Необозримое множество экспозиций, в которых приняли участие сотни художников, сделали биеннале практически необъятной для полного восприятия и уразумения. Но, возможно, этого не требовалось, и это никем даже не предполагалось. Соответственно в частном сознании обывателя уместились частичные представления. Этого хватило всем. Праздник искусства прошел, можно спокойно осмыслить впечатления от прекрасного.

Однако с этим понятием тесно связано традиционное представление об искусстве. А главная видовая черта современного искусства как раз та, что оно обходится без прекрасного. Прекрасное у него «под подозрением». Действительно, о каком прекрасном может идти речь в «комментариях на полях макроэкономических битв»? Но битвы происходят и на территории самого искусства. Битвы, наверное, громко, но некоторая борьба тенденций, несомненно, наблюдается.

В этом смысле символично, что наиболее значимые события биеннале как бы избегали привычного жизненного уровня и проходили либо на 20-х этажах небоскреба в Сити, либо в погребах винного завода на задах Курского вокзала. Скептической высокопарности официального проекта противостоял специальный проект «Верю», он согласно правилам «духовного» жанра подобно каткомбной церкви состоялся в подземельях. Этот аттрак-



цион стал, по всей видимости, самым занимательным и в глазах посетителей, и для художников, собравшихся под знаменами веры.

Комментарии по поводу «Верю» в прессе, в сети столь избыточны, что сами становятся серьезным препятствием для ищущих уразумения. Многочисленные коллективные обсуждения в период подготовки, интервью участников различным СМИ, специальные издания — каталог, солидный том «Хenia» по объему высказываний, по-видимому, превзошли все доселе виданное. Так что аттракцион может быть продолжен подачей заявки в книгу рекордов Гиннеса, что представляется вполне актуальным PR-ходом и в рыночной ситуации проекту «Верю» никак не повредит.

Куратором проекта Олегом Куликом была провозглашена важная для художников задача «отвлечься от суеты повседневности и заглянуть вглубь себя». Подобную цель куратор другого проекта биеннале обозначила более актуально, изящно как «эксперименты в зоне самоидентичности».

Вообще «актуальный язык описания» процессов, происходящих в современной художественной культуре, является любопытной темой для понимания того, чем сегодня является искусство, вернее того, какие явления, какие продукты деятельности в этой сфере сегодня стремятся закрепить за собой право идентификации с понятием «искусство».

Сегодня создатели «актуальных» художественных форм описывают свою работу в понятиях постмодернизма или неомарксизма. Язык традиционного (неидеологического, неполитического) искусствознания оставлен так называемому коммерческому искусству.

В случае с «верой» ситуация оказывается вынужденно сложнее. Как широко ни толкуй это понятие, трудно не считать с представлением о компетенции если не церкви, то религиоведов. Так чистые, «незамутненные» языки актуального искусства подвергаются некоей девиации со стороны специальных или обыденных языков исповедания. И этот факт был отмечен уже в сопровождающей проект дискуссии на форуме русских интеллектуалов левого движения Grundrisse. Известный активист этого движения Дмитрий Виленский свое отношение к проекту (заметим, и к языку) формулирует так: «...треш интеллектуальный (формат бесед Кулика) оказался воплощенным в салонном треше «ведущих» московских художников».

Не вникая в меж- и внутриконфессиональные распри «ведущих московских художников», эту характеристику, стоит помнить, приглядываясь к составу и идейному содержанию проекта.

В подземном царстве Винзавода юрта, наполненная благовониями, с восседающим в ней в образе восточного мудреца куратором проекта Олегом Куликом, ведущим беседы об искусстве, о вере и подобном — это, конечно, сильный аттракцион, по-видимому, программно вываливающийся из форматов привычного искусствоведческого интеллектуализма. 15 марта в юрте Кулика художники — участники проекта в ходе беседы, организованной редакцией ДИ, пытались сформулировать свое отношение и к проекту, и к биеннале, и шире — к актуальному художественному процессу.

Беседа строилась плохо. Возможно, сказывались не вполне адекватные ситуации ожидания представителей журнала, ведь трудно допустить, что автором такого успешного, резонансного проекта и сказать-то, по сути, мало что есть. Безусловно, участники сходились в том, что налицо большая творческая удача, и дабы в этом убедиться и окончательно убедиться, следует продолжать, закреплять достигнутое в следующих акциях. Но по поводу форм и порядка действий общей ясности не наступало.

Возможно, пребывание под сенью *credo* порождало весь спектр переживаний — от убежденности в необходимости совместных будущих проектов до сильных сомнений, что возможен следующий убедительный шаг.

Возвращаясь к лингвистической теме, язык описания и взаимопонимания никак не складывался. Сообщество творцов оказывалось, при некотором разнообразии слов и позиций, довольно герметичным, замкнутым на самое себя.

Возможно, массмедийный успех сливался с благовониями и сладко томил, побуждая художников расточать хвалы друг другу, самим себе, а более всего — организатору и водителю — Олегу Кулику.

Инвективы в адрес официальной части проекта биеннале или властей вообще лишь немного оживляли это взаимоприязненное течение беседы.

Здесь, в погребках, в уютном круге юрты сладко было думать о своем избранничестве и о том, что прочий свет лежит во мраке то ли невежества, то ли неверия. Сцена напоминала мистерию, творимую узким кругом посвященных. Но фанатизма явно не хватало. Отдельные высказывания художников, по-видимому, относящих себя к упомянутому уже кругу «русских интеллектуалов левого движения», провоцировали сравнение этого синклита с революционным кружком времен Петрашевского, но все умиротворялось курящимися ароматами и восхитительным обликом гуру в красивой вязаной шапке, великолепной бороде, курирующего этот сеанс коллективного нарциссизма.

Поднявшись наверх, выйдя на воздух, удивившись солнцу, о существовании которого оказывается, забыл, пока плутал в дебрях веры, хотелось все-таки как-то осознать увиденное и услышанное. У проходной Винзавода сидела большая дворняга с бейджем на ошейнике, на бейдже надпись — «Верю». Вот тут все по-честному: она действительно верит в то, во что верит, и на эту ее веру вполне можно положиться. С лукавыми людьми совсем не так все просто.

О чем же хлопотали участники катакомбного проекта и участники бдений в юрте. Многие слова и многочисленные интервью не позволяют среднему уму подняться до ясных обобщений.

Актуальное искусство, пожалуй, не ищет истину, сегодня почти общепринято, что оно — некий специальный формат шоу-бизнеса. Многие обстоятельства этого процесса, и прежде всего в отношении проекта «Верю», рассматриваются в интересной статье Дмитрия Бавильского «Диснейленд для новых умных» (http://mmoma.ru/veru/pub/disnej_print.html). Насколько такой взгляд применим ко всему корпусу актуальных ис-

кусств, возможно, вопрос дискуссионный. Но знакомство с «Верю» и его участниками не позволяет сформулировать сомнения.

Сегодня слово «арт» встречается почти исключительно лишь в сочетании — арт-рынок. Именно это понятие в центре внимания и усилий искусствоведов, кураторов, тем более самих художников. И как бы ни позиционировали они себя внутри постмодернистского или неомарксистского дискурса, различия лишь в стратегии стяжания успеха на этом самом арт-рынке.

Остается сомнение: а действительно ли в этом, да и многих подобных случаях речь идет об искусстве? За слово тревожно. Но если названо по ошибке, может, и беспокоиться не следует? На бдениях в юрте этот вопрос не нашел понимания. Творцы сомнений не ведают, они просто чувствуют зов времени или зов бытия, им не до рефлексий, им надо думать о новых произведениях, новых выставках, практика — радикальный ответ неомарксистов, «надо мир сначала переделать!».

Более мудрый и просветленный куратор Олег Кулик предложил не утомляться прояснением истоков и оснований, но считать, что диспозиция задана: есть общество (профанное), есть самоидентичное сообщество художников, и интересны лишь способы их отношений. В таком подходе содержание основных понятий определяется лишь ролевым распределением, и пока спектакль играет, нет нужды, нет средств, нет поводов выяснять, игра перед нами или действительность, герои подлинны или лицедеи.

На самом деле никаких противоречий нет. Вспомним Ги Дебора: мы живем в обществе спектакля, и знаменитое «Не верю!» Станиславского утратило всякий смысл.

Александр Григорьев



ВИНЗАВОД «special edition»



ирония, пародия и веселые шутки

В видеофильме Жань Пеня широко улыбающиеся партийные китайские деятели говорят речи, а преисполненные энтузиазма зрители дружно хлопают. Ироничная пародия на тупой оптимистичный энтузиазм зомбированной массы. Инсталляция Фань Ли Яня состоит из 40 бронзовых, покрытых золотой краской бюстов китайских партийных руководителей. Лысые, с закрытыми глазами, с различными чертами лица, но безлик: жутковатый мемориал, напоминающий об эпохе подавления воли масс, всеобщей унификации и деиндивидуализации. А работа «Комната доверия» Т. Бригеры с бюстом Дзержинского, стулом, пустым стаканом воспроизводит специфический антураж и дух пыточной камеры сталинского режима. На выставке «Мы — ваше будущее» китайские и латиноамериканские художники демонстрируют результаты радикальных поисков ответов на острые социальные, политические, экономические темы. При общих стремлениях к глобализации в работах прослеживаются индивидуальные черты, связь с местными традициями.

хорошо поностальгировать с алмаздом

Выставлявшийся на крупных площадках мира, работающий со скульптурой, видео, фильмами и фотографией 36-летний англичанин Даррен Альмонд всегда вносит в свои проекты личный момент и специфический опыт своей одержимости «поймать» время. Кроме того, он хорошо овладел языком света. Чувство ликования, ощущение праздничности рождает видеoinсталляция с непрерывными вспышками фейерверка. Ностальгические переживания вызывает видеoinсталляция «Если бы ты был рядом» на тему воспоминаний его бабушки о медовом месяце в Блэкпуле. Движения ног по паркету, спокойная музыка, танцующая пара, смотрящая на нее женщина, ничего лишнего, все хорошо срежиссировано и настаивает на размышления о незащищенности человека и быстротечности жизни. Выставка специального гостя Московской биеннале прошла в четвертом корпусе, в Хранилище вермута.

Виктория Хан-Магомедова



материя&память

По мнению многих, специальный проект «Материя&память», проходивший в культурном центре «Винзавод», оказался одним из интереснейших событий Второй Московской биеннале. Вот уж где, действительно, были молодые художники. В выставке приняли участие студенты старших курсов арт-школ и академий: из Института проблем современного искусства (Москва), Высшей школы искусств Валанд (Гетеборг), Государственной школы искусств (Франкфурт), Калифорнийского колледжа искусств (Сан-Франциско), Школы искусства и дизайна (Норвич, Великобритания). Курировали проект Станислав Шурипа (Москва), Рене Падт (Стокгольм). Выставка — результат взаимо-

действия не только художников, но и институций. С одной стороны, она является частью образовательной программы «Новые художественные стратегии» Московского института проблем современного искусства, с другой — связана с исследовательским проектом Education Appex, являющимся в свою очередь частью проекта «Страсть к Реальному» факультета изящных и прикладных искусств Университета Гетеборга. Почти в каждой статье о современном искусстве можно встретить слова «ирония» и «новые технологии». Но что стоит за иронией и технологией? Возможно, лишь сам факт присутствия мира во всей его сложности. Название проекта отсылает к известному труду Анри Бергсона и является своеобразной иллюстрацией к словам «будущее





рождается из неиспользованных возможностей прошлого».

Но что из настоящего в будущем станет прошлым, именно тем прошлым, к которому мы будем апеллировать, мы не знаем. Возможно, то, что сейчас находится на обочине наших интересов, то, что кажется неважным, несущественным или само собой разумеющимся. Но именно это незначимое, проходное и придает атмосфере своеобразный аромат. И кажущаяся случайностью деталь вдруг оборачивается знаком, символом, документом, и, что самое удивительное, эта полузаметная деталь, отвергнутая настоящим, станет стартом будущего —

«будущее прошлое настоящего». Свою роль в создании атмосферы, конечно, сыграло и пространство подвала Винзавода. Подвалы как место хранения памяти. Здесь какие-то осколки, останки. Все напоминает склад забытых вещей или понятий. Кругом свидетельства ухода настоящего прямо на наших глазах в прошлое. Подвал — археологический ящик, куда все сброшено в беспорядке. Ждет своего архивариуса. По его бесконечным туннелям и переходам блуждаешь, словно в собственных воспоминаниях. Здесь встречаешься с вещами, которые были в жизни почти каждого человека. Тут

и остов от деревянного стола, и вертикальный, словно поставленный на хранение газон с самой настоящей травой, и сваленные на пол люстры с подвесками в паутине проводов, и трогательные ученические сочинения на тему «Голубое небо», и книги отзывов, и качели, привязанные к дереву, и колготки, и многое, многое другое. Бумажные, покореженные макеты людей фланкируют вход на выставку — словно белые призраки прошлого, изъеденные временем. Проходя сквозь них, ты будто и сам совершаешь путешествие в пространстве-времени из прошлого в буду-

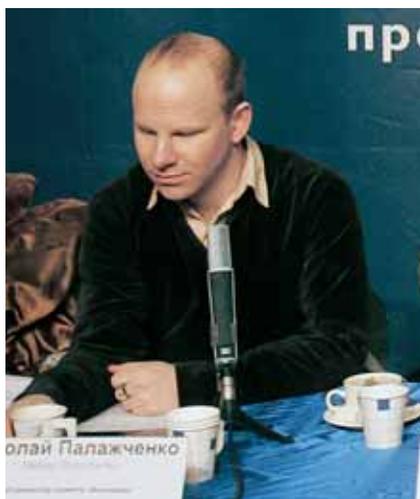


щее, или наоборот. Почти все объекты фрагментированы или деформированы, со следами сдвигов, остранения, абстрагирования — явлен процесс распада материи или же, напротив, восстановления, склеивания осколков, объективизации. Почти тактильно это ощущается как процесс то ускоряющегося, то замедляющегося времени. Здесь буквально инсталлированы временные потоки: что-то подхватывается, увлекается бурным потоком и оказывается в будущем, что-то оседает, что-то прибавляется к берегу и остается в прошлом. Но лишь на время, чтобы уже со следующим приливом оказаться в мейнстриме.

Л. А.

«ВИНЗАВОД — открытая ситуация»

Интервью
с Николаем Палажченко,
арт-директором Центра
современного искусства
«Винзавод»



ДИ: Николай, расскажите немного о территории Винзавода, как она используется, что планируется осуществить в ближайшее время?

Н.П.: Территория площадью около двух гектаров, со старинными цехами, винными хранилищами, после ста пятидесяти лет существования пивного и винного производства стала непригодна для первоначальных целей и потребовала некоторого переосмысления и переделки.

ДИ: Вы сейчас в стадии переделки?

Н.П.: Да, мы на середине пути.

ДИ: Кто этим занимается?

Н.П.: Прежде всего Александр Бродский. Он содержательно переосмыслил заводское пространство. Будучи не только прекрасным архитектором, но и членом художественного сообщества, он понимал, каким должны быть инфраструктура и интерьеры художественного центра. Где-то разобрали стену, где-то, наоборот, поставили, где-то прорубили дверной проем, где-то он исчез.

ДИ: А кто предложил создать на территории Винзавода арт-центр?

Н.П.: Идея возникла у Романа Троценко, это он обратил внимание на Винзавод. Вообще в Москве несколько раз пытались организовать пространство, адекватное актуальному искусству. И даже создавали, но как-то ненадолго. Во всяком случае, когда мы начинали реализовывать этот проект, такого места в Москве еще не было.

Есть, конечно, комплекс ЦДХ — Третьяковская галерея — там очень хорошие выставочные площади и по размеру, и по организации пространства, но изначально они предназначались в основном для живописи, и эту функцию они успешно выполняли. Мне кажется, в Москве вообще все еще мало центров искусства. Здесь нет таких огромных музеев, как ММОМА в Нью-Йорке или Метрополитен. Есть довольно скромный Пушкинский музей, Музей современного искусства на Петровке с несколькими симпатичными филиалами. Теперь вот есть еще и Винзавод как аналог Нью-Йоркского квартала Челси.

ДИ: Не получится ли из Винзавода нечто похожее на Диснейленд?

Н.П.: А музеи во всем мире немножечко Диснейленды. Это нормально. Музей в современном обществе, как и любое культурное учреждение, вынужден вписываться в экономику, в том числе и как форма некоторого entertainment. Музей должен быть доступен не только специалистам. Скажем, в Пушкинский всегда стояли очереди, и это показатель того, что город нуждается в расширении территорий искусства.

ДИ: Но ведь ваша задача не в создании музея?

Н.П.: Но тем не менее мы являемся выставочным центром.

ДИ: А помимо выставок какие задуманы проекты?

Н.П.: Мы планируем проекты в области современной архитектуры, современной моды и современного дизайна, на нашей территории проводятся также и различные коммерческие проекты, мы открыты для широкого круга культурных мероприятий.

ДИ: Вы сказали, что планируете показывать современную архитектуру?

Н.П.: Да. В этом году, например, будет выставка голландских архитекторов, в следующем году мы предполагаем принять участие в новой архитектурной биеннале.

ДИ: Какова структура вашего арт-центра?

Н.П.: На Винзаводе располагаются галереи и выставочные залы, мастерские художников, а также офисы и представительства компаний, так или иначе связанных с искусством, и конечно же, кафе, открытие которого мы с нетерпением ждем осенью.

ДИ: По какому принципу вы выбираете галереи и художников?

Н.П.: Мы сотрудничаем с хорошими галереями и художниками.

ДИ: Хорошие — это какие?

Н.П.: Это определяем не мы, а профессиональные сообщества. Вопрос



качества — не к нам. У нас нет специального подразделения по выявлению качества. Но ситуация для профессионалов понятна — есть интересные, востребованные художники и арт-проекты в самых разных областях. Необязательно жесткий contemporary ряд. Я бы с удовольствием сделал на Винзаводе выставку художника Гелия Коржева или Таира Салахова.

ДИ: *К вам и с улицы может прийти художник?*

Н.П.: Они периодически это делают. Только приходят они не к нам, а в галереи. Мы не занимаемся отбором и распределением художников по тем или иным проектам. Но если к нам приходит та или иная профессиональная институция с интересным проектом или заслуживающим внимания предложением, естественно, мы участвуем в его реализации.

ДИ: *Для вас важнее собственно идея проекта или имена, которые стоят за тем или иным предложением?*

Н.П.: Конечно, Винзавод не секта. Это площадка, открытая всему новому. Много сообществ по интересам разорились финансово и интеллектуально. Мы — демократичные люди, готовые живо реагировать на ситуацию. Многих художников, кто реализовывал свои проекты на Винзаводе, я не знал до этого.

ДИ: *Очень интересно было читать прессу о Винзаводе. Часто в публикациях встречалось утверждение, что в винзаводских подвалах художественные объекты незаметны на фоне архитектуры: очень сложное пространство.*

Н.П.: Это часто происходит. Художник всегда борется с пространством. Где-то уместен white cube, стерильный, галерейный бокс, который работает только на произведение, где-то пространство должно быть активным. Например, Валерий Кошляков умудрялся делать проекты в церкви, и справлялся с этим. Это проблема взаимодействия, работы художника с пространством.

ДИ: *И вы готовы в этом предоставить ему полную свободу?*

Н.П.: Дело в том, что все зависит от куратора. Куратором «Верю» был Олег Кулик. И он решал, в чем предоставлять свободу, а в чем диктовать кураторскую волю. Это вообще был очень сложный проект. Развивался он непросто, иногда болезненно, иногда блестяще.

ДИ: *И на выходе оказался сильным и цельным.*

Н.П.: Безусловно. Но, конечно, художники работали

с активным пространством, и я допускаю, что кто-то из них не справился. Но мне кажется, это хорошо, это нормально — такая живая ситуация. Ведь ошибок не совершает только тот, кто вообще ничего не делает.

ДИ: *Вас не смущает, что пространство очаровывает в каких-то случаях больше, чем произведения искусства, там представленные?*

Н.П.: Я бы так не сказал. Мне кажется, важным фактором выставки «Верю» было то, что она подчеркнула необычную атмосферу подвалов винохранилища. Возможно, для кого-то более интересно искусство, для кого-то — место, где оно находится.

ДИ: *А на кого был ориентирован проект?*

Н.П.: Проект не ориентирован на какую-то страту или определенное сообщество. Наша задача, наоборот, сделать так, чтобы человеку любого возраста и любых интересов было здесь приятно и комфортно. Что касается статистики 2-й Московской биеннале, то средний возраст зрителей оказался 32–35 лет.

ДИ: *Но это и есть биеннальная публика.*

Н.П.: Да. А проекты на Винзаводе очень разные, есть и классические, академические, есть и радикальные. Кто-то более интеллектуальные вещи делает, кто-то менее. Иногда бывает выставка, которую мало кто может понять. Это нормально.

ДИ: *Я узнала, что в выходные дни к вам приходят до двух тысяч посетителей.*

Н.П.: Да, это так. Но от проекта к проекту эта цифра меняется. Мы не ждем здесь толпы, но если зрители приходят — мы рады. Не могу сказать, что мы хотим, чтобы здесь было сто тысяч человек в день, таких задач мы не ставим. Винзавод живет и развивается по своей логике.

ДИ: *В проекте «Верю» вы сотрудничали с Музеем современного искусства, с Василием Церетели. Как это происходило? Какие у вас остались впечатления?*

Н.П.: Прежде всего я хочу сказать, что Музей современного искусства, безусловно, сейчас самая профессиональная организация в Москве, которая работает в этой области. По масштабу она крупнейшая. Количество выставочных проектов, которые музей делает совместно с разными людьми, поражает воображение. Музей этот был создан с нуля. И фактически, по количеству выставок и их качеству он сейчас вышел на уро-



вень крупного западного музея. Это беспрецедентно на мировом рынке, нет ни одного музея, созданного с нуля, хотя, пожалуй, можно назвать еще и Московский дом фотографии, который тоже быстро преодолел высокую планку. Вообще я считаю, что русские музеи сейчас самые «крутые», потому что они молодые, амбициозные и очень профессиональные. Что касается нашего сотрудничества с Музеем современного искусства, то и это беспрецедентный случай в музейной практике, потому что выставка была сделана музеем не на своей площадке и музей выступил в качестве генерального продюсера этого проекта. Для музейной практики это не характерно, но очень хорошо, что музеи ищут новые формы работы, и мне кажется, что это перспективный путь. И чтобы ситуация не была убыточной для музея, работы, созданные в рамках проекта, остались в музее. Таким образом, музей решает сразу две задачи: развивает художественный процесс и пополняет свою коллекцию. Мне кажется, очень красивая и умная схема. Раньше, в советские времена, такой деятельностью занималось огромное количество организаций, в союзах художников, комбинатах работали сотни человек. У них были солидные бюджеты, и они справлялись с этой задачей, но не с такой степенью оперативности, интенсивности. И я хотел бы здесь еще отметить роль Зураба Константиновича Церетели. Я с ним давно общаюсь и могу утверждать, что он очень восприимчив к разным формам искусства, даже тем, которые сильно отличаются от того, что делает он сам, и от того, что делает Академия художеств. Но будучи человеком широких взглядов на искусство, он воспринимает все новое и умеет с ним эффективно взаимодействовать. Честно говоря, меня это поражает, потому что семидесятилетний человек, достигший невиданного успеха, давно уже мог бы почивать на лаврах и жить былыми заслугами, но нет, делает для города вместе с Василием Музей современного искусства, который действительно является важнейшим игроком на поле современного искусства. Это говорит о том, что человек работает не только для себя, но и для других. А Василий — энергичный менеджер, и он прекрасно разбирается в искусстве.

ДИ: «Верю» — иллюстрация этого. Примечательно и то, что в проекте участвовали художники старшего поколения и молодежь.

Н.П.: И Кулик, и Меглицкая, и Гельман, и Айдан — все ориентированы на молодежь, и это говорит о том, что у них есть не только прошлое, но и будущее.

Беседу вела Юлия Кульпина

“Vinzavod is an open situation”

Interview with Nikolai Palazhchenko, art manager of Vinzavod

N.P.: We're interested in co-operating with good galleries and artists.

DI: Good — in what sense?

N.P.: It's the community of professionals, not we, that defines what is good and what is not. Matters of quality are not for us. We've got no special quality-proving office. Thank God, there is a community of professionals in Russia which is well known and which knows well the situation in this field. Needless to say, there are high-quality, interesting, in-demand artists and art projects in widely different areas. It is not necessarily a rigidly contemporary assortment.

DI: Can an artist-in-the-street get admission to you—provided he is a good one?

N.P.: Some actually do, from time to time. As a matter of fact, they come to the gallery, not to us. We don't do any selecting or arranging artists over some or other projects. Now, if some or other professional institution approaches us with an interesting project, or a proposal worthy of close consideration, we entertain them, of course.

DI: In the “I Believe” project, we co-operated with the Museum of Modern Art, with Vasily Tsereteli, in particular. How did you do it? What impression has it left?

N.P.: To begin with, I'd like to point out that the Museum of Modern Art is undoubtedly the most professional organization in this field in Moscow. It is the largest in scale. The number of exhibition projects which the museum tackles together with different people is impressive enough. The museum has been created from scratch. It has actually reached the level of a big Western museum both in quantity and in quality of exhibitions. There has been nothing of this kind on the world market. There is no museum created from scratch... Well, I may also refer to the Moscow House of Photography; it reached the same kind of level very quickly indeed. All other museums had a kind of background, in one way or other, and therefore I think the Russian museum now are very advanced, not least because they are young, ambiguous and very professional. As for our co-operation with the Museum of Modern Art, it was an unprecedented case in the museum practice, first of all because the exhibition was set up by the museum not on its own site and the museum itself actually acted as the general producer of the project. Not all museums do such things. And this is fine because the museum is now in search of new forms of existence. And I believe this is one of the worthwhile forms indeed.

Interviewed by Julia Kulpina

art digital 2006: пограничное состояние

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007
специальный проект



Даниил Томилов, Евгения Емец
Океан X Forms
2007
Лазерная инсталляция, видео



Виктория Бегальская
Рыбалка
2007
Видеоинсталляция

В России эволюция форм художественной выразительности, в которых используются современные технологии, отстает по сравнению с большинством западных стран.

В основе этого отставания — политические и экономические причины. Существовал строгий контроль за средствами технического воспроизведения вплоть до начала перестройки, принесшей радикальные изменения. Появившаяся вначале техника была дорогой, и первые художественные галереи и институты, позволявшие художникам получить навыки создания работ с использованием цифровых технологий, возникли лишь в начале 1990-х.

Фестиваль «Art Digital» стал провозвестником цифрового искусства в России. Первый «выпуск» в апреле 2003 года был заявкой на диалог о роли цифровых технологий в современном художественном процессе. В первом фестивале участвовали не только российские художники, но и гости из разных стран. Большое внимание уделялось использованию компьютерных технологий при создании произведения искусства, сохраняющего прямую связь (прежде всего статичность) с традиционными видами искусства, такими как живопись и рисунок.

Второй фестиваль обозначил ориентацию на расширение формата. Принцип фестиваля «Я кликаю, следовательно, я существую» стал более гостеприимным по отношению ко всему спектру «цифрового искусства»: это и интерактивные видеоинсталляции, и интернет-искусство, и однокамерные видеоработы, и мультипликация. Компьютеры, видеокамеры, проекторы, DVD-плееры и более сложная техника одним своим присутствием в выставочном зале подчеркивали отведенную им важную роль в создании и демонстрации новых форм художественного выражения.

Следующий фестиваль «Art Digital 2005: «Оцифрованная любовь» занялся анализом контекстуальных смыслов и подтекстов технологии и предложил зрителям бесчисленные варианты интерпретации названия проекта — объединения любви и цифровых технологий.

Четвертый фестиваль «Art Digital 2006: «Пограничное состояние», как и все предыдущие, предлагает зрителям новое содержание и новые направления, не отклоняясь тем не менее от одной из основных целей — продемонстрировать тщетность ожидания, что дискурс (контекст) работ, созданных с использованием цифровых технологий, может быть отличен от (дискурса) более традиционных форм, таких как скульптура, живопись или фотография. Как будто бы в искусстве использование двух различных средств вынуждает художника говорить на двух разных языках, а не на единственном, на котором он может говорить, — языке искусства!

Этот фестиваль собрал только российских художников, для того чтобы еще раз подчеркнуть стремление способствовать широкому использованию цифровых технологий в России. В нем приняли участие только два гостя из-за рубежа — Илья Чичкан из Украины и Анна Рябошенко из Грузии. Сообщая принципу отбора некоторый политический смысл, видео Ильи Чичкана «Гимн» является поэтическим воспроизведением национального гимна Украины, а снежный шторм в работе Анны Рябошенко можно интерпретировать как метафору напряженных отношений между Россией и Грузией. Но такой подход был бы ошибочен. Участие этих художников — способ продемонстрировать, что сложившиеся политические границы, причиняющие столько неудобств многим людям, в искусстве не существуют. В конечном счете искусство никогда не должно обслуживать политические или экономические интересы. Поэтому пропаганда цифрового искусства — самая суть Art Digital — это также и расширение диалога глобального, а не локального, узкомасштабного. Распространение новых технологий

раздвинуло границы. Вряд ли покажется парадоксальным предположение, что даже если бы все участники были россиянами, фестиваль все равно являлся бы международным.

Определенные географические пространства играют важную роль в некоторых работах этого фестивального выпуска. Представление места и его связи с духовностью вдохновили Татьяну Антошину и Артура Мурадяна на создание интерактивной видеоинсталляции «Дорога в Гималаях». Зрители виртуально переносятся в Тибет, на высоту 4600 метров над уровнем моря, где разреженный воздух и очень низкое атмосферное давление. Их движения в галерее трансформируются в визуальное и духовное путешествие на машине к вершине самой высокой в мире горы.

А концептуальной точкой отсчета для видеоинсталляции «Каллы» Марии Чуйковой становится Индия. Причем это как название цветов — главных участников инсталляции, так и имя индуистской богини, олицетворяющей Конечную Реальность. Константин Худяков, в свою очередь, выбирает Москву в качестве места действия для своих масштабных компьютерных произведений «Московский ковчег. Начало XXI века» и «Прощание со Сретенкой», повествующих о пограничном состоянии самой столицы, которая со времен перестройки стала свидетелем хаотичной перепланировки города и варварского сноса исторических объектов (Сретенка — улица в центре Москвы) с целью очистить место для новых зданий, преимущественно под офисы финансовых организаций.

В Москве разворачивается и сюжет цифровых принтов Семена Файбисовича из серии «Ночной Разгуляй», где Разгуляй обозначает место на севере старой Москвы. Однако здесь упор делается на пограничное состояние между двумя средствами выражения — цифровой фотографией и живописью. Представленные работы художник создавал с помощью мобильного телефона и компьютера.

Странные изобретения и события, которые сегодня имеют место в разных уголках планеты и публикуются в Интернете, по сути, являются имитационными средствами арт-блога Елены Немковой «www.brgttg.blog.com». Ее цифровые распечатки — это фактически нестандартные иллюстрации (нарисованные от руки, а затем отсканированные и вывешенные на сайте) к самым несуразным новостям, которые художница постоянно собирает из нескольких интернет-источников.

Видеоинсталляция «Палата №7» Александры Дементьевой и коллектива «Синий суп» воссоздают в тесной комнатке виртуальное пространство, навеянное чеховской «Палатой №6», в которой широкая, метров девять длиной панорама туманной земли уносит зрителей в полное загадок и чувственных ощущений путешествие. Еще одно необозначенное пространство или скорее мозаика еще более неоднозначных пространств с расплывчатым указанием на что-то далекое, служит основой для видео Антона Литвина «Далекая война». Женщина в центре композиционного плана окружена грубыми образами войны, возникающими и исчезающими с нерегулярной периодичностью.

По улицам города, которым может оказаться любой крупный мегаполис, движутся герои видео Ильи Пузенкова «Близость и расстояние». Они ищут теплоту человеческого контакта, но его слишком трудно отыскать.

Открытое пространство приморского местечка с невероятно большим количеством то тут, то там собирающихся вместе рыбаков — фон видеозлемента инсталляции Виктории Бегальской «Рыбалка». Странность, если не абсурдность теснящих друг друга мужчин с удочками истолковывается по-новому, практически как пограничное состояние! Уже вне контекста психоделического толка и присутствия человеческого фактора рыбная ловля также дает повод построить свое повествование дуэту Митро. Их видеоинсталляция «Альфа» сосредоточена на линии, разграничивающей такие первичные элементы, как вода и воздух, соединенные поплавком.

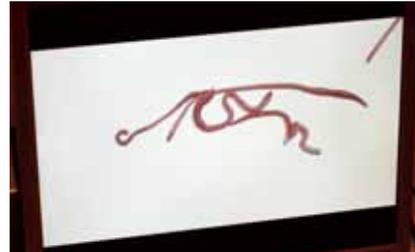
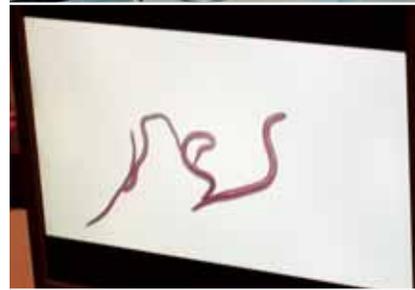
Дуэт Volga-Drive, отталкиваясь от псевдоэзотерических утверждений, визуально доказывает своей инсталляцией «Тайная жизнь углов», что определенные углы в доме могут оказаться входами в другое измерение. Или менее ироничными способами: отраженного света проекций лучей, танцующих в верхнем углу стены, — ключевой визуальный элемент «The Form of Memories» Ильи Трушевского. Они сопровождаются далеким звуком бегущих по улицам трамваев, который слышен только в наушниках.

Внутри дома разворачивается и действие аудиоинсталляции Авдея Тер-Оганьяна «Бублинковый игелит», а также видеоинсталляции Аристарха Чернышева и Алексея Шульгина «Телезритель». В первом случае людей из зала просто приглашают присесть на удобный диван, взять листы пузырчатого упаковочного материала (того, которым обычно прокладывают коробки с бьющимися предметами для их защиты от повреждений) из магазинной тележки и просто давить эти пузырьки. Во втором — посетители, севшие на диван и глядящие на экран теле-



Неля и Роман Коржовы
Потоки и ступени
2007
Видеоинсталляция

Митро (Михаил и Татьяна Никитины)
Альфа. 2005-2006.
Видеоинсталляция



визора перед собой, видят собственные лица, как по магии волшебной палочки сделанные из картинок прямого эфира, идущего по государственному телевидению в этот самый момент.

Небольшую комнату с интимностью компьютерного уголка в чьем-нибудь доме — место, где сегодня люди проводят много свободного времени, построила Виктория Ломаско для своей интерактивной видеоинсталляции «Message», посвященной напряженному ожиданию долгожданного электронного сообщения.

Предмет, присутствующий в каждом доме, — дверь с легкой руки Ольги Божко превращается в «разграничительную линию». Художник трансформирует каноническое изображение двери в игру, метко названную «Тяни-толкай», где одна дверь содержит в себе другую, та, в свою очередь, еще одну, и так далее. Подобным образом Петр Белый в своих объектах «Магия экрана» деконструирует (до пустого проржавевшего каркаса), плазменный экран, бесспорный показатель современности и обеспеченности быта.

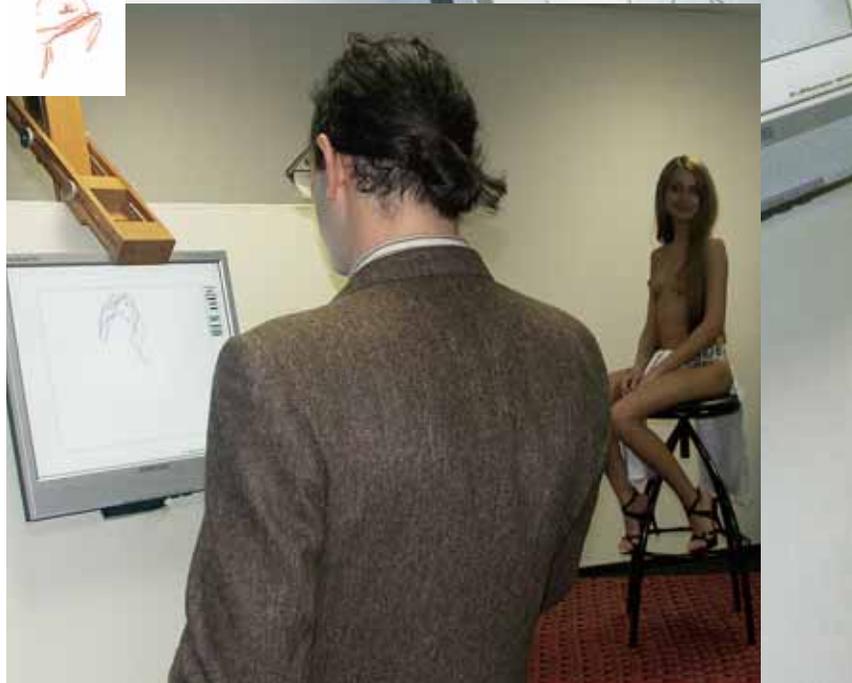
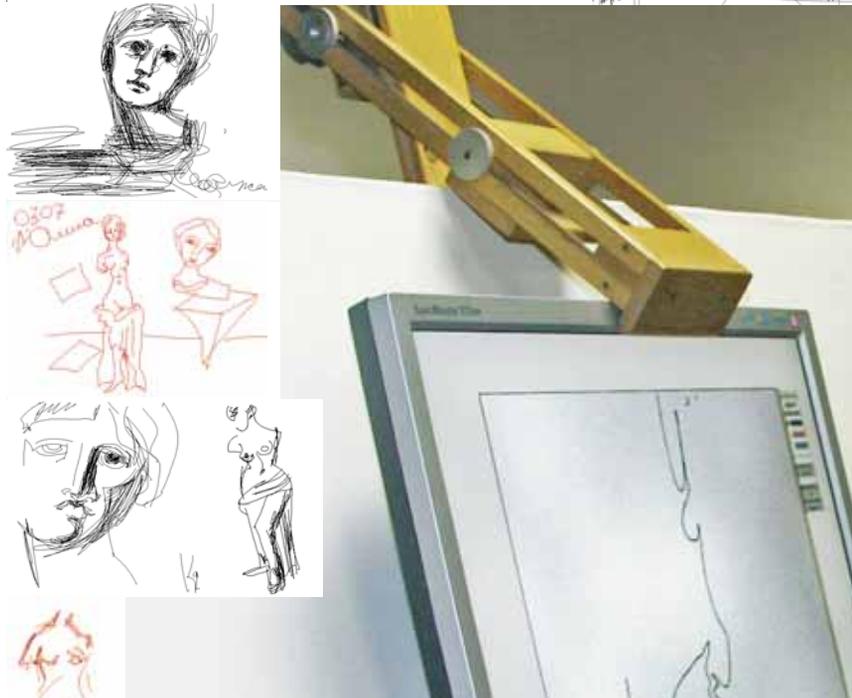
Нестандартный фонтан предлагают для иллюстрации «пограничного состояния» Неля и Роман Коржовы. Перевернутая пирамида большого размера заполняется «виртуальной» водой, льющейся из проектора. Подобным образом геометрические формы заполняют видео и лазерную инсталляцию Евгении Емец «Okean X Creative Studio». Здесь постоянно меняющиеся трехмерные геометрические фигуры становятся шумными и яркими входами в другие измерения. Простейшая геометрическая форма — куб — занимает центральное место в «Кубике Рубика» Владимира Логутова. Повторяется несколько раз такой простой жест — подбрасывание кубика в воздухе. Зрители пребывают в ожидании: это когда-нибудь кончится?

Подводя итог нашего путешествия по четвертому выпуску Art Digital, необходимо рассмотреть последний важный аспект: отношения художников с технологичными инструментами, которые они используют для выражения своей креативности. Станислав Шурипа в инсталляции «О духовном в искусстве» напрямую озвучивает свои взгляды на то, как все цифровое могло повлиять на искусство, и в особенности на его духовную сторону. В связи с этим одноименный авторитетный текст Василия Кандинского перерабатывается на цифровом оборудовании. А из цифрового принтера вылетают лишь листки бумаги, на которых все первоначальные слова заменили пробелы. От оригинала остались только знаки препинания. «Синие носы» в своем видео «Занимательное православие» в привычном для себя стиле обращаются к духовному. После нескольких секунд пристального разглядывания экран сначала темнеет, а потом в поле зрения появляется как будто лицо Христа, являя зрителю чудо.

И снова, как и в прошлых выпусках, «ArtDigital 2006: пограничное состояние» заявляет, что цифровые средства — это лишь одна из возможностей, не лучше и не хуже других, к которой может прибегнуть художник.

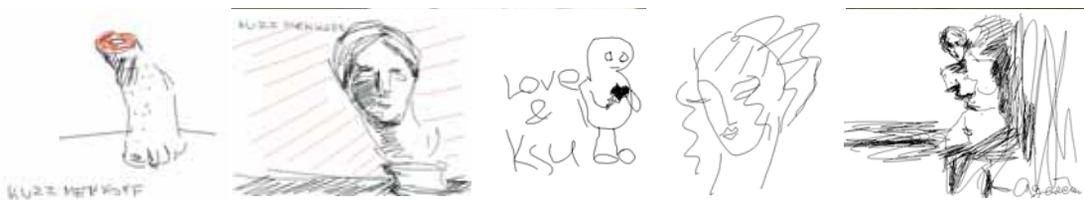
Интерактивная инсталляция Василия Церетели «Возвращение к истокам» умело иллюстрирует этот процесс. Посетителей приглашают в помещение — имитацию студии художника. За мольбертом с помощью оптической ручки и компьютера они могут нарисовать все что захотят из увиденного перед собой: модель, позирующую на подиуме, мраморный бюст или собственное отражение в большом зеркале. Затем результат их работы с помощью цифровой технологии проецируется на наружную стену для всеобщего обозрения, однако лишь на несколько секунд. Чтобы потом исчезнуть навсегда... или за пределы пограничного состояния.

Антонио Джеуза



«мне интересно вырастить специалистов...»

На вопросы ДИ отвечает
генеральный директор Объединения М'АРС
Наталья Косолапова



Василий Церетели. **Возвращение к истокам**
2007. Видеоинсталляция



ДИ: ...который в нашей стране на стадии развития.

Н.К.: Трудно сказать, может ли за 18—19 лет сформироваться рынок искусства. К тому же у нас условия тяжелые, и общественно-политические, и экономические, отечественные привычки к собирательству, коллекционированию нарушены. У нас прервалась связь времен в стране: 75 лет у трех поколений выбивали и выжигали нормы. К чему мы пришли? К тому, что норма установиться у нас не может. Наша жизнь похожа на кипящий котел, в котором всего много, нестабильная ситуация. Поэтому говорить, что рынок сформировался, я бы не рискнула. У нас сформировалось арт-пространство. Оно есть, потому что есть разные художники, они подразделяются на какие-то слои, группы: «шестидесятники», «пятидесятники», левый МОСХ, — художники-концептуалисты и т. д. Все это очень условно.

ДИ: И как это все вписывается в общемировую картину?

Н.К.: Художники, которые жили за «занавесом», изобретали велосипед. И что-то у них получалось в ситуации тотального подавления. Потом, когда все стало можно, всем стало лень. Потом снова художники побежали за западным паровозом, который ушел далеко вперед.

ДИ: Так неровности на нашем арт-пространстве мы проецируем вовне?

Н.К.: Думаю, что это особенности нашего менталитета. Учитывая историю, культуру, экономику нашей страны, это очень характерно для любой сферы. Взять парламент, экономику, там то же самое: постоянные рывки, скачки, отбегание назад и очень мало самоиронии и самокритики. Для нашего пространства ха-

ДИ: Наталья Александровна, история М'АРСа давнишняя, могли бы вы отметить значимые вехи?

Н.К.: Галерея М'АРС была создана в июне 1988 года группой художников, которых волновало состояние современного искусства в Советском Союзе, отношение к нему государства, своя судьба и судьба друзей. Это первая галерея в Советском Союзе, которая зарегистрировалась, открыла свои залы, начала выставочную и коммерческую деятельность. Ее создали как кооператив, потому что не существовало другой формы. А когда в 1990 году вышел закон об общественных организациях, ее перерегистрировали как общественную организацию. И по сути, всегда она называлась галереей М'АРС и никогда не была коммерческой структурой. Она создавалась людьми мечтательными, идеалистичными, энтузиастами, которые имели в виду пассионарные цели, повышение культурного уровня народа, помощь художникам, а также создание первого в стране музея современного искусства, создание коллекции. От этих целей М'АРС никогда не отказывался. Мы к ним движемся планомерно, но довольно тяжело на протяжении уже 19 лет.

ДИ: Изначально рискованный был проект.

Н.К.: Крайне рискованный. Вот сейчас, по прошествии всех этих лет, некоторые из учредителей (в живых осталось четыре человека), говорят, что если бы раньше представляли все трудности, не стали бы этим заниматься. Ведь что такое современное искусство? В любом случае это бизнес. Даже несмотря на то что М'АРС — общественная организация, все равно это арт-бизнес.

рактерны огромные, чудовищные противоречия, создание каких-то группировок, вытаптывание вокруг себя личных территорий, постоянная борьба. Я все эти годы говорила и буду говорить: у нас нет времени на вытаптывание и на борьбу, нам нужно каким-то образом объединяться и работать всем вместе. Это самый продуктивный путь. Замечательно, что существуют такие вещи, как «Арт Москва», замечательно, что существует много галерей, образуются новые пространства, люди вкладывают в это деньги. Это все прекрасно. И я это приветствую, никогда в жизни ни про кого плохого слова не сказала, и считаю, что это вообще должно быть под внутренним запретом. Потому что нужна только созидательная деятельность. У нас общество находится в таком тяжелом состоянии, до такой степени идет падение общечеловеческой морали... И если мы хотим, чтобы Россия вписалась в общеевропейский (я даже не говорю в общемировой) контекст, нужно обратить на это внимание. Нужно много усилий предпринимать для того, чтобы заполнить эту лакуну.

ДИ: *Как же ее заполнить?*

Н.К.: Для России и для русского народа всегда большое значение имели культура, искусство. Потому что для нас самыми доступными были чтение, театр, кино, это были отдушины. Меня очень удручает то, что происходит сейчас. Какой прекрасный у нас был театр, а сейчас он становится попсовым. Попсовым становится все. И многие художники, кураторы доказывали, что они занимаются актуальным искусством, а в итоге — слова. Посмотрите на дела, сразу возникает очень много вопросов. Поэтому, безусловно, нужно поднимать культуру, вкладывать в нее деньги, значительные деньги.

ДИ: *Но это и в самом искусстве подразумевает развитие и поддержку определенной направленности. Выставки, которые делает М'АРС, подчиняются вашей концепции?*

Н.К.: Нам уже много лет. Пятнадцать из них мы прожили на Малой Филевской, реализуя сверхзадачу — строительство этого здания и собирание коллекции для начала здесь новой жизни.

Мне всегда хотелось заниматься актуальным искусством, но для этого нужны хорошие помещения, потому что нельзя было делать значительные выставки в той пристройке на Малой Филевской. Сюда мы переехали четыре года назад и начали жизнь с чистого листа. Я придумала проект «Art Digital», он отражает мое понимание того, что мы должны делать. «М'АРСово Поле» — еще один мой проект, который мне тоже очень хотелось запустить. Я подыскиваю под каждый проект куратора, который вместе со мной его делает и с которым мне хорошо и приятно работать. В данной ситуации я очень рада, что нашла таких кураторов, как Антонио Джеуза для «Art Digital», мы с ним работаем душа в душу, как Ира Яшкова для «М'АРСова Поля».

ДИ: *Планируете продолжить совместную работу?*

Н.К.: Да, «Art Digital» проходит каждый год.

ДИ: *А «М'АРСово Поле»?*

Н.К.: «М'АРСово Поле» — проект с молодежью. Отбор в течение года огромного количества работ со всей страны. Ведь очень интересная ситуация: чем дальше от центра, тем интересней, а чем западней, тем больше художники повторяют то, что уже было, а чем дальше от Москвы в восточную сторону, тем интереснее решения.

ДИ: *Вы накопили уже значительное число контактов.*

Н.К.: Да, и это здорово, но нужно постоянно зарабатывать на это деньги. Получается, что мы выполняем государственные задачи и вынуждены сами на них зарабатывать деньги. Каждый проект требует огромного напряжения сил.

ДИ: *И все только на энтузиазме?*

Н.К.: И «Art Digital» тоже нелегко поднять было. А вот «М'АРСово Поле»... Честно говоря, только после того как мы во второй раз провели этот проект, у меня появилось ощущение, что мы его запустили. События начинают вокруг него закручиваться.

Только финансирования все равно нет. А художники у нас замечательные.

ДИ: *Расскажите о тех, с кем вы работаете.*

Н.К.: По возрасту мы «шестидесятники», «семидесятники», а по духу мне очень близки актуальные художники, мне интересна молодежь. Я ее понимаю, и мы говорим с ними на одном языке. И они меня понимают. Значит, я пока могу работать. Но были моменты, когда некоторые кураторы говорили: М'АРС не имеет четкой концепции, он и с левым МОСХом работает, и что-то пытается с западными художниками делать, и молодежь привлекает. Такая концепция М'АРСа всех сильно раздражала. Но как можно выкинуть левый МОСХ? Как можно выкинуть даже битую-перебитую Малую Грузинскую? Без Малой Грузинской много чего не было бы. Это как из песни слова не выкинешь. Малая Грузинская объединяла людей не по эстетическим принципам, а по принципу неприятия действительности. И туда попадали совершенно разные художники. Там выставались Кабаков, Гороховский, Немухин, Янкилевский, Плавинский, Штейнберг, Краснопевцев, Пивоваров, Брускин, Зверев, Натта Коньшева и какие-то художники, которые не выдержали испытания временем. Нельзя перечеркнуть Малую Грузинскую и сказать: все это был китч, хотя китча там было много. И нашего доморощенного «сюра» тоже много. Сюрреализм, кстати, я не люблю, я его немножко боюсь, потому что грань между сюрреализмом и китчем очень тонкая и зачастую ее перепрыгивают очень лихо.

ДИ: *В этих вопросах вы доверяете себе? Своему опыту? Интуиции?*

Н.К.: Скорее своему чутью. Оно же вырабатывается годами, я тоже многому научилась за свою галерейную жизнь.

ДИ: *Что вы еще планируете осуществить?*

Н.К.: У меня еще есть большая мечта, к которой никак не могу подступить. Хотя она из тех, что потихоньку начинают оформляться. Это мечта об арт-медиацентре, я не успокоюсь, пока мы не откроем у нас крупный, настоящий, серьезный арт-медиацентр. Это очень важно. И еще у меня есть мечта о проекте международного мастер-класса графического искусства. Потому что в Москве ни одного большого графического события не происходит. А графику я очень люблю, это тончайший, изумительный жанр искусства. У нас есть великолепные графики, с сорока-пятидесятилетним опытом творческой деятельности, которые практически никогда не выставлялись. И они зачастую не хотят выставлять свои, как я их называю, «клондайки» потому что графика — тонкая материя и художник-график, как правило, очень тонкий персонаж. И вот они хранят эти свои монбланы работ и не дают к ним подступить, потому что им нужна какая-то система координат, в которой они могли бы существовать. Вот поэтому мне хочется этот международный мастер-класс сделать. Я сейчас ищу куратора. У нас много идей, но нужны обязательно молодые руки, глаза и мозги, в такой работе рождаются и растут молодые курато-



ры. Здорово, когда ты можешь дать им возможность расти, зарабатывать себе авторитет и имя. Мне интересно вырастить как можно больше специалистов.

ДИ: *Вы ощущаете нехватку специалистов?*

Н.К.: Очень ощущаю. Я сейчас ищу куратора, который мог бы заниматься нашим графическим проектом каждый год или сделать биеннале. Биеннале есть в Калининграде, Новосибирске, но в Москве нет такого графического форума. Представляете выставку, и каждый раз какой-то один художник заглавный, у него может быть самая большая экспозиция, система всяческих мастер-классов, семинаров, показов, курсов.

ДИ: *А современному актуальному искусству присуща такая тонкость, о которой вы говорите?*

Н.К.: Да, безусловно. Вот если взять нынешний «Art Digital», то его можно считать абсолютно актуальным проектом. По техническим средствам, по концепции и по художникам, которые в нем работают. Мы выбираем из огромного количества работ. Мне например, наш «Art Digital» нравится. Посмотрите, какие были прекрасные проекты. Они действительно очень тонкие. Как графика.

ДИ: *Но это другая тонкость?*

Н.К.: Концептуальная тонкость, тонкость задумок и замыслов. Ведь здесь не было ни одного проекта на уровне клоунады. Современное искусство зачастую — это эпатаж, вызов, насмешка, похотывание, похикивание. Это все есть, и это мейнстрим. Видимо, таковы эволюционные процессы. Мы не властны над ними. Ведь все в мире происходит по каким-то собственным законам. Значит, мы должны как-то этот период осмыслить, быть к нему внимательным и двигаться дальше. Сейчас много говорят, что идет возврат к фигуративу, к живописи. Зачастую желаемое выдается за действительное.

ДИ: *Вы говорите о ситуации в России? Или это общая ситуация?*

Н.К.: Да, наша страна как часть всего мира тоже по этим законам должна бы жить.

ДИ: *Здесь есть зависимость от полученной художниками школы?*

Н.К.: Мне кажется, что в конечном счете каждый художник формируется сам. Он должен быть очень активным, много читать, много смотреть, много видеть и, получая какую-то сумму знаний, формироваться сам. Я соприкасалась с системой образования здесь и на Западе. В общем-то, что здесь, что там — только от человека зависит, кем он станет.

У нас давление в сторону классического образования, взяты тот же Суриковский. Нет доступа к современным технологиям. А там этот доступ есть. Есть курсы факультативные и основные, по любым медиа, и фото, и видео, ты можешь заниматься чем угодно, но должен отработать определенное количество часов, например офорта, занятия по энкаустике, искусству Древнего Египта. Потом ты занимаешься современными направлениями. Но там никто никого не давит. Если у тебя есть цель и сверхзадачи, можешь чего-то достигнуть. Если ты вялый, не получится ничего. Там человек стоит перед выбором. У нас же система образования похожа на каток. Люди с талантом, врожденным чувством цвета, которые поступают в художественные вузы, выходят тиражированными воплощениями своих руководителей мастерских. Необходимо соединить школу и доступ ко всем новым технологиям.

ДИ: *То есть культуру преподавания надо так же кропотливо восстанавливать, как и всю культурную ткань?.. Расскажите, пожалуйста, о коллекции «М'АРСа».*

Н.К.: В коллекции у нас более 2500 единиц хранения. Причем что-то уже не выдержало испытание временем, но есть цельные хорошие куски, фрагменты коллекции. Например, большое собрание работ Леонида Пурьгина. Это абсолютно аутентичный художник, явление в искусстве. Хорошие гиперреалистические работы Сергея Шерстюка, тоже ныне покойного. Его работ в таком количестве и качестве в других коллекциях и музеях нет. Мы продолжаем работать над коллекцией, ее надо постоянно переосмысливать и двигаться дальше. И замечательно, если удастся осуществить идею с арт-медиацентром, где возможны будут обучение художников арт-технологиям, большая практическая работа по проведению выставок, инициированию работ. А все упирается в деньги, очень мало людей, которые бы покупали современное искусство, интересовались, любили бы его. Опять же потому, что есть такая страшная лакуна в нашей культуре.

ДИ: *И нет включенности в современный художественный процесс?*

Н.К.: Да, ведь это нужно полюбить, почувствовать эту гармонию, драйв современного искусства. Нужно постоянно быть включенным в этот процесс, не выпадать из него. В июне нам будет 19 лет, путь нелегкий, но замечательный путь, ведь после нас сколько галерей открылось, но многие и закрылись. Есть очень серьезные галереи, к которым мы относимся с уважением. Дай Бог нам всем удачи.

Беседу вела Юлия Кульпина

«МЫСЛЯЩИЙ РЕАЛИЗМ» ИЛИ НЕМЫСЛИМЫЙ МОДЕРНИЗМ?

На вопросы «ДИ» отвечает искусствовед, арт-критик,
куратор проекта «Мыслящий реализм» Екатерина Деготь.



ДИ: Если бы на Московской биеннале были номинации, то ваш проект в Третьяковке «Мыслящий реализм», думаю, попал бы в «Самый неожиданный». Соединить в одном выставочном пространстве русское передвижничество и современное радикальное искусство... Этого пока еще не делал никто. Прежде всего, наверное, потому, что традицию видят, основываясь на визуальной форме. Кроме того, реализм способен доставить зрителю детскую радость узнавания, а современное искусство сложно для восприятия неподготовленного зрителя. Хотя, если говорить о критической и литературной составляющей русского передвижничества и современного искусства, эти параллели возможны и, более того, очевидны. Очень убедительна и интересна бумажная часть проекта.

Е.Д.: В Третьяковке не все удалось сделать, как было задумано, но то, что получилось, меня полностью устраивает. Вы сейчас воспроизвели несколько клише про реализм и про современное искусство, которые мне представляются попросту неверными. Во-первых, современное искусство никак не радикальное. Мы иногда можем говорить о некоторых радикальных формах мышления, но ни в какой определенной форме они не проявляются. Так, возможно, было во времена «Черного квадрата» Малевича, но это давно уже не так.

Что в актуальном искусстве неожиданного? Для современного человека как раз более неожиданны картины Перова. Если он внимательно на них посмотрит и увидит, как их тщательно писали на доске крошечной кисточкой в течение многих и многих месяцев. Современный человек привык к фотографиям, к видео, к чему-то, что делается мгновенно. Картины в Третьяковской галерее гораздо более непривычны для современного человека, чем то, что показано у меня на выставке — видео, большие цветные фотографии, рисунки, — обычный визуальный фон для современного человека, живущего в городе. Во-вторых, вы говорите, что современное искусство требует каких-то специальных знаний, а русский реализм — нет. Все наоборот. Современное искусство требует абсолютно никаких знаний. За исключением отдельных художников, у которых за фотографиями, допустим, скрывается какой-то сюжет, программа. Но и у них всегда есть два слоя, то есть эти работы рассчитаны и на того, кто потратит две минуты и этот тайный смысл никогда не узнает. То, что представлено у меня на выставке, не требует абсолютно никакого знания, кроме

самого поверхностного знакомства с картинами Третьяковской галереи. Вообще современное искусство сейчас стало крайне несложно для восприятия, в этом, может быть, его проблема, его недостаток. А вот старое искусство, напротив, требует больших знаний. Чтобы правильно воспринять те же самые картины Перова, вы, например, должны быть в курсе социально-политических проблем 60-х годов XIX века, о которых аудитория Перова прекрасно знала. Или, например, картины на мифологические сюжеты. О них современный человек имеет весьма слабое представление. Поэтому, конечно же, именно старое искусство требует специальных знаний, а современное — это такая масскультура для интеллектуалов.

ДИ: Вот-вот, для интеллектуалов. И знакомство с какими-то философскими течениями предполагается.

Е.Д.: Абсолютно не предполагается. Это иллюзия. Ваши представления об образованности современных художников вообще слишком оптимистические.

ДИ: Делая проект «Мыслящий реализм», какие задачи вы перед собой ставили?

Е.Д.: Моя выставка построена на комментариях к русскому реализму, которые были сделаны художниками или специально для выставки, или когда-то раньше, но не специально для выставки, или эти ассоциации вообще на моей совести. Это некий комментарий к задачам, которые ставили перед собой русские художники XIX века. Сейчас эти задачи во многом забыты, но, как мне представляется, они до сих пор не решены. И мне хотелось обратить внимание современного искусства на историю. Почему я это делаю? Вдумаемся в термин: современное искусство, искусство современности, искусство наших дней. Когда-то это был очень и очень радикальный жест — оторваться от прошлого, оторваться от истории. В XIX веке история и наука вообще играли огромную роль и очень давили. Каждый образованный человек должен был знать латынь, и искусство очень тянуло назад, в античность, классицизм... Оторваться от этого и сказать, как сказал Бодлер, что настоящий художник — это художник сегодняшнего дня (а его художник сегодняшнего дня был тот, кто модные картинки рисовал), это было очень смело и радикально. С тех пор ситуация очень изменилась. Сегодня история не играет никакой роли, и прошлое мгновенно забывается. Историю современный человек знает по сериалам про королеву Марго. Источник наших зна-

ний о мире — газеты и журналы. Наука потеряла свой престиж, художника не интересует этот контекст, он не хочет попасть в историю, он хочет попасть в телевизор. Потому задача принадлежать только сегодняшнему моменту — это общепринято, консервативно. И гораздо более радикальный жест — укоренить искусство в истории. Но в какой?

Можно было сделать выставку про то, что современные художники продолжают традиции. Можно было бы даже икону найти и современных художников, которые продолжают традицию иконы. Моя задача была найти не вообще любое прошлое, а именно то, которое стало источником и началом русского модернизма, первой точкой искусства, которое видит свою ответственность в том, чтобы говорить о социально-политической картине сегодняшнего дня. И такое искусство во Франции представлял Курбе, а у нас передвижники. Во Франции все знают, что Курбе — это отец французского модернизма, что из него вышли импрессионисты, Сезанн и т.д. А у нас принято противопоставлять передвижников и Малевича. Как будто они враги. На самом деле они стоят по одну сторону баррикад.

ДИ: *Малевич это осознал?*

Е.Д.: Да, конечно.

ДИ: *Разве отечественный авангард сам не отвергал предшественников, а в их числе и передвижников?*

Е.Д.: Русский авангард отвергал буржуазное представ-



Сергей Братков

Крестный ход III. 2006

Александр Иванов

Явление Мессии. 1837–1857



ление о картине, как о продажной женщине. Но точно так же это отвергали наиболее радикальные русские передвижники. Просто у передвижников был салон, как раз ко времени Малевича заполненный изображениями каких-то дам в шляпах. А большие идеологические картины, например Сурикова, Крамского, составляют очень важную сторону русского искусства. Это искусство постановки неких идеологических проблем, очень модернистское по своей сути, и оно ближе к Малевичу, чем это можно подумать, исходя из внешней формы. Это и есть то, что я еще хотела сказать этой выставкой: внешняя форма не важна, гораздо важнее содержательная сторона искусства. Мы должны уметь видеть общность в самых разных формах. Меня интересует художественная стратегия, а не форма. В русском искусстве было несколько художников, имевших очень интересные стратегии, которые ставили перед собой очень интересные задачи. И это то, что мне хотелось показать. Вот что не получилось. Не получилось в рамках галереи развесить современные вещи в разных залах. В музеях технически передвигать картины крайне сложно из-за системы сигнализации. Потому что экспозиция создается на века. Консерватизм Третьяковской галереи заложен в самой технологии. И они сами от этого страдают, по-моему. Но таково представление о Третьяковской галерее: это сокровищница, где все вещи лежат и никогда не перемещаются. Ведь русский авангард ездит на какие-то выставки, а реализм — нет. Серьезных выставок русского реализма не было. Прошла выставка Репина, и то она носила скорее популистский характер. Эти вещи никуда не путешествуют, они там всю жизнь висят. Это наше национальное достояние, это и наш крест в каком-то смысле.

ДИ: *А они могли бы вызвать какой-то интерес?*

Е.Д.: Смотря как показать. Это трудно, потому что во всем мире к искусству XIX века существует предубеждение. Оно как бы не нужно уже.

Вот вы говорите — радикальное искусство. Оно когда-то было радикальное, когда его любили немногие. В первой половине XX века мало было поклонников современного искусства, но сейчас, даже в Москве, не говоря уже обо всем остальном мире, выставка современного искусства — место, куда ходят по воскресеньям всей семьей, с детьми. Там все прыгает, светится, есть кино, дети могут побегать, существуют прекрасные кафе. Современное искусство — это форма развлечения. Что, в общем-то, усложняет художнику задачу — бороться с этим ожиданием.

ДИ: *Но многих это угнетает, надо заметить, потому что осталась своего рода генетическая память о миссии художника, о миссионерстве. Хотя давно эта роль слабо выполняется, а последнее время вообще сведена на нет, но память-то осталась.*

Е.Д.: Конечно. У многих осталось представление о предназначении искусства. Просто это сложнее сделать. Именно поэтому я в рамках биеннале сознательно делала проект, который, что называется, не вписывается в мейнстрим биеннале. Считается, что можно апеллировать к чему угодно — к иконе, к Малевичу, даже к советскому искусству, но не к реализму XIX века. Хотя там были поставлены социальные задачи, которые до сих пор искусство выполнить не может. Оно не в состоянии с той же долей социальной ответственности, например, посмотреть в лицо нищим и убогим,

как это делали художники XIX века. Это, во-первых. А во-вторых, «Мыслящий реализм» — это маленький проект. В современном искусстве, и в России особенно, все хотят делать мегапроекты, престижные и масштабные. При этом несущественно, как реализована кураторская задача, как реализовано чисто логистически... Важны только огромный масштаб и пиар. Я сама люблю большие проекты, но в данном случае мне захотелось создать как раз что-то очень маленькое, очень локальное по своей задаче, но зато сделанное.

ДИ: *Когда два года назад мы говорили с Дмитрием Приговым по поводу Первой Московской биеннале, он предположил, что будущее за маленькими, локальными проектами. Но на одной из последних встреч художников, участвовавших в проекте Олега Кулика «Верю», во время обсуждения, каким должен быть следующий шаг, сошлись преимущественно на том, что надо делать очередной блокбастер.*

Е.Д.: Для всех не знаю, но для Кулика следующий шаг — получить место, например куратора какой-то корпоративной коллекции. Такова логика развития событий. Смотрите, что произошло с Иосифом Бакштейном. Он стал куратором Первой Московской биеннале, участвовал в создании кураторского проекта, но он фактически перестал быть куратором Второй биеннале, хотя и есть сделанный им проект. Зато он достиг инного карьерного уровня — стал руководителем огромного фестиваля. Его карьерный рост заключается в избавлении от профессионализма узкого специалиста. То же самое должно произойти и с Олегом. Или он получит свое шоу на телевидении, или станет директо-



Борис Михайлов

Без названия. Из серии «У земли»

1991



Коллективные действия
Третий вариант. 1978
Фотодокументация акции

ром музея, или что-то в этом роде. Но не куратором. Кураторский проект — всего лишь ступень к достижению власти.

ДИ: *А как вам идея проекта «Верю», она органична для нашего времени?*

Е.Д.: Проект «Верю» чрезвычайно органичен, как и все, что делает Кулик. Он органичен: а) по своей идее, б) потому что эта идея не реализована в выставке. Она заявлена, но ничего от нее на выставке не осталось, и это никого не беспокоит. Это очень органично и очень характерно для современной России. Потому что нельзя эту выставку назвать тематической. С одной

стороны, выставка поражает своим масштабом и витальной энергией. С другой — смысл ее, что называется, ускользает от наблюдателя. Потому что там есть ряд произведений, которые к теме религии вообще не имеют никакого отношения, например, «Троллейбус» Валерия Кошлякова или видео Ольги Чернышевой, кстати, лучшие работы на выставке, но к этой теме отношения не имеют. Есть ряд работ, которые имеют отношение к теме, но непонятно какое, и что хотел художник сказать своим произведением, совершенно не ясно. Такое «плавающее» отношение художника к своему высказыванию очень типично и, что называется, органично.



ДИ: *Но никто и не хотел напрямую касаться религии. Этого не было в замысле.*

Е.Д.: Я в этой выставке вообще не вижу никакой темы, кроме некоей витальной энергетики — создать большую работу в большом пространстве, что для большинства художников до сих пор действительно было невозможно. Интересна также институциональная ситуация, когда неизвестно, что с этими работами потом будет. Они уже сейчас наполовину развалились, а потом, видимо, будут вообще уничтожены. Уроки «Арт-Клязьмы» здесь, конечно, были учтены.

ДИ: *Если почитать книгу «Хепиа», да и ваши интервью в журнале WAM, то в рассуждениях художников слышатся ноты, не слишком характерные для представлений о них, как неких ниспровергателях, отрицателях и далее в том же ряду. Я бы сказала, что некоторым из них даже присущ сентиментализм.*

Е.Д.: Существует мифология современного художника, что он такой нигилист, что он все разрушает и ничего святого у него нет. Это неправда. Такие фигуры вообще редко в жизни встречаются. И среди художников они были, но мало... Встречи на Винзаводе поставили диагноз современному художественному сознанию, и это мне очень интересно.

ДИ: *Ваше мнение в целом о Второй Московской биеннале и об основном проекте в частности? И если можно, в сравнении с Первой биеннале. Уже, наверное, можно, наметить какую-то тенденцию.*

Е.Д.: Любознательность свою я удовлетворила тем, что увидела много интересных художников. Хорошо ли это как выставочный проект? Это другой вопрос. То, что башня «Федерация» посещалась, то, что туда приходило огромное количество молодежи, это, безусловно, хорошо. Но вопрос в том, что эта биеннале говорит о том, какова Москва, и что здесь можно сделать. Например, на Первой биеннале стало ясно, что кураторы не способны создать один проект. Подозреваю, это связано с тем, что все происходит в Москве. Вообще коллективные проекты делать сложно, и если бы коллективная выставка устраивалась в Лондоне, то, думаю, кураторы нашли бы возможность хотя бы раз в два месяца встречаться. Через Лондон пролегал много маршрутов художественных выставок. В Москву же интересно приезжать тем, кто любит ходить по ночным клубам и веселиться, но кураторы Московской биеннале к ним не относятся, они люди занятые и, семейные. В Москву приезжать для них обременительно, и они приняли решение, что каждый из них делает свою выставку. Но на самом деле все выставки в башне «Федерация» сливаются одна с другой, просто каждый отвечал за свой сектор. Нет отдельной интеллектуальной идеи у Бакштейна, отдельно у Буррио, отдельно у Мартина и т.д. Кураторы свою задачу выполнили: плохих работ нет, все хорошо сделано. Выставка, которая воспринимается отдельно, это американское видео в ЦУМе. Но она, насколько я понимаю, пришла к нам практически в готовом виде. Это тоже новшество, и не самого, может быть, позитивного свойства: Москва превращается в такое «second hand» место. Но может быть, вообще не нужны биеннале, а надо привозить больше готовых выставок. Все дело в реалиях московской жизни. Что изменилось по сравнению с предыдущей биеннале, так это место проведения. Успех Первой Московской биеннале во многом

был связан с музеем Ленина. Знаковое место. В представлениях иностранных гостей оно воплощает то, что должна была сделать Московская биеннале — так или иначе апеллировать к советской традиции. Но этого не произошло. Им пришлось в огромном зале показать фильм про Ленина, что заставляло вспомнить: этого нет, ни один художник этой темой не занялся, и современная Москва вообще игнорирует свою историю, в особенности советскую. Все было обманом. Поэтому гораздо честнее перенести Основной проект на ту площадку, которая характерна для сегодняшней Москвы, то есть связана с недвижимостью и с деньгами. В месте проведения заложено множество значений. Символично то, что здание недостроено, что безопасность людей там в принципе никого не волнует. Получено некое пустое место, а что над ним там еще строится, на это вообще всем плевать. В Москве сейчас дикий голод на пространстве. Пространство — это деньги, и вот, пока его еще не успели превратить в деньги, оно на секунду отдано художникам. Вот правда о Москве. В этом смысле Вторая Московская биеннале, для тех кто понял все это, очень многое сказала о том, какова современная Москва.

ДИ: *Как вы полагаете, дальнейший путь развития искусства будет пролегать в том же русле индустрии развлечения?*

Е.Д.: Искусство заняло эту нишу — предмета инвестиций на рынке предметов роскоши, потому что искусство — единственный товар, который продается, как уникальный экземпляр. То есть искусство как что-то, что вешается на стену, будет. И искусство как что-то, что помещается на большие выставки, типа биеннале, тоже будет. И думаю, такая система будет развиваться с огромной скоростью. Это тоже рынок, но другого типа. Там делаются имена. Поэтому будет все труднее и труднее создавать вещи, которые сопротивляются индустрии, но то, что искусство будет все время искать для себя какие-то формы социального существования, это, безусловно, так.

ДИ: *Илья Кабаков как-то изрек о современной ситуации: «Искусство умерло, а художники остались».*

Е.Д.: Искусство как идея, конечно, существует. Но мне кажется, что все-таки важная роль будет у куратора. Но у такого, который будет делать интеллектуальные проекты, а не просто менеджера. Сейчас куратор вырождается в культурного менеджера, который ворожит огромными бюджетами и огромными проектами. Мне же кажется более интересным делать книги, журналы, выставки, то есть небольшие проекты. Я не уверена, что за ними будущее, будущее наверняка за большими, но другое дело, что в этой системе должны оставаться ниши для чего-то более интересного. Мне как автору и как потребителю более любопытны специфические проекты. Я думаю, что это пространство будет всегда, хотя, конечно, при капитализме главное место всегда останется за мейнстримом, коммерческим искусством.

Московская биеннале становится все более представительной. Почти никаких кураторских проектов нет, а есть проекты институций, в которых все представляют свои коллекции, носящие чисто коммерческий характер, но которые подаются как музейные. То есть у нас пока коммерция побеждает по всем направлениям.

Беседу вела Лия Адашевская

в кровном родстве

Специальный проект «Мыслящий реализм» (куратор Екатерина Деготь), развернувшийся одновременно в двух пространствах — выставочном (один зал в ГТГ в Лаврушинском) и журнальном (WAM, № 26), оказался из ряда неожиданностей, которые преподнесла нынешняя биеннале. И неожиданностей симптоматичных, свидетельствующих о переменах в настроении, ощущениях, самооценке представителей современного искусства, как художников, так и арт-критиков.

Учитывая место проведения, вполне логично было предположить, что речь пойдет о вписывании современного искусства в отечественную традицию.

Чисто визуально галерейная часть проекта являла собой вполне обычную выставку современного искусства: фото, видео, текстовые сообщения, характерные графика и живопись. Список участников опять же не вызывал вопросов: Илья Кабаков, Эрик Булатов, Дмитрий Гутов, Валерий Кошляков, Дмитрий Пригов, Ольга Чернышева, Юлия Кисина, Павел Пепперштейн, Юрий Альберт, группа «Коллективные действия», Анатолий Осмоловский, Сергей Братков, Владимир Куприянов.

Неожиданным же было представление в качестве «теней забытых предков» русских реалистов XIX века, начиная с Александра Иванова и заканчивая Илейей Репиным. Нехарактерной оказалась и интонация проекта — не самоуверенный снобизм интеллектуалов, отстраненно рассуждающих о вещах для них далеких, а что-то пусть отдаленно, но напоминающее смиренное покаяние блудного сына. Существует заблуждение, что современным авторам, называемым актуальными, свойственно нигилистическое отношение к реализму. Но это миф, в чем можно убедиться, прочитав журнал WAM, № 26.

Таким образом, проект «Мыслящий реализм» — это своего рода приглашение к пересмотру некоторых наших стереотипных представлений и о русском реализме, и о современном отечественном искусстве, и, в частности относительно корней современного искусства, попытка корректировки его родословной с весьма раскручиваемым сегодня почвенническим уклоном. Наведение мостов между актуальным творчеством и отечественным реализмом XIX века — несомненно, жест смелый и, как представляется по первому впечатлению, во многом спорный, тем более что в нашей стране современное искусство принято считать закономерным продуктом русского авангарда начала прошлого века и западных влияний. Что вполне логично, но только если основываться на визуальном и тактическом аспектах.

В принципе, ничего удивительного — совпадение физиономических и поведенческих особенностей говорит о кровном родстве. Но здесь вот что важно: их отсутствие не исключает оное. И здесь риску провести параллель с последними научными выводами относительно происхождения современного человека.

Генетики пришли к выводу, что все мы, живущие на Земле, и белые, и черные, и желтые, и красные, все-все мы имеем общего прародителя. Библия, как и все прочие древние мифы, была права: все мы, такие разные, потомки в прямом смысле одного Адама. На наличие этих непроявленных генетических связей, но только в искусстве и указывает Екатерина Деготь в своем проекте. Проводя пунктир традиции, она основывается прежде всего на социальной ориентации реализма XIX века и современного искусства, а также на попытке их противостояния салону. На критическом характере, присутствующем им обоим.

Таким образом, что касается аспекта стратегического, а в данном случае речь идет не просто о занятии чистым искусством, но искусством, занимающим активную социально-политическую позицию, с претензией на влияние на процессы, происходящее в обществе, приходится признать, что истоки такового действительно восходят к реализму XIX века. Который, следовательно, по своей содержательной сущности и не столь явно выраженной этнической составляющей и является началом модернизма, явления с отчетливо выраженным критическим импульсом и оценочным критерием, проецирующимся на действительность.

Еще не так давно отношение к передвижникам было довольно сдержанным. Их-то и рассматривали прежде всего как революционеров. Революционеров содержания, что, впрочем, соответствовало истинному положению вещей. Именно содержательная сторона не устраивала реализм в позднем академизме, его формализм, его оторванность от реальной жизни. Если, конечно, не считать связью украшение интерьера.

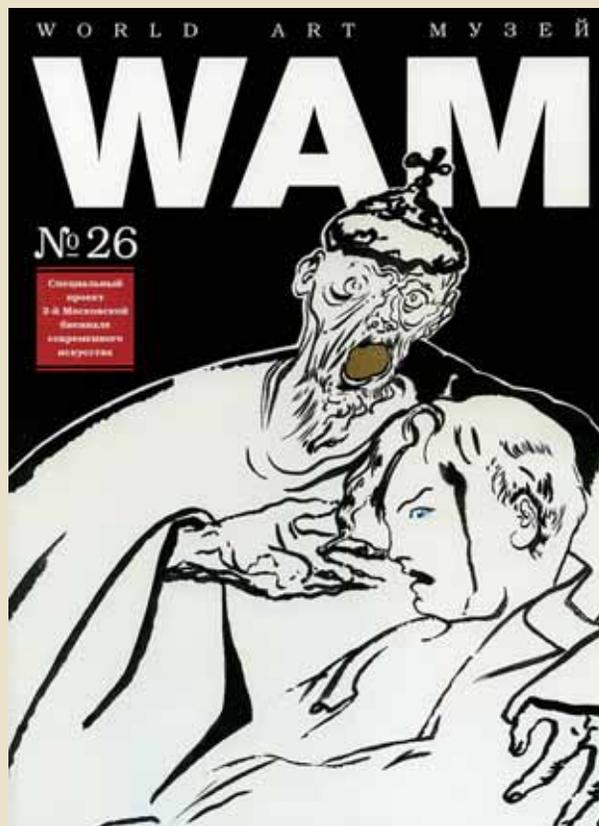
«Наша задача — содержание», — декларировал И. Репин. «Внешность в картине не имеет сама по себе никакой цены и должна всецело зависеть от идеи», — утверждал И. Крамской.

Это выдвигание на первый план идеи, или, как мы сейчас говорим, концепции, очень важно. Как важно и не то чтобы умаление роли эстетического, но его подчинение идее правды жизни. «Нельзя требовать от автора, чтобы в его произведении дикий чеснок благоухал еще и незабудками!» — говорит Н. Чернышевский.

И опять Крамской: «Если картина возбуждает толки, и даже оживленные, значит, в ней есть же что-нибудь; стало быть, искусство может исполнять роль несколько более высшего порядка, чем украшение и забава жизни».

Один из основных моментов модернизма инспирирован действительностью.

Визуально же разница между модернизмом XIX века и модернизмом XX века объясняется появлением авангарда, который, собственно, может быть понят,



как своего рода мутация языка. Символический знак не только отрешения искусства, ориентированного на включенность в социально-исторические процессы, от прошлого, но и радикального жеста. Художники, как им казалось, разрубили «гордиев узел» в попытке решить проблему превращения картины в товар. Свообразное ритуальное очищение искусства.

Важно еще и то, что многие изменения, происходящие с модернизмом, отражают изменения в отношении к категориям времени.

Реализм XIX века — уважительное отношение к прошлому, критическое — к настоящему и вера в лучшее будущее, которое наступит при условии активного вмешательства, в том числе и искусства, в процессы настоящего. Авангард — отрицание прошлого, позитивное отношение к настоящему, как к трамплину в счастливое будущее; модернизм XX века — индифферентное к прошлому (задачу по «отряхиванию праха прошлого» решил авангард), критическое — к настоящему и прагматичное — к будущему. Сегодня возвращение, но на бутафорском уровне интереса к прошлому, скептическое или критичное — к настоящему и сомнение и неуверенность в отношении будущего.

Выстроенные куратором видимые параллели, совпадения случайные и неслучайные — все это, с одной стороны, вполне достаточно, ибо любопытно, но с другой — здесь визуальное — метафора не визуального. Установление формальных совпадений для фиксации совпадения внутреннего посыла.

Вот только вписывая современное искусство в традицию, проект тут же фиксирует ее вырождение, мутацию, схождение на нет.

Прямое отношение к социально-политическому или идеологическому аспекту из представленных работ имеют три-четыре. В большинстве же случаев это искусство, занимающееся описанием самого себя, своей истории, своей структуры. Комментарии. Не всегда понятно, кто кого комментирует: современное искусство реализм XIX века или, наоборот, русские реалисты — наших современников. Здесь скорее даже не комментарии, а диалоги. А может, и исповеди. В этом контексте весьма органично воспринимаются и беседы куратора с некоторыми участниками проекта.

Если еще раз вспомнить об общем для всего человечества Адаме, то с современным искусством все наоборот. Оно единственный наследник, а точнее, последыш, всех предыдущих эпох и культур. В нем, как в капле, отражается море. Поэтому в зависимости от точки зрения, позиции, концепции вы можете вести его традицию от чего угодно. И во всех случаях будете правы. Хотя вас, возможно, обвинят в тенденциозности, передергивании или подтасовке фактов. Но что поделать, если все искусство прошлого проецируется на экран монитора современного искусства. Ризома.

Начатый когда-то спор между «что» и «как» продолжается. «Что» не сводится к «как», и наоборот. И уже почти не важно ни то, ни другое. Важно просто быть. И подтверждение своего бытования находить в других. Сегодня этого достаточно.

Я намеренно не проводила границу между выставкой и журналом. Журнал не каталог и не комментарии к выставке. Это не просто часть проекта, но, пожалуй, главная его часть. Выставка — знаковое место презентации проекта в задающих интригу декорациях.

спецпроекты московской биеннале современного искусства

Вали Экспорт в ГЦСИ

«Я чувствую, как важно использовать человеческое тело, чтобы создавать искусство. И если я делаю это обнаженной, я действительно смогу заставить главным образом мужскую аудиторию изменить свой взгляд на

особый интерес вызывают работы Экспорт 1960–1970-х годов, когда она работала в русле феминистского акционизма, экспериментировала с фотографией, с разливом различных цветных жидкостей на зеркало и проецированием их на экраны. Для Экспорт эти живые



меня. Здесь не прослеживается никакого порнографического или эротического/сексуального желания. И это рождает противоречие», говорит известная австрийская художница Вали Экспорт. Тело стало самым важным инструментом в ее новаторских по содержанию и средствам произведениях: фильмы, видео, инсталляции, перформансы, фотографии, скульптуры, компьютерная анимация, с которыми она экспериментирует более 40 лет. Создатель эстетического, социального, политического искусства, Вали Экспорт всегда занимает радикальную критическую позицию по отношению к обществу, остро воспринимая его болезни. Она всегда отстаивает в своих работах идею борьбы женщин за самоопределение и использует тело феминистским, семиотическим и концептуальным образом. На выставке «Вали Экспорт. Часть 1» в ГЦСИ

проекции были реальностью, противостоящей целлюлоидным образам массмедиа. Фильм «Синтагма» затягивает повторяющимися в различных формах женскими образами, отражающимися в зеркалах, рифмующимися и разделяющимися экранами. Это размышление художницы, изучающей себя через камеру, о своей идентичности. Одна из самых драматичных работ — «Практика жизни», с фотографиями частей тела людей, умерших от электрошока и видеоизображения женщины, стоявшей над проводом с высоким напряжением, которая собирается себя убить. А в поэтической работе «Дыхание любви. Стих» напряжение рождается прерывистым дыханием художницы. В фотообъекте «Мадонна по рождению» фон — фотография «Пьеты» Микеланджело, на которую накладывается фотография Экспорт в позе Мадонны, но со



стиральной машиной. Непонятный, парадоксальный диалог культур! Специально созданная для выставки «Башня Калашникова» из автоматов на основании из мазута выглядит страшно и символизирует крах освободительных движений и невозможность диалога.

Китайские художники атакуют

Современные китайские художники быстро нашли свое место на международной арт-сцене, умело используя техники, средства выражения, принятые на Западе, сохраняя при этом национальные корни. Более того, многие добились огромных успехов, стали миллионерами. В 1990-е годы в Китае возникли новые живописные стили: поп-арт, политический поп, «циничный» реализм, цветистое вульгарное искусство, новый экспрессионизм... Братья Луо

(политпоп) изображают Мао в виде революционного героя, императора, буддийского божества. В работах Фан Ли Жуна (ведущего представителя «циничного» реализма) ощущаются разочарование, насмешка и протест против пороков современного китайского общества. Впечатляет большой серый железный пиджак Мао Суи Дзянго. В портретах Мао Ли Шань (главный шанхайский авангардист), в красных тонах, в нарочито вульгарной цветовой гамме, используя особую технику, создает образ эксцентричного и восхитительного Мао (прототип — плакаты эпохи культурной революции). Полны острого юмора композиции «Китайские сказки» Тань Жи Ганя с изображением суровых, гротескных детей с большими головами в типично взрослых официальных ситуациях. Отсюда двусмысленность. Самые карикатурные — портреты Ю Минь Жуня, с

изображением людей со сверкающей белоснежной улыбкой в стиле «циничного» реализма. Они специально написаны в китчеватых розоватых и голубоватых тонах — символах идолопоклоннического общества, получающего удовольствие от потребления. А 48-летний Жань Ксюгань (звезда современной китайской арт-сцены, цены на его холсты на аукционах — 1 — 1,5 млн долларов) воспроизводит на огромных картинах семейные фото китайцев периода культурной революции. Холодное, жесткое видение изменяющегося китайского общества ощущается и в работах ведущего представителя «циничного» ре-

образ и подсознание» в галерее «Ruarts», участники которой развивают традиции Пайка (Ф. Тейс). В видеоинсталляции К. Тейса «1000 ликов бога» происходят бесконечные наложения образов: красочное изображение Будды превращается в многорукого Шиву, бога Нептуна, жестокого мексиканского бога со связкой мертвых голов, Деву Марию, благообразного Иисуса с ягнком. Здесь есть и исторические отсылки, и насмешка над собой и зрителями, и желание развенчать стереотипы. Впечатляет 16-минутная видеоинсталляция «Фабрика клонов» А. и Ф. Блюмиса. Постепенно затягивают слишком красивые пейзажи. Затем появля-

ются в ЦДХ Галереи М. Гельмана. Более 50 художников в разных, невероятных формах, порой провокативно, исповедально или с глумливым подтекстом разоблачают, развенчивают и себя, и жизнь современную, и художественный процесс как таковой. И озадачивают, ставят в тупик, рожают у зрителя вопросы: «В чем же смысл устремлений актуального художника?» «Как понимать и оценивать их работы?» И просто наслаждаются сотворением для себя чего-то непостижимого для других, иронизируют над собой, демонстрируя свое отношение к Богу (любопытные инсталляции с зеркалами «Бог дал, Бог взял»

В Фонде «Екатерина» новое пространство

Большая работа «К свету» Комара и Меламида с изображением красной руки на черном фоне, словно «подпитывающейся» лучами белого Солнца, с наглядными белыми стрелками, задает тон выставке «Движение. Эволюция. Искусство» в Фонде культуры «Екатерина», знаменующей открытие нового экспозиционного пространства. Представлено 75 работ, созданных за 100 лет, из коллекции Е. и В. Семенихиных, сопоставленных по принципу изобретательной игры авторов с символами, знаками, цитатами, текстами, мифами, клише, стили-



лизма Фан Ли Жуна, полных разочарования, насмешки и гротеска. Увидеть работы китайских художников можно на выставке «Соц-арт. Политическое искусство Китая» в ГТГ. В соседних залах — впечатляющая панорама отечественного политического искусства.

«Медийный образ и подсознание» в галерее «Ruarts»

Прошло 44 года со времени легендарной выставки в галерее «Парнас» в Вуппертале, где Нам Джун Пайк впервые представил публике телевизоры — манипулируемые и поддающиеся манипуляциям. То есть аппарат, привычный предмет ширпотреба, был объявлен предметом искусства, достойным выставки. Ныне возможности видеоарта, способного влиять на подсознание зрителей, кажутся еще неисчерпанными. В этом убеждает выставка «Медийный

образ и подсознание» в галерее «Ruarts», участники которой развивают традиции Пайка (Ф. Тейс). В видеоинсталляции К. Тейса «1000 ликов бога» происходят бесконечные наложения образов: красочное изображение Будды превращается в многорукого Шиву, бога Нептуна, жестокого мексиканского бога со связкой мертвых голов, Деву Марию, благообразного Иисуса с ягнком. Здесь есть и исторические отсылки, и насмешка над собой и зрителями, и желание развенчать стереотипы. Впечатляет 16-минутная видеоинсталляция «Фабрика клонов» А. и Ф. Блюмиса. Постепенно затягивают слишком красивые пейзажи. Затем появля-

Художники играют и исполняются на свой манер

Странный рисунок «Георгий Победоносец, поражающий Змея, — себя самого» из цикла «Дневник художника» А. Джикия — своеобразный лейтмотив выставки «Дневник художника»

Н. Алексеева). На полу в большой видеоинсталляции члены группы Ескаре роют яму в форме треугольника для иллюстрирования своей запутанной гипотезы. А «Синие носы» обнажают травматические последствия своих акций: видеофильм с запуском петард, фотографии с полученными ожогами и прожженную одежду. Т. Антошина являет яркие и живые керамические скульптурки любимых художников (Кулик, Бренер). А В. Козин в цветных фотографиях «Чем я хуже» вообразает себя то Дюшаном, то Малевичем. Дм. Гутов в картинах с написанными на них цитатами, неразборчивыми текстами изобретает язык гугнивых. Самая странная — инсталляция «What time is God?» из 18 частей-циферблатов, в которых руки Иисуса со стигматами заменяют стрелки, меняющие положение, в зависимости от времени дня.

стикой рекламы и массмедиа. Несмотря на иронический подтекст, большинство работ рождает оптимистический настрой, порой нервический («Флаг № 28». С. Бугаев-Африка). Уходя с выставки, можно ощутить живительную энергетику современного искусства («Мотоциклист». С. Шеховцов). Нет эпатажных вещей (за исключением «Синих носов»). Подбор работ позволяет представить, как актуальное искусство смотрелось бы в музее. В собрании коллекционеров много крупных живописных работ, вольготно расположившихся в просторных залах-лабиринтах («Земля — чемпион!» Дубосарский/Виноградов, «Психодарвинизм». И. Чичкан). Даже потолок «работает»: на нем «парит» «Космонавт» О. Кулика. Эффектная, содержательная выставка позволяет взглянуть на работы некоторых актуальных художников под новым углом.

Виктория Хан-Магомедова

ускользающая красота

Вторая Московская биеннале, призванная вписать Россию в актуальный международный художественный контекст, на этот раз была обогащена дополнительными мероприятиями, способными разграничить поле смыслов и поле событий. В поле смыслов главная роль была отведена международной философской конференции «Создавая мыслящие миры», проведенной накануне самого события — биеннале. Конференция была организована Федеральным агентством по культуре и кинематографии, Российским институтом культурологии, художественным фондом «Московская биеннале» и издательской программой «Интеррос». Организаторы поставили перед собой задачу создать вокруг биеннале «курс», определить интеллектуальный контекст события.

По результатам конференции была подготовлена книга «Десять докладов, написанных для международной философской конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале». Доклады объединялись темами «Философия и образование понятий», «Универсальность, причина, случайность», «Пределы эстетики».

В книгу вошли выступления выдающихся ученых и теоретиков в области современной философии: Бернара Стиглера, Валерия Подороги, Жака Рансьера, Саскии Сассен, Шанталь Муфф, Молли Несбит, Бориса Кагарлицкого, Михаила Рыклина, Бориса Гройса и Михаила Яснопольского.

Первое, что начинает настораживать при взгляде на эти звездные имена, это трудность явного объединения в одно целое и систематизация представленных ими направлений интеллектуальной мысли: помимо непосредственно философов имеется также и философски ориентированный историк искусства, и политический философ, и экономист, и социолог, и теоретически подкованный левый публицист, и теоретик медиа, и культуролог и киновед, наконец. С одной стороны, это выглядит приятно: сулит многосторонний проблемный охват, но с другой — начинает смущать, что критерии подхода к выбору участников конференции остались неозвученными организаторами. А уже следом начинают проступать неясные очертания и самого проблемного поля конференции: из обилия вопросов, предложенных к рассмотрению, трудно уловить главный.

Сборник докладов открывает, написанное модератором конференции Свен-Оловом Валленштайном введение, на треть состоящее из задач, предложенных докладчикам для рассмотрения, на треть — из вопросов, из них вытекающих, на треть — из изложения последующих текстов. Несколько удивительно, что организаторы проекта сочли целесообразным включить в сборник вступительную статью, но лишь его статьи заключительной, обобщающей, осмысляющей предложенные тексты, избегнув попытки выявить единую логическую схему.

Вопросительная интонация не покидает и участников конференции, некоторыми вопросы предлагаются в качестве выводов, отчего возможно допустить, что основная тема конференции и заключается в обозначении круга проблем самой философии в свете современной мировой экономической, поли-

тической и культурной ситуации, обозначение ее пространства и границ. Но это несколько противоречит основному и первоначальному посылу мероприятия, выраженному в привлечении философии как средства, как инструмента в разговоре об искусстве. Сам по себе посыл не только адекватен, но и традиционен: вопрос о том, что есть искусство, в философии ставился изначально. Искусство онтологично, оно сопряжено со сферами знаний — философией, социологией, психологией, психоанализом и пр., но само себя оно не объясняет. Философия в свете звучавших в докладах свидетельств о кризисе компрометирует себя и в качестве инструмента не выглядит пригодной.

Тем не менее книга захватывает и читается на одном дыхании, пленяет деталями: калейдоскопом ярких образов, волнующих суждений и оригинальностью определений, которые даются философии, искусству, рынку и политике. Ценность каждого отдельного фрагмента трудно умалить. Вначале книга воспринимается замысловатым поэтическим сборником, в котором авторы подобно пифиям балансируют на острие современных проблем, но чем более проникаешься повествованием, тем более оно становится близко сновидческому опыту, а ближе к концу видишь в ней сложный, насыщенный гипертекст со множеством невольных, случайных перекрестных ссылок и внутренних противоречий. Навязчивое сравнение с гипертекстом появляется также от присутствия в текстах характерных для него качеств. Это и неопределенность понятий, и попытка фрагментарно отображать реальность, и вынужденное смешение жанров, и стиливой синкретизм авторских подходов. Все это удивительно созвучно нынешнему времени, когда реальность и вымысел так тесно переплетены, что порой меняются местами, диффундируют друг в друга, эпохе, что формируется в рамках цивилизации автокоммуникативного типа, когда сознание, обусловленное средствами коммуникации, проявляет активную способность приспосабливаться к обновлениям, вынуждено рефлексировать над ними.

Что же касается поэтичности и призрачности, то отблески особой лиричности повествования наиболее заметны в первом докладе, Бернара Стиглера, привлекающего нас к исследованию полубытовых истин в нынешнюю эпоху, названную им эпохой нелюбви, временем либидальной экономии. Совокупностью своих высказываний он возвращает нас к словам Софии в Притчах Соломона: «Я была там, когда Он проводил круговую черту по лицу бездны... тогда я была при Нем художницею». Это слова единившей в себе мудрость и творчество, замещающей своими творениями бездну небытия. Небытие — причина творчества, а именно искусство, как считал Этьен Сурью, обладает силой, побуждающей к возникновению, непрерывному становлению и оформлению различных феноменов как материального, так и идеального происхождения. Искусство способно вызывать бытие из небытия, а философия призвана неустанно верифицировать избранный путь. Но сегодня эти высказывания все более теряют очевидность, актуальность и порой не выглядят адекватными.

Бернар Стиглер и современное искусство, и философию, и науку в целом относит к специфическому виду мистерий. Специфич-

ность, по его мнению, заключена в том, что изначально мистерия была унаследована философией от досократовских времен, искусству была присуща *apoiot*, но ныне этот опыт выглядит утраченным, почти невозможным.

Автор обосновывает тезис, что искусство перенимает роль религии, пришедшей на смену прежней, «религии для тех, кто пришел после смерти Бога», связанной с разочарованием. По его мнению, трудность доступа к мистерии, начиная с искусства модерна, определяется появлением нового фактора дорогой цены, заплаченной за смерть Бога или заработанной на смерти Бога подобно трофею, захваченному в погоне за сакральным. Современное искусство переходит в область мистерии профанного, и не как новое очарование, а как утверждение той имманентности, в которую погрузился мир, где развивается и трансформируется нелюбовь. Произведения искусства, по словам Стиглера, призваны самоутвердиться как забота о содержании существования, при этом они имеют определенную адресность, место назначения, находящееся в ином плане, нежели план существования или, иначе говоря, находятся помимо, по ту сторону существования.

Объект, что не находится в плане существования, обозначает вера. Суждение, что в произведение искусства нужно верить, Стиглер подтверждает словами Канта о рефлексивности эстетического суждения, из чего он делает вывод, что ключевым вопросом в рассмотрении современного искусства является распознавание того, во что мы верим и что занимает нас в искусстве.

Следующий доклад Валерия Подороги касается не столь высоких материй, хотя последние страницы, посвященные русской литературе второй половины XX века, не лишены напряжения и остроты: автор считает, что на литературу этого времени возлагалась обязанность представлять целостную картину общества и воплощать критическую функцию. Так, литература переходила в документальное свидетельство пограничного опыта. (В качестве примера такого опыта автор приводит произведения, посвященные феномену ГУЛАГа и Освенцима, которые можно представить как опыт крайне сублимированной формы политики.)

Основную часть своего выступления Подорога посвящает роли философии в современном мире, необходимости ее слияния с политикой, но в тексте оказывается не просто уловить грань между реальным и ожидаемым. Подорога убежден, что философия должна не только «доказывать» истину или указывать на нее, но быть политикой истины. Определяя этот вектор философии, он напоминает, что у философии нет собственного опытного знания (кроме опыта мыслить понятиями), ее главная цель — критически перерабатывать иной опыт, служить ему осмыслением, структурной основой. По его мнению, сегодня если и возрастает потребность в философском знании, то исключительно в «ангажированной» форме, но гуманитарное знание еще не способно осознать необходимость принять участие в политических процессах, оно лишено «воли к власти», и необходимо принудить философию к активной реакции на изменяющуюся современную ситуацию. Точно координировать мысль возможно, только быстро реагируя на стремительные изменения сегодняшней политической ситуации. Ныне, ко-

гда отсутствует точная гуманитарная координация философской мысли, Подорога констатирует кризис постструктуралистского дискурса. Философский опыт, с которым мы сегодня сталкиваемся, специализирован, расщеплен, фрагментирован, не связывает единства в систему идей, его не удается ни завершить, ни наделить логически выверенным понятийным строем. Мыслить сегодня — мыслить не за, а против философии, считает Подорога, если исходить из того, что всякий наличествующий язык философии ограничивает и затрудняет политику мысли. Сегодня философское высказывание должно обладать исключительной и почти мгновенной реактивностью и, следовательно, быстротой высказывания, которой она никогда не знала; стать, по словам Подороги, «скорой помощью». Философ — тот, кто способен быстрее, чем другие члены интеллектуального сообщества, среагировать на изменяющуюся ситуацию, он более не назначает время и место встречи миру, мир делает это сам.

Жак Рансьер прежде всего возвращает нас к другой биеннале, которая проходила накануне в Севилье. Задачи, которые поставил перед художникам куратор Севильской биеннале Оквиу Энвезор, сводились к разоблачению «машинерии, которая уничтожает и опустошает социальные, экономические и политические взаимосвязи в стремлении вернуться к логикам тотализации». Основной вопрос, на который должна была ответить биеннале, связан с возможностями искусства играть не периферийную, а всеобъемлющую роль по отношению к глобальному вызову, особенно в свете разрушительного влияния реакционной, консервативной и фундаменталистской политики. Связь между искусством и политикой — это попытка прийти к ясности, зримости взаимосвязей, которые образуют глобальный мир. По мнению Жака Рансьера, в этом вновь звучит присяга на верность логике Просвещения. Это прежде всего вопрос о ценностях, которые Рансьер обозначает как универсальные, но на проверку эти ценности оказываются ненайденными сегодня, и об этом он пишет впоследствии: в основе претендующих на просвещение дискурсов нашего времени лежит соединение разума и бессилия, они упорствуют в Универсальном, которое не работает. Таким образом, универсалистский дискурс патологичен, направлен на определение болезни мира, вышедшего из подчинения Универсальному.

Представляется, что это основная причина, которая приводит Рансьера к выводу, что глобальное видение глобального мира может быть только призрачным.

Рансьер считает, что в мире потребления мы вступаем в круговую поруку всемирного соучастия, где все становится спектаклем, терроризмом и потреблением. Среди представленных на биеннале работ Рансьер особо выделяет те, что принадлежат коллажной традиции, основанной на эстетике, зачастую используемой как средство пробуждения политического сознания. Коллаж, которому свойственно сводить несочетаемые вещи, в данном случае был направлен, по мнению Рансьера, на раскрытие «всемирно соучастия», к единому плану существования современного мира. И в этом суждении не было бы новизны, если бы оно не было подкреплено выводом, что «терроризм и потребление, протест и спектакль отсылают к одному и тому же процессу, процессу, управляемому законом товара — законом эквивалентности», а в конечном счете «эквивалентности всего всему». В этом он видит связь случайности с не-

обходимостью, где случайность — случившееся без необходимости — близка идее безразличия, констатации отсутствия аксиологического взгляда.

В современном дискурсе, подверженном синдрому активного бессилия, Рансьер выделяет два сложившихся направления, два рода бессилия: ярость правых и меланхолию левых. Ярость правых сосредоточена на выступлениях против новой болезни, угрожающей цивилизации, болезнь эта — демократия, угроза которой заключается в зазоре между правами человека и свободным индивидуальным выбором, что в наше время означает право потребителей на всевозможное потребление, право, нарушающее любые границы в жажде потребления. То есть демократия, по мнению представителей правого направления, власть индивидуального потребителя, заботящегося исключительно об удовлетворении своих желаний. Это позволило обществу превратиться в скопление свободных молекул, кружащихся в пустоте, лишенных всякой связи и полностью открытых законам рынка.

Второе направление, меланхолическое, разрослось на очевидности закона биовласти, который распространяет свою паноптическую империю на индивидов. Новая универсальная игра, имеющаяся на рынке — экспериментирование с жизнью, — суть мечты о современном индивиде. По мнению представителей левого направления, мы находимся в чреве монстра, предлагающего каждому все, что он хочет, и к монстру мы испытываем нечто похожее на стокгольмский синдром — «монстр так сладок».

Доклад Саскии Сассен который, по сути, является резюме ее книги «Global Cities» (2006), был посвящен ее работе последних лет: проблемам контргеографий, поведению наименее привилегированных групп, протестным движениям, пространственной реализации глобальных существей в городской среде.

Саския Сассен говорит о возможности нового типа политики, связанного с новыми типами политических акторов (субъектов, активно осуществляющих какую-либо из форм политической деятельности), которые необязательно могут входить в формальную политическую систему. Эта возможность появляется за счет того, что глобальные города, по ее мнению, являются стратегической зоной для тех, кто не имеет власти, но добивается присутствия рядом с властью.

В больших и смешанных глобальных городах она видит зону фронта для глобального корпоративного капитала. Пространство города, утверждает она, представляет собой куда более конкретное пространство для политики, нежели пространство нации. Она считает, что сознание, смещаясь от гражданского к политизированному городскому пространству, фрагментированному в соответствии с множественными различиями, постепенно возрастает.

Шанталь Муфф защищала свой проект «радикальной демократии», основанной на осознании изначального антагонизма социума, невозможности символизации, тотализации этого понятия. Будучи политическим теоретиком, она посвятила свой доклад тому способу осмысления задачи демократической политики и природы публичного пространства, который кажется ей оптимальным. И прежде всего она проводит различие между понятиями «политика» и «политический». Она поясняет: политическая наука имеет дело с эмпирическим полем политики, в то время как существует и политическая тео-

рия, являющаяся вотчиной философов, занимающихся не фактами политики, но собственно «политическим». Второе существенное разделение этих понятий заключается в том, что политическое — это измерение антагонизма, конструктивного, на ее взгляд, для человеческих сообществ, а политика — это совокупность практик и институтов, посредством которых создается порядок, организующий человеческое сосуществование в контексте конфликтности, создаваемой политическим.

Рассматривая точки зрения, существующие в рамках современной либеральной мысли, она выделяет две основные парадигмы. Первая, «агрегативная», рассматривает политику как установление компромисса между конкурирующими силами в обществе. Это идея рынка в приложении к политике, которая описывается понятиями, заимствованными из экономики. Вторая парадигма — «делиберативная», возникшая в ответ на первую инструменталистскую модель и нацеленная на установление связи между моралью и политикой. Оба этих подхода кажутся Шанталь недостаточными, поскольку исключают роль аффективного измерения, который она называет «страстями», а согласно ее убеждению именно они занимают центральное положение при конструировании коллективных форм идентификаций, без которых невозможно понять, как устроены политические идентичности.

Каждое общество представляет собой результат серии практик, пытающихся установить порядок в контексте случайности. Обществу не присуща развертка внутренней непреложной логики, и всякий порядок — временная и непрочная артикуляция случайных практик, каждый порядок основывается на исключении других возможностей, которые были подавлены и которые могут быть реактивированы.

Рассматривая антагонистические отношения в политике, Муфф вводит новый термин — агонизм, который, в отличие от антагонизма, предполагает соглашение сторон, не знающих рационального решения конфликта, но признающих легитимность противника, находясь в едином политическом пространстве, в одном политическом объединении, встроенном в это пространство. Аналитическая концепция демократии признает случайный характер гегемонистских политико-экономических артикуляций, которые определяют специфическую конфигурацию общества в данный момент. Они представляют собой непрочные и прагматичные конструкции, которые могут быть рассоединены и трансформированы в результате агонистической борьбы между соперниками. Для Шанталь Муфф кажется особенно важным, что вера в возможность всеобщего рационального консенсуса направила демократический консенсус по ложному следу. Вместо попытки создания институтов, которые посредством внешне «беспристрастных» процедур примирили бы все интересы и ценности, задача всех, кто заинтересован в защите и радикализации демократии, должна заключаться в создании полноценных агонистических публичных пространств, где могут сталкиваться различные политические проекты.

Интерес Молли Несбит — конкретная жизнь философии и искусства, реальное время понятий и образов. Она представляет в своем докладе идеи и произведения искусства в виде последовательно разворачивающихся сцен, «событий, пропитанных другими событиями». По ее мнению, философия — это память и рассуждения. Она обращается к лек-

ции Ханна Арендт «Мысль и моральные соображения». В частности, Ханна говорит о том, что мысль не производит ценностей, а скорее разрушает принятые правила поведения, ее политическое и моральное значение проявляется только при распаде связей, когда «анархия выплеснулась на землю, добро утратило убеждения, зло одержимо неистовой страстью». Несбит поясняет слова Арендт о совпадении мысли и морали во время распада связей: они зависят от частных точек зрения, и если принимать во внимание частное, очевидность вопроса о пределах эстетики становится спорной. Мысль обращена к невидимому и отсутствующему. Искусство и философия имеют свое реальное время, чаще они совпадают, а в исключительные моменты, как, например, сейчас, они разделены, поскольку ни искусство, ни философия не сопоставляются самой историей, достигшей накала, не позволяющего им сочетаться.

Борис Кагарлицкий начинает свой доклад с констатации, что общество обнаруживает культурную ограниченность рынка, оказавшегося куда менее универсальным и эффективным регулятором, чем принято было думать в 1990-е годы. Еще в XIX веке, напоминает он, обнаружилось, что идеологически стимулы рынка не могут работать в сфере искусства, и проводят различие между двумя заказчиками искусства, традиционным заказчиком — государством и нынешним заказчиком — рынком. Государство, даже деспотическое, всегда выступало эффективным заказчиком и становилось предметом эстетического переживания. Эстетика не существует без этики, а рынок этическим измерением не обладает, его единственной моралью служит эквивалентный обмен. Но рынку не чуждо эстетическое измерение — он не порождает оригинальных образов, но вполне успешно присваивает и осваивает все происходящее извне. И «страшное» для искусства хуже пошлого, а именно создание пошлого стимулирует рынок, провоцируя усредненность и стереотипность. По мнению автора, две тенденции (искусство и неискусство, такое, как, например, реклама) существуют в едином культурном поле и находятся в противоборстве, отстаивая свое влияние.

Единый комплекс «классической культуры» сложился в эпохи Возрождения и Просвещения. Он продолжает существовать сейчас, но разлагается на наших глазах. Кагарлицкий отмечает, что кризис позднего капитализма обернулся кризисом критического мышления, спровоцировав появление туманного «новояза», делающего любую дискуссию невозможной по существу. Подмена понятий предполагает, что мы не анализируем историю капитализма, а рассуждаем о «проекте модерна», которые совпадают по времени. Новая терминология, по мнению Кагарлицкого, — защита от интеллектуальной конкретности, предполагающей политически ответственные коллективные поступки. Коллективное действие заменяется индивидуальным поведением, а политика — культурным процессом. В заключение Кагарлицкий выражает надежду на выход из сложившейся ситуации. Он приводит слова Розы Люксембург, что из капитализма возможно только два выхода: социализм или варварство. Второй нами уже опробован, по мнению Кагарлицкого, есть надежда в первом, третьего автор не видит.

По мнению Михаила Рыклина, события в современной философии лучше всего проиллюстрировать на примере текстов Жана Бодрийера, поскольку именно он оказался

последним мыслителем, отважившимся не принимать окружающий социальный контекст за данность. Свой «вызов реальности» Бодрийер связывает со сферой символического, с тем, что принципиально не заманить в сети обмена. Когда общество массового потребления вытесняет возможность глобально-обобщающего состояния сознания, когда субъект радикального измерения отсутствует, требуется перехитрить систему, поскольку игры с ней на ее поле неэффективны, необходимо нащупать точку ее абсолютной уязвимости. Эта точка относится к порядку символического и принимает форму смерти, на которую можно ответить равной или большей смертью. «Даже системе, — пишет Бодрийер, — не уклониться от символической обязанности, и такая ловушка — единственный шанс ее катастрофы... система сама убьет себя, отвечая на многократный вызов смерти и самоубийства». В качестве примера Рыклин приводит трагические события 11 сентября в Нью-Йорке, события, в которых начисто отсутствовала меновая система (требования, переговоры), но была изначально закодирована смерть исполнителей. Бодрийер подчеркивает, что террор не приходит извне, это внутренний элемент системы: не более чем периферийный жанр, подвид более сложной системы «холодных» видов террора, характерных для общества массового потребления. Сопротивиться этому система может, только совершив самоубийство в ответ на молчаливый вызов события, перестав «овнешнить» то, что является интимной частью нас самих.

Начиная с Ницше, продолжает Рыклин, высшей формой проявления искусства является событие. Так и для Бодрийера — это событие, а не конвенционально понятая художественная продукция, он предельно резко разделяет то, что является искусством, и то, что называется искусством. Событие отличается от произведения тем, что его нельзя купить, оно бросает вызов системе обменности.

Превращение смерти в товар, лежащий в основе системы тотального обмена, лишь увеличивает вероятность вызовов со стороны того, что не предвзывает требований и не поддается расшифровке. Бодрийер также обратил внимание на то, что событие 11 сентября не только не поддается «овнешнению», но и невозможно без нашего соучастия: граница, отделяющая критику от пособничества, в таком обществе тонка до нерзличимости. Тогда естественное желание политиков переложить часть ответственности за собственные решения на культуру — действия в логике войны.

Рыклин, подводя итоги, отмечает что для философии произведение — то, что меняет условия постижения. В понятиях эстетического традиционная философия оседляет особую целесообразность искусства (без цели) и чувственное прикосновение, ощущение (собственно айстезис в изначальном смысле), но искусство давно вышло за эти границы, существуя в форме предметности, за пределами айстезиса. В качестве события оно безлично и серийно. Искусство как форма инвестиций, как привилегированный товар остается привлекательным, но оно разделено с искусством события, которое уходит от конвенционального искусства в иные, порой неожиданные формы. А сами события для своей реализации могут не нуждаться в оболочке искусства, проявляясь непосредственно и брутально, порывая в невиданной ранее степени связь с айстезисом.

11 сентября знаменует собой водораздел между точками зрения интеллектуалов и по-

литиков, которые с тех пор стали трагически не совпадать.

Рыклин считает, что особенность нашего времени состоит в том, что из тупика, в который мы попали, возможно, нет выхода с помощью искусства. И продолжает: не исключено, что на нашу долю досталась не социально-критическая позиция, ассоциируемая с философией и искусством, а нечто принципиально иное: выход за пределы креационизма, осознание нереальности реальности. Искусство, выходящее за пределы потребляемости и развлекательности. Становится рискованным, критерии, позволяющие отличить его от политического радикализма и религиозного фанатизма, представляются все более размытыми. Закон утрачивает казавшуюся универсальной способность опосредования, что может повлечь невозможность посредством музейного статуса оградить некоторые произведения от их радикальной, психотической переинтерпретации (например, датский карикатурный скандал). В условиях неопределенности культивируется и торжествует страусино начало в человеке, его воля к незнанию. Рыклин приводит слова Жака Деррида, сказанные в контексте событий 11 сентября: «Перед лицом события такого масштаба никто не невинен». Для Рыклина отсутствие алиби представляется шансом для искусства и философии, но он не может быть реализован без активной борьбы философов, художников и гуманитариев за свой профессиональный язык.

Доклад Бориса Гройса посвящен размышлениям о Европе. Первый тезис Гройса сводится к тому, что Европе необходимо осознать свои границы: она должна заканчиваться там, где заканчиваются ее ценности. Ценности, которые объявляются специфически европейскими, на самом деле являются универсалистскими и позволяют справедливо требовать их признания также неевропейцами. Проблема европейцев в попытке проецировать эти ценности на другие цивилизации заключается в колебаниях между фантазиями о всемогуществе и хроническим комплексом неполноценности, возникающим, как только «универсальные» ценности начинают ими присваиваться. Гройс считает, что вопрос, что есть искусство, в контексте европейской культуры не является вопросом, относящимся исключительно к искусству. Европейское искусство действовало по пути своей декультуризации. Все традиционные механизмы осознания искусства, тесно связанные с европейской культурой, были подвергнуты критическому рассмотрению и объявлены неадекватными. Понятие искусства не расширилось и не универсализировалось: скорее постоянно возрастало количество частных, гетерогенных и нередко противоречивых доводов в пользу признания чего-либо произведением искусства. Гройс приходит к выводу, что наше понимание искусства обусловлено множеством риторических тропов, множеством метафор и метонимий, которые постоянно пересекают границу между нашим собственным пониманием и другим, не устраняя и не деконструируя границу. Все доводы в пользу признания чего-либо произведением искусства частичны, но общая риторика остается безошибочно европейской.

Изображение себя опасным и жестоким чужаком — часть традиционного репертуара европейского искусства. В качестве примера Борис Гройс приводит тот факт, что дети и внуки семей иммигрантов из исламских стран, выросшие в Европе, поддерживают радикальный, фундаменталистский вариант ислама. Не

свидетельствует ли это о том, что они прекрасно интегрировались в европейскую культуру, в традицию культуры, которая требует преподнесения себя как жесткого чужака и призывает «жить опасно», задается вопросом Гройс.

В последнее время, замечает автор, слышатся жалобы, что европейское искусство утратило способность нарушать культурные табу, преодолевать границы европейской культурной идентичности, влиять на политическую жизнь и общественное сознание. Недооценка влияния искусства на общественное сознание в наше время связана прежде всего с тем, что искусство отождествляется главным образом с артрынком, а произведения искусства — с товаром. Однако произведение искусства не только товар, но и заявление в публичном пространстве. Гройс не может согласиться с тем, что искусство стало полностью тождественным массовой культуре и полностью утратило способность преодолевать собственные границы и тем самым осмысливать их. Массовая культура, по мнению Гройса, обращается ко всем сразу, создавая сообщество зрителей.

Это новый тип временных сообществ, традиционные — политические, религиозные — имеют определенные границы и закрыты для тех, кто не разделяет общего прошлого. Массовая культура создает сообщества вне зависимости от общего прошлого, это сообщества без предпосылок. В этом он видит источник огромного потенциала для модернизации. Но сама массовая культура не осмысливает и не открывает свой потенциал. Однако именно в таком осмыслении заинтересовано современное искусство. Искусство сегодня является социальным и политическим на чисто фундаментальном уровне, так как оно размышляет о месте встречи, формировании сообщества и делает это вне зависимости от намерения конкретного художника. И в то же время это парадигматическим образом демонстрирует место чужака в современной культуре. Временные сообщества с взаимозаменяемостью тел в пространстве определяют сегодняшнюю цивилизацию в целом. Свое и чужое пространства подвижны, они меняются местами, и это единственный способ отделения себя от чужого.

Михаил Ямпольский начинает свой доклад с утверждения, что искусство перестало оцениваться через критические формы. Он приводит высказывание Клемента Гринберга из статьи «Кризис станковой живописи»: «Художник делает каждый элемент и каждую зону картины эквивалентной по акцентировке и выделенности... а само понятие единообразия антиэстетично». Полотно для Гринберга — это однородная поверхность, то есть абсолютный эквивалент однородного пространства физики Нового времени. В то же время Мартин Хайдеггер и Карл Шмитт говорили в связи с современностью об Ent-ortung пространства, то есть об искоренении мест из пространства. Для Хайдеггера это культ пустоты и однородности и установление определенного рода свободы, независимости от человека, для Шмитта — «тотальная мобилизация интенсивного типа, общая детерриторизация». Для Ямпольского это признак того, что Ent-ortung — важнейшее условие для продвижения товаров на рынке, в том числе и на рынке искусств. Ent-ortung сопровождается исчезновением эстетического, что в полной мере вписывается в стратегию окончательного обращения искусства в товар. Ямпольский также цитирует Гройса, отличающегося, на его взгляд, бескомпромиссной радикальностью. Он вспоминает утверждение Гройса, что сего-

дня культура существует исключительно в условиях международного рынка, который лишает смысла разговор о каких бы то ни было институциях, в том числе общепринятых, как массовое, популярное и элитное искусство. Современное искусство утратило место и оригинал, но, по Гройсу, может существовать «магия восстановления истинности и уникальности, необходимых для поддержания ценности произведений искусства на рынке». Согласно утверждениям Гройса в этой роли выступает инсталляция как суррогат места в условиях рынка. Инсталляция теперь занимает положение временно организованного места, в котором фиксируется настоящее как форма присутствия. Симулятивность и «призрачность» места следует из его способности быть перенесенным в иное пространство или просто ликвидированным.

Место составляется по принципу коллекции, а в контексте всеобщего рынка оно создано по принципу смещений и контаминаций, характеризующих работу сновидения у Фрейда. Коллаж — это коллекционирование фиктивных мест, как иллюзии, мечты, грезы, сновидения. Привязанность к месту фиксируется знаками, не имеющими местного значения. Это абстрагирование от материальности и превращение знака места в генератора функции места. Если допустить наличие связи между мусорными архивами многих современных инсталляций и частичными объектами, продолжает Ямпольский, то мы должны признать, что они скрывают собой именно отсутствие, провал, ничто. Коллекции, составленные из таких «вещиц», как будто собирают место из пустоты, но в действительности маркируют место как пустоту, как провал. Когда ткань мира разрывается и в ней обнаруживается провал, неназываемое отсутствие, сознание цепляется за любую частичную репрезентацию. Ее вторичные объекты, «буквальные конструкции» Леклера Ямпольский связывает с фобиями, основанными на перфорации сознания: отсутствующее переходит в модус навязчивости. Отсутствие оказывается тем очагом структурного напряжения, которое, как показал Лакан, порождает субъект, организует структуру желания, размечает зоны мира, проецируя на него форму. Правда, форма эта динамическая, потому что ничто, чтобы быть отобразимо, чтобы обнаружить свою фигуральность, должно двигаться по фону.

Форму навязчивости приобретает по прочтении книги проблема, которую конвенционально можно было бы признать наличествующей еще до проведения конференции, которая бы и обсуждалась с разных позиций. Но конференция продемонстрировала, что проблем таких нет. Ее основное содержание — разговор о разном, разном настолько, что связь между докладами можно обнаружить разве что ассоциативную, как связь событий и образов в тонком сне. И это, например, весьма созвучно высказыванию модератора конференции Валленштайн: «время-пространство нашей субъективности, сфера наших желаний и нашего телесного и духовного опыта, присущая нам дискурсивная рациональность более не являются заданными априори формами, но должны рассматриваться как результат непрерывного экспериментального конструирования, в котором переплетаются искусство и философское мышление». Таким образом, необходимость анализа экспериментов на общей симпатической платформе не предполагалась и не стала данностью.

Обсуждая частные (хотя и, безусловно, важные) проблемы, участники либо вовсе из-

бегали проблем первопричинных, либо они улавливались ими лишь периферийным зрением. И как видится, ни для кого не является новостью ни полная утрата прежней жесткой иерархической системы ценностей европейцами, ни отсутствие заменяющей ее системы, ни острая проблема истощаемости ресурсов, ни разделение мира на богатых, живущих в страхе лишиться комфорта, и бедных, не считающих на то, что с ними будет что-то разделено, и мстящим за свою вынужденную бедность, ни то, что процентный состав первых порядка 5%, а вторых — 95%. Но, возможно, стоило не избегать этих тем, отодвигая их на второй план, как почти негласную данность, а использовать ее явственной точкой отсчета в общем обсуждении современности?

Ведь для существования в хаосе, лишенном системообразующих растресываний, должна быть характерна и общая растерянность, и дезориентация искусства, которое всегда искало гармонию и наличествующие признаки кризиса философии, взыскующей логической связанности. Очевидно, тем же обусловлены причины возникновения тотальной ситуации рынка, который не имеет аксиологической ориентации. И его абсолютное влияние возможно только при полном исключении из жизни общества европейской (христианской) системы ценностей, рынка, который живет вне законов морали, но по законам броуновского движения. И потому актуальна дилемма: либо попытка реабилитации морали и прежних ценностей в принципиально новой ситуации, когда осознается, что мир значительно сложней, чем представлялся до XX века, либо необходимость принять «эквивалент всего всему» с его непредсказуемостью и рисками. Дилемма эта жесткая и не подразумевает половинчатых решений. Остается констатировать, что на сегодняшний день выбор осуществлен. Желающих переиграть игру нет, а есть желание выйти из поля игры, когда «система сама убьет себя, отвечая на многократный вызов смерти и самоубийства»...

Надо полагать, тревога и беспомощность коснулись каждого из нас. Мы живем сиюминутно, судорожно пытаемся ухватить каждый ускользающий момент, и нам не хватает внутренних ресурсов думать о прошлом — не актуально, и будущем — слишком тревожно, меркнет осознание ответственности как перед самими собой, так и перед последующим поколением, потому что будущего как бы и нет вовсе: у кого нет прошлого, для того не наступит будущее. Но оно неизбежно. И дилемма, стоящая перед нами, еще актуальна. Хотелось бы согласиться с М. Рыклиным, что есть шанс, и не только для искусства и философии, но и для общества в целом, но он не может быть реализован без возврата к нравственным ценностям, противостоящим хаосу рынка.

Замысел конференции базировался на общей идее, рассматривающей биеннале в качестве места встречи различных миров: географических, культурных и профессиональных. Эта встреча показала разнородность реальности, не знающей возможностей систематизации внутренних связей. Призрачность предмета разговора, постоянно ускользающие миражи многомерных смыслов делают книгу подобной произведению современного искусства, инсталляцией отдельных текстов, в ней глубокий отклик на проблемы современности, в ней тревога, напряжение и надежда, но она похожа на письмо без адресата, брошенное в неизвестность.

Обзор Юлии Культинной

**Дар.
Русское искусство XX–XXI веков.
Справочник цен**



В середине марта состоялась презентация третьего издания двуязычного справочника «Dар. Русское искусство», посвященного русскому искусству XX–XXI век. Большинство коллекционеров, художников, искусствоведов, галеристов и арт-дилеров как в России, так и за рубежом высоко оценили идею этого издания. Из года в год, не меняя структуры справочника, коллектив авторов обновляет и дополняет информацию о биографиях художников, а также о последних официальных продажах русского искусства. Таким образом, «Dар. Русское искусство» стал незаменимым инструментом для анализа сложившейся ситуации на художественном рынке русского искусства. Как и в прошлые годы, в справочнике собраны имена художников, которые распределены в алфавитном порядке, однако для удобства читателей незначительно изменен дизайн, что позволило улучшить качество репродукций и доступность информации. Автор полиграфического дизайна – известный книжный график Андрей Бондаренко.

Авторы идеи справочника «Dар. Русское искусство» Никола Саворетти и Марта Бозри намерены продолжать ежегодно издавать справочник, пополняя его информацией, собранной независимыми экспертами. Возглавляет редакционный совет Андрей Сарабьянов. Раздел, посвященный художникам русского авангарда, редактирует также Андрей Сарабьянов, раздел художников 1920–1930-х годов, в том числе и русской эмиграции, выходит под редакцией Андрея Толстого. Раздел, посвященный искусству 1930–1960-х годов, а также данные о фотоискусстве составляла Елена Руденко. Антонио Джеуза занимался разделом, посвященным российским видеохудожникам, Анной Матвеевой собраны данные о художниках Санкт-Петербурга, а Юлией Гниренко – региональных мастеров. Материалы о современных российских художниках редактировала Анна Романова.

В этом году на обложку справочника «Dар. Русское искусство» вынесена работа Эрика Булатова «Небо». Марта Бозри объясняет выбор «необычайной узнаваемостью работ Эрика Булатова, особенно в связи с недавно прошедшей в Государственной Третьяковской галерее выставки художника».

За последние годы русское искусство XX века укрепило свои рыночные позиции. В прошлом году произошел очередной рост цен на русское искусство, результаты которого можно было наблюдать на русских торгах аукционных домов. Интерес к русскому искусству возрос, и это доказывает поддержка презентации справочника аукционным домом Sotheby's. Вторая презентация справочника запланирована на июнь 2007 года в Лондоне, она также пройдет в сотрудничестве с этим аукционным домом.

**Проекты
издательской
программы «Интерроса»**



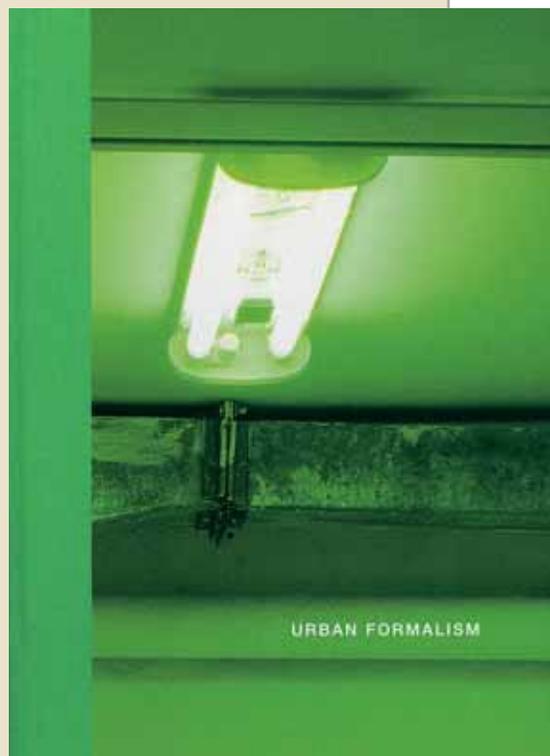
Издательская программа «Интерроса» выступила соорганизатором и участником 2-й Московской биеннале современного искусства. Помимо организации международной философской конференции «Создавая мыслящие миры», один из этапов которой – интерактивная видеoinсталляция «Восемь докладов...» – был представлен в рамках основного проекта биеннале (Новое здание ЦУМа, 4-й этаж) и выпуска книги докладов конференции, программой организован ряд специальных проектов. Первый из них – совместная с фондом «Современный город» и Московским музеем современного искусства выставка «Урбанистический формализм» (куратор Евгения Кикодзе), от открытия которой подготовлена книга «Урбанистический формализм», призванная стать своеобразным манифестом движения.

Также при поддержке Программы вышел специальный номер журнала WAM (World Art Музей) «Мыслящий реализм» (№ 26). Это проект куратора Екатерины Деготь, которая исследовала связи мастеров современного российского искусства с традицией национальной школы критического реализма. По результатам исследования была совершена интервенция актуального искусства в залы главной российской галереи – выставка в Государственной Третьяковской галерее.

Параллельно с основными мероприятиями биеннале в главном зале Центрального дома художника был представлен совместный проект Издательской программы, Фонда «Новый», посольства Республики Франция и Французского культурного центра – выставка Пьерика Сорена «Видеопрыжок».

К реализации Издательской программы «Интеррос» приступил в 2001 году. Цель гуманитарного проекта – через книгоиздательскую и выставочную деятельность участвовать в современных культурных процессах. Как и другие проекты «Интерроса», связанные с развитием отечественной культуры и образования, Издательская программа демонстрирует, сколь кардинально отличается инвестирование в некоммерческие проекты от существующей практики спонсирования.

Компания выступает как активный и равноправный участник культурного процесса: над иницированием и осуществлением любого некоммерческого начинания «Интерроса» всегда работает профессиональный авторский коллектив. Позиция активного участия в культурных проектах соответ-



ствует перспективным международным тенденциям. В рамках Издательской программы «Интерроса» книга выступает как первичный и универсальный элемент культурного пространства, элемент, вокруг которого выстраивается выставочная, научная, просветительская деятельность. Таким образом, каждая новая книга (или серия книг) становится точкой отсчета, стартом для дальнейшего развития заявленной в ней темы, а Издательская программа «Интерроса» – институцией, призванной иницировать и координировать культурные процессы. Оставаясь частной инвестиционной компанией, «Интеррос» стремится к инновационности, понимая, что все новое – зона повышенного риска, требующая высочайшего профессионализма. Но это осознанный риск, основанный на уверенности в своих возможностях и в своем интеллектуальном потенциале.

pop/off/art

Rembrandt

Seurat

CONNAISSANCE DES ARTS

Нафтали
Ракузин
Библиотека
художника

Seurat

telorama

первая персональная выставка в России

18 июня—
14 июля
2007

ул. Радио 6/4
тел. (0495) 261 7883
www.popoffart.com
gallery@popoffart.com

Информационная поддержка:



GIF.RU WWW.ICKYCCTBO.RU

антология гламура в галерее «Зураб»

Правительство Москвы и Комитет по культуре Москвы, Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства, издательство «Книги WAM», Андрей Бартенев представили выставку иллюстраторов «ЛЮБИ КУТЮР» в рамках проекта «VELIKOLEPNO! Русские иллюстраторы блестящей жизни» в феврале в галерее «Зураб».

В мае Московский музей современного искусства, издательство «Книги WAM» и журнал «Time Out Петербург» при поддержке Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга открыли выставку «ЛЮБИ КУТЮР» в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (Потерна и Государев бастион Петропавловской крепости) при участии куратора проекта Андрея Бартенева.



Андрей Бартенев
Без названия
2006-2007



«Созерцание красоты возбуждает желание ее обрести», — сказала как-то в одном из интервью Алена Долецкая, главный редактор русского издания журнала Vogue. Эта фраза радует безусловным изяществом, поражает беззащитной откровенностью, охватывая основные признаки гламура, с ходу обнажает его «культуртрегерскую» функцию, когда под видом служения прекрасному реализуется основная задача — внедрение представляемой продукции. И что не менее важно, за этими словами ясно читается, какова категория прекрасного в данном контексте — выхолощенная красота, прирученная, самодостаточная, отсылающая к жесткой и замкнутой конструкции.

Собственно, выставка «Люби кутюр» также не скрывает своего назначения. Она была сделана по следам обширного проекта, одним из главных воплощений которого стала книга «Velikolepno! Русские иллюстраторы блестящей жизни» — антология графических работ, выполненных для гламурных журналов. По замыслу ее куратора Андрея Бартенева выставка не столько призвана познакомить с работами художни-

ков гламура, сколько стать еще одной рекламной площадкой для их деятельности: каждая работа сопровождается координатами авторов для обратной связи.

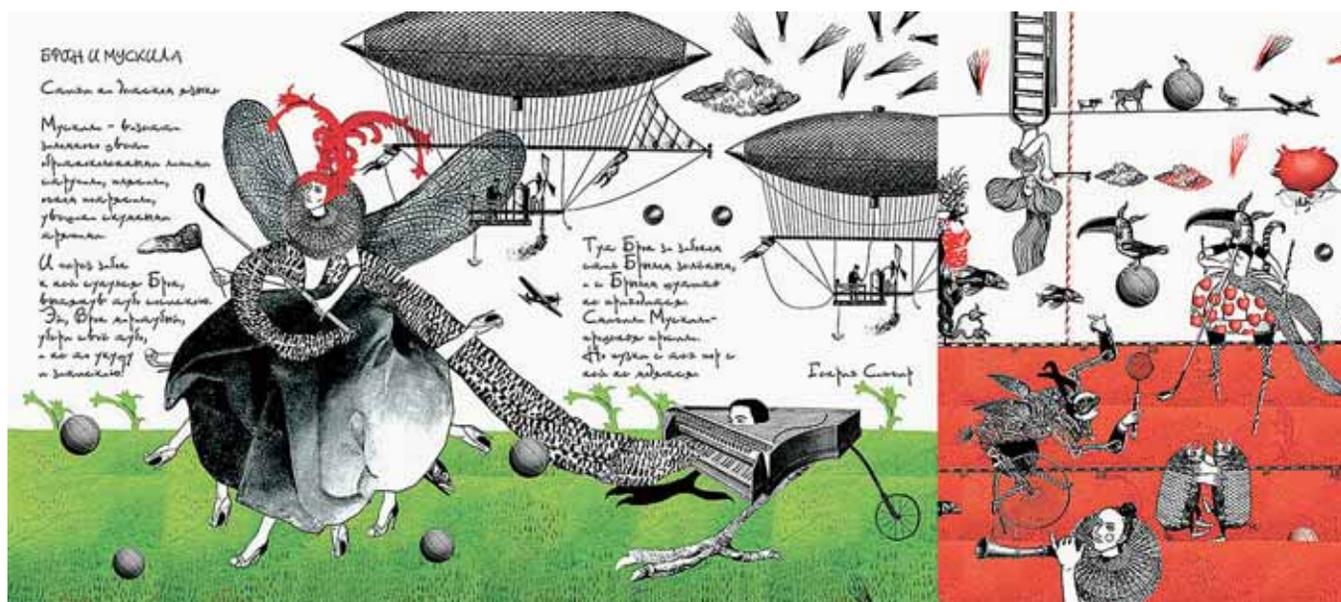
Скромность и лапидарность экспозиции являла собой непрерывную ленту, огибающую два этажа галереи, составленную из распечаток эскизов, заявок, полиграфических макетов. Это порядка 500 работ, разворотов и обложек журналов Time Out Москва, Time Out Петербург, Playboy, Vogue, L'Officiel, «Афиша», NRG, Jalouse, «Штаб-квартира», Fashion Collection, Maxim, Monitor, Moulin rouge, Nightpeople, Собака.ru, Wallpaper, «Не спать!». Выставка представила впечатляющее число авторов, большинство которых хорошо известны публике и не только в жанре гламура. Среди них — Петр Аксенов, Илья Питанов, Людмила Константинова, Георгий Острецов, Ростан Тавасиев, Ольга Тобрелутс, Катя Филиппова, Денис Барковский, Георгий Литичевский, Рэма Хасиева, Константин Гайдай, Инна Небелюк и многие другие — от хедлайнеров, определявших визуальную эволюцию глянца, до никому неизвестных новичков жанра.



Маша Ратинова
Без названия
2006–2007

На феерическом открытии Андрей Бартнев, похожий на межгалактического гражданина, презентовал публике возможность лицезреть иллюстрации с человеком в кимоно, похожего на президента РФ, с очаровательной японкой, похожей на всеобщую любимицу Анастасию Заворотнюк, Мэри Поппинс в образе Майкла Джексона с ленточкой через плечо «Не виновен», а так же насыщенную графику, отсылающую к творчеству Эшера и Бердслея, и много других работ, объединенных общим кураторским замыслом, означенным Бартневым как «оптимизм, юмор, орнаментализм».

Замысел оказался притягательным для зрителя. И даже императивность названия выставки никого не смущала и не отпугивала, усиленная кокетливым заявлением на пригласительном: «Люби или откутирю». Не сильно смутила и принудительность удовольствий на открытии выставки, когда очень скоро стало ясно, что ни войти в галерею, ни выйти из нее не представляется возможным: число желающих попасть на открытие явно превышало вместимость галереи и наводило на мысль об уместности про-



ведения подобных акций где-нибудь в более подходящем по масштабам месте, как, например, в «Олимпийском». Даже метро в час пик редко представляет собой столь многочисленное собрание. Могли ли помыслить лягушата Льюиса Кэрролла о такой ситуации, когда «вопрос поважней, чем быть или не быть» даже некорректно задавать, поскольку те, кто не попал на выставку вовремя, уже не тешили себя надеждами приобщиться к царящему там задорному дискотечно-перформансу, затеянному известным человеком-праздником.

Малыми средствами — небольшого размера репродукциями журнальной рекламы, задающими ориентиры и дающими направляющие, музыкой известных в этих кругах групп «Аквааэробика & Саша Фролова», «SpaceCats» и экспрессивным творчеством DJ Orange, присутствием ключевых фигур — была удачно достигнута атмосфера гламура, слегка разбавленная доморощено экстравагантными молодыми барышнями и юношами. Искренность всеобщего веселья не вызвала сомнений, а знакомство с «виновниками торжества» — с самой экспозицией очень скоро стала невозможной и уже неуместной.

Но те, кто были осмотрительней и попали на выставку до официального открытия, смогли в тишине пройтись по залам и приобщиться к прекрасному. А для начала захотелось ознакомиться с контекстом, определиться с системой координат, в которой существует гламур. Принято считать, что гламур обитает где-то на грани искусства и рекламы. Его формальные признаки могут быть следующими. Точку соприкосновения с искусством возможно обнаружить в категориях эстетики. Это допущение кажется вполне обоснованным, поскольку именно в эстетические категории, как опытные фокусники, играют адепты данного жанра.

Гламур обособливается в сфере рекламы четкими характеристиками. Он заявляет о себе как об индустрии красоты. И уж если это искусство, то, говоря на языке жанра, это искусство обольщения. Мир, воспеваящий сладкую жизнь, где никто никогда не болеет, не стареет, не умирает, не страдает. Жизнь на страницах глянцевого журналов совершенно безоблачна, и те, кто пыгается опровергнуть эти постулаты, выглядят враждебными демонами разрушения. Таким образом, из всех известных категорий востребована только одна, остальные не просто остаются за кадром, но вообще исключаются и предаются забвению несуществования. Как это происходит, опять же очень точно поясняет Долецкая, на примере своего журнала: «Vogue, ес-

тественно, старается препарировать культуру. И разумеется, такой подход будет связан с эстетикой. Но это никогда не эстетика, оторванная от существа. Например, фильм Федора Бондарчука о войне, где нет ни одной женщины, а все мужчины замызганные, грязные, и большинство из них будут убиты. Но если мы считаем, что этот фильм — событие для русского кино, достойное нашего освещения, мы сделаем это так, снимем это так, напишем про это так, что это кино будет звучать именно «по-воговски». И картинки будут соответствовать журналу Vogue». То есть здесь Долецкой обосновывается важный тезис — гламур не оторван от жизни, это именно прицельный взгляд на нее в действии «культурных препаратов». Принцип почти роденковский — по отсечению всего лишнего. Глянцевые журналы ставят перед собой и читателями мировоззренческие задачи. И успешно осуществляют их. Нетрудно усмотреть тотальный проект. Гламур отказывается от противостоящих друг другу категорий эстетики и движется дальше — к устранению категорий экзистенциальных. И казалось бы, здесь должно наметиться напряжение в противостоянии с реальной жизнью, но тут-то гламур и оборачивается к нам другой своей стороной, отвечающей за его жизнеспособность. Глянec — не только фабрика мечты, это целенаправленный проект, осмысленный и не чуждый жесткого рекламного прагматизма.

Любопытно вспомнить слова, написанные дизайнером, архитектором Паулем Бромбергом для выставки «Искусство рекламы», проведенной в 1935 году: «Комбинация искусства и рекламы, кажется, является компромиссом для обеих сторон. Искусство, в конце концов, идентифицировано с туманным, неприступным явлением; это такое сказочное государство, изолированное от каждодневной действительности. При создании рекламы, напротив, необходимо представить действительность в сжатой форме». Гламуром эта сжатая форма понимается не конспектом, а выборкой, вписывающейся в осмысленную конструкцию.

«Нет, нет, ты не просекаешь. Это не просто сумка, это стиль жизни. Декларация личности. Свидетельство о положении в обществе. Это то, ради чего стоит жить!» — читаем мы емкое определение существа гламура в романе Лорен Вайсбергер «У каждого своя цена».

Интересно проследить различие между адресатами рекламы и гламура.

«Ее внутренний облик мне представлялся до противного шаблонным: сладкая, знойная какофония джаза, мороженое под шоколадно-тянучковым соусом, кинокомедия с песенками, киножурнальчи-



Варя Акатиева

Без названия

2006-2007

Андрей Бартенов

Без названия

2006-2007

Anthology of Glamour Art in the Zurab Gallery

ки... — вот очевидные пункты в ее списке любимых вещей».

«С какой-то райской простодушностью она верила всем объявлениям и советам в читаемых ею журналах. «Если вывеска придорожной лавки гласила: «Купите у нас подарки!» — мы просто обязаны были там накопить всяких дурацких... изделий, кукол, медных безделушек, кактусовых леденцов... Это к ней обращались рекламы, это она была идеальным потребителем».

Эти цитаты из набоковской «Лолиты» как нельзя лучше описывают гипнотическое воздействие рекламы. Но гламур идет дальше, представляя собой тонкую конструкцию на основе чарующих манипуляций, романтической стереотипизации и четкостью правил игры, переходящих в целостность замкнутого мировоззрения. Поддавшись гламуру, человек еще отчетливее и неизбежнее редуцируется до потребителя.

«Есть такая специальная лаборатория, где ищут глубину поверхностных явлений и смысл бессмыслиц, — пишет Елена Вышинская в статье об одном из самых популярных сегодня романов «Дьявол носит Prada» Лорен Вайсбергер. — Ее офисы и представительства разбросаны по миру, а добровольные жертвы ее экспериментов обреченно сканируют друг друга: обувь, одежда, часы, сумка, украшения... «Забрендованность» обществу достигла катастрофических масштабов. Добро пожаловать в ее эпицентр с волнующим именем МОДА. Здесь все такие целеустремленные, нервные, сексуально дезориентированные, энергичные и заикленные на самих себе».

Гламур моделирует реальность, предлагая внятные стандарты бытового поведения и создавая свой свод правил социальной адаптации, его пленительный мир бесконфликтен, здесь есть место только легким неудовольствиям. Но чтобы его нежное очарование не наскучило и не показалось пресным, он сообщает нам, что его форма существования, хоть и обособлена, но вполне адекватна действительности. К примеру, Чебурашка, найденный когда-то в коробке с апельсинами, смог стать удачливым карьеристом благодаря Андрею Кузнецову, приспособился к новым реалиям, активно прошедшись с неразлучным другом Геней аллюзиями на известные классические и современные темы и заметно расширил сферу своего влияния. Вот только розовый слоник Ростана Тавасиева посчитал свое окружение тесным и душным и улетает теперь в космос из прикроватной тумбочки, преодолевая игрушечность этого маленького вымышленного мира.

Юлия Кульпина

Andrei Bartenev's undertaking in the summer of 2006 to take a wide-sweeping view of recent glossy-illustration achievements has resulted in his book "VELIKOLEPNO! Russian Illustrators of Glamorous Life" issued by WAM Books in Moscow. As a sequel to his book, the artist had conceived the exhibition of illustrators "Love Couture", which was on show at the Zurab Gallery last February. The partakers of the project were the 110 illustrators who have contributed most to the visual evolution of gloss magazines in the early 2000s. About 400 works were on display. It was with this event that the Moscow Museum of Modern Art ushered in its new exhibition site the Zurab Gallery.

"Watching a beautiful thing makes one desire to possess it." This dictum, once pronounced by Alyona Doletskaya, the editor-in-chief of the Russian edition of Vogue magazine, sounds at once unquestionably exquisite and outrageously frank, as it defines the major features of the glamour. To begin with, it exposes its Kulturträger function straightaway: under the disguise of serving beauty, the glamour seeks to get across the products it advertizes. More important, it spells out what the category of beauty does mean in the given context: it means emasculated, domesticated, self-contained and referring to some rigid, closed construct.

Strictly speaking, the "Love Couture" exhibition doesn't conceal its purpose either. It had been set up in the wake of a wide-ranging project, one of the chief embodiments of which was the book "VELIKOLEPNO! Russian Illustrators of Glamorous Life", an anthology of graphic works for glossy magazines. In the mind of its curator, Andrei Bartenev, the exhibition, besides presenting glamour artists' output, has been intended as another advertisement site for their activities: each work on view goes along with the author's contact details for feedback's sake.

Glamour models reality. It offers easy-to-grasp standards of everyday behaviour and works out its own code of rules of social adaptation. Its charming world is free of conflicts, leaving room for nothing but a bit of a bother. And to keep its fine charm from boring and plain it persuades us that it lives an isolated life, which is quite adequate to reality, however.

Compare two options. Cheburashka (as pictured by Andrei Kuznetsov) finds himself quite at home in the crate of oranges where he happened to fall; he even makes a brilliant career and, supported by his buddy Genna, makes the most of classic and contemporary allusions to widen his sphere of influence. In contrast, Little Pink Elephant (as pictured by Rostan Tavasiyev) finds himself confined and stifled, and he leaves his bedside table into a free space flight to get rid of the toyshop-like imaginary world.

Julia Kulpina

российский месседж 52-й веницианской биеннале

ТОЛЬКО КЛИКНИ —
НАДЕЖДА В РОССИЙСКОМ
ПАВИЛЬОНЕ



Венецианская биеннале современного искусства откроется 10 июня. А 26 апреля в здании РИА «Новости» прошла пресс-конференция, посвященная российскому павильону в выставочном комплексе «Джардини».

Технологичность, масштабность, продвинутость — три кита, на которых будет базироваться наша экспозиция, как можно было заключить из речи директора Московского дома фотографии Ольги Свибловой, куратора российского павильона в этом году: «Мы хотели наконец-то показать Россию в качестве технологичной, современной страны, а не поставщика стеба».

Первым перед журналистами выступил комиссар российского павильона исполнительный директор Московского музея современного искусства Василий Церетели.

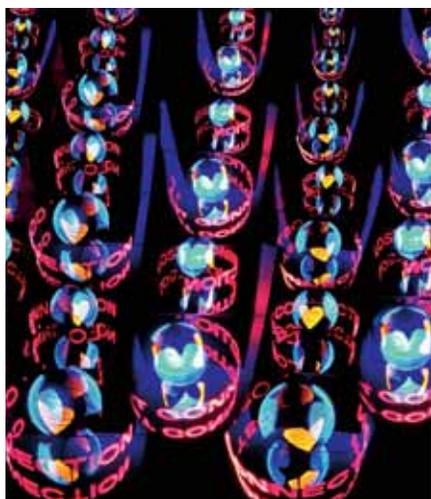
Он рассказал о том объеме работы, который необходимо было проделать для того, чтобы павильон, построенный без малого сто лет назад по проекту Алексея Щусева, принял не только изначальный вид, но и стал пригоден для инсталлирования современного высокотехнологичного искусства. Прежде чем приступить к ремонту исторического здания, надо было очистить его от мусора, грибка и обосновавшихся там бомжей. Василий Церетели также назвал имя человека, без участия которого вообще ничего могло бы не состояться. Это сенатор Сергей Гордеев, создатель Фонда содействия и сохранения культурного наследия «Русский авангард». Исполнительный директор фонда Михаил Вильковский также принял участие в пресс-конференции. Поддержку Российскому павильону оказали ЦУМ, «Интеррос», «Арт-Медиа Групп», MasterCard, ОАО ТМК. Внушительность оказанной спонсорами помощи легко посчитать. Стои-

**Проекты участников выставки
в Российском павильоне:**

Юлия Мильнер
CLICK I HOPE
2007
Net-art 2.0
Собрание автора

Стр. 143
Андрей Бартнев
Lost Connection
2007
Инсталляция
Собрание автора

АЕС+Ф
(Арзамасова Татьяна, Евзович Лев,
Святский Евгений + Фридекес Владимир)
Последнее восстание
2007
Видеоинсталляция
Собрание автора



мость всего проекта — 800 тысяч евро, из которых госбюджет покрывает только десятую часть. Только активное спонсорское участие и позволило куратору и художникам «наконец, сделать все, чтобы достойно представить Россию на этом форуме».

Ольга Свиблова ознакомила с концепцией экспозиции и представила участников проекта в российском павильоне на 52-й Венецианской биеннале, который назван «Click I hope» («Я надеюсь») — так же, как инсталляция художницы Юлии Мильнер.

«В начале XXI века заново встает вопрос о построении базисной системы координат, определяющей стратегию индивидуального и группового самоопределения в ситуации предельного уплотнения информационных потоков, обрушивающихся на человека, и стремительного развития процессов глобализации» — это о концепции.

Что касается участников, то кроме уже упомянутой Юлии Мильнер в российском павильоне свои инсталляции представят: группа АЕС+Ф (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский + Владимир Фрид-



кес), Андрей Бартеньев, Арсений Мещеряков, Александр Пономарев.

Дизайн павильона выполнен Сергеем Мироненко.

Для справки. Двадцатишестилетняя Юлия Мильнер — самый молодой член российской команды. Пока мало известная широкой публике, год назад она дебютировала с фотографическим проектом «Дикие фрукты» на фестивале «Мода и стиль», где была номинирована как «Открытие года». Кроме того, Мильнер была участницей Второй Московской биеннале.

Интерактивная инсталляция Юлии Мильнер представляет светодиодный экран, размещенный на фасаде павильона, на который выведен net-art 2.0 проект художницы «Click I hope» (www.clickihope.com), а также touching-screen, благодаря которому зрители биеннале смогут стать участниками проекта. По экрану проплывает фраза «Я надеюсь», написанная на 50 языках 70 стран — участниц Венецианской биеннале. Выбирая язык, как предполагается родной, посетители будут касаться экрана, и тут же появляющийся счетчик начнет фиксировать «градус надежды» носителей того или иного языка. Счетчик на экране покажет общее количество участников проекта на данный момент. Такая вот дружба народов, объединенных переживанием чувства надежды.

Александр Пономарев и Арсений Мещеряков представляют инсталляцию «Душ». Душевая кабинка, стены и потолок которой вместо кафеля выложены мониторами, по которым транслируются сотни международных телеканалов. С помощью двух переключателей, человек, оказавшийся в кабинке, может изменить аудиовизуальный контент, но не может выключить трансляцию совсем. «Душ» — о невозможности вырваться из «информационной камеры», в которой оказался современный человек. Перенасыщенное информационное поле оказывается вакуумом.

Стр. 144

Александр Пономарев,
Арсений Мещеряков

Душ

2007

Инсталляция

Собрание авторов

Александр Пономарев

Дворники

2007

Инсталляция

Волна

2007

Инсталляция

Собрание автора

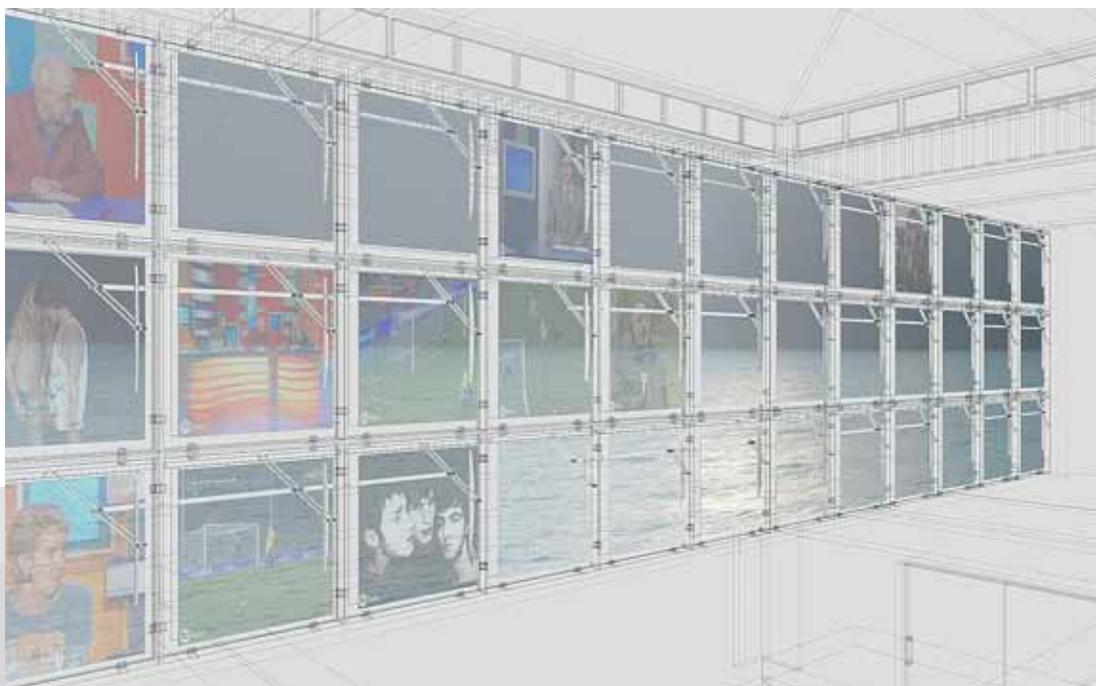
Для справки. Арсений Мешеряков известен прежде всего как дизайнер. Он директор дизайн-студии «Агей Томеш» и издатель журнала WAM. Так же он принимал участие в создании двух медиапроектов: представленной на прошлой «Арт Москве» видеоинсталляции «Книга IV. Центральное телевидение» и интерактивной видеоверсии философской конференции, прошедшей в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства.

Иллюзию хотя бы временного очищения от глобальных информационных потоков дарит другая инсталляция Александра Пономарева — «Дворники». С пяти экранов, имитирующих окна, также транслируются телепередачи. Дворники, подобные автомобильным, начинают смывать изображение. На какой-то момент в «окнах» появляется линия горизонта, фиксируемая камерой, закрепленной на балконе российского павильона, с которого открывается прекрасный вид на лагуну. Но нашествие массмедиа начинается вновь, и так до бесконечности.

Пономарев представляет еще одну инсталляцию, уже известную московской публике, «Волна». Восьмиметровый стеклянный тоннель, заполненный шестью тоннами движущейся и волнующейся воды. Ощущение, что пульсация волны порождается дыханием художника, чье изображение проецируется на экран.

Группа АЕС+Ф представляет новый киберэпос, анимируя свое известное «Последнее восстание». Создание трехканального цифрового видео (3D-анимация), по словам Льва Евзовича, было сопоставимо со съемками полнометражного фильма. Остается добавить, что это вечное сражение тинейджеров-андрогинов с самими собой, сражение без крови и боли, будет происходить под музыку Вагнера.

Инсталляция Андрея Бартечева «Connection Lost, или Поле одиноких сердец» представляет собой зеркальный тоннель, наполненный 50 разноцветными светодио-



ными шарами, с бегущей по их орбите строкой Connection Lost. Сердца, помещенные внутрь каждого шара, сигнализируют о своем одиночестве.

Магическая дискотека — метафора разобщенности виртуальных, симулятивных сообществ, существующих благодаря постоянной надежде на встречу.

Несмотря на явное желание представить Россию как технически продвинутую державу, куратор Ольга Свиблова и художники утверждали, что здесь важны не сами технологии, а месседж.

На 52-й Венецианской биеннале будет также представлен Специальный фотопроjekt Сергея Чиликова «Россия вне Москвы и Санкт-Петербурга».

В конце пресс-конференции сообщили информацию, которая должна порадовать тех любителей современного искусства, кто не сможет побывать в Венеции этим летом. В декабре 2007 года экспозиция российского павильона будет представлена в ЦУМе.



52ND INTERNATIONAL ART EXHIBITION – LA BIENNALE DI VENEZIA
 РОССИЙСКИЙ ПАВИЛЬОН **CLICK I HOPE**



la Biennale di Venezia

52. Esposizione
 Internazionale
 d'Arte

Partecipazioni nazionali



АЕС+Ф. Last Riot. 2007

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
 ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ РФ

При поддержке:



ARTMEDIA
 GROUP



Hennessy
 СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФОНД

КОМИССАР: ВАСИЛИЙ ЦЕРЕТЕЛИ
 КУРАТОР: ОЛЬГА СВИБЛОВА
 ДИЗАЙН ПАВИЛЬОНА: СЕРГЕЙ МИРОНЕНКО

информационная поддержка



OFFICE

ArtTimes
 The ArtMedia Foundation Project

АРТХРОНИКА



постоянный
 партнер

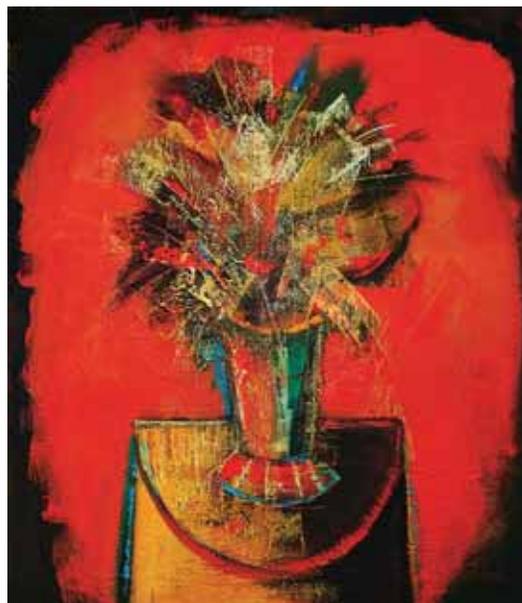
Художники:

- **АЕС+Ф:**
 Татьяна Арзамасова,
 Лев Евзович,
 Евгений Святский,
 Владимир Фридек
- **Андрей Бартенев**
- **Арсений Мещеряков**
- **Юлия Мильнер**
- **Александр Пономарев**

непреходящее

КРАТКИЕ ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ГРИГОРЯНА

Осенью 2006 года в Московском музее современного искусства (Петровка, 25), прошла выставка заслуженного художника России Юрия Григоряна, на которой было представлено более сорока живописных работ.



§ российский художник из карабаха

Юрий Григорян, заслуженный художник России, живет и работает в Москве, в мастерской на Пречистенке, в двух шагах от Академии художеств.

Уже несколько десятилетий он приходит сюда каждый день. В сущности, вся жизнь и творчество Юрия Григоряна устроены очень просто: приехал в Москву учиться, после окончания Училища памяти 1905 года и Суриковского института здесь живет и работает. В мастерской на Пречистенке пишет родной Карабах, часто переписывая то, что еще недавно казалось законченным.

В канун своего 60-летнего юбилея Юрий Суренович был удостоен звания «Заслуженный художник России».

В этом простом положении дел многое достойно внимания.

Творчество Григоряна глубоко национально, неотрывно от культурных, исторических корней Армении. Его герои — это прежде всего земляки, люди родного села. Художника волнуют их жизнь, бытовые заботы, их трагедии и радости. Армения, Карабах, какими их знает и любит художник, — земля древняя, хранящая свои вековые культурные сокровища, еще не захваченная бешеным ритмом глобализации, стирающей черты любого этнокультурного своеобразия, лишаящей душу человека ее подлинного места — неповторимой родины.

Нам удивителен Марк Шагал, в Париже и на лазурном берегу Франции неизменно писавший неказистый, но полный красок жизни Витебск своего детства и юности. В сегодняшней России многие из нас стали невольными эмигрантами из разных мест некогда великой и единой страны. Наша общая жизнь, наши культурные связи сохраняются теперь лишь ценой личных усилий в человеческих и творческих судьбах.

И то, что в Москве живет и работает большой армянский художник, несомненно, наше общее культурное достояние.

§ «самое главное — живопись»

Эти слова Юрия Григоряна — его творческое и человеческое кредо. Их, ему кажется, вполне достаточно. Эти слова определяют главный смысл, главную ценность его жизни. Такое высказывание налагает определенное бремя обета, нелегкое во времена, когда живопись не пользуется былым общественным вниманием. На фоне массмедийного успеха актуальных художеств она многими почитается занятием для тех, кто не в ладах со временем.



Юрий Григорян
Вечерний пейзаж
1997
Холст, масло

Букет на красном фоне
2004
Холст, масло

Красный пейзаж
1999
Холст, масло

Юрий Григорян наивно верит в живопись, а то, что сегодня приносит известность и успех — «актуальное» оно или коммерческое, — вызывает у художника недоумение и чувство растерянности. Он склонен объяснять это некой испорченностью времен, которая, несомненно, пройдет, подлинные ценности непременно проявятся. Не может же быть в самом деле, чтобы когда-нибудь утратили значение шедевры Тициана и Рембрандта, прервалась великая традиция говорить о жизни универсальным языком цвета и пластики.

Пластический язык произведений Юрия Григоряна прозрачен и ясен, он интересен своей «узнаваемостью», его «археологические» слои способны рассказать историю становления нашего изобразительного искусства и в его московской, и в национальной, армянской, версиях. Здесь отразились и суровый стиль, и ОСТовская эстетика 1930-х, творчество крупнейших армянских художников, и общее для формирования отечественного искусства второй половины XX века влияние французской живописи.

У русского и армянского искусства много общих корней, начиная с Византии. Но киликийская миниатюра отлична от русской средневековой миниатюры. У французского искусства Сарьян научился иному, чем близкий по «Голубой розе» Павел Кузнецов. В атмосфере 1970-х Минас Аветисян создал пластический мир, созвучный современникам, молодым художникам Москвы и Ленинграда, но удивительно, неповторимо свой.

В пространстве искусства, в котором пришлось определяться выпускнику Суриковского института Юрию Григоряну, было много ярких мастеров, по-своему отражавших дух времени, и несомненным достоинством художника явилась способность найти свой художественный язык, в котором уважение к высоким достижениям мирового изобразительного искусства соединилось с памятью о национальном своеобразии армянской художественной культуры.

Сюжеты картин Григоряна: земля Карабаха, ее жители, их будни и праздники, состояния природы, портреты тех, кто особенно дорог. Есть картины-размышления («Три поколения», «Продолжение», «У туруна», «Родительский дом»), натюрморты, в которых вещи становятся молчаливыми собеседниками, способными многое сказать о жизни или очаровать великим совершенством творения природы. Когда переживанию бывает недостаточно буквальных цветовых и пластических аналогий, художник прибегает к метафоре — мощный во весь холст красный, разве что он способен выразить силу красочного воздействия букета («Букет на красном фоне», 2004).

Элегантность

Работы 1970—1980-х годов нетрудно соотносить с традицией: живопись экспрессивная, красочная, манера письма энергичная. Эти черты вполне вписываются в представления о видовых особенностях армянского искусства. Но внимательный взгляд на работы более поздние 1990—2000-х годов, исполненные, казалось бы, в той же авторской манере, позволяет увидеть черты несколько иного регистра чувственности. Цвет, насыщенные, яркие тона используются более локально, колористическое изысканно выстроенное звучание уходит от былого избыточного разнообразия, тяготеет к сложно нюансированной монохромности. Живопись становится перламутровой, золотистой, яркие цветовые акценты, когда появляются, кажутся, призваны оттенить, усилить, об-

ратить внимание на торжество общей валерной гармонии. Все большую роль играет сложно разработанная фактура живописной поверхности, обогащающая звучание цвета тончайшими оптическими нюансами.

Одна из интереснейших загадок живописи Юрия Григоряна в том, что художник, создавая пространство образа — пространство иллюзии, одновременно стремится к преодолению этой иллюзорности, утверждая фактурой, цветом, характером письма материальность живописной поверхности. Возникает непрерывная игра перевоплощений: плетение холста, слои краски, цветовые и тональные пятна вдруг оборачиваются, как в магическом кристалле, свечением образа, а образ развоплощается в драгоценную игру света на живописной поверхности, превращая живопись в род ювелирной драгоценности.



В поиске совершенных форм таких взаимопревращений Юрий Григорян часто переписывает, казалось бы, давно законченные, состоявшиеся работы. По-видимому, это случается, когда тайна этой волшебной механики ему становится немного понятнее.

Мастерство как посвященность в тайны ремесла, в высшей стадии становящегося искусством, все больше захватывает художника. Главной ценностью и целью становится не тема, не картина как презентация некоего внешнего содержания, а этот удивительный механизм воплощений, для всякого нового содержания требующий новой формы. Чтобы постичь, запечатлеть эту волшебную машинерию, требуется чрезвычайно много усилий. Этот премудрый труд в чем-то сродни работе часовщика, улавливающего время в сети хитроумного механизма.

Возможно, поэтому очень сложные в техническом исполнении малоформатные работы Юрий Григорян ценит выше многих эффектных и красочных холстов и говорит о желании сбересть, закрыть от собственных вмешательств некоторые из этих маленьких шедевров, создав своеобразный «музей в чемодане».

Однако возможно, что в этом «чародействе» кроется и некая опасность для художника. Очаровательны написанные Юрием Григоряном женские портреты, прекрасны его обнаженные, они элегантны. Но в каком-то смысле становятся элегантными и традиционные для

художника карабахские сюжеты. Если для женских образов элегантность — естественная характеристика, то в сюжетах «земных» изящество, элегантность являются характеристиками именно картины, манеры исполнения. И может возникнуть вопрос об оправданности, художественной достоверности использования столь изысканных средств. Могут появиться опасения, что культ прекрасного, которому столь предан художник, однажды окажется в противоречии с живой культурой, для которой плоть и кровь мира, его горькие несовершенства также значимы и требуют верного, и в выборе средств, отражения.

В своем творчестве Юрий Григорян не избегает и драматических сторон жизни. («Реквием», «Жестокость», 1990).

Но по складу характера, по той степени восхищения

красотой мира он, по-видимому, всегда останется оптимистом, созерцателем и талантливым свидетелем прекрасного. Свой путь он давно выбрал, и сейчас пришел возраст зрелости.

На свете остается лишь то, что продолжается, что постоянно возобновляет усилие быть. Пока эта работа вершится, есть шанс и на возрождение, и на расцвет. Юрий Григорян со скромностью мудреца признается: делает только то, что может, по-другому не представляет себе собственной жизни. Это частное — личное предпринятие, вдохновленное тем, что для художника имеет непреходящее значение.

Возможно, в этой убежденности он окажется прав, и его труд найдет достойное отражение на страницах, которые пишет история культуры.

Александр Григорьев

Кормилица. 2001

Холст, масло



Московское отделение Союза художников России



Выставочный зал
находится по адресу:
ул. Беговая 7/9
тел. 945 2995
945 4297
электронная почта:
moschrus@mail.ru

МОСКВА И МОСКВИЧИ



“МОСКОВСКАЯ СЕМЬЯ”

Выставка приуроченная ко Дню города
пройдет с 30 августа по 10 сентября



художник– философ александр иванов

В наши дни с дистанции времени все более явственно вырисовываются выдающиеся открытия Александра Иванова, масштаб замыслов — холст «Явление Христа народу» и грандиозное творение — «Библейские эскизы». К 200-летию со дня рождения художника в Третьяковской галерее были открыты две выставки: «Живопись и рисунок» — на Крымском Валу и «Библейские эскизы» — в залах графики в Лаврушинском. Обе представляют новый взгляд на его творчество. На первой выставке подчеркиваются особая миссия художника, его гигантский труд, подвижнический акт — написание в течение всей жизни одной картины, для которой он создал более 400 живописных этюдов и более 1000 графических. «Библейские эскизы» предназначались для неосуществленных стеновых росписей общественного здания. Из задуманных 300 сюжетов он исполнил более 200, на выставке показано 100.

Предлагаем вниманию читателей фрагмент из будущей книги Никиты Махова «Искусство после обряда».

В первой половине XIX века в России должен был появиться художник, который посвятил бы все свое творчество поиску путей преодоления разъединяющего начала. Русская школа живописи и в самом деле подарила миру такого мастера. Им стал питомец Императорской Академии художеств гениальный Александр Иванов. Обладая совершенно исключительными творческими возможностями, он добровольно возложил на себя гуманистическую миссию образного воплощения идеи объединения всех людей.

Будучи младшим современником Бруни и как бы продолжая заданную им тему, он должен был поведать всем о необходимых условиях устранения возможной общественной катастрофы. Только этой высокой задачей и можно объяснить поступки Иванова, не совсем обычный строй его существования, целиком посвященного беззаветному служению искусству. Известно, что, проживая в Италии как пенсионер Академии, молодой художник сознательно чурается богемных привычек, которым весьма охотно следуют его собратья по творческому ремеслу из русской колонии. Он максимально сокращает товарищеские контакты и решительно отклоняется практически от любого рода увеселений, ведет почти аскетическую жизнь, очень похожую на строгую жизнь отшельника-анахорета, целиком отдавая все время и все силы активной деятельности по воплощению главного творческого замысла. Об этом сознательном выборе, отказе от плотских благ и удовольствий размышляет художник в графических эскизах на ветхозаветный сюжет «Иосиф и жена Пентефрия». Он упорно не хотел возвращаться на родину в Петербург, когда завершился пенсионерский срок пребывания за границей. И единственным поводом для всех отсрочек служила все та же цель. Иванов прекрасно отдавал себе отчет в том, что официальные заказы, которые он будет обязан выполнять как выпускник Академии, воспитанный за государственный счет, не позволят ему осуществить задуманную программу выхода из губительного тупика.

Именно проблема проникновения в тайный смысл загадочных событий и явлений, постижения сущности окружающего мира волнует Иванова в двух ранних картинах — «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару», а также «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». В «Иосифе» затрагивается тема познания человеком земных законов, коим наделяются избранные, в отличие от остальных, способных в своем неведении только так или иначе эмоционально

реагировать на сообщаемое им. Новая фабула закономерно влечет смену заглавного действующего лица: античный герой, принятый искусством классицизма, уступает место провидцу, открытому мистическому откровению. Слово «темница» — вот ключ к расшифровке сюжета. Выход из темноты непонимания на освещенную стезю осознанности занимает в настоящий момент все помыслы автора. В «Аполлоне» совершается подъем на высшую ступень — божественного знания законов небесных, какие управляют всем происходящим в реальной жизни. В более позднем произведении автор целиком поглощен этой настроенностью заглавного героя мифологической сцены на вдохновенное восприятие верховной божественной воли, старается образно зафиксировать как бы реальное созерцание сверхъестественных причин его широко раскрытыми и воздетыми прямо к небесам глазами.

Однако чрезвычайно любопытен такой факт творческой биографии Иванова. Параллельно работе над сюжетом из античной мифологии его привлекает сюжетный мотив ветхозаветных книг, снова взятый из истории жизни Иосифа. Ему посвящаются несколько эскизов под названием «Братья Иосифа находят чашу в мешке Веняминомом». В их числе — небольших размеров холст маслом, где Иуда, брат Иосифа, выразительно запечатлен раздирающим обеими руками на своей груди рубашку. Он тщательно прописан, но почему же художник останавливает работу над произведением на стадии эскизов, хотя на них затратил примерно четыре года, и даже было создано хорошо проработанное живописное полотно? Дело в самой повествовательной завязке — предательстве.

Иванов ставит проблему вражды и разъединения людей. Но ему достаточно только обозначить в своем искусстве данную проблематику, она была очевидной для него и, следовательно, не требовала фундаментальной разработки. Художник так поступал уже не в первый раз. Вспомним о карандашных набросках композиции с Иосифом и женой Пентефрия. Все они точно так же не получили своего завершения, исчерпав уже на данной стадии эскизного рисования психологическую необходимость.

Вступая в пору творческой зрелости, Иванов упорно думал лишь о том, что может выступать связующей осью между землей и небом, какой веский фактор будет способствовать преодолению общественного конфликта, даст верное спасение душе, измученной трагедией одиночества и потерянности, с такой образной силой выраженных в порывах беспокойного романтического искусства. Переломная в концептуальном раз-

Александр Иванов
Благовещение. Эскиз
Конец 1840–1850-е годы
Бумага, акварель, белила,
итальянский карандаш
ГТГ



витии картина «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения», законченная в 1835 году, то есть ровно через год после создания «Аполлона, Гиацинта и Кипариса», позволяет догадаться, с кем он связывал свои чаяния на спасительный выход из ситуации всеобщей разобщенности. Но с каким пафосом художник предлагает обратиться к Христу, выражая это с большой образной силой в преклоненной фигуре Марии Магдалины! Устремленный вперед корпус, почти профильный поворот головы, воздетые и протянувшиеся к предмету религиозного восторга руки, устремленные на воплотившегося глаза... Буквально во всех движениях Марии, ее возвышенном эмоциональном состоянии раскрывается авторский призыв к вере. Христос изображен наподобие античной статуи, в полный рост, полуобнаженным, в белых одеждах, как в момент преображения на горе Фаворской.

Однако несмотря на возвышенность воссозданных персонажей и академическую склонность к античным образцам, художник старается запечатлеть сакральный мистический сюжет скорее в духе жанрового события, протекающего в реальной жизни. Такая тематическая направленность подчеркивает гуманистические устремления автора, его желание непосредственно влиять на ход общественных событий. Повествовательное действие трактуется как уже свершившийся акт: Магдалина больше не испытывает никаких сомнений, ее преданность Сыну Божию окончательна и необратима. Такая несколько ортодоксальная завершенность сюжета, его безоговорочность, полная психологическая замкнутость в своей договоренности до конца создают некую образную статичность, мешают живому воздействию картины на зрителя, как бы воздвигают непреодолимую преграду для ее доверительного восприятия. Это ощущение также усиливает академизм живописной манеры с присущими ему жестким рисунком, статуарными фигурами и блеклым локальным колоритом, еще больше сковавших выразительную силу художественного произведения. Кроме того, в повествовательной завязке отсутствуют и все те, ради кого, собственно, задумывалось и создавалась живописное полотно, то есть другие люди. Христос и Магдалина представлены одинокими собеседниками, оторванными от народных масс. Не выражено и пейзажное окружение духовного общения, практически потонувшее в глухой тени заднего плана. Оно больше напоминает театральные кулисы, придавшие эпизоду несколько искусственный сценический характер.

Судя по дальнейшим профессиональным опытам живописца, Иванов хорошо осознавал недостатки,

свойственные его произведениям, исполненным в первый период творческой деятельности. Не случайно на рубеже 1830 — 1840-х годов, продолжая работать над отдельными библейскими эскизами, он активно обращается к зарисовке различных жанровых сценок с большим количеством людей, увиденных на улицах и площадях Рима. К ним относятся «Ave Maria», «Жених, выбирающий кольцо для невесты», «Октябрьский праздник в Риме у Понте-Молле» и др. Его привлекала неподдельная естественность народных гуляний и обычаев, а также общая непредвзятость обстановки, в окружении которой они проходили. Оба эти качества не могли не вызвать желания научиться воспроизводить так же естественно и точно средствами живописного искусства природное окружение и самих участников наблюдаемых действий во всей характерности их национальных типов, костюмов, поз, жестов и психологических реакций на внешние причины. Направленность поисков ярко проявилась в острой наблюдательности, в стремлении не пропустить ни одной примечательной детали, ни одного сиюминутного положения, важного для характеристики целого. Ведь из общей их совокупности, собственно, и складывается неповторимый облик конкретного события. Не меньшее внимание живописец уделяет воплощению солнечной атмосферы. Поэтому он и вынужден обратиться к прозрачным акварельным краскам, позволяющим схватить мягкими тоновыми контрастами на белой поверхности бумаги всю прелесть яркого итальянского дня, даже в тени напоенного теплом световых потоков.

Отсюда понятен переход Иванова к самостоятельному жанру пейзажа в основательной технике масляной живописи, особая увлеченность которым наступает именно в данный период и продолжается в 1850-е годы. За два десятилетия художник создал целую серию пейзажных композиций, в том числе и ряд подлинных живописных шедевров: «Деревья у ручья», «Ветка», «Неаполитанский залив у Кастеллармаре», «Аппиева дорога при закате солнца». Он хотел быть максимально близким к натуре, в работе над пейзажными композициями учился подлинному реализму. В этих пейзажах его ни в коем случае нельзя упрекнуть в натурализме, бездумном копировании и следовании второстепенным мелочам. Напротив, художник всегда умел обобщить эмпирические наблюдения, привести их к образному синтезу, добывая глобального, вселенского или метафизического звучания живописного произведения. Недаром в это же время он увлеченно делает кальки с репродукций восточного и древнеегипетского искусства. Как правило, земной ландшафт у



него рисуется на фоне свободной синевы неба. Очень часто также избирается узкий горизонтальный формат, включающий сразу несколько точек зрения, и потому значительно раздвигающий рамки визуального обзора. Так появляется внушительная монументальная архитектура станковых полотен, в действительности совсем небольших по своим размерам. В пейзаже Александр Иванов фактически первым в русской школе живописи добился таких замечательных профессиональных результатов. Но он пошел еще дальше в поисках художественной естественности. Есть целая серия этюдов с обнаженными мальчиками, одеждами и драпировками, изображенными непосредственно в пейзажной среде. Этим циклом русский художник опередил колористические искания в сфере живописного искусства приблизительно на четверть века. Фиксацию воздушной атмосферы и локальную окраску предметов в лучах солнечного освещения средствами живописи (системой открытых дополнительных цветов) французские импрессионисты впервые поставили перед собой только в 1860—1877-х годах XIX века. Живопись Иванова от работ французов отличала чрезвычайно важная эстетическая особенность. Он искал визуального правдоподобия в содержательном плане, добываясь емкой художественной правды символического толка. Без этого нельзя было надеяться на активную действенность творимого им искусства. Ничего подобного не наблюдалось у его позднейших коллег. Их почти исключительно занимали сугубо профессиональные возможности живописной формы в ее определенном аспекте, что, разумеется, само по себе несколько не умаляет достигнутого ими. Сделанные колористические открытия тоже представляют собой результат огромной важности для дальнейшего развития живописной техники.

Все три позиции — найденный источник воссоединения, философская собирательность и реализм — дали возможность Александру Иванову приступить к

основному творению всей жизни — картине «Явление Мессии». Она создавалась с 1837 по 1857 год. О чем же говорят эти необычные, по существу, беспрецедентные в истории искусства даты? О том, что для окончательного завершения художнику потребовались долгие двадцать лет кропотливого труда, огромное творческое напряжение, колоссальная духовная сосредоточенность и невероятные физические затраты. И в результате возник величайший шедевр мирового искусства, произведение живописи, безусловно, сравнимое по мастерству и художественному размаху с «Голгофой» Тинторетто, быть может, самым значительным полотном старой школы

Думается, именно в названии заложен подлинный смысл работы. Долгое время произведение выставлялось в Третьяковской галерее под обозначением «Явление Христа народу». Оно благополучно закрепилось у публики в широком употреблении. Между тем привычное наименование в корне противоречит заданной автором тематике полотна, всему его концептуальному строю. Несомненно, Иванов в первую очередь размышлял о роли Христа в качестве посланного исполнить свою божественную миссию на земле. Ход мыслей предопределил не только сюжетный расклад картины и всю ее идейно-психологическую атмосферу, но и принципиальное отличие от раннего полотна «Явление Христа Марии Магдалине». У «Явления Мессии» иной философский статус: осмыслить как вселенскую проблему спасения человечества и всего мира от разрушительного раскола. Теперь на первый план выносятся не само «явление», казалось бы, сюжетная основа всего повествования, а народ, скопление людей, к тому же представленных во всем разнообразии сословных типов, от раба до воинов, то есть от низших и до самых высоких степеней общественной иерархии. Представительность эта весьма похожа на тинтореттовскую в «Голгофе». Художник эпохи маньеризма собрал на своем огромном полотне точно такое же разнообразие че-

Аполлон, Кипарис и Гиацинт

1934

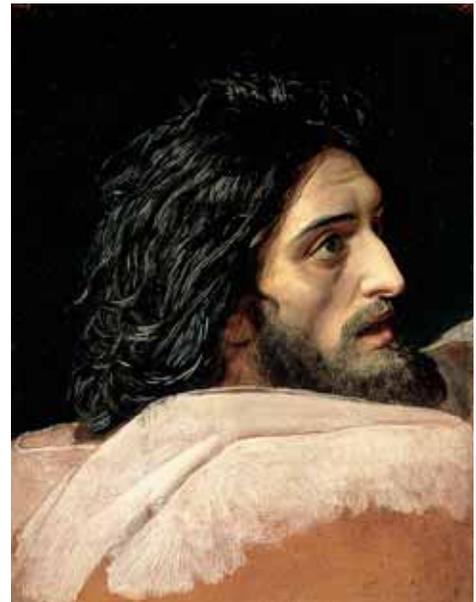
Холст, масло

ГТГ

Голова Иоанна Крестителя

Бумага на холсте, масло

ГТГ



ловеческих типов. Однако Иванову это подробное перечисление потребовалось не только ради того, чтобы придать всеобщий характер изображенному действию, но и для того, чтобы подчеркнуть различие общественного положения и специфической профессиональной принадлежности всех персонажей. Если венецианский мастер был занят суммированием, то русского, как раз наоборот, больше привлекали отдельные представители, единичные индивидуальности, потому что «явление» Христа, по Иванову, не столько касается самого Христа, сколько именно народной толпы, точнее, каждого ее члена в отдельности. Поэтому у него, в отличие от Тинторетто, большинство фигур взяты в полтора человеческого роста и максимально приближены к самому краю картины фронтальной расстановкой в виде классического рельефного фриза. Очевидно, таким композиционным размещением наиболее удобно твердо указать на непреходящую ценность каждого, независимо от его социального положения и личных качеств. Тому же были призваны помочь гигантские размеры живописного произведения.

Исследователи давно писали о том, что задействованные в картине противопоставлены друг другу не только в основных группах, например апостолы фарисеям, но и в отдельных парах, например, хозяин и раб*. Последнее обстоятельство чрезвычайно важно для нас. Оно указывает на тот прискорбный момент, что противостояние существует не только на групповом уровне, но и повсеместно обнаруживает себя во взаимоотношениях субъектов. В этом смысле чего стоит фигура, вошедшая в специальную литературу под определением «сомневающийся», или образ апостола, неподвижная столпообразная поза которого и заложенные в широкие рукава кисти рук хорошо выявляют его замкнутость, некую отчужденность от своих товарищей, других апостолов, тесно объединившихся за спиной Иоанна Крестителя. Зафиксированная в картине ситуация говорит о том, что преодолеть общественный распад возможно исключительно на личном уровне, что внутренние изменения прежде всего должны произойти в душе конкретного человека. И следовательно, миссия Христа — явиться каждому в отдельности, а нравственный императив этого каждого заключается лишь в том, чтобы это явление Мессии произошло в его душе. Такая душевная приобщенность каждой личности к Логосу, тому духовному началу, какому поручено в мире исполнять роль объединительной силы, по убеждению Иванова, должна закончиться с пагубным разладом среди людей. Уникальная для того времени экзистенциальная основа гуманистической программы русского художника состояла имен-

но в мистическом восхождении человеческой души по собственному свободному выбору к ее духовному основанию, главному спасительному условию общественной солидарности. Скрытый внутренний акт повествовательно изображается в образе Иисуса Христа. Иванов так размещает его фигуру на втором плане, словно она только что появилась из-за края пологого холма.

Иоанн Креститель с его указательным жестом руки оказался единственным героем произведения, в своем роде противопоставленным остальному окружению, точнее пребывающим по другую сторону разобщенности, благодаря полной завершенности духовного процесса в его душе.

Аллегорически установленная в Крестителе обобщающая тенденция продолжена в потрясающей пейзажной панораме, занявшей задний план картины. Как выяснилось, художнику согласно его идейно-нравственной позиции было совершенно необходимо вписать происходящее в естественное окружение, видеть сакральное достоянием реального существования человечества. Он включил в широко раскинувшийся ландшафт все атрибуты южной природы — речную протоку, группу мощных деревьев с необъятной кроной зеленой листвы, лишенное растительности каменное плато, оливковую рощу в долине и синеющие вдалеке гряды холмов, протянувшиеся по линии горизонта за края изображения. В завершение над всеми земными роскошествами зависла пронзительная синева неба, подернутая желтым маревом накаленного жаркими солнечными лучами воздуха. Несомненно, живописец подобным скоплением природных деталей желал создать собирательный пейзажный образ, отвечающий вселенскому характеру воссозданного на полотне эпизода. Для Иванова это действие всеобщего космического порядка, но религиозную правду он настойчиво хотел сделать непосредственной правдой жизни. И думается, в этой его направленности значительную роль сыграло общение с Гоголем, уже в те годы серьезно занятым глубокими религиозными исканиями. Иванов отличался способностью к глубоким философским размышлениям. Эта замечательная черта индивидуальности художника нашла яркое выражение в его творчестве.

Никита Махов

* См.: М.В. Алтатов. А.А. Иванов. Жизнь и творчество (1806–1858): В 2 т. М., 1956; М.М. Алленов. Александр Андреевич Иванов. М., 1980.

юбилей российского ИКОМа

В Москве, в Государственной Третьяковской галерее, прошли торжества, посвященные 50-летию Российской Федерации и 50-летию национального комитета Международного совета музеев (ИКОМ)

Эта неправительственная организация ЮНЕСКО — влиятельное, включающее в себя 17 национальных комитетов, объединение музейных специалистов всего мира.

С приветствием к членам этой общественной организации, участникам торжественного собрания, обратился Президент Российской Федерации В.В. Путин. Были оглашены приветствия Генерального директора ЮНЕСКО господина Коихиро Мацуура, министра иностранных дел С.В. Лаврова и министра культуры и массовых коммуникаций А.С. Соколова. В обращении Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II была дана высокая оценка деятельности музейных работников России по сохранению исторического и культурного наследия.

Участников собрания приветствовал и поздравил председатель Комитета по культуре Государственной думы Российской Федерации И.Д. Кобзон. Прозвучало поздравление президента Российской Академии художеств З.К. Церетели. (Накануне З.К. Церетели принял в Академии художеств руководителей иностранных делегаций, прибывших на торжества, и членов Президиума Российского национального комитета.)

Торжества собрали в Москве цвет музейной общественности не только российской, но и мировой. На форум прибыли президенты Международного совета музеев Алессандро Камминс и Европейского совета музеев Удо Гессвальд, президенты национальных комитетов: Великобритании — Джек Ломан, Германии — Йорк Лангенштайн, США — Нина Арчабал, представитель Франции — президент Международного совета музеев в 1998—2003 годах Жак Перо, президент консультативного комитета ИКОМ Гюнтер Дембски. С приветствием от комитетов стран СНГ выступил президент ИКОМ Казахстана Байтурсын Уморбеков.

В первый же день торжеств открылась и Международная музейная конференция, посвященная юбилейной дате, «ИКОМ России и мировое музейное сообщество». В выступлениях участников были рассмотрены важнейшие вопросы истории и современной музейной жизни, музейного строительства и новых концептуальных подходов, выработанных на современном этапе. Среди тем, нашедших глубокое освещение: «Этический кодекс и будущее музеев», «Роль музеев в обогащении культурного наследия», «Новое лицо Европы в ее музеях», «Музеи России, музеи мира: интенсивный диалог в рамках ИКОМ».

Состоялось вручение почетных наград Российского комитета ИКОМ, учрежденных в связи с юбилейной датой. Почетных юбилейных знаков были удостоены более 80 российских и зарубежных музейных деятелей. По случаю юбилея состоялся праздничный прием.

Второй день был также посвящен рассмотрению многих проблем развития музеев в рамках международной конференции. В числе прозвучавших докладов были и посвященные вопросам деятельности художественных музеев и музеев-заповедников. В этом контексте особо следует отметить выступления Э.В. Аверьяновой «Роль международных организаций и музейного сообщества в контексте проблем сохранения и популяризации Кижского архитектурного ансамбля как объекта всемирного культурного наследия ЮНЕСКО», Н.И. Вавиловой «Современный художественный музей как объект культурного туризма», А.А. Сундиевой «Музейная профессия сегодня», В.З. Церетели «Музей современного искусства в контексте нашего времени».

В последний, третий, день состоялась отчетно-перевыборная сессия ИКОМ России, на которой был заслушан «Отчетный доклад о работе ИКОМ России за 2003 — 2006 годы», с которым выступил президент Национального комитета В.Б. Ремизов и отчет ревизионной комиссии.

Состоялись выборы нового состава Президиума ИКОМ России на 2006 — 2009 годы. Позднее, на первом заседании президиума, бы-

ли избраны: президент Национального комитета — Е.Л. Селезнева — главный хранитель Государственной Третьяковской галереи; вице-президентами — А.И. Аксенова, генеральный директор Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Т.М. Исламова — директор Тюменского областного краеведческого музея, Л.Д. Коротаева — директор Вологодского музея-заповедника, Ю.В. Мудров — президент Санкт-Петербургского общественного Фонда содействия развитию культуры и искусства, Т.Г. Шумная — директор Государственного центрального музея современной истории России.

Международный совет музеев (ИКОМ) имеет славную историю. Он был основан в ноябре 1946 года, и с первых дней существования главной целью его деятельности стало достижение взаимопонимания в сфере музейного дела. Организация создавалась как музейный центр ЮНЕСКО. В поле зрения комитета были такие важнейшие вопросы, как реставрация, обмен культурными ценностями между музеями разных стран, профессиональная подготовка, участие в образовательной деятельности и другие. Стали активно создаваться профильные комитеты. Их число растет год от года. В настоящее время существует тридцать таких комитетов. В числе первых были созданы комитеты по музеям и коллекциям прикладного искусства, по культурно-воспитательной и образовательной работе (1946), позднее комитеты по архитектуре и музейной технике (1948); по музеям и коллекциям стекла (1959); по музеям и коллекциям костюма (1962); по музеям и коллекциям современного искусства (1962); по консервации (1967); по художественным музеям и коллекциям (1980); по обмену выставками (1983) и другие.

В 1956 году был создан Советский комитет ИКОМ. С инициативой его создания выступили известные музейные работники страны. В их числе были А.И. Замошкин — директор ГМИИ им. А.С. Пушкина, М.И. Артамонов — директор Государственного Эрмитажа, В.А. Пушкарев — директор Государственного Русского музея, выдающиеся художники И.Э. Грабарь и П.Д. Корин, известные ученые и хранители Б.Р. Виппер, А.Б. Закс, В.Ф. Левинсон-Лессинг. Активную роль сыграли И.А. Антонова и Б.Б. Пиотровский.

В 1960-е годы сложилась практика проведения в СССР международных конференций и заседаний международных комитетов ИКОМ. Крупнейшим событием стала XI Генеральная конференция Международного совета музеев, прошедшая в мае 1977 года в Ленинграде, Москве, Владимире и Суздале. В ней участвовали полторы тысячи человек из 89 стран мира. На конференции впервые так широко была представлена музейная общественность из стран Восточной Европы, Азии, Африки и Латинской Америки. Тема конференции «Музеи и культурный обмен. Роль музеев во взаимообогащении культур и развитии взаимопонимания между народами» была интересной и актуальной для всех присутствующих. Конференция предоставила большие возможности для налаживания культурных и научных связей между музеями, для укрепления сотрудничества в гуманитарных областях. Именно на генеральной конференции, проводившейся в нашей стране, тогда был учрежден Международный день музеев, который празднуется ежегодно 18 мая.

В 1991 году Советский комитет был преобразован в Российский. В настоящее время он объединяет около 400 индивидуальных и коллективных членов, в числе которых как крупнейшие музеи — Эрмитаж, Третьяковская галерея, Исторический музей, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Русский музей, музеи-заповедники «Московский Кремль», «Петергоф», «Царское Село», «Коломенское», но и краеведческие, художественные, научно-технические, естественные и других профилей, музеи Севера, Поволжья, Сибири, Урала, Дальнего Востока и других регионов страны. Активно участвуют в работе ИКОМ Всероссийский реставрационный центр, Академия художеств, Институт культурологии и другие ведущие учреждения культуры России.

ИКОМ России не только достойно представляет отечественные музеи за рубежом, показывая свои выставки, участвуя в культурном диалоге, но и решает многочисленные проблемы, стоящие перед российскими музеями «дома». Наш национальный комитет стал инициатором ряда важнейших государственных документов и решений, касающихся вопросов сохранения национального культурного наследия. Так, в 1996 году был принят долгожданный Закон «О музейном фонде и музеях Российской Федерации», работа над которым продолжалась три года. После подписания закона Президентом России музеи получили юридические права и гарантии, что не могло не вселить в нас надежду на лучшее будущее.

Деятельность ИКОМ России всегда была связана с лучшими традициями мирового музейного сообщества, в ней много ярких и самобытных страниц. В юбилейном году мы с благодарностью вспоминаем о наших предшественниках, о славном прошлом, задумываемся над проблемами музейного строительства в дни сегодняшние, определяем наше место в современном мире, лицо его культуры.

Юрий Мудров, вице-президент ИКОМ России



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ | ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ |
КОМИТЕТ СОВЕТА ФЕДЕРАЦИИ ПО НАУКЕ, КУЛЬТУРЕ, ОБРАЗОВАНИЮ, ЗДРАВООХРАНЕНИЮ И ЭКОЛОГИИ |
ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ | КОМИТЕТ ОБЩЕСТВЕННЫХ И МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ
И НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ ГОРОДА МОСКВЫ | ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО БАШКИРИИ В МОСКВЕ |
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ |
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИМЕНИ М.В. НЕСТЕРОВА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ ПРОЕКТ

З О Л О Т А Я К А Р Т А Р О С С И И

ВЫСТАВКА ИЗ СОБРАНИЯ

БАШКИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ М.В. НЕСТЕРОВА

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
ДАВИД БУРЛЮК
КАСИМ ДЕВЛЕТКИЛЬДЕЕВ
АЛЕКСАНДР ТЮЛЬКИН

К 450-ЛЕТИЮ ДОБРОВОЛЬНОГО ВХОЖДЕНИЯ
БАШКИРИИ В СОСТАВ РОССИИ



1.VII – 19.VIII

*Инженерный корпус Государственной Третьяковской галереи
Лаврушинский переулок, 12*



ОЛЕГ КУЛИК

Хроника. 1987–2007

художественный проект в рамках

программы «Москва актуальная»

ЦДХ, 26 июня – 29 июля 2007

Организаторы



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
PROACTIVE PR

Главный информационный партнер



Партнеры

bernasconi



Официальные информационные партнеры



Информационные партнеры



Московский музей современного искусства

в рамках

V Международной биеннале фотографии в Познани, Польша

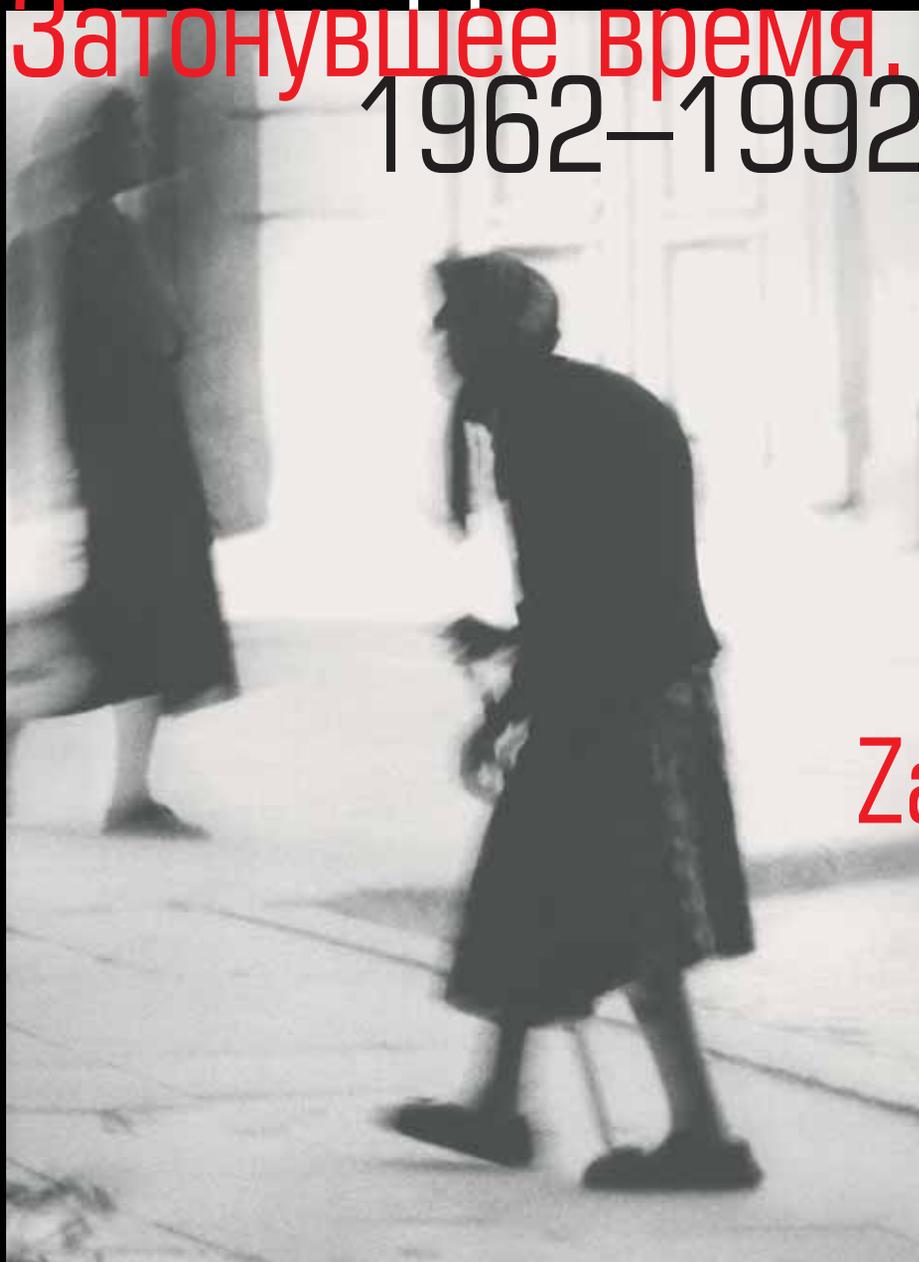
представляет выставку



Михаил Дашевский

Затонувшее время. Россия

1962–1992



Познань
Zamek

Культурный центр

11.V – 15.VI

при содействии

Посольства Российской Федерации в Варшаве
Генерального Консульства Российской Федерации в Познани
и галереи фотографии РФ, Познань

ЛЮДИ
О
М
Ворота

Олег Ланг

Центр современного искусства **ВИНЗАВОД** 4-й Сыромятнический переулок д.1 стр.6

Ателье **№2**

галерея
(495) 1071013

Посольство Словацкой Республики в Российской Федерации
Словацкий культурный институт (культурный центр) в Москве
Московский музей современного искусства



при участии

rARTner project Gallery

литературно-мемориального музея Анны Ахматовой

в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург



Карол Каллай • Словакия
Лев Мелихов • Россия

Выставка фотографии «Венеция»
29.V – 15.VI.2007

Словацкий культурный институт в Москве
2-я Брестская ул., д. 27. Тел. +7 495 956 4928. www.simoscow.mfa.sk



EPSON



PHOTOGRAPHER.RU



№ 4 2007
журнал московского музея
современного искусства

Обложка

Устав
Императорской
Академии
художеств

1-я сторона обложки

Скульптурная деталь
бронзовой отделки
ларца красного
дерева, созданного
для манускрипта
Привилегия и Устав
Императорской
Академии художеств



авторы номера

Ванслов Виктор Владимирович —
доктор искусствоведения, профессор,
действительный член РАХ, член Президиума РАХ,
директор НИИ теории и истории
изобразительных искусств РАХ

Гамлицкий Андрей Викторович —
искусствовед, научный сотрудник отдела критики
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Евангели Александр —
художественный критик, журналист

Кириченко Евгения Ивановна —
доктор искусствоведения, член-корреспондент
Российской академии архитектуры и строительных наук,
почетный член РАХ, главный научный сотрудник
НИИ теории и истории изобразительных
искусств РАХ

Марченко Дарья Николаевна —
искусствовед, научный сотрудник
Московского музея современного искусства

Махов Никита Михайлович —
критик и теоретик искусства, старший научный
сотрудник Государственного историко-литературного
музея-заповедника А.С. Пушкина
«Захарово — Большие Вяземы»

Мудров Юрий Витальевич —
вице-президент ИКОМ России

Чегодаева Мария Андреевна —
доктор искусствоведения, действительный член РАХ,
член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник
Государственного научно-исследовательского института
искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела
критики НИИ теории и истории
изобразительных искусств РАХ

Швидковский Дмитрий Олегович —
доктор искусствоведения, профессор,
действительный член, академик-секретарь
Отделения искусствознания и вице-президент РАХ,
действительный член и член президиума Российской
академии архитектуры и строительных наук,
член Совета по культуре и искусству
при Президенте Российской Федерации

Шишова Любовь Васильевна —
кандидат искусствоведения,
помощник вице-президента РАХ

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: alladi@inbox.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 Клещева

**Перевод
на английский язык**
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы
Лариса Доценко
Наталья Жданова

Фотографы
Сергей Шагулашвили
Сергей Захарченко
Игорь Пальмин
Виктор Еремеев
Владимир Курприянов
Павел Киселев
Михаил Бибицков

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
Алексея 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 Князькину, 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;
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
Прецистенка, 19

ЦДХ: Книжный магазин Арт-
Салона Галереи искусств.
Крымский Вал, 10
Всероссийский 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 презентацион-
ные фонды мэрии Москвы,
Московского музея современного
искусства, президента Россий-
ской Академии художеств
З.К. Церетели

почтовый адрес редакции
117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ
Тел./факс 230-02-16
e-mail: maildi@mail.ru
decart@rinet.ru

[www: mtoma.ru](http://www.mtoma.ru)

Подписано в печать 05.06.07
Отпечатано в типографии ООО «Корона королевская»
Тираж 10 000



ISSN 1812-304X



9 771812 304006