



# АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ 250 ЛЕТ

юбилейные торжества

*15 июня 2007 года в Москве прошли торжества, посвященные  
250-летию юбилею Российской Академии художеств*





# В

Зале церковных соборов храма Христа Спасителя состоялось торжественное общее собрание Российской Академии художеств, посвященное юбилею, на котором присутствовали представители государственных и творческих организаций России, дипкорпуса, ЮНЕСКО, бизнес-элиты, а также зарубежные гости, среди которых известные художники из разных стран.

В начале торжественного общего собрания Академии поздравление Президента РФ В.В. Путина зачитал Полномочный представитель Президента РФ в Центральном федеральном округе Г.С. Полтавченко. В собрании приняли участие министр иностранных дел РФ С.В. Лавров, министр культуры и массовых коммуникаций А.С. Соколов, первый заместитель мэра Москвы Л.А. Швецова, ректор МГУ В.А. Садовничий, президент Российской академии наук Ю.С. Осипов, президент Российской академии образования Н.Д. Никандров, президент Академии изящных искусств Франции Пьер Шендерфер.

В Зале церковных соборов храма Христа Спасителя состоялись также презентация уникального юбилейного издания, посвященного истории воссоздания храма Христа Спасителя и его художественного убранства и гашение юбилейного блока марок и конверта в честь 250-летия основания Российской Академии художеств.

В Центральном выставочном зале «Манеж» была проведена пресс-конференция и состоялась торжественная церемония открытия юбилейной выставки.

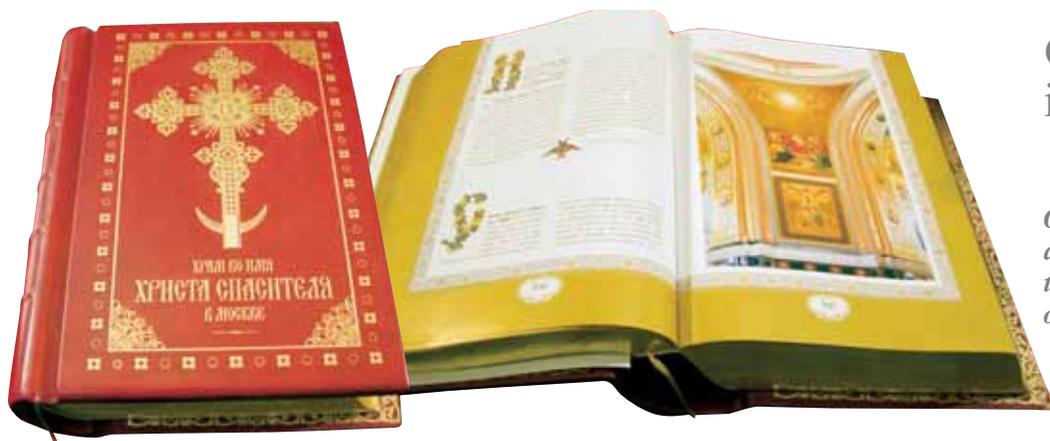
Выставка организована Российской Академией художеств и проходит под патронатом Правительства Российской Федерации, Министерства образования и науки РФ, Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ, Федерального агентства по культуре и кинематографии, Правительства Москвы.

Академию художеств поздравили с юбилеем Патриарх Московский и Всея Руси Алексей II, Председатель Совета Федерации С.М. Миронов, президент Республики Татарстан М.Ш. Шаймиев, президент Торгово-промышленной палаты РФ Е.М. Примаков, заместитель Председателя Государственной думы А.Н.Чилингаров, руководитель фракции коммунистической партии Российской Федерации Государственной думы, член комитета ГД по образованию и науке Г.А. Зюганов, губернаторы российских областей, представители общественности, творческой интеллигенции.



## The Academy Celebrates its Jubilee

*On 15 June 2007 there were a few solemn events in Moscow to celebrate the Russian Academy of Arts' 250th anniversary.*



17 июня в Санкт-Петербурге прошли торжественные мероприятия, посвященные 250-летию Российской Академии художеств и открытие выставки произведений народного художника СССР А.А. Мильникова.

На открытии выставки присутствовали президент Российской Академии художеств З.К. Церетели, постоянный секретарь Академии художеств Института Франции Арно д'Отрив, президент Академии художеств Института Франции Пьер Шендерфер, президент Академии искусств и дизайна Израиль Арион Цуккерман.



A solemn general meeting of the Academy was held in the Church Council Hall of the Cathedral of Christ the Savior. Among those attending it were representatives of Russian government and artistic organizations, the diplomatic corps, the UNESCO, top businessmen, as well as celebrated artists and guests from all over the world.

At the beginning of the meeting, G.S. Poltavchenko, presidential envoy for the Central Federal District, read out a letter of congratulation by President Vladimir Putin. Among the speakers at the meeting were S.V. Lavrov, foreign minister, A.S. Sokolov, minister for culture and mass communications, L.A. Shvetsova, first deputy of the Moscow mayor, V.A. Sadovnichy, rector of Moscow State University, Yu.S. Osipov, president of the Russian Academy of Sciences, N.D. Nikandrov, president of the Russian Academy of Education, and Pierre Schoendoerffer, president of France's Academy of Fine Arts.

At the Manege Central Exhibition Hall, the jubilee exhibition was opened in ceremony.



# Из приветственных выступлений почетных гостей юбилейного соборания

*Заместитель мэра Москвы,  
правительства Москвы,  
Людмила Ивановна Швецова*

— Уважаемые члены Российской Академии художеств, наши уважаемые гости! Сегодня у нас событие воистину международного значения, потому что Российская Академия художеств — это тысячи шедевров истинного творчества, которые находятся сегодня в самых престижных музеях мира, музеях нашей страны. Это плеяда гениальных, великих художников, скульпторов, зодчих, которые имеют сегодня не только российское, но и мировое имя. Это огромное количество художественных школ. Это традиции русского искусства, традиции русского реализма, на которых возвращено огромное количество самых разных художников, силу которых определяла наша русская школа. Это творчество многонациональное, потому что Российская Академия художеств вбирает в себя самые яркие страницы многонационального творчества нашего Отечества. И наконец, Российская Академия художеств — это сегодняшняя жизнь людей. Это жизнь наших художников, скульпторов, зодчих, дизайнеров, которые и сегодня рожают произведения, покоряющие зрителей, которые создают художественное пространство нашей жизни...

250 лет — это история нашего Отечества. И в истории Академии художеств отражается как в зеркале все то, что происходило в нашем государстве, жизнь, свершения, победы, трагедии, потери, разочарования — все это вместе... Я очень рада тому, что очень многое в истории нашей Академии художеств связано с Москвой, столицей государства, с Москвой, родиной и пространством для творчества многих художников, архитекторов, зодчих. Поэтому мне очень приятно от имени москвичей, от очень любящих, строгих, но в то же время восторженных ценителей художественного творчества, от правительства Москвы, от мэра нашего города Ю.М. Лужкова сердечно поздравить вас с праздником, поблагодарить наших высоких гостей за то, что они почтили своим участием такой великий праздник...



## From the Honored Guests' Speeches at the Jubilee Meeting

*Lyudmila Shvetsova,  
first deputy of the Moscow mayor:*

The Russian Academy of Arts dear academicians and respectful guests, today's event is truly of international significance because the Russia Academy of Arts means thousands of masterpieces, now on view at the world's prestigious museums and the national museums. It also means a host of great talented painters, sculptors and architects, famous in Russia and in the rest of the world. It also means a large number of art-training schools. And, above all, it stands for the traditions of the Russian arts, the traditions of Russian realism, on which a great many artists have been nurtured, whose strength have been drawn from the Russian school.

It also means multinational art because the Academy has been absorbing the brightest examples of the art of the numerous ethnic groups in our country. The Academy's 250-year-long past spans a large slice of the national history. And it has mirrored all the events, victories, achievements, tragedies, losses and disillusionments that have befallen our country. The Academy lives as the country lives... It is a great pleasure for me to realize that so many events and things have been connected with Moscow, the capital of our country, with our country and the creative space for many painters, sculptors and architects. So it is a great pleasure for me too to congratulate you on your great occasion on behalf of Moscow citizens, on behalf of all art-lovers, admiring and of the same time demanding, Moscow Government and Mayor Yuri Luzhkov, and thank our high guests for having attended this celebration...



*Министр культуры и массовых коммуникаций РФ  
Александр Сергеевич Соколов*

— Мне кажется, очень символично было выбрано место для того, чтобы отметить этот славный юбилей. Ведь именно здесь сначала сыграла свою роль Императорская Академия, а потом уже наша современная Академия. В 1847 году ученики петербургской Академии строили величественное здание храма, судьба которого оказалась трагической, но возрождение — величественным, поскольку восстановление храма также проходило при участии членов Академии. Отмечая юбилей здесь, мы тем самым отдаем дань той роли, которую сыграла Академия в истории России, потому что именно ее члены рассматривали и утверждали архитектурные, скульптурные, живописные проекты, по которым создавались панорамы обеих российских столиц и многих городов российской провинции. До XX века это было единственное высшее учебное художественное заведение, и потому практически вся академическая школа русской живописи, скульптуры, архитектуры есть корневая система, из которой в дальнейшем возникали уже все другие художественные учебные заведения. И в XIX, и в XX веке учебные заведения создавались по велению Академии. Безусловно, тяжелый период был после 1917 года, когда свелась к нулю просветительская деятельность, встал вопрос о самом существовании Академии. Пережив это время, увидев дальнейшую перспективу развития, Российская Академия искусств и сегодня продолжает улучшать нашу жизнь и по статусу своему являться наиболее ценным объектом национального достояния народов России. И сегодня мне хотелось бы порадоваться тому, что как в начале этого пути, так и сейчас Академия — это прогрессивная структура. Сегодня это означает, что она стремится к укреплению традиций, сохранению основных художественных школ в Москве и Петербурге. Академия сегодня — очень важное, существенное наше достояние...

*Президент Российской академии наук,  
почетный член РАХ Юрий Сергеевич Осипов*

— Юбилей Российской Академии искусств — это очень заметное событие в жизни культуры не только нашей страны, но также и всего мира. Я думаю, что Российская академия наук и Академия искусств связаны очень тесными родственными отношениями. И я, собственно, хочу напомнить некоторые события истории. Идея создания Российской академии наук и искусств, я подчеркиваю — наук и искусств — принадлежала Петру Первому. И после его смерти она приобрела современные очертания. Была создана Российская академия наук, и по регламенту 1747 года ее подразделением стала Академия искусств. Уже тогда начала развиваться связь между российской наукой и искусством. И вот под патронажем великого русского ученого М.В. Ломоносова, куратора МГУ, просвещенного мецената И.И. Шувалова, при поддержке императрицы Сенат принял решение от 6 ноября 1757 года об учреждении Академии искусств. Вскоре началось строительство здания Академии, которое, конечно же, стало образцом архитектурного искусства. Система образования сложилась в Академии не сразу, но со временем обрела четкие формы. Она обеспечивала высокий уровень не только профессионального, художественного образования, но и научных знаний. И все это способствовало развитию высокой национальной художественной школы в архитектуре, живописи, скульптуре. Россия по праву гордится целой плеядой блестящих выпускников Академии: живописцами Поленовым, Суриковым, скульпторами Шубиным, Козловским, Мартосом, архитекторами Баженовым, Воронихиным, Тоном, Бенуа и многими, многими другими. Это им мы обязаны красотой русских памятников искусства в обеих столицах и других городах нашей страны: площадью Казанского собора, Адмиралтейства, театров и других прекрасных сооружений в Москве. Именно Академия содействовала всестороннему развитию русского классицизма, который завоевал, конечно, мировую славу. Именно в середине XIX века Академия достигла поистине мировой славы. Какой прочный фундамент знаний был создан! Сколько великих мастеров окончили Академию, и каждый из них проявил себя как ярчайшая индивидуальность! Не менее сложный период пришлось пережить Академии в XX веке. Она была закрыта советским правительством в 1917 году, затем воссоздана в 1930-м, а в 1947-м — преобразована в Академию искусств СССР. Сегодня Академия искусств — исключительная часть национального достояния народов России. Именно сегодняшней Академии мы обязаны восстановлением ряда архитектурных памятников страны. Члены Академии вносят неоценимый вклад в развитие российского искусства. И конечно, нельзя не сказать об исключительно важной, многообразной деятельности президента Академии искусств З.К. Церетели.



*Alexander Sokolov, minister for culture and mass communications:*

I think it's very symbolic that this place has been chosen to mark the Academy's jubilee. We know that some of the Petersburg Academy's graduates took part in the building of the cathedral in 1847. We also know that the present Russian Academy also took part in its re-building. There is some magic in the revival of this magnificent edifice. Some of the Academy's members also studied and endorsed the architectural, sculptural and painting projects used to create the panoramas of Moscow and Petersburg as well as of many Russian provincial towns. Before the 20th century, the Academy was the only higher art-training establishment, and therefore the academic school of Russian painting, sculpture and architecture formed the core system for all other art-training institutes to grow on later. It was by the Academy's decree that such schools were set up both in the 19th and the 20th century. Needless to say, the period immediately after 1917 was a hard time for the Academy because there was no enlightenment and the very existence of the Academy was under threat. The Academy has survived to take a new lease on life. The Academy today is as much progressive as it was at the origins. The Academy today is making efforts to strengthen the traditions and preserve the major art schools in Moscow and Petersburg. The Academy today is our most valued treasure...

*Yuri Osipov, president of the Russian Academy of Sciences:*

The jubilee of the Russian Academy of Arts is a great cultural landmark for our country and the rest of the world. I'd like to point to the affinity of the Russian Academy of Sciences and the Russian Academy of Arts. It was Peter the Great whom the idea to set up a Russian academy of sciences and arts, I stress sciences and arts, first occurred to. What a firm foundation has been built! How many great masters, each a bright individuality, have come from the Academy! The Academy today is an exclusive part of the country's national property. And it is to the Academy today that we owe the restoration of many architectural monuments in the country. The academicians' contribution to the development of the Russian arts can hardly be overestimated. And of course it is necessary to point out the valuable and varied activities of its president, Zurab Tsereteli.

*Ректор Московского государственного университета, почетный член РАХ Виктор Антонович Садовничий*

— История России, наука, культура, образование между собой, безусловно, тесно и неразрывно связаны. Судьбы трех учебных заведений России очень тесно переплетены — Академии наук, МГУ и Академии художеств. И вот что интересно: Елизавета, дочь Петра, создавая Академию художеств, конечно, ставила задачу подготовки художников, их обучение, выбрала как опорную точку Московский университет. И учредителем Академии художеств был куратор Московского университета, фаворит Елизаветы, И.И. Шувалов. Очень поучительный исторический факт. Первый набор в Академию в 1757 году составляли выпускники гимназии Московского университета, причем, как правило, отбирали солдатских детей. Задумаемся: создавалось элитнейшее подразделение, элитнейшее учебное заведение России, а набирали талантливых людей, не обладавших какими-то творческими навыками, солдатских детей. Причем среди первых слушателей был Баженов. И конечно, этот ряд можно продолжить.

В 1760-м состоялось первое собрание Академии художеств. И оно проходило в Московском университете, поскольку Академия была его частью. И.И. Шувалов попал в немилость к новой императрице и вынужден был на долгие десятилетия уехать за границу. Но он не бросил курить университет, продолжал поддерживать и Академию художеств. Конечно, Екатерина внесла свою лепту в создание Академии. Она опубликовала новый указ об учреждении Академии и отделила ее от университета. Академия вышла в самостоятельное плавание... Университет и Академию связывают многие события, думаю, сейчас нет необходимости их перечислять. Я хотел отметить только дела последних лет. МГУ к своему 250-летнему юбилею два года назад построил здание фундаментальной библиотеки. Перед этим зданием З.К. Церетели соорудил и подарил МГУ памятник великому Шувалову. И поэтому сейчас, проезжая по Ломоносовскому проспекту, мимо одного из красивейших зданий, мы имеем возможность любоваться памятником великому Шувалову, который смотрит на противоположную сторону проспекта, на памятник М.В. Ломоносову. Дизайн библиотеки и культурного центра был выполнен выпускниками Академии художеств и Зурабом Константиновичем. И мне кажется, что это великое историческое знамение, спираль. Создавалась Академия художеств в стенах университета, а 250 лет спустя, когда он получил новое дыхание, новую территорию, Академия внесла ключевой вклад в художественное оформление его новых зданий. Поэтому мы сегодня присутствуем при великом празднике — празднике единства культуры, науки и образования. И я очень рад, уважаемые члены Академии художеств, что нам, нашим заведениям, удалось сохранить для России высокий уровень науки, образования и художественного мастерства.



*Председатель комитета по культуре  
Государственной думы РФ,  
почетный член РАХ  
Иосиф Давыдович Кобзон*

— Какие бы катаклизмы ни обрушивались на нашу страну, художники всегда освящали историю, которая оставалась на века. Уходят люди, остается летопись истории страны, истории народа в живописи. Как много славных имен, которые оставили и оставят еще много работ России. Академия художеств славно продолжает великие традиции русских художников — и передвижников, и реалистов. Я считаю, что это праздник не только Российской Академии художеств, это праздник всей России, это праздник мировой цивилизации, в которой достойное место занимают наши художники, представляющие Академию.

*Постоянный секретарь Академии искусств Франции,  
почетный член РАХ Арно д'Отрив*

— Российская Академия художеств — пример верности себе вопреки жестокостям и превратностям истории. Сегодня я представляю Францию и французскую культуру в храме Христа



*Viktor Sadovnichy, rector of Moscow State University:*

Russian history, science, culture and education are interlinked and interwoven. The country's three major training establishments — the Academy of Sciences, Moscow University and the Academy of Arts — share a common destiny. One illuminating fact is worth mentioning. The first enrollment to the Academy of Arts in 1757 were the Moscow University gymnasium's alumni. So an elite body of artists grew along with the rise of an elite school in the country. There have been many events in which both the university and the academy took part jointly. I'd like to point to the most recent ones. Two years ago, to mark its 250th anniversary, a fundamental library was built at Moscow University. Zurab Tsereteli designed and donated to the university a monument to the great Shuvalov, which was erected in front of the library building. Moreover, Zurab Tsereteli and some of the Academy's graduates authored the design features for the library and the university's cultural center. It looks like a symbolic come-around: the Academy of Arts began within the walls of the university and now, 250 years on, the Academy has made a major contribution to the design and decoration of its new premises. Dear academicians, it's a great pleasure for me to state that we personally and our establishments have preserve a high level of science, education and artistic craftsmanship for Russia.

*Joseph Kobzon, honorary member of the Russian Academy of Arts, chairman of the State Duma's committee for culture:*

The Academy of Arts is carrying on, gloriously, the great traditions of the old Russian artists—the Peredvizhniki and Realists. I'm sure it is a festival for not the Academy alone; it is a festival for all Russia. It is a festival of the world civilization in which our artists are acting on behalf of the Russian Academy of Arts hold a worthy place.

*Arno D'Otriv, regular secretary of France's Academy of Fine Arts, honorary member of the Russian Academy of Arts:*

The Russian Academy of Arts stands as a good case of being true to itself despite the calamities and vagaries of history. The importance of the Academy's activities, as evidenced in its collaboration with artists in all European countries, deserves a special mentioning. The Russian Academy's origin was closely connected with French art, French language and French philosophy.

I am glad to state now that our relations never broke for all the turns of history. We have now reached a new stage in our relations — a stage of maturity. This has been made possible thanks to the mutual influences of our art schools. The French Academy has enjoyed the beneficent influence of Russian masters like Rimsky-Korskov, Dmitri Shostakovich and the late Mstislav Rostropovich. More recently, the great artist Zurab Tsereteli has done the honors to the French Academy.

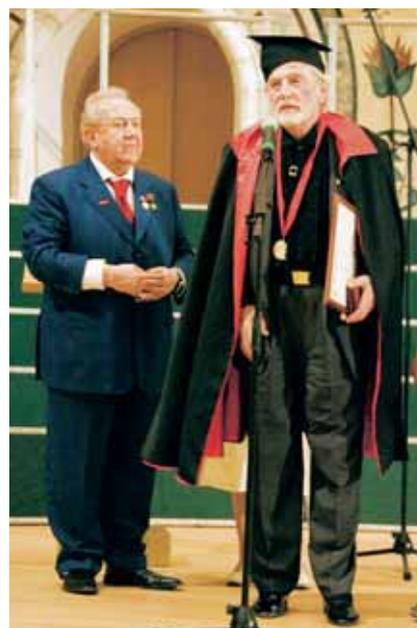
*The material has been  
compiled by Vladimir Vashchenko*

Спасителя, заложенном в честь поражения французской армии. Такой поворот представляется мне весьма остроумным. Это свидетельствует о способности двух стран к диалогу. Отдельные слова нужно сказать о важности деятельности вашей Академии, о чем свидетельствует сотрудничество с художниками всех европейских стран. Именно в этом духе отмечается сегодня этот юбилей. И я счастлив сегодня поддержать эту традицию вместе с вами.

Перенесемся в 1757 год, когда указом императрицы Елизаветы Петровны по инициативе великого ученого М.В. Ломоносова была основана Императорская Академия художеств. Тогда художественная и интеллектуальная Россия была больше, чем когда-либо, открыта миру. Российские художники путешествовали по всей Европе, имея возможность видеть произведения лучших европейских авторов. Одна страна была для них необыкновенно привлекательной и притягательной — это Франция. Французское искусство, французский язык, французская философия были тесно связаны с историей зарождения Российской Академии. В это время в члены РАХ были избраны живописец Франсуа Буше и архитектор Габриэль Луресо, а также Монферран. Эта традиция взаимопросвещения продолжалась до XX века, до начала русской революции. Сегодня я рад констатировать, что наши связи вопреки всем историческим невзгодам никогда не прерывались.

Конечно, Академия 2007 года менее французская, чем в 1757-м. Но разве это плохо? Тогда российское искусство подверглось французскому влиянию, что не только существенно обогатило русскую культуру, но и в конечном счете повлияло на мировое искусство... Сегодня, без сомнения, мы достигли нового этапа в наших отношениях — этапа зрелости. Это вызвано взаимным влиянием художественных школ. И наша академия испытала благотворное влияние таких творцов, как Римский-Корсаков, Дмитрий Шостакович и недавно ушедший от нас великий виолончелист Мстислав Ростропович. И сегодня великий художник З.К. Церетели оказал честь нашей академии. Мы имели удовольствие принимать у себя в 2002 году делегацию русских художников. Я хотел бы отдельно упомянуть о своем особом отношении к вашей Академии. В 1988 году я был избран ее членом после того, как организовал в Гранд-Пале большую выставку современной русской живописи и скульптуры, где впервые во Франции были выставлены работы Малевича, Шагала, других русских художников. Таким образом, я имею честь быть одним из вас. И пусть я не имею возможности быть с вами так часто, как бы мне этого хотелось, отношения с Российской Академией художеств очень много значат для меня. Академия является частью моей личности, поскольку я заинтересован в процветании вашей Академии, сохранении русской самобытности, хранительницей которой уже 250 лет является Российская Академия художеств.

*Материал подготовил  
Владимир Ващенко*



Юбилейные торжества, посвященные 250-летию Российской Академии художеств начинались с Общего Академического собрания. В Белом зале Президиума в присутствии официальных высоких гостей и членов Академии были названы имена новых членов-корреспондентов, действительных членов Академии, а также избраны новые зарубежные и российские почетные ее члены. Церемония вручения академических мантий, традиционных головных уборов и нагрудных знаков почетных членов продолжилась и на торжественном собрании в храме Христа Спасителя.

На фото: З.К. Церетели — президент РАХ, Т.Т. Салахов — вице-президент РАХ, Б.Е. Ефимов — почетный член Президиума РАХ, новые почетные члены РАХ Юрий Любимов и Мерсад Бербер (Хорватия)



<b>юбилейные торжества академии художеств</b>	<b>1</b>	<b>выбор пьера броше</b>	<b>49</b>	<b>«новый ангеларий»</b>	<b>80</b>
<i>«дай ответ...». юбилейная выставка академии</i>		<i>Интервью с коллекционером</i>		<i>Колесников Денисов</i>	
<i>Мария Чегодаева</i>	<b>10</b>	<b>галерея человечества хорста ваккербарта</b>	<b>56</b>	<b>новый ангеларий. десятый уровень</b>	<b>82</b>
<b>первый русский профессор архитектуры</b>		<i>Энно Кауфхольд</i>		<i>Лия Адашевская</i>	
<i>Аркадий Крашенинников</i>	<b>20</b>	<b>блистательные грани celebrities</b>	<b>60</b>	<b>хроника ммси</b>	<b>86</b>
<b>современность творчества и некоторые проблемы культуры</b>		<i>Ю. К.</i>		<i>Виктория Хан-Магомедова</i>	
<i>Александр Морозов</i>	<b>26</b>	<b>пограничное состояние</b>	<b>66</b>	<b>«мысли и чувства» венецианской биеннале</b>	<b>88</b>
<b>гуманистическая повесть олега филатчева</b>		<i>Юлия Кульпина</i>		<i>Лия Адашевская</i>	
<i>Марина Терехович</i>	<b>40</b>	<b>«затонувшее время» михаила дашевского</b>	<b>70</b>	<b>искусство «нового реализма»? беседа с художниками Татьяной Арзамасовой и Львом Евзовичем</b>	<b>100</b>
<b>душетелесные переживания евгения бачурина</b>		<i>Ирина Чмырева</i>		<i>Ирина Сосновская</i>	<b>104</b>
<i>Виталий Пацуков</i>	<b>44</b>	<b>диалог о венеции</b>	<b>74</b>		
		<i>Ирина Чмырева</i>			
		<b>обнажение урбанизма</b>	<b>78</b>		
		<i>Юлия Кульпина</i>			



МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА



**профессия как социальный договор**

*Беседа с Сергеем Горяевым* **106**

**праздничные мистерии аршакуни**

*Александр Григорьев* **110**

**на пути к духовному преображению**

*Виктория Хан-Магомедова* **116**

**философия материала**

*Беседа с художником Кириллом Шейнкманом* **118**

**отражения**

*Татьяна Карякина* **122**

**павел филонов. очевидец незримого**

*Антон Успенский* **126**

**художественно-пластический образ как универсальная категория искусства**

*Никита Махов* **130**

**я и академия?**

*Беседа с академиком Татьяной Назаренко* **133**

**десятый международный салон**

*Александр Морозов* **138**

**одиннадцатая ярмарка «арт москва». что дальше?**

*Виктория Хан-Магомедова* **144**

**музей актуального искусства игоря маркина**

*Лия Адашевская* **146**

**«каждому на земле по ангелу в небе»**

*Виктория Хан-Магомедова* **148**

**хроника московской художественной жизни**

*Виктория Хан-Магомедова* **150**

**наши авторы**

**160**



# «Дай ответ...»

Выставка «250 лет  
Российской Академии  
художеств»

**Ю**билейная выставка Российской Академии художеств в Манеже — событие примечательное. Перед нами предстали 250 лет истории русского изобразительного искусства: «досоветская» Императорская Академия художеств, какой она была с XVIII века вплоть до Октябрьской революции — замысел Петра Великого, осуществленный императрицей Елизаветой Петровной и графом Иваном Шуваловым, отличная профессиональная школа, «ареопаг» крупнейших русских и зарубежных мастеров, и «постсоветская» Российская Академия художеств, обретшая свой современный облик в последние два десятилетия и стремящаяся возродить петровские заветы.

Академия художеств СССР на выставке отсутствовала. Не было на ней ни Академии 1947—1953 годов, оплота «сталинского социалистического реализма»; ни постсталинской Академии, когда она утратила руководящую роль в нашей художественной жизни, но пополнилась рядом больших художников, достойных уважения и памяти. Причин тому несколько. Здесь и технические трудности: работы наших «классиков» хранятся в музеях, которые дают их на выставки весьма неохотно, и то обстоятельство, что членами Академии художеств СССР были многие мастера советских республик, и выставка без них была бы искажением лица Академии эпохи 1960—1980-х, а включать их в экспозицию сейчас представлялось бестактным по отношению к независимым государствам. Но были и более глубокие причины. Академия художеств СССР, как и весь Советский Союз, фактически отреклась от «императорского прошлого» России. Многие заветы старой Академии были отринуты, многие ее достоинства опорочены. Правда, несмотря ни на что, сохранилась школа. В советские годы в академических институтах Москвы и Ленинграда выучились те, кто представляет сегодняшнюю Академию, составляет ее нынешний «ареопаг». Их имена ярко выступали в экспозиции, их работы 1960—1970-х годов до какой-то степени восполняли исторический пробел. Конечно, жаль, что не усилили выставку работы В. Фаворского, А. Дейнеки, Ю. Пименова, С. Герасимова, П. Кончаловского и многих крупнейших мастеров. Но примем выставку такой, какой она явилась: парадом Императорской Академии художеств, юбилейным отчетом новой, современной Российской Академии.

Старая Академия предстала в Манеже очень внушительно. Экспозиция, сделанная на основе собраний Музея Академии в Петербурге и его филиала, музея-квартиры И. Бродского, занимала центральную анфиладу Манежа и весь нижний этаж и убедительно демонстри-







## “Make reply...”

*The “Russian Academy of Arts is 250 Years Old” Exhibition*

рвала то, с каким глубоким уважением относилась Россия к традициям европейского классического искусства, и какое блестящее профессиональное мастерство, какую высокую культуру давала своим воспитанникам. Мастерски сделанные копии великих творений эпохи Возрождения. Внушительная галерея портретов академиков работы В. Тропинина, Н. Ге, отличный портрет А. Куинджи кисти И. Крамского. Собрание превосходных эстампов. Блестящие архитектурные акварели Альберта Бенуа. Безупречные академические рисунки Ф. Бруни, П. Чистякова и других мастеров, отличные выпускные конкурсные работы — «Воскрешения дочери Иаира» В. Поленова, едва ли не более сильное, чем известная картина И. Репина на ту же тему... Школа Академии представлена с впечатляющей полнотой. Отчетливо видно, что из нее вышло все русское искусство XVIII—XX веков. Выпускниками Академии были крупнейшие русские художники. Выпускники Академии создали Московское училище живописи, ваяния и зодчества и преподавали там, прививая своим ученикам академическую школу профессионального мастерства. Завершающие экспозицию работы художников «академической школы» из коллекции Исаака Бродского — полотна Б. Григорьева, Б. Кустодиева, А. Головина, А. Бенуа, Ф. Малявина, В. Серова, И. Левитана, И. Репина подлинны шедевры, встреча с которыми — истинная радость.

У современных академиков, почтительно отодвинувших себя на второй план, расположившихся по обе стороны центральной анфилады, положение было труднейшим. Держаться рядом со старой Академией, давать повод к неизбежным сравнениям — на это нужна немалая смелость. Экспозиция была решена очень удачно: каждый автор получил свое «жизненное пространство» — стену, «отсек», где он мог разместить несколько достаточно крупных работ, им самим отобранных. Никому не отдалось предпочтение; ни один раздел не выглядел «парадным», никто не оказался «на задворках». Но тем большая ответственность ложилась на каждого.

Не знаю, уместно ли шутить в отношении такого серьезного дела, как юбилейная выставка, но уж коль скоро мы стремимся следовать заветам Петра I, как не вспомнить его известное требование к своим сенаторам: выступая, говорить без бумажки, «дабы дурь каждого видна была». Дурь не дурь — это уж как у кого, но то, что способности и устремления каждого академика были хорошо видны, что они предстали самими собой, со своими неповторимыми лицами — едва ли не главная удача выставки.

Бросалось в глаза великое разнообразие путей, которыми идет русское современное изобразительное искусство. Да-да, это не оговорка: именно современное — contemporary, автопортрет современного мира, современной России. В наши дни есть тенденция относить к современному лишь одно направление, то, что сейчас культивируется на Западе, предстает на выставках и биеннале современного искусства. При этом все традиционные направления живописи, графики, скульптуры высокомерно отрицаются и отменяются, изобразительное искусство в его классических формах априорно считается отжившим, маргинальным и в экспозиции contemporary не включается. Юбилейная выставка Академии художеств в этом отношении проявила куда больший демократизм и уважение к «правам человека». Актуальное искусство предстало на ней наравне со всеми другими направлениями.

Современное искусство так же противоречиво и неоднозначно, как сама наша жизнь. Утверждать, что наше время способно выразить только артефакты вроде «Формул бытия» Славы Лена: абсурдоперевод «дыр, бул, щвыл» — все равно, что, уподобляясь иным средствам массовой информации, сводить всю жизнь России к тусовкам в элитных клубах и престижным виллам «новых русских» на Рублевке. Все в ней есть, все отражается в искусстве: и мучительные переоценки истории, и трудные поиски Бога, и спасение в природе, и спасение природы, и попытки уйти от реальности в фантастические миры, и суровое, честное, очень нелегкое восприятие реальности.

It opened on 15 June at the Manege, with over three thousand artworks on display.

As any jubilee, the event proved much more than a mere show. The 250-year-long history of the Russian fine arts was unfolding, room after room. On view side by side were the Imperial Academy the way it looked from the eighteenth century up to the 1917 Revolution and the present-day Russian Academy the way it has grown over the past two decades, in its attempts to revive Peter the Great's behests.

The former flaunted on a grand scale. Based on St Petersburg's academy museum and its affiliation, the I. Brodsky Museum Apartment, its exhibition occupied the Manege's central gallery and the whole of the lower floor. Sure enough, they venerated European classical traditions, and knew how to train and educate.

The present-day academicians, on show on both sides of the central gallery, seemed to be keeping at a respectful distance. Indeed, they found themselves at a disadvantage, so close to the old academy's masters. To expose oneself to comparison as they did needs some guts.

Furthermore, how various are the ways of contemporary Russian artists. Contemporary in the sense that they mirror contemporary Russia and the world in large, not in the sense it has become trendy to apply to exhibitions and biennales in the West.

Indeed, the Academy's jubilee exhibition proved much more respectful to democratism and the human rights because contemporary or actual art was given equal opportunity with any other movement.

*Maria Chegodayeva*

Стр. 12

Неизвестный художник XIX века.

Бельгийская школа

**Женская голова**

Холст, масло

НИМ РАХ



Неизвестный художник

**Мадонна**

Копия с Тициана

Холст, масло

НИМ РАХ



А.П. Шебанов

**Святой евангелист Матфей**

Копия с оригинала Гверчино да Ченто

(Джованни-Франческо Барбьери)

Холст, масло

1788

НИМ РАХ

Каждый гость выставки (именно гость, а не зритель: вход в Манеж был бесплатным, пример исключительный в нашей выставочно-музейной практике) мог найти и выбрать то, что ему ближе. «Красное» одной из самых известных фигур актуального искусства Айдан Салаховой; инсталляцию Василия Церетели; те же «Формулы бытия» С. Лена; цветные абстракции «Ряженных» И. Ротко, черно-белые ритмы И. Казанского; «Живопись в пространстве» Р. Хачатряна... Мог предпочесть традиционный реализм Ю. Кугача, примитивы О. Савостюка; приятную красоту С. Андрияки или нацалон В. Нестеренко; вспомнить молодые годы и выставки конца сороковых, эхом отозвавшиеся в живописи А. и С. Ткачевых. Мог пережить трагизм и горечь 1960-х с работами В. Иванова, Г. Коржева, А. Васнецова, П. Осовского. Мог поразиться молодой живописной силе «Снятия с креста» А. Мильникова.



Неизвестный художник. Школа Веронезе (?)  
**Женщина с драгоценностями**  
 Холст, масло  
 НИМ РАХ



А.А. Харламов  
**Анания перед апостолами**  
 Холст, масло  
 1865  
 НИМ РАХ

Что было близко мне? Думаю, имею право отобрать свое, ничуть не претендуя на то, что мой выбор — истина в последней инстанции.

«Натюрморты» Бориса Мессерера — напряжение живописной фактуры, придающее простым, грубым предметам — бутылкам, доскам, ржавому железу — страшновато-символический смысл. «Помним мужчин наших» Игоря Обросова — доведенный до отчаяния экспрессионизм, черный безысходный трагизм репрессий и войн. Словно бы выступающая из какого-то смутного другого пространства и пронзительно-живая «Женщина с луком» Павла Никонова. «Ростропович замер в бессмертии» — сделанный буквально накануне памятник Зураба Церетели: бронзовая фигура виолончелиста, до боли реальная, но уже отошедшая «за край». «Соловецкие острова» Олега Арадушкина — тяжкие, объемно-выпуклые грозные камни монастыря-ГУЛАГа. Причудливый мир Татьяны Назаренко: вызывающе дерзкие надписи на стенах, вроде тех, что можно видеть на старом Арбате «памяти Виктора Цоя» и перед тусклыми стенами фанерная мужская фигура-обманка, маленькая, одинокая... «Блудный сын» — лукавая и наивная раскрашенная деревянная скульптура Даниила Митлянского. «Лодки» — взволнованно-грустный пейзаж Ефрема Зверькова. Озаренная радостным

Стр. 16–17  
 И.Л. Аскназий  
**Екклесиаст (Суета сует и всяческая суета)**  
 Холст, масло  
 1899  
 НИМ РАХ

В.Д. Сверчков  
**Дева Мария**  
 Фрагментарная копия  
 картины Перуджино  
 «Поклонение младенцу»  
 Дерево, масло,  
 золото. 1847  
 НИМ РАХ



Н.И. Тихобразов  
**Геркулес**  
**освобождает**  
**Прометея**  
 Холст, масло. 1843  
 НИМ РАХ

В.А. Серебряков  
**Посещение святой Марии**  
**святой Елизаветой**  
 Копия с оригинала  
 Мариотто Альбертинелли  
 Холст, масло  
 НИМ РАХ



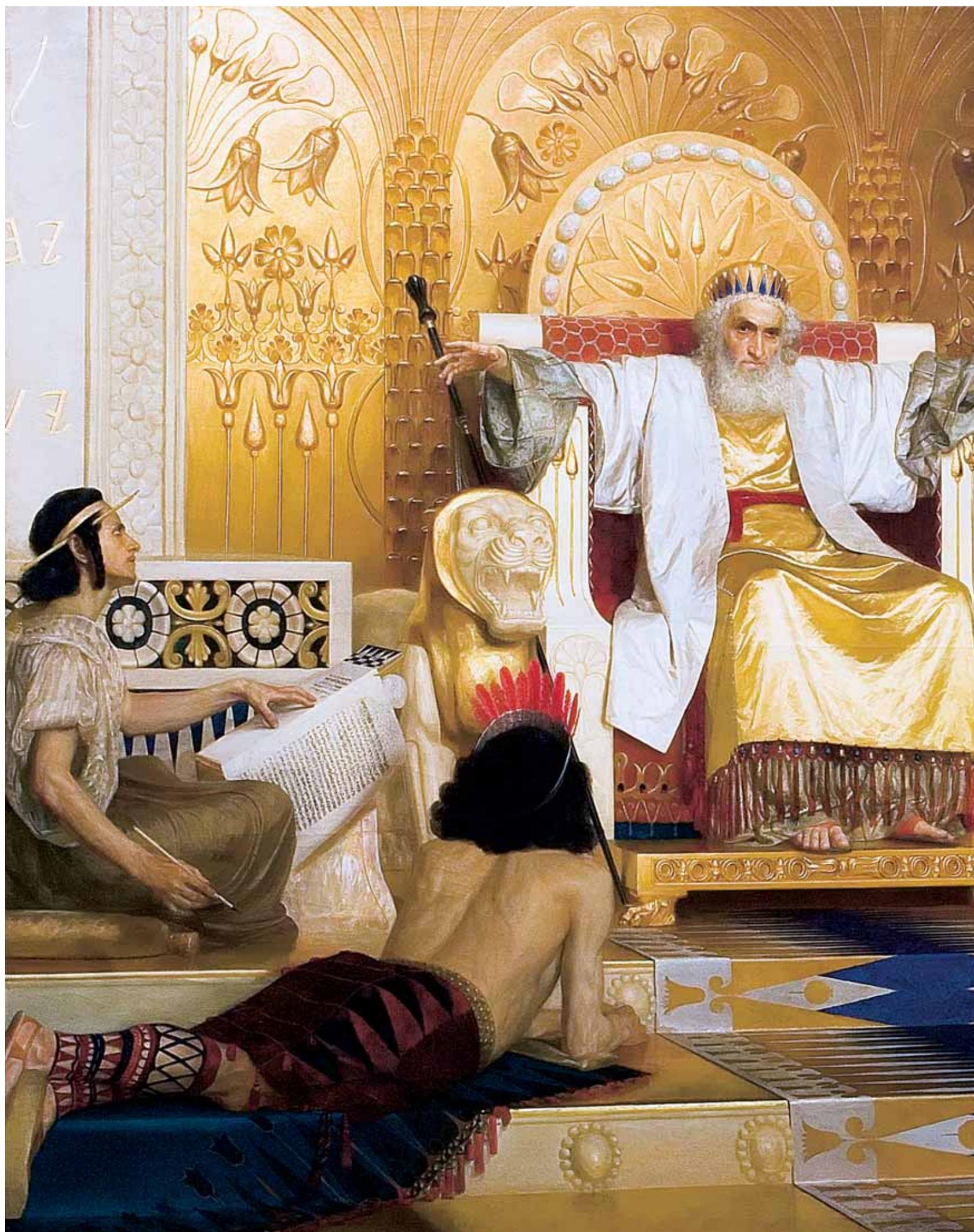
светом грядущего Воскресения «Тайная вечеря» Дмитрия Жилинского. Звонящий радостью портрет графа Шувалова — одна из последних работ так горестно ушедшего от нас Иллариона Голицына...

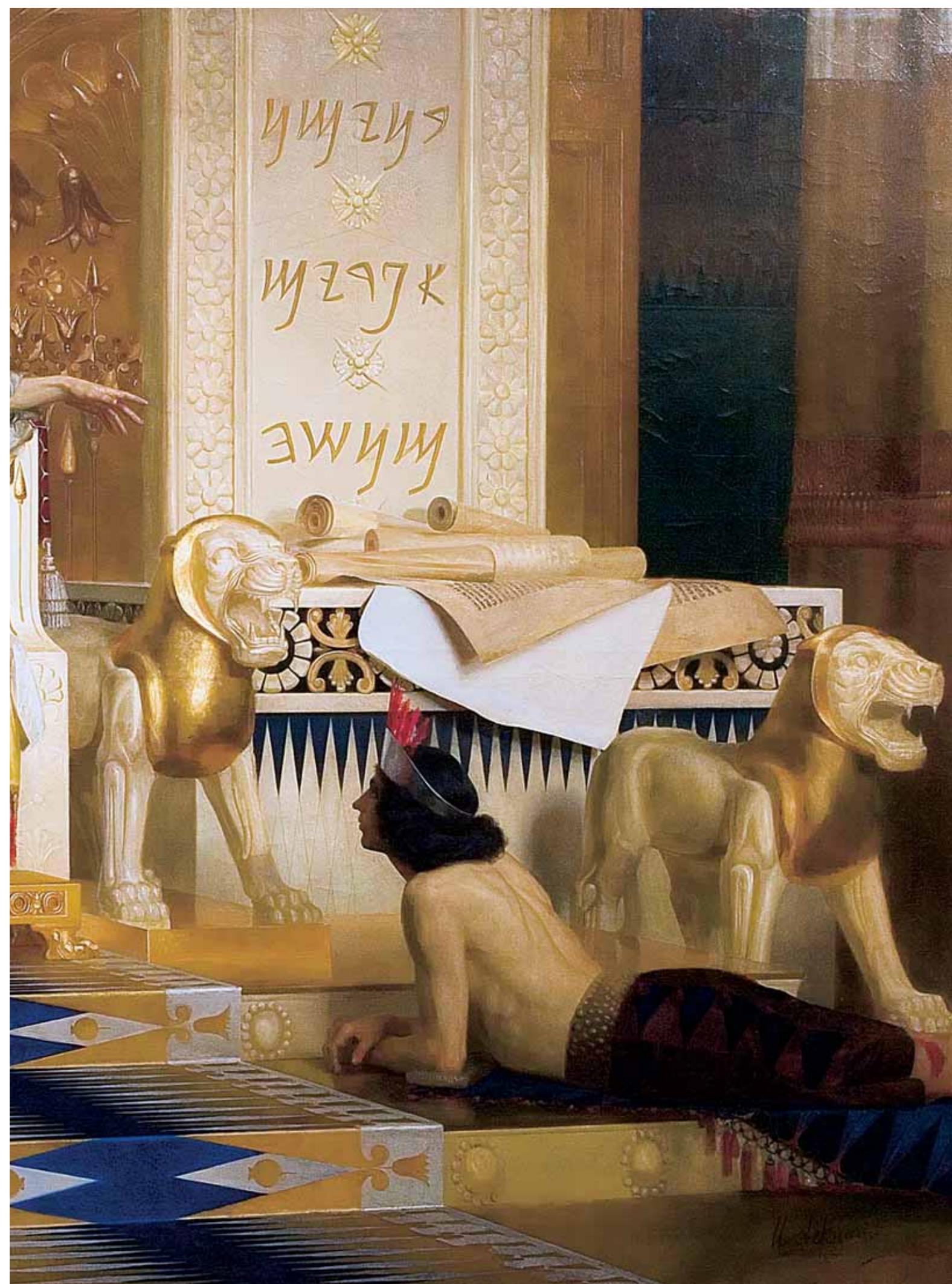
Перечень того, что меня задело, заинтересовало, способен растянуться еще на десять страниц. Но не могу не задуматься: что объединяет в моем восприятии столь разные вещи? Прежде всего то, что они действуют силой и напряжением художественной формы, говорят языком изобразительного искусства XX века и в то же время всеми нитями связаны с незыблемой опорой, той, что предстала в разделе старой Академии и без которой новое, какие бы дерзкие претензии оно ни предъявляло, оказывается лишь сиюминутной пеной на искусстве. То, что все они небезразличны, в каждой живет душа художника, исполненная не внешней, а внутренней тревоги, боли, человечности, составлявшей лучшее качество русского искусства, его мировое значение.

И вновь вспоминаются заветы Петра Великого. Академия художеств была для него приобщением России не только к классическим традициям античности и Ренессанса, но и к новейшим достижениям европейского искусства своего времени, одним из прорубленных им «окон в Европу». Но означает ли это побег из собственного дома, отказ от всего, что составляет его обиход, неповторимость и красоту его «интерьера»? В «прорубленное окно» можно выскочить во двор, а можно и забраться в комнату к любимой девушке...

*Сюда по новым им волнам  
 Все флаги в гости будут к нам,  
 И запируем на просторе.*

Да, Россия с Петровских времен не боялась учиться у Запада, доверчиво распахивала двери перед всем новым, талантливым, что создавали и приносили в нее французские, итальянские, немецкие, английские мастера.







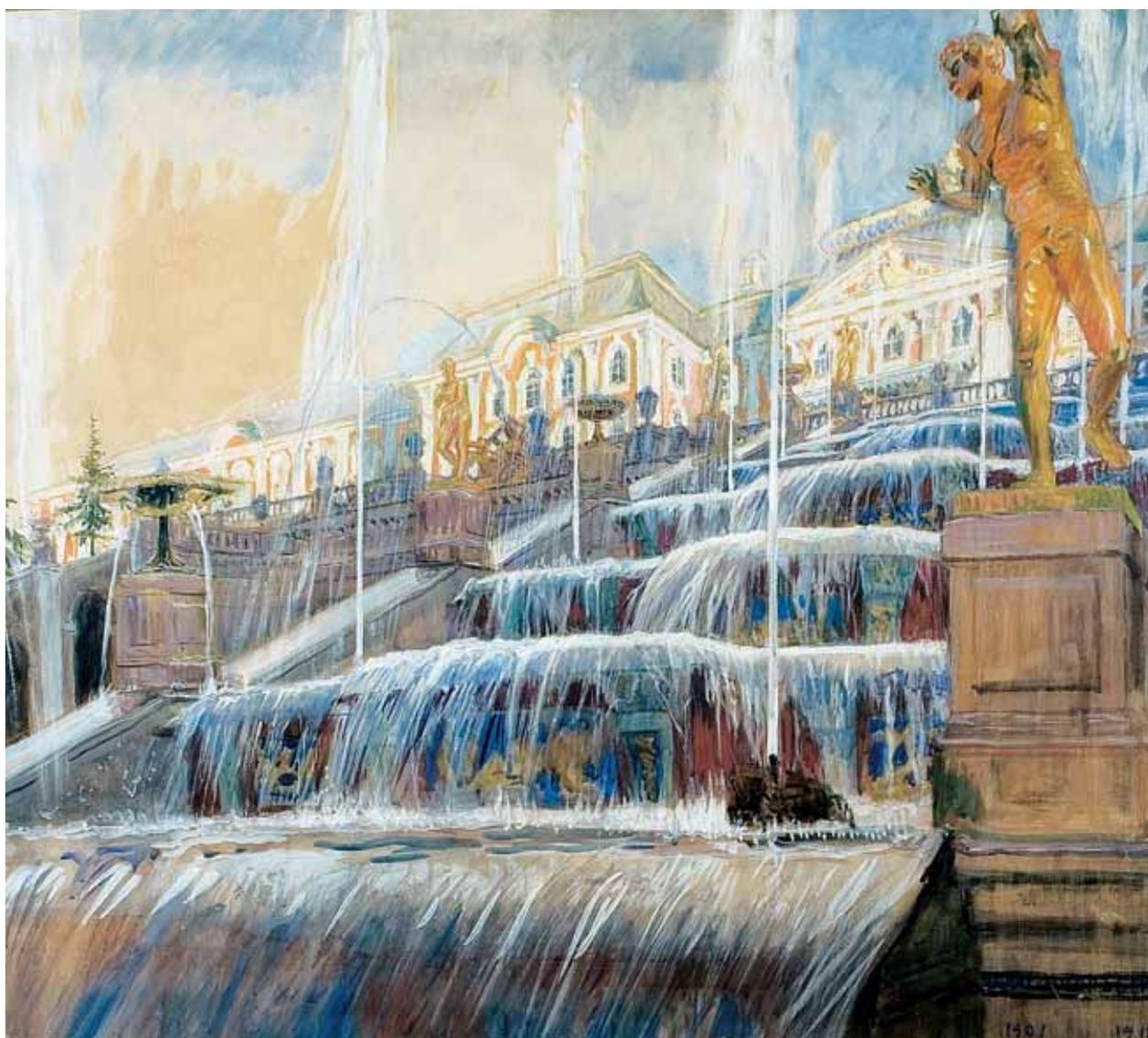
А. Рябушкин  
**Офицер, знаменщик и барабанщик.**  
Типы русского воинства XVIII века  
Холст, масло. 1902–1903  
НИМ РАХ

А. Головин  
**Цветы и фарфор**  
Фанера, темпера  
Первая половина 1910-х  
НИМ РАХ



М. Шагал  
**Вид в сад**  
Бумага на картоне, масло  
1917  
НИМ РАХ

А.Н. Бенуа  
**Петергофские фонтаны**  
Бумага на картоне, гуашь, темпера  
1901–1917  
НИМ РАХ



Но не стеснялась и претворять чужое новое по-своему, возвращать миру обогащенным, обновленным, часто многократно усиленным. Почему бы и сейчас не обогатить Запад многообразием и профессиональной школой изобразительного искусства, сохраненными у нас, а за рубежом во многом утраченными? Почему бы не напомнить Франции, Италии, сколько нерастрченных живо творных сил таит постимпрессионизм Сезанна, Ван Гога, Гогена, Модильяни, бывший школой русских художников XX века и продолжающий учить сейчас, так сильно звучащий в живописи Зураба Церетели, а у них почти забытый? А разве не должны именно мы, пережившие в XX — XXI веках такие взлеты и падения, такие

надежды и разочарования, каких не знала ни одна страна Запада, напомнить, прокричать миру о гуманистической, нравственной ответственности искусства?

Юбилейная выставка Академии художеств — очень разная, противоречивая, вызывающая радость и раздражение, надежду и тревогу, отражает реальность, в которой мы живем, ее неустойчивость, непредсказуемость, устремление в будущее, обращение в прошлое...

*Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа... летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства.*

Мария Чегодаева

# Первый русский профессор архитектуры



Д.Г. Левицкий  
**Портрет архитектора  
А.Ф. Кокоринова**  
Холст, масло  
1769  
В 1923 году  
из Музея Академии  
передан ГРМ.  
За этот портрет художник  
удостоен звания академика

**П**ервым русским профессором архитектуры, директором Академии художеств, проектантом и строителем ее великолепного здания, положившим начало стилю раннего классицизма в России, был Александр Филиппович Кокоринов (1726–1772).

Кокоринов происходил из духовного сословия, которое соблюдало традиции обязательной грамотности. Александр родился в Тобольске. В 1740 году сюда привезли архитектора Иоанна (Ивана) Бланка с семьей, сосланного за связи с архитектором П.М. Еропкиным, четвертованным вместе с А.П. Волынским, пытавшимся бороться против засилья Бирона. У Бланка был сын Карл, ровесник Александра Кокоринова. Мальчики подружились. Иван учил своего сына архитектуре и был рад за умеренную плату обучать Сашу.

Когда императрица Анна умерла, ссыльного Бланка велено было «возвратить». Его молодой ученик Саша Кокоринов за это время понял свое призвание. Надо было продолжать учиться, а потому ехать вместе с Иваном Яковлевичем.

В Москве Ивану Яковлевичу дали «архитектурную команду», нечто вроде проектной бригады, в которой было двое умелых помощников, носивших звание гезелей (подмастерьев), и восемь учеников. Гезели выполняли отдельные самостоятельные поручения под надзором архитектора. Ученики помогали им в простых делах и постепенно, в повседневной практической деятельности, постигали основы архитектуры.

Загруженные большим количеством мелких текущих дел ученики не получали широкой теоретической подготовки. Рутинная система практического обучения в командах отставала от жизни. Кокоринов, пока позволяли средства, обучался частным образом, чтобы лучше усвоить теорию архитектуры. Но деньги кончились, отец не мог больше помогать, и в 1742 году Саша подал челобитную о приеме на государственную службу, уже в юные годы он подавал большие надежды, и его решили обучать на особый манер.

Указом Сената его направили в архитектурную команду Бланка «только для обучения архитектурной науке». От повседневной рутинной работы в команде Кокоринов был освобожден. После смерти Бланка (1745) Кокоринов стал заниматься у И.К. Коробова. В молодости Коробов был одним из петровских пенсионеров, учеников, обучавшихся за государственный счет за границей.

Кокоринов учился у Коробова всего полтора года, но за это время сформировались его основные творческие взгляды. В августе 1749 года Кокоринов получил звание гезеля, которое было первой ступенью к само-

## A.F. Kokorinov: the First Russian Professor of Architecture

Alexander Filipovich Kokorinov (1726-1772) has gone down in history as the first Russian professor of architecture. As director of the Academy of Arts, he authored the design of its magnificent building, one of the first works in early classicism style in the country.

It was on November the 6th, 1757 that the Senate issued a decree about the foundation of an academy of arts in St Petersburg. Its curator (sponsor), I.I. Shuvalov, with its bias on domestic professorship, invited a Russian to teach the discipline, whom he knew him well as a talented, open-minded architect. Seventy years later, the almanac "Northern Flowers in 1826", edited by A.A. Delwig, a friend of Pushkin's, came out with an article, "How the Arts Stand in Russia", authored by the conference-secretary of the Academy of Arts, V.I. Grigorovich, father of the well-known novelist, which described the foundation of the architecture class in rather exalted yet sincere tones: "It was in 1758. Who could have believed that there would come a Russian artist worthy to match the supreme European artists of the time. But he did in fact come, for the glory of Russian and his age. Do you want to know his name? It was Kokorinov."

Kokorinov died, of "a water disease", on March the 10th, 1772. He was 45. He was buried at the Sampsoniev Cemetery. A modest sarcophagus, designed by his pupil and relative I.Ye. Starov, was mounted on top of his grave. Its inscription ran: "Here lies Alexander Filipov's son Kokorinov, a skilled man at the Academy of Arts. Born on July the 29th, 1726, served as professor of the Imperial Academy of Arts since the foundation of thereof, afterwards promoted to Adjunct Rector and later Rector thereof, by virtue of having worked hard in the training of youngsters therein, and, by destiny's will, left the temporary and transferred into the eternal realm on March the 10th, 1772."

Soon following his death, a special audit commission was set up. For two years it scrutinised all the transactions he had kept during the building of the academy, but found no misdeeds whatsoever. Kokorinov's honesty had been confirmed on documentation. This is what the above-mentioned almanac spelled out about his project of the Academy's building: "Where, you may ask, had Kokorinov acquired such high taste and knowledge that, without imitating any renowned monuments whatever, proved to be the first of all Russian architects to have produced a thoroughly exemplary edifice? The answer will be: he was a genius!"

Over the past two centuries, thousands of students passed through the Academy's corridors; many of them added to the glory of the Russian arts upon their graduation.

Anyone who happens to look at the Academy's building nowadays does so with an elated sense of respect, admiring its magnificent simplicity and thinking gratefully about what great use it has done, on the example of its austere simplicity, in educating many a generation of artists in the spirit of the best ideals of humanity.

*A.F. Krasheninnikov*



Ж.Ф. Блондель  
Проект Академии  
художеств для Москвы

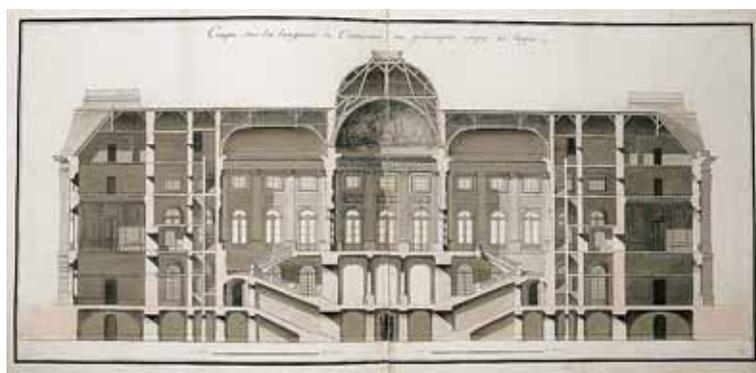
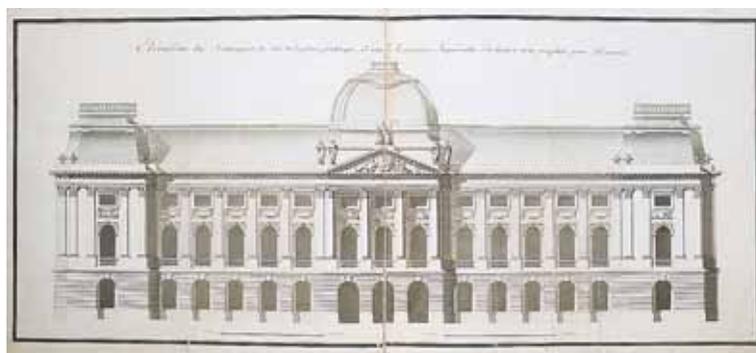
Поперечный разрез  
двухсветного зала  
библиотеки

Главный фасад

Продольный разрез

Бумага, тушь,  
акварель  
1758

НИИМ РАХ



стоятельности. Он был прикомандирован к Д.В. Ухтомскому, благодаря энергии которого в Москве была организована первая в России архитектурная школа, где наряду с практическим обучением много внимания уделялось теории и изучению классического зодчества.

В команде Ухтомского Кокоринovu поручили реставрацию многочисленных стен и башен московских укреплений. Одновременно Кокоринovu начал заниматься с учениками в архитектурной школе, накапливая педагогический опыт, который так пригодился ему впоследствии.

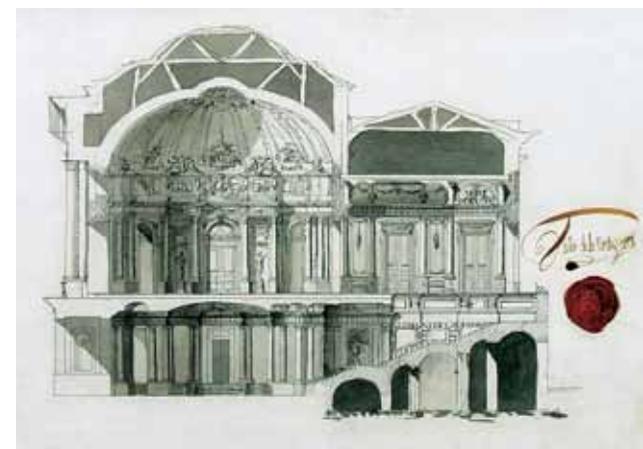
Помимо работы в команде молодой гезель выполнял частные заказы. Имя Кокоринова вскоре стало пользоваться довольно большой известностью. Президент Академии наук и гетман Украины граф К.Г. Разумовский поручил Кокоринovu перестроить подмосковное имение Петровское (впоследствии Петровское-Разумовское).

В 1753 году императрица Елизавета издает указ — «архитектурии гезеля Александра Кокоринова для совершенного обучения архитектуры и рисованию отправить в Италию». Из многих гезелей избрали одного Кокоринова. Такое предпочтение свидетельствует, что его выдающиеся способности были уже широко признаны.

Кокоринова перевели в ведомство кабинета. Он стал готовиться к отправке за границу. Но 1 ноября



*Elevation Géométrale de la Principale Facade de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de S. Pétersbourg Sur la Rivière de Neva.*



Ж.-Б. Валлен-Деламот  
**Фасад здания  
Академии художеств  
в Петербурге**

*Бумага, тушь, акварель*

1764

НИМ РАХ

И.А. Иванов  
**Проект декоративной  
отделки парадной лестницы,  
вестибюля и Круглого зала  
здания Академии художеств  
в Петербурге**

**Эскиз разреза**

*Тушь, перо, акварель*

1766

НИМ РАХ

1753 года в Москве сторел деревянный Головинский дворец, и все московские строители, в том числе и Кокоринов, были привлечены к срочному его восстановлению. Отъезд в Италию отложили.

В мае 1754 года императрица Елизавета переехала в Царское Село, а правительственные учреждения — в Петербург. Туда же перевели и причисленного к кабинету Кокоринова.

Обещанный Черкасовым отъезд Кокоринова за границу постоянно откладывался. В кабинете не было других архитекторов, и на Кокоринова возлагались разнообразные поручения. Он проектировал новые здания, перестраивал существующие, разрабатывал отделку помещений, выполнял чертежи мебели, эскизы всякой утвари.

Активно и напряженно работая, Кокоринов чутко следил за новейшими веяниями в культуре, внимательно изучал книги по архитектуре, попадавшие в Россию из Италии и Франции, куда он надеялся вскоре отправиться.

В 1759 году супруга наследника престола великая княгиня Екатерина Алексеевна (будущая Екатерина II) заказала Кокоринову проект Увеселительного охотничьего дома в Ораниенбауме.

В этом произведении Кокоринова сказывается только еще складывавшееся тогда новое представление о красоте, согласно которому главными достоинствами являются благородная простота и величавое спокойствие. Здание просуществовало недолго, но оно открыло новую главу русского зодчества — архитектуру классицизма.

6 ноября 1757 года Сенат издал указ об учреждении в Петербурге Академии художеств. Куратором (попечителем) ее стал И.И. Шувалов. Вскоре в Академии начались занятия. Появились первые профессора-иностранцы: живописец, скульптор, гравер. Не могли найти только архитектора.

Шувалов привлек к преподаванию архитектуры в Академии художеств зодчего, чьи выдающиеся способности и устремление ко всему новому были ему хорошо известны. Через семьдесят лет в альманахе «Северные цветы на 1826 год» появилась статья «О состоянии художеств в России» конференц-секретаря Академии художеств В.И. Григоровича, а в ней несколько восторженных, но искренних слов: «Это было в 1758 году. Кто бы поверил, что в сие время явится художник русский, достойный соперничества с первейшими современными художниками Европы? Но он был, был действительно для славы России и своего века. Хочешь знать имя его? Это Кокоринов».

В Академию художеств Кокоринов был приглашен как педагог, но лишь позднее стал заниматься также административными делами. Первыми учениками Кокоринова были В.И. Баженов и И.П. Старов.

Следуя методу, усвоенному в школе Ухтомского, Кокоринов привлекал старших учеников к обучению младших. Самый способный из его учеников Баженов стал, говоря современным языком, ассистентом, что получило документальное оформление: в начале 1760 года Кокоринов аттестовал Баженова в «архитектурные второго класса помощники или кондукторы с надлежащим при том жалованием» 120 рублей в год.

Когда Шувалов приглашал Кокоринова в Академию, он обещал исполнить указ императрицы о направлении его для усовершенствования за границу. Но послать его за границу можно было только после его замены.

И вот осенью 1759 года в Петербургскую Академию художеств прибыл молодой архитектор из Франции Жан-Батист Мишель Валлен-Деламот. Он прибыл в Россию, не имея опыта преподавания, не зная языка, привычек и обычаев новой страны. На введение его в курс всех дел Кокоринову пришлось потратить около года.

Кокоринов и Деламот не только стали коллегами в преподавательской деятельности, но и работали зачастую совместно над проектами.

Наконец наступило время, когда Кокоринов получил возможность ехать за границу. Но по положению, принятому в Академии художеств, право на пятилетнюю заграничную поездку давалось только холостым. А к тому времени Кокоринов был уже помолвлен. Отсрочка свадьбы казалась невозможной, и он отказался от путешествия. За границу послали его ассистента В.И. Баженова.

Все же Шувалов сумел повысить авторитет Кокоринова без иноземного диплома: его назначили инспектором Академии, а на следующий год ее директором. Все повседневные заботы по налаживанию деятельности Академии приходилось решать Кокоринову.

В проекте регламента Академии художеств записано положение, что «в небытность Президента главное управление над Академией иметь директору», и этот порядок при Кокоринове сохранялся всегда.

В 1761 году, когда умерла императрица Елизавета, Кокоринова срочно привлекли к проектированию и оформлению залов, где должен был происходить официальный обряд прощания.

Летом 1760 года И.И. Шувалов поручил Кокоринову и Деламоту разработать проект Большого Гостиного двора на Невском проспекте. Они вместе проектируют здание\*, но затем Кокоринов уступает Деламоту право на ведение строительства. В дальнейшем они действуют последовательно: сначала Кокоринов проектирует и строит вчерне здание дворца Разумовского на Мойке, затем Деламот проектирует и руководит отделкой помещений этого дворца. Наконец в здании Академии художеств они совместно занимаются первоначальным проектированием, но окончательное уточнение проекта и все руководство строительством принимает на себя Кокоринов.

Замысел строительства здания Академии художеств возник в конце 1763 года, когда новый президент огласил идею превращения Академии в закрытое учебное заведение. Нигде в мире еще не существовало специально сооруженного здания Академии художеств. Кокоринову и Деламоту предстояло разработать первый проект подобного рода.



Группа мастеров под руководством Симона Серенсена  
**Проектная модель здания Академии художеств в Петербурге**  
 По проекту А.Ф. Кокоринова и Ж.-Б. Валлен-Деламота  
 Дерево, масло, позолота, гипс  
 1760-е. НИМ РАХ

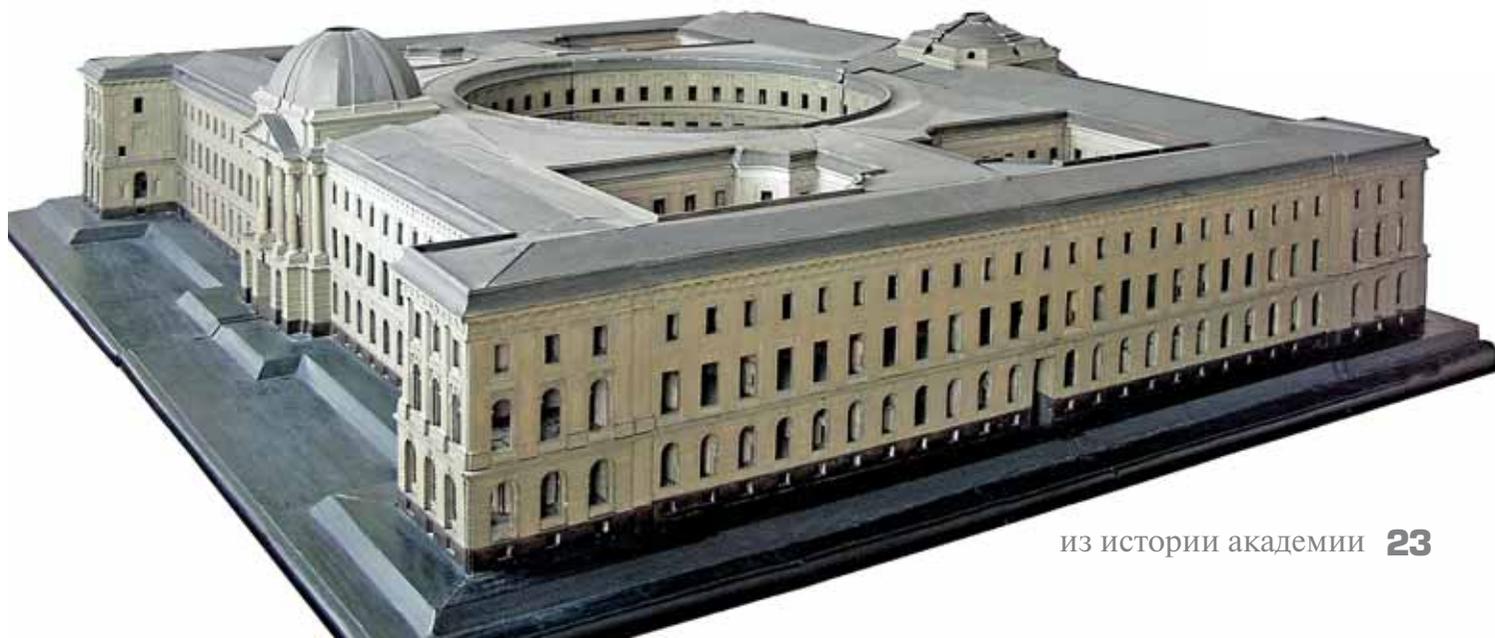
Прежде всего надо было установить объем здания, определить состав и размеры помещений, требования, предъявляемые к ним. И в наше время при тщательно разработанной системе строительных норм и правил решение подобной задачи совсем не просто. Тогда же, в начале 1760-х годов, при отсутствии практического опыта и каких-либо аналогий сделать такой расчет было уже само по себе труднейшим делом. Затем авторам предстояло еще продумать и изобразить на бумаге зрительный образ будущего сооружения.

Императорская Академия художеств в Санкт-Петербурге должна была стать не только учебным заведением, но и своего рода верховным консультативным органом по всем вопросам изобразительного искусства, к которому обращались другие учреждения. Это обстоятельство, а также наличие довольно обширной и постоянно пополнявшейся коллекции художественных произведений (на которых воспитывали учеников) требовало особо представительного облика для здания, служившего как бы храмом и ареопагом искусства.

Помимо парадных помещений для музея и для торжественных заседаний академического совета, призванного направлять художественную жизнь страны, в здании надо было разместить закрытое учебное помещение, рассчитанное на 300 мальчиков в возрасте от 5 до 20 лет, из которых намеревались вырастить архитекторов, граверов, живописцев и скульпторов. Для этой цели понадобилось множество классных комнат, учебных мастерских, помещений для отдыха и игр, столовых и спален. В том же здании следовало расположить квартиры и мастерские преподавателей.

Разрабатывая проект, авторы понимали, что возводимое на берегу широкой реки новое здание должно способствовать архитектур-

\* Их соавторство подтверждается документами 1761 года.





ной организации вокруг него значительной части города, что это сооружение будет находиться в живой гармонии с соседними домами, с мощным потоком Невы. Облик сооружения должен выражать торжество разума, быть четким и ясным.

Очень важно, чтобы здание, предназначенное для обучения и работы художников, было насыщено светом. Такое соображение определило планировочную композицию — гигантский прямоугольник (140 x 120 метров) с вписанным в его середину огромным циркульным корпусом. Это позволило расположить все рабочие и парадные помещения по внешнему обводу здания и вокруг круглого двора диаметром 55 метров. Все помещения соединялись коридорами, которые освещались из четырех малых служебных дворов.

Помимо чертежей при разработке проектов крупных архитектурных произведений зачастую выполняли также и объемную модель здания, которая позволяла с наибольшей наглядностью представить облик будущего сооружения. Такая модель здания Академии художеств была создана в 1766 году. Модель вырезана из дерева в одну тридцать восьмую натуральной величины. Не только фасады, но и каждое помещение сделано так, как должно выглядеть после постройки. В этом ее коренное отличие от большинства современных архитектурных макетов, воспроизводящих лишь внешний вид здания. Впоследствии здание претерпело множество изменений, и потому модель служит теперь единственным и полным свидетельством авторских замыслов.

На стадии проектирования модели предполагалось, что круглый двор будет играть в Академии роль некоего форума, своего рода открытого летнего зала для торжественных церемоний. Цоколь фасада был оформлен в виде стилобата из четырех высоких ступеней, образовывавших правильный амфитеатр, в котором могло размещаться до тысячи зрителей. Однако в 1767 году при возведении стен круглого двора сделали обычный цоколь вместо ступенчатого стилобата. Одновременно обработка фасада круглого двора получила более простой характер.

Только модель сохранила этот смелый и интересный замысел общакадемического форума, идея которого была подхвачена лишь в передовых проектах учебных заведений XX столетия. Несмотря на сильно затянувшееся строительство здания Академии худо-

жеств, многие идеи его проекта оказали огромное воздействие на отечественное зодчество. Идейное новаторство проекта здания Академии художеств — в его просветительском пафосе. Академическое здание стало первым сооружением, специально предназначенным для учебного заведения.

Реорганизацию Академии художеств начали проводить весной 1764 года. Великовозрастных учеников отчислили, и был объявлен первый набор детей пятишестилетнего возраста «какого бы звания ни были, исключая крепостных».

Стремясь к расширению архитектурно-строительного образования в России, Кокоринов внес предложение принять на предстоящее строительство академического здания из школы Канцелярии от строений или из гарнизонной школы 12 мальчиков, знакомых с геометрией и началами архитектуры. Эти мальчики должны были составить начальную группу школы практического мастерства, которая в дальнейшем пополнилась бы воспитанниками Академии, не проявившими особого художественного таланта.

Предложение Кокоринова могло иметь большой практический смысл. В России не хватало высококвалифицированных строителей, и директор предполагал пополнять эту школу практического мастерства академическими воспитанниками, уже получившими начальное художественное образование.

Создание школы практического мастерства означало бы усиление связей Академии с реальной жизнью. Подобные действия шли вразрез с желаниями Бецкого, и он отверг предложение Кокоринова.

1 января 1765 года Екатерина II утвердила Совет Академии, состоявший из президента, четырех профессоров и конференц-секретаря. Среди профессоров первым был назван Кокоринов. Таким образом, заслуги Кокоринова в преподавательской и творческой деятельности получили официальное признание.

Судя по дальнейшим документам, инициатива в разработке экзаменационных заданий полностью перешла к Кокоринову. Выдаваемые им задания отличались реалистичностью и близостью к практическим задачам. Поэтому работы, выполняемые на конкурсных экзаменах в архитектурном классе Петербургской Академии художеств, были так не похожи на оторванные от действительности грандиозные проекты, ис-

А.Е. Резанов  
**Интерьер конференц-зала  
в Академии художеств  
в Санкт-Петербурге**  
Акварель, карандаш, бумага  
НИМ РАХ



полнявшие на соискание большой премии (Гран-при) Парижской Академии архитектуры.

Начиная с 1767 года еженедельно по средам с двух до четырех часов дня Кокоринов читал для всех воспитанников Академии «публичные» лекции по архитектуре, то есть объяснял основные законы архитектурного творчества не только ученикам своего класса, но и будущим живописцам, скульпторам, граверам. Этот почин был очень важен для дальнейшего развития русского искусства. Впервые в России началось чтение теоретического курса архитектуры. Трудность заключалась в неразработанности проблемы и даже терминологии.

За время педагогической деятельности Кокоринова сформировалось целое поколение русских зодчих, цельная в своей творческой направленности школа, что способствовало дальнейшему блестящему расцвету классицизма в нашей стране.

В 1767 году профессора Кокоринов и Жилле «за отличные дарования и получаемую долговременную пользу» были избраны адъюнкт-ректором, а 23 июля 1769 года Кокоринов «по общему собранию согласно достоинству произведен ректором». В том же году молодой живописец Д.Г. Левицкий написал портрет Кокоринова — одно из лучших созданий Левицкого, выдающийся памятник европейского портретного искусства XVIII века.

7 марта 1764 года Бецкой подал доклад Екатерине II, в котором просил выделить средства на строительство здания Академии художеств по уже одобренному проекту. Императрица написала на докладе «Быть по сему», и через несколько дней Кокоринов был поставлен во главе специальной Экспедиции строения академического здания.

Уже после начала строительства, в июле 1764 года, Бецкой распорядился ввести Деламота в Экспедицию по строению академического здания.\*

В следующие два строительных сезона работы шли очень интенсивно. Однако к концу 1767 года, то есть к запланированному сроку окончания постройки, здание было возведено менее чем на три четверти объема. Кокоринов прилагал все усилия для продолжения работ, но ему так и не удалось увидеть здание в законченном виде.

Бецкой заподозрил, что в строительных делах допущена растрата. Он назначил ревизию всех академи-

ческих дел. Личная честность Кокоринова была вне сомнений. Все же в залог возможных начетов он внес драгоценный бриллиантовый перстень. В январе 1771 года строительные работы по решению Совета были остановлены.

Прекращение работ нанесло Кокоринову смертельный удар. В конце того же года Александр Филиппович сильно занемог и перестал участвовать в заседаниях академического совета. Через два месяца его положение стало настолько серьезно, что в начале февраля вместо безнадежно захворавшего директора избирают сразу двух — Н. Жилле и А.П. Лосенко.

10 марта 1772 года на сорок шестом году жизни Кокоринов скончался «от водяной болезни». Александра Филипповича похоронили на Сампсониевском кладбище. На могиле поставили скромный саркофаг.

После смерти зодчего была организована специальная счетная комиссия. Два года проверяла она все дела, но так и не нашла никаких злоупотреблений по строительству. Честность Кокоринова была документально доказана.

В уже цитированном альманахе «Северные цветы на 1826 год» о Кокоринове и его проекте академического здания говорится восторженно: «Где же, спросишь ты, получил Кокоринов столь великое познание и вкус, что, не руководствуясь известными памятниками, произвел первый из русских во всех отношениях образцовое здание? На это отвечаю: он был гений!».

За два столетия по коридорам Академии прошли тысячи учеников, и многие из них стали затем славой нашего искусства.

С восхищенным уважением осматриваем мы академическое здание, преклоняясь перед его величественной простотой, и с благодарностью думаем о той огромной пользе, которую принесло оно, воспитывая своей строгой красотой многие поколения в духе лучших идеалов человечества.

*Аркадий Крашенинников*

\*Летом 1768 года последовало специальное постановление Совета Академии художеств, констатирующее, что «Экспедиция строения... управляема была определенными во оную Членами господами адъюнкт-ректором Кокориновым и конференц-секретерем Салтыковым во всех порядках и производствах, а господин профессор Деламот, хотя и определен по оному строению, но он только был в одних советах, а в производство дел не касался».

# Современность творчества и некоторые проблемы культуры

## Модели реализма

**М**ы запомнили с детства: Петр Великий «прорубил окно» из косной, отсталой Руси в высокоразвитую Европу. Два века спустя многие начинания советской власти осуществлялись под знаком идеи «догнать и перегнать» Запад. И нынешняя «капиталистическая революция» трактуется новорусскими идеологами, да едва ли и не большинством из нас, как решающая попытка вращивания в общество гигантов постиндустриальной цивилизации. Словом, в нас неизбежно живет идеал Большой заморской культуры, созерцаемый издали обитателями нашей собственной «сельской местности». И я даженисколько не ставил бы в данный момент этот идеал под сомнение. Как человеку, работающему в сфере искусства и также не чуждому устремлений к высотам культуры, мне только приходится констатировать, что наше движение к искомой цели на удивление неэффективно. Впрочем, иначе вряд ли и может быть, потому что в благих намерениях мы оперируем большей частью негодными средствами.

С помощью ангажированных пропагандистов наши начальники проводят вполне определенную художественную политику, обосновывая ее самым ревностным стремлением приобщить нас к откровениям современного Запада. Однако за полтора постсоветских десятилетия очевидной сделалась лукавая тактика таких деклараций. Многие критики уже убедительно показали, что под лозунгом борьбы «за прогресс искусства» нам чаще всего навязывают штампы и нравы зарубежного шоу-бизнеса, одиозные вариации отнюдь не высокой, а самой что ни на есть низкопробной массовой псевдокультурной промышленности.

Но есть, разумеется, образцы, подаваемые как сугубо некоммерческие и элитарные. В этом контексте чаще всего говорится об актуальном искусстве. Любопытен и поучителен следующий момент. Ин-



Зураб Церетели  
**Ростропович**  
Бронза  
2007

Открытие юбилейной выставки  
Академии художеств в ЦВЗ  
«Манеж». Москва  
Стр. 26

**Дмитрий Шостакович**  
Холст, масло  
2006



терпретируя те или иные его конкретные проявления, западные теоретики начинают, как правило, с привычной апологии контркультурного пафоса таковых. Подчеркивается, что «современный авангард», а данный термин нередко употребляется как синоним определения «актуальное искусство», базируется на радикальном разрыве с традициями, нигилизме, эпатаже и варварстве, то есть тотальном отрицании общепринятых табу, авторитетов и ценностей.

И далее следует вывод фундаментального значения о пользе или, точнее, безусловной необходимости распространения методов и тенденций западноевропейского и американского актуального искусства. Внушается мысль: национальные культуры мировой периферии, в том числе, разумеется, и российская, без оговорок должны быть вовлечены в орбиту гло-

## Artistic Creativity Today and Some Issues of Culture Models of Realism

It seems vital for us to keep in mind a true-to-life picture the Russian-Soviet twentieth century, with its real contradictions, irrespective of what we can now accept, or reject. We must know and remember the past of our national culture. This applies to the visual arts of the Soviet period, its achievements and failures included. This said, it is one of the most urgent challenges today to judge, by applying standards of contemporary science, that part of the Soviet artistic legacy which remains after removing the avant-garde. Arbitrarily, it may be called 'realism'. Over the two past decades, art historians have studied the avant-garde extensively and constructively. Not so realism. Looking back through today's trendy-biased eyes, realism is usually seen as a refuge of stagnancy, as a spin-off of the past, giving nothing to do for present-day artists. As if a priori, realism is thereby removed from the animate environment of the contemporary culture.

Look hard at what is really happening in the beginning of the new century. Artists are not ready at all to discard realism for good. There is plenty of evidence of this: what numerous exhibitions show, what artists and public choose to their taste, what the art market takes as preferences. But there is as yet no theoretical works, thorough and up-to-date, to explain away how and why realism has survived. True, there are in circulation some ideas about it, not without outspoken trendy bias.

Now, it won't make sense unless we stop viewing realism as a petrified code of rules of lifelike presentation in the spirit of a once-approved canon. We have forgotten that realism is a living artistic process. That it is an aesthetic attitude able to take shape as a development, as a series of historical changes, as renewable style models. And it is by virtue of being renewable that realism will always be up-to-date



Гелий Коржев (Коржев-Чувалев)

**Осень прародителей**

Холст, масло

1998 – 1999

Владимир Соскиев

**Мои родители**

Бронза

2004

**Уходящий**

Бронза

2005

бальных процессов, генераторами которых являются художественные институты Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Кельна или же Дюссельдорфа.

Нормой мыслится процесс насаждения доминирующей культуры посредством не то чтобы диалога и синтеза, диалог культур — явление необходимое и естественное, но отрицания, преодоления той культуры, которая органически складывалась у «аборигенов» на периферии западного сообщества.

Поражает, сколь многие из нас, профессиональных художников и искусствоведов, не то чтобы с искренним убеждением, но лишь своим молчаливым непротивлением поддерживают эту политику. Конечно, если мы выступаем с критикой нового художественного интернационала, мы серьезно рискуем своей репутацией и карьерным успехом. Но поскольку мы в большинстве этого избегаем, происходит весьма тревожное накопление определенного отрицательного потенциала. В сфере нашего изобразительного искусства это вполне очевидно. Отнюдь не хочу утверждать, будто здесь нам нечему радоваться и нечем гордиться. Но и свои потери мы должны осознать и начать, наконец, адекватно на них реагировать.

as a here-and-now culture-developing factor.

Mind that aesthetics theorists nowadays tend to explain realism as a universal artistic attitude based on the principle of imitating visible nature. On the other hand, artists may turn to their innate capacity of abstracting from immediate surrounding visibilities. Their choice depends on their fame of mind, not on the school (in a narrow sense) they adhere to. And within the range of each of these two universals—realism and abstraction, artists may find a multitude of concrete visual and formal solutions. It would be absurd to assume that his-



Виктор Иванов  
**Женщины с ношей**  
Холст, масло  
1964



Анатолий Учаев  
**Над обрывом**  
Холст, масло  
1992



В коридорах высокой культурной администрации теперь настойчиво повторяют: мы работаем со всеми... Между тем трудно избежать впечатления, что ни наши зрелые мастера, ни ученики — сотни выпускников, ежегодно оканчивающих наши творческие вузы, попросту не нужны нынешнему российскому государству.

На наших глазах идет активный процесс размывания российского художественного самосознания. Сегодня можно публично и притом вполне безответст-

венно манипулировать историей отечественного искусства. Начальные, домонгольские века искусства Древней Руси легко отнести к ведомству Византии. Можно сказать, что Россия XVIII века не создала своего портретного искусства. Можно на многие месяцы оставлять посетителей нашего первого национального музея — Третьяковской галереи — без единого холста Репина в залах, потому что его работы отправляются гастролировать на зарубежные выставки. Легко Казимира Малевича представить не русским, а украинским

или польским художником, Кандинского — немецким. Не говоря уж о том, что шедевры российского периода творчества Марка Шагала также нельзя увидеть в наших музеях, хотя кроме России начала прошлого века они нигде не могли быть созданы. В той же Третьяковской галерее фактически ликвидируется единственная в стране обширная экспозиция искусства России и СССР XX века.

В трактовках этой эпохи нет даже намека на научный консенсус, да что и на простую этическую корректность суждений. Зато налицо произвольные, взаимоисключающие оценки, причем они множатся десятилетиями начиная с рубежа 1910–1920-х годов, сегодняшних «либеральных» критиков, лихо расправляющихся со множеством неординарных, значительных мастеров, вычеркиваемых из истории нашего искусства. В этой разьедающей атмосфере становится уже крайне сложно представить себе искусство прошедшего века в подлинном объеме его коллизий и проявлений. Многие его реалии легко вымываются, исчезают из памяти, что, в свою очередь, как бы оправдывает и абсолютно неадекватную, полностью субъ-

torically realism is destined to die in abstraction. By no means. These open artistic systems are to evolve historically in parallel.

Art historians have every reason to assert that in the Russian twentieth century there have emerged four systems of visual thinking.

Accordingly, it will be reasonable to set out as a basic model of reference the tradition of the Peredvizhniki-led realism. The core principle of form presentation in this system is drawing from life, based on the academic-school culture accumulated over the past centuries. The second stage may be defined as the Russian impressionism. In this system, colour brushwork comes before graphics. The third model may be tagged the Russian Cezannism, as the art historians have got used to. A colourist plan acts here as a structuring principle to elicit material and spatial qualities of any form; it is the most essential element of the whole composition, as a result. The fourth model is evident enough too, but art historians have applied much less meditation to it. Therefore it would be proper to define it as 'post-avant-garde realism'. It had taken shape among the painters schooled at the VKhUTEMAS in the 1920s. It helps artists to express their spatial thinking best. While withdrawing from the classic rules of order and perspective, they can set out for a spatial and compositional whole by rearranging form-building ideas they find in the practice of such movements as modernism, early avant-garde, cubism and expressionism.

None of the earlier models of Russian realism had used up their creative resources in the past century. Among today's Russian artists there are still followers of the Peredvizhniki, Impressionist and Cezannist traditions. In one way or other, they receive enough suitable training under the current tutorship (for all its problems) and they certainly meet the needs of the present-day art market.

*Alexander Morozov*



Александр Бурганов  
**Сидящая в кресле**  
Бронза  
1979

Ольга Победова

**Архитектор**

*Оптическое стекло, шлифовка,  
полировка, металл, дерево*

2007

ективистскую репрезентацию русского искусства XX века на стенах музеев.

Наверное, главное всему этому объяснение — жестокая, усугубляемая разного рода политическими амбициями смута, характеризующая отношение россиян к советскому прошлому. Вот момент, который является ключевым для дальнейших судеб российской культуры. Как демонизация, так и идеализация советской действительности, противоборствующие ныне в умах сограждан, опасны. В XX веке у России нет другой истории, помимо истории СССР. Да ведь и более ранние века нашей культуры мы воспринимаем преимущественно такими, какими они преломились в семи советских десятилетиях. Для нас является жизненной необходимостью держать в рабочей памяти достоверную картину русско-советского XX века во всей его действительной противоречивости, независимо от того, что мы сегодня склонны в нашем прошлом принимать или же отвергать. Прошлое собственной национальной культуры необходимо помнить и знать. Это касается и изобразительного искусства советского периода со всеми его взлетами и падениями.



В этой связи самой насущной, даже злободневной, оказывается проблема современной научной оценки той части советского художественного наследия, которая остается за вычетом авангарда. Условно назовем ее реализмом. Над авангардом, в отличие от реализма, наше искусствознание за два последних десятилетия поработало много и конструктивно. В нашем сегодняшнем, замороженном конъюнктурой сознании реализм рисуется заповедником косности, порождением вчерашнего дня, начисто лишенным творческой актуальности. Тем самым реализм как бы априори устраняется из живой среды современной культуры. Именно такая идеология и давала ретивым чиновникам основания объявить покойниками большинство художников, перешедших в действительность новорусскую из советской, не отвергнув при этом основ реалистической школы. Дискредитировать их

начали еще в годы перестройки. Однако мы можем видеть сегодня: художественная жизнь и в начале наступившего века выбрасывать реализм на кладбище не торопится. Об этом свидетельствуют многочисленные выставки, эстетический выбор как самих творцов, так и публики, интересы арт-рынка. Вместе с тем «выживание» реализма до сих пор не получает емкого и современного теоретического осмысления. Хотя отдельные концепции, опять-таки откровенно конъюнктурного свойства, имеют хождение. Есть точка зрения, например, что наш реализм обслуживает интересы недоразвитого, «недоделанного» местного капитализма, тогда как капитализм высокоцивилизованный, западный, поощряет актуальные творческие практики. Мелкие деньги, дескать, выбирают реалистическую картинку, а миллионы притягивают к себе инсталляции и концепты.

К адекватному пониманию ситуации мы сможем прийти лишь в том случае, если перестанем смотреть на реализм как на окостеневший свод правил натуроподобного изображения в духе однажды принятого канона.

Илларион Голицын

**Тост (Шувалов)**

Холст, масло

2006

Александр Рукавишников

**Тюдоры**

Бронза

2002



Мы разучились воспринимать реализм как живое творчество, как эстетическую установку, способную воплощаться в развитии, череде исторических трансформаций, в обновляющихся стилевых моделях и именно в таком обновлении обретающую неоспоримую современность, качество культуросозидающей актуальности. Большинство наших специалистов из внутреннего сопротивления официозу предпочитали мыслить историю русского искусства на переходе от XIX века к XX столетию исключительно как движение от старого реализма к авангарду. Понятие инновации в данном контексте вполне логично связывалось лишь с безоглядным отказом от пластического мимезиса, как называли древние подражание природе. Сегодня нет необходимости и никаких объективных оснований отрицать действительные достижения авангарда. Однако имеются все основания говорить и настаивать на том, что существенные творческие открытия, обретения имеют место также и на путях эволюции ре-

лизм с конца XIX века, в XX веке и ныне, если, конечно, придерживаться современной философской трактовки самого феномена реализма.

Напомним: эстетическая мысль в наши дни трактует реализм как универсальную творческую установку, базирующуюся на принципе подражания зримой природе, тогда как другой творческий метод, свойственный человеку, — способ абстрагирования (отвлечения) от непосредственно наблюдаемой данности окружающего. При этом определяющее значение придается проблемам ментальности, складу ума творческой личности, а не ее приверженности узко понятой школе; в пределах каждой из двух универсалий — абстракции и реализма — художники находят множество конкретных образных и формальных решений. Нелепо считать, будто реализм исторически обречен умереть в абстракции, ибо это две исторически эволюционирующие параллельно открытые творческие системы. Попытки осмыслить их взаимодействие не были бесконфликтными, но в крупных временных измерениях они оказываются принципиально более продуктивными, нежели мы привыкли думать.



Очевидно, что определенной исторической модификацией реализма в русско-советских условиях стал социалистический реализм.

Соцреализм не был единственным вектором реалистического творчества в советские времена. Он имел своей противоположностью реалистические тенденции, выражающие независимую позицию творческой личности. Чаще всего в СССР это было подобно внутренней эмиграции личности — отхода художника от официально поощряемых стереотипов.

Этот неангажированный и отнюдь не социалистический реализм репрезентируется немалым числом мастеров, среди которых и «забытые художники 1930-х годов», и ряд представителей «другого искусства» 1960-1970-х. Ведь те, кого считают художниками-нонконформистами, совсем не всегда по типу их творчества могут быть отнесены к лагерю авангарда. Здесь напрашивается важный вывод. В пространстве неангажированного реализма существует многообразие творческих моделей, которое, кстати,

Тайр Салахов  
**Айдан — звезда Востока**  
Холст, масло  
2005–2006



не исчерпывается камерным станковизмом 1930-х годов, «лианозовым» Оскара Рабина и «ленинградскими задворками» Александра Арэфьева. Ареалу неангажированного реализма принадлежит гораздо больше явлений.

В этой сфере можно наблюдать живое развитие, последовательную творческую эволюцию реализма, который не столько боролся с модернизмом и авангардом, сколько талантливо и плодотворно осваивал их открытия, путем инновации обретая адекватные формы пластического выражения менталитета художников новых поколений XX века.

Эволюция реализма проходит ряд этапов, весьма различающихся по стилистике или, говоря более точно, по способам формообразования, хотя в целом, естественно, остается в пределах фигуративности. Некоторые мастера вписываются в эти этапы целиком либо отдельными значительными произведениями. Другие занимают более сложное промежуточное положение, однако сопоставление с преобладающими тенденциями позволяет конкретнее осознать индивидуальные творческие коллизии каждого из таких «нетипичных» художников. Историк искусства имеет все основания полагать, что российский XX век демонстрирует четыре исторически возникающих системы изобразительного мышления.

Исходной, базовой моделью в этом контексте закономерно считать традицию передвижнического реализма. Стержневым принципом формообразования в данной системе является натурное рисование, опирающееся на веками накопленную культуру академической школы. Вторая ступень может быть определена как русский импрессионизм. Графическое начало в этой системе уступает приоритет цветовому мазку. Третью назовем также привычным для нашей искусствоведческой традиции именем русского сезаннизма. Здесь структурирующим началом видится колористический план, проявляющий материально-пространст-

венные качества формы; он становится первоэлементом целостной композиции. Четвертая модель не менее очевидна, но гораздо слабее осмыслена искусствоведением. Поэтому кажется уместным такое ее описательное определение, как «реализм после авангарда». Эта тенденция развивается в кругу мастеров, прошедших школу ВХУТЕМАСа в 1920-е годы. Ее специфика в наибольшей степени обнаруживается в пространственном мышлении художников. Уходя от классических закономерностей ордера и перспективы, они ищут пространственно-композиционную целостность, преломляя формообразующие идеи, заявленные в практике течений модернизма или раннего авангарда как кубизм и экспрессионизм.

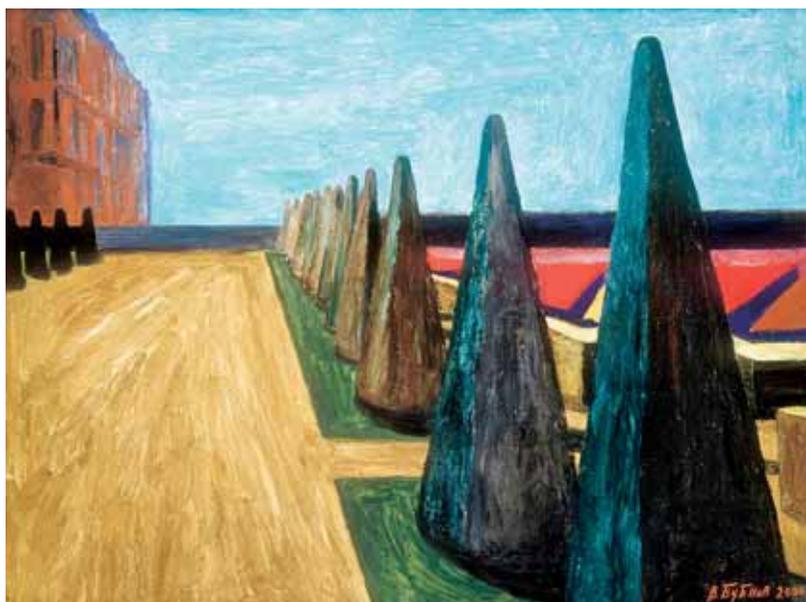
Мы недостаточно считаемся с фактом, что эволюция модернизма в России имела характер двойственный. Один вектор ведет к авангарду с его всем известными творческими кульминациями в лице Ларионова, Кандинского, Малевича, Татлина, Родченко, в архитектурном проектировании — Константина Мельникова, Ивана Леонидова, Моисея Гинзбурга, в живописи и сценографии — Любови Поповой и Александры Экстер. Обо всем этом у нас уже много сказано и написано. Второй же вектор намечился на исходе позапрошлого века, он работает до конца XX столетия, но концептуально понят нашим искусствоведением в меньшей мере. Между тем в России было и есть немало художников, которые успешно интегрируют открытия радикалов-новаторов в национальную традицию реализма, прививают, приспособливают их дерзания к своему почвенному менталитету.

Синтез модернизма и реализма, возврат модернистских открытий в лоно почвенной традиции реализма — практика вполне доказуемая, начиная с истории того же русского импрессионизма. Валентин Серов органически соединял уроки первородного французского импрессионизма с русской традицией реалистического портрета, отчего и его «Девочка с

Айдан Салахова  
Из серии  
«Спящая красавица»  
Холст, акрил  
2006

Василий Бубнов  
Версаль  
Холст, масло  
2000

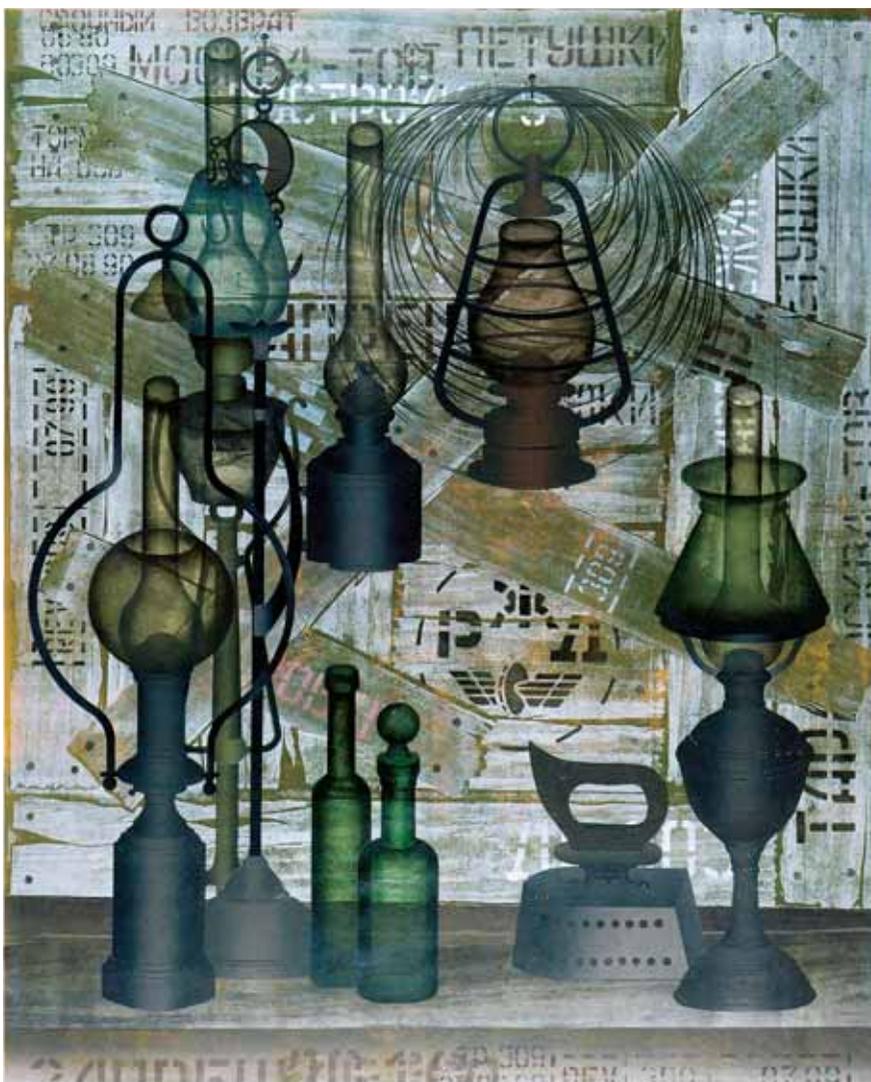
Борис Бельский  
Адмиралтейство I  
Цветная  
шелкография  
2005



персиками», и «Девушка, освещенная солнцем» приобретаются П.М. Третьяковым для первой российской национальной галереи вопреки протестам старших передвижников. Серов и Коровин, а отчасти также и Левитан поэтику импрессионизма привносят в традицию русского пейзажа. А затем уже Союз русских художников, превратившийся в наиболее мощный оплот русского импрессионизма, образует целую школу, воспринимаемую нами как ядро широкого реалистического движения в русском искусстве XX века. В начале 1920-х годов реалистическая установка начинает доминировать в живописи ряда бывших «бубновых валетов» — русских сезаннистов: Кончаловского, Машкова, Лентулова, Куприна, многих их сотоварищей и учеников. И вряд ли кому-то из специалистов сегодня придет в голову отрицать реали-

стическое искусство вернуться к проблеме реализма XX века, поднимавшейся нашими ведущими критиками в 1960-е годы.

Чрезвычайный интерес представляет реалистическая тенденция в творчестве вхутемасовцев, оформившаяся к концу 1920-х годов. Первоначально она складывается у ряда художников ОСТА и параллельно у ленинградских «круговцев», затем у «забытых художников 1930-х годов». Это еще не вполне понятое и оцененное нашей наукой явление, хотя о его масштабе позволяет судить замечательная монография О.О. Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»; напомним, что именной указатель названной книги насчитывает более 800 имен. Вот суть проблемы: эти художники, будучи выучениками «левой» советской школы 1920-х годов, в подавляющем боль-



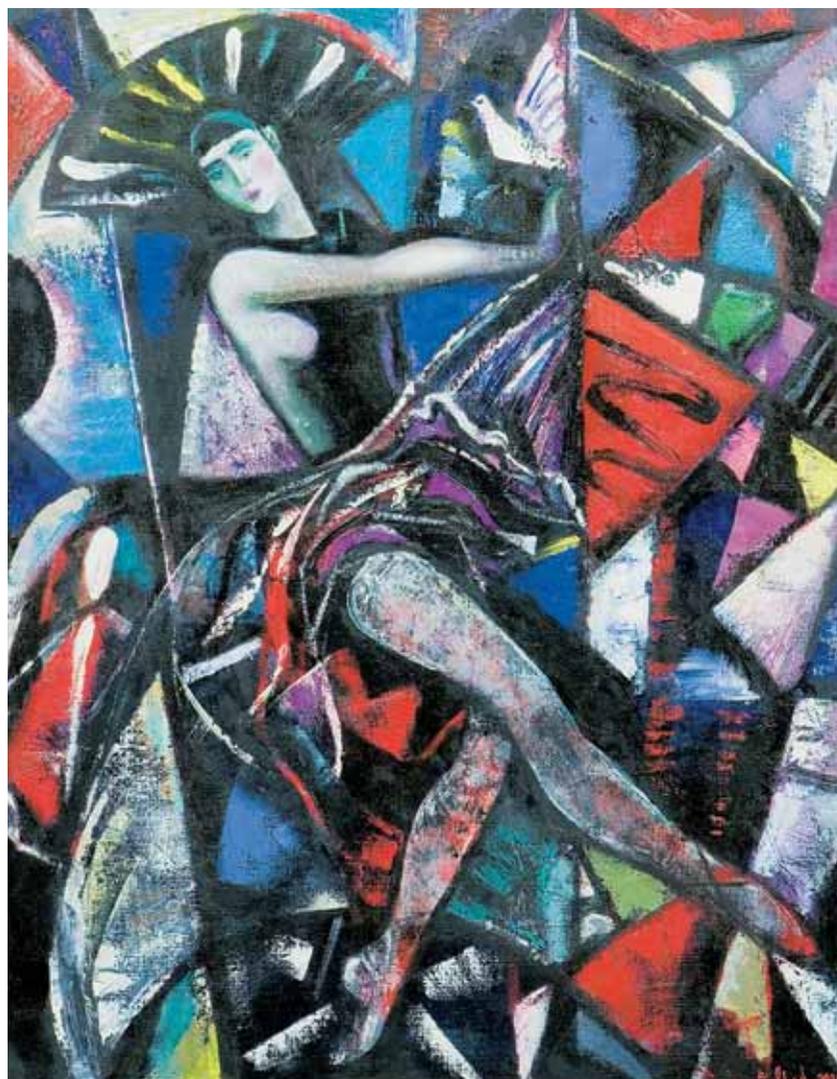
стический и национально-культурный потенциал абрамцевских и новгородских пейзажей П.П. Кончаловского, его автопортретов и портрета В.Э. Мейерхольда, зрелых портретов Фалька, Осмеркина, включая его позднее изображение Анны Ахматовой, замечательные холсты рубежа 1940—1950-х годов: «Желтый букет», «Мой друг живописец Н.С. Удальцова». И вместе с тем не подлежит сомнению, что подобные вещи, равно как и шедевры русского импрессионизма — пейзажи С.В. Герасимова 1920—1940-х годов — никогда не были образцами соцреализма. Напротив, правоверная советская критика третиговала их за «формализм». Сходные обвинения предъявлялись даже А.А. Пластову за импрессионистические мотивы в его полотнах. Названные имена и факты должны побу-

Борис Мессерер  
**Большой натюрморт с бутылками  
и керосиновыми лампами на фоне досок**  
*Бумага, авторская техника*  
2000

Михаил Курилко-Рюмин  
**Макет декорации к спектаклю  
по пьесе Н.Погодина «Мой друг».**  
**Режиссер А. Шатрин. Театр Ермоловой**  
1961

Сергей Алимов  
**Эскиз к мультфильму «Органчик»**  
 По «Истории одного города»  
**М.Е. Салтыкова-Щедрина**  
 Бумага, гуашь  
 1994

Вера Мильникова  
**Циркачка**  
 Холст, масло  
 2006



шинстве свой личный творческий выбор совершают не в направлении авангарда, но в пользу реалистического мышления. Они тяготеют к живописному станковизму с акцентом на камерные, считающиеся традиционно эстетскими формы пейзажа, портрета, жанра и натюрморта.

Эта тенденция сближает таких учителей, как Александр Древин, Константин Истомина или Владимир Лебедев с такими учениками, как участники группы «Тринадцать», Хазанов, Ржевников или же Русаков, Лапшин, Ведерников, Гринберг, Юрий Васнецов. Реалистическая ориентация сказалась не только в их устремлении к традиционным жанрово-видовым формам станковой живописи и графики. Их искусство оказывается содержательным отображением духовных

состояний человеческой индивидуальности, прикасается к глубинной правде эпохи.

Камерный реализм 1930-х годов оказался фактором стимулирующего воздействия для развития нашего искусства позднейших десятилетий XX века. Обращение к данному опыту сыграет немалую роль в период, когда наши «шестидесятники» станут искать выход из иллюзий гражданского активизма, движимого идеей построения «социализма с человеческим лицом». Превращения «сурового стиля» в манежный штамп они избежали именно благодаря творческому возрождению наследства «забытых» живописцев вхутемасовской школы. Больше того, к рубежу прошлого и нынешнего веков такие выдающиеся мастера, как Н.М. Андронов, А.В. Васнецов, П.Ф. Никонов смогли



перелить эту камерную традицию в новые формы большой картины. Венцом их исканий можно считать композиции с ферапонтовскими мотивами у Андреева, вариации на тему затопленной калязинской колокольни П. Никонова, черное солнце «Затмения» у А. Васнецова. Работы такого плана оказываются фундаментальным достижением новейшего этапа развития русской реалистической живописи. Вместе с тем, будучи подлинно актуальными по своей философской сути, они вплотную примыкают к традиции русской картины, какой она подошла к началу XX века. То же «Затмение» буквально напрашивается на сопоставление с одним из самых мощных явлений русской реалистической классики — «Над вечным покоем» И.И. Левитана. Стилистически они, несомненно, различаются, но это два тезиса единого диалога о судьбах России, продолжающегося вот уже более сотни лет.

Особо отметим: в течение века с его грандиозными социальными переломами ни одна из более ранних моделей русского реализма, описанных нами, не исчерпала до конца своего творческого ресурса. И передвижнические, и импрессионистические, и сезаннистские традиции поныне имеют своих продолжателей среди нынешних российских художников, они так или иначе воспроизводятся в нашей системе творческого образования (какие бы проблемы при этом ни возникали), все они очевидно востребованы арт-рынком. В нашем контексте важно подчеркнуть, что процессы обновляющей трансформации реализма отнюдь не несут с собой убийственной энергетике посприяния культуры, которая столь велика в сегодняшней агрессии масскульта и шоу-бизнеса.

Мощным стимулом исторических трансформаций фигуративности остается бытийная вовлеченность художника, неистребимая потребность постижения и запечатления меняющегося мира, образотворческого осознания себя самого в непрерывной динамике жизни. В этом как раз и заложены неисчерпаемые ресурсы действительной актуальности творчества.

Вернемся, однако, к вопросу соотношения формо-творческой инновации и культуры. Мы говорили об эволюции реализма, фактически интегрирующей различные аспекты развития русско-европейской художественной культуры XIX—XX веков. В противоположность ей авангардная абстракция резко дистанцируется от школ, традиций, течений, господствовавших в тот период. Но было бы ошибкой на этом основании делать вывод о ее последовательно контр-культурной природе; скорее это был опыт принципиальной переориентации художника в культурном пространстве. Хорошо известно, что радикальные творческие идеи авангарда возникали и находили свое наиболее яркое воплощение в контексте современных философских, религиозных исканий, новейших достижений науки и техники. Известно также другое, а именно: далеко не всякий художник, по складу таланта тяготеющий к отвлечению от натурной заданности, к абстракции от физически зримого, непременно должен закончить «Черным квадратом», абсолютно отвергнув начала фигуративности. Как раз наше искусство последнего века знает немало мастеров, связанных с традициями романтизма, преломляющих принципы символизма, пластической метафоричности, оставаясь при этом в поле фигуративного изображения. Среди них живописцы, графики, скульпторы объединений «Маковец» и «Четыре искусства»; в послевоенную пору это, пожалуй, большинство из тех, кого мы привычно называем «семидесятниками».

Стержневым импульсом творчества этого поколения была потребность высвобождения из догматических пут соцреализма. При этом типичным для данного круга художников оказывается своего рода бегство от постылой официальной культуры в большое пространство культуры. Соответственно творчество их в очень значительной степени отмечено историзмом, то есть сознательным обращением к широкому спектру традиций мирового искусства, на базе которых выясняются и высказываются актуальные для каждого автора идеи и

чувства. Для каждого художника это был именно свой, особенный вектор диалога с наследием, воспринимаемым в самом широком диапазоне от древностей и примитивов до эзотерики XIX—XX веков. Поворотным значением в этом плане обладало творчество некоторых выдающихся художников-педагогов поколения «шестидесятников», и прежде всего Д.Д. Жилинского. В итоге «семидесятники» осуществили важную миссию, которую можно назвать исторической компенсацией и которая нами еще не оценена в полной мере. Они до самого основания разрушили большевистский «железный занавес», внесли в нашу художественную жизнь многие эстетические ценности, отторгнутые или позабытые в советских условиях, а в ряде случаев — и неизвестные русской национальной культуре прошлых веков.

Из них наиболее значимым, востребованным видится наследие Средневековья, раннего итальянского и североевропейского Возрождения, хотя подобными обращениями та самая историческая компенсация далеко не исчерпывалась. Несомненно, однако, что традиции древнерусского искусства, мастеров Кватроченто, Рогира ван дер Вейдена и Яна ван Эйка, Босха, Грюневальда и Брейгеля совершенно по-новому окра-

сили искусство позднесоветских десятилетий. По сравнению с тем, что было привычно нашей художественной среде, в опоре на эти традиции достигались значительное усложнение, смысловое обострение каждого элемента изображения, а тем самым существенная актуализация образной ткани искусства эпохи необратимого кризиса советской системы, оторвавшая его от штампов соцреализма.

Выбор этого поколения, определившего характерный облик наших молодежных выставок с конца 1960-х до начала 1980-х годов, никем не навязан, не «разрешен». Это был в основном выбор личности, самостоятельно и независимо определявшей путь своего творческого становления.

Таким образом, один из важнейших уроков недавней истории российского искусства заключается в том, что в советских условиях работали художники — творческие личности высокого духа, культуры и несгибаемой воли. У всех поколений нашего XX века присутствует основа той художественной актуальности, что не заимствуется извне, не привносится конъюнктурой, но органически прорастает в искусстве и сохраняется на все времена.

*Александр Морозов*

Стр. 38

Владимир Гориславцев

**Декоративная композиция  
«Неоконченный разговор» (2ч.)**

*Шамот, соли металлов,  
матовые эмали*

1979

Борис Федоров

**«Диалог» из 2 частей**

*Цветное стекло, гута*

2006



Валерий Малолетков

**Под знаком петуха**

*Фаянс, роспись*

2007

## гуманистическая повесть олега филатчева

*В дни празднования 250-летнего юбилея Академии в ее залах проходила выставка произведений Олега Филатчева, приуроченная к 70-летию мастера, до которого он не дожил целых 10 лет. Но тем не менее экспозиция стала значимым событием юбилейных торжеств: Олег Филатчев был одной из интереснейших фигур отечественного искусства последней трети ушедшего века.*

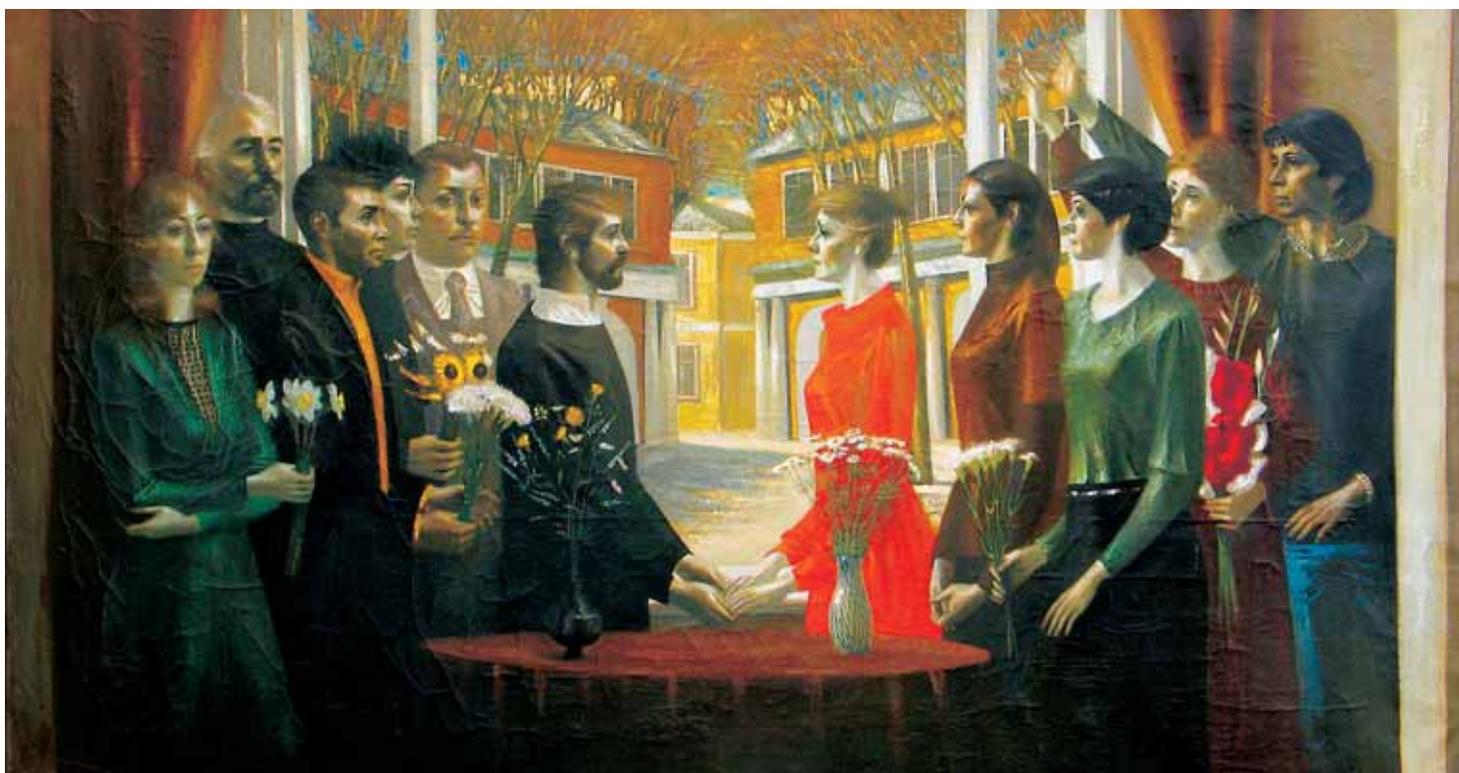
# Ф

Филатчев получил прекрасную профессиональную подготовку в Строгановке у таких выдающихся педагогов, как художники В.Ф. Бордиченко, В.И. Козлинский, Н.Х. Максимов, искусствовед И.Е. Данилова. В 1965 году, по окончании училища, он и сам начал преподавать на кафедре монументально-декоративной живописи. Верность альма-матер сохранял до конца жизни: доцент, затем профессор, заведующий кафедрой. В 1988 году был избран действительным членом Академии художеств СССР, имел различные премии и награды в области изобразительного искусства, получал звания.

С первых работ художника стало очевидно: это незаурядное явление в нашем искусстве, особенно в монументальной живописи тех лет. 1960-е годы, с одной стороны, еще хранили отпечаток плакатной прямолинейности, порожденной отрицанием стилистики эпохи «сталинского ампира», а с другой — появлялись символично-абстрактные композиции, в которых художники пытались освоить мир науки.

Роспись «Казачки Дона» (1969) в Новочеркасске с ее мягким лиризмом, обаянием персонажей, внутренней связью природы и человека была воспринята как глоток свежего воздуха. Она возвращала в монументальную живопись человека как меру вещей, как точку отсчета. Стоит перечислить только заголовки журнальных и газетных статей 1970—1980 годов о росписях Филатчева, чтобы понять, какой резонанс они вызывали: «Утверждение красоты и гармонии» (Е. Короткевич, «Искусство»), «Современники» (С. Никольский, «Советская культура»), «Искусство фрески» (Н. Воронов, «Известия»), «Красивые люди Олега Филатчева» (Ж. Гречуха, «Культура и жизнь»), «Гуманистическая повесть» (С. Базазьянц, «Художник»), «Утверж-

Олег Филатчев  
**Семья**  
Холст, масло, темпера  
1986



## Дети и старые баркасы

Холст, темпера

1985



дая идеалы гуманизма» (Н. Иванов, «Юный художник»). Его творчество заинтересовало не только искусствоведов, но и социологов: оно стало предметом для дискуссий на страницах журнала «Декоративное искусство СССР»<sup>1</sup>.

В 1970—1980-е годы монументально-декоративная живопись была востребованным видом искусства. Множество работ украсили стены типовых дворцов культуры, промышленных предприятий, торцы хрущевских пятиэтажек, интерьеры столовых и ресторанов. Такая массовость создавала определенную почву для появления подлинно серьезных вещей. Многие художники не хотели ждать, пока созреют условия для рывка в архитектуре. Они провоцировали архитектуру, экспериментировали, выдвигая свои концепции формообразования и пространственных построений внутри собственных композиций. Филатчев развивал другое направление, он сфокусировал свое внимание на образе современного человека в искусстве, ориентируясь на опыт столпов эпохи Возрождения. Но это ни в коей мере не означало для него отказ от сути стенописи — от взаимодействия живописи с реальной архитектурой тех лет. Например, в своем отзыве о капитальном труде «Монументальное искусство СССР» (В.П. Толстого, 1978) он пишет: «Что бы мне хотелось видеть в будущих книгах по монументальному искусству? Может быть, не так много имен, не такую широкую географию бытования монументального искусства, но более подробный показ произведения в архитектурной среде, в окружающей природе. Хотелось бы, чтобы был показан творческий процесс монументалиста, то есть решения произведения от проекта до конечного результата, до осуществления в натуре»<sup>2</sup>.

В его росписях немало портретов и автопортретов. Для «Казачков Дона» позировали местные жители. В знаменитой композиции «Студенты» в Московском институте нефтехимической и газовой промышленности имени И.М. Губкина (1975) люди изображены практически в натуре, и роспись, покрывающая все стены холла, начинается прямо от уровня пола. Эти портреты студентов столь же значительны в своем земном существовании, как и герои Пьеро делла Франческа или Мантенья, столь почитавшихся Филатчевым. (Правда, в Италии на Академической даче он побывал лишь в 1979 году).

Художник работал в технике витража («Нефтяники» в институте имени И.М. Губкина, 1982), мозаики («Молодежь Сибири» во Дворце культуры в Усть-Илимске, 1987), занимался гобеленом («Свадьба» для санатория в Трускавце, 1972), в перспективе была и скульптура для Зимнего сада Дворца культуры в Качканаре (фигуры катающихся на роликах). И все же стенопись с ее романтической аурой была ему наиболее близка. В одной из газетных статей он выразил сожаление, что большинство произведений

выполняется для ресторанов, кафе и прочих «общепитов». Поэтому тематика крайне ограничена, глубокие философские размышления здесь неуместны. А он мечтал о фресковой живописи как о способе для художника-монументалиста выразить свое миропонимание, запечатлеть свой век. Он верил в высокое, а не суетное предназначение рукотворной стенописи с ее неведомыми непосвященному приема-

## Oleg Filatchev's Humane Story

*An exhibition of works by Oleg Filatchev, on view in the Academy during the celebration of its 250th anniversary, was staged to mark the artist's 70th birthday (he died when he was 60). It proved one of the most remarkable of the anniversary-celebration events.*

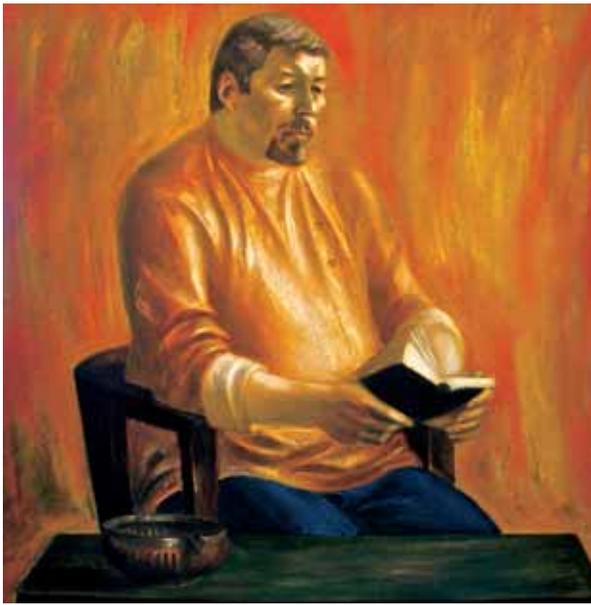
Oleg Filatchev was one of the most interesting artists in the closing decades of the past century. In the 1970s-80s, monumental and decorative painting was in high demand. There were plenty of works on view. They appeared on the walls of modular-built palaces of culture and factories, on the black sides of newly-built five-storied blocks of flats, in the interiors of canteens and restaurants. It produced a fertile soil for truly good works of art to pop up from time to time. Many artists could not afford to play a waiting game. They provoked architects, experimenting and suggesting new forms and spatial tricks in their new compositions. Now, Filatchev took a different turn. He concentrated on the image of present-time man and relied on the legacy of the Renaissance masters.

Filatchev's works are recognisable. They have not got lost in the whirlpool of new movements and vogueish preferences. That is probably because that he had a clear outlook on art and the artist's mission. He remain firm and fast till the last, for all the pressures and troubles that might come his way.

*Marina Terekhovich*

<sup>1</sup> Разонов С. Пространство фрески (О творчестве художника О. Филатчева)// Декоративное искусство СССР. 1976. № 3; Дадамян Г., Дондурей Д., Невлер Л. «Студенты» глазами студентов. (Социальный опрос о фреске О. Филатчева)// Декоративное искусство СССР. 1976. № 11; Базазьянц С. Со зрителем один на один (О росписях О. Филатчева)// Декоративное искусство СССР. 1979. № 1.

<sup>2</sup> Советское монументальное искусство. 1982. № 4. С. 226.



**Портрет С. Ямщикова**  
Холст, масло  
1984

**Шашлычная**  
Холст, темпера, акрил  
1992



### Автопортрет с женой

Дсп. левкас, темпера

1975



ми построения пространства, пересечения взглядов зрителей и персонажей, говорящими деталями и жестами. В 1977 году он выполнил две прекрасные росписи: «Созерцание» (в конференц-зале Никитского ботанического сада. Крым, Ялта) и «Культура» (в музыкальном салоне советского Дома культуры и науки. Хельсинки, Финляндия). Последней крупной работой в архитектуре была роспись для советского посольства в Вашингтоне (1989), эскиз одной из частей которой демонстрировался на нынешней выставке.

В советский период художник много путешествовал, бывал на Камчатке, на строительстве Байкало-Амурской магистрали, на острове Даманский, в Узбекистане. На выставке представлена графика, натурные впечатления, где он выступает как чудесный рисовальщик.

Станковые картины Филатчева — нередко возможный фрагмент росписи. Например, триптих «Сыновья», который был им так концептуально и задуман, или триптихи «Остров моего детства» и «Современники». Истинный мастер, он обладал удивительным чувством меры как в решении образа, так и в самой технике живописи, в решении поверхности, в ее фактуре и прочих профессиональных премудростях. Это классическая картина для выставочного зала или частного интерьера, а не стенопись.

Портрет групповой или одиночный — ведущий жанр на выставке в залах Академии. Здесь близкие люди художника (мать, жена, дочь, сын, брат, внук) и его знакомые (художники Г. Черемушкин, О. Батуров, скульптор Г. Выбан, искусствоведы С. Ямщиков, С. Баззянц, М. Хабарова и другие), но что примечательно, довольно значительное количество автопортретов. Многие мастера (хрестоматийный пример — Рембрандт) писали автопортреты в разные периоды жизни. Именно так художник мог экспериментировать, изучать психологию человеческой природы, не опасаясь неприятия портретируемым созданного образа. (Стоит вспомнить, что в 1977 году в ГТГ прошла великолепная выставка мастеров этого жанра «Автопортрет в русском и советском искусстве».)

Персонажи произведений Филатчева погружены в особое состояние глубокой внутренней сосредоточенности вне зависимости от эмоций, которые они испытывают. Легкая грусть, как вуаль, накрывает их. В женских образах она вызывает ассоциации с состоянием иконных Мадонн, предчувствующих судьбу своего сына и свою судьбу.

Колорит его картин, нередко темный, удивительно тонок по разработке. Квинтэссенция — «Автопортрет в меховом жилете» (1988, ГТГ). Художник не делает ак-

цент на атрибутах, не занимается подробностями фактур тканей, экономно пользуется цветом. Все сконцентрировано на лице и руках, окружение второстепенно. Э. Панофский выделил в нидерландском искусстве XV века два направления: антропоцентрическое и антиантропоцентрическое<sup>3</sup>. Так вот, Филатчева можно причислить именно к продолжателям первого. Букет цветов, книга, скромный натюрморт, положение рук, современная, но чуть стилизованная одежда отсылают зрителя к картинам прежних эпох. «Ретроотсылки» прочитываются, не скрываются. И в этом смысле творчество Филатчева находится в русле тенденций, характерных для «семидесятников».

В 1990-е годы портрет стал, пожалуй, единственным прибежищем для художника по вполне понятным причинам. Череда скромных и эффектных портретов людей с красивой душой, с душой, вложенной в нас Создателем, завершила его творческий путь.

Олег Филатчев ушел из жизни в 1997 году. Возможно, пережив это трудное для всех нас время, он бы смог реализовать свою мечту о «фреске» в работах для церкви. Но его идеалы в искусстве и критерии мастерства были столь высоки, что он сомневался (по словам его коллег) в возможности адекватного воссоздания росписей предшественников в храме Христа Спасителя в Москве. Хотя, например, его небольшая по размеру композиция 1989 года «До свидания, Камчатка!», несмотря на сугубо бытовой сюжет по своему образно-пластическому построению несет нечто необходимое (или даже обязательное) именно в храме. Изысканный черно-серый с «пробелами» колорит скал, моря, неба и яркий удар: охристо-золотая лодка с пятью пассажирами. Создается ощущение мистической таинственности происходящего. Картина написана темперой по левкасу, классической для иконописи техникой. (Он часто использовал ее в своих работах.) Композиция вызывает в памяти, как ни парадоксально, пейзаж М.В. Нестерова «Молчание» не творческим методом, а той задумчивой, одухотворенной тишиной, которой обе, несмотря на различность, они наполнены.

Произведения Филатчева узнаваемы, они не затерялись в вихре новых течений и новомодных пристрастий. Возможно, потому, что он имел свой взгляд на искусство и на призвание художника, которых истово придерживался до конца своих дней, невзирая ни на какие внешние житейские обстоятельства.

Марина Терехович

3 Гершензон-Чегодаева Н.М.

Нидерландский портрет XV века. Его истоки и судьбы. М., 1972. С.152.

# душетелесные переживания евгения бачурина

*Выставка Евгения Бачурина «Время груш» в мае 2007 года прошла в Московском музее современного искусства, Петровка, 25.*

# Ж

ивопись лишается своих радикальных позиций в истории культуры. Вслед за иконой она уже давно перестала быть экраном, проекцией визуальных свидетельств состояний мира, его «картины», как говорил Мартин Хайдеггер. Юный Марсель Дюшан, стремящийся к незазванности мира, к магии предмета-субъекта в период создания «Большого стекла», тоже отрицал картинное живописное пространство Сезанна, утверждая, что оно мешает ему видеть подлинную гору Св. Виктория. Почти одновременно с ним, в 1920 году, в провинциально-мистическом Витебске Казимир Малевич объявил, что «о живописи не может быть и речи». Но живопись продолжает жить в своей ньютоновской энергии, и к концу XX столетия живописное сознание смогло упаковать непосредственную бытийность человеческого топоса, представ иллюзорно-вещественным слоем интегральности цивилизации и культуры.

Евгений Бачурин  
**В ожидании.** 2006.  
Холст, акрил





Живая картина в этой системе координат стала напоминать куколку тутового шелкопряда, многослойный объект, тождественный искусственной ткани цивилизации. Ее магическое прячется в нишах и складках культурного слоя, так же как метафизические ориентиры скрываются в глубинах архаической культурной памяти. На ее естественную археологичность художники обратили внимание в начале 60-х годов прошлого столетия, переживая ее внешний слой как преддверие подлинной реальности, которую вновь необходимо было обнаружить. И среди этих немногих художников был Евгений Бачурин. Интегральность артистического существования

## Yevgeny Bachurin's Anguish of Body and Mind

*Yevgeny Bachurin's show entitled «The Time of Pears» was on view at the Moscow Museum of Modern Art in Petrovka Street in May 2007*

**Дама в красном**

2003

Холст, акрил

**Люди, яблоки  
и облака.** 2006

Холст, акрил

Yevgeny Bachurin has discovered that painting is the surviving sense of culture. It takes shape in its unceasing schemes, constructions and forms of scenography (in the suggestiveness of its irrationality, that is). His imagination has been nurtured on old engravings, photographs and reproductions, which appeared to him indistinct and enigmatic because of poor-quality provincial printing. Enchanted, he has come to look upon culture as a special coun-



Евгения Бачурина окрашивалась его собственной природой творчества, его пронзительным чувством истории, остро переживающим старение традиционной культуры, ее энтропийность и руинированность. Уже в своих ранних композициях художник пластически выявляет драматизм времени как артефакта, где формы реальности спрессовываются в единое многослойное безмолвие и, как старая реклама на информационной доске, превращаются в палимпсест. Искусство «раннего» Е. Бачурина открывает еще одно свойство уходящего и одновременно будущего времени: старея, культура обретает новую жизнь, может быть, более органическую, где человек теряет свою разрушительную энергию, но открывает для себя новое пространство присутствия. Рассматривая реальность как «археологию», Евгений Бачурин получает возможность указывать на ее скрытые слои, ушедшие в глубины духовного метафизического, но уже в ситуации катастроф, действующих в актуальных измерениях. «Русское» сознание Евгения Бачурина, переживавшего метафизику Рене Магритта и «огненные» акции Ива Кляйна, не могло признать ситуацию «исхода живописи».

Евгений Бачурин открыл живопись как сохранившийся смысл культуры — в ее вечных схемах, конструкциях и сценографии, т.е. в суггестивности ее иррациональности. Его творческое воображение, воспитанное на старых гравюрах, фотографиях и репродукциях, смутных и загадочных в силу плохой провинциальной печати, зачарованное культурой как особой страной, живущей в неопределенном «золотом веке», оказалось заведомо обусловлено рефлексией, поместившей мир культуры в дистанцированное пространство как магический объект. Его мироощущение сложилось артцентрично, где искусство возникало в непреодолимой тотальности, более того, как империя великого прошлого в ситуации безвыходности повсеместной «симуляции» настоящего. Первые выставки в реально существующем культурном палимпсесте Москвы и Ленинграда подтвердили его правоту художника, воспитанного как гностика, как хранителя тайного знания в маргиналиях ойкумены цивилизации на юге России. Его творческая позиция приобрела форму путешествия сквозь время, поиска примет утраченного времени, героев «утраченного рая», подернутого амальгамой целительного ветшания, но непреодолимо проступающего метафизикой вечности. Историко-географические рамки географии Евгения Бачурина смещаются и расширяются, выстраиваясь в горизонталь, в бесконечную анфиладу пространств, где тенями и проектами величественных контуров мерцают одновременно Парфенон и набережная курортного города, соединяясь в культуру Средиземноморья.

Великая архаика, — утверждает художник, — продолжает жить в современном мире обезличенных стандартов современной цивилизации; она, несомненно, оказывается для Е. Бачурина интересней — при всей своей

try living in an uncertain golden age. There has certainly been a lot of reflection behind it, with the world of culture being seen foreshortened like a magic object. As a result, his world-outlook is art-centric: he regard art as unconquerable totality, as an empire of the great past that has founded itself despaired in the face of the present-day overall simulation. His first exhibitions, held in the really existing cultural palimpsest of Moscow and Leningrad, confirmed that he was right, having educated as a gnostic, as a custodian of secret knowledge in the marginal civilization refuge in southern Russia. It was like travel through time, in search of signs of lost prior-time, heroes of the lost paradise, coated with the amalgam of curative ageing yet inevitably manifest as metaphysics of eternity. The historical and geographical grids of Yevgeny Bachurin's mapping may shift and expand, arranging horizontally into an endless passage of space in which both Parthenon and the embankment of a resort town may sparkle at once as the shadows and outlines of some magnificent edifices as they gradually merge into the Mediterranean culture.

Yevgeny Bachurin's eye is akin to a child's vision of the great world in minor details: it can discern in the rapport ornament of a wallpaper some great scenes of ancient myths and ritual acts. The imagination's anarchic plays, as illustrated by Leonardo da Vinci in his notes on optical revelations, may thrust out powerfully in the cracks and peelings of a commonplace wall, giving energy to Bachurin's epic naive images. The personages of his park sculpture metaphoric of culture's inexhaustible creativity may turn into culture's wandering phantoms to symbolize the pictogram of art, which has no origin and is ever-present in deconstructed, blurred images or, to use R. Bart's definition, in the limitless "empire of signs".

Yevgeny Bachurin's art has in fact come as a harbinger or foreboding of those disasters and changes now well in evidence in Russia, as well as an image of those social calamities that have afflicted the post-modern world when deconstruction is understood as one of the principles of a new planetary consciousness.

*Vitaly Patsyukov*



**Двое под облаками.** 1999  
Холст, акрил

Время груш. 2006  
Холст, акрил



раздвоенности и ангажированности смертью, чем сегодняшние «актуальные» демократические ценности. Но ее феномен фиксируется в преднамеренных симулякрах, в призрачной вешественности пространств Венецианова и Григория Сороки, превращая вечное в руины Юбера Робера. Ее ценности продолжают мерцать в самых неожиданных точках реальности, в «местах жительства» художника, нарушая драматургию неумолимого исчезновения и заслонений. Магическое бытие образов сакрального открывается именно на обочине внимания, оно таит шок соприкосновения с ее суггестивными знаками при контакте с самым обыденным миром, как, например, старая ротонда в детском парке, чудом претворенная в мрамор, а ее «курортные» образы — в старую фреску. Альбом путешественника, случайные свидетельства художника в хронотопах обычного фотоаппарата прорывают гипноз, сон банальных поверхностей как «дао» придорожных маршрутов, совпадающих с маршрутами «осевых культур», проходящих через Древний Рим и Грецию. Зрение Евгения Бачурина восстанавливает великое детское видение Большого мира в малых частностях, оно способно обнаруживать в раппортном орнаменте обоев великие сцены древних мифологий и ритуальных событий. Властность анархических игр воображения, проиллюстрированная Леонардо да Винчи в его записках об оптическом открытии, проступает в трещинках и сколах обычной стены, обретает свои энергии в визуальных эпических наивах Евгения Бачурина. Его персонажи парковых скульптур, как метафора неизбежной креативности культуры, превращаются в ее вечных странников, в фантом, символизируют пиктограмму искусства, ее безначальность, ее вечное присутствие в деконструированных размытых образах, в безграничной, согласно Р. Барту, «империи знаков».

Личность Евгения Бачурина — художника визионерского типа — уходит своими корнями в коллективное бессознательное, в ауру мифа о «золотом веке» длящегося в параллельном мире, отвоевавшем у истории достояние искусства. Его картины порождают особую виртуальность культуры как материи того изначального вещества, из которого Творец создал мир, наполненный эманацией утраченного духа, живущего в нашей реальности светом далекой звезды. Фактически, эта живопись предстает как воспоминание о картине, она балансирует на грани сохранения и исчезновения, отчетливости и полустертости, интегрируя реальность и иллюзию, живописную рукотворность и фотографический образ, фактуру и мимезис, смешивая их в нераздельном единстве. Она свидетельствует об абсолютной

долговечности, но вместе с тем и о бренности материализованного символа, о смертной жизни ткани культуры, но и о бессмертии ее энергетической сущности.

Где же, собственно, пребывает живописное начало в поэтике Евгения Бачурина? В буквальном смысле оно всегда прячется в его романтических визуально-поэтических пространствах, скрываясь в сокровенном, оно лишь подразумевается в жизни сокрытой субстанции. Культура в «балладной» живописи художника предстает своей тактильной явленностью, чувственной убедительностью, органической субстанцией, обращенной к нам лишь своим внешним слоем, своей материализованной тенью, как сохранившийся силуэт девочки на случайно уцелевшей стене в Хиросиме после атомной катастрофы. Она содержит в себе тайну, которой К. Малевич мог бы обозначить простым и однозначным словом «живопись» или «философский камень». Живопись Евгения Бачурина и есть это недостижимое сокровенное, но ее смысл претворен в ее поиске предощущения встречи с ней. Творческие технологии художника подобны иерархическим слоям мифа, рассказывают о глубинных переживаниях живописной субстанции, проявляющейся как книга, как палимпсест бесконечными наплывами и наслоениями, хранящей в себе абсолютные тайны. Обращаясь к символам времени, Евгений Бачурин не морализует историю, рассматривая ее как непрерывную медитацию. Его стратегии транслируют методы алхимика, последовательно раскрывающего внутреннюю структуру материи, но при этом осознающего свою анонимность, свою роль проводника стихий и внеличных энергий.

Кто же он, Евгений Бачурин? Сам из себя произрастающий и сам себя превосходящий? Его поэтика при всей своей чувственности обладает глубоко эзотерической природой — она превосходит принцип соответствия. Логика его эволюции невозможно постичь через внешний характер эпохи, а движение его внутреннего чувства всегда остается тайной. Исходить из биографии художника в оценке его творчества — явно упрощать его, и в то же время его судьба в своих основных контурах рифмуется с судьбой нашего мира, отечественной истории.

Фактически, творчество Евгения Бачурина стало предвестником и образным предчувствием катастроф и изменений, что сегодня происходят в России, образом социальных потрясений, что переживает наш постмодернистский мир, осознавая «деконструкцию» как принцип нового планетарного сознания.

Его инструментарий включает в себя сны, свободные ассоциации, высвечивание потенциальных слоев подсо-

знания, когда человек вступает в диалог с миром, нарушая конвенцию стиля, вторгаясь в самые заповедные сферы личного. Это искусство, странное и щемящее, как детские сны, возвращает нас к архаической модели мира, где пространство не противопоставлено времени, как внешняя форма созерцания — внутренней. Оно приближает нас к сакральным ситуациям, как к уровням высшей реальности, где ее слоистость и время естественно и свободно проникают друг в друга. В этой органике композиции Е. Бачурина обретают «голос и облик». Создавая эти образы, художник высказывает горькие и сокровенные истины, свидетельствуя о необратимых процессах в нашей истории и цивилизации. Но гармония и целостность всегда присутствуют в космосе Евгения Бачурина. И в его высших иерархиях исчезает страдание, универсальность открывается как мгновенное озарение, вспыхивая в глубине нашего неделимого «Я». В этом торжественном мире, где сознание художника как бы замыкается на себе, манифестируя свободу и творчество, живут женщины-ангелы и цветы. Цветы Бачурина, может быть, самое уникальное явление в его последнем периоде творчества, цветы на синем, охристом, изумрудном фоне; цветы с огромными листьями, цветы-бабочки, вот-вот готовые взлететь, цветы с необычайно солнечной сердцевинкой, с мощным стеблем, пересекающим горизонт, как древо жизни, цветы-дети и цветы-взрослые.

Для художника не существует «чистой формы», отдельной от внутреннего переживания, от сочувствия всему живому. Его искусство начинается с называния, с присвоения имени, как это всегда происходило в самых древних и фундаментальных культурах.

Его поэтика действительно свидетельствует об изоморфизме творца и творимого, где акценты порой перемещаются в систему «текст творит автора». Возможность такой инверсии творца и творения подтверждается многими тенденциями в искусствоведении, поддержанными и вызванными открытиями в области психоанализа, начиная со знаменитой формулировки К.Г. Юнга, согласно которой не Гете создал Фауста, а душевный компонент Фауста создал Гете. В этой перспективе проблема «автор — произведение» приобретает иной вид, и Евгений Бачурин — художник, поэт и композитор — оказывается глубинно связанным с космическим как сферой его интерпретаций, и, более того, само «космическое» имеет своей сущностью его психофизиологические данные, высветляемые до уровня стихий и энергий высокого масштаба. Фактически, уже в своих ранних композициях художник открывает свое детство, «душетелесные переживания», самоощущения первых опытов жизни, хотя и переведенных из немоты на язык пластики, но все-таки еще не ставших впечатлениями-воспоминаниями. В них заложены все коды его творчества — о самом себе, о своей телесной органике и о том, что вовне, что органично психофизиологической структуре художника. Отсюда впечатление некой первозданности мира, его детства как редкого дара внутренней нетронутости изначального состояния души. Евгений Бачурин одаривает нас тем, что сохраняется в его прапамяти, связывающей его особыми состояниями, что открывались для человека еще до культуры, с той первоосновой жизни, которая составляет смысл содержания припоминаний. Все эти «немые» ощущения образуют феномен «дословесного» языка, они не говорят — они видят, но видят особым «тактильным» зрением. Они вызваны касаниями, чувством пространства, сопротивлением вещного, сгущением среды, они отмечены повышенной информативностью как отклонением ожидаемой формы. Эта

«фактурность» Евгения Бачурина не исчерпывается осязательным аспектом, но вовлекает в свой круг и данные, доставляемые слухом. Прежде всего фиксируется все неоднородное, шероховатое, отклоняющееся от образцов и даже поперечное им. Слуховой словарь Евгения Бачурина удивительно многообразен — в нем звучат птицы, шепот возлюбленной, шум ветра, гул взлетевшего мяча.

Два состояния содержатся в глаголах этого словаря, в их действительных и страдательных залогах, образуя две пластические модели феномена Е. Бачурина: когда «томит» пространство, оно как бы сужается, сгущается, стесняется, становится неясным, не вполне различимым ирреальным (полуявь-полусон) и, напротив, когда акцент ставится на самом теле, на его сосредоточенности, пространство расширяется, разрежается, становится прозрачным, как бы бесконечным, не соотносимым с бытовым опытом. Во всех этих пространственных состояниях человек для Евгения Бачурина — по-прежнему мера всех вещей, но мера эта не остается неизменной: человек и художник, как и в традиции русской литературы, не обладают постоянной и устойчивой сущностью. Каждый раз он должен быть измерен заново, новым инструментом, по новой шкале. Художник — вот кто мерит и судит человека.

Пластические конструкции Евгения Бачурина открываются как единый процесс конфликта и согласия.

Сегодня искусство Евгения Бачурина мерцает множеством значений, формируя особый контекст в его визуальных смыслах, поэзии и музыки. Оно оказывается неизмеримо сложнее, насыщеннее и энергичнее любого внешнего пространства; оно таит в себе разного рода суммации сил, неожиданности и парадоксы, оно взрывчато и несет в себе образы и оттенки всей нашей постмодернистской реальности. Уже сегодня это искусство можно рассматривать как уникальный феномен, как «парадокс Бачурина», как возможность существования жизни в условиях, еще не готовых дать эту жизнь, как фантастические цветы, пробивающиеся сквозь асфальт нашей цивилизации.

Евгений Бачурин открывает свои принципы в живом контакте с миром, оставаясь с ним с глазу на глаз. Он смотрит на нас со своих композиций неутоленной любовью души.

*Виталий Пацюков*

**Воспоминание о детстве. 2004**

*Холст, акрил*



# выбор пьера броше

*В Московском музее современного искусства в Ермолаевском переулке, 17, прошла выставка «Будущее зависит от тебя! Выбор Пьера Броше». Беседу с коллекционером ведет Юлия Кульпина*



*В экспозиции, охватывающей русское актуальное искусство с 1987 года до наших дней, представлены работы ярких звезд отечественной арт-сцены:*

*Константина Звездочетова,  
Тимура Новикова,  
Георгия Гурьянова,  
Сергея Бугаева (Африка),  
Дениса Егельского,  
Айдан Салаховой,  
Сергея Шутова,  
Владимира Дубосарского  
и Александра Виноградова,  
Валерия Кошлякова,  
Гора Чахала,  
Олега Кулика,  
Владислава Мамышева-Монро,  
Павла Пепперштейна,  
Дмитрия Гутова,  
Дмитрия Виленского,  
Алексея Каллмы,  
Анны Броше,  
Людмилы Горловой,  
Арсена Савадова,  
арт-групп «Чемпионы мира»,  
«Синие носы»  
и других.*

*Наверно, каждый из нас отчасти коллекционер. Мы все создаем в жизни свои особые коллекции: кто-то путешествует, кто-то собирает ощущения и впечатления, кто-то коллекционирует связи, один из героев Марка Твена и вовсе собирал эхо... Есть, наверно, какое-то качество, побуждающее нас к этому, и мотивация, позволяющая это качество развивать.*

**ДИ:** *Пьер, вы ведь с детства составляли различные коллекции?*

**Пьер Броше:** Да, в детстве собирал марки, в юности — европейское современное искусство, затем иконы. Я люблю красивые объекты.

Мотивация любого коллекционера (и здесь я буду цитировать Фрейда) — это однозначно концепция фаллоса. Не в смысле пениса, для Фрейда это максимальная возможность ощущать удовольствие, и ощущать его в полноте. И мы прекрасно понимаем (и любой коллекционер понимает), что невозможно достичь полного удовольствия. Если даже человек считает, что это возможно, то начинает придумывать разные трюки, как сделать этот «фаллос» недоступным. Например, нельзя иметь все работы одного художника. Есть еще рисунки или картины, которые пропали. Значит, должна выстроиться какая-то концепция, выделяющая поле доступного. Например, кто-то полагает, что у меня есть коллекция, которая представляет в полном объеме то, что произошло после перестройки. Кто-то будет считать, что в коллекции чего-то не хватает. Что ж, быть коллекционером — значит иметь постоянную и недостижимую цель.

**ДИ:** *А каковы особенности концепции вашей коллекции?*

**П.Б.:** Коллекция формируется с девяностого года, сформирована энергией того времени, эйфорией перестройки. Эта энергия ослабилась в девяносто четвертом — девяносто шестом годах, но тем не менее я, будучи оптимистичным человеком, собирал работы, которые отражают тот взгляд на мир. Но для меня (а я учился не только бизнесу, но также получил классическое образование, и в том числе учился философии) было очень важно собирать именно те работы, которые способны открыть глаза на какой-то общественный феномен, на политическую, религиозную или психологическую ситуацию в жизни художника или общества. Вот что важно для меня.

**ДИ:** *Почему интересен именно социально-политический аспект?*

**П.Б.:** Потому что это и есть искусство. Художник сегодня, а скорее всего так было и раньше, тот, кто может сделать работу, которая будет понятна обществу. И если она не сразу понятна, то станет ясна впоследствии. Это всегда каким-то образом взгляд художника на мир, это новое освещение какого-то элемента нашей жизни, нашего общества, нашей культуры.

**ДИ:** *Ваша коллекция — четкая фиксация и времени, и состояния общества на тот момент.*

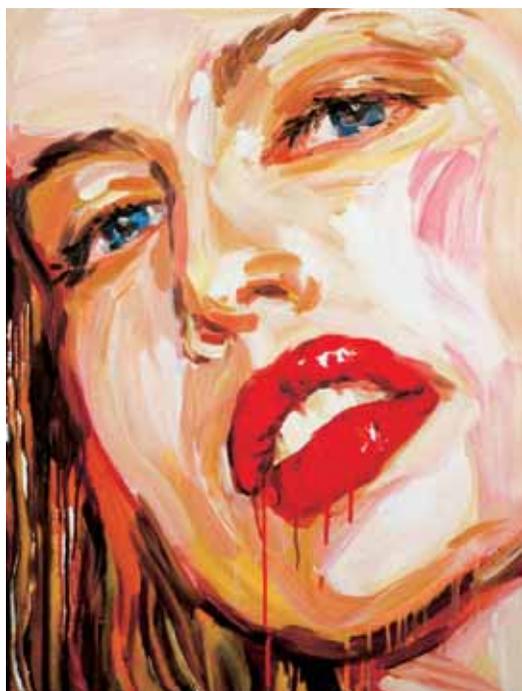
**П.Б.:** Думаю, да.



Гия Абрамишвили  
**ART COLLECTORS**

1987

Дерево, эмаль, пластмасса, стекло,  
металл, электрические лампочки,  
провод, электрическая вилка



Анна Броше  
**Из серии «Экстази»**

2006

Холст, масло

Александр Виноградов,  
Владимир Дубосарский  
**Барби (Гроза)**

2003

Холст, масло



А еще в фильме Андрей Рублев рисует святого Николая, и я понял, что и у Каллимы есть много элементов конструктивизма, которые не являются конструктивными. Мы видим исламскую гурию, которая летает над городом Грозным, в планировке которого также есть кресты. Я не уверен, что Каллима об этом думал. Он просто рисовал какой-то город.

**ДИ:** Но ведь это исключительно визуальные сходства.

**П.Б.:** Да, но когда картина уходит от художника, тогда интерпретации принадлежат любому.

**ДИ:** Вы любите фильмы Тарковского?

**П.Б.:** Я учил русский язык как раз по фильмам Тарковского, но фильм «Андрей Рублев» не видел. Тарковский для меня — абсолютный художник, без сомнения. Он продолжается. Например, в «Сталкере» я вижу то, что потом увидел у Африки. В его работах тоже есть идея зоны, зоны искусства в частности.

**ДИ:** А что такое зона искусства? Зона свободы, игры, поиска или тяжело-болезненного постижения?

**П.Б.:** Зона искусства? Это какая-то концепция достаточно подвижная. Как галактики, которые находятся в движении, увеличиваются, уменьшаются. Думаю, что в зависимости от периода, от времени мы что-то согласны принять или не принять в качестве современного искусства.

А принимать или не принимать зависит от готовности определенного круга людей. Есть те, кто учит искусству, есть галеристы, критики, коллекционеры, представители арт-институций, которые следят за всем, что происходит, и они могут сказать: «чепуха!» или: «отлично!».

Например, Мэтью Барни окончил школу в Лос-Анджелесе, сделал абсолютно невероятный перформанс в последний год обучения: человек на гимнастических кольцах балансирует очень близко к земле внутри текущего вазелина. И все его последующие работы связаны с этим узнаваемым элементом. Его стали поддерживать, дали возможность зарабатывать деньги, путешествовать, много видеть, иметь студию и всякие технические средства. Такая система поддержки художников существовала и раньше, коллекционеры или меценаты (как, например, Медичи) всегда давали художникам работать и развиваться.

**ДИ:** Но это не российская ситуация.

**П.Б.:** Да, в России такого мало.

**ДИ:** Тем не менее вы создали клуб коллекционеров в России?

**П.Б.:** Мы создали клуб вместе с пятью друзьями-коллекционерами. Мы понимали, что коллекционеров нет. Но видели, что у частных лиц появ-

Георгий Гурьянов

**Трактористка**

2002

Холст, масло

Владислав Мамышев (Монро)  
**Отравилась? Нет — затравили!!!**

1990

Холст, масло

Алексей Каллима

**Лезгинка**

2004

Холст, акрил, уголь



ляется интерес к искусству. Пять лет назад я понял, что надо в прессе «раскрутить» идею о том, что искусство собирать приятно. Сегодня мы видим результат.

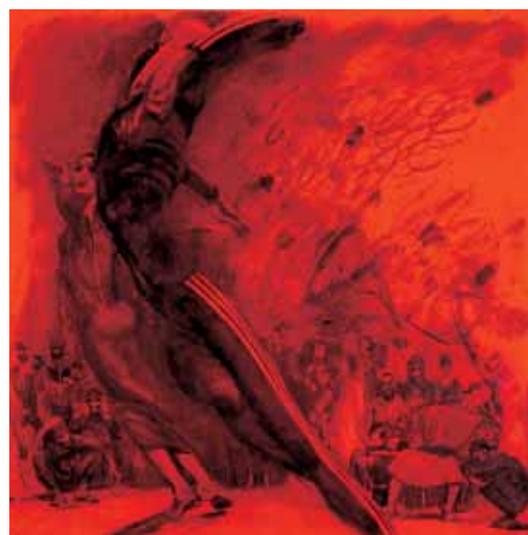
**ДИ:** Какой? Что произошло за эти годы?

**П.Б.:** А случилось то же, что везде в мире происходит. Несмотря на то что Россия ищет возможности показать свою уникальность, здесь абсолютно так же, как везде.

Разве что чуть-чуть по времени отстаем, но скорости в России такие, что, думаю, в конечном счете уже и не отстаем. Что происходит? Человек, который зарабатывает деньги, приобретает старое искусство, получает имидж богатого человека, а если начинает собирать именно современное искусство, то — статус человека не только богатого, но и человека, которому небезразличны судьба и культура своей страны, и общества. И это особый статус.

**ДИ:** Обыгрывая вашу фамилию (фр. broshet — шука), часто упоминают коллекционеров братьев Щукиных. И один из них, Сергей Щукин, собирал французских импрессионистов, особо подчеркивая, что собирает искусство для своей страны и для своего народа. Для кого вы создаете коллекцию?

**П.Б.:** Да я и сам иногда обыгрываю эту шутку про Щукиных конца девятнадцатого и Щукина двадцатого веков. Я собираю коллекцию в первую очередь для себя, у меня нет амбиций создать музей. Вся коллекция связана с художниками, с которыми я общался, которые позволили мне жить в этой стране, понять ее, содержательно проводить здесь время, а также поддерживать культуру России. Россия — страна, которая меня адаптиро-





вала. Я здесь спокойно живу, и моя коллекция — ответный подарок, свидетельство того, что я живу здесь не зря, потому что есть и было искусство, и пока все занимаются обогащением, я занимаюсь чем-то другим, и мне это приятно.

**ДИ:** *Что при выборе страны оказалось первичным? Интерес к ней? Семейный выбор? Интерес к русскому искусству?*

**П.Б.:** Это сложно. Жизнь — это такой бессмысленный перформанс, акция, которая не имеет цели, поэтому каждый свою цель определяет сам. Моя цель в конце концов в том, чтобы ежедневно было чуть больше эмоций.

**ДИ:** *Тем самым обогащать жизнь?*

**П.Б.:** И мысль тоже обогащать. Когда мне задают вопрос, как я смотрю на жизнь, я говорю, что очень надеюсь, что перед смертью я буду счастливым, потому что я стал умнее, с тех пор как родился. И это моя главная амбиция. Кроме того, благодаря своей коллекции я имел удовольствие



Айдан Салахова

**Багуа №2**

1989

Холст, акрил

Сергей Шеховцев (Поролон)

**Мочалка страстная.**

Из выставочного проекта  
**«Мочалки»**

2002

Поролон, акрил

Арсен Савадов

**Весна и лето. Часть I**

Из серии **«Мода на кладбище»**

1997

Цветная фотография



общаться. А сейчас этим удовольствием я хотел бы поделиться с другими. Думаю, что есть коллекционеры, которые не хотят показывать то, что у них есть, но я с удовольствием собирал свою коллекцию и сегодня с удовольствием ее покажу. Это и есть удовольствие жить. Можно с удовольствием жить и делать вклад в культуру страны, в которой живешь. Думаю, эта выставка должна показать, что страна действительно жила в эйфории, потом настал момент, когда искусство оказалось никому не нужно, и теперь в России нет живописи 1994–1995 годов. А выставка впервые показывает этот период истории. Никто не делал выставку с четким акцентом на 1994 год. Как будто никто не понял, что есть такая граница. Но я жил здесь тогда и видел, как выселяют художников с Чистых прудов, выгоняют из Четырехпрудного переулочка и что зарождается новая ситуация, когда художники, понимая, что искусство никому не нужно, что нет коллекционеров, нет интереса к искусству, начинают эмигрировать или делать перформансы на Западе: Бренер, Осмоловский, Кулик и другие.

**ДИ:** *А к вам осознание этой границы пришло сейчас или изначально ситуация была ясной?*

**П.Б.:** Тогда я об этом не думал, а просто жил. Сегодня это осознается как итог того, что произошло. Благодаря этой выставке возникают параметры для оценки того периода. Это очевидно, что произведения искусства, представленные на первом этаже, отличаются качеством материала: холст, краски, подрамники. Художники 1994 — 1995 годов работали на планшетах, на оргалите, потому что не было материалов. Эта история сегодня уже явственна. Работ девяносто четвертого — девяносто пятого годов мало, потому что эта выставка — очень мощный шаг.

**ДИ:** *А что сейчас вам интересно в актуальном искусстве?*

**П.Б.:** Я только что вернулся из Венеции. Сейчас заметно, что рынок очень активен. В скульптурах Мэтью Барни есть и сталь, и бетон, и вазелин, и мрамор, и пластик, отсюда понятно, что одна только техническая работа — огромные деньги. Если сейчас дать толчок художникам, то должна возникнуть новая волна, должны появиться яркие художники. Но надо быть очень осторожным, только денег недостаточно, чтобы стать хорошим галеристом или коллекционером. Богатый человек не застрахован от ошибок даже тогда, когда он приобретает то, что уже утверждено рынком. Рынок как функционирует: бывают экономические кризисы, которые влияют на цену художественных произведений. Например, немецкие художники восьмидесятых годов. Или художники из транс-авангарда, стоимость их работ достигла миллиона долларов. Но произошел кризис на бирже и люди, которые собирали их картины, начинают их продавать. Бывает и так, что крупный коллекционер собрал сотни картин одного художника и решил, что это не то, что ему надо, и бросил их на рынок. Цены могут упасть очень низко. На арт-рынке не всегда только подъем. Потому я предпочитаю приобретать работы молодых художников. Во-первых, для меня это большее удовольствие, а во-вторых, у меня нет ресурсов приобретать работы в аукционных домах.

**ДИ:** *Работы из вашей коллекции украшают ваш дом и офис. Вам комфортно с ними сосуществовать?*

**П.Б.:** Их не так много в доме. И в офисе не более 30-40 работ... И какова современная эстетика? Возможно, это эстетика эмоций, а не стиля. Функционируют разные подходы, художники делают совершенно разные работы. Но как ни крути, даже абсолютно разные по технике и по идее они определяют тренды современности, но художники работают в одном направлении.

**ДИ:** *Просто в силу того, что живут в одно время и в одном обществе?*

**П.Б.:** Да, это их объединяет. Общее желание открыть нам глаза. Например, Тер-Оганьян, человек, которого выгнали из страны по разным причинам, но в основном из-за его перформанса с иконами. Мне он не очень понравился, но для меня была очень важна реакция общества. Я понял, что общество реагировало не на то, что оно видело, а на то, что в течение многих лет оно молчало, глядя, как разрушались церкви, разрушались иконостасы. Это была та боль, которая внутри каждого. И здесь художник тронул болевую точку. В России есть тяжелая необходимость копать, искать.

**ДИ:** *Тяжелая, потому что не хочется?*

**П.Б.:** Потому что страна жила в течение семидесяти лет в ощущении боли. И это концепция индексации тоже не нова. Задача искусства — в индексации проблем, на которые надо обратить внимание.

**ДИ:** *Пьер, вы считаете, что в современном искусстве эстетика функционирует. Но в то же время фотография, приобретенная вами у Олега Кулика как бракованная, благодаря именно этому браку более эмоциональна и энергетически сильнее оригинала?*

**П.Б.:** Да, она не такая сладкая, она с кислинкой. Кулик предлагал мне разные вещи. Потом говорит: вряд ли я могу музеем эту работу продать. И вот она у меня.

Тимур Новиков

**Белый пароход**

1989

Ткань, масло



Олег Кулик

**Фотография №17. Из серии «Страсти белого мужчины»**

1999

Цветная фотография на металле

Сергей Бугаев (Африка)

**Парный портрет Гусинского и Березовского в момент продажи остатков Родины**

2000

Шелковая ткань, вышивка



## Pierre Brochet's Choice

*“Being a collector means having a constant, unattainable goal.”*

Но, пожалуй, критерий эстетики для меня не главный. Хотя, естественно, я человек с багажом знаний истории искусства, очень люблю иконы, искусство Средневековья и Возрождения, поэтому действительно момент эстетики неизбежен.

**ДИ:** *К тому же эстетике свойственно тесно переплетаться с этикой. Вы рассказывали, что не приобрели фотографий из серии Арсена Савадова, сделанных в морге. Они вам органически чужды?*

**П.Б.:** Пожалуй, хотя эта серия важна тем, что констатирует нечто, что общество не может ее воспринять. Но вспомним, Рубенс работал в морге. Тела мертвых детей, как горы, он создал в морге. Работа Арсена Савадова была бы абсолютно логична в моей коллекции, как следующий этап «моды на кладбища». Арсен мне рассказывал, что работа в морге просто невыносима, потому назвал этот раздел выставки на последнем этаже — «пот». Там же экспонированы работы Анны Броше, где не то что кровь течет, а течет косметика от пота, или от секса, или от танца.

**ДИ:** *И что постигают художники в поте лица своего?*

**П.Б.:** Момент достижения. Как бы становишься чемпионом мира. Это требует мощной энергии. Здесь и есть эстетика. Это всегда тонкий момент — граница между эпатажем и этикой. Мы прекрасно понимаем, что есть границы, которые художник может себе позволить переступить. И коллекционер тоже перед выбором: как оценить. Это трудный момент для него. Но в создании коллекции этот непонятный элемент нужен, дабы продемонстрировать мудрость, показать, что он понимает то, что общество пока не понимает. Это игра. Как будто человек сделал шаг вперед в непонятный мир, в непонятную эстетику. Ведь и художник не сразу понимает, что хотел отобразить, он тоже не знает, какую границу пересекает. Приобретение такой работы создает коллекционеру имидж человека, который умудрился сделать шаг почти в одно время с художником. Он почувствовал, что в этой работе что-то есть. Это странный момент, который мне до сих пор сложно объяснить, но что интересно: в этом тоже нет новизны, это всегда присутствовало в собирательстве. Все коллекционеры в Средние века в Италии — это в основном люди, связанные с властью. С 1460 года и до конца века существовала такая игра, когда выбор коллекционером художника отражал его власть в мире эстетики и в мире политической власти. Игра очень странная — художник становился инструментом для власти. Об этом мало говорят.

“The Future Depends on Me. Pierre Brochet's Choice”, recently on show at the Moscow Museum of Modular Art, Yermolayevsky pereulok, has spanned the Russian actual art from 1987 till this day. Among the stars on display were: K. Zvezdochetov, T. Novikov, S. Bugayev (Africa), D. Yegelsky, A. Salakhova, S. Shutov, V. Dubosarsky and A. Vinogradov, V. Koshlyakov, G. Chakhala, O. Kulik, V. Mamyshev-Monroe, P. Pepperstein, D. Gurov, D. Vilensky, A. Kallim, A. Brochet, L. Gorlova, A. Savadov, and the art groups “World Champions” and “Blue Noses”.

**P.B.:** I'm sure any collector is motivated (to refer to Freud) by the idea of the phallus. Not in the sense of the penis. To Freud, it means feeling gratification as high as possible and in full. Now I think we know perfectly well (as any collector does) that full gratification is impossible. Even if anyone think it's possible they'll think up all sorts of tricks to make the phallus unavailable. So we'd rather work out a concept by which to set out a field of the available. Being a collector means having a constant, unattainable goal.

**ДИ:** *Now what is specific about the idea behind your collection?*

**P.B.:** My collection took shape in the 90s under the euphoria of the perestroika. That energy subsided in 1994-96, but I, as an optimist, went on collecting works which reflected that world-outlook. I think it worthwhile collecting precisely works which will open one's eyes on any social phenomenon, or any political, religious or psychological situation in the life of the artist or society at large.

**ДИ:** *Why do you take so much interest in the social and political aspect of artwork?*

**P.B.:** Because it's what art is really all about. The present exhibition should make it clear that the country did live under a euphoria until there came a time when nobody needed art at all, and that no artworks of 1994-95 are to be found in Russia today. It's the first exhibition to shed light on that period. Nobody has set up an exhibition giving special emphasis on 1994, as if nobody had any idea that there was that borderline. But I lived in that time and saw the artists being forced out of Chistye Prudi and Chistoprodny pereulok. I saw a new situation being unfolded when artists understood their works were not in demand because there were no collectors and nobody was interested in art at all. And they emigrated or staged performance in the West. So did Brener, Osmolovsky and Kulik, among others.

**ДИ:** *Does the collector look forward to the future with optimism?*

**P.B.:** He must because it gives him assurance to go on. Dealing with what is becoming the past is, if you come to think of it, fight with death. What will remain is your collection after all, and it will be associated with your personality. That's super narcissism.

**ДИ:** *This is true of anything in the area of art, isn't it?*

**P.B.** Yes, indeed. Everything is art makes a whole process.

*Interviewed  
by Julia Kulpina*

Стр. 54

Сергей Шутов

**Пьер. Из выставочного проекта «Ковер-гортензия»**

2003

Холст, масло, акрил

Андрей Яхнин

**Без названия (Анализ крови)**

1990

Холст, масло

Дамир Муратов

**СНЕ BURASHKA**

2003

Холст, акрил



**ДИ:** Это основной двигатель.

**П.Б.:** И двигатель мощный. Такие поступки не всегда понятны сразу: люди иногда не понимают, что делают. Это мне интересно и в процессе функционирования выставки. Мне интересно, как люди реагируют. Вот смотрят картину, где Монро мертва. А мне говорят: она не выглядит мертвой, а как будто жива. А для меня это и есть не смерть, а uspение. Смерть — как путь к новой жизни.

Понимаю, что амбиции коллекционера бывает трудно понять, и нужно объяснить, что твои поступки оправданны, а не безумны.

**ДИ:** И коллекционер оптимистично смотрит в будущее?

**П.Б.:** Это дает ему уверенность, чтобы идти дальше. Работать с тем, что становится прошлым, это в конце концов борьба против смерти. Потому что коллекция останется, и она будет связана с его личностью. Это супернарциссизм.

**ДИ:** Наверно, как и все, что находится в сфере искусства.

**П.Б.:** Да, все в искусстве — единый процесс.

Гор Чахал

**Очки**

1991. Бумага, фотопечать

Евгений Юфит

**Птицы возвращаются весной**

1990. Холст, масло



# галерея человечества хорста ваккербарта

*Если войлок и жир нераздельно связаны с творчеством Джозефа Бойса, а металлические листы — с работами Ричарда Серра, то красный диван ассоциируется с Хорстом Ваккербартом. Но все же это ложе — нечто большее, чем опознавательный знак. Войлок и жир, металлические листы являются в работах Бойса и Серра не только художественным материалом, но и средством. Также и красный диван на фотографиях Хорста Ваккербарта исполняет функции как материала, так и среды.*

*Выставка Хорста Ваккербарта «Красный диван — история человечества» прошла в Московском музее современного искусства, Петровка, 25.*

Идея сделать диван атрибутом портретной фотографии пришла Хорсту Ваккербарту и его американскому другу 25 лет назад, когда они отправились в длительное путешествие по США. Красный диван оказался необычным средством для создания общественного портрета США прежде невиданным способом. Опубликованная в сентябре 1985 года книга «The red Couch — A Portrait of America», став бестселлером, увенчала их проект. Затем последовали бесчисленные статьи в международных иллюстрированных журналах, премии, новые выставки. С позиции сегодняшнего дня та поездка в США была своего рода инкубационным периодом для концепции портрета, созревшей в 1990-е годы подобно художественно-концептуальной работе Августа Зандера, в основе которой также не лежал определенный замысел. Его портреты фермеров возникли в период до, во время и после Первой мировой войны, когда Август Зандер по причине финансовых затруднений расширил круг клиентов своего городского ателье. А уже потом эти работы вошли в так называемую «Stammmappe» (серия работ художника). Только в 1920-е годы с ростом общественного самосознания он сформулировал свою социальную идею. Стремление Хорста Ваккербарта к строгой и последовательной концепции зародилось благодаря достигнутым результатам, рецензиям и многочисленным комментариям.

С середины 1980-х годов Хорст Ваккербарт интенсивно работает в сфере моды. Помимо этого он успешно использует красное ложе в рекламной кампании пива, разрабатывает идею «Истории на красном диване» для немецкого телеканала и создает цикл телепередач, которые с успехом транслируются в 1990—1996 годах по центральному каналу немецкого телевидения. Своими фотографиями он как бы бросает вызов обществу. Большой резонанс вызвала его работа для производителя модной одежды Отто Керна. Используя христианскую иконографию, Ваккербарт спровоцировал резкий всплеск общественного мнения, обеспечив проект место на первых страницах журналов и газет<sup>1</sup>. Наряду с рекламной кампанией Оливьера Тоскани<sup>2</sup> этот проект сегодня считается ярким примером появившейся в 1990-х годах моды на рекламу, где главный способ воздействия на зрителя — это шок и провокация. Превращать рекламируемый продукт в объект общественной дискуссии на тему морали и приличия — тем самым популяризировать его.

В течение этого экспериментального периода Хорст Ваккербарт всячески старается придавать мотиву некоторую вариативность. Так, вместо красной появляются синяя и зеленая обивки. Наряду с этим Ваккербарт становится инициатором «Рабочей группы по изобразительному языку», из которой впоследствии формируется «Академия изобразительного языка» (сегодня Lead Academy). Начиная с 1998 года он создает серию из 25 портретов известных деятелей культуры и политики на красном диване: лорд Иегуди

<sup>1</sup> На фотографии Хорст Ваккербарт рассадил двенадцать одетых в джинсы полуобнаженных девушек и одного юношу, повторив сюжет Тайной вечери. С протестом против подобной рекламы выступил Ватикан.

<sup>2</sup> Оливьер Тоскани — фотограф. Стал известным в 90-х годах прошлого века. Его скандальные фотографии с логотипом «Бенеттона», где совокуплялись лошади или целовались монахи, умирал истекающий кровью солдат боснийской армии в майке с логотипом «Бенеттона», вызвали резкую критику о попрании нравов. Общественность выступила с требованиями о запрещении подобной рекламы.



На открытии выставки:  
Художник Х. Ваккербарт, исполнительный директор ММСИ В.З. Цететели, президент Общества германо-русской дружбы Дюссельдорф — Москва А.-Х. Биттер, заместитель обербургомистра Дюссельдорфа по вопросам экономики, спорта и здравоохранения В. Крузе, председатель Комитета по культуре города Москвы С.И. Худяков, директор Московского дома фотографии О.Л. Свиблова

## Horst Wackerbarth's Gallery of Mankind

*“The Red Couch: a Gallery of Mankind”  
was on show this June at the Moscow  
Museum of Modern Art (No.25 Petrovka)  
as part of the program of the “Düsseldorf Days”  
trade and economic forum.*

What felt and fat was to Joseph Beuys and plates of metal to Richard Serra, the red couch is to Horst Wackerbarth. In fact, there is much more to it than merely a sign of identification. Felt and fat in Joseph Beuys's sculptures and plates of lead and steel in Richard Serra's were media as well as material. So is the red couch in Horst Wackerbarth's photographs: it acts both as material and as environment.

It was 25 years ago when it occurred to Horst Wackerbarth and his American friend, while on a long trip across the United States, that a red couch could be made an attribute to portrait photography. They took up this unusual tool to create the public portrait of the USA in a way no one had seen before. Their project culminated in the publishing in September 1985 of *The Red Couch: A Portrait of America*, which instantly became a best-seller. Numerous articles in international illustrated magazines, prizes and new exhibitions followed. Looking back, it's clear now that the trip across America was a kind of incubation period for the new portrait concept to get ripe during the nineties.

Horst Wackerbarth had been working hard in the field of fashion since the mid-1980s. So he made a clever use of the red couch for advertising beer and worked out the idea of *The History on the Red Couch* for a television channel; a cycle of broadcasts was on air from 1990 to 1996. From 1998, he produced a series of 25 portraits-on-the-red-couch of celebrities such as Lord Yehudi Menuhin, Sir Peter Ustinov, Mikhail Gorbachev and Peter Gabriel. In a way, these portraits gave rise to what became known as *Gallery of Mankind*.

Wackerbarth has expanded portrait photography through parallel video shooting. This has given him new means to make his ideas work.

By and large, his photographs backed with parallel video can be seen now as the largest one-person historical report of how today's people look and think. Really, this is a gallery of mankind. They still fall short of an overall identity for Europe and the whole world, as his best-selling book did for America. Nevertheless, Horst Wackerbarth's portraits enable us to see globalisation on a conceivable scale commensurate with an individual human being.

*Enno Kaufhold*

**Жанниз Конеллис**

1999

Фото

**Лорд Менухин**

1998

Фото

Менухин, сэр Питер Устинов, Михаил Горбачев, Питер Габриэль. Именно эти фотопортреты в некотором смысле предвосхитили последующие работы и были названы «Галереей человечества». Тогда же творческий метод был обогащен за счет профессиональной видеокамеры.

В портретных зарисовках Хорста Ваккербарта бросается в глаза их постановочность. По мнению самого автора, если бы самые ранние портреты не были инсценированы, сложилось бы ошибочное мнение, что это влияние его модной фотографии, которая всецело основана на постановке. Однако постановка, или инсценировка, постоянна в творчестве художника, полностью соответствуя его натуре: выбор места, расположение софы, размещение реквизитов и аксессуаров, установка камеры, настройка света, а главное — внимание к каждому позирующему ему человеку. Хорст Ваккербарт использует необычный на сегодняшний день пластиночный фотоаппарат размером 8x10 дюймов (около 20x25 см). Именно так достигается фотографическая точность изображения, которая доподлинно передает сюжет, раскрывая все его многообразие. Непосредственно в момент съемки позирующий для портрета достоверно запечатлен на пленку.

В своих работах Хорст Ваккербарт опирается не только на классические традиции создания портретов, но и на традиции рекламной, пейзажной и интерьерной фотографии. Его родство ощутимо с такими портретистами, как Эдвард Куртис, Август Зандер, Ирвинг Пенн, Ричард Аведон и Стефан Мозес. Их методические приемы находят отклик в работах Хорста Ваккербарта, играя роль своеобразной фотографиче-



ской иконографии, которую он берет за основу и, избегая клише, обогащает новыми художественными элементами.

В то время как Пенн, Аведон и Мозес предпочитают нейтральный фон, Хорст Ваккербарт в своих работах показывает как раз окружающую среду: городскую стену, место работы или же просто пейзаж, используя ее в некоторой степени как оживляющую декорацию для своих портретов. В отличие от перечисленных фотографов, которые работали преимущественно с вертикальной композицией, Хорст Ваккербарт предпочел горизонтальный формат и, таким образом, создал свой особый стиль, в основе которого лежит не вертикальный портрет как формальное соответствие *homo erectus* (человека прямоходящего), а горизонтальные пейзажные картины. И наконец, особенность цветового решения и его осознанное применение, бесспорно, отличают Ваккербарта от его предшественников.

Раздвигая границы портретной фотографии с помощью видеосъемки, проводимой параллельно, он находит новые возможности для осуществления замысла. Насколько применение широкоформатной фотокамеры, а значит, детально точного изображения можно трактовать как устаревшую форму фотопроизводства, настолько с переходом к видеосъемке изменится сама суть идеи изображения, прежде всего в силу его динамического характера и появления звукового ряда. Благодаря видеоизображению появляется возможность исследовать мимику и жестикуляцию конкретного человека, при этом звук (голосовые интонации), особенности речи (выбор слов) поясняют смысл сказанного, давая более полное впечатление о человеке.

Тщательно отбирая вопросы, Ваккербарт побуждает людей говорить на вечные темы, кажущиеся простыми только на первый взгляд. Например, о том, что наполняет нашу жизнь смыслом, что делает ее счастливой. Обсуждаются темы страха, личных желаний, вопросы о сотворении Вселенной, о жизни после смерти. На все эти вопросы Хорст Ваккербарт получает лаконичные и философски обоснованные ответы. По сравнению с безмолвием фотографий эти ответы, несмотря на различия в содержании и свою многоликость, выявляют обобщенный портрет наших дней.

Красный диван как повторяющийся мотив отсылает зрителей к *ready-mades* («готовым изделиям») Марселя Дюшана: писсуар, сушилка для бутылок и другие предметы быта, которые были задействованы в работах Дюшана в заданном художественном контексте и в результате становились произведениями искусства. Так, красная софа теряет свою первичную семантику, попадая из привычного контекста — жилого помещения — в открытое пространство. Красный диван делает из ландшафтного, архитектурного или городского пейзажа огромную жилую комнату. Благодаря кажущейся атмосфере жилой комнаты люди, сидящие на красном диване, мысленно переносятся в среду, им очень близкую и знакомую, как будто в собственных стенах, где они чувствуют себя естественно и уютно.

Вырвав диван, предмет мебели, из домашней обстановки, т.е. частного пространства, и выставив его на всеобщее обозрение, Хорст Ваккербарт отчасти опередил свое время, поскольку предвосхитил идею исчезновения личной сферы, чему, в частности, способствует идеология СМИ, в том числе частных телеканалов. Эпоха гибкого капитализма предъявляет новые требования к манере поведения: отныне личная

сфера должна нести в себе элементы игры и инсценировки, причем позиция зрителя, подглядывающего за интимными сценами, превращается в тиранию интимности.

Хотя позирующие Хорсту Ваккербарту люди в своих ответах и приоткрывают свой внутренний мир, делясь чем-то личным, и тем самым способствуют стиранию границ личной сферы, тем не менее есть существенное различие в том, что делают Ваккербарт и медиа. СМИ и связанные с ними фотографы вторгаются в личное пространство и разрушают его с очевидной целью максимизировать прибыль, в то время как люди, которых портретирует Хорст Ваккербарт, вступают в экзистенциальный дискурс, обсуждая жизненно важные вопросы.

Намерение Ваккербарта показать в работах скорее то, что объединяет, а не разъединяет людей, дает повод для обвинений его в эгалитаризме и, следовательно, в идейной близости международным фотовыставкам 1950—1960-х годов.

Материал и темы тех выставок были подобраны таким образом, чтобы проиллюстрировать идею равенства всех людей, невзирая на национальность, социальную иерархию, мировоззрение, цвет кожи, религию и другие разделяющие признаки. В этом смысле проект Хорста Ваккербарта отличается от работ его предшественников. Было бы правильным определить диван не как царский трон или аристократическое ложе, а как демократичный предмет мебели. И все же, несмотря на постоянное присутствие дивана на всех снимках, «равенство» портретируемых заключается лишь в том, что все они находятся в неких отношениях с диваном: лежат ли они на нем, восседают или сидят около дивана. В каждом сюжете решающую роль играют индивидуальные особенности человека, его жестикуляция, поведение, но даже в большей степени общую композицию определяет среда, в которую помещен диван, будь то дикий ландшафт, старый парк, вид на город или обыкновенная улица. Все это создает видимые различия, которые сохраняются вопреки общей стандартизации.

Если Зандер и Мозес работали исключительно на территории Германии, Аведон — на американском Западе, а Ирвинг Пенн оставался в пределах специально выбранных регионов, то художник Хорст Ваккербарт стремится охватить весь мир, о чем и говорит название «Gallery of Mankind» («Галерея человечества»). Но тем не менее Ваккербарт как человек осознает ограниченность своих «географических» возможностей. В этом смысле здесь присутствует некий момент утопичности и визионерства, другими словами, в проекте ощущается невысказанное желание, чтобы другие фотографы в дальнейшемполнили созданный портретный архив при помощи тех же реквизитов и той же техники. Пока же Хорста Ваккербарта не пугает огромное население земного шара и многообразие их этнических, социальных и профессиональных особенностей. Полностью осознавая свою субъективность как художника, он настойчиво выбирает для своих портретов мужчин, женщин и детей различных социальных взглядов и профессий, национальностей и религий, как знаменитых, так и неизвестных. Его фотоработы, а также производимая параллельно видеосъемка представляют на сегодня самую большую поведанную одним человеком историю облика и образа мыслей наших дней и олицетворяют в полном смысле этого слова галерею человечества. Так же, как

**Роджер К. Галхардо**

2002

Фото

**Михаил Горбачев**

1998

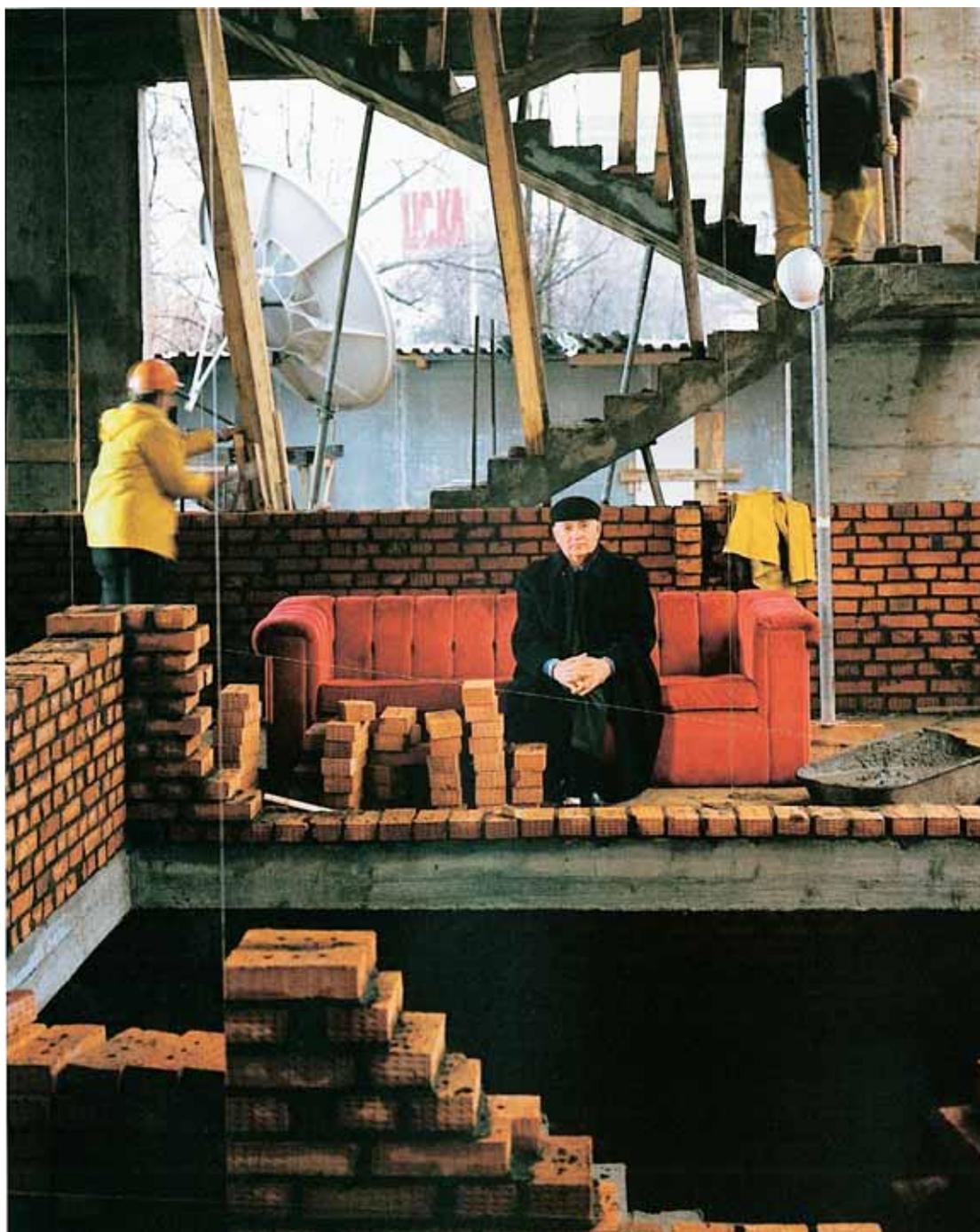
Фото

его книга об Америке в свое время не смогла выявить единую американскую идентичность, так это не удастся сделать в масштабе Европы и всего мира. И все же портреты Хорста Ваккербарта придают глобализации умопостигаемый масштаб, соизмеримый с конкретным человеком.

Рассматривая фотографии Куртиса, сделанные в индейской резервации, мы задаемся вопросом, не отображают ли портреты Хорста Ваккербарта тех же людей в резервациях. Резервации настоящего времени, отделенные не забором, а пространственно-временной зафиксированностью, как нечто находящееся в переходной стадии. Люди же предстают на портретах, как человеческие ископаемые поколения, которые, если не хотят погибнуть, должны приспособляться к новым правилам игры капитализма, глобализации и современным формам коммуникации.

Общественные взгляды Августа Зандера, а особенно его социальные идеи изжили себя еще при жизни автора, поскольку структура общества становилась все более сложной. Особенность же портретов Хорста Ваккербарта состоит в том, что они в свою очередь отображают глобальную трансформацию самосознания от национального к межнациональному. И когда люди отвечают на заданные им напрямую главные жизненные вопросы, их ответы постоянно колеблются между основными человеческими ценностями и требованиями нового времени. В «амплитуде» этих колебаний и есть настоящая жизнь, со своими трениями и преломлениями, колебаниями между исчезновением и сохранением.

*Энно Кауфхольд*



# блистательные границы celebrities

С 29 марта по 14 мая проходил Московский международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии. 2007». Традиционно фестиваль рассказывает о вхождении фотографии в современное искусство, а его направленность, выраженная как «Мода и стиль», призвана продемонстрировать прошлое и настоящее мирового стиля и отразить самостоятельность такого жанра фотографии, который сам может повлиять на моду, формируя новые творческие движения. Московский дом фотографии (МДФ) проводит фестиваль уже в пятый раз (с 1999 года). По словам директора МДФ Ольги Свибловой, постоянного куратора фестиваля, структура экспозиции, придуманная изначально, осталась прежней: это презентация работ зарубежных и российских классиков фотографии, звезд современной fashion-фотографии и лучшие фотосъемки для «гламурных» журналов. Среди представленных модного «глянца» — женские и мужские журналы с фотоработами за последние два года. В программе фестиваля — выставки звезд мировой фотографии, представивших более 50 персональных и совместных проектов, объединенных общей темой — индустрия Celebrities — отражение жизни бомонда, известных людей, чьи яркие образы активно тиражируются в кино и на телевидении и являются образчиками моды и социального поведения. Участники группы «Москва ±» определили основную идею так: «Нет невежества, посредственности, пошлости, границ, догмы... Есть интеллект, профессия, образование, информация, мода-качество». Если прежде эталонами для подражания могла быть творческая и интеллектуальная элита общества, то сегодня это прежде всего элита профессиональная. Но это в идеале, а на поверку кумирами становятся заурядные представители шоу-бизнеса. Самим своим существованием феномен знаменитостей обязан фотографии и телевидению, сделавших образы кумиров популярными и сформировавших культ звезд. Мы хотели бы, чтобы фестиваль помог ответить на вопрос, зачем и как зажигаются звезды. Поэтому большинство выставок фестиваля так или иначе связаны с известными личностями, говорят организаторы. Еще одна важная задача фестиваля — определить российскую специфику феномена Celebrities. Работы фотографов представлены на лучших площадках Москвы, среди которых — Московский музей современного искусства, Галерея искусств Зураба Церетели и галерея «Зураб».



Беата Гютшов  
LS #17  
2003  
© Beate Gutschow

Марек Кветан  
Vidoc 05

## § ММСИ, Петровка, 25

▼ Проект «Мутации 1. Современная европейская фотография» объединяет произведения семи авторов (по количеству стран — участник фестиваля): **Евы Фрапичини (Италия), Нины Дик (Австрия), группы АЕС+Ф (Россия), Марек Кветана (Словакия), Беаты Гютшов (Германия), Элизабет и Карин Креке (Люксембург) и Филиппа Рамета (Франция).** Название проекта символично: в современном мире границы между различными видами изобразительного искусства размываются, мир фотографии испытывает влияние художественных и технологических мутаций. Проекты художников посвящены изменениям, заметным сегодня тем, что еще могут быть, или тем фантазийным, что могло бы произойти в иной реальности, угаданной новейшими технологиями. Ева Фрапичини возвращается к истории трагических событий 1980-х в Италии — противостоянию террористических организаций и полиции. Работая над проектом, Ева приходит к выводу, что сегодня мало кто хочет воскрешать в памяти прошлое. Беата Гютшов создала несуществующие пейзажи — результат компьютерного микса сорока реальных кадров, сделанных в разное время в разных местах. Марек Кветан, напротив, сосредотачивает свое внимание на реальных городских пейзажах. Известная арт-миру аббревиатура АЕС скрывает имена трех художников — Татьяны Арзамасовой, Льва Евзовича, Евгения Святского, суммированная к ним F — Владимир Фридек. В представленном на фестивале проекте группа АЕС+Ф посредством работы с полотнами Караваджо раскрывает тему детской агрессии. Их дети, помещенные в виртуальный мир компьютерной игры, спокойны и равнодушны

ко всему, что происходит, они будто вовсе лишены способности думать и чувствовать. Сестры Элизабет и Карин Креке делают пересъемку живописи, трансформируя ее. Филипп Рамет уже 15 лет выбирает себе в противники заштампованность сознания и суррогатность современной жизни. В его перформатив-



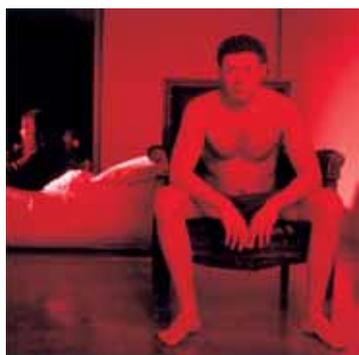
Марек Кветан  
Новый город — Сидней

Карин и Элизабет Креке. Людвиг  
© Carine et Elisabeth Krecke

Ева Фрапичини  
Генуя — Salita Santa Brigida

ных работах нет монтажа. Его подводный мир реален, равно как реальна наша жизнь в любой изначально чужеродной среде.

▼ **Аля Есипович** в проекте «**Мужчины в моей жизни**» вновь касается традиционной для своего творчества темы — телесность в ее экстремальном выражении, в предельном проявлении. Ее прежние работы — фотографии карликов, обнаженных тел пожилых женщин, разновозрастных супружеских пар, портреты несостоявшихся в жизни людей — направлены на выявление патологии и чужды прельщению ею. В постановочных фотографиях серии «Мужчины в моей жизни» воспроизводятся типажи (мачо, body guard, комедийный пожилой ловелас, студент), ситуации



Аля Есипович  
Из проекта «**Мужчины в моей жизни**». 2006–2007

типологичны. За этими оболочками жизни без труда угадывается стремление к преодолению стереотипизации сознания и к осознанию себя вне довлеющих внешних обстоятельств.

▼ **Вита Буйвид** — успешный, известный отечественный фотограф, без которой не обходится ни одна российская или западная выставка. Когда-то она познакомилась с Беллой Матвеевой, что послужило причиной ее интереса к атмосфере Серебряного века и декадансу, салонному искусству, классическому прошлому. Ее стилистика — иронический взгляд искусства на китч, преодолевающий, таким образом, свою суть, пародирующий себя в художественных объектах. На фестивале Вита Буйвид представила проект «**Фототрикотаж**». Вязаные шапки и платья — образ уюта и домашнего тепла — символизируют обращенность к семейному прошлому нескольких поколений, с вплетенными в нити фотографиями известных европейских киноактрис или портретами значимых фигур российской истории. Тех-

нически Вита стремится расширить привычные пределы функционирования фотографии, по существу, тонко играет с кодами и символами нашего бессознательного в разговоре о прошлом и настоящем. Веселые, добрые работы о паутинках нашей памяти. Как написал о ней Валерий Кацуба «не каждому под силу... вместить в одной шали... само ощущение времени и его тепло».

▼ Замысел фотографической серии «**Физкультура**» **Валерия Кацубы** возник при ознакомлении автора со старыми фотографиями, прежде всего посвященными советскому спортивному символизму. Валерий пытался понять, в чем сила очарования их персонажей, представленных достойными героями своих дней. «Они про-



Валерий Кацуба  
Из проекта «**Физкультура**» 2006

шли испытание временем», — говорит Кацуба и отправляется на поиски этих путей сегодня. Также, обращаясь к фотографиям столетней давности, он читает в лицах людей готовность доверить художнику, как и прежде живописцу, сокровенное и прекрасное, присущее им, и такими они хотят запомниться. «Они по праву гордились собой и с уверенностью смотрели в наступающий XX век, не зная, однако, что принесет он им». Кацуба ищет сходства и различия этих людей со своими современниками и, оглядываясь назад, соотносит наше настоящее с вероятностями будущего.

▼ **Алексей Кострома**. «**Facking Dreams**» — это реальная и вымышленная жизнь современного человека. В своем проекте Алексей выступил художником-акционистом, стилистом и моделью. Серия постановочных цветных фотографий разносит полюса мечты и реальности. Как видно из названия, в лицах разыгранная мечта — фрустрирующая, но неразрывно вплетенная в ткань существования как необходимая и неотъемлемая его часть.

▼ **Констатин Семин** «**Сквотская жизнь**». Сквоттинг — это самопроизвольный захват пустующих зданий, во многих европейских странах явление весьма распространенное. Художник считает, что его фотографии позволяют подчеркнуть ряд особенностей, которые почти всегда сопровождают сквоттинг: недоумение общества, неизвестность относительно собственного будущего и готовность постоянно менять место жительства. То, как это воплощается и в облике людей и в интерьерах, — предмет острого социального разговора.

▼ Тема ретро не была редкостью на нынешнем фестивале. Так и **Владимир Машуков** решил переместить в прошлое 13 известных актеров и ак-



Владимир Мишуков  
Из проекта «**Новое ретро**». 2005

трис. «**Новое ретро**» — серия, в которой медийные персоны оказываются в ретрообстановке — Юрий Колокольников и Наталья Швец, Виктория Толстогонова, Александра Березовец-Скачкова, Игорь Петренко и Глафира Тарханова, Даниил Страхов, Инга Стрелкова-Оболдина, Екатерина Никитина, Дмитрий Ульянов и Александр Арсеньев, Марат Башаров, Анна Дубровская. Фотографии — имитации реальности, где разыгрывается полнота жизни в черно-белых цветах старых фотографий. Радость, задор, интрига, созерцание, ожидание — осколки несуществующих историй, мгновения несыгранных ролей.

▼ **Екатерина Рождественская**, представившая «**Stars: в фас и профиль**», объединила в одном проекте фотографии, герои которых лиричны и сдержанны (Марина Александрова), естественны (Тутта Ларсен), помещены в мистические пространства отражений (Алена Свиридова) и не боятся пошеяться над собой и предоставить такую возможность зрителю (Людмила Гурченко, Филипп Киркоров, Валентин Юдашкин, Лариса Долина и другие).

▼ **Коллекция видео Европейского дома фотографии.**

Цифровое видео становится своеобразным частным случаем цифровой фотографии, и наоборот. Европейский дом фотографии (ЕДФ) с 2000 года начал пополнять свою коллекцию видеофильмами, откликнувшись на веяния времени, принявшего видео в фотоиндустрию. На Московском фестивале ЕДФ было представлено пять проектов четырех авторов: «Динамика цвета», «Вращение» Миллера Леви, «Мой дом — твой дом» Пьера Раймера, «I love America» Паскаля Льевра, «Ступни» Изабель Левене и «Без названия» Лоран Грассо.

▼ В «Динамике цвета» Миллер Леви использует набор фотографических отпечатков с абстрактной геометрией. Из них он создает конструкции-композиции. Разноцветные резинки — основа сложного изображения — либо натянуты на плоскости, либо плавными линиями расположены на жесткой поверхности, они образуют простые фигуры, напоминающие ожившие динамичные произведения художников-авангардистов — Мондриана или Мохой-Надя. Видеофильм смонтирован из десяти отдельных планов-эпизодов. Каждый эпизод, снятый на большой скорости (1000 кадров в секунду) начинается с того, что натянутая резинка лопается, далее композиция увлекается в стремительное движение.

▼ Видеофильм «Вращение» Миллера Леви — о творчестве и времени: нарисованный рукой художника клубок линий приходит в движение и редуцируется до точки, но после исчезает и она. В головокружительном ряде форм эти каракули выдают свою таинственную связь: присутствие точки удаления, говорит художник.

▼ В фильме «I love America» фиксированной камерой снято пять американских обывателей, которые стоят под американским флагом и поют «I love America», песню, которую впервые исполнил Патрик Жювэ. Постепенно музыка расстраивается, певцы один за другим исчезают. Этот видеофильм полон тревоги, разочарования, чувства незащитности и страха, пришедших вместе с трагедией 11 сентября 2001 года.

▼ Видеофильм Изабель Левене воспроизводит циклический мотив. Это не повествование, а воспоминание, ощущение, абстрактная многоголосица коллективного бессознательного, проявляющегося в каждом из нас. Ее «Желание» — девять фрагментов погружения женщины в воду — колено, рука на плече, лоб и ступни в воде.

▼ В фильме «Без названия» Лорана Грассо белое плотное облако движется по парижским улицам, наполняет улицу, охватывает здания и машины, многочисленных прохожих, а после «съедает» и саму камеру. Глухой звук сопровождает это движение. Лоран Грассо с 1998 года создает аудиовизуальные инсталляции о сверхъестественной реальности с сопутствующими ей чувствами тревоги, беспокойства, дискомфорта и напряжения перед возможной угрозой. Стыкаясь с настоящей реальностью, его образный язык вовлекает зрителя в иное противоречивое пространство.

▼ Случайное нагромождение замызганных вещей, тесно сосуществующих вместе, Глеб Косоруков назвал «Порядок», убеждая нас, что представления о порядке и беспорядке у всех разнятся. Для кого-то тщательно поддерживаемый порядок выглядит таким образом: «порядок здесь вырастает из хаоса», предстает «специфической структурой динамических систем». А «энтропия производит не деградацию, а порядок, организацию и в конечном счете жизнь», — рассказывает Глеб, давая ориентир в размышлениях о его «Порядке» и в конечном счете о жизни.

▼ Два проекта в ММСИ представлены Высшими курсами сценаристов и режиссеров, это «Море» и «Коробок» Тимофея Парщикова. Тимофей — один из самых молодых фотографов, окончил операторский факультет ВГИКА, сейчас заканчивает обучение на Высших режиссерских курсах у Петра Тодоровского. Собственно, фильм «Коробок» — его учебная работа, двухминутная антиутопия, выраженная символично посредством спичечного коробка, отсылающая к романам Кафки.

▼ Цапля и Глюкля представили на фестивале два своих проекта — «Алые паруса» и «Три матери и хор». В первом фильме вначале на черно-белой пленке запечатлены что-то шьющие девушки-работницы, потом на заднем плане за девушками появляются пожилые женщины, а в заключительной цветной части те же женщины торжественно несут сшитые девушками алые паруса на пристань и там развертывают их. За этим странным и замысловатым сюжетом Цапли и Глюкля видят сегодняшние соотношения искусства и политики. Их принцип бинарно прост, за этой простотой невозможно разглядеть, куда склоняется маятник — элементы многочисленных бинарных оппозиций паритетны.

Фильм Глюкля и Цапли «Три матери и хор» в марте получил премию «Черный квадрат», на церемонии вручения он был отмечен как «образец социального искусства, которое убедительно именно как искусство». Фильм посвящен проблемам взаимоотношений матери и ребенка: на одном экране звучит душещипательная история матери, на другом — пять разновоз-



Цапля и Глюкля  
**Алые паруса**  
Видео

Проект  
представлен  
музеем  
Московский дом  
фотографии при  
поддержке  
галереи XL



Цапля и Глюкля  
Три матери и хор  
Видео

Проект представлен  
музеем Московский  
дом фотографии при  
поддержке  
галереи XL



растных персонажей дают советы, среди них сам ребенок рефреном произносит фразу: «Мамочка моя, ты самая лучшая у меня!». В этой фразе каждый раз появляются разные нотки: то детская трогательность, то укор, то требование, то вызов, которые окончательно девальвируют смысл фразы. Художницы рассказывали, что в основу проекта легли реальные истории о проблемах материнства 15 женщин, у которых они брали интервью. Интервью трансформировались, и в ходе арт-процесса были доведены почти до абсурда. Авторы выделили несколько проблем, казалось бы, смешных и преходящих, но из них выстраивались все более сложные проблемы уровня обобщающих категорий. Фильм выверен до формы античной трагедии. На музыку Михаила Крутика солистки и хор поют вместе с хором Санкт-Петербургского радио. «Главная наша творческая линия — это избавление от иллюзий и безумия», — говорят художницы.



## Галерея искусств Зураба Церетели

▼ Владимир Фридкис «Избранное». С одной стороны Владимир Фридкис — «глянцевый», рекламный, коммерческий фотограф, с другой — он делает проекты в составе АЕС+Ф, то есть работает на ниве современного искусства, жестко противопоставляющего себя «глянцу». И в том и в другом качестве художник известен в мире и признан. Владимир Фридкис умудряется сохранять баланс между fashion-фотографией и contemporary art.

«Фотография, как сказал один мой учитель, это чудесный сплав мудреца и фокусника», — говорит художник. В его модной серии «Верх совершенства», представленной в галерее, торсы моделей в витринах подобны манекенам, в чем прослеживается связь как с сюрреализмом, так и рекламными плакатами 1950—1960-х годов. В черно-белой слегка ироничной серии фотографий для журнала AD «Огонь моих кресел», Владимир Фридкис показал себя верным учеником Хельмута Ньютона. «Метель», сделанная для российского Harper's Bazaar, по-своему раскрывает серию мизансцен чеховских «Трех сестер». Героини оказались на станции Бакунино в платьях и шляпках 1840-х. Серия являет собой сплав опереточности и ретростиля. Свидетельством признания мастерства в «глянцевой» индустрии является фотография Владимира для обложки Vogue («Земля Санникова»): Фридкис — первый из русских фотографов, кому было сделано подобное предложение.

Преодоление художником пропасти между fashion-фотографией и contemporary art позволяет расширить рамки fashion-специализации и вывести фотографию на новый уровень, хотя, по признанию художника, если эта пропасть и преодолена, то все же лучше быть на той стороне, где искусство.

▼ Влад Локтев «Коллекция №3». Другой известный коммерческий фотограф — Влад Локтев, как и Владимир Фридкис, несколько утомлен современным миром «глянца»: «скучно — мало вокруг смелых решений и самобытности», но это не мешает ему оставаться одним из самых востребованных художников: его работы можно встретить в любом популярном «глянцевом» журнале: Elle, Harper's Bazaar, Vogue, GQ, Playboy, Optimum, Dolce Vita, L'Officiel и др. Звучная чувственность его фотографий располагает к себе многих. Но в фотографиях Локтева есть и другие неоспоримые достоинства: в его работах столько энергии и полноты жизненной силы, исходящей от

Влад Локтев  
Коллекция №3  
Куратор:  
Екатерина Барер  
Проект  
представлен  
музеем  
Московский дом  
фотографии



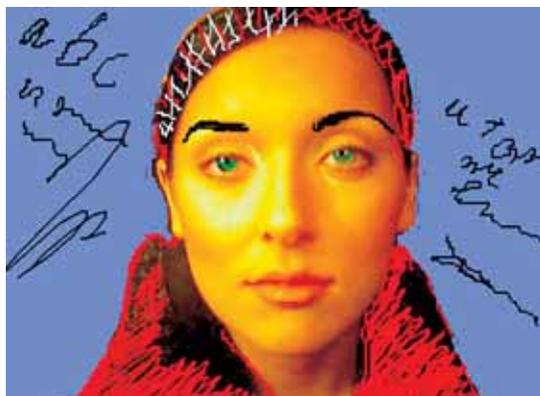
смело подобранных им сочных красок, его работы нередко не лишены психологизма, и очень часто они представляются замысловатой захватывающей сценкой-игрой. Пожалуй, символом его «Коллекции» могла бы стать фотография, где три фигуры (две женских и одна мужская) будто помещены в море, лишённое воды и стремительно плывут, преодолевая воздушные потоки.

▼ Когда-то **Юлия Мильнер (Бочкова)** работала с Владимиром Клавихо над проектом «Вишневы сад», продемонстрировав, что она тонкий, блестящий профессионал, способный чутко выдерживать заданную стилистику съемки. В проекте «Актуальная мобил-графия» Юлия Бочкова раскрыла свой собственный стиль — непосредственный и свободный, дерзкий и задорный. Серия «**Mobile Stars**», которую можно было увидеть на фестивале, это портреты VIP-персон (Оксана Робски, Ксения Собчак, Игорь Бутман, Алсу, Владимир Познер, Айдан Салахова, Екатерина Дробыш и др.). Фотографии, сделанные мобильным телефоном со встроенной фотокамерой, ярко и звучно разрисованы в едином ясно узнаваемом авторском стиле. Ее непосредственная ирония, с которой она обращается к миру «гламура», легка и необидна, она подбодна в своей мечтательности детской игре.

Юлия Бочкова  
«**Mobile Stars**»  
Алсу

Проект  
представлен  
музеем  
Московский дом  
фотографии

Проект  
реализован при  
поддержке  
компания МТС



▼ **Владимир Мишуков** в проекте «Разные чувства. Земфира. Ульяна Лопаткина» создал фотографии в жанре классического «гламура» — две известные и очень непохожие женщины предстали ухоженными, холерными, наряженными в изящные одежды в окружении столь же классических гламурных декораций для тщательно продуманных мизансцен: драпировки, шезлонги, цветы, травы, озерная вода...

Обе нежны, хрупки и фотогеничны. Но все же за внешним блеском остались нетронутыми неповторимые черты девушки: твердый взыскательный взгляд Земфиры, ее едва уловимое смущение и сдержанность; невероятная внутренняя сила Ульяны, лебединая пластика движений, пронизывающая ясность ее глаз.

Владимир Мишуков

**Разные чувства. Земфира и Ульяна Лопаткина. 2004**

Проект представлен музеем Московский дом фотографии.  
Куратор Ольга Свиблова



▼ **Катя Голицына «Харизма просветителей».** В проекте представлено 22 работы, где Голицына использует свою уникальную технику. Ольга Свиблова так рассказывала об этих ее работах: «...Это пример руко-творного отношения к фотографии, очень сложная техника обработки... Момент, который в них есть, он как бы останавливает время, останавливает скорость... заставляет задуматься. Дает момент тишины». Четыре героя «Харизмы просветителей» — это основатель и первый ректор РГГУ Юрий Афанасьев, историк моды Александр Васильев, ректор школы-студии МХАТ Анатолий Смелянский и директор музея «Московский дом фотографии» Ольга Свиблова. Катя Голицына стремится по-новому раскрыть характеры людей, играющих видную роль в современной культурной жизни. Этой выставкой она возвращает нам надежду, о которой речь шла вначале: умами людей может владеть и интеллектуальная элита.

«Почувствовать и увидеть воображаемую и вместе с тем единственно подлинную натуру человека публичного, многогранность и противоречивость живого характера — вот искусительная сладость работы с портретом. Погружение в океаническую ауру каждой личности — головокружительное несопротивление любви. Живое лицо меняется ежесекундно, и запечатлеть красоту — выбор глядящего в объектив, его способность любить или быть равнодушным», — убеждена Голицына.

*В рамках фестиваля проводился конкурс «Управляй мечтой», в нем участвовали отечественные «глянце-вые» журналы, пытаясь многогранно запечатлеть и означить феномен Celebrities в России: BEAUTY / Collezioni / DE I / DESILLUSIONIST / DOLCE Magazine / ELLE / Esquire / Fashion Collection / Gala / Grazia / Hair's & Beauty / Harper's Bazaar / Hello! / InStyle Russia / L'OFFICIEL / Madame Figaro / Marie Claire / MAXIM Russia / Menu Magazine / Playboy / Rolling Stone / Shape / STRONG MAN / XXL Арбат Престиж / Весь мир / Домовой / ЭГОИСТ generation.*

*Большинство журнальных проектов при участии Toyota (ООО «Тойота») является стратегическим партнером музея «Московский дом фотографии» составила куратор Московского дома фотографии Нина Левитина. Не случайно их названием был выбран слоган «Тойоты» — «Управляй мечтой», название как нельзя лучше подходит целеположению «глянца». Проект разместился на двух площадках — в Петровском Пассаже и в Галерее искусств Зураба Церетели.*

*Съемки в ночном Эрмитаже (INTERIOR+DESIGN, «Ночной Эрмитаж»), сказочные игры со звездами (Playboy, «Сон в руку», «Навылет»), красотки Влада Локтева в общественной прачечной («MAXIM Russia «Белье и думы»), большая мечта Андрея Бронникова и Владимира Васильчикова о модельных играх в фирменных клубах Givenchy (L'OFFICIEL «Большая мечта»), гастрономические забавы фотографа Василия Кудрявцева (ELLE, «ВЕСЕЛО И ВКУСНО!») и многие другие работы можно было увидеть в Галерее искусств. Интересы авторов, смещенные от реальности к глазу-рованной мечте, столкнулись в борьбе по номинациям: «Лучший проект», «Лучший стилист», «Лучший фотограф».*

## § Галерея «Зураб»

### ▼ Календарь Пирелли, 2007. Инез ван Ламсвеерде, Винуд Матадин.

Для календаря «Пирелли» этого года снимки делал известный нидерландский фотодуэт Инез ван Ламсвеерде и Винуд Матадин, а их моделями выступили модные кинозвезды Лу Дуайон, Пенелопа Крус, Хилари Суонк, Наоми Уотс и Софи Лорен.

В одном и том же номере гостиницы было рассказано пять интимных и антигламурных женских историй в стиле фотографий начала 1960-х. Кажется, что здесь невероятный накал эмоций, общий ритм, который складывается из черно-белых пятен и линий, выстраивается в сложную музыку, смешанную со слезами и смехом, голосом, срывающимся на крик или переходящим на шепот. В каждой фотографии есть своя особенная деталь, таящаяся в пристальном и грустном или жестком и пронзительном взгляде, чувственном или напряженном изгибе тела, в повороте головы или причудливо завитом локоне, спадающем на лицо и делающим его похожим на мишень...

Пять знаменитых женщин сыграли пять ролей из репертуара итальянского кино, будто захваченные памятью о творчестве Феллини или Антониони.

### ▼ Франсуаза Югье «Забывая о моде».

Пуговки, ленточки, броши, туфельки, иголки, ножницы — мир моды, рассыпанный на детали и фрагменты, но удержанный на фотографиях Франсуазы Югье, изысканный, загадочный, манящий. Здесь не увидишь лиц моделей, и многие считают, что модель в ее работах низводится до манекена, но делая неожиданный акцент на тонких лопаточках девушек, проступающих косточках позвоночника, выстраивая бесконечную игру замысловатых движений рук, выявляя внутреннюю динамику линии тела, Франсуаза привносит в свои фотографии столько живой непосредственности, что ее героини скорее, напротив, приобретают характерность, они окутаны нежной поэзией, эротикой и тайной. Тайной волнующей жизни модного мира.

Ф. Югье — знаменитый фоторепортер и одна из крупнейших fashion-фотографов. Ее выставка «Забывая о моде», авторское видение творчества знаменитого модельера Кристиана Лакруа, посвящена прежде всего работам мастера как театрального художника, это результат их семилетнего парижского сотрудничества. Снимки, будто случайно выхваченные ищущим взором, сделанные под свойственным авторскому почерку неправильным углом пошатнувшегося кадра вне целостного образа противостоят законам моды, совершенной и уверенной в собственном превосходстве. Название выставки приводит к мысли, что, находясь в эпицентре моды и стиля, Франсуаза сумела создать тончайшую репортажную закулисную съемку, перемещая свое внимание от империи моды к ее участникам, создателям и исполнителям.

«Всегда в черном, со странной улыбкой смеющегося Будды в уголках глаз, занятая делами, на первый взгляд не имеющими никакого отношения к ее профессии: шалит с друзьями, разговаривает с огромным антильским малым из охраны, пьет чай за кулисами. Нельзя даже быть уверенным, что эта девушка — фотограф и не забыла захватить с собой свой фотоаппарат. Нужно быть очень глазастым, чтобы обнаружить, что, то, что спрятано у нее на боку или висит на груди, это объектив и чехол. А можно было бы подумать, что это какое-то украшение. Но наострите глаза, сейчас начнется дефиле. И тут Франсуаза Югье проявляет чудеса, вездесущия, не имеющих равных», — пишет о ней французский кинокритик Жерар Лефор.

В 1993 году Югье стала лауреатом престижной премии World Press Photo, ее документальный фильм «Joume Ordinaire» в 1990 году показывали в Каннах. Ее фотографические впечатления от Африки, Камбоджи и Сибири мы не могли увидеть на фестивале «Мода и стиль в фотографии», но и там, где существование отдалено от социальных и просто бытовых проблем, Франсуаза сохранила верность своей пронизательности и вдумчивому отношению к окружающему.

Фотографическая серия «Забывая о моде» явственно передает атмосферу закулисного мира, но здесь отображается не рабочий процесс, а таинство мастерства: на одной из фотографий полуоткрытые руки на фоне только что затянутого корсета передают энергию колдовского движения вот-вот созданного образа, перенесенного из мира идеального в реальность. В замерших фрагментах схвачены, выловлены из непрерывного бурлящего ситуативного потока почти хроникальные, емкие и яркие определения сотворчества. Здесь все оказывается значимым, каждая деталь играет свою роль, но имеет и свое положение в общей композиции образа моды.

Ю. К.



Инез ван Ламсвеерде  
и Винуд Матадин  
«Календарь Пирелли, 2007»  
Май, модель Пенелопа  
2006  
Июнь, модель Хилари  
2006

Франсуаза Югье  
Высокая Moda,  
Кристиан Лакруа,  
коллекция весна-лето 1997  
январь 1997  
© Françoise Huguier  
В ателье Берто,  
изготовление сумки  
для Кристиана Лакруа  
Июль 1991  
© Françoise Huguier



## пограничное состояние

В конце весны в Московском музее современного искусства, Ермолаевский, 17, был представлен выставочный проект Варвары Шавровой «Границы». Масштабная инсталляция, объединившая графические изображения, видео, пейзажные и документальные фотографии, раскрывает тему соприкосновения двух культур — России и Китая. Примечательно, что выставка проходит в период проведения Года Китая в России.

В 1970-е годы в Россию часто приезжал Кшиштоф Гавликовский, востоковед. Один из его любимых примеров, демонстрирующих разницу между культурами Востока и Запада, это картинка: книжная полка, с которой соскальзывает книга, а под книжной полкой — стол, на котором стоит чашка. Кшиштоф просил описать, что изображено на этой картинке. Европейцы говорили, что книга сейчас упадет, а чашка разобьется, а представители восточной цивилизации, что нельзя так вешать полку, так ставить столик. А что если чашка разобьется? Ответ — не стоит труда произносить то, что и так понятно.

Однако если говорить о разнице подходов к искусству, то здесь будут действовать иные принципы. Поиск европейца всегда запечатлен в долгой кропотливой предварительной работе над эскизами. А в традиционной китайской живописи подготовительная работа внутренняя, и когда замысел сложится в сознании художника, он фиксирует готовый результат на рисовой бумаге тушью в течение 10 минут. В этой разнице между языком общения и языком творчества прослеживается также и разница между формами быденной жизни и системой художественной мышления. Сейчас, когда цивилизации сближаются, появляется естественное желание, а порой необходимость эти границы преодолевать.

Пока еще границы культур сохраняют неопределенность. Примерно как на картах пограничных территорий. Однажды такие карты русско-китайской границы обнаружила в лондонском букинистическом магазине художница Варвара Шаврова. Они были составлены Министерством обороны США в 1980-е и 1990-е годы и предназначались авиацилотам. Карты пестрели отметками: «граница дискутируется» и «граница неопределенна», что означало запрет преодоления границ и полетов над приграничными территориями под угрозой обстрела без предупреждения. Варвару эти карты привлекли не только как исторический материал, к которому вдруг оказался открытым доступ, но и как визуальный пример необычной тонкой графики.

Нужно сказать, что Варвара Шаврова — молодая художница, русская по происхождению, получила художественное образование в Москве, затем переехала в Лондон — первая значимая географическая отметка в ее профессиональной и творческой судьбе, где она преподавала в колледжах и университетах, получила возможность участвовать в коллективных и персональных выставках, не только лондонских, но и во многих других городах по всему миру. В 2005 году она переехала в Китай, где живет и работает по сей день.

## On the Borderline

*The “Frontiers”, an exhibition project by Varvara Shavrova, was on view at the Moscow Museum of Modern Art this spring. The installation devoted to the contact of the territories and culture of the North and the East (Russia and China) included large-scale graphic pictures, video and documentary and landscape photographs.*

The borderlines between different cultures remain blurred-like on the maps of some borderlands. The analogy seems to have occurred to her when she happened to see some maps of the Russo-Chinese frontiers in a second-hand bookshop in London. Varvara Shavrova is a Russian-born young artist. She trained in Moscow before she moved to London. The city proved to be the first major geographical point in her professional and artistic route. She taught in colleges and universities and had opportunity to exhibit at collective and one-person shows, both in London and elsewhere in the rest of the world. In 2005 she moved to China, where she lives and works to this day. It was the discovery of the declassified borderland maps in the London bookshop that prompted her to set out on the

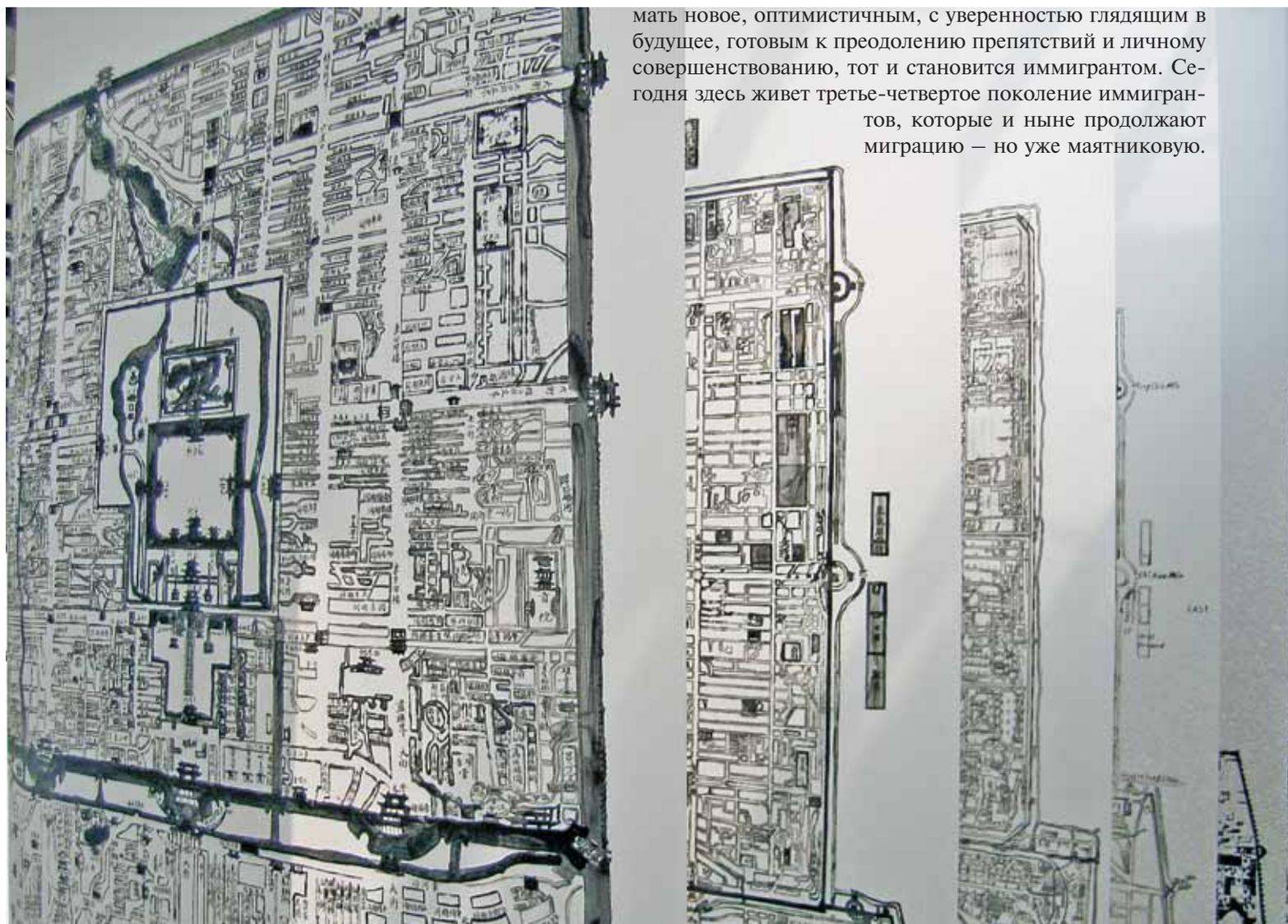
“Frontiers” project. She wanted to decipher the exquisite pattern of the map’s lines in her own way. Do they just serve as conventional marks of rivers, mountains and towns? Do they reflect the perennial history of the delimitation of the frontiers between China and Russia? Do the frontiers make sense as certain areas of the neighbouring countries? Or do they make sense only as borderlines? The “Frontiers” project has in fact reordered elusive, daily-recurring minor events in which the two countries have been involved. To put her idea across, Varvara Shavrova have made use of plenty of images quite different in the way they look, in the way they are expressed, in the degree they are related to reality, and in their style. They range from portraits to abstractions; from huge exotic maze-like screen rolls of matt tracing-paper to subtle line drawings of navigational charts. They range from the near-ornamental conventionality of large-scale drawn images, in which the once-army maps have lost their original sense, to abstract landscape sketches or photographs used as tools of surveillance over social developments. It may be seen as if the artist is balancing on the borderlines between consciousness and creativity as they travel along the frontiers between the two countries and two cultures in close juxtaposition.

*Julia Kulpina*

О том, как она пересекала «китайскую художественную границу», Варвара рассказывала так: «Сначала долго упаковываешь вещи, потом распаковываешь их, ничего невозможно найти, и на простейшие вещи уходит масса времени». Когда художник из Европы приезжает в Китай, его переезд «в смысле профессиональной адаптации и адаптации к культуре сравним с банальным переездом из одного дома в другой, но с той разницей, что, переезжая в Китай, понимаешь: практически все «привезенное» с собой можно выбросить в окно. Методы визуальной экспрессии, художественный язык, методология творческого процесса – все должно быть переосмыслено. А часто просто стоит начать заново, поскольку здесь все, от повседневной жизненной рутины до классической философии и искусства, включая и современное искусство, делается и понимается совершенно иначе, чем в Европе, Америке или России». После адаптации и переосмысления сложившегося прежде художественного процесса наступает период невероятного творческого подъема – возникает отклик на постепенно осмысляемое и воспринятое происходящее вокруг, потребность выплеснуть новый опыт, поиск новых и адекватных способов самовыражения, ощущение, что в процессе поиска будет найдено что-то важное и непредсказуемое, и потому процесс создания художественного проекта становится особенно захватывающим.

Работая над проектом «Границы», импульсом к которому и стал набор засекреченных когда-то карт приграничных территорий, Варвара Шаврова искала свою расшифровку того, что может содержаться в изящном узоре условных линий на карте. Условное обозначение рек, гор, городов? Многолетняя история делимитации границ Китая и России? Смысл границ как территорий наибольшей близости стран? Или у границ только разъединительный смысл?

В поисках ответов Варвара путешествовала по приграничным районам двух стран. Со стороны Китая это три провинции Дунбей: приморская Дзи Линь, Хэйлунцзян (где протекает река Горного Дракона - Амур) и Ляопин. Провинции, бывшие до 1903 года манчжурским императорским доменом, где проживали до этого времени не китайцы, а тунгусы. И только в начале XX века провинция была открыта для колонизации. Так в течение века численность населения Дунбей возросла с 3 миллионов до 150 за счет приезжих из других провинций Китая. Тот, кто, с одной стороны, не мог найти применения у себя на родине, но, с другой, будучи человеком активным и физически и интеллектуально, способным воспринимать новое, оптимистичным, с уверенностью глядящим в будущее, готовым к преодолению препятствий и личному совершенствованию, тот и становится иммигрантом. Сегодня здесь живет третье-четвертое поколение иммигрантов, которые и ныне продолжают миграцию – но уже маятниковую.



В Китае предложение труда на рынке значительно превышает спрос, и 50 процентов малограмотных людей ищут для себя адекватную работу в России. Из Китая, где уже немало крупных городов европейского вида с большим числом машин и небоскребами, они приезжают в приграничные города России - застывшие в развитии еще в советское время, где среди давно не реставрируемых зданий протекает бедная, затхлая жизнь.

На документальных фотографиях Варвары Шавровой — спящие в поезде люди или погруженные в молчание долгой дорогой и монотонным видом из окон автобуса. Проект «Границы» — это фиксация едва заметных, ежедневно повторяющихся маленьких событий, в которые вовлечены обе страны. Посредством образов, непохожих в визуальном отношении, в способах воплощения, различных по степени приближения к реальности, разнородных по стилю — от портретов до художественной абстракции, от экзотических лабиринтов огромных ширм-свитков из матовой кальки до зыбкого графического рисунка навигационных карт, — воплощает художница свою идею. От почти орнаментальной условности графики масштабных изображе-

ний, в которых утрачены первоначальные смыслы армейских карт, до абстрактных пейзажных зарисовок или фотографий-наблюдений за социальными явлениями, балансируя на рубеже сознания и творчества, художница творит свои «Границы» — путешествие по линии соприкосновения двух стран и двух культур.

Что стало итогом преодоления границ для Шавровой? На чьей территории она оказалась теперь, балансируя между творческим опытом, полученным ею на Западе и на Востоке? Вероятно, на этот вопрос можно будет ответить, лишь наблюдая за ее дальнейшими работами. Но что можно отметить сегодня: благодаря этой выставке Варвара Шаврова преодолела еще одну «границу» — свою первую выставку, проведенную на родине, в России, вначале в залах Московского музея современного искусства, а после в Петербурге, в особняке Румянцева.

По счастью, дискутируемые границы, которые нарушаются на территории искусства, не всегда таят в себе неперемнную угрозу, как и армейские карты, часто пересекаются вполне благополучно.

*Юлия Кульпина*



Правительство Москвы  
Комитет по культуре города Москвы  
Российская академия художеств  
Московский музей современного искусства  
Крокин галерея



Д. А. Пригов «Барокко» 2006 ©

05.10.07 – 04.11.07

Московский музей современного искусства  
ул. Петровка, 25  
[www.mtoma.ru](http://www.mtoma.ru)



АРТХРОНИКА



PRIME POST®  
ПОЧТОВОЕ АРТИСТСТВО  
начиная с 2005



## «затонувшее время» михаила дашевского

*Московский музей современного искусства в рамках V Международной биеннале фотографии в Познани (Польша) представил выставку «Михаил Дашевский. Затонувшее время. Россия. 1962–1992» при содействии Посольства Российской Федерации в Варшаве, Генерального консульства Российской Федерации в Познани и галереи фотографии PF (Познань).*

*Выставка организована Московским музеем современного искусства, куратор Ирина Чмырева.*

*Культурный центр Zamek, Познань  
11 мая — 10 июня 2007 года*

**Б**иеннале фотографии в Познани — один из десяти фотографических фестивалей Польши, но ее выставки пользуются заслуженным вниманием прессы и польской фотографической публики: в этом городе древние культурные традиции, старейший факультет фотографии в Академии художеств Познани (ему 15 лет), несколько ярких фотогалерей и галерей современного искусства; здесь же хранится одно из самых значительных в Польше собраний польской фотографии XX века. Организованный 10 лет назад городской галереей Arsenal фестиваль давно перерос масштабы города; на его главные выставки приглашают кураторов со всей страны и из-за рубежа. В этом году главную выставку фестиваля «Антифотография» курировал молодой и агрессивный куратор и теоретик Адам Мазур. В рамках фестиваля в Познани открылась выставка московского фотографа Михаила Дашевского, 70 работ экспонировались в зале императорского дворца Zamek Poznania.



Михаил Дашевский  
**Тени жизни. Вильнюс**  
Черно-белая аналоговая фотография,  
серебряножелатиновый отпечаток  
1979

Стр. 71  
**Ленинградская Венера. Ленинград**  
Черно-белая аналоговая фотография,  
серебряножелатиновый отпечаток  
1970-е

Несколько лет назад приехавший из Европы фотожурналист, хорошо знающий советскую официальную фотопрессу 1960-х — 1990-х, пытался меня подвигнуть сделать выставку неизвестных работ советских фотожурналистов: вот Бальгерманц (Baltermants), все знают его работы, но наверняка в архиве есть что-то, что отличается от того, что публиковали... Действительно, представление о фотографе складывается у публики не по архиву фотографа — он-то недоступен, а по опубликованным в прессе работам, по выставкам. И все-таки фотограф, годами работающий на огромную идеологическую машину, использующую фотографии исключительно в целях пропаганды и иногда — «идеологически ненагруженного» декоративного сопровождения, постепенно перестает замечать, что становится частью этой машины подобно рабочим из «Метрополиса» Фрица Ланга (Metropolis by Fritz Lang). Это единение с механизмом использования фотографии замещает у фотографа осмысление и постепенно сам инстинкт охотника, срабатывающий у человека с камерой каждый раз, как только он видит свой кадр, свою «добычу». Механистическое замещение приводит к видению только сюжетов, проходящих через мелкое сито идеологической проверки.

Не то для фотографа-неофициала. Долгое время начиная с 1930-х и вплоть до краха Советского Союза фотография была неназванной, но важной частью механизма пропаганды и идеологии и в то же время формой внутренней эмиграции для тех, кто, вживаясь оболочкой в картину советской жизни, внутренне не утрачивал способность к самостоятельному наблюдению и анализу современности. На поверхности — успех и социальная адаптация, внутри — протест и глухое сопротивление остановившимся часам.

Где рождаются фотографы? Кто-то — в глубинке, пораженный приезжим с камерой со сверкающей на солнышке линзой объектива. Кто-то — в московском дворе, где камера — гордость подростка. Мальчик из Большого Ивановского переулка оканчивает школу с золотой медалью, мечтает об оптико-механическом факультете. В том возрасте простительно забыть, что при репрессированном отце это неподходящая профессия, как и второе увлечение — архитектура. Поэтому выбрана гидротехника в Московском инженерно-строительном институте. На дворе 1953-й. Студенты под присмотром профессуры, уцелевшей, несмотря на дореволюционное образование, происхождения и профессионализм, вырастают свободными. Наш герой, один из прочих, кто получил на этом факультете мужскую профессию и понятие о мужских ценностях. В это время фотография для него — прикладные снимки, необходимые для курсовых, диплома, за которым — Братская ГЭС.

Как и повсюду, на строительстве Братской ГЭС были разные люди, с разным прошлым, с разными талантами. Одаренные фотографы-любители и ту-

ристы, гитаристы и поэты. Из технических вузов, куда принимали, глядя сквозь пальцы на «грехи отцов», в шестидесятые выросли поэты и художники, литераторы, не мечтавшие когда-нибудь получить не только гуманитарное, но и высшее образование. Наш герой остался верен своей профессии, вернулся в Москву и с удовольствием, которое приносит занятие настоящим делом, работал в гидротехнике, а выходя за порог НИИ, жил современной поэзией, спорами художников и интеллектуалов на ночных кухнях, своей фотографией. Он заразился ею всерьез в Братске, посмотрев снимки других любителей.

В Москве пришел в фотоклуб «Новатор», созданный в 1961-м двумя деятелями русской фотографической школы, Александром Владимировичем Хлебниковым и Георгием Николаевичем Сошальским. Если бы не эти учителя, ландшафт российской фотографии сегодня был бы иным. Суше, жестче, прямолинейней и... менее профессиональным. Об их вкладе сказано в последние годы недостаточно много, но все-таки их роль в российской истории фотографии уже обозначена. Наш герой в «Новаторе» с 1968-го. Собрался отмечать семидесятилетие и решил собрать то, что было создано за много лет.

## Mikhail Dashevsky's Informal Shots

*«Mikhail Dashevsky. Drowned Time. Russia. 1962-92», an exhibition by curated by Irina Tchmyreva and organized by the Moscow Museum of Modern Art, was on show as part of the 5th International Biennale of Photography at Zamek, Poznania.*



Глядя на фотографический ландшафт XX века, понимаешь, что соединение занятий фотографией и наукой привычно и распространено. Занятие и наукой, и фотографией — естественное развитие ученого уже в XIX веке (имя одного из отцов фотографии Генри Фокса Тальбота осталось не только в фотографии, но и в ботанике, не говоря уж о Карле Блоссфельде в XX веке). Астрономы-фотографы, врачи-фотографы, писатели, музыканты. Фотография как творческая деятельность, как хобби, дающее пищу изощренному уму, игра для интеллектуалов. А с 1920-х еще и «записная книжка каждого по-настоящему современного человека»: со времени Вальтера Беньямина уже невозможно говорить о фотокамере в руках интеллектуала как о хобби, — это такой же инструмент, как ручка, блокнот, пишущая машинка, а теперь и компьютер. Только для ситуации, сложившейся в России в советское время, когда фотография была уравнена по ценности занятия с прочим самодеятельным творчеством, «обезврежена» по степени влиятельности ее высказывания на умы зрителей, занятия ученого фотографией — и всерьез —

This year's Poznan biennale is just one of the ten photography shows now on in Poland.

Yet both the media and the public have found it worth admiring. The city has old cultural traditions; its Academy of Arts' 15-year-old photography department is the oldest in the country; there are several first-class galleries of photography and contemporary art in it; one of the most significant collections of Polish 20th-century photographs in the country is kept in storage there.

The biennale, originated by the city's Arsenal gallery ten years ago, is no

вызывают удивление (основываясь на вздохах удивленных зрителей на выставке и недоумении журналистов на интервью: ну надо же, доктор наук!).

Дашевский сформировался в ту пору, когда фотография еще не стала самоценной и включающей в себя всю полноту выразительности формой творчества для большинства современников. Он как бы наследует традиции XIX века, когда господа любители, умницы-интеллектуалы, юристы, военные, ученые, промышленники реализовывали несостоявшуюся гимназическую мечту о творчестве тем инструментом, который позволял если не встать вровень, то приблизиться к изящным искусствам. Одновременно с фотографией эпистолярный жанр и дневники оставались формой выражения творческого эго тех авторов.

Человек по имени Дашевский родился и вырос как фотограф в стране, где строчки Иосифа Бродского, сына фотографа Бродского, были изгоняемы за определенность и остроту обобщающих слов-образов. Дашевский из той культуры фотографии, где изображение и слово составляют целое. Слово, высказанное на кухне, может стоить дорого, как и фотография, снятая для себя. Слово высказанное может привести к созданию фотографии, нерв которой позже снова воплотится в слово. Весомость вербального начала в той, советского времени, культуре, наследовавшей интеллигентскому поклонению великой литературе конца XIX века, передалась фотографу. Его образы питались контекстом языка и тем, проговариваемых в частных беседах (фотография в этом контексте — «прописывающая» то, что не может быть безнаказанно перенесено на бумагу). Фотография как форма возврата к средневековой ценности изображения — «Библии для неграмотных» — стала в советском застое «литературой» для изолированно, до болезненной чувствительности к деталям восприимчивой аудитории. Фотография — как визуальный язык общения несогласных и наблюдающих реальность вне контекста идеологии этой реальности; фотография — как визуализация того, что не может быть проговорено и даже увидено ни в живописи, ни на страницах официальной печати.

Дашевский как фотограф родился в эпоху неофициальной фотографии и сформировался в фотографическом клубе «Новатор». Эпоха неофициальной фотографии — эпоха культурного самоопределения, когда перед творческим человеком открывались две двери, официального и неофициального пути в искусстве; выбрав одну дверь, он не мог войти в другую. (Даже среди художников те, кто существовали параллельно, воспринимались как маги, умеющие проходить сквозь стены. Среди фотографов такие персонажи также встречались крайне редко: отношение к жизни, интонирование сюжетов, прописываемое камерой, следующей за взглядом автора, выдавали «неофициала» с головой.) Эпоха параллельных миров создала особенный путь для тех, кто выбирал неофициальную стезю, путь, позволявший творить, не оглядываясь на цензора. На этом пути сами сюжеты, интересовавшие художника ли, фотографа ли, становились красными флажками в охоте на волков, которые не позволяли выйти в пространство официального искусства. В 1960-е — 1980-е годы клуб «Новатор» был центром, где под началом наследников старой фотографической традиции 1920-х — 1930-х годов формировались серьезные авторы. Некоторые уходили из клуба в официальные профессионалы, не выдержав съемки «в стол» или не расставшись с привычкой видеть «действительность» под сформированным советской идеологией еще в детстве ракурсом. После ухода в профессиональную фотографию у авторов, по словам Дашевского, «включался внутренний счетчик: это пойдет в печать, это не пойдет». Неофициальный (непрофессиональный, в формулировках тех лет) статус позволял сохранять независимость видения, свободу выбора сюжета, построения кадра, оценки реальности. Работа в неофициальной фотографии порождала и особое отношение к признанию: естественное для автора желание быть опубликованным и понятым — прикрывала бравада подпольщика. С ней параллельно развивался дар владения словом, дар понимания фотографии и убежденность в своей правоте. Умение выразить свое отношение к снимку, афористично, едко — искусство старой фотографической школы, сформировавшееся в дискуссиях 1920-х — 1930-х, передавалось в «Новаторе» от основателей к молодым членам клуба. За эту свободу фотографии и общения Дашевский, по собственному признанию, «прибил себя гвоздями» к «Новатору».

Снимки Дашевского — та самая неофициальная фотография, сформировавшаяся в пору «оттепели», выросшая в шестидесятые. Это ее стиль. Собрание этих фотографий в одном проекте — завершённое высказывание автора, если не романиста, то создателя трагических новелл о своем времени.

longer a local affair: curators from all over the country and all over the world are invited to supervise its major exhibitions. Adam Mazur, a young and self-assertive curator and theorist, has come to take charge of its main show, “Anti-photography”, this year.

The Moscow photographer Mikhail Dashevsky's was on view at the Poznan biennale too. His 70 works were on display in one of the rooms of the imperial palace, Zamek Poznania. Organised by the Moscow Museum of Modern Art, it went under the curator Irina Tchmyreva.

As a photographer Dashevsky rose in the time of informal photography and matured in the Novator club. It was the time of self-determination when artists were to enter either of the two doors, official or otherwise; when they made their choice for one, they were barred from the other. The time when two realms of art existed in parallel offered a special way for those had chosen the informal path: they could create without taking care of censorship.

Dashevsky's shots are exactly of the informal kind that had taken shape in the “thaw” sixties. Hence their style. Gathered within a single project, they culminated what their author has wanted to say in tragic stories, if not novels, about his time.

*Irina Tchmyreva*

*Ирина Чмырева*



Правительство Москвы  
Комитет по культуре города Москвы  
Российская академия художеств  
Московский музей современного искусства  
Кинокомпания СТБ



Александр Забрин  
**МОНГОЛ**  
**— две реальности**

в Московском музее современного искусства

Выставка работает с 30 августа по 23 сентября 2007 года, ежедневно с 12.00 до 20.00

Петровка 25 (м. «Пушкинская», «Чеховская»)  
[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)



## диалог о венеции

*Посольство Словацкой Республики в Российской Федерации, Словацкий институт (культурный центр) в Москве, Московский музей современного искусства при участии rARTner Gallery (Москва) и Литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург) представили выставку «Венеция. Фотографии Карола Каллая (Словакия) и Льва Мелихова (Россия)»*

Фотография — искусство срывания масок и она же искусная участница маскарада, придающая очарование всякому сюжету, преломленному в фокусе хорошо темперированной камеры. Многие грезят Венецией. Она видится им городом радости, вечных каникул, прекрасной архитектуры и праздника отдохновения. Это место, которое располагает к идиллии, мирному созерцанию, уединению в толпе. Но у столицы романтических путешественников есть другая сторона, открывающаяся ночами и в тишине постоянного проживания в этом городе призраков. Венеция — город, который никак не погибнет, вопреки всему: здравому смыслу, климату, прогнозам реалистов. Город, в котором витает дух смерти и каналы которого пахнут тиной. Город, имя которого впаяно в названия произведений о последних днях жизни и о кончине... Карнавал Венеции не только мартовское событие, собирающее толпы страждущих зрелища со всего мира, это искусство города вести вечную игру со зрителем, минуя фотографа, и с фотографом, погружающимся все глубже в атмосферу маскарада умирающего города.

Сюжетом очередной выставки фотографий о Венеции стала ее вода, ее смерти, посвященные ей строки поэта. Московский фотограф Лев Мелихов в черно-белых снимках разыгрывает почти плутовскую, но от того не теряющую галантности историю «Смерти в Венеции»; словацкий фотограф Карол Каллай тклет цветные сны вокруг основы, заданной Иосифом Бродским. Эссе великого поэта «Набережная неисцелимых» стало для классика словацкой фотографии точкой отсчета. За шестьдесят с лишним лет в фотографии Каллай неоднократно обращался к фактуре России, сделал о ней множество книг и в конце кон-



Карол Каллай

**Из цикла «Венеция»**

Цветная аналоговая фотография,  
отпечаток по C-процессу

2005–2006

Лев Мелихов

**Из цикла «Смерть в Венеции»**

Черно-белая аналоговая фотография,  
цифровая печать на фотобумаге

2006



## Dialogue about Venice

*“Venice: Photographs by Karol Kallay (Slovakia) and Lev Melikhov (Russia)” was on show at the Slovak Cultural Institute in June, having been presented by the Embassy of the Slovak Republic in the Russian Federation, the Slovak Cultural Institute in Moscow, the Moscow Museum of Modern Art, with participation of pARTner Gallery, Moscow, and the Anna Akhmatova Literature and Memorial Museum in the Fountain House, St Petersburg.*

Photography is an art of unmasking. On the other hand, it can partake nicely in any masquerade, adding charm to anything happened to find itself in the focus of a well-adjusted camera.

Many people wish to see Venice. They dream of it as a place of merrymaking, eternal holidays, beautiful architecture and festive relaxation. The town indeed lends itself perfectly to idyllic bliss, peaceful contemplation and solitude-in-crowd. Yet there is another side to the capital of romantic travellers. It exposes itself at night, or in the soundless presence of abiding ghosts.

Venice is a town destined to live on-in defiance of common sense, climate, realistic forecasts. It is a town in which the spirit of death hovers about and whose canals smell of ooze. It is a town whose name stays put in the titles of many a works about one's last days or one's demise...

The Venetian carnival is not merely a festival held in March to attract overseas spectacular-eager crowds. It is above all a kind of urban-decoration art to turn the town's facades into an unending visual play without photographers, or with photographers delving





Карол Каллай  
**Из цикла «Венеция»**  
 Цветная аналоговая фотография,  
 отпечаток по C-процессу  
 2005–2006

Лев Мелихов  
**Из цикла «Смерть в Венеции»**  
 Черно-белая аналоговая фотография,  
 цифровая печать на фотобумаге  
 2006



deep into the atmosphere of the masquerade of the ever-dying town. This year's photoshow on the theme of Venice was about its water, and its death, and a poet's lines devoted to it. The Moscow photographer Lev Melikhov's black-and-white shots play out a near-picaresque, and for that still gallant, story entitled "Death in Venice". The Slovak photographer Karol Kallay weaves colourful dreams round a matrix suggested by Joseph Brodsky. He takes up as a point of reference the great poet's essay *The Embankment of the Incurable*. Over the sixty-odd years of his career, the classic of Slovak photography has addressed to the texture of Russia again and again. He has produced many books about the country. And, finally, he has put out his history of Venice while relying on the Russian tradition of notes from Italy. The exhibition is a fancy-free play of two masters of photography set within the decor of a ghost-town, or a ghost-world, underway into a long voyage.

*Irina Tchmyreva*

цов через русскую традицию записок из Италии создал свою венецианскую историю.

У каждого города своя геометрия: чем город младше, тем она суше и жестче. Геометрия Венеции, ее палаццо и соборы убаюканы водами. Фотография имеет свою геометрию. Геометрию композиции, диагоналей и параллелей, глубоких перспектив и кубиков сюжетных сцепок. Эта геометрия отлична от той, что знакома по учебникам науки и по опыту путешественника, ощупывающего взглядом новое пространство. Геометрией композиции фотографии Мелихов и Каллай владеют с мастерством фехтовальщиков, и каждый выступает в своем стиле. Мелихова давно признают наследником конструктивистов, его диагональные росчерки особенно хороши в черно-белых снимках, таких, как на этой венецианской выставке. Каллай — художник цвета, для него геометрия не существует, не будучи



заполнена цветными мозаиками и разбита бликами света, воды и воздуха.

Выставка «Венеция» всплывает в темноте зала, как отражение и свечение глубины, как тайна воды, покрывающей великий архитектурный карнавал каналов и города. Эта выставка — вольная игра двух мастеров фотографии в декорациях уплывающего в дальнее плавание то ли города, то ли мира. Необременительное, а оттого столь желанное действо, которое накануне лета спешите видеть.

Выставка в Словацком культурном институте в Москве представляет диалог о Венеции двух фотографов,

российского и словацкого. У обоих широкая известность у себя на родине и сложившаяся международная репутация.

Сегодня Россия и Словакия стремятся к более тесному сотрудничеству во всех областях культуры. Выставка в Словацком культурном институте — плод сотрудничества фотографов, кураторов и художественных институций двух стран.

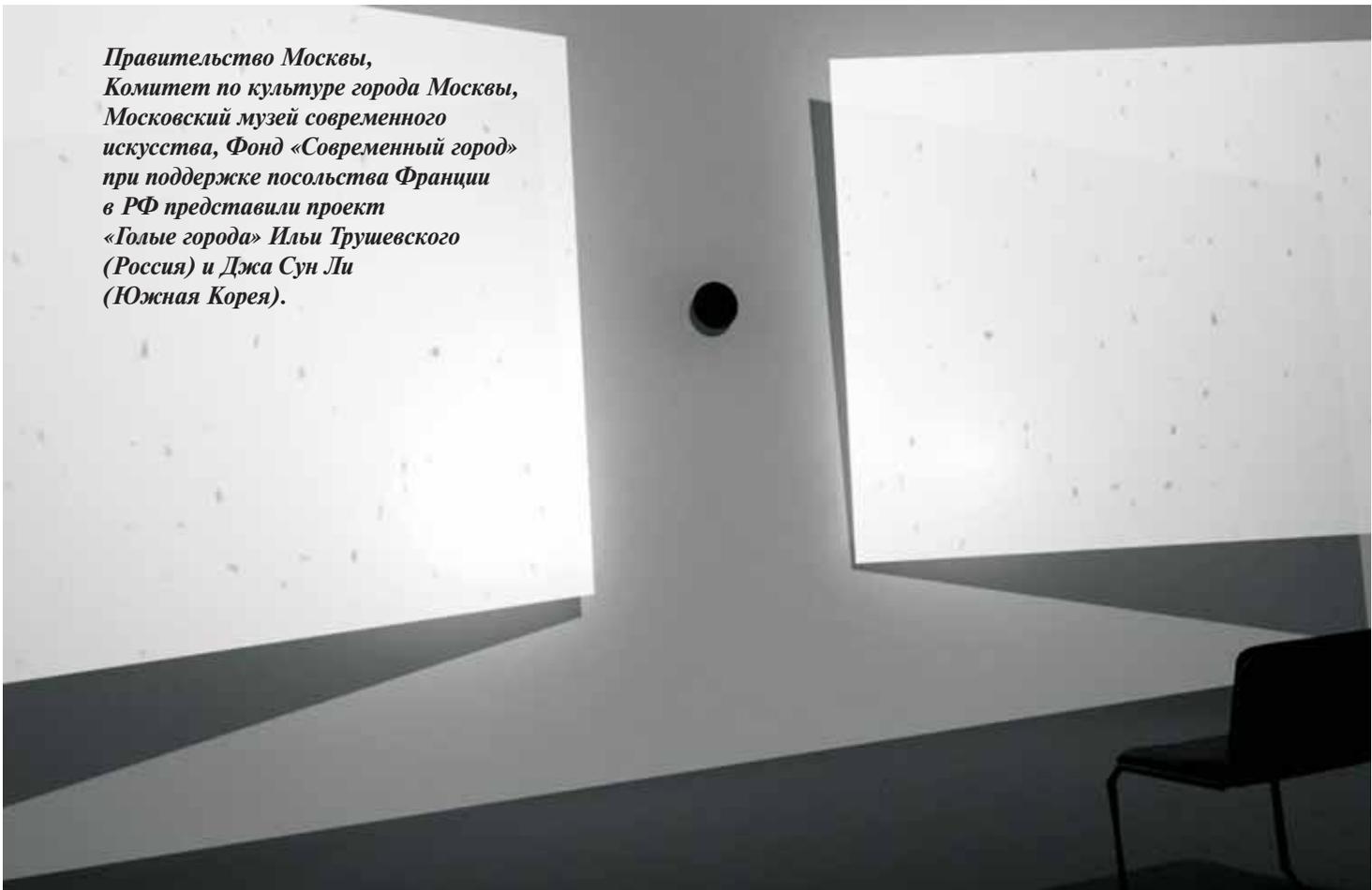
*Ирина Чмырева*



## обнажение урбанизма

Современное общество вышло из городов, из пространства *civitas* — это излюбленный тезис западников и урбанистов. Мегалополисы, растущие, крепнущие, набирающие силу, постепенно поглощающие то, что их окружает, и технологии неизбежно стирают грани между пространствами. Все становится условным. Можно одновременно быть здесь и не здесь, спрессовывая время и расстояние, смешивая реальность и виртуальность. Город, который всегда мыслился прежде всего идеей, культурной и онтологической, подвластен непрерывным изменениям, которые держат его в напряжении. Город становится явственной проекцией нашего текущего существования, отражением сознания, фиксацией технологических достижений. Застывшая в камне музыка, нет, идея, город — заложник образов, растущих и крепнущих вместе с ним. Может ли он существовать как объект? Отстраняясь от своей мифологии, от бытийственности тех, кто его населяет? Город никогда не начинается с камня, металла, стекла, бетона, но с идеи, приобретающей материальную форму организации пространства для человека. А вот закончить свое суще-

*Правительство Москвы, Комитет по культуре города Москвы, Московский музей современного искусства, Фонд «Современный город» при поддержке посольства Франции в РФ представили проект «Голые города» Ильи Трушевского (Россия) и Джа Сун Ли (Южная Корея).*



ствование он может, будучи выхолощенным до материальных оболочек. Попытки их обнажения в редукции города представлены в проекте Ильи Трушевского и Джа Сун Ли «Голые города». Два разных взгляда художников — брутальность овеществления идеи города у Трушевского и нежная аморфность замолкающих воспоминаний, отражений и теней у Джа Сун Ли.

Город физический, пространственный, и город изменений и событий как медиаконтекст оказывается в их проекте фрагментированным до останков фетишей техники — металлических рельсов и сеток, решеток, до его воздушной среды — душного неба, с густо-серыми ватными облаками или тяжелыми непроницаемыми тучами черных мусорных мешков, которые послужили основой для инсталляций.

Проект «Голые города» выглядит логичной иллюстрацией завершения жизни мегалополиса, претерпевавшего постепенные изменения от присущей ему в прошлом линейности и иерархии к сложной структурной



### Илья Трушевский

(Санкт-Петербург– Москва- Париж)

Работы:

«Надо ли нам идти, чтобы двинулся свет?»

Инсталляция (Лауреат Всероссийского конкурса современного визуального искусства «Инновация» в номинации «Новая генерация»).

«Солнечные зайчики». Инсталляция. Проект «Зеркало».

Серия выставок «Штучки». Государственный музей истории Санкт-Петербурга и Институт PRO ARTE», Санкт-Петербург, 2006

«Рельса». Световая инсталляция. «Стой! Кто идет?»

4-й международный фестиваль молодых художников, ПРОЕКТ FABRIKA, Москва, 2006

Re:wd. *Forma?* ICA project, «Арт Москва», 2006

«Карта мира». Видеопроекция. 2-ая Московская биеннале современного искусства, 2007; «Питерские».

Проект Галереи М.Гельмана для «Арт-Москвы», ЦДХ, Москва, 2005; Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», Санкт-Петербург, 2004

«Форма воспоминаний». Свето-, звуко-, видеоинсталляция.

2-ая Московская Биеннале современного искусства. Art Digital 2006

### Jaе-Soon Lee (Сеул, Ю.Корея)

Высшая Национальная Художественная школа (Париж, Франция)

Групповые выставки:

«Defiler des lignes d'une rose rouge»

(Вереница контуров красной розы).

Инсталляция, Musee de Posco, Сеул, Корея, 2004

«Iris Moon «Performing with art's bare-skinned necessities».

The Korean Herald, le 5.Decembre, 2003

«Accord des liens» («Созвучие линий»). Инсталляция

и перформанс. Музей Сенгкок, Сеул, Корея, 2003

«Monde de roupees» («Мир кукол»). Инсталляция,

Галерея «Art Factory», Сеул, Корея, 2003

«Voyage pour le chant des fleurs» («Путешествие за песней

цветов»). Перформанс. Alternative Space Loop,

Сеул, Корея, 2002

«Poils». «Ворс». Инсталляция и перформанс.

Центр культуры Иеухеа, Сеул, Корея, 2000

«Mine site, money sit». «Минное поле, денежное поле».

Перформанс, Alternative Space Loop, Сеул, Корея, 2000

«L'arbre perdu». «Погибшее дерево». Перформанс.

Сеул, Корея, 2000

комбинации разрозненных элементов, к хаосу взаимодействий и одновременности возможностей вначале, а потом и к отказу от идеи, к распадению города на его мельчайшие детали, их обособлению и опустошительной утрате целостности жившего и функционировавшего когда-то городского организма. Их города не вызывают ужас, «город-спрут» уже мертв и не опасен, не вызывают и восторга, лишившись своей сущности: концентрации технической и творческой мысли и сгустков эмоций, которыми наполняют города их жители. «Голые города» недвижимы, пронизаны пустотой, там не остается ни чувств, ни идей, ни даже вмятых форм.

Эпилогом проекта становится видеоинсталляция Ильи Трушевского «Карта мира» (которую можно было увидеть на 2-й Московской биеннале современного искусства). Это политическая карта, выпущенная еще в советское время, поверхность которой постепенно заполняют мухи, скрывая собой изображение. Это метафора не только гибельности мира, но также и времени, которое предполагает конечную точку существования в жизни любого объекта.

Творческий тандем представителей двух различных культур Ильи Трушевского и Джа Сун Ли осуществился в проекте, который прочитывается целостной разверткой впечатлений, предчувствий и размышлений, вызванных существованием в урбанистической среде. Чувствуется, насколько не похожи авторы между собой, но лаконичная изобретательность Трушевского и эмоциональность и тактильность образов Джа Сун Ли гармонично сосуществуют. История их знакомства была связана с Высшей национальной художественной школой в Париже, где Илья Трушевский прошел курс обучения благодаря Институту проблем современного искусства. Стажировка проходила за счет средств, полученных от продажи произведений российского искусства на благотворительных торгах, проведенных в конце марта 2006 года Фондом «Современный город» вместе с аукционным домом Sotheby's. Сегодня их совместный проект представлен галереей «Зураб», которая по замыслу Зураба Церетели должна стать выставочной площадкой, где будут преобладать именно молодежные проекты.

Юлия Кульпина



## НОВЫЙ АНГЕЛАРИЙ

Проект Московского музея современного искусства «Новый Ангеларий» включает выставку, которая пройдет в сентябре 2007 года в Ермолаевском, 17, и одноименную книгу.

Кураторы Колесников Денисов

В о времена, когда живопись была «важнейшим» из видов изобразительных искусств, мы обращались к «ангельской» теме при помощи холста и масла. В наступившую эру цифровых изображений мы отыскиали место ангелам на баннерной ткани в проекте «Смерть Лимонова». Из Америки нами привезен фотопроjekt под названием «Ангеларий нижнего уровня. Нью-Йорк. Нью-Йорк». В Британском музее мы наткнулись на книгу, героями которой были ангелы Ренессанса. В Москве многие из нас сталкиваются с ангелами не только на арт-выставках, но, если повезет, и в реальности. Для проекта об ангелах сегодняшних нам пришлось более пристально взглянуть на их визуальное прошлое.

Греческое «ангелос» означает «посланник». Долгое время на протяжении истории ангелы представлялись



Филипп Донцов

**Observer**

Полиэстер, люминесцентная лампа

2007

Олег Кулик

**Колибри**

Бумага, цифровая печать

2003

Елена Дубовицкая

**Ангел**

Фото, цифровая печать

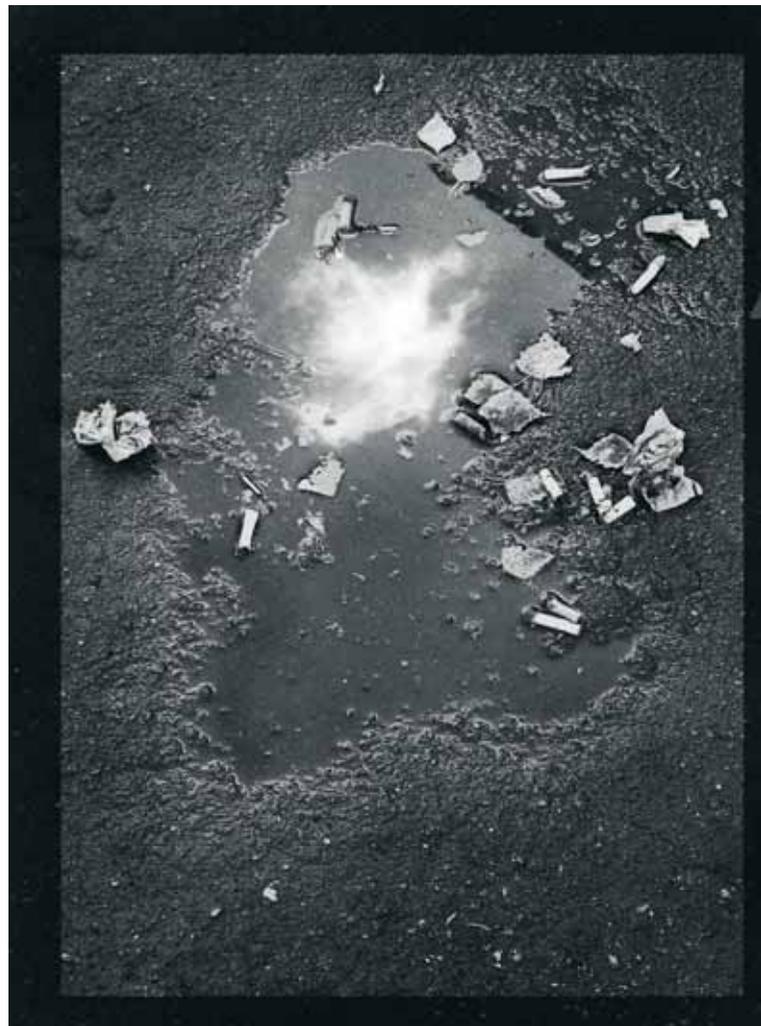
2006



существами в длинных одеяниях с большими крыльями и золотыми волосами. Однако до середины IV века их изображали без крыльев. И в древних церквях они бескрылы, как странники с посохами или как молодые люди в простых туниках, о чем свидетельствуют, например, рисунки в катакомбах Присцилла в Риме. Представление о крыльях возникло в результате логических выводов. Внезапное появление подобного благородного существа могло быть соотнесено лишь с идеей полета с небесных высот, для которого и необходимы крылья. Крылья — наиболее значительный ангельский атрибут, символ духа, силы и скорости. Первые изображения крылатых ангелов имеют поразительное сходство с Никой Самофракийской, греческой богиней победы, которая, несомненно, послужила моделью для христианских художников.

Также выяснилось, что ангелы претерпевают во времени изменения не только визуальные, но и функциональные. В эпоху раннего христианства и в Средневековье ангелы — это суровые существа, неохотно идущие на контакт с человеком. Ангелы Возрождения ведут себя иначе. Непосредственно общаясь с людьми, они не только перенимают их поведенческие схемы, но с развитием анатомических знаний и пространственной и линейной перспектив все более материализуются, устанавливая партнерские, а впоследствии и дружественные отношения с теми, кого призваны направлять и опекать.

В России начала XIX века, а в Европе и раньше, они перестали обслуживать только религию, но снизились до общения с людьми на бытовом уровне. Достаточно вспомнить «Фауста» с его «падшим» ангелом или «Гаврилиаду».



В наше время, как нам кажется, ангелы почти полностью перешли в поле литературы, искусства, фольклора, став светскими по существу (хотя было бы неразумно отрицать в них и наличие божественной сущности). Об этих ангелах в основном и идет речь. Во всяком случае, из общения с коллегами стало ясно, что большинство их такими и мыслит.

История предлагает нам различные виды классификаций ангелов. Например, иерархия Псевдо-Дионисия делит ангелов на три большие группы. Первая: серафимы, херувимы, престолы — наиболее близка к Богу. Вторая: господства, силы власти — занимает промежуточное звено, подчеркивая божественную основу мироздания. И третья: начала, архангелы и собственно ангелы — является наиболее близкой к земному миру.

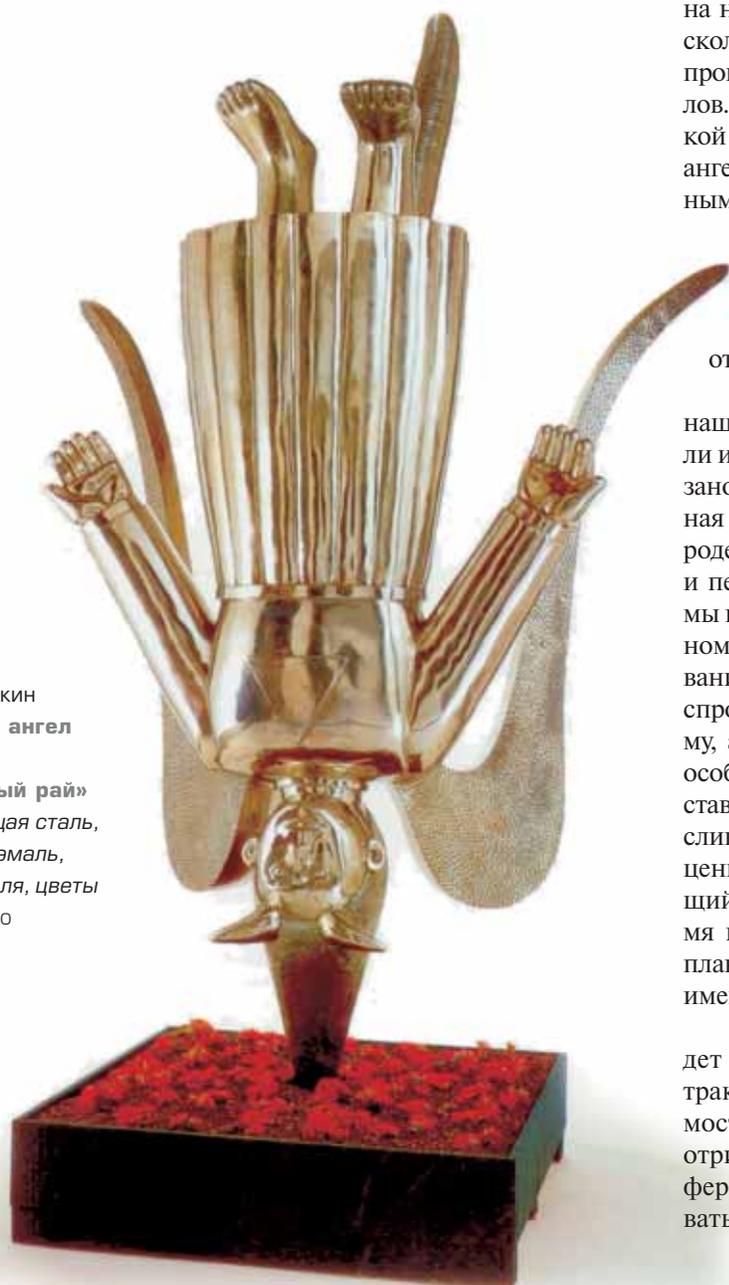
## § **НОВЫЙ АНГЕЛАРИЙ. ДЕСЯТЫЙ УРОВЕНЬ**

В «Новом Ангеларии» фокусируется новая история ангелов. И новые образы должны располагаться в книге, подчиняясь новой логике. Ясно, что методы формальной стилистики здесь не годятся, так же как религиозно-иерархические, национальные и т.п. Между тем каждый ангел трубит свою собственную песню, ведь за каждым из них стоит автор с его неповторимым взглядом на предмет, уникальным, как отпечатки пальцев. А «стройный хор», которым мы пытались дирижировать с помощью шмуцов и страниц, выливался в какофонию. И все же верное, на наш взгляд, решение нашлось.

В книге мы располагаем произведения не в алфавитном порядке по фамилиям авторов, а по их именам. Ведь имя — ангел-хранитель того, кто его носит. Сама же книга спроектирована как некая геоцентрическая модель мира, содержание которой составляют 24 часа земных суток, разбитые на десятиминутки — книжные развороты, каждый из которых заселен своим автором и его ангелом. Всего числом 144. Все они помещены между двумя полуночами северного и южного неба, где ангелы-звезды (сближение ангелов и небесных светил — древняя семитская традиция в иудаизме, христианстве и исламе) являются визуальным выражением самого «Ангелария».

Художники, принимавшие участие в реализации проекта, поддержали эту идею своими произведениями.

*Колесников Денисов*



Гриша Брускин  
**Падающий ангел**  
**Из серии**  
**«Потерянный рай»**  
Нержавеющая сталь,  
алюминий, эмаль,  
дерево, земля, цветы  
1988 - 1990

Выставочный проект и книга художников Ивана Колесникова и Сергея Денисова «АртКонституция» (ММСИ, 2004 год) напрямую касалась жизни реальной, а еще более точно — социальной, то вторая — «Новый Ангеларий» — имеет самое непосредственное отношение к жизни духовной, поскольку, как можно судить по названию, тема ее — ангелы. Правда, не просто ангелы, а ангелы современные, плоды воображения и представления художников, живущих в XIX веке и соответственно выражающих свои идеи на языке искусства этого времени.

Как и в случае с «Конституцией», это именно книга, а не альбом или каталог, поскольку по замыслу авторов предполагается не просто рассматривание картинок, но и чтение. «Новый Ангеларий» надо читать. Без малого полторы сотни художников высказываются на его страницах не только пластически, но и вербально. Важность и значимость этого второго высказывания ничуть не меньше, чем собственно само изображение. При этом текст, с одной стороны, можно принимать в качестве ответа на извечный вопрос: что хотел сказать художник? Потому каждый разворот построен таким образом, сначала вы читаете текст (графическое решение страницы отсылает к Библии), а потом уже смотрите, условно говоря, «иллюстрацию» к нему — собственно творение.

А с другой стороны, это как раз тот случай, когда тайна не скрывается, но она при этом нераскрываема, поскольку как бы ни было исчерпывающе пояснение к произведению, оно никогда не исчерпает всех его смыслов. В лучшем случае может послужить отправной точкой для интерпретации. Ибо само понятие сущности ангела содержит в себе возможность и обладает безусловным правом на тайну.

И хотя проект заявлен как светский, но хочешь не хочешь, а некоторое предварительное представление о главном его персонаже дарит относительно надежду на понимание и возможность диалога, отсылает в область религии.

И здесь надо заметить, что десятилетия атеизма в нашей стране, на что сегодня принято жаловаться, имели и свой неожиданный результат: свежесть восприятия заново открывшихся истин, с одной стороны, и свободная их трактовка — с другой. Ощущение себя в своем роде неопитами, вольными в сочинении новых мифов и перекраивании старых. А потому, листая страницы, мы вслед за лучшим дипломатом Москвы XVI века Иваном Висковатым могли бы посетовать, дескать, «толкования тому не написано, которые то притчи, а кого спрошу, и они не ведают», ибо созданы по «своему разуму, а не по Божественному Писанию». Но в том-то и особенность проекта: личные «толкования» в нем представлены, хотя отнести их к области экзегетики было бы слишком большой вольностью, ибо субъективны, чем и ценны. Это скорее некий добавочный слой, переносящий акцент с теологии на философию. Увы, наше время в процессе осмысления мифов выдвигает на первый план не религиозные аспекты и даже не моральные, а именно философские.

Опосредование же философской установкой и ведет к относительности и произвольности сначала трактовки, а потом и интерпретации. Поэтому значимость «мифологических» ангельских событий, если не отрицается, то по крайней мере отодвигается на периферию нашего интереса. Миф начинает культивироваться как литература и как следствие становится ма-

териалом для искусства. Таким образом, он переходит в область, где все подвергается сомнению, где смещаются акценты и где может вызвать интерес только собственное прочтение «сюжета», где темное может приобрести привлекательный оттенок, а светлое выглядеть более чем сомнительным. Здесь божественные сущности — это еще не поверженные кумиры, но уже лишенные статуса неприкасаемых. По сути, это демифологизация, лишение сакральности. Здесь не элемент веры, а элемент игры. Игры в бисер, в которой более высоко ценится не тот игрок, который сумеет найти параллель между традицией и современностью, а тот, который, манипулируя общепринятыми ассоциациями посредством «частных» ассоциаций, может свободно уйти от начальной темы в бескрайние комбинации, даря фантазии зрителя полноту свободы. Конечная же цель — сведение всех этих ипостасей к единому. И в рамках режиссуры, затеянной авторами проекта, это не Бог, а субъективная человеческая экзистенция.

Атеист и один из отцов философии экзистенциализма Альбер Камю как-то заметил: «боги меняются вместе с людьми». Это он о том, что не человек был создан «по образу и подобию», а Бог. А следом за ним и вся небесная рать, равно как и низвергнутая нечисть во главе с Князем тьмы. Это все мы, и это все в нас. И проект «Новый Ангеларий» лишь подтверждает мысль философа.

А потому это все о современном человеке, живущем в «безбожном», секуляризованном мире. Наши времена — времена без религии. Как бы мы ни хотели, мы не можем более оставаться истинно религиозными. Потому что, если когда-то и знали, теперь забыли адрес в небеса,



Андрей Карпов  
**Ангелы**  
Холст, масло  
2006

## The Moscow Museum of Modern Art's project

Елена Потьева  
**Девочка и ангел**  
Фото  
2005

Стр. 84  
Александр  
Джикия  
**Падающие ангелы**  
Холст, акрил  
2006

Ivan Kolesnikov's and Sergei Denisov's show project and book "Art Constitution" (on view in the Moscow Museum of Modern Art in 2004) had real-life (or rather, social-life) associations. Their next project, "New Angelry", (due in September 2007) is to bring forth spiritual associations. The angels it refers to are of latter-day forgery, as they are imagined and conceived by 21st-century artists, who have got used to express their ideas in the



но знаем, что нет средства от смерти. Не верующие и не атеисты, застрявшие в межсезонье.

И все эти представленные в книге «истории» якобы из жития ангелов складываются в человеческое многоголосие, где с каждого разворота звучит «одиноким человеческий голос, измученный любовью и вознесенный над гибельной землей. Голос должен высвободиться из гармонии мира и хора природы ради своей одинокой ноты» (Федерико Гарсиа Лорка). Только-то и всего. И это ничего, что на некоторых страницах, где должен быть текст от автора, кроме имени, не значится ничего. Молчание (неважно от того ли, что не ведаешь, что сказать, или оттого, что слова неуместны) — это тоже высказывание, тоже ответ, тишина — тоже звук. Некоторые из этих «одиноких нот» за «неверность» звучания, за произвольность трактовки с официальной точки зрения не только должны быть отвергнуты, но и могут быть отнесены к бесовским, и тем не менее они достояние современной культуры. Культуры, хранящей следы прежних верований, археологические черепки не нами сложенного мифа. Беспольные, как руины Колизея, но волнующие, будящие фантазию.

Все эти явленные крылатые существа, бесплотные и во плоти, беспольные и сексуальные, парящие и поверженные, злые и добрые, равнодушные и веселые, грешные и

праведные, лукавые и наивные, отдыхающие и бдящие, воинствующие и миролюбивые, не родившиеся и смертные, и прочие, прочие, прочие — все они по образу и подобию создавших их. Все они родом из глубин человеческой души, в которой и бесконечность Бога, и отрицание его. И вера и сомнение. Разномастное, разношерстное рассеянное войско в ситуации пустующего престола.

Десятый уровень. Последний. Не значащийся ни в одной ангельской классификации, но, может быть, единственный реально существующий.

И в этом смысле секуляризацию божественных существ и перевод ее в категорию человеческого — проект «Новый Ангеларий» — можно назвать... атеистическим. И не только по форме, но и по содержанию. И как знать, не является ли он еще одной иллюстрацией, по которой спустя время можно будет судить о подлинном мироощущении и миропонимании человека в начале третьего тысячелетия.

Когда-то в начале мира небо не знало звезд. Но однажды породив их, оно уже не в силах с ними расстаться. Когда-то человек не догадывался об ангелах, но, однажды обнаружив их в своей душе, уже не может забыть. Скучно без них — небу без звезд, а человеку без ангела, пусто и одиноко.

*Лия Адашевская*



language of the art of their time.

As with “Art Constitution”, it is neither an album nor a catalogue; it is a book meant to be read, not to be leafed through for pictures. Indeed, “New Angelry” deserves to be read carefully. About a hundred and a half artists have used its pages to spell out their views, both plastically and verbally.

Albert Camus once remarked: “Gods changes as people do.” What the atheist philosopher must have meant is that it is God, not man that has been created “in one’s own image” as well as the whole realm of heavenly spirits, not excluding the fallen ones headed by the prince of darkness. All of them are us and in us. And the new project serves to confirm the philosopher’s contention. The project is in fact about present-day humans living in a godless, secularized world.

It is the tenth order, not registered in the heavenly hierarchy, yet the only really existing one.

In this sense — as far as the secularisation of divine beings and the conversion of them into the human category is concerned — the “New Angelry” project may be called ... atheistic. Only in form, not in content, though. Maybe, it is just another illustration which would be used by posterity to make out how people living at the beginning of the third millennium really perceived and understood this world.

*Lia Adashevskaya*



# НОВЫЙ ангеларий

new angelarium

Колесников Денисов, "Ангеларий. Реконструкция", 2007



Правительство Москвы  
Комитет по культуре города Москвы  
Российская академия художеств  
Московский музей современного искусства

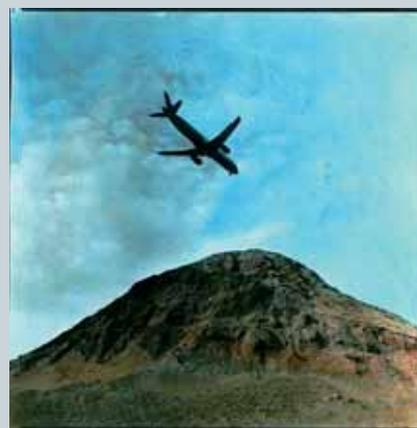
## Проект Московского музея современного искусства

Авторы идеи, кураторы проекта: Колесников Денисов

### Участники проекта:

группа АЕС+Ф, Александр Захаров, Александр Пономарев, Борис Орлов, Валерий и Наталья Черкашины, Виталий Комар, Александр Меламид, Виталий Пушницкий, Витас Стасюнас, Владимир Наседкин, Владимир Янкилевский, Вячеслав Колейчук, Вячеслав Мизин, Александр Шабуров, Герман Виноградов, Гоша Острецов, Гриша Брускин, Евгений Гороховский, Илья Кабаков, Константин Батынков, Михаил Шемякин, Наталья Нестерова, Олег Кулик, Сергей Братков, Сергей Шутов, Татьяна Назаренко и другие.

8 сентября – 7 октября 2007 года. Ермолаевский переулок, 17, телефон для справок: (495) 694 6660, [www.moma.ru](http://www.moma.ru)

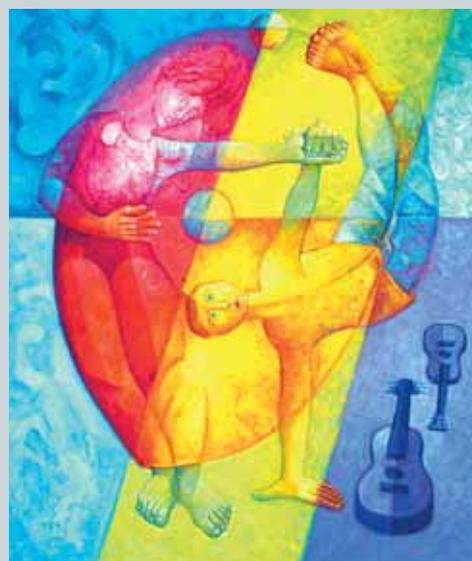


## Миры Аделио Сарро в галерее «Зураб»

С первого взгляда картины известного бразильского художника Аделио Сарро поражают сильным свечением, яркими и живыми образами, пышными формами. Это настоящее пиршество для глаз («Музыканты», Дороги солнца). Здесь столько национально-го, характерного, дорогого сердцу каждого бразильца. Порой кажется, что его холсты — чистая поэзия, сотворенная из образов очарованных и наивных персонажей, навевающая идиллические и ностальгические воспоминания. Но если в его картины вглядываться более пристально, то в живописи Сарро обнаруживаются сложность и глубина, содержание, наполненное идеологическими аллюзиями и критикой современного общества («Агрессия», «Рабы голода», «Рабы невежества»). Он напоминает о трудных временах, о бедности и дороговизне. Но прежде всего бразильский художник обращается к чувствам, говорит о страданиях и нежности, материнской любви и предательстве, дает надежду на лучшее будущее. На его холстах предстают крестьяне, иммигранты, люди разных национальностей. Заслуга Сарро в том, что он возвращает искусству роль глашатая истин, способного стать фундаментальной, трансформирующей силой в обществе. Представлены и работы, в которых художник сотворяет свой идеальный мир, где идеальные люди занимаются музыкой, разыгрывают пьесы. Но он показывает и несовершенство мира, стремление к агрессии. И манеру нашел подходящую. В его творчестве прослеживается влияние неореализма, импрессионизма, мексиканских монументалистов и бразильских художников — Кавальканте, Поргинари. Особую загадочность придает работам странный розовый цветок, появляющийся в разных холстах, символ детских воспоминаний и воплощение пассивного начала.

## Преобразования Евгения Ма

Странная инсталляция «КАД-155, 3 км» в ММСИ на Петровке, 25, питейца Евгения МА — попытка увидеть в обыденном возвышенное и поразмышлять о возможности превращения убогого повседневного ландшафта в некий сказочный заповедник. КАД-155, 3 км — это строительство автодороги Санкт-Петербург — Москва. На полу — песок, семь фото, свисающих с потолка, странные люди в белых халатах, груды песка, благодаря игре масштабов, ракурсов превращающиеся то ли в горы, то ли в курганы. И уезжающий грузовик, выравнивающий песок, словно сотворяет другую реальность. Все не так, как кажется. Но пространства маловато для превращений.





## Олег Кулик мобилизует зрителя

Порой агрессивность, брутальность, непристойность, провокационность оказываются наиболее подходящими стратегиями, чтобы вернуться к истокам, к первобытным временам, еще до существования цивилизации. И возможно, человек таким образом станет лучше и чище? Разобраться в действенности и перспективности для искусства стратегий Олега Кулика можно было на грандиозной выставке «Олег Кулик. Хроника. 1987 — 2007» в ЦДХ. Ради главного российского актуального художника с мировым именем осуществлена небывалая вещь: все пространство ЦДХ, 10 тыс. кв. м, полностью «перелицовано» благодаря оригинальному дизайну Бориса Бернасconi. Стены залов, задрапированные черной и коричневой пленкой, полы, покрытые красной и черной пленкой, в зависимости от содержания работ. В самом эффектном зале с работами серии «Новый рай» терялась грань между реальным и придуманным. С помощью технологических приемов (в духе Д. Салле) художник выстроил фантастическую вселенную, в библейском вкусе: долина рая, сотворенная из ностальгических воспоминаний, в которых буколические сцены и фигуры животных накладываются друг на друга и словно исчезают. Самый радикальный московский перформансист предстает на выставке многоликим, исчезающим, яростным, иступленным, страдающим и мягким. Кулик всегда хорошо чувствует среду. Работы на выставке жили в свободных пространствах, вступая в диалог друг с другом, вовлекая зрителей в действие. Во многих работах подчеркивается умение автора так бескомпромиссно, так безжалостно, так красиво изгонять звериные инстинкты человека. В разделе «Музей» сопоставлены восковые фигуры теннисистки (Курникова) и актрисы (Бьорк). Своеобразная музеефикация кумиров масскультга? С жутковатыми таксидермическими швами они словно воплощают символ агонизирующего человечества. Главная тема многих работ Кулика — конфликтные отношения между современной культурой и природой («Лев Толстой и куры»). Серия «Окна» — самая загадочная, ностальгическая. В приторно-красивом пейзаже появляются большие мертвые животные: жираф, слон, морж, на которые накладываются отражения зрителей, впечатанные в картинки. Взрыв ярости, животная сила и протест Кулика проявляются по-разному, он прорывается через человеческие условности, ищет другие масштабы тела, чтобы быть животным. В одном зале Кулик заставляет зрителей заглянуть в чрево коров из папье-маше, чтобы увидеть видео про собак. Здесь есть и прозрачная скульптура быка, оплодотворяющего корову, внутри которой зеленеют растения и птички поют; большие неприятные фото тучел обезьян. И тема прозрачности, важная для Кулика, тонко выявлена на выставке («Оранжевая пара», «Броненосец для вашего шоу», «Зяц»).

*Виктория Хан-Магомедова*



# «МЫСЛИ И ЧУВСТВА» 52-й венецианской биеннале



10 июня открылась 52-я Венецианская биеннале.

В этом году в старейшем и крупнейшем художественном форуме рекордное число стран-участниц — 77, включая первый павильон цыган, автором идеи и консультантом которого выступил Виктор Мизиано.

**П**омимо выставок в Арсенале, около трех десятков национальных павильонов в Джардини профессионалам и любителям contemporary art нужно осмотреть еще четыре с лишним десятка национальных экспозиций в самом городе.

И, надо сказать, голова шла кругом не только от количества представленного, но и от его разнообразия — модернизм, постмодернизм, неомодернизм, еще не получившие определения новые тенденции, а если прибавить к этому еще и ренессансную и барочную ситуацию самой Венеции, то прививка искусством, право, может привести к интоксикации, тем более если пытаешься все это охватить в течение нескольких дней. В идеале, конечно, было бы провести в Венецианской лагуне все лето, отсматривая по павильону в день. Но в данном случае это невозможно, а может, и не нужно, поскольку пропадет ощущение События, ибо, как говорил Монтень, «если сильно, то непродолжительно, а если продолжительно, то уже не сильно». К тому же опьянение искусством не самая плохая вещь. А потому, фиксируя в сознании самое интересное, самое впечатляющее, мы носимся по Венеции в состоянии эмоционального подъема, помогающего не замечать физическую и психологическую усталость. И конечно, в первую очередь мы спешим в Арсенал, где сто художников со всего мира выплескивают на нас воплощенные в визуальную форму свои чувства и мысли, ибо тема меж-





## Thinking and Feeling at the 52nd Venice Biennale

*The 52nd Venice Biennale opened on June 10th. As never before, it hosted 77 pavilions and presentations this year (plus the first pavilion of gypsy art, designed and curated by Viktor Miziano)*

дународной выставки в этом году — «Think with the senses — feel with the mind». Этой фразой исписана вся Венеция, взгляд то и дело выхватывает ее на заборах, рекламных щитах, на балконах палаццо, сумках, футболках.

Куратором международной экспозиции в Арсенале в этом году впервые в истории Венецианской биеннале был приглашен американец Роберт Сторр (в прошлом куратор знаменитого музея современного искусства MOMA в Нью-Йорке). Роберта Сторра называют создателем понятия «фестивализм», и, хотя он считается самым европейским из американских кураторов, от выставки в Арсенале кто с опасением, а кто с надеждой ждал каких-то неожиданных поворотов, сюрпризов, чего-то эффектного, непредсказуемого, артистического. Выбранная Сторром тема не только позволяла предположить попытку вернуть современному искусству живую эмоциональность, человечность и «серьезность» старого искусства, но и лишней раз укрепляла в этих ожиданиях интриги. Хотя сначала надо еще определиться с тем, как правильно перевести ее на русский: «Думайте чувствами — чувствуйте умом» или «Думайте с чувством, чувствуйте с умом». Не одно и то же, между прочим. В первом случае — поэзия, для которой логика необязательна, а туманный, мерцающий смысл желателен. Во втором — предостережение от крайностей рации и чувства. Как тут, забегая вперед, не упомянуть проект Дмитрия Гутова и Давида Риффа в Арсенале о судьбах смыслов текста в перипетиях перевода с одного языка на другой? Первоначальный ускользает, новый возникает. Впрочем, в данном случае, как ни играй вперёд, все это в итоге будет сводиться к одному — будьте людьми! Несложно было заметить, что куратор делал ставку на искусство, апеллирующее к вечным и базовым вопросам человеческого существования, первые из них — жизнь и смерть. И при этом он несколько дистанцируется от остросоциальных и политических тем. И хотя работ подобно плану достаточно, но они не определяющие и в общем контексте приобретают более широкий, общечеловеческий смысл.

Однако Сторр помимо этого предложенную им тему трактует приблизительно еще и так: «меньше теорий, больше действия». И вопреки ожиданиям делает вполне академическую добротную выставку современного искусства, достаточно политкорректную, умиротворяющую амбиции одних и выводящую из тени других, тем самым словно говоря: в искусстве нет понятия «третий мир», как и нет периферии. И при составлении экспозиции делает акцент на африканское и азиатское искусство. Впрочем, это можно понимать и так, что от старой доброй Европы и Америки — признанных лидеров contemporary art, вот уже на протяжении не одного столетия определяющих мировые тренды, он не ждет ничего нового, их эвристический дух угас. И новых, свежих идей следует ждать из стран «третьего мира». Справедливости ради следует заметить, что примет, подтверждающих это мнение, на биеннале было достаточно. А главный приз — «Золотой лев» — достался фотографу из Мали Малику Сидибэ за вклад в искусство. Художник представил цикл очень добрых, светлых фотографий о своих темнокожих соотечественниках.

И еще один момент, который обращает на себя внимание — на нынешней биеннале много живописи (в том числе и фигуративной). Что можно опять же понимать как возвращение.

И вообще практически не было вещей эпатажирующих, раздражающих, использующих дешевые зрелищные ходы для привлечения внимания, но зато представлено немало вещей явно эстетских, правда, не ограничивающихся только этим качеством.

Practitioners and connoisseurs of contemporary art are given a lavish treatment: besides the exhibitions in the Arsenale and about thirty national pavilions in the Giardini, there are also on view forty-odd national presentations in the city itself.

First the Arsenale. About a hundred artists are spilling out their feelings and thoughts in visual form, as if to remind us of the theme of this year's international exhibition: "Think with the Senses, Feel with the Mind". The motto ("pensa con i sensi, senti con la mente" in Italian) is in fact driven home at every corner of the city: it adorns the fences, signposts, balconies, palazzi, bags, T-shirts.

For the first time in the history of the Venice Biennale, an American artist has been invited to curate the international exhibition at the Arsenale. Robert Storr (who once curated the Museum of Modern Art (MoMA) in New York) is credited with the invention of the notion "festivalism". Although he goes as the most European of all American curators, people were looking forward to the exhibition at the Arsenale with misgiving: there might be in store for them some unexpected turns or surprises, something ostensive, unpredictable, artful. The theme Storr had chosen not only implied an attempt to bring contemporary art back to the sensibility, humanity and seriousness of the old arts, but also added more intrigue to it. Despite all the anticipations, though, Storr has produced a fairly well-spun academic exhibition of contemporary art. Keeping up the proprieties, it has sobered some and highlighted others, as if to tell us that there should be neither "the third world" nor the marginal in the arts. Moreover, emphasis has been placed on African Asian art. But it may hold another connotation: the curator seems to be expecting nothing of the old good Europe and America, the acclaimed leaders and trend-setters of



**АРСЕНАЛ**

Так, одно из красивейших произведений в Арсенале — огромные занавесы нигерийца Эль Анатсуи (дорогая парчовая ткань, переливающаяся драгоценными камнями, тканная золотой нитью) при ближайшем рассмотрении оказываются сделанными из бросового материала — раскатынных жестяных банок, крышек, этикеток и поясков. Это почти как у Ахматовой: «Ах, если б знали, из какого сора...».

Не меньшего впечатляющего имитационного эффекта достиг и итальянский художник Джузеппе Пенон, обивший стены одного из залов смятой характерными складками кожей, напоминающей кору дерева, а каменный пол, изрезав, уподобил обнаженной израненной древесине. Посередине зала лежит огромный, разрубленный вдоль ствол дерева, истекающий, будто кровью, настоящей смолой. И все это масштабно, монументально, красиво.

В зале со светящимися африканскими орнаментами (Кендел Гирс) все входящие в ультрафиолетовом свете автоматически становятся черными. Вопрос расовой принадлежности снимается. Вариация на ту же тему и в соседнем зале — в видео Минете Вари персонажи с европейской внешностью непрерывно деформируются, приобретая силуэты, напоминающие традиционную африканскую скульптуру.

Стены одного из залов украшают напоминающие средневековые миниатюры потрясающей красоты вышивки на больших шелковых полотнищах с изображениями скелета-смерти на синем сияющем ночном небе. Работа итальянца Анжело Филомено, живущего в Нью-Йорке.





В прямом смысле самый яркий проект в Арсенале — цветонеоновая инсталляция, сделанная американцем Джейсоном Родсом, скончавшимся в прошлом году. Слепящие разноцветные надписи, которыми светится современный город, — вывески отелей, баров, магазинов врываются в частную жизнь человека; в центре зала несколько хаотично разбросанных матрасов, подушек, одеял, на которых любой желающий может «отдохнуть». Наша реальность, атлас неба которой исчерчен рекламными брендами. Мы рождаемся не под созвездиями — мы рождаемся под вывесками. И под ними же умираем.

Вообще тема смерти, памяти, ухода и возвращения в уже иной ипостаси — одна из основных в этом году. Инсталляция «Прекрасное послезавтра» Луки Буволи — посвящение основателю итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти, который, пытаясь утешить свою умирающую дочь, сказал: «Наступит прекрасное послезавтра» («There will be a very beautiful day after tomorrow»). Буволи словно взял одну из футуристических картин Маринетти, написал поверх нее эту фразу, а потом разрезал полотно на фрагменты и отправил парить в пространстве и отбрасывать разноцветные тени на белые стены. И не поймешь, то ли эти осколки разлетаются, то ли, напротив, устремляются друг к другу. И какая картинка сложится в этом случае, остается только гадать.

Не смерть, а вечный сон усматриваются как тема видео француженки Софи Каль. Руки врачей в белых перчатках пытаются нащупать пульс у неподвижно лежащей пожилой женщины. Но безуспешно — жизнь в ней уснула.

«I Will Die» — одну-единственную фразу с растянувшихся вдоль длинного коридора в Арсенале шестнадцать экранов произносят десятки застигнутых камерой за повседневными занятиями людей самых разных возрастов, национальностей, профессий. Работа китайского художника Янга Зензонга. «Я умру» — это так банально, так естественно, что почти невозможно себе представить. «Я умру», но это будет потом и, может, даже не со мной. «Я умру» — какой ужас! «Я умру», а вы в этом уверены? «Я умру», но об этом не сейчас. Печаль, ужас, удивление, смущение, но чаще смех. Еще бы, ведь пока мы живы, для нас смерти нет, а когда она приходит, уже нет нас.

И лишь встреча со смертью «постороннего» нет-нет да и заставит задуматься.

Хотя чаще мы играем с ней, сами не понимая того, почти как мальчишка в видео Паоло Каневари, который играет сам с собой в футбол измятым мячом, странно напоминающим человеческий череп, играет на пустыре перед белградскими многоэтажками, разбомбленными натовскими самолетами. Бывают времена, когда смерть так обычна, что уже не пугает.

А порой мы прикрываемся красивыми идеями и строим из себя жертв, на самом деле являясь насильниками. В инсталляции аргентинца Леона Феррари «Западная христианская цивилизация» тема насильственного уничтожения одной культуры другой. Из розовой и черной полиуретановой пены художник делает ядерные взрывы, уносящие жизни тех, чьи глаза смотрят на нас из застывших клубов цветного дыма. А распятый на американском бомбардировщике Христос возносится, возможно, для того, чтобы сделать заход на следующий, несущий смерть «прихожанам» вираж.

Взрывы и в работе американца Чарльза Гейнса «История звезд». И речь здесь не об астрономии и не о космических взрывах. Инсталляция из двух частей — «Взрывы №19, 20, 21», «Часы авиакатастрофы» — представляет собой



contemporary art for a century or more: their heuristic spirit has faded. Fresh ideas are to be expected from the “third-world” countries. Fairly enough, there are signs galore at the biennale to see that this is really so. The Golden Lion Prize winner was Malick Sidibé, a photographer from Mali, for his contribution to the arts. He has shown a cycle of good light-colored photographs about his dark-skinned fellow countrymen. Furthermore, there are a great many paintings (figurative paintings as well) on view — another homecoming gesture, maybe. All in all, there are very few works on show that may be outrageous or annoying or employing cheap tricks to attract visitors. There are many works clearly of high aesthetic quality, to say the least about them, though.

The Russians on show are Andrei Monastyrsky, Dmitri Gutov, presenting a joint project with David Riff (who lives in Moscow) and Ilya and Emilia Kabakov (who live in New York).

Incidentally, Dmitri Gutov and Andrei Monastyrsky can be seen elsewhere, besides Venice: they, and Anatoly Osmolovsky, have been invited by Roger M. Buergel to exhibit at Documenta XII.

The works by the Russian artists are hardly purely aesthetic, even “Manas” by Ilya and Emilia Kabakov. Nor is there anything tragic about them. Perhaps the first part of the biennale’s motto (“think with the senses”) may be applied to most of them. Come to think of it, the “feel with the mind” is present in them too. In short, they are philosophic meditations inspired by real experiences and expressed in visual form.

Historically, the Russian pavilion was awarded only once, in 1993, when it had been designed by Ilya Kabakov.

There is a lot of controversy about the Russian pavilion this year, in fact. Those who engage in it are our fellow countrymen for the most part, of



course. Some like it, some do not, all for the same reason: too effective, too must high technology, too costly (meaning the costs of a project's production). However it may be, these things are well in line of the theme chosen by the curator of the pavilion, Olga Sviblova. Her theme may be articulated in this way: seek your own identity in a world framed by television or computer screens and overfilled with information flows—a real-turned-virtual world, in fact.

How far it meets Robert Storr's theme, one may wonder?

It does very well. More so, it gets well on with his attempts to return to everlasting basic questions of human existence—birth, death, loneliness, wish for others, desire of genuine things and, despite anything, hope. It is the hope that an artist's gesture may start a wave which will shake the world and turn it for the better.

*Lia Adashevskaya*

архитектурный макет города, состоящего из самых известных небоскребов мира, на который пикирует самолет. В основание макета вмонтированы часы. Ассоциации предсказуемы. Самолет падает — один из картонных квадратов переворачивается, и на его месте все приметы авиакатастрофы: обломки, кровь, гарь, «скорая», пожарные. И рядом на черном, усыпанном светящимися точками полотне зажигаются новые «звезды». Как можно заключить — души, освобожденные от тленной плоти.

Карта, но уже не звездного неба, а географическая в инсталляции художницы из Калифорнии Эмили Принс сложена из сотен альбомных листочков, на которых портреты мужчин в военной форме, словно срисованные с фото для документа. Снизу от руки карандашом накарябанный текст. Напротив — витрины с журналами, документами. Картотека погибших.

Сотни увеличенных газетных строк с цифрами жертв насилия в разные годы в работе испанца Игнаци Абаль.

Также для экспозиции в Арсенале были отобраны и произведения российских художников. Наше отечество в международной экспозиции представляют Андрей Монастырский, Дмитрий Гутов, сделавший проект совместно с американским искусствоведом, живущим в России, Давидом Риффом и, живущий в Америке Илья Кабаков, в данном случае работавший с женой Эмилией.

Дмитрий Гутов и Андрей Монастырский в этом году участвуют не только в Венецианской биеннале. Их, а также Анатолия Осмоловского Роджер Бюргель пригласил в Documenta XII.

Работы наших художников нельзя отнести к чисто эстетским, даже утонченный «Манас» Эмили и Илья Кабаковых. Лишены они и трагизма. По большей части они относятся к той части девиза биеннале, в которой первым



словом стоит «думайте». Хотя и «чувства» не являются ничего не значащим довеском. Философские размышления, инспирированные реальными переживаниями, облаченные в визуальную форму.

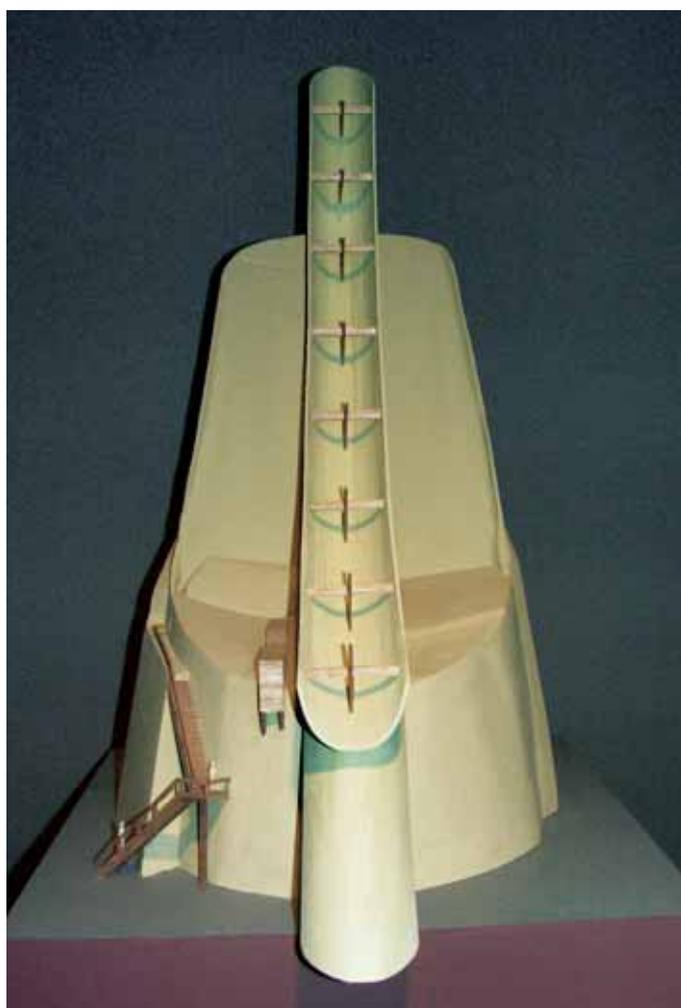
В Венеции Андрей Монастырский показал видеоинсталляцию о реальной жизни и ее идеальных моделях — «Тень зайца».

Заяц согласно символике группы «Коллективные действия», лидером которой является Андрей Монастырский, символ земли, ее плодovitости и ее страхов перед самой собой. Одновременные жажда жизни и страх перед ней. Эти страхи маскируются за красивыми, смелыми, идеальными моделями, которые чрезмерно плодovitый заяц порождает в беспорядочном изобилии. Культура кишит теориями. Но внезапно падающая тень зайца выдает их искусственность. Реальная жизнь лезет из всех щелей, выглядывает из-под каждого куста, не подчиняясь идеальным схемам, разрушая их, чтобы тут же создать новые. Экзистенциально-идеологическая размытость, когда идеология и экзистенция находятся, с одной стороны, в постоянном противоречии, а с другой — взаимнообратимы.

В уже упоминавшемся проекте Дмитрия Гугова о трансформации смысла в процессе перевода текста с одного языка на другой нарисованные обложки изданных в Советской России книг и журналов являются, по сути, этим самым переводом не просто полиграфии в живопись, но и вербального в визуальное. В результате мы в прямом смысле «читаем» картину и в то же самое время смотрим на нее, оценивая живописную и графическую пластику, то есть форму. Слова же заключают в себе не только свой изначальный понятийный смысл, но и пространственно-временной. Полотно «Маркс и Энгельс об искусстве. Советская литература. 1933» — концептуальное зерно проекта. Теоретики марксизма говорят именно об этой малости в искусстве, которая и составляет после всех интерпретаций смысловой остаток, который не поддается логическому анализу, а соответственно и буквальному переводу. Эта малость, не прочитываемая до конца, и оказывается главным импульсом для порождения новых смыслов. Ее нельзя объяснить, но можно почувствовать. Стенограмма заседания московской школы неомарксистов, озвученная в аудиосопровождении Давидом Риффом, обращается к нашему слуху. И так, мы воспринимаем что-то на слух, визуальное фиксируем услышанное и уже при чтении-смотреии получаем нечто, в большей или меньшей степени отличающееся от воспринятого на слух, некий добавочный смысл. Собственно, это к вопросу, насколько люди понимают друг друга, даже если говорят на одном языке.

Мифический город Манас, затерянный где-то в Северном Тибете и во времени, реконструируют в своем проекте Эмилия и Илья Кабаковы. Огромный кратер, вокруг которого восемь гор-башен, заставляющих вспомнить Вавилонский зиккурат, обитатели которых могут получать космическую энергию. Способы ее получения (см. прилагающиеся тут же на стенах чертежи и схемы) обыгрывают утопии и недавнее прошлое. В небе над Манасом его зеркальное отражение. Таким образом, вопрос о небесном или земном происхождении этой самой энергии остается открытым. Это лишь фантазии, утопические иллюзии, рожденные мечтой о возможном счастье в отдельно взятой стране. Изысканно красиво, космически непостижимо и печально.

Разумеется, все проекты кураторской экспозиции в Арсенале в пределах статьи упомянуть невозможно. Но определенно Роберт Сторр все же оправдал ожидания, в том смысле, что создатель понятия «фестивализм» сделал фактически музейную экспозицию, которую по своему наполнению можно расценивать, как альтернативу сегодняшнему отношению к искусству как развлечению, декоруму, эртертейнменту. Искусство, пусть это даже и игра, даже красивая и остроумная игра, которая порой вызывает улыбку, но искусство — это серьезно. Оно для того, чтобы мы не разучились думать и чувствовать.





## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ



С пафосом главного проекта совпадает национальный павильон США, почти музейная, сдержанная, минималистическая экспозиция которого посвящена памяти умершего более десяти лет назад известного радикала-минималиста 1970–1980-х годов Феликса Гонсалеса-Торреса. Куратор Нэнси Спектор из Музея Гуггенхайма не только показала работы художника, но и способствовала воплощению лишь задуманных — две белые мраморные чаши у входа.

Падающая с потолка и сложенная на полу в звезду цепь электрических лампочек, символизирующая Америку, как будто поминальные свечи. Пачки плакатов на полу (белый лист в траурной раме и фотография океана), которые каждый мог взять опять же на память, а потому пачки то уменьшались, то снова вырастали, когда подносили очередную партию — они словно дышали. Рассыпанные на полу, похожие на пули, лакричные карамельки — словно поминальная трапеза в духе минимализма. Люди брали их, кто по одной, кто горстями, и «угощение» от Гонсалеса-Торреса подносили снова и снова.

При жизни Феликсу Гонсалесу-Торресу не удалось представлять свою страну на Венецианской биеннале, не сложилось. Экспозицию в октябре разберут, но мраморные чаши у входа в американский павильон теперь останутся в Джардини навсегда...

Нэнси Спектор в рамках биеннале сделала еще один проект на тему продолжающегося диалога между живыми и умершими. В самом здании музея Пэгги Гуггенхайм выставка Мэтью Барни и Йозефа Бойса. Контакт получается на субстанциональной схожести материалов, с которыми художники один работал, а другой продолжает работать. У Барни это вазелин, а у Бойса жир.

Павильон Японии посвящен трагическим страницам в истории страны. Памяти Хиросимы. Инсталляция Мисабо Окабе «Есть ли будущее для



нашего прошлого. Темное лицо света» — результат девяти лет работы, в течение которых художник накладывал листы на бордюрные камни платформы в городе Уджина близ Хиросимы, на которых сохранились следы от атомного взрыва, и делал копии их рельефа в технике фроттажа — закрашивал грифелем поверхность бумаги, лежащей на камне. Вот уж действительно «скреб историю», как говорит Окабе о своей работе. Четыре тысячи листов, помещенных в рамы, покрывают стены павильона. Впечатление — картотека. И любой посетитель павильона может при желании ее пополнить — зрителям дают листы и грифели и предлагают самостоятельно сделать фроттаж на привезенных из Хиросимы камнях, которые в длинный ряд выложены тут же в центре зала. Таким образом, каждый лично может сделать соскреб с истории и тем самым почтить память погибших.

Один из лучших павильонов нынешней биеннале — павильон Франции. Живой классик современного французского искусства Софи Каль в духе постструктурализма создала масштабную работу о человеческих чувствах. Весь павильон посвящен анализу письма мужчины, расстающегося с женщи-



ной, реального письма, адресованного самой художнице и заканчивающегося словами, которые дали название всему проекту — «Береги себя».

Письмо как оно есть и становится главным героем срежиссированного Софи Каль спектакля. Художница отдавала письмо женщинам разных профессий (преимущественно творческих), возрастов и темпераментов с просьбой прочесть и проявить собственное отношение к посланию, как будто оно адресовано им. В роли реципиента среди прочих выступил и попугай (очевидно, женского пола). Эта реакция, зафиксированная на видео и фото, и стала темой проекта. Здесь действительно речь идет и о чувствах, и об интеллектуальном анализе. Проект Софи Каль — одно из наиболее точных попаданий в тему биеннале, заявленную Сторром.

Светящиеся письмена покрывают и павильон Великобритании, где удивила Трейси Эммин. Но не тем, что снимает покровы с сокровенного. Известная представительница «новой волны» в британском искусстве, в свое время прославившаяся тем, что выставила как арт-объект свою незастеленную кровать со следами любовных утех и получила за нее престижную премию Тернера и 150 тыс. фунтов стерлингов от владельца знаменитой лондонской галереи Саачи, а тем, как изящно и тонко она это делает в представленной в павильоне серии эротической графики. Неожиданный поворот к традиционному искусству скандальной перформансистки чем-то напоминает то ли раскаяние грешницы, то ли возвращение блудной дочери.

Вообще традиционной живописи и графики в этом году на биеннале действительно много. Здесь, очевидно, сказалось желание куратора привлечь внимание к вечным ценностям. Так, в австрийском павильоне, экспозиции которого в последние годы отличались новаторским характером, в этот раз была представлена живопись. Полностью живописным оказался и павильон Швейцарии. Центральный итальянский павильон, который по традиции был отдан под международный кураторский проект и доверен в этом году извест-



ному международному куратору Иде Джанелли, многие залы предоставил живописи. Здесь можно видеть работы Элизабет Мюррэй, Чери Самба, Изуми Като, Эспирито Санто, Сьюзен Роттенберг, Мартина Киппенбергер, Рауля де Кейзера. При создании красивейшей инсталляции итальянского павильона ее автор Нэнси Сперо опять прибегает к технике живописи.

Довольно красивыми оказались павильоны Египта и Греции, экспозиции которых, с одной стороны, выдержаны в национальной традиции, а с другой — используются элементы языка современного искусства. Это соединение дает интересный результат — чуть наивно, но довольно мощно в своей искренности. Не доведенная новыми технологиями до глянцевого блеска красота убеждает в своей естественности.

Буквально светится стерильной чистотой и белизной павильон Чехии и Словакии. В проекте Ирэны Жужовой не члвеческое тело, а человеческая кожа становится предметом рефлексии. Можно подумать, что перед нами лаборатория по деланию людей счастливыми путем замены старой кожи на новую. Ах, если бы мы были, как змеи, скольких бы проблем не знали! Но может ли кожа настоящая или метафорическая сделать нас счастливее, если счастье внутри нас?

Весьма интересен и павильон Испании, в котором наиболее удачно выступил Хосе-Луис Гуэрина с проектом «Женщины, которых мы не знаем». Мы их действительно не знаем, этих молодых женщин с фотографий и видео Гуэрина, что, впрочем, не мешает нам любоваться ими и одновременно испытывать какое-то шемящее чувство тоски еще прежде, чем узнаешь, что все эти прекрасные незнакомки, как пишут в сводках, «ушли и не вернулись». Неизвестное — вот главное слово проекта.

Совсем в другом смысле «великим неизвестным» немецкого искусства называют модную ныне поп-художницу Изу Генцкен, представляющую на нынешней биеннале Германию.

При помощи зеркал, блестящей фольги, венецианских масок, скафандров астронавтов и прочих подсобных средств Генцкен сотворила внутри павильона замысловатый и тревожный хаос, чем-то отдаленно напоминающий карнавал смерти, и назвала инсталляцию Oil («Нефть»). Самой нефти в проекте нет, но именно это природное богатство, по мнению художницы, источник конфликтов, причина климатических изменений и терроризма, супербогатства и бедности. Станный это все же проект. По отдельности все фрагменты инсталляции вроде работают, а вот вместе... Впрочем, возможно, художнице слишком хорошо удалось воссоздать хаос.

То же первое впечатление хаоса, но только ослепительного в многодельной инсталляции художника Дэвида Альтмейда в павильоне Канады. Сотни зеркал разной конфигурации отражают идиллическую картину лесной чащи (художник использует и настоящее дерево, растущее в канадском павильоне), где гнездятся птички, прыгают белки и бегают муравьи. Постепенно глаза привыкают к слепящей зеркальной феерии многократных отражений, и в этой природной биомассе начинают различаться очертания гигантской мужской фигуры, израненной множеством зеркальных осколков. «Полуразложившееся» тело великана становится частью природы, прахом, удобрившим почву. Несмотря на этот несколько отталкивающий момент, работа канадца несет в себе позитив философии, согласно которой именно природа гарантирует человеку идеальное бессмертие. И для собственного бессмертия человеку остается сушая малость — сохранить ее.

В археологические раскопки превращает диснеевских персонажей Тома и Джерри корейский художник Хунг Ку Ли (павильон Кореи). Белые скелеты кота и мыши висели на черном фоне в вечно длящейся погоне.

Рисованный мир становится для современного человека настолько реальным, что обретает плоть и главное — кость. Плоть всегда можно нарастить, было бы на что.

В соседней комнате Хунг Ку Ли с присущим культурам Юго-Восточной Азии изяществом, скрупулезностью и отсутствием сентиментальности рассказывает в видеосюжете и наполненной десятками жутковатых медицинских инструментов лаборатории-инсталляции о том, как виртуальное умирает (или возрождается) в реальном.

Именно тема смерти во всех ее модификациях — реальная и виртуальная, с кровью и без, насильственная и естественная пунктиром проходит по всей биеннале.

Но, пожалуй, наиболее сильно по своей пронзительности она раскрывается в новой видеоинсталляции Биля Виолы «Океан без берегов» («Ocean Without a Shore»), которую в рамках биеннале в старинной церкви Сан-Галло показывает Фонд Гуттенхайма. Но если быть до конца точным, то у Виолы это не смерть, а все та же жизнь, но только после. В полной темноте на месте алтарей светятся три больших вертикальных экрана, из глубины черного белого марева которых одна за другой появляются человеческие фигуры. Едва различимые вначале, они по мере приближения к зрителю проступают все отчетливее. Совсем близка. Скрывающая пелена оказывается стеной непрекращающегося проливного дождя.

Сначала сквозь нее тянутся руки, а затем проступает и весь человек, мокрый, чуть задыхающийся, уже не черно-белый, а реальный. Пришельцы напряженно всматриваются в темноту церковного пространства, словно пытаются рассмотреть в ней наши лица и тела, также скрытые для них в непроницаемой пелене тьмы. И понимаешь, что они не видят тебя. Станные гости, чуть по-медлив, разворачиваются и уходят обратно в водяной поток. Впрочем, некоторые из них так и не решаются даже на минуту выйти из своего мира. Осторожно, лишь на мгновение они, как слепые, протягивают вперед руку, но, не ощущая на коже привычной капли, отдергивают ее и отступают. Они появляются по одному — старики, дети, мужчины, женщины. Уже не имеющие родства, они обречены на одиночество, хотя их больше, значительно больше, чем нас, живых. Граница между миром и этим непреодолима. Живым место среди живых, а мертвым уже никогда сюда не вернуться. И почему-то сразу вспоминаешь видеопроjekt китайского художника Янга Зензонга. «Я умру».





## РОССИЙСКИЙ ПАВИЛЬОН

CLICK I HOPE

Комиссар Василий Церетели  
Куратор Ольга Свиблова  
Дизайн павильона Сергей Мироненко

При поддержке  
Фонда «Русский авангард»,  
ЦУМа,  
Издательской группы «Интерросс»,  
Арт-медиа Групп,  
MasterCard, ОАО «ТМК»

Юлия Мильнер  
CLICK I HOPE  
2007  
Net-art 2.0

«Я никогда не умру», кажется, говорят персонажи фильма «Последнее восстание» («Last Riot») группы АЕС+Ф, демонстрирующегося в российском павильоне. Во всяком случае, это не произойдет в том виртуальном пространстве, в котором оказались прекрасные телом и лицом подростки. Потому что смерть в мире, прячущемся за экраном монитора, тоже виртуальная, как и все происходящие природные и техногенные катаклизмы, хотя переживания по этому поводу вполне реальные. Именно они, эти переживания, эти чувства и делают придуманный мир настоящим. И даже более настоящим, чем тот, в котором мы живем (или уже нет?). Мы, как древние неопиты во времена сложения мифов, не различаем мир фантазии и мир реальности. Дистанция сокращается и постепенно виртуальный мир начинает замещать реальный. Белые начинают и выигрывают. В борьбе между пикселем и атомом победителем оказывается первый. И мы в реальном мире начинаем жить по законам мира виртуального, как будто больше нет боли, крови, болезней, старости, где фраза «Ваша жизнь сгорела» означает только то, что у вас осталось еще две. А когда сгорят и они, тоже не страшно, потому что можно начать сначала, имея в запасе все те же три. Здесь смерть не страшна, и жизнь, и своя, и чужая, — не главное. Главное — дойти до самого верхнего уровня, подняться на Олимп. И ты Бог. И вот тут и радость твоя, и восторг, и гордость самые что ни на есть реальные. И чтобы это все пережить, и всего-то надо кликать мышкой.





АЕС+Ф  
(Татьяна Арзамасова, Лев Евзович,  
Евгений Святский + Владимир Фридкис)  
**Последнее восстание.** 2007  
Видеоинсталляция

Александр Пономарев,  
Арсений Мещеряков  
**Душ.** 2007  
Инсталляция

Александр Пономарев  
**Волна.** 2007  
Инсталляция

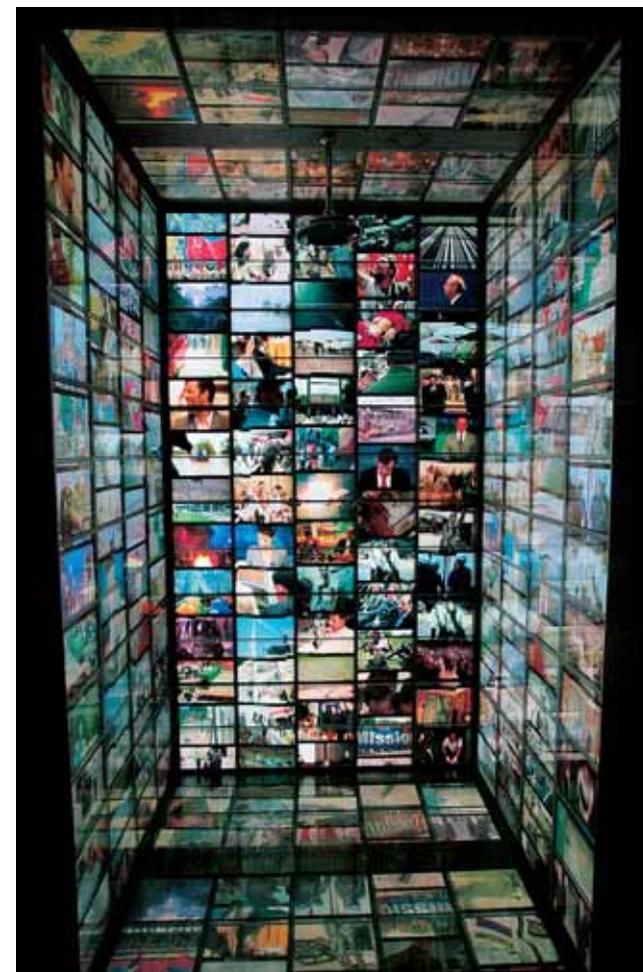
**Дворники.** 2007  
Инсталляция

И в этом контексте проект Юлии Мильнер «Click I hope» («Клихни «Я надеюсь»), давший название всему российскому павильону, приобретает двойкий смысл. Тем более в ситуации, когда визуально он ассоциируется со светящимся рекламным щитом, закрепленным на стене павильона. Правда, если и в этом смысле, то это реклама весьма позитивного чувства. И сбор подписей-кликов для бескорыстного выяснения градуса надежды и в каждой отдельной стране, и во всех вместе взятых, в общем-то, ничего крамольного в себе не таит. Ну что плохого в объединении людей в едином порыве надежды? Разве только то, что это объединение опять виртуальное, ни к чему не обязывающее. Тем более что вектор надежды у каждого направлен в свою сторону. Такова реальность нашего виртуального мира — единое человечество, состоящее из одиночеств.

О тотальном одиночестве человека в современном мире еще один проект нашего павильона — сверкающая и переливающаяся инсталляция «Связь утрачена» («Connection lost») Андрея Бартенева.

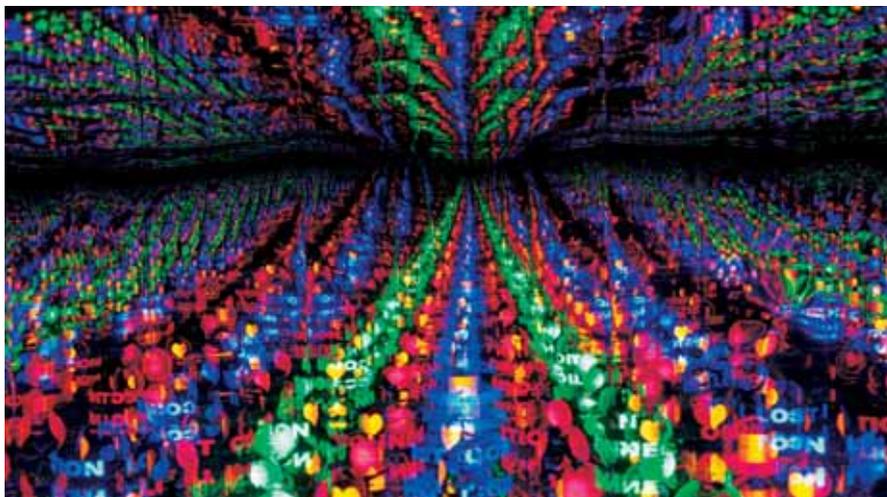
Бескрайнее поле из бесконечно отражающихся в зеркалах светящихся шариков с надписью «Connection lost».

— Это маковое поле, если вы помните «Волшебника изумрудного го-





Андрей Бартенев  
**Lost Connection.** 2007  
Инсталляция



рода», — говорит Бартенев. — Это поле заснувших сердец, когда одному человеку уже не нужно слышать голос, видеть глаза другого человека, касаться его, не нужно физического проявления, он находится возле компьютера и общается словами.

«Я надеюсь», — кликает человек, отправляя свое послание всем и никому в отдельности. И компьютер отвечает цифрой, означающей некое монолитное множество и никого конкретно. Связь вроде и есть, но она утеряна.

И, кажется, невозможно разрушить одиночество человека, заключенного в кокон душевой кабинки, где вместо воды из душа под названием СМИ на него обрушиваются потоки информации. Верти сколько угодно переключатель, «воду» выключить нельзя, разве что только изменить ее качество. Инсталляция «Душ» Арсения Мещерякова и Александра Пономарева, посвященная Нам Джун Пайку, который 40 лет назад сделал телевидение объектом художественной рефлексии, о свободе выбора человека, но только в рамках не им заданных правил. О его вынужденности жить в мире, где информация заменяет реальное событие, реальное проживание тех или иных ситуаций. Собственно, это еще одна вариация все той же темы: мир виртуальный — мир реальный.

Не столь удручающая, хотя и не слишком обнадеживающая ситуация в видеоинсталляции Александра Пономарева «Дворники», которая, собственно, о том же, с той лишь разницей, что благодаря потокам уже действительно воды и обычным автомобильным дворникам, которые очищают стекло экранов, дарит возможность хоть на мгновение увидеть реальную картинку живой природы — открывающийся за российским павильоном вид на Венецианскую лагуну. Но это все же видео. Настоящая же вода и настоящая лагуна в другой видеоинсталляции того же Пономарева «Волна».

В стеклянном резервуаре три тона воды приходят в движение от дуновения, производимого художником с экрана огромного монитора. Дверь на террасу, с которой открывается вид на лагуну, постоянно открыта, и реальные волны Адриатики эхом вторят волне в зале.

В новейшей истории биеннале русский павильон был награжден только однажды — в 1993 году, когда его делал Илья Кабаков.

О нашем павильоне в этом году много спорят. В основном, конечно, наши же соотечественники. Кому-то он нравится, кому-то нет, причем по одной и той же причине — чрезмерная эффектность, высокая технологичность, явная дороговизна проектов

(в смысле затрат на их производство). Но надо сказать, что все это отвечает теме, которую избрала куратор павильона Ольга Свиблова. А тема звучит приблизительно так: поиск собственной идентичности в мире, сформированном экраном телевизора или монитора и переполненным информационными потоками. То есть виртуальный мир, который стал нашей реальностью.

Вопрос — насколько это совпадает с темой биеннале, предложенной Робертом Сторром? Совпадает. Как и пролегает в одном русле с попытками обратиться к вечным, базисным вопросам человеческого бытия. Рождение, смерть, одиночество, тоска по другому, жажда подлинности и все-таки надежда. Надежда на то, что артистический жест художника сможет поднять волну, которая всколыхнет этот мир, и, возможно, изменит его к лучшему.

Однако сколь серьезной ни была бы тема 52-й Венецианской биеннале, мы все же переживаем ее как радостное событие.

*Лия Адашевская*

**Биеннале открыта для посетителей до 21 ноября. Церемония награждения национальных павильонов состоится в конце октября.**

**В конце 2007 года проекты российского павильона будут представлены в Москве, в ГУМе.**

**Решением Министерства культуры РФ комиссаром и куратором 53-й Венецианской биеннале назначены Василий Церетели и Ольга Свиблова.**

*Фото: Василий Церетели, Ирина Сосновская, Лия и Злата Адашевские*

*Поездка на Венецианскую биеннале сотрудников журнала «ДИ» стала возможна благодаря поддержке Московского комбината монументально-декоративного искусства и лично Сергея Горяева и Натальи Аникиной.*

# Искусство «нового реализма»?

На вопросы «ДИ» отвечают  
художники Татьяна Арзамасова  
и Лев Евзович.

Беседу ведет Лия Адашевская

ДИ: Вы ведь по образованию архитекторы?

Л.Е.: Да, в очень далеком прошлом.

Т.А.: Я даже поработала лет пять в проектном бюро.

Л.Е.: А я никогда нигде не работал и не хотел. Точнее, работал год у Андрея Бокова в Моспроекте в научном отделе. Там было свободное посещение. Я год свободно посещал, участвовал в каких-то конкурсах, а потом ушел.

ДИ: Куда?

Л.Е.: В никуда. И несколько лет мне было абсолютно непонятно, что дальше делать. Какое-то время я как художник занимался кукольной анимацией. И даже один раз как режиссер. Сейчас привычка мыслить монтажно помогает делать видео. А архитектурное образование развивает проектное мышление, то есть учит работать большими проектами, а не отдельными картинками. Плюс дает умение разрешать менеджментные ситуации.



ДИ: С какого года существует группа АЕС, и с чего все началось?

Л.Е.: Вначале мы работали отдельно. А в 1987 году меня и Таню пригласил Анатолий Васильев сделать к его спектаклю «Серсо», который он вез показывать на Запад, такую своеобразную рекламу..

Т.А.: Это все же была не реклама. Это был проект, который мы придумали как спектакль на листах бумаги. Он имитировал семейный альбом, который начинался в 1914–1915 году и заканчивался где-то в начале восьмидесятых.

Л.Е.: Но так как мы с Таней мало что понимали в полиграфии, нам посоветовали пригласить Женю Святского, профессионального полиграфиста.

Л.Е.: Ну и в результате сотрудничество дало какие-то результаты и постепенно становилось все более и более плотным. Мы вместе сделали дизайн нескольких книжек, а потом в 1989-м стали заниматься современным искусством, как мы его тогда понимали. А понимали мы его по-своему, не вписываясь ни в традицию официального искусства, ни в андеграунд.

Т.А.: У нас не было никаких обязательств ни перед одним кланом, ни перед другим, потому что оба они фактически были суть две части одного и того же.

ДИ: Но такая непринадлежность ни к тем, ни к другим должна была создавать определенные сложности, такая невключенность не способствует

*ет успеху. В нашей ситуации, уж будь добр, определись и играй по правилам какого-то сообщества.*

**Л.Е.:** Мы с этим столкнулись, когда приехали в 1989 году в Америку со своими первыми проектами, рассчитывая, естественно, на большой успех. Первый же наш разговор с людьми, которые имели отношение к русскому искусству, начинался с вопроса: а с кем вы?

**ДИ:** *С кем и против кого дружите?*

**Л.Е.:** На что мы дружелюбно мычали, что вообще со всеми дружим и ни с кем особенно. И что мы сами по себе. Сразу возникла стена отчуждения. Сейчас я считаю, что это был положительный момент непричастности.

**Т.А.:** Собственно говоря, это были нома и постнома. МОСХ и концептуализм.

**Л.Е.:** А все художники девяностых пошли другим путем. И это оказалось правильным. Московский концептуализм представлял собой довольно сплоченное сообщество, в котором были свои правила, отношения, обязательства. Это сейчас оттуда выделились персоналии. Девяностые были временем ярких индивидуальностей. При этом все понимают, что искусство очень разное и не нужно ничего делить, а можно просто прекрасно человечески общаться.

**Т.А.:** Поэтому у нас теплые отношения и с Куликом, и с Виноградовым & Дубосарским, и с Гутовым, и с Пономаревым, с Пузенковым и с другими.

**Л.Е.:** С очень многими. И никакой агрессии по отношению к концептуализму, к МОСХу мы не испытывали, равно как и особого интереса к их поискам. У нас был свой путь.

**Т.А.:** Невозможно начинать что-либо делать, если тут же кому-то целуешь руку. Ты уже сразу в «семье». А художник по определению, как у Г. Мало в романе — человек «без семьи».

**ДИ:** *Один из самых громких ваших проектов, о котором считают необходимым упомянуть почти при каждом представлении группы АЕС — «Исламский проект». Особенно после трагических событий 11 сентября. Вас даже записали в пророки. Как вы к этому относитесь? Художник действительно обладает даром предвидения, даром пророчества?*

**Т.А.:** По-моему, пророчество и есть искусство.

**Л.Е.:** Нет. Думаю, что художник не пророк в смысле получения божественных откровений по поводу близкого или далекого будущего. Художник — это художник.

**Т.А.:** Ты думаешь, что Иеремия не был художником?

**Л.Е.:** Он ничего визуального не оставил.

**Т.А.:** А может, он перформансист был. Откуда ты знаешь? Он, может, отличные стрит-перформансы делал на голову Иезавели. И Иоанн Креститель тоже был отличный художник-акционист.

**ДИ:** *Если согласиться с тем, что искусство — это игра, то мне нравится, к сожалению, не помню, кем высказанная мысль, что «игра — модель жизни, а жизнь — повод для игры».*

**Л.Е.:** И в этом смысле художник не пророк, потому что Иеремия явно не играл. Во всяком случае, он так про себя не думал. Словом, когда мы делали в 1996 году «Исламский проект», было ощущение, что за этим всем есть некая энергия, которая не входит в правила игры художественного проекта, что там есть нечто большее. Потом, конечно, это «нечто большее» оказалось уж совсем большим, чего мы не ожидали.

**ДИ:** *Но ведь именно произошедшая трагедия способствовала еще большему росту вашей популярности.*

**Т.А.:** Я не согласна, потому что, когда в 1997 году проект был показан в Граце, в Австрии, в Neue Galerie, причем в очень развитой форме — в виде «Бюро путешествий в будущее» («AES Travel Agency to the Future»), это впечатляло, и тогда были толпы народа и масса прессы. 11 сентября, я бы сказала, проект чуть-чуть академизировало.

**Л.Е.:** Наоборот. Проект от нас отделился. Он стал народным, в смысле глобальным и медийным.

**ДИ:** *Когда и как АЕС стали АЕС+Ф?*

**Т.А.:** Мы работаем с 1995 года, нас заинтересовал язык фэшн-фотографии для брутальных арт-проектов. И Владимир стал участником процесса.

## Art of “New Realism”?

*An interview  
with the artists  
Tatiana Arzamasova  
and Lev Yevzovich*

**ДИ:** *A cycle of your projects shows good-looking present-day teenagers in poses typical of classical-art personages. What do you want to say by mixing up visual clichés of different periods?*

**Т.А.:** There are a certain number of stereotypes behind all myths. Everyone knows them all too well. It doesn't matter whether they belong to ancient Greek or Roman myths, or Christian myths, or Sumerian myths. People have thought up not so many stories about themselves. The same kinds of gods and heroes go from story to story. There is no much difference between them, if you come to think of it.

**Л.Е.:** Well, I'd like to look at the matter from a different angle. Our latest cycle is in fact a certain new mythology of the real-turned-virtual space in which we exist. Computer video-games and Hollywood movies are in form very much like old-time battles. They are a la old masters paintings. The American painter John Carrin once referred to the historical vampirism of ancient and baroque painters. Like some vampires, we suck what we like out of the history of the arts. In this scanning of the present-day culture I can make out a luxurious, beautiful, baroque-style emptiness. There is at once something amusing and tragic to it. There is some strange new emotion in it, which I think we ourselves can't define clearly enough.

**ДИ:** *There is today a lot of talk about the rise of a “new seriousness”, about the return to eternal values. Take the theme of this year's Venice Biennale. Doesn't it look like returning to general human values?*

**Л.Е.:** Well, if you mean what we're doing I'd rather call it “new realism” than “new seriousness”. It's a view of new realism on what is happening in the world.

**ДИ:** Вы создали целый цикл проектов, главными действующими лицами которых являются тинейджеры: симпатичные современные подростки застывают в позах персонажей классического искусства разных периодов. Какой смысл в смешении визуальных штампов разных эпох?

**Т.А.:** Вся мифологическая база воплощается в нескольких уже действительно всем навязших известных позициях, не важно, принадлежит это античной мифологии, христианской или шумерской — все одно и то же. Люди придумали не очень много историй про себя. Все эти боги и герои последовательно проходят по кругу, и ничего не меняется.

**Л.Е.:** А мне кажется совсем наоборот. На самом деле последние серии — это некая новая мифология реально-виртуального пространства, в котором мы существуем.

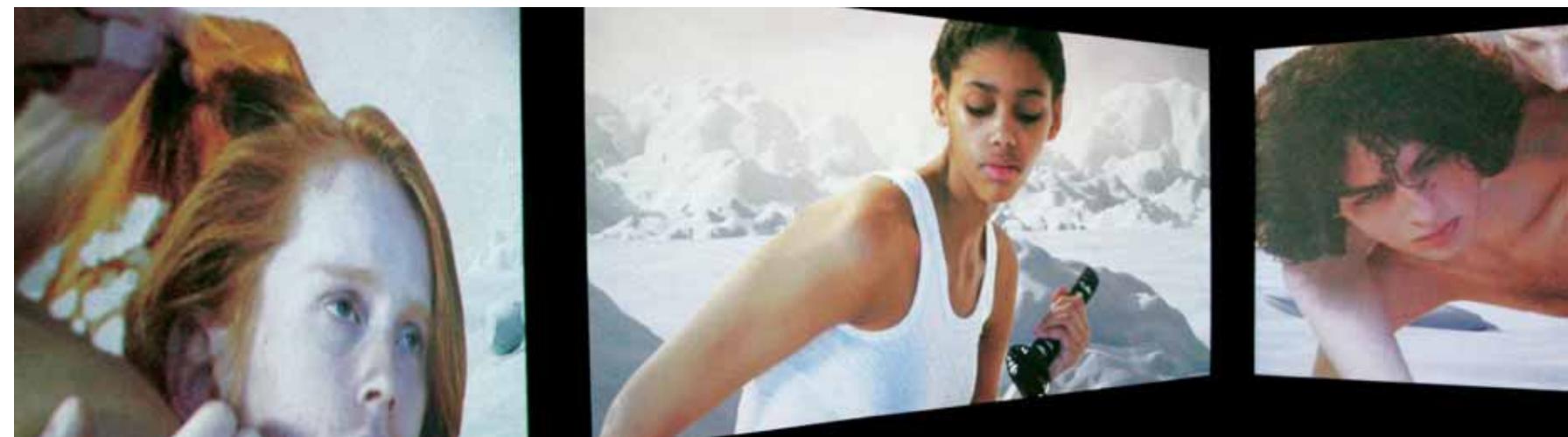
что весело — совокупляющиеся мышки на первом плане в фильме «Last Riot».

**Т.А.:** Мышки тоже фиктивные, компьютерные. И они роят виртуальных мышат.

**Л.Е.:** Мне видится в этом сканировании современной культуры такая пышная, прекрасная, барочная пустота. Это и смешно, и трагично одновременно. В этом есть какая-то странная новая эмоция, которую мы сами, по-моему, не очень определяем.

**ДИ:** Глядя на ваши работы, я почему-то вспоминаю о философии абсурда Камю. Все бессмысленно, поскольку перечеркивается смертью, но это не повод для того, чтобы приближать ее. Ваше мироощущение?

**Л.Е.:** Французский экзистенциализм — Камю,



уем. А форма компьютерных видеоигр или голливудских фильмов очень, кстати, напоминает эти старые сражения a la old masters paintings. А что касается античности или барокко, то замечательный американский художник Джон Каррин сказал про исторический вампиризм художников: «Мы, как некие вампиры высасываем из истории искусств то, что нам нравится».

**Т.А.:** И кажется созвучным нашему времени. Разумеется, это делается совершенно другим языком и по совершенно иным поводам. Это уже наполнено не католическим экстазом, другим.

**Л.Е.:** Если в «Action Half Life» мы играем в классические пусеновские композиции, то последний проект «Last Riot» более «караваджиский». И не только по барочным позам.

**Т.А.:** Но и по андрогинному типу.

**Л.Е.:** Для нашего времени характерно гендерное смешение, пол начал как-то смещаться, мерцать. И мы специально отбирали типы мужественных девушек и женственных юношей.

**ДИ:** Вы создаете своеобразные палимпсесты, где прошлое присутствует в настоящем.

**Т.А.:** Это вообще современная ситуация человеческого сознания. Из-за голливудской продукции, видеоигр и телевидения человек перестает разграничивать виртуальный мир и реальный.

**Л.Е.:** Это какое-то одно пространство. Неправильно говорить: прошлое присутствует в настоящем. Это в XX веке были начало и конец. А сейчас прошлое, будущее — все перемешано.

**ДИ:** И все ненастоящее. Все как бы понарошку. Разве

Сартр — всегда имел некий сюжет, нарратив, в котором как раз обычно дело кончалось тем, что герой совершал убийство или суицид. Трансгрессивный жест. У нас такой посттрансгрессивный мир, пардон за «навороты». В этом и есть художественная задача, которую мы решаем с помощью визуального ряда.

**ДИ:** Эта бесконечная приставка «пост». Мы все время «после». Философия постмодернизма, как известно, очень иронично относится к авторитетам, ставит под сомнение Истину, утверждая Мнение. И отсюда такой характерный игривый стеб по любому поводу.

**Т.А.:** Это называли «постмодернистской чувствительностью».

**ДИ:** Сейчас все чаще слышатся рассуждения о приходе «новой серьезности», о возврате к вечным ценностям. Пожалуйста, тема нынешней Венецианской биеннале — что как не попытка возврата к общечеловеческим ценностям?

**Л.Е.:** Касательно того, что мы делаем, это скорее не «новая серьезность», а «новый реализм». Новый реализм того, что сейчас происходит в мире.

**ДИ:** Как оцениваете нынешнюю Венецианскую биеннале?

**Л.Е.:** Что касается выставки в Арсенале, то я ожидал большего. Ведь Роберт Сторр — куратор очень сильный, всегда работает один и ориентирован на визуально и пластически яркие вещи. В данном случае он сделал мощную экспозицию, но она уже настолько добротная, что хочется видеть какие-то прорывы, воздух.

Т.А.: Хотелось бы, чтобы было более артистично.

Л.Е.: Мне не нравится, что получился банальный кураторский ход, когда прямому политическому искусству отводится сорок процентов, «звездам» первого мира — двадцать, а периферийные страны выделены в особую презентацию — тоже сорок, что, по-моему, не очень актуально — такая политкорректность. Кто-то сказал, я уже не помню кто, интернациональный арт-мир несколько подзаснул, но на очень хорошем уровне.

Т.А.: Я думаю, что просто наработан культурный слой идей, образов, технологий.

Л.Е.: Набор кураторских дискурсов.

Т.А.: У нас в фильме есть герой — Нарцисс. Он всматривается в свое отражение в воде и любит себя им. Таково современное искусство.

крытому взгляду на то, что происходит во всем мире, в том числе и в России, — мы как раз очень русские художники.

ДИ: *Как вы относитесь к мнению, что российская культура не столь сильна в визуальном плане по причине своей логоцентричности. Сильная привязка к слову и неискоренимая привычка читать, составлять содержательный текст мешает пластическому выражению.*

Л.Е.: Мне кажется, что с одной стороны это так: есть у нас такая логоцентрическая традиция. Что касается художников, то, например, Дейнека — художник мирового уровня. Он, может, и связан с литературой, как всякое фигуративное искусство. Но у нас существует довольно сильная театральная и кинематографическая



ДИ: *Как голливудская продукция. Все знают, на что нажать надо, чтобы высечь из зрителя искру сопереживания, эмоцию.*

Л.Е.: Нам очень приятно, что в одной из западных статей, где разбиралось и наше видео, высказывалось мнение, что это какой-то новый визуальный язык. Все привыкли, что русские обычно находятся в хвосте западных тенденций, а здесь язык, который претендует на язык следующего десятилетия.

ДИ: *Русская культура с определенного времени все время держит в поле зрения западноевропейскую культуру. Споры между «западниками» и «почвенниками» в тех или иных вариациях то затухают, то обостряются. Все это в той или иной мере связано с вопросами самоидентификации.*

Л.Е.: Мы абсолютные «антипочвенники». Мы работаем в России с тем материалом, который Россию объединяет со всеми другими странами. Например, мы снимали свои перформансы «Лесного царя», и начали с Царского Села и русской балетной школы. Но тем не менее абсолютно аналогичная проблема существует во всем мире, она глобальная. Просто в каждой стране есть свои нюансы. Как говорил Ростропович, раньше Чайковского японцы, американцы, русские, другие исполняли по-разному, а сейчас одинаково. Однако художник, конечно, не исполнитель, а «породитель» смыслов, и в этом плане мне кажется, что Россия — как раз очень интересная страна. Как и Латинская Америка, и все развивающиеся, быстро меняющиеся страны, потому что они куда более чутки к глобальным переменам, чем страны с устоявшимися культурными нормами. И в этом смысле — способностью к более от-

традиция. Например, Сергей Бондарчук вообще является изобретателем клипа. «Война и мир» — это первый клиповый монтаж. Существуют Эйзенштейн, Родченко, Таиров, Тарковский.

Т.А.: «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна — по пластике вообще чистый комикс.

Л.Е.: Это как раз то, с чем мы работаем в плане русской традиции. Меньше Тарковский, больше Эйзенштейн. То есть больше такой тоталитарной традиции, которая, как ни странно, адекватна современной глобальной медиальной культуре.

*В декабре 2008 года в Московском музее современного искусства, Ермолаевский, 17, состоится выставочный проект художественной группы АЕС+Ф. Организаторы: Московский музей современного искусства и галерея «Триумф».*



## дебют cornice

### ПЕРВАЯ ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

**П**редпоказ и открытие Венецианской биеннале в этом году совпал со стартом в Венеции ярмарки современного искусства «Cornice», инициированной влиятельными фигурами художественного мира, включая бывшего французского министра культуры Жан-Жака Айягона, ныне директора Palazzo Grassi, принадлежащего владельцу Christie's Франсуа Пино. Süddeutsche Zeitung утверждает, что это стало воплощением грезы куратора биеннале Роберта Сторра о параллельном венецианском событии.

Задача ярмарки — «воспользоваться присутствием в городе именитой арт-публики и представить произведения художников, в том числе выставляемые на биеннале.

В «Cornice» приняла участие и московская галерея «Pop/off/art» (директор Сергей Попов), на стенде которой были представлены проекты российских художников Кирилла Челушкина «Animation» (гигантские головы из пенопласта, с направленной на них видеопроецией), Виталия Пушнитского «Eclipse» (круглые картины-планеты, светящиеся изнутри), постмодернистские, многозначные работы Григория Майофиса и автопортреты Аладина Гарунова из серии «Self», балансирующие на грани фигуратива и абстракции.

Сергей Попов и Мария Мкртычева весьма сдержанно оценивают дебют ярмарки.

Организаторам «Cornice» — считают они — удалось сделать по-настоящему качественный и разносторонний проект. Однако публика, нагруженная основной программой биеннале, не всегда могла внести еще один пункт в план своего маршрута по Венеции. Возможно, именно по этому «Cornice» не оправдала коммерческих надежд как организатор ярмарки, так и большинства ее участников.

Сами организаторы заявляют о большом коммерческом успехе, многочисленных хвалебных отзывах критиков и выражают уверенность в том, что участвовавшие галереи полностью удовлетворены ее результатами. «Продажи картин не прекращались до самого закрытия. А несколько галерей распродали все в первый же день, несмотря на высокую стоимость отдельных работ, например картин Луко Фонтаны, Энди Уорхола, Хуроки Масуямы, Барри Бола, Мэтта Коллишейя, Стефана Балкенхола, Чака Клоза, Пабло Антчугарри и многих других, среди которых много художников — участников биеннале, это Герхард Ритчер, Сигмар Полк (Итальянский павильон), Георг Базелиц и Эмилио Ведова (Венецианский павильон), Эрнесто Вила (Павильон Уругвая) Габриэль Базилико (Арсенал).

В течение 5 дней работы выставки там побывало более 3000 посетителей. Среди почетных гостей — мэр Венеции Массимо Кассиари, советник по культуре законодательного собрания Милана Виторио Старби, представитель президента района Венеции Франко Миракко, коллекционеры и спонсоры.

В следующий раз «Cornice» пройдет в 2009 году (таким образом, она вновь совпадает с открытием биеннале). Количество участников возрастет до 100, сохранится ориентация на иностранные галереи (более семидесяти процентов участников первой ярмарки были из-за рубежа).

Галерея «Pop/off/art» также выразила желание повторно участвовать в ярмарке, аргументируя это тем, что правильно выбранная стратегия в бизнесе и искусстве должна возыметь свое действие, и долгосрочные планы «Cornice» по завоеванию внимания мировой художественной общественности осуществляются.

А в 2008 году «Cornice-дизайн» будет проходить в дни открытия архитектурной биеннале. На его стендах будут представлены лучшие образцы мебели со всего мира.

*Ирина Сосновская*



# ПУЗЕНКОВ

## WHO IS AFRAID

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
Ермолаевский переулок, 17  
16 октября – 11 ноября 2007

Организаторы



Партнеры



# профессия как социальный договор

На вопросы «ДИ»  
отвечает председатель  
МОСХ России,  
народный художник РФ  
Сергей Витальевич  
Горяев. Беседу ведет  
Лия Адашевская



**ДИ:** У любого действия, совершаемого человеком, есть своя мотивация: я это делаю потому, что... или для того, чтобы... И занятие творчеством не исключение. Для чего я рисую? У каждого свои причины. Но во все времена возникали некие общие настроения, тенденции, связанные с ролью, которую общество отводило художнику. В эпоху Просвещения изобразительное искусство занималось морализаторством, во второй половине XX века художники обращались к социальным проблемам, на рубеже прошлых веков ими владели идеи мессианства и т.д. То есть художники мыслили себя то просветителями, то обличителями, то мессиями или медиумами... Но главное — публика признавала за художниками все эти роли. А потом вдруг все, включая и художников, и они даже в большей мере, пришли к выводу, что все это лишь иллюзии и искусство ничего в этом мире изменить не может, ибо оно лишь рефлексия. Словом, иллюзии разрушены, а новые не возникают.

**С.Г.:** Может это и хорошо, что не возникают.

**ДИ:** Художники верили в истинность этих идей. И их убежденность отражалась в искусстве. Это было искренне. А сейчас что? При отсутствии иллюзий рождается искусство усредненное, равнодушное.

**С.Г.:** Оно не из-за этого равнодушное. В любом случае художник и социум находятся в некоторых взаимоотношениях. Художник зависим от социума, потому что социум его кормит. Если художник говорит, что ему достаточно иметь одного зрителя, то может быть и один зритель, если это спонсор или заказчик. Признание социума необходимо для художников — как внутренняя поддержка и оправдание собственного труда.

**ДИ:** Признание в качестве кого? Сейчас мы являемся свидетелями и участниками «мюзикхолизации» всей культуры. Художник согласен с тем, что его роль порой приближается к роли конферансье?

**С.Г.:** Если он адекватный, то явно или не явно, но согласен. Если он аналитически относится к себе, своему творчеству, своему месту в социуме, то явно согласен. Я по себе знаю, как ищешь отклик у зрителя, ждешь положительной рецензии, жаждешь успеха. Разумеется, можно делать искусство, которое «не для всех», а для узкого круга интеллектуалов, и можно хотеть нравиться всем. Но от желания быть признанным никто никогда не отделается. Исключение — люди, которые творят для себя. Но если у них найдется потребитель, оценивший по достоинству их труд, все сделанное приобретает новый смысл.

**ДИ:** То есть вы считаете, что под влиянием социума могут меняться установки художника?

**С.Г.:** Да, могут, причем у каждого времени свой механизм изменения. В советское время художник почти полностью зависел от своего сообщества. Художественные советы, закупочные комиссии состояли из художников, и авторы фактически друг у друга покупали

произведения. Вкусы и взгляды старших по возрасту и регалиям коллег заставляли кого-то вольно или невольно «подстраиваться», а кого-то, бунтовать. За пределами художественного цеха влияние было более опосредованным, не прямым. Сейчас положение изменилось. Частный потребитель, то есть большой социум, вмешивается в судьбу художника. Вмешивается политика — кто-то уходит вправо, кто-то — влево. Вмешивается экономика — меньше покупают для общественных и государственных нужд, больше для частных фирм, домов, квартир. И тут установки авторов могут существенно меняться: кто-то из авангардистов переходит к салонным вещам, некоторые традиционалисты, наоборот, сдвигаются в сторону авангарда и т.д.

**ДИ:** А как же призвание как основной признак профессионализма? Как быть с художественной традицией, школой, полученными навыками и про-

*фессиональными привычками, принадлежностью к определенному направлению в искусстве?*

**С.Г.:** Я разделю бы сегодняшний художественный мир на два лагеря по такому принципу: одни художники зарабатывают искусством, другие — нет. Степень профессионализма — сегодня менее определяющая вещь. Главное — покупают твои работы или нет. Многие и за границей, и у нас не продают продукта творчества. Преподают, где-то работают, получают пенсию, живут на ренту. Искусством занимаются для себя. У меня, например, занятие монументальным искусством «кормит» станковое. Даже у З.К. Церетели непонятно, рентабельны ли его монументальные проекты, а станковые вещи он вообще старается не продавать. Вот и получается, что перед любым художником — от президента Академии до выпускника художественного вуза — стоит вопрос — зачем? Правда, есть люди, которые знают ответ: они ориентированы на рынок, но их в России не очень любят, и вообще их количество ограничено.

Мне кажется, что абсолютное большинство творцов всегда хотели понравиться, завоевать потребителя, реализоваться именно как люди своего времени.

Почему некоторые художники занимаются актуальным искусством? Потому что они не видят смысла в повторении общепринятого. Не верят, что могут найти в традиционном искусстве то, что было бы так же энергично и ново. И наоборот, кто-то считает, что может найти себя в интерпретациях традиционного искусства, и это наилучшая форма самовыражения. Возможно и то, и другое, критерием может быть ответ на вопрос — зачем художник создает произведение.

Зачем он двадцать лет учился на художника? Неужели, чтобы хорошо учить детей, чтобы наученные им дети в свою очередь учили следующих? Это непродуктивно. Весьма желательно, чтобы профессиональный художник мог продать результат своего труда и занять благодаря этому свое место в обществе. Бывает, конечно, и иначе: в одной тусовке художник зарабатывает деньги, а в другой получает поощрения — внимание, ордена, но, с моей точки зрения, классифицировать художника и его место в социуме можно лишь исходя из критерия — как зарабатывает, сколько и только ли искусством.

Если человеку нравится произведение, он должен выразить свое отношение не в пустых похвалах, а в купюрах, приобретая продукт. В равной мере это относится и к актуальному искусству, и к традиционному. Такой подход можно назвать ремесленным, но он и профессиональный.

**ДИ:** *Вам не кажется, что современное искусство актуально не по сути и форме, а по степени включения в область досуга. Оно все более и более примеривается к роли развлечения. Сегодняшние биеннале превращаются в настоящие шоу, в которых перформансы, акции — цирковые номера в программе открытия. Акционное искусство когда-то возникло как протест против коммерциализации. Его нельзя продать. А теперь оно превратилось в трюк для привлечения зрителя, стало частью коммерции, стало бизнесом. В Гуггенхайме прошла выставка мотоциклов. Ее организаторы увидели в нем знак, символ, метафору XX века: скорость, опасность, риск, жизнь, смерть и т.д. В музей пришли люди, увлеченные не только искусством и скорее не столько им. И что же? Они оценили только дизайн. Они не сумели прочесть символы. Приблизила ли их эта выставка хоть на шаг к пониманию современного искусства?*

*Едва ли. Разве что утвердила в мысли, что искусство — это область досуга, но парадоксальная и непонятная. Я нахожу, что изобразительное искусство сегодня самое маргинальное из всех искусств.*

**С.Г.:** Бессспорно.

**ДИ:** *Оно пытается вырваться из этого замкнутого круга. Не устраивает художников роль маргиналов.*

**С.Г.:** Не устраивает название — маргинал, а вот стилистика абсолютно устраивает. Это следствие образа жизни и имиджевого строительства последних лет тридцати.

**ДИ:** *Гораздо больше. С того момента как изобразительное искусство пожелало избавиться от балласта литературы, художники занимают все более и более маргинальное положение. Но если бы их это устраивало...*

**С.Г.:** Ну, это тоже игра. Нам маргинальное поведение Ван Гога или Гогена не мешает. Не менее «отвязно» вел себя Саврасов в России. Но его простили, поддерживали, и он воспринимался не как маргинал, а как один из классиков русского реализма. И вообще личная жизнь художника мало кого трогала. Современный мир в большей степени связан с личностью художника. Сегодня нельзя отгородиться своими работами от собственного имиджа.

Вернемся к зрительскому восприятию дизайна. Зритель может быть воспитан только на Шишкине и Саврасове. Но вместе с тем он восхищается красотой обводов «Феррари», он понимает современный язык пластического искусства, потому что он связан с конкретным объектом. И ему не нужна узнаваемая ассоциация, его волнует, насколько машина красива, возможно, даже в ущерб каким-то другим качествам. Связанный с конкретным объектом дизайн становится зрительским искусством.

Дизайн сродни беспредметному искусству. «Беспредметников» лучше всего покупают в Германии. Не случайно культура дизайна там наивысшая. У сегодняшних западных художников, которых мы все чохом обвиняем, что они не умеют рисовать, беспредметные вещи получаются лучше и подчас осмысленнее, чем у нас. Они привыкли рассуждать и творить в системе тектоники, а не прямой ассоциации. Вы спросите, при чем тут потребление искусства? Вот в том-то и дело, что потребление разное. Очень мало людей относится к автомобилю как к произведению искусства, скорее как предмету потребления. И тут значительна роль художника. Да, он работает на зрителя, на его потребительский интерес, но и в какой-то степени формирует вкус, диктует моду и прокладывает пути развития современного искусства.

**ДИ:** *В системе ценностей искусство — область чисто духовной деятельности. Его предмет не утилитарен. А машина, даже самая красивая, не станет предметом искусства.*

**С.Г.:** Да, в традиционном представлении настоящее произведение искусства — вещь абсолютно ненужная. Оно должно только нравиться, воздействовать на эмоции. Чем менее утилитарно, тем больше оно относится к искусству. В этом плане станковое искусство в более тяжелом положении. Хорошо, если произведения подлежат котировкам аукционистов, тогда люди просто вкладывают в них деньги, как в ценные бумаги. Это дает возможность художникам процветать. Хотя работать приходится в рамках стилистических обязательств перед своим галеристом: изменение стиля не приветствуется, регламентируется количество продук-

ции, потому что это рынок, нельзя допускать его обесценивания за счет перепроизводства.

В России ситуация на рынке искусства совершенно иная — люди покупают для души и тратят деньги без всякой надежды потом это продать.

С одной стороны, вроде бы хорошо когда покупают то, что радует глаз. С другой — это заставляет художника делать только то, что купят. Хорошо, если покупают «твое», хуже — если нужно имитировать «чужое» — то, что легко продается. И в том и другом случае диалог все равно существует, это работа не только на потребу, но и на формирование вкуса будущего. Он изменится, как меняется мода на архитектуру, автомобили. Постепенно к нашему интерьеру, темпоритму жизни и состоянию души, наверное, все меньше и меньше будет подходить пасторальный пейзаж «а ля Саврасов».

Я не вижу в этом ничего оскорбительного для искусства. Это дает возможность естественно развиваться искусству и арт-рынку, дает художнику возможность не быть маргиналом. Художник как член общества встроен в систему товарообмена в государстве. Человек, который честно работает, отделяется от маргинальности. Он нормальный член общества. Художник, создающий то, что соответствует чаяниям и потребностям общества, счастлив.

Что плохого в том, чтобы жить в системе некоего социального договора с обществом: ставить памятники, продавать картины, выполнять заказы на интерьеры квартир, проектировать дома, украшать ландшафт, создавать спектакли, придумывать фантастические шоу из бенгальских огней... Все это и значит работать на потребителя и служить обществу.

**ДИ:** *Если станковому живописцу сказать, что его картина будет элементом декорации помещения, он воспримет это как смертельную обиду?*

**С.Г.:** Под «Брак в Канне Галилейской» Веронезе в Версале целый зал построили. С моей точки зрения, это говорит только о том, что картина — принадлежность интерьера. В создании среды она не только архитектурно декоративна, но и несет массу подсознательных, часто литературных задач, и самое важное, картина — главная часть этого версальского интерьера.

Бывает, предложишь заказчику сделать что-то ультрасовременное. А он говорит: у тебя в кабинете висит Грабарь, Зверьков, а нам что предлагаешь? Я же не для заказчика создавал интерьер собственного кабинета, а чтобы он нес информативную нагрузку, необходимую мне для работы. В этих произведениях есть классическая традиция, виден прорыв пространства комнаты — взгляд на картину, как в окно. Они напоминают о том, что меня окружает мир художников. Офисный же интерьер должен быть другим. Мне нужна картина Кати Григорьевой или Оли Герасимовой, поскольку передо мной стоит другая задача. Мне нужен энергетический прорыв из рамы картины, чтобы подчеркнуть сдержанную геометрию урбанистического интерьера. Я это чувствую. Но все равно отношусь к картине, как к инструменту для создания чего-то большего — мира... Никогда не делаю интерьеры с собственной живописью, потому что мои картины написаны для выставочного зала. Я удивляюсь людям, которые их покупают, и никогда не интересуюсь, как они висят, потому что мне это кажется странным: они не для жилья. И рассчитаны на то, чтобы их было сразу несколько, не менее трех, тем более что моя живопись в психологическом плане не вполне станковая

вещь, как ее принято воспринимать. Вообще люди имеют право делать с моими холстами все что угодно, потому что они их купили.

Есть люди, для которых покупка картины — вложение денег, а для других важна ассоциативность. Ни в том, ни в другом случае я не склонен осуждать потребителя и считать художника в чем-то ущербным, если потребитель относится к его произведению иначе, чем он рассчитывал.

Создатель предмета искусства, как мастер, который сплел лапти, не должен переживать, куда в них пойдет человек. Это прекрасно, что у произведения, созданного тобой, появляется своя жизнь, и поэтому покупатель картины, как правило, выкидывает твою раму и делает свою.

**ДИ:** *У художника, который не относится к своей картине как к вещи, должны возникать довольно серьезные проблемы с оценкой того, что он создает. Если он продает кусочек духовности, это странно звучит. «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Но для художника его творение — не рукопись, а вдохновение. В этом противоречие.*

**С.Г.:** Да. Непонимание этого и порождает маргинализацию сознания. Конечно, художнику трудно согласиться, что он создал просто предмет. Но тем самым он загоняет себя в трудную ситуацию. Создавать свой мир — задача духовная. Становишься личностью, и она проявляется в любой твоей деятельности. Тут нет противоречия. Писать картины — ремесло, и вполне достойное.

**ДИ:** *А теперь скажите, зачем вы рисуете? Зачем вы стали художником?*

**С.Г.:** Живопись — форма самореализации. Одна из форм. Так сложилось, что у меня это стало получаться. А начал я заниматься живописью как человек, у которого была потребность признания именно в этой сфере. Когда писал картину, мечтал, что она попадет на выставку, будет нравиться. Другие формы самореализации оказались связаны с этим ремеслом. Искусство стало основным делом, а организация производства, строительства — возникла дополнительно.

**ДИ:** *Вы увидели в искусстве область, в которой сможете о себе заявить?*

**С.Г.:** Да, причем с удовольствием и с определенной перспективой.

**ДИ:** *Для вас это потребность, потому что вы не можете не писать?*

**С.Г.:** Я не могу ничего не делать. Я должен чем-то заниматься, и хорошо если это связано с людьми. Мне необходимо быть в общении со зрителем, потребителем, публикой, социумом. И поскольку мое окружение с детства было околхудожественным, контакт с социумом выражался в создании чего-то моего, узнаваемого как мое и претендующего на успех и самость. В 1970-е, когда я еще учился в Строгановке, все, даже те, кто занимались керамикой, дизайном, хотели стать станковистами, живописцами. Все писали картины, мечтали выставляться. Это был выход творческой энергии, потому что все прикладное, сделанное для чего-то определенного, считалось чем-то низменным — ради денег. Даже такие мастера, как Николай Андронов, говорили, что «монументалка» — это халтура для денег, а настоящие вещи я делаю, когда пишу картины. Инте-

Сергей Горяев  
**Москва–река**  
1972  
Холст, акрил



ресно, что он позволял себе такие высказывания, будучи титулованным монументалистом. Я не понимаю этого. Мне же уже тогда прикладная вещь казалась очень привлекательной, потому что в ее создании участвуют большое количество людей. Начиная от проекта до реализации идеи в него вливаются все новые и новые люди. Это интересно: Это мой хеппенинг. Ты что-то придумал, а делают все вместе. Когда мы восстанавливали МОСХ России, мы считали этот процесс перформансом, в котором одновременно участвуют сотни людей. Он получился, и я считаю это своей заслугой. Я, наверное, социален по своей природе.

Вообще самоопределение в сфере культуры гораздо более индивидуально, чем в иных областях. Для меня создание любого предмета — колоссальное удовольствие. Материализация идеи приносит громадное удовольствие. Этот стимул действует в занятиях разными видами искусства, а работа определяет отношения с социумом.

**ДИ:** Как вам 52-я Венецианская биеннале?

**С.Г.:** Субъективно мне кажется, что она слабее предыдущей. Ровнее и менее интересная.

**ДИ:** Но более академичная.

**С.Г.:** Академичная стыдливо, потому что больше вещей холст-масло и меньше хеппенингов, чем прошлый раз. И вещи холст-масло не являются теми, которые могли бы определить пластическое лицо биеннале. Но очень приятно порадовал наш павильон. Было ощущение того, что у нас в целом очень респектабельное, мощное и серьезное искусство.

**ДИ:** Но именно эту, как вы сказали, респектабельность наши же критики и ставят в вину российскому павильону. Обвиняют в помпезности. На фоне Европы, которая предстала очень спокойной, серьезной, вдруг такой русский размах. То есть затраты, явно не малые, которые ушли на изготовление работ, ставят в укор.

**С.Г.:** Европа уже до такой степени пропитана политкорректностью и социализмом, что меня это просто раздражает, и я не понимаю подобных претензий. Меня всегда ужасно раздражало, что русские бедные и что Министерству культуры не на что отреставрировать щусевский павильон, и что наши программы могут брать чем-то другим, но только не бюджетом. А в этом году павильон России показывает глубину, мощь и респектабельность нашего искусства. Фильм группы АЕС+Ф произвел на меня глубочайшее впечатление. Равных ему в видеоарте, во всяком случае среди национальных павильонов, с моей точки зрения, не было. Могут ру-

гаться сколько угодно, но абсолютная принципиальность и твердость Ольги Свибловой и дала это качество.

**ДИ:** Этот год юбилейный для Российской Академии художеств. В июне она отметила 250 лет. Ваша оценка деятельности одной из старейших в нашей стране институций?

**С.Г.:** Я вырос в атмосфере идейной конфронтации между моим отцом и Академией художеств СССР и полного неприятия его там. Конечно, Николай Афанасьевич Пономарев, бесспорно уважаемый и любимый мной человек, возглавив уже Российскую Академию художеств, внес свою лепту в ее преобразование, и самое главное в этом то, что он подготовил почву, чтобы Зураб Константинович Церетели мог занять место президента Академии. Я имею в виду то, что сейчас происходит, и в частности прошедшие выборы новых членов-корреспондентов и действительных членов, могло произойти только в Академии, возглавляемой Церетели, как это ни оценивай. Но бесспорно, сегодня Академия — это живой организм, сердцем которого является замечательный человек и выдающийся художник нашего времени. В делах Российской Академии художеств принимает участие вся его семья, и это не снижает ни его достоинства, ни достоинства Академии. Думаю, разговоры о том, что в Суриковском институте, возможно, появится факультет contemporary art, и то, что Василий Зурабович — комиссар нашего павильона в Венеции, и то, что все это нормально воспринимается в сегодняшней Академии художеств — это напрямую результат именно той позиции, которую занял Зураб Константинович, его постмодернистской широты взглядов. Во всяком случае, наравне с академической выставкой, в экспозицию которой входят произведения из коллекции Императорской Академии, легко можно представить в скором будущем выставку contemporary art художников-академиков.

По крайней мере творческая позиция этого направления тоже будет приниматься во внимание. Ведь сколько лет определенные круги традиционалистов делали вид, что этого искусства просто не существует. А сегодня Российская Академия художеств обращает на это внимание, и Президиум идет смотреть «Верю» и выставки биеннале. И надо сказать, что Московский музей современного искусства нельзя рассматривать вне академического контекста. Я думаю, что при низком уровне интереса со стороны государства к искусству, если бы не было Церетели, если бы не было привлеченных им лично людей, юбилей Академии не стал бы таким событием художественной жизни.

## праздничные мистерии аршакуни

*В декабре в залах Третьяковской галереи состоится персональная выставка художника в связи с юбилеем: в мае этого года Завену Аршакуни исполнилось 75 лет. Завен Аршакуни живет и работает в Петербурге. В этом городе он родился, здесь стал художником.*

Каждый город замечателен и особен не только своим географическим положением, архитектурой, образом присущей ему жизни, но и, быть может, прежде всего людьми, чье творчество в самом существенном укоренено здесь.

Петербург и Москва — два главных художественных центра страны всегда смотрят друг на друга взыскательно. Есть своего рода соперничающее сотрудничество в деле развития отечественной культуры. И есть имена, в связи с которыми определяются понятия — московская или петербургская школа. К таким именам относится имя Завена Аршакуни. Если сегодня написать два слова — петербургская Живопись, прописной буквой указав смысловой акцент, то следом удастся расположить не слишком длинный список имен, среди которых имя Аршакуни окажется из первых не только по алфавитному принципу.

Завен Аршакуни родился в Ленинграде в 1932 году. Живопись всегда представлялась ему самым интересным занятием. Его детские рисунки еще до войны выставлялись на Невском в витринах кинотеатра «Титан». Это были групповые выставки детского творчества. Интерес к искусству, по-видимому, унаследован от родителей: отец Завена, скульптор, работал в мастерской Томского, но еще большую роль играла мать, горячо поддерживавшая увлечение сына.

Родители погибли, отец — на фронте, защищая Ленинград, мать — от голода в блокадном 1942 году. Завена в эвакуации в Костромской области в детдоме нашел брат отца и увез к родственникам в Ереван.

В семье его опекали как сына старшего брата, что очень важно для армянской родовой и культурной традиции. Удивительно, как это было возможно в разоряемой войной стране, в 1943 году. В Ереване был мир, в Ереване цвели розы, запах роз запомнился Завену на всю жизнь.

После войны Завен учится в СХШ, по окончании которой поступает в институт им. И.Е. Репина. Старшие классы СХШ, первые курсы института были очень интересным периодом жизни. Рядом с ничего еще о жизни не знавшими мальчишками учились люди, вернувшиеся с фронта. В общении с ними формировался уникальный человеческий опыт, в котором запечатлелись и драма войны, и самые светлые надежды послевоенного времени. Это не отозвалось напрямую в творчестве Завена Аршакуни, как в творчестве многих старших художников, глубоко задетых войной, но заложило глубокий фундамент в понимании жизни и ее ценностей.



В Академии Завен учился в мастерской профессора Серебряного. Учился хорошо, даже получал именную стипендию. И, как рассказывает художник, учились они друг у друга, всегда было интересно смотреть, как работает другой, и делать выводы для себя. Однокурсниками Завена Аршакуни были Минас Аветисян, Валерий Ватенин и давний друг, прекрасный петербургский художник — Герман Егошин.

Интересно коснуться пересечений творчества Минаса Аветисяна и творчества Завена Аршакуни. Замечательно одаренный, яркий Минас сыграл огромную роль в формировании современного изобразительного искусства Армении. Несомненно его влияние на творчество более молодых, следовавших за ним художников.

Талант Минаса очень высоко оценивал и Завен еще в их студенческие годы. Магии авторитетов среди сверстников быть не могло, но роднило многое: и мощный колористический темперамент, передающийся армянским художникам то ли через гены, то ли через сложившуюся издревле культурную традицию, и интерес к зарубежной художественной культуре, прежде всего французской, который в Армении стал чувствоваться гораздо раньше, чем в других республиках Советского Союза (еще учась в Академии, Завен провел полтора года в Ереване в конце 1950-х годов).

Интересно, что в такой схожей культурной реальности сформировались два очень ярких художника, оказавших влияние на искусство Армении и Петербурга.

Корни армянина по отцу и русского по матери Завена Аршакуни, находились в Ленинграде, здесь им сделано все самое значительное, что суждено было творчеством, и пережито все самое главное, что суждено было жизнью.

Жизнь как театр — старая метафора. Но для понимания творчества Завена Аршакуни эта метафора представляется весьма продуктивной и сразу в нескольких смыслах. Один из наиболее интересных периодов его творчества связан с работой в ТЮЗе у знаменитого Зиновия Карагодского. Хотя Аршакуни не считает себя специально театральным художником (в театре он, по его словам, делал ровно то же самое, что в обычной живописи), но образ города, созданный, например, в декорациях к спектаклю «Трень-Брень», «закрывает» привычные для художника городские сюжеты в целостное жизненное пространство, в котором может быть сыгранно любое действие.

Этот опыт «театрализации» в дальнейшем скажется во всем творчестве художника, когда он будет касаться темы города. Одно из возможных объяснений того, что Петербург Аршакуни — не привычно серый,

Завен Аршакуни

**Подруги**

1972

Холст, масло

**Осенние трамваи**

2005

Холст, масло



а яркий, насыщенный цветом город, основано также на опыте работы в детском театре: конечно же, мир детства цветной, таким он и должен быть в театральных декорациях. И можно сделать следующий шаг — объяснить форсированную цветность Петербурга в творчестве следующих поколений художников влиянием тюзовских постановок Завена Аршакуни.

И еще одно «театральное» наблюдение. Париж Марке, Боннара или импрессионистов всегда оживлен движением экипажей, множеством прохожих, даже если даны они, как у Марке, предельно условно.

Петербург Аршакуни оживляется совсем иными персонажами, иными «действующими лицами». «Герои» его городских сюжетов — петербургские трамваи и буксиры. Они ведут себя, как одушевленные существа. Буксиры у причала стоят, как лошади у конюшни. Трамваи под осенним дождем в вихрях листопада сбиваются в стадо, словно заблудившиеся овцы. Эта своеобразная урбанистическая анималистика лежит в основе неповторимого пластического мифа, написанного художником о Петербурге. Единорогие трамваи и водоплавающие, круглобокие рыбы-киты — буксиры обитают в пространстве городских стихий, возникающих вследствие разложения света на почти спектрально чистые цветовые составляющие.

Удивительна способность художника передать мягкое свечение дождливого петербургского дня чистыми яркими красками теплой части спектра. Так знать, так тонко чувствовать, так уметь выразить Петербург, его восхитительную, быть может, немного грустную поэзию может только человек, рожденный этим городом, живущий с ним одной уже долгой жизнью.

## § Будни и праздники

Мощный, взрывной колористический темперамент художника, его личная яркая жизненность обращают творчество к сюжетам, в которых жизнь и цвет достигают ликования. Ряд картин посвящен сценам городских праздников и гуляний: «Праздник Победы на Неве», «Золотой день в новом районе», «Гуляния в ЦПКиО», «В Летнем саду»... Многочисленны вариации этих тем.

«Набережная в Ялте», где из ночной бездны моря свет выхватывает сияющий круизный лайнер, озаряя толпу гуляющих; прогулки «В Летнем саду», залитом теплым янтарно-медовым светом «Рождество в доме», где свет творит свою праздничную мистерию, демон-



**Набережная. Выпал снег**

1994

Холст, масло

**Осенние трамваи**

1995

Холст, масло





стрируют нам, что подлинное искусство живописи — в тайне стихии света, свет — одно из первых чудес творения, и лишь таланту живописца дано овладеть им благодаря тонкому чувству его цветовых качеств.

Очень интересна тема цирка — праздника, магия которого построена на предельных возможностях человеческой пластики, интенсивных эффектах каждой выразительной формы. Цирку посвящены многие работы самых замечательных художников XX века. Свой цирк у Пикассо розового периода, свой — у немецких экспрессионистов, пугающий, драматический, фантазмагорический у Макса Бекмана и Жориса Руо. Другое дело, искрящийся жизненностью, полный музыки цвета цирк Дюфи и Шагала.

В ряду таких сопоставлений цирк Аршакуни не уступит никакому в своей красочности. Свет и цвет звучат здесь, как гром восхищенных аплодисментов. Но есть какие-то черты, которые не позволяют сказать, что это самый счастливый цирк на свете. Возможно, явная композиционная собранность, возможно, интенсивные тональные контрасты, но что-то указывает на то, что этот праздник вершится в довольно драматическом мире. Нет ни угрозы, ни назидания, тем более мрачного пророчества, но есть память о том, что остается будням.

Будням в работах Аршакуни присущ иной ритм. Уже его парковые гуляния происходят неспешно, созерцательно. Движение вовсе замирает в многочисленных «Беседах в мастерской». Эти группы людей в интерьерах, собравшиеся вокруг стола, всегда погружены в какое-то значимое предстояние, словно творится таинство созерцания, неспешное совместное усилие обрести истину бытия и человеческого существования. Одна из лучших картин этого цикла — принадлежащая Третьяковке «Беседа в Пловдиве». Если даже в работах на тему цирка ощутимо концентрирующее действие сильных композиционных связей, то здесь группа персонажей, расположенная полуколыцом, помещена в ортогональную сетку конструкции интерьера. Нет движения, но есть сияние, сияние мягкого света, пронизывающего присутствующих.

Это сияние, возникающее в результате чудодействия цвета, словно поток несет ковчег с присутствующими в нем людьми в пространстве и времени жизни.

Будничные, бытовые сцены, разыгрываемые в очень скромных декорациях простого человеческого жилища, наполнены все той же неспешностью раздумий, созерцательностью, интонационный строй не то что проще, но свободнее от некой ритуальной поднятости «бесед».

## § Цветы для Нины

Понимание задач живописи у Завена Аршакуни формировалось на представлениях о том, что живопись — это не литература, не иллюстрация, не повествование, у нее свои уникальные средства и свои способы построения отношений с миром.

Сюжет картины и сюжет жизни — не одно и то же.

Но искусство, творимое человеком, несомненно, автобиографично. Открытие непотаенного бытия, «стояние в истине», как исток художественного творчества, по Хайдеггеру, возможно только личной судьбой, усилием личной экзистенции. И драматургия судьбы, драматургия личной жизни питают творчество художника, так или иначе присутствуют в его произведениях. В начале 1990-х в судьбе Завена происходят самые значительные события.

В его жизни появляется Нина — мать его единственного сына. Художнику 60 лет, это возраст серьезного отношения к миру и к творчеству. Любовь, ожидание ребенка, его появление, восхищение силой женского и женственностью, благодарностью наполняют картины художника. Начинается, быть может, самый интересный период творчества.

Эти работы свободны от драматизма, колористический дар художника раскрывается свободно, нет эмоциональных диссонансов. В работах явственней становится диалог с традицией, с мировой художественной культурой и особенно с конгениальной Завену Аршакуни французской живописью.

Невозможно не вспомнить Боннара, рассматривая серию работ «В ванной». И это сопоставление позволяет заметить многие собственные качества творчества Аршакуни. Способный довести колорит до самых ярких звучаний художник в этом диалоге с Боннаром не стремится достичь чарующей, яркой декоративности французца. Его колорит также очень красив, но сдержан. Эти купания Аршакуни лиричны, интимны, наполнены глубоким жизненным чувством. Здесь сказывается вообще присущая русскому искусству, в его заинтересованной обращенности к искусству Франции, значительно большая экзистенциальная укорененность в бытии, в личном человеческом опыте. В отличие от плоскостной декоративной живописи французских колористов пространство картин Аршакуни порой подчеркнута трехмерно, фигуры объемны, почти скульптурны. Эта объемность в сопоставлении с плоской красочной живописной поверхностью картины становится еще одним полюсом в игре контрастов, еще одним средством аранжировки тематического звучания



Стр. 110  
**В ванной**  
Холст, масло. 1991

**Благовещение III**  
Холст, масло. 2001

**Рождество в моем доме**  
Холст, масло. 1999

Стр. 112  
**Вербное воскресенье**  
Холст, масло. 2004



произведения. Кажущаяся несколько неожиданной в работах этого периода подчеркнутая скульптурность, возможно, своеобразное проявление «генетического» в творчестве художника. Объемность, скульптурность персонажей еще отчетливей в работах библейского цикла — в сценах Благовещения, Рождества, Поклонения волхвов. В этих картинах важнейшие моменты личного опыта находят отражение в актах великого мифа, наполняются подлинным религиозным значением.

«Скульптурность» этих работ позволяет заметить одну очень петербургскую особенность творчества художника: в фигурах персонажей, и, уж конечно, ангелов, мерцает скульптурный декор архитектурных ансамблей города. Это интересное взаимодействие материально-художественной среды великого, культурообразующего мифа и личного человеческого опыта обнаруживает некоторые очень важные стороны отношения художника к миру, личной жизни и творчеству.

Портреты сына, картины материнства, нехитрые семейные сцены — на всем лежит печать просветления и покоя. Спокойнее, ровнее, мягче становится живопись, появляются «совсем бесхитростные» натюрморты с цветами и фруктами в интерьерах.

«Рождество в моем доме» (2000) представляет уголок комнаты с наряженной елкой, с фигуркой трубящего ангела под потолком, цветы и игрушки, стоящие на пианино, портрет ребенка и «Богоматерь умиление» на стене. Все залито светлым, праздничным, спокойным светом. В нотах, стоящих на крышке пиани-

но, в том, как этот фрагмент написан, трудно не подметить еще один момент диалога с французской живописью, с Дюфи, самым изящным, уравновешенным, радостным из больших французских колористов.

Пластический язык и живописные средства работ этого периода удивительно просты, здесь не виден «труд», но цветотональная разработка изысканна.

Замечательный пример — картина «Цветы для Нины». Она написана как подношение ко дню рождения женщины, принесшей полноту, мир и свет в жизнь художника. Здесь нет ничего сложного и трудного — просто букет белых лилий в интерьере на фоне окна, за которым открывается мир — источник люющего внутрь света. Гармония белых, зеленых, светлых коричневых тонов... Ничего звучащего громко, форсированно; мягкий свет и тончайшая игра тонов, данного в контражуре белого букета: значительному внимают в тишине, о нем говорят негромко, искренности не нужны эффектные высказывания.

Сегодня творчество Завена Аршакуни признано как одно из наиболее интересных явлений не только петербургской художественной культуры, но и отечественной живописи последней половины XX—XXI века. Но осознание всех заложенных в нем содержаний, его профессиональных уроков будет происходить постепенно и длительно, как это бывает с творчеством каждого действительно большого художника.

*Александр Григорьев*

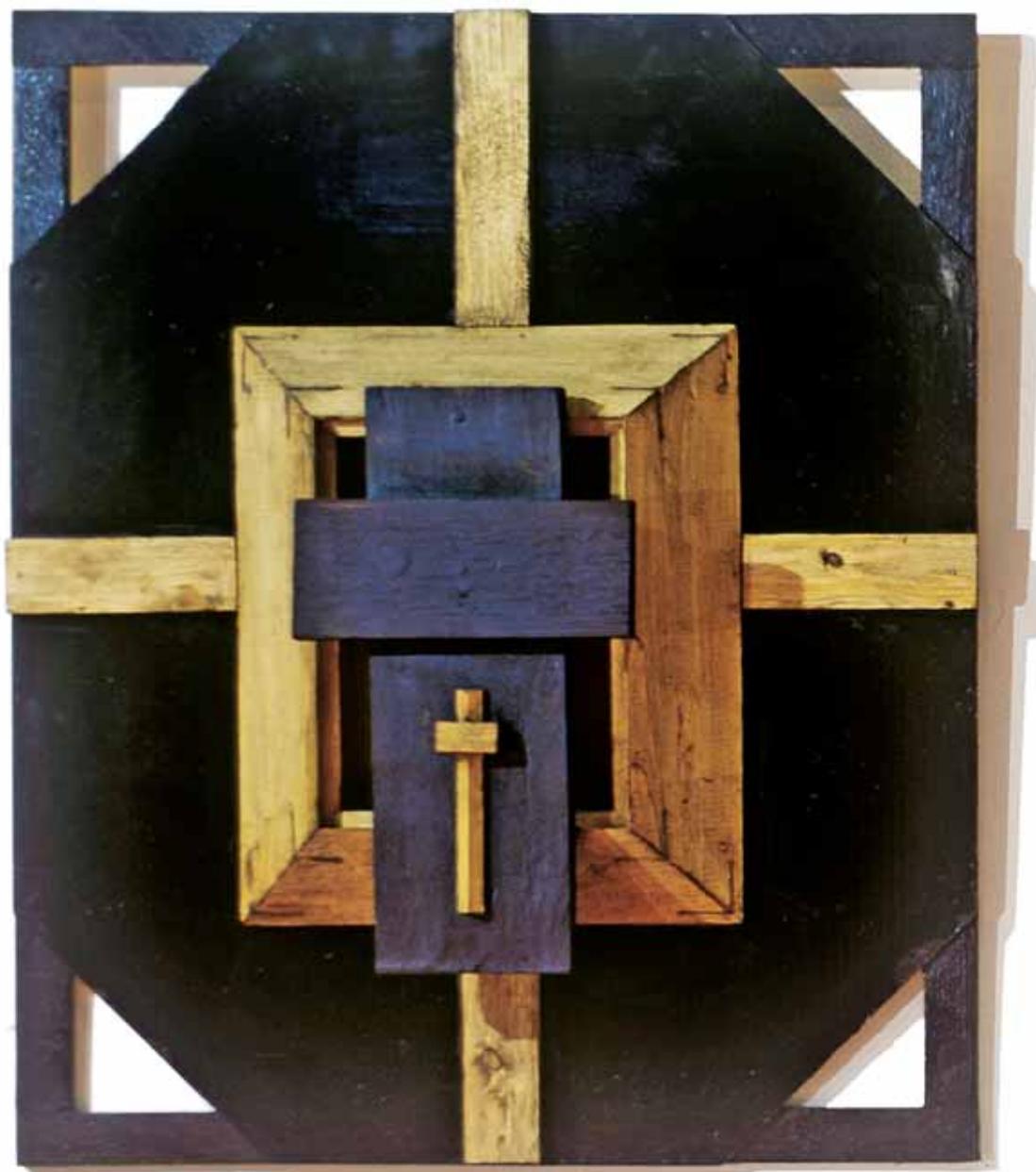
Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ  
Федеральное агентство по культуре и кинематографии  
Государственная Третьяковская галерея

19  
сентября



14  
октября

ОБЪЕКТЫ. 1957 – 2007



Мария ЭлькОНИНА



# на пути к духовному преображению

«Киоты» Сергея Малютина

Ситуация кардинально меняется, когда в произведение современного искусства помещается драгоценный сакральный предмет. На выставке «Киот. Иконы авангарда» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства демонстрировались странные объекты художника-монументалиста Сергея Малютина, геометризованные, в традициях конструктивизма, с аллюзиями к супрематизму, в которые он инсталлирует подлинные вещи: старинные археологические предметы — фрагменты древних рукописей, наконечники стрел, копий, древнеримские мечи, кинжалы, но прежде всего настоя-

щие иконы XVII—XIX века. В деревянных обрамлениях — «носителях» икон(?), новых современных иконотворений(?) — он также использует живописные вставки в технике, соответствующей иконописной: дерево, папье-маше, левкас, паталь, темпера. Может быть, это попытка создать некое современное окружение для икон, чтобы современному человеку было легче проникнуть в их глубокий духовный смысл? По восприятию эти работы представляются творениями ювелира, находящему для драгоценных камней достойную оправу.

Эстетика, стилистика, художественная форма конструктивизма, очевидно, подпитывали поиски Малютина. В объектах он пытается утвердить конструктивистские принципы построения композиции, исследуя разные фактуры, взаимоотношения элементов формы, стремясь постигнуть метафизическое значение подлинных предметов, внедренных в его творения. Малютин — конструктор, который ищет новые, рациональные, актуальные приемы создания вещей, существующих в новом современном обществе,

рождающий новые способы концентрации внимания зрителей, открывающий новые возможности использования пространственных построений (Киот к иконе «Благовещение». XVIII в.).

С точки зрения вы-

**О** *objet trouve* (найденный предмет) впервые стал применять в своих художественных структурах, коллажах и ассамбляжах Курт Швиттерс, использовавший трамвайные билеты, обрывки газет, гвозди... Марсель Дюшан позиционировал *objet trouve* в ироническом смысле как анти-искусство. У Поля Нэша статус произведения искусства обрели камни необычной формы, сухие, искореженные ветви деревьев и т.п. Стремясь к созданию атмосферы для эстетического созерцания, он обрамлял их, помещал на пьедестал. Сюрреалисты изоцирально играли с «найденными предметами», им нравилась несовместимость их наложений, сопоставлений. С тех пор ностальгический и экспрессивный характер обычных предметов, выброшенных, вышедших из употребления, использовался во многих школах искусства: скульптура *junk*, поп-арт, *arte povera*.



Сергей Малютин  
**Ангел**  
Реконструкция  
скульптуры  
1982 года  
2006  
Дерево, левкас,  
паталь, темпера

дающегося конструктивиста Александра Веснина, какую бы вещь ни делал художник, утилитарную или станковую, он должен думать о ее организующем воздействии на сознание. А потому он говорил: «Вещь должна быть проникнута и определенным сознанием современности, современного темпа, ритма, целесообразности материала и т.д.»

Малютин по-своему решает проблему художественности формы в поисках выхода в сакральное пространство. Он стремится заставить зрителя вступить в особый контакт с произведением, погружая его в процесс духовного сопереживания.

«Киот к иконе «Избранные святые» (XIX в.), «Киот к иконе «Богоматерь «Нечаянная радость» (XIX в.)... Объекты-обрамления к ним воспринимаются как своеобразные резонаторы, выступающие для демонстрации метафизического звучания икон.»

В объектах художник стремится к максимальной документальности с целью приближения зрителя к постижению особенностей возникновения христианского периода, верований ранних христиан. Для этого используются подлинные предметы и соответствующие символы. Например, якорный крест, положенный в основу композиции одной из конструкций, — как опознавательный знак ранних христиан, где якорь символически прикрывает крест от поругания неверных, а верным открывает подлинный его смысл. В своем послании апостол Павел поучает, что христиане имеют возможность «взяться за предлежащую надежду (т.е. крест), которая для души есть как бы якорь безопасный и крепкий».

На покрытой левкасом поверхности конструкций содержатся также тексты, начертанные в древних рунах, в настоящее время заново открытые и исследуемые и археологами и лингвистами. Зритель вовсе не обязательно должен уметь «прочитывать» зашифрованные надписи. Многослойную нагруженность объектов Малютина символикой он должен ощутить на подсознательном уровне. И тогда произойдет осознание значения предлагаемых художником образов-символов и, возможно, понимание собственного места в мире.

Можно по-разному интерпретировать представленные на выставке работы Малютина. Например, как самодостаточные, яркие объекты камерного характера, которые стимулируют интеллектуальный потенциал зрителей, стремление разгадать, что в них зашифровано; или как пространственные структуры композиций настолько монументальны, что, сопоставив размер произведений с предполагаемой архитектурной ситуацией, можно представить композицию полноценным архитектурным объектом.

Цель создания «киотов», с точки зрения автора, — обращение к прапамяти зрителей, нахождение таких «энергоемких» знаков, которые выявляют скрытый метафизический смысл сакральных предметов.

*Виктория Хан-Магомедова*



**Крест якорный. Фрагмент**



**Крест якорный**

2006

*Дерево, левкас, паталь, темпера.*

*Ассамбляж: наконечники копий*

*I век до н. э.*

# философия материала

*Беседа в мастерской художника  
Кирилла Шейнкмана.  
Ведет беседу Лия Адашевская.*



**ДИ:** *В жизни каждого человека бывают встречи, которые роковым образом влияют на всю его дальнейшую судьбу. И не важно, что встреча могла быть эпизодической. У художников чаще всего эти последствия отражаются на творчестве, корректируя направление творческого пути.*

**К.Ш.:** В 1963 году я окончил Репинку, мастерскую Моисеенко. Окончил хорошо, но... был в полной растерянности. Дело в том, что, когда я готовил диплом, мне посчастливилось познакомиться с художником Владимиром Стерлиговым и его женой — художницей Татьяной Клемовой. Оба — последователи и хранители принципов первой волны русского авангарда. Она ученица Филонова, он — Малевича.

Стерлигов меня покорила. Но когда он пришел ко мне в мастерскую и увидел, что я делаю, то ужаснулся. «Что они с вами сделали!» — воскликнул он, рассматривая рабочие эскизы к дипломной работе на тему «Велосипедисты на фоне Летнего сада». Понятие о пластике там, конечно, отсутствовало. Он попросил показать еще что-то. Я показал этюды. Владимир Васильевич обложил бумажкой маленький кусочек на одной из работ и сказал: «Вот это могло бы быть живописью. Они вас не до конца убили. Я буду с вами заниматься». Дал какие-то задания. Но когда он пришел ко мне в следующий раз, то неожиданно заявил: «Знаете, я подумал, надо прекращать с вами занятия, иначе вы диплом не защитите, и это будет на моей совести. Давайте-ка вы оканчиваете институт, а после мы продолжим с вами заниматься». Я говорю: «Хорошо, Владимир Васильевич, я согласен. До встречи в будущем».

Но я окончил институт и сразу же уехал к жене, в Москву. И начались мои хождения в поисках работы. Вопрос был не только в том, «куда», но и «как». Для меня все то, что происходило до встречи со Стерлиговым, было потеряно.

А что у Стерлигова, я не понимал. Очень жесткие у него были рамки. Как каста. Только так и не иначе. Я понимаю, что сдержанность, культовость, замкнутость были необходимы для того, чтобы себя отстоять. И он отстоял. После Стерлигова целая школа существует, отдельное явление. Но в искусстве так много мнений. Я считаю, что всякие цветы хороши, не только ромашки.

Словом, после окончания института я оказался в полной растерянности: умею рисовать, а для чего и как... Представляете, двенадцать лет провести в учебном заведении и выйти оттуда совершенно пустым.

И вот как-то случайно я набрел на реставрационную мастерскую Грабаря. Когда я увидел иконы, меня это так захватило, что я подумал: «Боже мой, что же нам говорили про живопись, когда вот само совершенство!» Живопись, приближающаяся к драгоценности: краски сверкают, сюжет изумительный, композиции отработаны до последней буквы. И остальное стало для меня неинтересно. С первого дня я начал копировать. Понемногу входил в дело. И очень скоро понял: наконец я нашел то, что мне нравится. Через шесть лет мне дали уже высшую категорию. Предлагали руководить реставрационным отделом, но я отказался: я художник.

**ДИ:** *Вас икона захватила только с точки зрения пластики?*

**К.Ш.:** Мой дядя был верующим человеком. Я с детства читал Евангелие, Библию. Церковь посещал. Мне все это было близко. И икона попала как раз на нужное место, на подготовленную почву. Десять лет я проработал, как у станка. Но у меня появлялись и свои идеи, возникали замыслы. И их надо было как-то реализовать. А для этого нужно свободное время. Тогда я решил оставить мастерскую. Мне предложили преподавание. Я согласился, потому что оставалось много столь необходимого мне для собственного творчества времени. Но зарабатывать все равно приходилось реставрацией, копированием.

**ДИ:** *Преподавать нравилось?*

**К.Ш.:** Очень. Тем более что к тому времени у меня уже сложились свои принципы. Я не боялся показывать студентам, как надо рисовать. Я при них фрески писал. И потом у меня теория есть. Что такое живопись, ведь никто не объясняет. Студенты учатся в основном друг у друга. Не то что у Стерлигова, где все строится на теории. У него, например, было так: любой цвет любимым цветом, любая форма любой формы. И я все строю на научной основе. Я спрашиваю: почему это так? Первое положение: все есть контраст. Второе: все есть рефлекс. И в результате этого и рождается понятие живописи. Значит, чтобы была живопись, нужно всего два тона, только контраст-

ные. И потом, я же знаю практически все техники. Фреску, монументалку, мозаику, темпера — что угодно.

Как пишут в некоторых кулинарных книгах: если у вас ничего нет, спуститесь в погреб, возьмите окорок и т.д. А я говорю, что мы находимся с вами вот в этой комнате, и спрашиваю, как организовать, чтобы у вас были краски. Вот стенка. Кирпич — красная краска. Штукатурка — белая. Песок — желтая. Взяли яйцо, на яичном желтке затворили — и у вас краски есть. Если у вас есть три краски, то из них можно получить двадцать вариантов. Я хотел, чтобы люди обрели определенную платформу и потом на ней могли построить свое творчество в любом направлении. Любая замкнутая форма — энергетическая поверхность, на ней силовые линии существуют. И художник волен только в первом жесте, а все последующие связаны с энергией холста. Всему этому я и учил студентов четыре года.



**ДИ:** А дальше?

**К.Ш.:** Потом я вступил в Союз художников.



**ДИ:** В ваших эмалях, живописи, графике, гобеленах, скульптуре — во всем царствует знак. Ощущение четко разработанной знаковой системы. А отсюда возникает своеобразная закодированная текстовая ткань произведений.

**К.Ш.:** Меня всегда привлекали знак и символ. Я читал литературу. А потом подумал, почему бы не использовать эти древние знаки, но в современной транскрипции?

**ДИ:** Вы знаете, что они обозначают?

**К.Ш.:** Да.

**ДИ:** То есть для вас самого там есть содержание, определенный зашифрованный текст?

**К.Ш.:** Абсолютно.

Кирилл Штейнкман  
**Георгий Победоносец**  
Перегородчатая эмаль, роспись

На стр. 118–120  
Графика и эмали из серии «Знаки»

**ДИ:** Для непосвященного зрителя это все абстрактно. И для вас так ли важно, чтобы он расшифровал ваше послание?

**К.Ш.:** Нет, это не главное. Важнее эмоциональное воздействие пластики цвета, формы, рисунка.

**ДИ:** А для чего тогда зашифровывать тексты? Вы ведь совершаете нечто, подобное ритуалу. Культурные вещи предполагают определенное верование, настрой.

**К.Ш.:** Да, но это не во всех работах. Я, например, люблю знак рыбы, это первый знак по значимости в христианской символике. Символ Христа. И потом тут остается какая-то реалистическая видимость, и в то же время это дает возможность проявления ритмического, абстрактного. Ряд работ не связан с какой-либо религиозной тематикой.

Я считаю, что чистая абстракция или полная беспредметность информационно ограничены. И интерес для зрителя ограниченный. А когда ты что-то произносишь еще кроме этого, тогда возникает более сильная интрига.



И вот эта интрига и меня заставляет бороться с пространством, и зрителю я в какой-то мере навязываю эту борьбу и даю ему окончательный результат.

**ДИ:** В какой момент вы открыли для себя эмаль?

**К.Ш.:** Это было давно, еще в семидесятые годы. У меня есть друг, художник Сергей Арамисович Есян. Он сейчас живет во Франции. В позапрошлом году выставлялся в Петербурге в Русском музее. У него было много знакомых в кругу священнослужителей. И вот с одним из них, попом-расстригой, он меня как-то познакомил. У него я и увидел книгу по эмалям. Полистал и сразу же сказал себе: вот чем мне надо заниматься. И стал самостоятельно осваивать технику. Начинать с того, что насобиравать каких-то стеклышек. Потом Савелий Ямщиков мне помог достать настоящую эмаль. И он же познакомил меня с настоятелем Псково-Печерского монастыря. Тот заказал мне икону. Это была моя первая заказная работа. Так и пошло.

**ДИ:** Я смотрю, вы работаете практически во всех техниках: есть и перегородчатые, и расписные, и выемчатые, и комбинированные эмали. А какая любимая?

**К.Ш.:** Перегородчатая. Мне нравится жесткий рисунок, когда это все заковано в жесткую конструкцию и нет непонятностей — то ли так, то ли этак. Никаких компромиссов. А если это полированная эмаль, то поверхности смотрятся изумительно. Я использую разные сорта эмали, чтобы добиться эффекта. Мне нравятся матовость и густая прозрачность. Нравится плотность — впечатление, как из камня. Хотя ведущей для меня является графи-



ка. В ней рождаются сюжеты для эмалей. Как, впрочем, и для скульптуры. Скульптура, которую я делаю, называется бифронтальной — у нее двусторонняя точка обзора.

Разные техники дают материалу разные возможности. Когда знаешь разные техники, то выбираешь ту, которую нельзя в другом материале повторить. Почему я взялся за гобелен? Я знаю, что никакая живопись не сможет это повторить и создать такой эффект, какой создает гобелен. Или офорт. Как ты в рисунке ни старайся, все равно не сможешь повторить того, что дает офорт. Если понимаешь философию материала, его душу, тогда можешь достичь того уровня, когда людей завораживает твоя игра на одной струне, как Паганини.

Для меня художник, которого я считаю образцом современности, — Пикассо. За что он ни брался, делал максимально и материал выражал максимально. Меня всегда поражало, что пластика материала и понятие самого материала у него максимальны. Вопрос, нравится или нет. Но понимание самого материала, его выразительность — совершенны.

**ДИ:** *У вас ощущение замкнутого мира искусства. Социум в ваши работы не внедряется?*

**К.Ш.:** В иллюстративном, прямом виде это так. Но он присутствует опосредованно, как, например, в картине «Апокалипсис». Это рефлексия на то, что творится вокруг. Но в основном мое творчество — это желание дать людям эмоциональный стимул, чтобы преодолеть все эти тяготы жизни. Чтобы показать, что кроме всего этого существует еще духовное пространство. Мне тоже приходится думать о материальной стороне жизни. Но если я не могу делать эмали, я делаю их миниатюрного размера, графику. Когда я работал в Кижях на реставрации икон и увидел ту природу, то понял, что художники, которые писали эти иконы, восторгались ею и опосредованно это восхищение присутствует в иконах. Они эмоционально это воспринимали, но переносили на культовые вещи. И я подумал, если они этим владели, то почему я не могу события, которые со мной происходят в жизни, переносить так же опосредованно в свое творчество. И нашел для себя форму. Вот я цветы рисую. Но у меня эти цветы не просто цветы. Вот три цветка — это символ Троицы. Это уже не натуральный цветок, а мой цветок. Луна — это не просто луна, а символ Богородицы. Я стараюсь что-то использовать, но это не очевидно, и для зрителя это не обязательно. Он воспринимает эмоционально. На него действует желтый фон.

**ДИ:** *На него он действует на уровне «красиво», чего у ваших эмалей не отнять.*

**К.Ш.:** Один из моих друзей художников любил говорить: «Красота пустыни в душе араба». Вот Сутин рисовал туши, а Макаревич — убитую птицу. Это внутри художника. А природа сама по себе. Кому что ближе: кому мегаполис, кому березовая роща. Я городской человек. И я обязан своим становлением музеям. Музеи — это первично, все остальное вторично. Я настолько люблю искусство, что на меня первыми действуют художники, а потом уже природа. Я смотрю на природу через призму видения других художников. Вижу что-то и говорю: это как в картинах того-то...

**ДИ:** *А для чего вы вообще всем этим занимаетесь? Для себя или же в надежде, что искусство, и в частности ваше, может хоть чуть-чуть сделать этот мир лучше?*

**К.Ш.:** Мои родственники пережили блокаду. И у них долгое время оставалось ощущение голода и желание есть непрерывно. У меня этот голод возник после того, как я окончил институт и пришел к пустому месту. У меня возник голод чего-то, что мне было нужно вновь и вновь. И вот это состояние голода осталось до сих пор. То есть я уже познакомился с художниками, которые мне нравятся. Например, Жан де Буфе. Когда я увидел две его работы, я был поражен: вот художник добился того, что мне еще не ясно. Вот этим я питаюсь и стараюсь что-то делать для людей, которым тоже чего-то не хватает. И мне нравится это делать.

Дело в том, что качество вещи еще не определяется тем, кому там что нравится или не нравится. Я хочу сказать, что задача — воспитать в человеке желание, ведь к музыке человек привыкает постепенно. Это не значит, что если вам в первый раз не понравилось, то придя в десятый раз, вы отреагируете так же. Возможно, вы скажете: почему же я этого не мог понять прежде, ведь это так замечательно. Такое развитие, совершенствование происходит в человеке на протяжении времени, а может произойти одномоментно: раз — и ты перед сиянием. Как музыкант не может одни рекемины писать или одни вальсы, так и художник. Сегодня мне хочется красной тональности. Но почему — я не знаю. Потому что какие-то события в жизни, или просто накопилось, или потому, что сидишь в зеленой комнате и хочется компенсации цвета.

**ДИ:** *Я порой склоняюсь к тому, что искусство должно компенсировать, давать то, чего нет в реальной жизни. Вам никогда не приходилось жалеть, что вы избрали этот путь? Ведь вас, как вы рассказывали, предупреждали, что художники — народ нищий. Во всяком случае, этот вариант наиболее распростран.*

**К.Ш.:** Нет, наоборот, я укрепился в мысли, что ничего, кроме искусства, выше не существует. Все изобретения стареют, а для искусства не важно, когда это сделано — тысячу лет назад или сегодня. Если это вещь подлинная, она живет бесконечно. Я к этому пришел, когда столкнулся с иконой. Я использую в своей живописи все принципы иконы. Например, Шварцман. Он занимался знаком, и я занимаюсь знаком. Но насколько у нас принципиально разный подход! У него разомкнутый знак, а у меня — центростремительный. То есть он его распространяет и уходит на края, а я, как в иконе, все к центру.

**ДИ:** *Подозреваю, что с вашей неустанной тягой к освоению все новых и новых техник, к расширению горизонтов своего творческого приложения вы и сейчас пытаетесь пробовать себя в чем-то новом.*

**К.Ш.:** Да, я пробовал работать на компьютере, но меня это не устроило. Не устроила зависимость от аппарата. И еще там очень легко все достигается. Там вопрос умения упирается в оперативную технику. То есть как ты умеешь оперировать мышкой. А мне нравится прикосновение, дыхание, чувство материала, его шероховатость. Я воспитан по-другому. И не хочу перевоспитываться. И тем не менее скажу кощунственную вещь: мне современная живопись нравится больше, чем классика. Нравится современная и первобытная, их элементарность. Это делает их убедительными.

## отражения

*В одном из обширных залов Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова ежегодно проходят выставки памяти Сергея Травникова, в которой принимают участие как преподаватели, так и студенты этого вуза.*

**В** центре выставки 2006 года помещалась композиция Юлии Мерзликиной «Отражения» (2005), которая представляет собой волнообразно изогнутый ряд зеркальных прямоугольных пластинок. Положение каждой пластины в пространстве не имеет повтора, поэтому отражения в этих зеркалах все разные. Данная композиция заключает в себе глубокий смысл. Каждая пластина имеет свой неповторимый угол отражения. В целом произведение напомидало некие схемы и даже формулы, в которых зафиксировано многообразие ракурсов в восприятии окружающего мира.

Выстроенная в пространстве и действующая по законам оптики, она подтверждает старую истину о том, что не существует двух совершенно одинаковых людей. Каждый человек имеет собственную точку зрения на жизнь, а если это человек творческий и талантливый, то в его произведениях мир отражается каждый раз по-новому. Свидетельство этому — выставка в Строгановском университете.

Одной из важнейших тем в искусстве была и остается тема природы. Ху-

дожник видит неповторимую красоту, казалось бы, в самых обычных явлениях. Альфия Ширинская в своей композиции «Оттепель» с большим мастерством использовала специфические свойства стекла как материала. Это произведение обладает тонкой ассоциативностью. Яркие блики напоминают блеск горного хрусталя. А неровные формы как бы растекающихся масс прохладной воды, их сложные криволинейные контуры олицетворяют вечную изменчивость природы. Наталья Заботина изобразила «Капель» (2003). Причем тающий лед и летящие капли воды она воспринимает и передает именно как художник по стеклу. Заботина умело и точно использует внешнее сходство льда, воды и бесцветного прозрачного стекла.

Сходное явление изморози изображает в своем декоративном панно (2006) Анна Удальцова. Однако в данном случае художница использует совсем другие средства, поскольку она специалист по керамике. Перед зрителем своего рода окно с тонкими переплетами. На стеклах — абстрактные линии морозных зимних узоров. Совершенно особое впечатление создает керамический пласт Анны Удальцовой «Паутина» (2005). В этом ажурном плетении проявились четкие закономерности природы. Оно создано в соответствии с теми же законами гармонии Вселенной, что и кристалл камня-самоцвета или идеальный по своей геометрической безупречности цветок.

Композиция в стекле «Птица певчая» (2006) удивляет необычностью замысла. Свое восхищение пернатыми Овик Манукян выразил в абстрактной форме. Облекаясь, плавные очертания спиралевидного объема и мажорная яркая филигрань (красная, белая, жел-

Наталья Желвакова

**Объект**

Стекло

Алексей Зинчук

**Унцалы**

Цветное стекло



тая) в толще стекла ассоциируются с птицей диковинного оперения. Но автору хотелось передать еще и редкостную среди творений фауны способность к пению. Завораживающие птичьи трели, их изысканные звуковые ритмы уподоблены в стеклянном объекте устремлением объема вверх, как образ некоего восхождения к совершенству.

В шпалерах с давних времен темы природы находили разнообразные отражения. Марина Нечепорок шерстяными нитями выткала гобелен «Высшая точка». На вертикальных узких полотнищах изысканная по цвету гора то появляется, то пропадает, то возникает вновь. «Пейзаж» этот напоминает о восточном искусстве. Вплетенные в ткань нижней части гобелена блестящие прозрачные диски бесцветного стекла рождают воспоминания о жанре «горы и воды». Но оригинальность решения гобеленовой композиции и мастерство исполнения не вызывают сомнения.

Рядом с этой шпалерой на выставке располагалась совместная работа Анны Афиногеновой и Виталия Дмитриевского «Три дня в Венеции». Авторы создали абстракт-

ную композицию, здесь цвет и форма органично взаимодействуют, волнистая поверхность стекла и сине-зеленые полосы ассоциируются с перетекающими массами воды и колыхающимися в глубине водорослями.

Андрей Криволапов, обращаясь к образам природы, ориентируется на опыт и традиции искусства предшествующих времен. Причем, как видно, художника больше привлекает отдаленная от нас многими веками древность. Его анималистические стекляные панно выполнены с большим мастерством. Однако очень жаль, что автор показывает животных убитых или страдающих, а не во всей красе, дарованной им природой.

Другая сфера окружающего мира, также вдохновляющая художников декоративно-прикладного искусства, объекты, которые являются результатом человеческой деятельности — объекты урбанистической культуры. Ольга Татаринцева в своем произведении «Стена» (2006) использовала шамот и глазурь. Ярко и наглядно она подчеркивает лапидарность и четкость модулей современной архитектуры, контрастно сопоставленных с при-



Любовь Савельева  
**Люди**  
Хрусталь, металл

Анна Бутина  
**Витраж**





Зоя Руднева  
**Орган**  
Стекло

хотливыми объектами природы. Вся композиция воспринимается как некая математическая игра с геометрическими формами и черно-белыми плоскостями.

Создание Олега Татаринцева имеет, на наш взгляд, и абстрактный, и аллегорический смысл. Название «Поле» также говорит об этом. Ровными рядами установлены крупные керамические чаши — матовые и покрытые блестящей глазурью. С одной стороны, можно воспринимать идеальную геометрию этих чаш как результат работы на гончарном кругу, который стал одним из величайших изобретений в истории мировой керамики. Комплекс глиняных изделий в этом случае означает поле деятельности художника-керамиста.

С другой стороны, если иметь в виду, что одна из задач выпускников Строгановского университета — создавать художественные изделия, которые служили бы людям в быту, легко представить эти керамические чаши, наполненными дарами природы — овощами, ягодами, фруктами.

С урбанистической культурой и ее коллизиями связано творчество Сергея Травникова, в память о котором организована данная выставка. Вероятно, попав в Москву из далекой периферии, он особенно остро воспринимал городскую среду. В его графических работах проявилось сложное и в определенной степени болезненное отношение к проблемам урбанизма. Именно городская среда питала его творческое воображение в работе со стеклом. Причем не в прямом образительном смысле, а в сложении его формальных предпочтений. Конструктивное начало, техницизм — в основе абстрактного геометризма стеклянных работ Травникова. Без сомнения, они пронизаны духом эксперимента.

Любовь Савельеву волнуют не столько технические аспекты современности, сколько проблемы бытия человека во времени. В композиции «Люди», представленной на выставке, художница не ставила перед собой задачу передать облик конкретных персон во всех подробностях. Как мимолетное впечатление, фигуры изображены обобщенно, эскизно. И силуэты их в бесцветных кристаллах запечатлелись, как тени.

Несколько лет назад Любовь Савельева (с помощниками) выполнила витражный ансамбль «1775 год. Лето в Царицыне». В многофигурной композиции представлены Екатерина II, наследник престола с супругой, князь Потемкин, графиня Брюс, фельдмаршал Румянцев и архитектор Баженов. Эта работа в стекле, безусловно, очень большая творческая удача. Обладая определенной условностью, которая объясняется спецификой витражной техники, изображение отличается тонким и глубоким пониманием Екатерининской эпохи. С большим тактом, лаконично и точно представлены императрица и ее окружение. Безупречно переданы портретные черты лиц. Ритмическая гармония и красота линий многофигурной композиции подобны плавной и величавой мелодии.

На выставке в Строгановском университете можно было видеть вазу, созданную Фидаилем Ибрагимовым. Название этого произведения из стекла очень значимо — «История не кончается». Оформление стеклянного предмета выполнено таким образом, что название это обретает глубокий смысл и отражает отклик автора на самые острые вопросы современности, и социальные, и политические, и сугубо художественные вопросы декоративно-прикладного искусства наших дней. Фидаила Ибрагимова вдохновили классическая Греция и творчество Микеланджело. На поверхности сфериче-

ской вазы, на синем фоне, методом виртуозной резьбы и тончайшей гравировки изображены фигуры. Превосходная по своему исполнению ваза — еще одно доказательство того, что прошлое может стать важным импульсом, оно преобразуется в работе подлинного художника в совершенно новое художественное явление. Это напоминает о том, что искусство не может замыкаться только на модернистских принципах, что окружающая нас жизнь бесконечно многообразна.

Выставка показала богатый спектр творческих поисков. Некоторым художникам особенно близки индустриальные темы. Например, гобелен Марины и Анны Нечепорук «Река времени». В условной форме чисто колористически с помощью шерстяных нитей мягких тонов переданы земля, воды реки, небеса. И дробные ритмы композиции, и чуть заметные волнообразные заломы полотнищ шпалеры — все это наводит на мысль о непрерывном движении и постепенном изменении во времени всего сущего в этом мире. Особую изысканность гобелену придает «инкрустация» шерсти дисками бесцветного и синего стекла — прием редкостный и интересный.

В 2002 году Ольга Карелиц выполнила керамическую скульптуру «Путь», представив схематичный образ женщины, несущей в руках светильники. Спокойные черты лица напоминают о просветленной гармонии ликов святых на иконах. Конструкция Натальи Хлебцевич «Числа. Буквы» (2005) вдохновлена

точными науками. В центре металлической окружности закреплен керамический пласт, на котором обозначена буква. Круглая конструкция, представленная на выставке, по своему внешнему краю имеет ряд круглых пластин с буквами. Автор композиции подчеркивает соотнесенность систем чисел и знаков алфавита, с помощью которой человек может выразить свои представления об окружающем мире.

Оптическое стекло уже своим названием фиксирует соотнесенность с одной из областей физики. Только в искусстве стекла оптические свойства используются в чисто эстетическом ключе. Прозрачный параллелепипед со сферическим верхом и с изображением на одной из граней антиклизированной фигуры назван Ольгой Победовой «Дедал» (2002). Восхищает красота самого стекла, удивляют оптические эффекты возникающих и исчезающих изображений. Но еще очень важно, что произведение посвящено легендарному древнегреческому герою, прославившемуся своим изобретением, ставшим воплощением смелой идеи полета человека над землей. Это своего рода гимн пылкому человеческому уму.

В традиционной выставке в Строгановском университете, в работах опытных и молодых художников получил отражение новый этап живого творческого процесса в декоративно-прикладном искусстве.

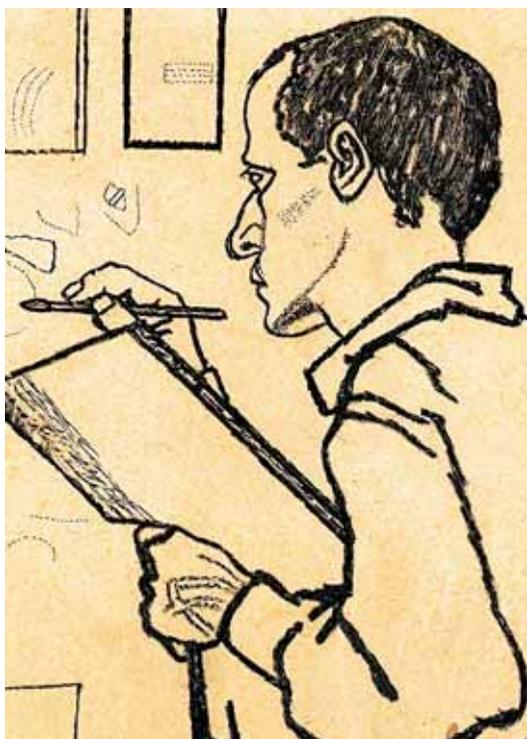
*Татьяна Карякина*



Анна Афиногенова,  
Виталий Дмитриевский  
**3 дня в Венеции**  
Цветное стекло

павел  
филонов.

очевидец  
незримого



Павел Филонов  
**Живописец (Автопортрет)**

1925

Бумага, тушь, графитный карандаш

«Вулкан погибших сокровищ / Великий художник / Очевидец незримого / Смутьян холста»... Это Алексей Крученых написал уже после Великой Отечественной войны, узнав, что в 1941 году Павел Николаевич Филонов умер. При жизни о художнике почти ничего не было опубликовано, крайне мало его работ показано на выставках.

Выставка «Павел Филонов. Очевидец незримого» прошла в Русском музее и в ГМИИ им. Пушкина. 122 работы мастера демонстрировали эволюцию творчества Филонова, это самая крупная его персональная выставка. Помимо каталога, который иллюстрирует не только все представленные зрителям работы, но и те, что не вошли в экспозицию (принадлежащие ГРМ, многие из которых получили новые датировки и названия, соотносенные с авторским каталогом 1929 года, и эта новая атрибуция имеет огромное значение в расшифровке произведений художника), специально к выставке был подготовлен двухтомник материалов, посвященных творчеству Филонова, в который включены статьи самого художника, воспоминания о нем и альбом его произведений. Подобное издание является самым обширным и подробным трудом, посвященным творчеству Филонова, когда-либо издававшимся и в России и за ее пределами. В Интернете размещен объемный и качественный ресурс — <http://www.filonov.su>. Также к выставке современный художник-концептуалист Вадим Захаров создал проект, который представляет двигающуюся скульптуру трехметрового голубого льва, читающего фрагмент автобиографии Филонова и подгибающего ножки, как детская игрушка. Оммажный жест комментирует, по мнению автора, филоновскую версию такого важного понятия для русского художнического сознания, как утопия.

Пути анализа аналитического искусства Павла Филонова могут быть разнообразны — через тему вегетации, тему кристалла, тему эволюционных циклов. Художник позволяет укоренять свой пластический генезис в возрожденческих титанах — «лучше смерть, чем усталость», в Босхе с «внутренним адом» человекообразных персонажей, в барокко с его «энвайронментным» отношением к пространству. Натурфилософия и эзотерика, анализ и синтез, геология и этнография, Восток и Запад — мир Филонова столь широк, что вмещает в себя противоположности и противоречия. Художник, обладавший прекрасной памятью и невероятным зрением, оставил подробнейшие дневниковые записи и концентрированные картины. Тексты тяжело читать, картины физически больно смотреть. Контакт с художником затруднен. Чем больше узнаешь о Филонове, тем сложнее его увидеть, как будто начинаешь теряться в масштабе и проваливаться сквозь органическую структуру его холстов — кристаллических фильтров для нашего обычного зрения. Общаться с Павлом Николаевичем и при жизни было почти невозможно: «сволочь» — обыденное определение из его дневников, особенно в 1930-е годы.

Превосходное знание анатомии (подтвержденное высшими оценками в Академии художеств), самостоятельное образование в области минералогии, зоологии, ботаники, истории культуры и народного искусства — все это использовалось им в работе, приобретая качества визуальных формул. В течение 20 лет он работал в комнате-мастерской, «сидя спиной к окну». Так он написал «Формулу петроградского пролетариата» и множество других формул и уравнений. Бытовой аскетизм Филонова был максимален: отсекая привязанности, он отказывался от теплой обуви и продовольственного пайка. От первого, поскольку «привык держать ноги в холоде», от второго — по идейным соображениям. Атеист, фанатик и аскет, Филонов в глазах современников олицетворял образ художника-пророка. Даниил Хармс, лишив иронии эпическую тональность, написал: «Ученые наблюдают из года в год / пути и влияния циклонов / до сих пор не смея угадать будет ли к вечеру дождь / и я полагаю что даже Павел Николаевич Филонов / имеет больше власти над тучами».

В июле — августе 1925 года в Академии художеств недолго работала мастерская Филонова, куда принимали всех желающих. Один из лучших его учеников, Павел Михайлович Кондратьев (работавший у него потом до 1932 года) вспоминал: «В отличие от Матюшина и Савинова Филонов приучал работать без натуры: что хочешь и как хочешь, но только через напряжение. <...> Он научил смелости. Филонов считал, что мир видимый или духовного порядка не может в живописи быть сведен только к отображению. <...> Учил чувствовать богатство явлений, видимых и невидимых, через комплексы разных пространств, а не только евклидоваго». Филонов

**Авраам и св. Троица  
(Авраам и странники)**

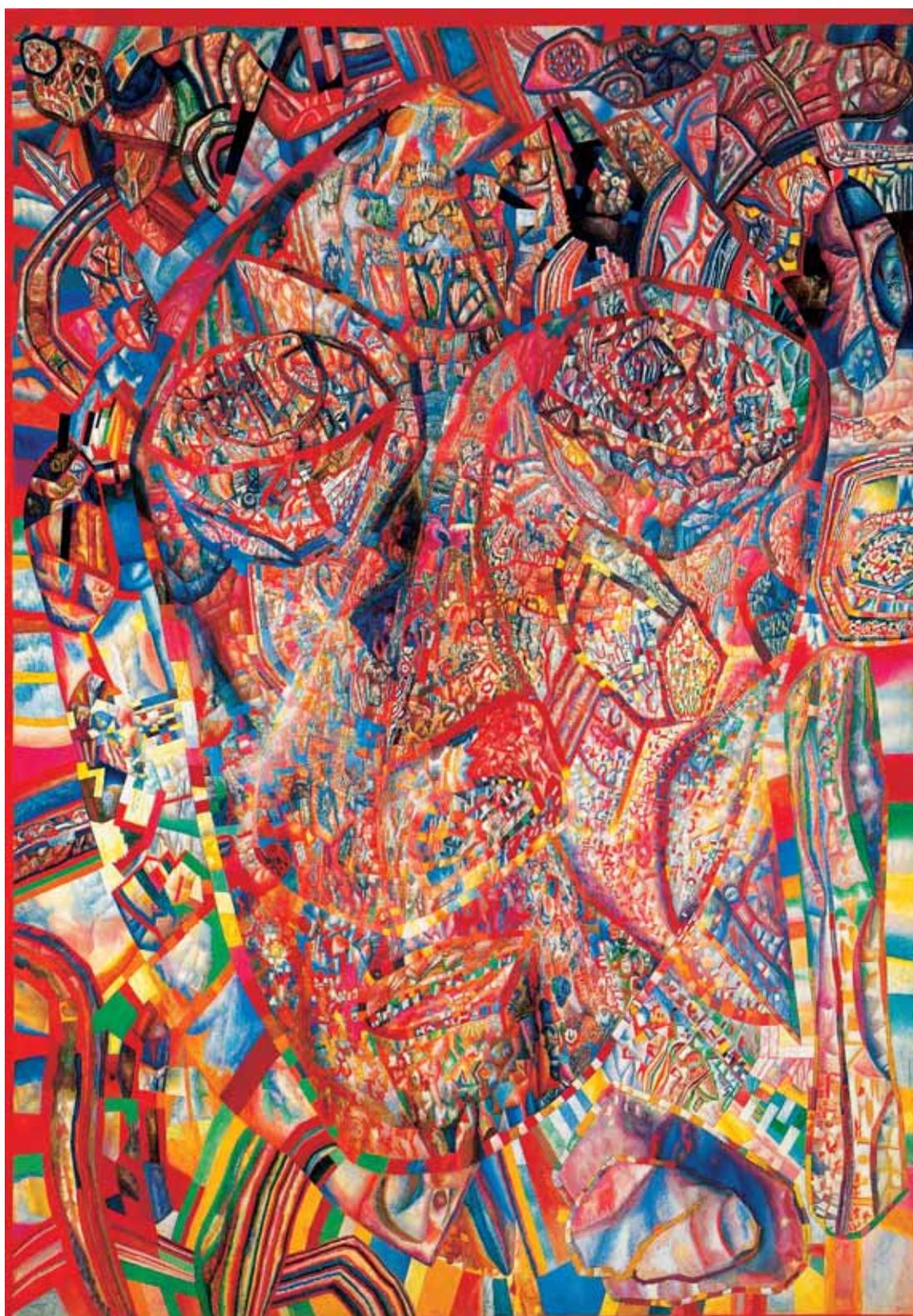
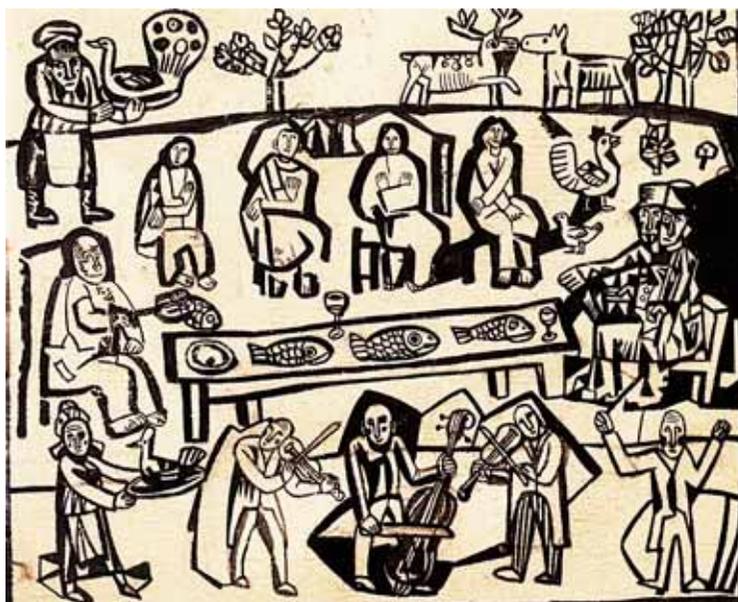
1912

Бумага, тушь, кисть,  
графитный карандаш

**Живая голова**

1926

Бумага, дублированная  
на ватман и холст, масло





**Шпана**

1924

Бумага, тушь, графитный карандаш



**Человек с кулаком**

1923–1924

Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш

объяснял, что все открытия возникают на стыке двух пространств, где по линии соприкосновения «начинался бой» и возникало какое-то третье пространство. «Филонов считал, что нужно идти от точки, которая дает возможность легче напрячь границу. От напряжения границ зависит все в работе: как цвет с цветом, форма с формой стыкуются. <...> Он учил: карандаш нужно держать, как плотник — топор, с напряжением. Каждый элемент рисунка, формы, линии нужно делать изо всех сил, так, чтобы никто лучше вас в мире сделать не мог. И после того, как вся бумага или весь холст были заполнены этими тщательно разработанными элементами, наступала, как он говорил, «стадия вывода». Все элементы, вступая во взаимодействие друг с другом, требовали переработки. <...> После той работы в мастерской летом 1925 года он нам сказал, что никто из нас до стадии вывода не дошел». Кондратьев вспоминал, как он и другие ученики «подарили Филонову загрунтованный большой холст, на котором тот написал «Формулу весны» (одна из трех «Формул»). Это самый большой и самый красивый холст. Филонов ходил в рваных сапогах, без носков. Мы купили ему солдатские сапоги, носки, а те спрятали». Процитированные фрагменты воспоминаний П.М. Кондратьева не вошли в материалы, изданные к выставке, и приводятся по аудиозаписям из частных собраний.

Начало XX века, эпоха возрождения, которую называют временем русского авангарда, имело характерную приметку — учителей, не продолживших себя в учениках. Действовали институты ученичества, где передавались в зависимости от системы общность сакрального действия, таинство дионисийского откровения, ремесло олимпийских школ и пр. Учителя-демиурги оставляли ученикам роль «хранителей огня», тем самым не ошибаясь в разнице между масштабами творческих личностей и поколений. Единство мира, постигаемое Филоновым и передаваемое им через фрагменты — графические и живописные работы, обернулось в работах его ортодоксальных учеников «вселенской смазью», общими местами, цитированием учителя. «Любую форму — через любую форму, любой цвет — через любой цвет» — эта известная рекомендация не могла стать тактическим подспорьем для обучающихся, она содержит стратегический стержень художественной индивидуальности, способной к такому равнодушному восприятию мира, которое для неофитов оборачивается визуальным равнодушием, механической обработкой, имитацией следствия без знания причины. Учеников покорял и наэлектризовывал творческий пламень Филонова, убежденного, что из любого адепта он может благодаря своей системе обучения в два месяца сделать художника уровня Леонардо да Винчи.

В случае Филонова любой жизненный материал обрабатывается его конструктивной системой (или стилем), где «всеядность» обеспечивается постоянной динамикой художественной конструкции. В высоком смысле Равнодушие (как синоним равновесия и равнозначения, т.е. признаков целостности мира) лишало его предпочтения форм и цветов, техники и технологии, сюжета и образа. Не привыкнув к «многоканальности» связей Филонова с миром как материалом (Kunststoff), можно поразиться упущенным, казалось бы, вербальным возможностям — множество прожитых, проработанных рисунков и картин с названием «Без названия» и рядом — «Победа над Вечностью», где литературный пафос не удерживается на грани софизма. Ни одну работу Филонова нельзя рассматривать отдельно от остальных как ограниченную систему. Поэтому так озадачивают герметично взятые, например, «Портрет певицы Глебовой» и «Портрет И.В. Сталина». Если же представить их в контексте общей полифонии, они только подтвердят разнообразие видов и полноту филоновского универсума.

Приближаясь к работам Филонова, идя к его картинам, мы понимаем, как несоизмеримо любое пройденное нами расстояние с дистанцией, обозначенной мастером, с пространством, приоткрытым в его живописи (работать пространству — его формулировка). К нам, как, впрочем, и к лучшим его ученикам, обращен часто встречающийся упрек Филонова: «Они еще не дошедшие».

*Антон Успенский*



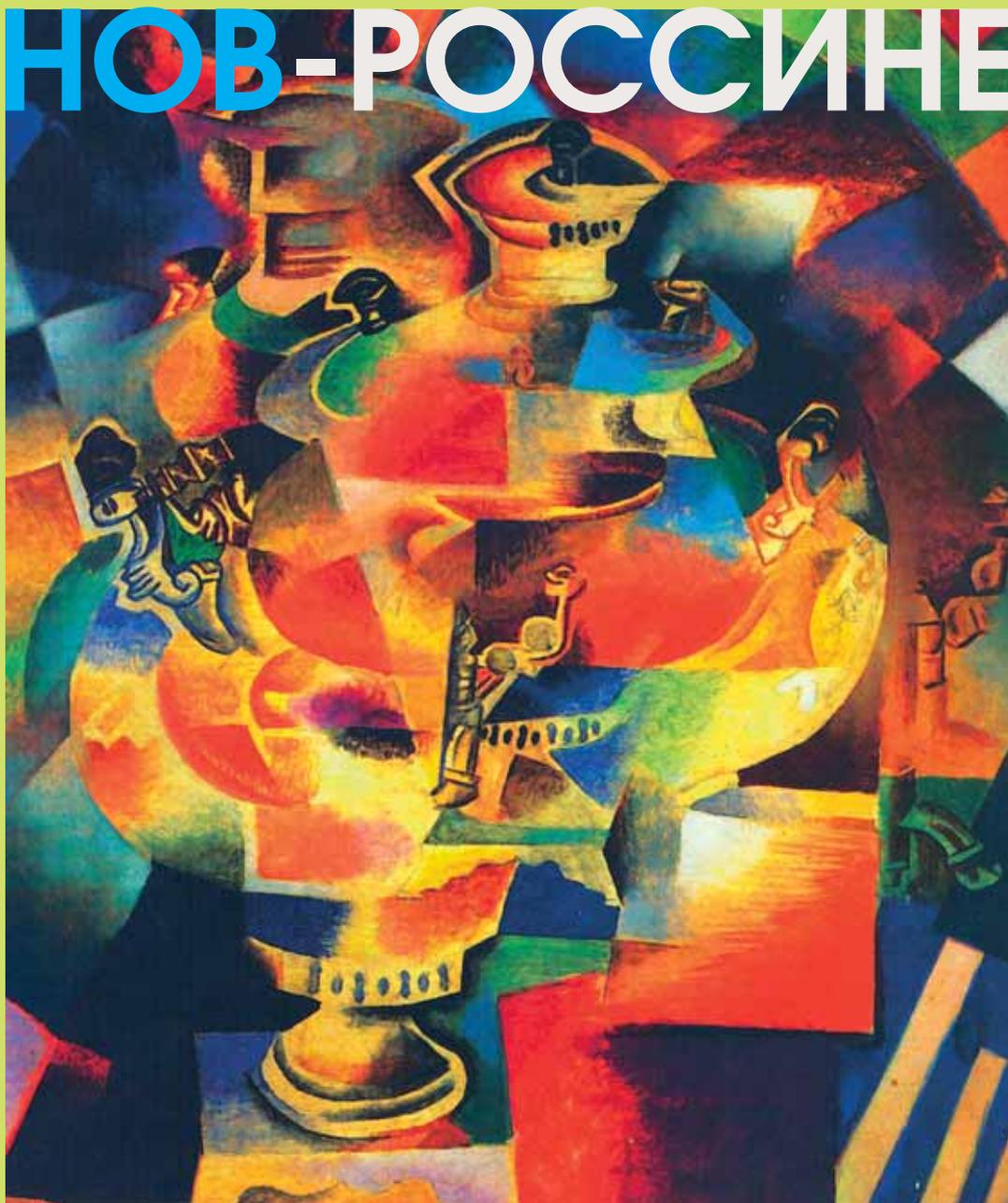
Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации  
Федеральное агентство по культуре и кинематографии  
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина  
Отдел личных коллекций

ПРЕДСТАВЛЯЮТ ВЫСТАВКУ

# ВЛАДИМИР БАРАНОВ-РОССИНЕ

ХУДОЖНИК  
РУССКОГО АВАНГАРДА

*Из музейных  
и частных  
собраний*



САМОВАР. 1916. Доска,масло. Тамбовский художественный музей

# 3.X – 25.XI.2007

Музей личных коллекций Волхонка, 10

Генеральный информационный спонсор  
ГМИИ им.А.С.Пушкина – «Time Out Москва»

Информационный партнер «ИНТЕРЬЕР+ДИЗАЙН. Антиквариат»

# художественно–пластический образ как универсальная категория искусства

**П**о категориям присутствия, по исходной субстанции формирования все три вида искусства — пространственные, временные и пространственно-временные — абсолютно самостоятельны и, следовательно, могут возникать и действовать в абсолютной независимости друг от друга, без какой-либо взаимопомощи и взаимовлияния. Но тогда сам собою встает закономерный вопрос, почему же все виды эстетического творчества все-таки именуют одним и тем же термином и соответственно относят к одной и той же сфере деятельности, а именно к искусству? И ни у кого и никогда совершенно справедливо не возникало на этот счет никаких сомнений. Значит, несмотря на все различия субстанциональных категорий существования — пространства и времени, обязательно есть нечто такое, что не только роднит все виды искусства, но и сводит их в одну эстетическую сферу, делает их собственно искусством и ничем другим больше.

Временной и пространственный факторы принимают самое непосредственное участие и во всех других областях человеческой деятельности, начиная с практической — производства, строительства, транспорта и т.д. и заканчивая теоретической, то есть наукой. Однако никому и в голову не придет отнести все перечисленные отрасли к собственно искусству. Хотя и здесь есть место этому особому слову. Подразумеваемая высочайшую степень личного мастерства, развития того или иного направления в теоретической или практической работе, вполне обоснованно употребляют понятие «искусство», в узком, так сказать, утилитарном значении. Но если субстанции, благодаря которым возможно само существование искусства, тем не менее не являются его заглавной причиной, что же тогда есть настоящая почва, настоящая сущностная основа самого искусства как такового? Не креативный импульс его возникновения, а сам фактор его существования, что, собственно, и делает искусство искусством. Есть ли вообще в мире такой специфический феномен, наличие которого позволяло бы твердо говорить о существовании искусства?

Да, бесспорно, такой специальный феномен наличествует в мире. Он всем хорошо известен и называется «образ». Но здесь снова возникает вопрос, почему именно образ, а не что-то другое или еще что-нибудь к нему в придачу, есть основополагающая база реального существования искусства вообще и всех его видов и разновидностей в частности, таких различных по своему способу существования и формообразования?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо задаться вопросом, какова же сама изначальная цель искусства или каким должен быть предмет определенной деятельности, чтобы она, с полной в том уверенностью, могла быть названа искусством?

Еще гениальный мыслитель III века н.э. неоплатоник Плотин указал на этот предмет, а за ним, но значительно позже, приблизительно в середине XIX века, немецкий философ Артур Шопенгауэр дал более точную формулировку этой целевой доминанты, определив ее как идею, понимает-ся, как Идею с большой буквы.

Таким образом, предметом искусства является Идея, а говоря еще более точно, выражение Идеи, интуитивно, именно интуитивно, обнаруженной тем или иным автором. Подлинное интеллектуальное постижение Идеи, в котором доля интуиции на самом деле возрастает в еще большей степени (ведь идея — «вещь» нематериальная, обозреть и пощупать ее руками нельзя), происходит только в философии метафизического толка, с каковой философия Новейшего времени от Хайдеггера и до Мишеля Фуко, не имеет ничего общего. А наиболее глубоко эта Идея, конечно же, обнаруживается богословами и святыми церкви.

Очевидно, именно подобный расклад дал право Бранскому поставить предметом искусства не Идею, а идеал, и полагать его существом не выражение, а эмоциональное отношение к этому самому идеалу. В чем, несомненно, есть своя логика, поскольку сугубо интуитивный подход и правда находит питательную почву почти исключительно в эмоциональной среде. А кроме того, корень этих слов един и, следовательно, по своему смыслу они почти совпадают. Но как уже было заявлено, Идея не есть некое вещественное тело, наделенное объемом, плотностью, весом, фактурой и существующее в пространстве и времени. Стало быть, для ее обнаружения и тем более выражения нужен некий особый механизм, нечто такое, чему эта Идея хотя бы в чем-то проявится, и что хоть как-то способно будет визуально обозначить это проявление. Ибо Абсолютная Идея, кроме самого божественного Логоса, вообще никому, нигде и никогда не может быть предъявлена во всей своей полноте.

Вот этой самой категорией, которой дано обнаружить и выразить Идею хотя бы в некотором приближении, и является образ, а правильнее — этический образ. Если же эпитет в соответствии с ходом размышлений заменить на другой, более подходящий, то получится эстетический образ. А уже из этого словосочетания следует вывести окончательную формулировку — образ прекрасного, разумеется, Прекрасного с большой буквы. По мнению все тех же мыслителей Древней Греции и в особенности мыслителей великой Александрийской школы, сама высшая Идея на земле только и может показаться в образе прекрасного, или в прекрасном образе.

Но почему лишь образу дана возможность зримо представить нам это самое Прекрасное?

Для того чтобы ответить на этот очередной вопрос, теперь необходимо погрузиться в таинственные глубины самого образного механизма и попытаться разгадать скрываемую в его недрах загадку. Что, собственно, и будет искомым ответом. Или, говоря другими словами, пришло время взяться за теорию символа. Потому что, как будет видно дальше, прекрасный образ или образ прекрасного — это и есть самый настоящий символ или такой символический феномен, который невозможно встретить ни в одной другой сфере деятельности, то есть ни в научно-теоретической, включая сюда и математику, ни тем более в практической. Ибо одна-единственная практика, практика искусства, способна создавать образы подобного типа или образно-выразительные символы.

## Plastic Image as a Universal Category of Art

Эти символы также не способны создать ни философия, ни богословие, ни даже религиозный культ, хотя, как говорилось выше, они и глубже в постижении Идеи. Скорее, их положения служат импульсом для разработки необходимых символов в искусстве, с тем чтобы можно было заимствовать их в эстетической сфере для собственных нужд. Итак, обратимся к понятию символа. Символ, в отличие от простого знака, есть такой репрезентативный знак, который по своей сути является объектом другого объекта. То есть он не просто указывает на иной себе объект, как это происходит у обыкновенного знака, например дорожного, а содержит внутри себя сущность, смысл или идею себя иного. В чем соглашаются буквально все теоретики, кто сколько-нибудь серьезно размышлял по данному вопросу. Отсюда понятно, что прерогатива символа — именно выражать, а не указывать. Поэтому, как верно подметил Лотман, в символе связь между двумя объектами, выражаемым и выразителем, парадигмальная или согласно нашим рассуждениям концептуальная, то есть по идее. Но вот почему такая связь подвластна только символу? Пора опять вспомнить о том, что эстетический символ есть образ прекрасного, или прекрасный образ. Но тогда что же такое сама категория прекрасного? На земле таковым, бесспорно, является понятие гармонии. А гармония, как подробно вывел в своем фундаментальном труде Бранский, есть не что иное, как взаимодействие контрастов. И действительно, не будь их, гармония потеряла бы всякий смысл, ибо без контрастов нечего было бы приводить в гармоническое состояние или отношение. Отсюда возникает необходимость доказать, что символ, или эстетический образ, по своему существу, по своей природе и есть то самое феноменальное средоточие контрастов или гармонический узел, нерасторжимый комок антиномий, диалектических противоречий. Или, говоря образным языком, сам философский камень искусства, в котором и осуществляется необходимый онтологический скачок от образа к его идеальному прообразу.

Пожалуй, нет никого, кто бы высказался по поводу эстетического образа лучше, чем французский поэт Пьер Реверди: «Образ — это чистое произведение духа. Он не следует из простого сравнения, но сближения двух более или менее удаленных реальностей. Чем отдаленнее и вернее отношения между сближенными реальностями, тем сильнее получается образ, тем больше его эмоциональная сила и поэтическая действенность. Две реальности, которые не имеют между собой отношений, не могут сближаться, и сотворения образа не происходит... Аналогия — творческое средство; оно состоит в сходстве отношений; от природы этих отношений зависит сила или слабость сотворенного образа. Образ не создается, если сравниваются... две реальности, не имеющие между собой никаких отношений. Напротив, сильный и новый для нашего духа образ возникает тогда, когда без сравнения сближаются две отдельные реальности, отношения между которыми постигаются только в духе»\*. Так, по Реверди, образ есть место соотношения двух достаточно удаленных реальностей, есть механизм духовного сопряжения двух отдельных объектов. Несомненно, в первую очередь такими несравнимыми, но вполне сопоставимыми реальностями являются Идея и ее эстетическое отражение, Прообраз и символический образ этого неземного Прообраза. Гармонический механизм выразительного образа и есть их отношение. Следовательно, только эстетическому образу, и ничему другому, под силу выразить Прекрасное, приобщиться к Идее, самому предмету искусства.

Но по какому признаку возможно сопоставить столь удаленные объекты, как трансцендентная идея и ее материальное воплощение? Все по тому же гармоническому. Ведь заглавная Идея есть сама великая Гармония уже потому, что в ней изначально пребывают бесчисленные идеи, или эйдосы, всех несочислимых проявлений бытия, а эстетический образ есть такое же гармоническое сопряжение разнородных объектов, видимого и невидимого, только на своем уровне.

В итоге выходит: чтобы сотворить искусство, необходимо мыслить в образных категориях.

Однако на этом общем выводе вопросы отнюдь не кончаются. Напротив, общезначимый итог задает интерес к частной проблематике. И прежде всего ставит проблему такого рода: образность или образы какого вида искусства наиболее приближаются к Идее, обладают наибольшей духовной способностью приобщения к Абсолютному Духу, а значит, и необходимы в составе образов всех других видов искусства?

Как представляется, такая способность в наибольшей степени пребывает в художественном образе или пластических символах изобразительного творчества, то есть в живописи, скульптуре, графике — пространственных видах искусства.

Очевидно, пластический образ — это образ зрительный, поэтому он и называется изобразительным.

И вот, думается, этот видимый изобразительный образ лежит в основе образных знаков всех видов эстетической деятельности — прозы, поэзии, театра, кинематографа и даже музыки, отличающейся своей абстрактностью.

Особенно отчетливо это свойство художественного дискурса проявилось в Новейшее время, в XX веке, когда искусство стало осознавать свою самоценность и когда ведущим направлением всей эстетической практики стало именно изобрази-

тельное творчество. Но, скажут, такое положение дел — всего лишь специ-

In terms of presence as well as in terms of initial formative substance, there are three kinds of art: spatial, temporal and spatial-temporal. They are absolutely independent from each other. They may arise and exist without any mutual assistance or mutual influence. Now, the question is: why do all the three apply to the same type of activity and, accordingly, go under the same name: art?

Is there something specific which justifies the existence of art in general? No doubt, there is.

It is well known, and called “image”.

But before going further it is essential to ask: what is the initial aim of art itself? Or what must one or other kind of activity be aiming at in order to justify the name of art?

Plotinus, a neoplatonist of genius, raised the question in the 3rd century AD. Centuries later, Arthur Schopenhauer followed suit. In around the mid-19th century, he formulated the aim of art more precisely. He referred to Idea (writ large, of course).

Now we know for certain that the subject of art is Idea, or, more specifically, the expression of Idea through intuition, how much one or other author is capable of.

Idea is no material body. For an artist to find it and, moreover, express it, a special mechanism is needed — something in which Idea takes form, or, at least, what could mark this form-taking visually.

The category there is to find and express Idea, at any rate in a first approximation, is image, or, rather, aesthetic image. By replacing the epithet with a more suitable one, according to our way of reasoning, we will come to beautiful image.

One seems to be able to do so best in plastic images or symbols of plastic art: painting, sculpture and graphics as the spatial kind - i.e. the kind capable of three-dimensional effects.

Obviously, a plastic image is an image of our vision; it is called, for that matter, “visual image”.

It will make sense to infer, then, that visible visual images lie at the root of image-forming signs in all kinds of aesthetic activity: prose, poetry, theatre, cinema and even music (though with abstract images of its own).

Nikita Makhov

<\* Бернар Ноэль. Магрит. М., 1995. С.60.

фика времени, которая не способна отразить всеобщих закономерностей в области прекрасного.

Обратимся к прошлому. Кому не известны многочисленные рисунки на маргиналиях рукописей Пушкина? О них написаны целые книги. Лермонтов наряду с литературными занятиями профессионально владел масляной живописью, о чем свидетельствуют его картины с горными кавказскими мотивами. Любил рисовать и Достоевский. Вспомним, какая содержательная роль была отведена произведениям живописи в его романах. Несколько лет назад в России вышел большой альбом рисунков русских и западноевропейских писателей, куда вошли такие имена, как Волошин, Белый, и много других литераторов первой величины.

Опять-таки возразят, что подобной склонности к рисованию не наблюдалось у Льва Толстого. Да просто сила, мощь визуального воображения, как известно, у этого гениального творца были настолько велики, что ему попросту не требовалось практического воплощения зрительных образов, возникавших в его художественном сознании.

В этой связи следует отметить и самые тесные дружеские связи Чехова с русскими художниками. Примеры можно было бы множить до бесконечности, поэтому оставим это занятие.

Естественно, любопытно, откуда у писателей такое заинтересованное отношение к изобразительному искусству? Если задуматься о психологии возникновения образного представления в авторском мышлении, то окажется, что первичную роль в этом эстетико-мыслительном процессе играет именно зрительный гештальт. Как человек не может мыслить вне словесного аппарата, так сказать, в глухом безмолвии, какое бы отвлеченное свойство ни носили его размышления, точно так же образ не может сложиться и без хотя бы самой общей и приблизительной зрительной картины или в абсолютной слепоте.

Причем, скорее всего, первичную функцию здесь выполняет именно визуальный слой, который затем оформляется вербальным контекстом. В противном случае эстетический мыслительный акт так и остался бы «не увиденным» авторским сознанием.

Вот чем объясняется такая приверженность мастеров слова к практике изобразительного творчества.

Такое же положение складывается и в театре. Наиболее ярким подтверждением тому стала русская культура рубежа XIX–XX веков. Всем очень хорошо известно, какое огромное влияние оказали русские художники — Виктор Васнецов, Врубель, Бакст, Рерих, Серов и другие на развитие как музыкального, так и драматического искусства: сцены, оперы, балета, постановочных спектаклей. По сути, они привели к самому настоящему эстетическому перевороту в театральном мышлении, впервые представив сценический спектакль в качестве универсально-синтетического, вселенского действия, в котором подчас заглавная роль отводилась не музыке или пластике танца, а именно сценографии, декорациям и костюмам, то есть художественному оформлению постановки. Теперь художники были не только равноправными создателями наряду с композиторами и режиссерами, но часто играли ведущую роль в разработке партитуры того или иного сценического замысла.

В специальной литературе неоднократно подчеркивалось, какое воздействие оказала в начале XX века сценография русских художников на развитие мирового сценического искусства. Следуя их примеру, фактическими режиссерами известных спектаклей стали такие гиганты изобразительного искусства Новейшего времени, как Пикассо, Брак, Руо и другие.

Об известном приоритете образно-пластического начала свидетельствует и новая постановочная версия «Щелкунчика» в Мариинке. Главным режиссером-постановщиком балета стал именно художник-живописец — Михаил Шемякин. И, несмотря на очевидно справедливую критику, в результате сам факт воспринимается как чрезвычайно знаменательное событие.

Что же касается кинематографа, то все хорошо знают, что непосредственное создание фильма начинается с подготовки живописных или графических эскизов буквально каж-

дого кинематографического кадра. Недаром многие выдающиеся кинорежиссеры, например Эйзенштейн, были замечательными рисовальщиками и часто выступали художниками-постановщиками собственных фильмов, в частности, тот же Эйзенштейн и Андрей Тарковский.

А какое влияние русская и западноевропейская живопись 20-х — 30-х годов XX века оказала на формирование кинематографической стилистики или образности этого же периода! Советские фильмы о летчиках, высотных монтажниках, сталеварах — все пронизаны композиционной поэтикой картин Александра Дейнеки. В этом смысле показателен также тот факт, что художником-постановщиком первого сюрреалистического фильма «Андалузский пес», внесшего принципиально новое слово в кинематографическую режиссуру, был приглашен знаменитый художник-сюрреалист Сальвадор Дали, по сути, во многом оказавший решающее воздействие на визуальную и повествовательную структуру картины, привнесший в сюжетную канву эпизоды откровенной эротики, сатанизма, физиологическую натуралистичность.

Разумеется, и сам кинематограф, в свою очередь, подсказывал новые конструктивные ходы живописцам, и в частности тому же Дейнеке, что хорошо видно по его монтажно-методу в полотнах конца 1920-х годов. Нечто в том же роде можно найти и в искусстве современного московского живописца Игоря Седнева, пейзажные циклы которого последних лет явно восходят к пейзажным мотивам «Сталкера» того же Тарковского. Пронзительные экспрессивно-сюрреалистические ландшафты кинофильмов последнего вообще стали эстетической точкой отсчета для многих авторов изобразительного искусства.

И тем не менее в этом процессе творческого взаимообмена почти всегда приоритетное положение занимало изобразительное образно-пластическое начало. Достаточно указать на кинофильм «Асса» Сергея Соловьева, вся образная канва которого целиком сложилась под влиянием общей художественной атмосферы второй половины 1980-х годов, то есть периода так называемой перестройки. И даже более того, одну из главных ролей кинорежиссер поручил исполнить в картине художнику-концептуалисту Сергею Бугаеву, известному в творческих кругах под псевдонимом Африка. Перед премьерным показом фильма в фойе кинотеатра «Ударник», где и проходила первая его демонстрация, состоялось открытие большой художественной выставки работ авторов нетрадиционных направлений. Таким образом, прокат произведения кинематографического искусства как бы вписывался в общую художественную обстановку тех лет, практически становился одним из ее артефактов.

Та же эстетическая направленность характерна и для видеопроектов последнего времени, созданных авторами разных стран мира. Эту направленность можно было бы определить как своего рода станковизацию кинематографа. Сюжетное повествование таких фильмов часто протекает на экране в чрезвычайно замедленном ритме или даже вовсе останавливается, что создает впечатление, будто перед вами не фильм, а именно картина, живописное полотно. Рамки экрана в такой ситуации воспринимаются скорее картинной рамой, а экранная плоскость начинает представляться глубиной условной живописной перспективы. Время действия, фабульная динамика как бы воплощаются в пространство, категорию статическую. Все это, несомненно, делается для того, чтобы придать большую пластическую выразительность, а значит и содержательную глубину, достаточно анемичному в эстетическом отношении видеоизображению. Иначе видеокартинка не сможет отвечать насущным запросам современного духовно-эстетического сознания.

Постпостмодернизм, или второй символический этап постмодерна, с его претензиями на метафизический взгляд вновь отсылает к изобразительно-символической структуре, художественно-пластическому образу.

*Никита Махов*

# Я и академия?

На вопросы ДИ отвечает  
академик и член Президиума РАХ,  
профессор Московского государ-  
ственного академического  
института им. В.И. Сурикова  
Татьяна Назаренко.  
Беседу ведет Лия Адашевская



Татьяна Назаренко  
**Маска сидящая**  
Фанера, монтажная пена,  
масло, эмаль, дерево  
2005–2006

Стр. 132  
**Женская компания**  
Холст, масло  
2006

**Мужская компания**  
Холст, масло  
2007

ДИ: Вы работаете каждый день?

Т.Н.: Нет, не каждый. Но, разумеется, когда приходит какая-то новая идея, работаю достаточно интенсивно. Или когда готовлюсь к выставке, как сейчас, например.

ДИ: Что за выставка и где?

Т.Н.: В мае в галерее «Волга».

ДИ: Академия художеств отстаивает необходимость профессионального образования художников. Причем это образование представляет собой многоступенчатую систему: художественная школа, институт, мастерские Академии художеств. Вы прошли все ступени. И только после этого началось ваше восхождение к признанию. Но вот другой пример. Мало кому известная до сих пор молодая художница Юлия Мильнер, бывшая модель, которая однажды решила заняться фотографией, поучилась какое-то время у Клавихи. Человеку, не имеющему того образования, на котором настаивает Академия, не помешало стать в нынешнем году одной из участниц Русского павильона на Венецианской биеннале. Ее проект «Я надеюсь» стал нашей визитной карточкой в Венеции. Правда, перед этим было еще участие в Московской биеннале. На выставке в Музее Ленина она представила серию автопортретов, сделанных мобильным телефоном и раскрашенных. Этаким Уорхол в мобильном формате.

Т.Н.: Да, сегодня работы в творчестве все меньше и меньше, в том смысле, что затрачивать усилий почти не надо. У Уорхола была целая фабрика, на которой он делал всевозможные вещи. Но теперь можно совершенно не утруждаться. Главное — оригинальная идея.

ДИ: Тогда что такое искусство? И кто такой художник сегодня? Что это за загадочный персонаж? Он вообще еще остался? Или это фантом?

Т.Н.: Как он может остаться? Что такое искусство? Это на уровне ощущений. Я только что приехала из Петербурга. Это поездка была встречей с искусством. Я получаю истинное наслаждение от любования какими-то картинами. Недавно смотрела Модильяни. У меня руки стали горячими от этого совершенно потрясающего оранжевого, розового тела, от этих знаменитых модильяневских глаз. Ну неужели я такое ощущение получу от того, что на большом экране буду читать «Я надеюсь» на разных языках и кликать? Разве это хоть сколько-нибудь близко к искусству? Или кто-то прокукарекает, или громко прокричит, или напишет — «Бога нет». Я не испытаю того эстетического наслаждения или потрясения, какое привыкла связывать с переживанием от встречи с искусством.

ДИ: А к чему тогда это имеет отношение?

Т.Н.: Может, какое-то общественное действие. Не знаю. Знаю только, что это другое.

ДИ: Искусство, о котором вы говорите, — это искусство какого-то времени. Каждое время продуцирует свои визуальные проявления. Сейчас же, если это не намеренная стилизация или цитирование стиля, живопись в духе Репина, Рембрандта или даже Модильяни, будет ли она органична духу нашего времени?

Т.Н.: Сейчас просто никто не может так писать. Потому что действительно все это будет подделками. Наверное, XXI век рождает и предполагает другие формы. Просто не надо это называть искусством. И проект Мильнер — это уж точно не изобразительное искусство.

ДИ: Это артистический жест. Концептуально отсылающий к человеку, его мироощущению, к тому чувству, которое и позволяет человеку оставаться человеком. Такой психотерапевтический момент с позитивным прицелом.

Т.Н.: Вот именно, артистический жест. Артистический жест художника, или архитектурно-сценическая композиция, или еще что-то из этой области. Так можно назвать.

ДИ: В том понимании, как мы привыкли, изобразительного искусства больше не существует? Мы закрыли эту тему и начинаем заниматься совсем другими вещами?

Т.Н.: Единственное, что позволяет живописи не умереть, это странная тяга

художников к этому занятию. И желание людей, которые хотят украшать стены картинами. Мне кажется, это неистребимо, разве запретить каким-то законодательным способом.

Кстати, в советские времена вообще не было привычки украшать квартиру картинами. Помню, как тетя привела меня к своим знакомым, и я впервые увидела Фальку и поняла, что может существовать картина, на которой изображено всего лишь несколько грязных картофелин. Меня, двенадцатилетнюю, это совершенно потрясло. Вообще то, что люди покупают это и вешают на стену, для меня было неожиданностью. Я ни в одном доме не видела картин. О репродукциях не говорю.

**ДИ:** Но ваши картины не только для того, чтобы украшать стены. В них много и личного, исповедального и одновременно социального. И в этом последнем существует определенная связь с передвижничеством, в частности проект «Переход». Передвижники создавали свои произведения не столько для украшения, сколько прежде всего для влияния на умы.

**Т.Н.:** Они и влияли. Революция-то произошла.

**ДИ:** Так в чем смысл творчества? Какие цели вы преследуете, обращаясь к той или иной теме?

**Т.Н.:** Всегда по-разному. Когда в 1995 году я делала своих нищих, я имею в виду «Переход», конечно, я хотела привлечь внимание общественности на этих людей. Но для художника, которому предоставили определенные залы, это была чисто формальная попытка поставить вырезанные из фанеры фигуры в пространстве. С тех пор жизнь так изменилась, что привлечь внимание людей на что-то очень сложно.

**ДИ:** Сегодня мысли многих художников занимает поиск темы и ее подача, которые будут актуальны и соответственно заденут, а стало быть, привлекут внимание и обеспечат успех. То есть ориентация не столько на свое внутреннее состояние, переживания, а на то, что надо потребителю. Такое своеобразное изучение потребительского спроса. Вы когда-нибудь занимались подобными просчетами?

**Т.Н.:** Нет, никогда. Мы в другое время выросли. И считаю, что в этом смысле нам во многом больше повезло. Во-первых, потому что вообще не существовало такое понятие, как рынок искусства. Мы же работы не продавали. Заказы были крайне редки. Деньги зарабатывали работой в комбинате. И поэтому многие вещи создавались только для души, только потому, что ты не можешь не писать, без всякой надежды продать или заявить о себе. Это было честно. И успех, если был, был непросчитанным.

**ДИ:** Сейчас более жесткие условия, в которых художникам приходится жить. Если ты молодой художник, то должен как можно быстрее определиться, с чем и куда направляешься. Ты должен очень хорошо ориентироваться в этой ситуации рынка.

**Т.Н.:** Ты либо примыкаешь к коммерческой структуре, либо пытаешься шевелить мозгами для того, чтобы просчитать свой успех. Не случайно сейчас все художники, которые добились какого-то успеха, прекрасные менеджеры. Если отсутствует это качество, то будь хоть семи пядей во лбу, придумывай у себя в комнате, мастерской, в деревне самые гениальные, космические технологии, но если ты не менеджер, если не сможешь достучаться до тех, кто покупает искусство, не можешь сказать, какой ты гениальный и что тебе нужны деньги, чтобы осуществить свою суперидею, ничего не будет. Я преподаю в Суриковском институте. У нас сейчас проходит отчетная выставка постановок. Потрясающие работы есть. Талантливые ребята. Но вот они заканчивают институт, и все. Где они? Растворились, исчезли. Сегодня художник, не обладающий качествами менеджера, фактически обречен. Я сама не обладаю этими качествами. Нас не то что не учили, даже не поощряли это. Художник, который приходил на выставку с собственным каталогом, вызывал неодобрение, на него показывали пальцем. А сейчас он под мышкой держит десять своих каталогов, распахивает всех в сторону и говорит покупателю: вот я. Он пользуется любым моментом, чтобы прокларнировать себя. И на него никто не показывает пальцем, а наоборот, говорят: молодец, какой пробивной.

И дальше уже, смотришь, появляются о нем статьи, проходит выставка в Третьяковке. Читаешь статью о том, что у него просто космическое отношение к чему-то там, и понимаешь, что за это просто заплачено. Никакого космоса в его работах нет.



**ДИ:** Да, но дело в том, что большое число людей верят написанному. Тем более если написано талантливо и убедительно. И так может быть создан миф. Мы же не отличаем наше представление от того, что есть на самом деле. Представление и есть наша истина. И тогда на что полагаться? Что время все расставит по своим местам?

**Т.Н.:** Думаю, так. Только время. Мы просто знаем, как это все происходило. Русский авангард запрещали. Мало кто их знал, и никто не видел их работ. Я помню, как в Третьяковке под большим секретом нас проводили на какую-то международную конференцию, и проводили за занавеску, в запасник, где показывали работы Кандинского, Малевича и других запрещенных художников. И вот пожалуйста — раскрылись запасники. Никто не думал, что так будет.

**ДИ:** То есть рассчитывать на посмертную славу можно? Многие художники утешают себя этой мыслью, имея аналоги в истории. Но в наше время все чаще люди склоняются к другому: если не сумел заявить о себе при жизни, то после смерти рассчитывать не на что.

## The Academy and Me?

*Interview with Tatiana Nazarenko*

**ДИ:** What does art mean then? Who can be called an artist in our days? What about the enigmatic character? Has he survived? Or is he just a phantom?

**Т.Н.:** Who is there he can survive by? What is art? Well, I take it as I feel it. I've just come back from Petersburg. There seems to have been nothing but art all along. There are some pictures that really delight me. I saw some Modigliani the other day. I felt my hands grow hot as I admired those fantastic orange and pink bodies, those famous Modiglian-esque eyes. Do you think I'll be feeling the same when I read "I Hope" in different languages on a big screen? Do you think it has something to do with real art? Or suppose someone will crow like a cock or just utter a loud cry or scribble "God is Dead" — I'm sure I'll never feel any joy or shock of the kind I've got used to associate with my feelings when I saw real works or art.

My conviction is that artists should do nothing on purpose to make a name for themselves. It doesn't depend on us whether our works will perish or survive. One may bend over backwards, push through projects or something, design and calculate anything in advance — only to find, years later, their works auction at a much lower bid than anything else.

**ДИ:** How come you joined the Academy?

**Т.Н.:** By sheer luck. I was first nominated when I had finished The Execution of the Narodovoltsy. The other nominee at the time was Oleg Filatchev. He and I had finished our training at the Academy's studios in the same year. He was received, I not. I was short of one or two votes, as they told me later. Some time after, I was nominated again and again. The result was the same each time. One time there was much fun about it. Each of the voting members patted me on the back and said: "I've voted for you, Tanya." In fact, as they told me later, only one of them had voted for me. When I was elected at long last, the news came from the papers. Natasha Nesterova phoned me and said her mother had read in the paper that we both had been elected academicians. It was in 1998. Honestly, I didn't know at the time how to take the news.

*Interviewed  
by Lia Adashevskaya*

**Т.Н.:** Я об этом никогда не думала. Что будет после моей смерти, меня никогда не волновало. Мои дети не особенно интересуются искусством, и поэтому, случись со мной что-нибудь сегодня, примерно через две недели эта мастерская перейдет к кому-нибудь другому. И что произойдет с моими работами за две недели?

**ДИ:** Мастерская — да. Но насчет работ, думаю, вам волноваться нечего. Выто как раз успели сделать себе имя. А художник, который не успел? Время слишком динамично.

**Т.Н.:** Это относится к художникам сиюминутным. Я сейчас поражаюсь тому как некачественное обретаает качество. Ну, например, работы Валерия Кошлякова, сделанные на гофрокартоне, на упаковочном материале. Хотя это вполне долговечный материал, но он имитирует недолговечность, небрежность. И вообще многие вещи, которые мы сегодня видим на выставках современного искусства, рассчитаны на то, что завтра они перестанут существовать. Я понимаю, что это позиция.

**ДИ:** Уэтой позиции очень романтические предпосылки. Она возникла из сопротивления определенной части художников процессам превращения искус-

*ства только в товар. Самое яркое проявление — акция. Как можно купить акцию? Только ее документацию и то, если таковая велась. Но все равно рано или поздно все превращается в товар, и в этом есть какая-то драматичность.*

**Т.Н.:** Но это же и приводит к тому, что люди, не добившись мгновенной реакции на свой артистический жест, потом не оставляют после себя вообще ничего, даже маленького шанса на посмертную славу.

Помню, меня мои друзья спрашивали: чтобы такое сделать, чтобы, как ты, прославиться? А я даже не понимала, о чем они говорят. Имеют в виду «Народовольцев» или что-то еще? Но это уже было так давно, что ко мне сегодняшней как бы уже не имеет никакого отношения. Я не понимала вообще постановку вопроса: что сделать, чтобы прославиться? Мы жили по формуле М. Булгакова «Никогда и ничего не просите. Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут».

**ДИ:** Я помню, лет десять назад Александр Якимович называл художников вашей генерации, таких как Ольга Булгакова, Наталья Нестерова, Илья Табенкин и других, третьим крылом, или третьей силой отечественного искусства. Самыми честными, не учитывающими конъюнктуру — ни официальную, ни неофициальную.

**Т.Н.:** Теперь мнение изменилось. Сейчас нас называют самыми нечестными, самыми хитрыми.

**ДИ:** Это, наверное, потому, что и лозунгово-официальное искусство, и неофициальное были связаны с определенной идеологией. Просто это два разных полюса. Одни были откровенно идеологичны, другие рефлексировали на эту идеологию, и жизнь их была непросто — бедность и прочее. А вы занимали срединное положение, никого особо не раздражая. Как бы на грани. Такая умная интеллигентская позиция?

**Т.Н.:** Насчет нищеты я абсолютно не согласна. Вы были в мастерской Кабакова? Я была еще тогда, когда у меня не было мастерской и я работала у себя в квартире. Нас водила к нему сестра Мюры Яблонской, и я впервые увидела, как, оказывается, живут художники. Камин, фантастическое пространство. За всю жизнь у меня не было ничего похожего. Я уж не говорю о том, что Илья был всегда обеспечен работой. Это сейчас он может говорить, как ненавидел все эти сказки, которые иллюстрировал. Неправда, они ему доставляли удовольствие. Ради сказок он мог отказаться от всего. Володя Янкилевский... У него тоже был замечательный подвал. Я не могла иметь ничего такого. Работала для комбината и писала для себя. Работы копились. Стояли между диваном и пианино. Но что касается этой переоценки ценностей в отношении «семидесятников», то мне многое кажется странным и непонятным. Я несколько раз встречалась, даже в среде художников, с тем, что они не любят этих самых «семидесятников». За что? Одно из объяснений: дескать, были художники-реалисты, как Герасимов и Налбандян, которые писали, как видели, а вот эти, то есть мы, все время что-нибудь придумывали, фантазировали и что-то хотели сказать запрещенное. И для будущего поколения оказались совершенно бесполезны.

**ДИ:** Насчет бесполезности можно поспорить. Именно в творчестве «семидесятников» появилось многое из того, что потом, может, в несколько измененном виде проявилось в постмодернизме.

**Т.Н.:** Возможно. Но из-за этого отношения мне больше всего сейчас жалко сил, эмоций, которые мы тратили на то, чтобы отстоять каких-то художников. Я помню, как мы просто физически бились на выставках со старшими товарищами, досиживали до темноты, комплектуя экспозицию, чтобы старики, падавшие от усталости, махнули рукой на то, что мы развешивали работы Лени Пурыгина или Максима Кантора. А потом многие из этих людей, которых мы отстаивали, все это забыли.

**ДИ:** Но вам грех жаловаться. У вас все сложилось.

**Т.Н.:** Вообще все переменчиво. Иногда тебя захваливают и так превозносят, что недоумеваешь: с чего это вдруг? Иногда тебя так «опускают», что просто уши вянут. Я думаю, что именно после подобных статей в тридцать седьмом могли посадить или люди кончали жизнь самоубийством.

**ДИ:** Вряд ли стоит принимать это так близко к сердцу. Просто с определенного времени у журналистов очень популярен такой подход: в статье обязательно должны присутствовать ирония, стеб, некое недоверие и сомнение. Тогда ты вроде как честный, остроумный. Но на самом деле это все те же приемы, уже апробированные. Человек же, о котором пишут, должен быть в любом случае рад: на то, что он делает, обратили внимание. Конечно, все это принимает несколько уродливые формы.

**Т.Н.:** Еще какие уродливые. Если бы эта ирония была по существу. Например, я сделала серию работ из монтажной пены. Есть художники в Англии, которые также ее используют, но у нас в стране пока никто с этим материалом не работает. Так вот, кроме гадостей, я ничего не услышала. Ни о пластике, ни о чем таком — ни слова. Все о том, что академик захотел заниматься актуальным искусством. Вот и все их претензии ко мне.

**ДИ:** Значит, вы зашли не на свою территорию?

**Т.Н.:** Совершенно верно. Настоящий диктат критики. Если ты академик, будь добр, работай в соответствующей манере. Если актуальный художник — то соответствующим образом и с соответствующими технологиями. Шаг влево, шаг вправо приравнивается к попытке побега. И за этим следует, фигурально выражаясь, расстрел, то есть шквал критических статей, иронизирующих по поводу желания художника попробовать себя в ином амплуа. А где же свобода творчества?

**ДИ:** Какая свобода? Ты нам нужен в таком качестве, и будь добр соответствовать.

**Т.Н.:** Я сейчас читаю замечательную книгу художницы Татьяна Хвостенко «Вечера на Масловке близ Динамо». Там приведены письма Кацмана, как это все происходило, как они писали письмо, в котором спрашивали, что им писать, как быть полезными делу революции? Но до них полезными революции были и Шагал, и Кандинский. Все работали только на революцию. А потом время поменялось. Кацман вспоминает, как мать ему говорила, почему у вас только картошка, а Малевичи едят икру ложками, и прочее. Потом уже больной Малевич просил его выхлопотать пак и лекарства. Сейчас происходит в принципе то же самое.

**ДИ:** А в какое время вам как художнику работалось комфортнее? В психологическом плане.

**Т.Н.:** Моя позиция: ничего не надо делать специально для своего успеха. Сгорит или останется, от нас не зави-

Стр. 133

**Сарай**

(полиптих из 6 частей)

Холст, масло

2003

**Солнечный день в Венеции**

Холст, масло

2007



сит. Можно тысячу раз что-то предпринимать, толкать себя, искусственно что-то надумывать, просчитывать, а потом на аукционе твои работы окажутся дешевле других.

Или есть еще такой ход — искусственно взвинтить цены. Мне так предлагали однажды, но я отказалась. Не знаю, правильно ли сделала или нет. Но тогда я руководствовалась одним: вот сейчас цены искусственно поднимут, я продам и никогда не узнаю, чего действительно стою.

Но что тогда, что сейчас все периодически меняется. После «Казни народовольцев» некоторые мои знакомые отказались со мной разговаривать: дескать, написала тематическую картину. После 1975 года все вдруг заговорили, что есть такая Назаренко. В девяностые опять искусствоведы, мои друзья, нигде никогда и словом не обмолвились о том, что я все еще существую. Ну, ничего, я написала по этому поводу несколько картин, потом в 1993-м была выставка в ГТГ «Татьянин день», в 1996-м была выставка «Переход», «Московский стол» в Галерее М. Гельмана...

**ДИ:** «Пугачев» — как раз об этом, о двусмысленности истории?

**Т.Н.:** Это история предательства. Предательства тех, кому доверяешь больше всего. Друзей.

**ДИ:** Вас часто предавали?

**Т.Н.:** Может, не так часто, зато сильно. Просто я уже готова ко всему.

Недавно смотрела хронику о событиях августа 1991-го. Смотришь на эти танки, на этих людей, которые ложатся под танки, а потом быстро подскакивают и отбегают в сторону, чтобы их не задавили. И понимаешь, что это только жест. Готовность к самопожертвованию — редкая вещь.

**ДИ:** А как вы попали в Академию?

**Т.Н.:** Совершенно случайно. Первый раз меня выдвинули в Академию, когда я написала «Казнь народовольцев». Меня и Олега Филатчева, с которым мы в один год заканчивали мастерские Академии художеств. Его приняли, а меня нет. Мне не хватило, как говорили, одного или двух голосов. Потом еще несколько раз выдвигали. И с тем же результатом. Один раз вообще забавно получилось. Помню, как каждый хлопал меня по плечу и говорил: «Таня, я за тебя голосовал». А потом мне сказали, что за меня голосовал всего один человек. О своем же действительном избрании в Академию я узнала из газет. Позвонила Наташа Нестерова и сказала, что ее мама прочла в газете, что мы академики. Это был 1998 год. Честно признаться, я тогда даже не знала, как на это реагировать.

**ДИ:** Почему?

**Т.Н.:** Я и Академия? Чего это вдруг? Меня никогда не бра-

ли туда. За что же сейчас? Я тогда ничего не знала ни о политике Церетели, ни о чем другом. Даже когда я туда шла, еще не знала, какой дам ответ. Но увидела битком набитый зал, корреспонденты, тут же Никонов, Смолин, Андронов — хорошие люди, замечательные художники, и подумала, что же я не хочу быть с ними? Недостойна? Андронов меня потом пригласил преподавать в институт. Сейчас думаю, какая была бы идиотка, если бы отказалась.

**ДИ:** Когда-то Академия играла громадную роль для нашего искусства.

**Т.Н.:** Она и сейчас играет громадную роль. Если бы вы видели, какие очереди стоят возле кабинета Церетели. Люди идут по многим делам. Отстоять мастерскую, отстоять квартиру, дом, положить в больницу, купить металл, продать металл. Сделать выставку, помочь тут, помочь там. К нему идут как к президенту Академии художеств. Потому что МОСХ значение свое полностью потерял. Поэтому идут сюда с расчетом получить бумажку за подписью президента Академии художеств. Потому что Академия художеств — это значительно.

**ДИ:** А по отношению к тем процессам, которые происходят в искусстве, оказывает ли она действительное влияние? Формирует ли в какой-то степени облик отечественного искусства? Ведь даже в советское время в качестве репрессивного органа она оказывала сильное влияние.

**Т.Н.:** На заре своего возникновения она была прогрессивной. Потом известные художники в количестве четырнадцати человек организовали свое свободное общество, что не помешало им потом получить звания академиков, что говорит опять же о всеядности художников. Потом Академию упразднили. Потом она снова возникла. Сейчас Российская Академия художеств позиционирует себя в основном как продолжательница традиций. Недавно проходили Алпатовские чтения. И там был доклад о политике, которой придерживаются сегодня европейские академии художеств. Они так же, как и наш Зураб Константинович, повернулись лицом к современному искусству. Другого выхода нет. Церетели открыл Московский музей современного искусства. Мог бы такое сделать Серов, Пономарев или Угаров? При них это, конечно, было бы невозможно. Зураб Церетели — чрезвычайно умный человек.

*Персональной выставкой Татьяны Назаренко официально открылась новая столичная галерея «Волга», которая начала работу в декабре 2006 года. «Волга» расположена в памятнике архитектуры, первом доме-небоскребе Москвы в Гнездиновском переулке.*

*Директор галереи Ольга Волга.*

# десятый международный салон

*Что интересного на выставке? Ответ, заметим, во многом зависит от состояния, от настроения зрителя. Допустим, человек неискушенный, входя в зал, где вокруг масса картин, может и растеряться и даже разгневаться: он не готов тратить энергию, разбираться в хаосе ощущений, отыскивая для себя точки душевного притяжения. Другие любопытствующие без предвзятости как раз этим самым и начнут заниматься, переходя от вещи к вещи, вступая в диалог с работой художника или, напротив, равнодушно следуя мимо. Думаю, изначально к такому типу зрителей принадлежит и критик-искусствовед. Ведь выбирая эту профессию, большинство будущих искусствоведов движимы острым интересом к загадке творческой личности, каждому ее новому, сегодняшнему воплощению. Правда, в последние годы часто встречаются критики, которым неинтересны ни художник, ни выставки, ни искусство как таковое. Единственно, что их занимает, как они лично могут выглядеть на подобном фоне, какой успех могут снискать, высказавшись об очередном вернисаже.*

Обратимся к экспозиции Салона ЦДХ-2007 с позиции зрителя, интересующегося изобразительным искусством и более или менее внимательного к тому, что появляется сегодня на выставках.

Войдя в главный зал Десятого (юбилейного!) Салона, такой зритель должен был удивиться, какие вещи его встречают. Речь о проекте «Березка», подготовленном галереей Г.О.С.Т. Многим памятен одноименный музейный опус А.С. Голубкиной на фоне камерных живописных работ, от которых веет утонченной, совсем особой культурой. Мотивы березовой рощи осенью... Оказывается, и это Голубкина, хотя такой ее совершенно не знает публика. Поздняя живопись великого скульптора, поразительная в своем интимном лиризме, исполненная автором явно не для широкого показа, заставляет вспомнить о живописной поэтике русских мастеров 1900-х годов, прежде всего о «Голубой розе», о пейзажах Борисова-Мусатова. Уже одно это — впечатление, ради которого стоило посетить выставку. И такая Голубкина остроумно сопоставлена с брутально-гротескной скульптурой «Березок» нашего современника Дмитрия Тугаринова, окруженной несколькими его же графическими листами, где в колючей прозрачности безлиственных крон уже слышится век, на сто лет отстоящий от изначального символизма.

Рядом персональная панорама работ Любви Савельевой, представленная Академией художеств. Она тоже носила по-своему музейный характер, прежде всего в силу яркого, многогранного таланта, богатейшего опыта, выдающегося мастерства автора, которому удалась развить уникальную традицию пластики из стекла В.И. Мухиной. Спектром своих тем и образов, направлением ассоциаций творчество Савельевой глубоко укоренено в русской культуре. Многие композиции решаются автором символически; вместе с тем присущий им напряженный внутренний драматизм отсылает чувство и мысль зрителя к коллизиям современности.

Порой кажется, есть такая музыка форм, что контрастами визуальных мотивов, ритма, цвета и света, столкновениями плоскостей и объемов, сломами линий особо созвучна нашему ощущению того, что происходит сегодня с человеком в окружающем мире. Драма форм воспринимается подобием драмы жизни, куда мы так или иначе вовлечены. Приводимая мастером к некоей гармонии — пластической целостности (не в этом ли и состоит задача зрелого искусства, его высшая цель, достигаемая всякий раз индивидуально и неповторимо), такая полифония контрастов несет в себе отражение жизненного опыта одной личности, обращаемое к «другому», к нам с вами. Тем самым завязывается ситуация диалога, имеющего актуальный смысл для зрителя и художника.

Свою яркую, узнаваемую интонацию в такой диалог вносила живопись Ксении Нечитайло, представленная на Салоне по инициативе Ассоциации искусствоведов и куратора М. Карловой. Манера выражения этого автора выглядит гораздо более лаконичной и резкой, чем предполагает традиция старших мастеров московской школы, семейно близкая Ксении. И все же она унаследовала от родителей не плоско-плакатное, но пластически емкое ощущение предметной формы, цвета и композиции, а также дар портретиста, каким обладал ее отец Василий Кириллович Нечитайло. Обостряя эту способность, дочь обретает стержневую тематическую направленность своего творчества, которую можно определить как непре-



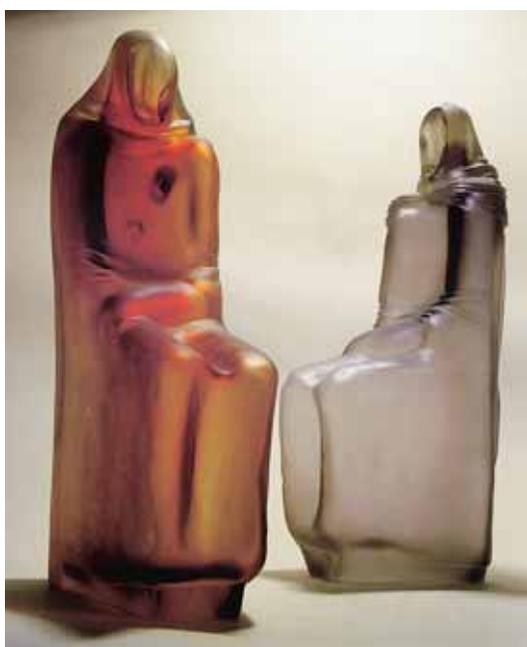
**Открытие X Московского международного художественного Салона «ЦДХ-2007»**

**Министр культуры и массовых коммуникаций РФ А.С. Соколов приветствует участников и гостей салона и поздравляет с 15-летием ее организатора – Международную конфедерацию союзов художников**

**Президент РАХ З.К. Церетели и председатель исполкома МКСХ М. Фаткулин на церемонии открытия**

каемое утверждение конкретного человеческого характера. Ксения испытывает потребность вновь и вновь доказывать собственное человеческое самостояние в систематически продолжающемся цикле автопортретов. Такую же личностную самобытность обнаруживают и как бы отстаивают перед зрителем другие герои (большей частью героини) ее портретов, равно как и персонажи ее жанровых композиций. Нынешние перипетии человеческих индивидов в широком диапазоне демонстрировало экспозиционное соседство холстов Нечитайло с другими участниками Салона. Здесь изысканно двусмысленные, псевдокукольные и при всем том настырно «живучие» существа живописных миниатюр Екатерины Корниловой (проект галереи «Манеж»); участники всевозможных «тусовок» талантливо жадного до наблюдения, совсем молодого Петра Голощапова (выпускник Строгановки, работает в цветной графике и керамике); пародийно терпкие «гламурные» модели в сопровождении подходящего декоративного антуража — проект «Ужель мне скоро 30 лет?» Марии Жалниной и Павла Заданюка.

**Экспозиция произведений  
Любови Савельевой  
Российская Академия художеств**



Любовь Савельева  
**Скорбящие**  
Стекло цветное, тиходутое  
1985

Ошеломляющие всякий равнодушный взгляд превращения нашего бытия «из огня да в полымя», из грязи и мусора к высокой драме... Со страстью истых «шестидесятников» их отразили работы московских мастеров старшего поколения, еще в пору «оттепели» внесших немалый вклад в поиски современного стиля и преимущественно связанных затем с искусством монументальной формы. Классикой отечественного модернизма воспринимались графические эскизы Бориса Милокова и живописно-скульптурные композиции Ирины Лавровой. Датированные 1970 — 1980-ми годами, они близки своей энергетикой недавним вещам Е. Аблина, Э. Жареновой, Е. Казарянца, И. Пчельникова, чья лирическая одухотворенность ощутимо таит отзвуки жестоко поломанных человеческих судеб, массового насилия, гражданских противоборств. К этой стихии напрямую обращены композиции М. Никонова, Л. Тюленева, В. Зубарева, представляющие собой яркий вектор современного русского экспрессионизма. Первая мысль о проекте, соединяющем такую группу художников, принадлежала Татьяне Каленковой. В присутствовавших рядом ее скульптурах последних лет, выполненных в бронзе, уже на уровне самой пластической концепции сходным образом переплетаются моменты лирики и глубинного драматизма. Свободно лепленные, близкие к природе трехмерные формы резко сломаны, спилены геометрическими плоскостями. Так достигается адекватность образов сегодняшнему жизнечувствованию автора.

Любопытные наблюдения можно сделать касательно «актуальности» в нашем современном искусстве. По смыслу это понятие означает «существенный для настоящего времени», «появляющийся (и проявляющийся) в действительности» — противоположность «потенциальному», то есть «скрытому» и «возможному». Легко заметить: художники, которые сегодня у нас широковещательно именуют себя актуальными, фактически чрезвычайно узко и специфично толкуют фактор существенно важного на данный момент. Большей частью это сводится к вопросам техники и технологии визуализации желательной автору информации, ее донесения до аудитории. Скажем, акционизм, использование новых медиа уже сами по себе ак-

Светлана Мельченко. **Пузыри.**  
Бронза. 2006. СПбСХ

Элеонора Жаренова. **Воин (часть  
полиптиха «Отечество»)**  
Холст, масло. 1990

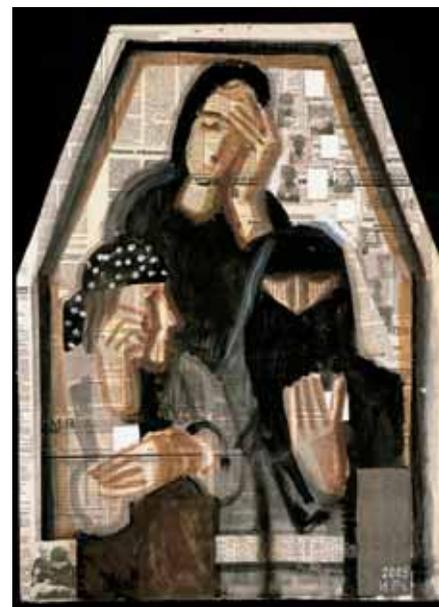
Игорь Пчельников. **Беслан**  
Картон, темпера. 2005  
МКСХ. Проект «Пластика страсти  
и веры. В поисках современного  
стиля»

туальны; картина на стене — заведомо нет. Что же до содержания информации, обыкновенно оно регламентируется немногими, прочно вошедшими в привычку запросами масскульта: комиксы, секс... При этом человеческая личность как многосложное, динамичное целое из поля внимания «творца» устраняется без малейшего рассуждения. В то же время искусство традиционное, а сегодня в его рабочей памяти явно преобладает наследие модернистских течений XX века, с растущей настойчивостью вглядывается в человека. Сколько можно судить, такая интенция побуждает художников преодолевать нередкий в прошлом отрыв пластической проблематики творчества от живого суждения о сегодняшнем человеке и обстоятельствах его бытия. Тем самым традиционный художник на поверку зачастую оказывается куда актуальнее патентованного «актуальщика». В подобном качестве, кстати, он остро нуждается в поддержке со стороны критики, арт-менеджеров и всего комплекса средств массовой информации.

Однако понимания необходимости подобной (скажем так: озабоченной социально) поддержки нам сегодня решительно не хватает. Единст-



Феликс Егизарян  
**Портрет Рубена Геворгиянца**  
Холст, масло. 2004. СХ Армени



венное, что более или менее дружно приветствовали немногие сочувствующие пропагандисты Салона, — проекты, где выставились наши мэтры-педагоги со своими учениками. Пожалуй, наибольший успех в этом смысле пришелся на долю мастерской И. Лубенникова в Суриковском институте. И заслуженно. Их проект «Оранжевая», подробно разработанный, отличался элегантной изобретательностью во всем диапазоне составлявших его декоративных и станковых форм. Идея его прочитывается как синтез впечатлений быта и естества с интеллектуализмом, концептом и отзвуками хай-тека. В совокупности это создавало комфортную среду для современного человека, для его творчества, частной жизни и отдыха. «Процесс» — другая мастерская того же вуза, руководимая Т. Назаренко и В. Русановым. В соответствии с индивидуальностями учителей здесь доминировало станковое видение. В целом, однако, живописные композиции и отдельные объекты были сопоставлены как бы по принципу сценографии, оформляя экспозиционный «спектакль», который можно назвать, допустим, «дни и ночи нашего города». Сильной его стороной была цельность переживания общей темы, восходящей к творчеству выдающихся «семидесятников». Несомненно значительным кажется также выступление коллектива академической мастерской скульптуры Владимира Ефимовича Цигала. Его участников отличают зоркость к жизненным ситуациям и характерам в сочетании с многогранным профессионализмом исполнения, а также то, что они в основном счастливо избегают парфюмерной декоративности, которая сделалась в последние годы модным повертием нашей скульптуры. Добротный традиционализм учеников Цигала уместно оттеняет смелую пластическую экспрессию той же Каленковой и особенно концептуальную метафорику большой композиции Е. Суровцевой «Делать выбор, или Универсальность знаковой формы». Символические атрибуты нашей телесности и предметные символы нашей машинной цивилизации расположились здесь каждый на своем по-

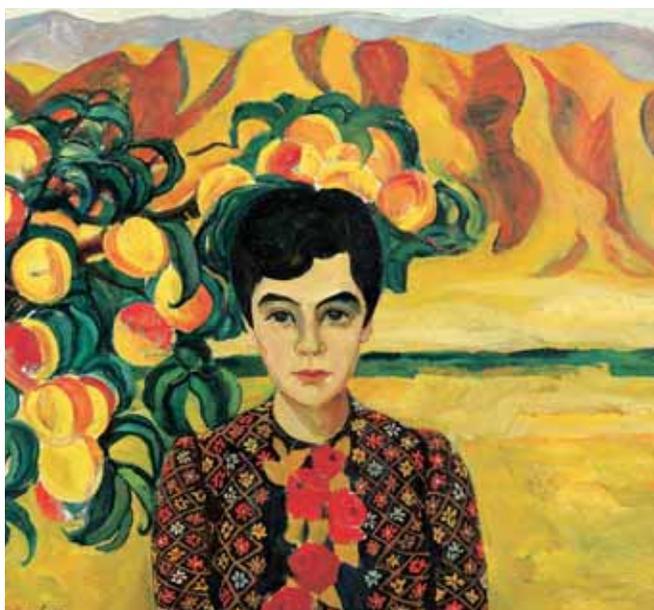
диуме, вместе напоминая некую головоломку. Парадокс в том, что все это автор превращает в скульптуру, наполняет емкой пластической значимостью, побуждающей нас к созерцанию и раздумью.

Как можно понять из сказанного, Салон не был обделен ни серьезными мастерами, ни достойными внимания произведениями. Теперь пора задаться вопросом. Ведь это выставка особого типа. Ее костяк — экспозиции крупных творческих коллективов, составляющих МКСХ то есть национальных СХ стран СНГ плюс старейшие и крупнейшие организации художников Москвы, Петербурга и Киева. Как обстоит дело с их представительством? Прежде всего, подчеркнем уникальную роль конфедерации, которая вот уже в десятый раз собирает на общей выставке многонациональное и многоликое сообщество профессиональных мастеров изобразительного искусства, работающих в обширных пределах бывшего СССР. Отрадно, что имеется сила, способная создать необходимые для того условия.

Конечно, подобная миссия сталкивается с большими проблемами. Прежде всего, надо ли сохранять контакты, исходные политические осно-

Иззат Клычев  
**Портрет дочери Джерен**  
Холст, масло. 1978  
МКСХ. Проект  
«Оглядываясь назад,  
смотрим вперед»

Ксения Нечитайло  
**Автопортрет.**  
Холст, масло.  
2001  
АИС



вания которых себя исчерпали? Ушло в прошлое бывшее государственное единство. Каждый его субъект согласно своему выбору на своей территории решает собственные творческие задачи... Однако взаимные отношения таких «единиц» никогда не исчерпывались политикой-идеологией. К Москве стягивались разнообразные духовные и житейские интересы людей искусства, обитавших на евразийском пространстве; в сущности, много столетий она являлась одним из мировых культурных центров. Об этом можно с достаточным основанием говорить хотя бы со времени, когда великий византийский живописец Феофан Грек начал свой труд по украшению фресками и иконами русских храмов: Спаса на Ильине улице в Новгороде, Благовещенского собора Московского Кремля. С тех пор Россию Рюриковичей сменила Россия Романовых, затем в ней грянула и отгремела эпоха коммунистического идеала. И при всем том Москва не утрачивала своей притягательной силы, не утрачивает ее и теперь; как и прежде, здесь сходятся поветрия и потоки духовной жизни большого количества людей, являющихся гражданами разных стран мира.

Очень важно (но и непросто) позитивно осмыслить подобные центростремительные тенденции вопреки центробежной силе раздирающих ныне человеческое сознание амбиций идейного, политического, экономического порядка. Было бы, однако, недальновидно и безответственно отдаться на волю деструктивной стихии. Это касается и художественной жизни, ее устремлений, которые тяготеют к Москве. Не существует какого-то имперского начальства, придумавшего структуру ежегодных международных салонов в Центральном доме художника на Крымском Валу. Это коллективное решение учредителей МКСХ. Инициатива, единственная в своем роде, потому что никакие государственные органы выставок сопоставимого плана не задумывали и не проводили. Тем большего сочувствия в обществе заслуживают подобные начинания. И тем важнее адекватно осознать все сложности, с которыми сталкивается реализация такого рода проектов.

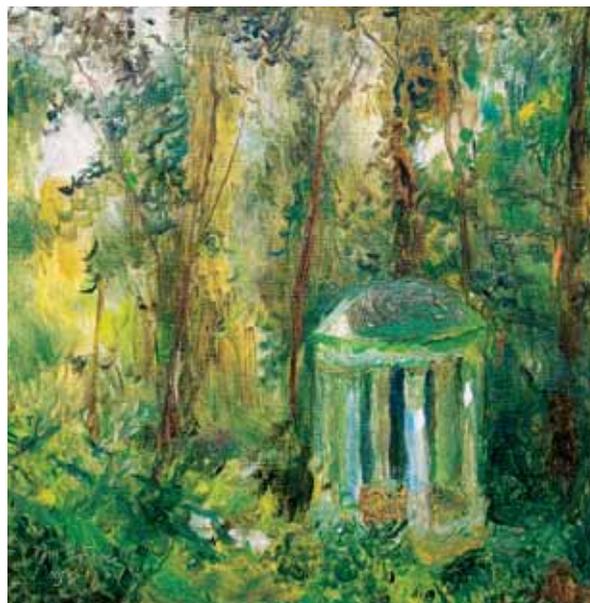
Наргис Хамидова  
**Из гостей**  
Холст, масло. 2006  
СХ Таджикистана  
Проект МКСХ «Молодость»



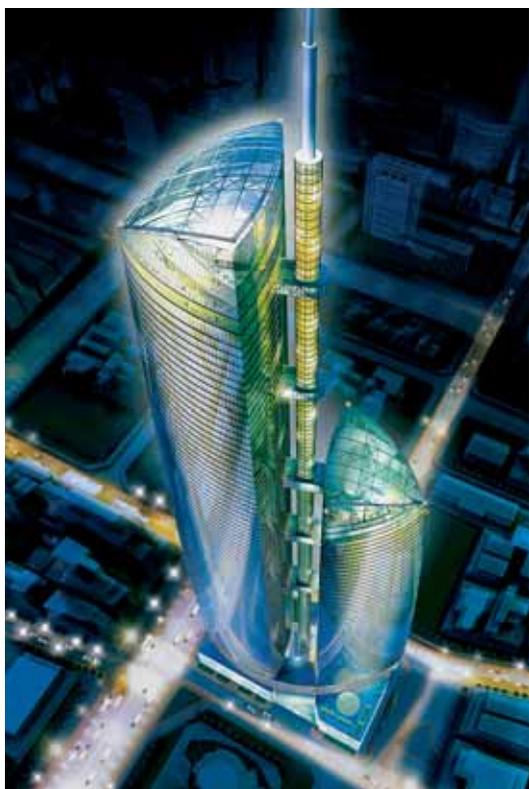


Султан Явер  
**Пейзаж**  
СХ Азербайджана

Татьяна Яблонская  
**Беседка**  
Холст, масло  
1996  
НСХ Украины  
Проект  
«Седневские пленэры»



Петер Швегер, Сергей Чобан  
**Комплекс «Федерация»**  
МАСА. Проект «Москва-Сити»



Они с очевидностью обнаруживаются в качественной неравноценности экспозиций различных СХ. Лидерами на Десятом Салоне мы вправе признать союзы Московский и Российский. Они выбрали путь персональной репрезентации, но герои их показов принципиально крупны и значительны. Это Владимир Щербаков, чьи большие, эпические пейзажи представляют одну из стержневых традиций российской живописи. И Борис Алимов, недавно ушедший из жизни московский мастер. Блестящий, разносторонний график, безупречный рисовальщик, увлекательный выдумщик и рассказчик. Тонкий, артистичный стилист. Иллюстрируя различную литературу, он выступает ее проникновенным знатоком и ценителем. Его композиции, как правило, являются собой театрально богатое зрелище, в которое вплавлен опыт многих десятилетий культуры русской графики, начиная от «Мира искусства» и включая классику советского времени. В своем собирательном даре это был истинно столичный художник.

Убедительным оказалось выступление национального СХ Украины, представившего проект «Седневские пленэры». В течение ряда десятилетий Седнев был местом притяжения для многих живописцев из разных регионов страны. Проводимые здесь пленэры сыграли особенно важную роль в становлении поэтики украинской живописной школы. Любовь к природе, пейзажному жанру, народному быту она соединила с самобытной версией импрессионизма, некоторыми декоративными качествами модерна и красочностью фольклорных традиций. В этой связи вспоминаются замечательные имена Т. Яблонской, Ф. Захарова, чьи работы на выставке были окружены пейзажами их талантливых последователей, учеников и друзей: Г. Варкача, В. Зинченко, О. Одайник, А. Онищенко, М. Чепелика. Артистической цельностью, высоким уровнем довольно изысканного модернизма привлекала экспозиция киевской организации украинского союза, руководимой Н. Литовченко. Отдельно нужно отметить представительство Литвы. Это не была экспозиция какой-либо национальной творческой организации. Кураторский проект Г. Жайдите под названием «Территория живописи» включал работы А. Гражиса и Л. Ляндзбергиса. Два фриза шириной 35 см и длиной 20 м каждый были смонтированы из отдельных панно с мотивами абстрактными, пейзажными, концептуально-знаковыми, экспрессионистическими. В домашнем (литовском) варианте показа участвовали три автора, и длина фриза достигала 85 м. Это носило характер некоего локального авторского перформанса. Однако своим пространственным масштабам, выплеском живописно-колористического темперамента весь комплекс говорил об эстетике литовского национального искусства, где живопись на протяжении XX века пережила мощный подъем, завоевав широкое признание целой вереницей блестящих имен, начиная с Антанаса Гудайтиса до Йонаса Шважаса и их последователей более молодых поколений.

Что касается экспозиций других СХ, приходится с сожалением констатировать: концептуальности содержания, цельности качества отбираемого материала их кураторам достигнуть не удалось. Преодоление дефицитов такого рода — существенный резерв повышения художественного уровня международных салонов в перспективе, поскольку в целом не приходится сомневаться: художественная жизнь на местах в действительности богаче того, что мы пока видим на стендах самого масштабного выставочного проекта МКСХ. Решению проблемы препятствуют обстоятельства, с одной стороны, технического характера, с другой — ментального, идеологического. Первое связано с

Михаил Савицкий. **Стелют лен**

Холст, масло. 1962

МСКСХ. Проект «Оглядываясь назад, смотрим вперед»

Алексей Владимиров. **Притяжение**

Мрамор. 2004

Киевская организация

НСХ Украины

Марта Житкова

**Разговор с птицами и полет**

Шамот. 2006

Проект «Свет»



моментами финансирования, транспортировки и юридического оформления ввоза в столицу России необходимого комплекса произведений искусства из других государств, какими, в частности, стали национальные республики бывшего СССР. Пока что в этом плане трудностей более чем достаточно. Однако, наверно, все же сложнее второе: реализация некой принципиальной художественной установки при первичном отборе произведений.

Структура показа может быть любой: групповой, индивидуальной, гармоничной или ярко контрастной. Но если вы представляете крупную творческую организацию, тем более национальный СХ, следует понимать, что в таком показе зрителю всегда будет интересна репрезентация творческого сообщества, его солидарная эстетическая позиция; допустим, образ некой художественной школы на данном этапе. Во многих случаях мы сегодня еще не готовы к принципиальным выступлениям от имени коллектива. И это, вообще говоря, объяснимо; это не простая задача для профессионального осмысления, а кроме того, она сложна в моральном плане, хотя бы уже потому, что обвал прежней системы СХ СССР сильно скомпрометировал саму идею формирования какой бы то ни было коллективной творческой позиции.

Организационно СХ сохранились на всем постсоветском пространстве, но идеологическое обоснование их деятельности — сторона крайне запущенная и непроясненная. При этом наиболее актуальным и драматичным представляется нахождение некоего баланса между устремлениями, фактически поляризовавшими весь современный мир: глобализации и культурной суверенности, самобытности. Для нашего изобразительного искусства такой выбор означает еще и самоопределение между профессиональной культурой творчества, которая базируется на национальном наследии (хотя и не только), и проблемами тотального обновления, приносимыми сегодняшним состоянием безнациональной цивилизации постиндустриального мира. Надо сознаться, все мы еще далеки от плодотворного разрешения такого рода противоречий.

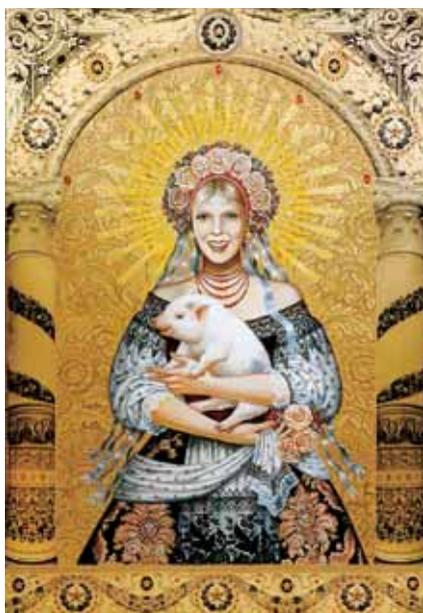
Это ограничивает наши возможности осуществления международных художественных проектов. Но нет оснований считать ситуацию безнадежной. Нужно и можно активизировать целенаправленные усилия для выхода из сегодняшних тупиков. А кроме того, следует развивать позитивный опыт тех же самых салонов МКСХ. Помимо творческих обретений, о которых мы уже вели речь, Десятый Салон представлял также ретроспективную экспозицию из фондов конфедерации. Проект назывался «Оглядываясь назад, смотрим вперед», и это с полной определенностью говорит о его актуальном значении. В аванзале были показаны работы мастеров, которыми и поныне может гордиться история СХ СССР, полностью оставляя в стороне любую политическую конъюнктуру, и советских времен, и нынешнюю. Это старшее поколение — С. Герасимов, Т. Яблонская, Г. Айтиев, С. Адливанкин; «шестидесятники» В. Гаврилов, В. Стожаров, Т. Салахов, Б. Берзинь, М. Савицкий и А. Савицкас, М. Греку, Э. Пылдрос, И. Клычев и В. Попков; «семидесятники» С. Айтбаев и Т. Назаренко, Б. Джалалов, Ф. Халилов, С. Пустовойт. Столь разные школы, индивидуальности, темпераменты и присущее всем искусственное мастерство в единстве с открытой гуманистической страстностью высказывания о мире и человеке. Быть может, кого-то это и удивляет, но факт есть факт: сегодня такое наследие словно насыщается новой энергией, способной будить чувство и мысль современного человека.

*Александр Морозов*



## одиннадцатая ярмарка «арт москва»:

### что дальше?



**Н**а первых версиях ярмарки «Арт Москва» только половину экспозиционных пространств занимали коммерческие проекты. Отечественный рынок был слабым, и организаторы стремились образовывать клиентопотребителей. Разнообразная некоммерческая программа — проекты, лекции, дискуссии, «круглые столы» зарубежных кураторов, критиков выполняли эти задачи.

Одиннадцатая «Арт Москва» (16 — 20 мая 2007, ЦДХ) сталкивается с другими проблемами. Рынок успешно развивается. На последних версиях ярмарки регулярно показываются выставки коллекционеров актуального искусства в качестве наглядного «урока»: зачем, как и кого надо собирать. Конечно, ярмарки дают представление о развитии российского арт-рынка. Теперь и с коммерческими показателями все в порядке. Но, увы, никаких качественных сдвигов в искусстве не наблюдалось. Художники создают коммерческое искусство, удовлетворяющее неразвитые вкусы клиентов, не думая о будущем. Сегодня они вполне успешные, а что будет завтра?

Из 73 галерей на ярмарке 34 были иностранными. Именно на их стендах можно было обнаружить любопытные работы художников с мировыми именами. На стенде галереи «Ветерлинг» — работы ведущего британского художника Джулиана Опи, виртуозно манипулирующего цифровыми симуляциями. Чтобы показать сложность человеческой фигуры, он составлял ее из простых форм. Джордж Кондо (Галерея Гари Татинцяна) известен своими поразительными живописными портретами, в которых он представляет архетипические образы персонажей в классических позах, иногда окруженных фрагментами из картин старых мастеров (пузырьки, бутылки, драпировки). На стенде финской галереи «Форсблом» можно было увидеть фотопортреты собак (Ман Рей, Фей Рей, их щенки) Уильяма Вегмана, который прославился мастерскими, остро индивидуальными фотографиями своих доггов. Элегантно разъятые скрипки — «Аккумуляции» знаменитого Армана — демонстрировала французская Галерея Марка Хашема. Особый интерес у публики вызвали работы американского видеохудожника Тони Оурслера (Галерея Татинцяна, галерея «Форсблом»). Он привлек внимание своими специфическими «говорящими» скульптурами. Из железа, пластика, гипса разбитых зеркал он сотворяет «говорящие» существа, в которые помещает видеопроекции. Он использует довольно простую технологию, но работы намного сложнее, чем кажутся. В них прочтываются разные послания, веселые и абсурдные, о жизни нашей. Очень необычны работы Кента Хенриксена (галерея «Glance»). Он использует традиционные графические техники — литографию, шелкографию, на которые накладывает цифровые вышивки. В буквалистических сценах, красивые орнаменты тканей его работы он выводит изображения призраков. Этот пугающий, иронический аспект делает его работы еще более интригующими.

На стендах зарубежных галерей появляется все больше работ китайских художников, что отражает настоящий бум китайского искусства на мировом арт-рынке. Произведения современных китайских художников уходят с торгов на аукционах за баснословные цены. Знаменитый британский коллекционер Чарльз Саачи недавно уплатил 1 млн долларов за огромную картину Жяня Ксяоганя. В 2006 году рекордная выручка на «Сотбисе» от продажи современного китайского искусства составила 21 млн долларов. В этом же году в список топ-продаж 100 самых дорогих художников вошли 24 современных китайских творцов. А цены на их произведения выросли в 10–20 раз. Китайских художников показывали многие галереи: «Volker Dähl», «Schuebbe Project», RX, «Gam Gallery Obrist»... Жянь Хуан (работы на стенде галереи «Volker Dähl») — самый бескомпромиссный китайский художник, бросающий вызов традиционным стереотипам, получивший международное признание как перформансист. Галерея «Schuebbe» показала скульптуры Ксянь Жинь. Работающая с разными материалами, она умеет передать в скульптурах широкий круг эмоций. Самый поразительный аспект в ее

скульптурах — их экспрессивность: мечтательная, апатичная, рефлексивная, меланхолическая. Ее скульптуры ценят и за умение фиксировать мельчайшие движения лица.

«Основная наша цель участия в ярмарке «Арт Москва», — говорит директор Галереи Гари Татинцяна Виктория Пукумова, — не продавать, а привлечь внимание к новым художникам, показать яркие вещи, чтобы зрители запомнили имя». Имена действительно впечатляющие: Питер Хелли, Джордж Кондо, Вик Мунис, Тони Мателли... Центральный экспонат экспозиции Галереи Татинцяна — «Couple» Мателли, жутковатые искаженные персонажи, жертвы упавшего на их головы роля (скульптура приобретена Фондом «Екатерина»). Другой хит на стенде Татинцяна — «Маяковский» Муньеса в технике «черной икры» по известной фотографии Родченко: новый подход к старым вещам. Муньес работает с сахаром, шоколадом, мусором, кровью, с цветными чипами, вдохновляется современными персонажами и знаменитостями прошлого. Его герои предстают знакомыми и загадочными, рождая двойственные ощущения.

Большинство российских галеристов показывали произведения художников, с которыми работают, иногда новые. Неузнаваемым был стенд Восточной галереи. Михаил Агроскин поменял стратегию, обратился к актуальному искусству. В поп-артистских работах Владимира Грига ощущается ностальгия по 1960-м годам с узнаваемыми атрибутами (стиль одежды, автомат с водой). Весьма востребованным был проект «Русский Голливуд» Галереи Полины Лобачевской и по тематике, и по исполнению. Были представлены портреты звезд советского кино (Л. Орлова, Т. Макарова...) Екатерины Филипповой, гламуризованные, китчевые, притягательные, выполненные в необычной технике: коллаж, масло, ассамбляж. Идеал национальной мужской красоты воплощали портреты В. Тихонова, П. Кадочников С. Столярова на стали, выполненные мастером-шелкографом А. Есиповым.

По прекрасному мраморному лику бога Аполлона ползет паук. Этот знаковый символ классика петербургской фотографии Бориса Смелова был показан на стенде галереи «rARTnet», выделявшемся среди других стендов отечественных галерей, ориентированных исключительно на коммерческое искусство, разнообразием качественных фотографий: Смелова, а также дебютировавшего в Москве чешского фотографа Яна Саудека, В. Кацюбы, А. Чежина. Черно-белые рисунки тарелок Е. Рожковой хорошо сочетались с оригинальными монументальными панно О. Солдатовой (вышивка стеклярусом в стиле ровенской мозаики), добротными суровыми холстами Б. Мамонова и брутальной картиной «Большая Лара Крофт» Г. Пузенкова.

Каковы же итоги ярмарки «Арт Москва»? Каковы перспективы для будущего? Получилась ярмарка приятная, без эпатажности, провокационности. Качественное, серьезное, основанное на иных ценностях зарубежное искусство убивало отечественное, более ориентированное на коммерческий результат.

Тем не менее в этом году итоги продаж были очень впечатляющими: 4541,5 млн долларов. Успешными были продажи и русских, и зарубежных галерей. Среди лидеров

продаж — Галерея Айдан, Якут-галерея, «Риджина», «Форсблом», «Ханс Кноль» ... Это вовсе не означает, что «Арт Москва» должна почивать на лаврах. Конечно, скромная по представительству галерей, по площади, по опыту ярмарка «Арт Москва» не может делать такие глубокие акценты на интернационализации, частном коллекционировании, как старейшая и крупнейшая ярмарка АРКО в Мадриде, в которой участвуют около 300 галерей со всего мира. АРКО, активно поддерживаемая государством, превратилась в почетное, всенародное, культурное событие. И некоммерческая программа АРКО всегда солидна и разнообразна. Программа АРКО по интернационализации с вовлечением азиатского и латиноамериканского рынка для нас сложна и неприемлема по разным причинам. Выбирать каждый год почетную страну-гостью ярмарки, как на АРКО, для «Арт-Москвы» пока также не актуально. Но можно поискать свои пути. Например, каждый год выбирать почетную галерею, которая представит свой маленький некоммерческий проект (в специальном пространстве). В этом случае никакой коммерции: ориентация на эксперимент и показ молодых, совсем неизвестных художников. Такой ход и в коммерческом плане может себя оправдать: свежее искусство может заинтересовать зарубежных кураторов, галеристов, коллекционеров, выискивающих новые таланты.

Вероятно, вскоре потребуются расширение площадей, строительство новых площадок для ярмарки «Арт Москва». Но ведь можно арендовать помещение или «внедриться» в какой-то заброшенный промышленный объект. Идея превращения ярмарки «Арт Москва» из коммерческой манифестации в крупное культурное событие вполне осуществима. И никакой конкуренции с Московской биеннале не возникнет: задачи у них разные.

Арт-рынок меняется из-за действия новых факторов: глобализации клиентуры, дисбаланса спроса и предложения, яростного соревнования за место на рынке, увеличения количества вложений, необходимых, чтобы стать крупным игроком на артсцене. Аукционные дома все более усиливают атаку на сферу актуального искусства, которая ранее была прерогативой галерей. Аукционные дома начинают участвовать даже в ярмарках. В марте 2007 года «Кристи» и «Сотбис» имели стенды на ярмарке европейского изящного искусства в Маастрихте. А галеристы продают свои коллекции на аукционах (швейцарский галерист Пьер Юбер). Дилеры на своих стендах часто цитируют цены аукционных домов, а иногда даже проводят «аукционы» среди лучших клиентов, когда продают работы особенно «горячего» художника. Аукционные дома ищут покупателей по всему миру, прежде всего в новых экономически богатых странах, например, России, Китае, Индии. Не случайно в Москве открывается отделение «Сотбис». Спрос на старое искусство сильно упал, а на новое, наоборот, возрастает. Лучшая стратегия для галерей в соревновании с аукционными домами — находить и подпитывать новые таланты в актуальном искусстве. Лучшая консолидация галерей — через ярмарку. В этом смысле трудно переоценить роль ярмарки «Арт Москва» для продвижения на мировом рынке отечественного актуального искусства.

*Виктория Хан-Магомедова*



# музей актуального искусства игоря маркина

**В** Москве появилось еще одно место постоянной дислокации современного российского искусства: 1 июня в Хлыновском тупике, дом 4, открылся первый частный музей актуального искусства Art4.ru (что можно перевести как «искусство для России») Игоря Маркина. Игорь Маркин, как и положено серьезному коллекционеру в нашем отечестве, бизнесмен. Искусство нынче в цене, стоит денег, и немалых, и если ты не наследник дядюшкиного состояния, то будь добр, зарабатывай. Хотя, конечно, стать владельцем энного количества шедевров можно и меньшей кровью — дружить с художниками, ходить по мастерским и подбирать всевозможные почеркушки, валяющиеся по углам. Но Маркин предпочитает покупать, причем задорого, и желательнее всего лучшее, на чем постоянно акцентирует внимание интересующихся, что, безусловно, заслуживает всяческих похвал. Ибо хорошо от этого всем — и художникам, и коллекционеру, и зрителям. Тем более что если уж платить 200 руб. (именно столько



будет стоить входной билет в Art4.ru), то уж извольте за эти деньги показать самое что ни на есть.

Музей Маркина — тринадцать залов общей площадью 600 кв.м, шпалерная развеска, порядка 300 работ (всего в собрании более 700 произведений), и никакой лишней информации — рядом нет привычных табличек, на которых указано, чье, что, когда, из чего и где. Впрочем, для тех, кто знаком с современным отечественным искусством второй половины XX — начала XXI века подобное нововведение не смущает, ибо знакомые все лица: Тимур Новиков, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Константин Звездочетов, Олег Кулик, Дмитрий Гутов, Дубосарский и Виноградов, Авдей Тер-Оганьян и другие. Словом, весь первый состав отечественного contemporary art. А тем, кто не знаком, чтение этикеток мало что даст. К тому же изобразительное искусство надо смотреть, а не читать, считает Маркин.

Впрочем, в перспективе к услугам тех, кто все же захочет что-то узнать о понравившейся картине или художнике, в каждом зале будут сенсорные экраны.

Вообще у господина Маркина планов громадье. Компьютеризировать музей, огромные музейные окна превратить в витрины, где будут демонстрироваться видео Кулика, Гугова, Каллимы и других — таким образом, наслаждаться искусством можно будет и с улицы. Записать аудиогид рэперским речитативом, разложить в достаточном количестве мягкие подушки на полу для удобства и приятности осмотра экспозиции, принять на должность смотрительниц красивых девушек, согласных два дня в неделю работать до часу ночи, дабы музей могла посетить та часть народонаселения, чей рабочий день заканчивается после восьми. Да, и еще обязательно закупить побольше семечек, которые в качестве бесплатного приложения к билету должны компенсировать высокую стоимость в случае, если встреча с современным прекрасным не окажется приятной во всех отношениях. Семечки — самая мощная альтернатива существующим в традиционном формате строгой сдержанности музеям и галереям. Короче, в новом музее можно будет все или почти все. Здесь то, о чем вы и мечтать не смели, посещая храмы культуры. Можно будет громко разговаривать, смеяться и даже хохотать, шелкать семечки, возлежать на подушках. Как говорится, «не интеллектуально, но снимает напряги».

Более того, посетителям представится возможность самим влиять на состав экспозиции — маркировать произведения купонами «за» и «против». Мнение посетителей при формировании экспозиции, которая будет меняться сезонно, как обещают, учтут.

Все эти обещанные в скором будущем радости, равно как и каталог, со вступительной статьей, выдержанной в стиле «ЖЖ» и богато одобренной ненормативной лексикой, опросы потребителей по поводу не только кофе и семечек, но и искусства пролегают в плоскости, где странным образом сочетаются желания эпатировать и нравиться. По замыслу это будет вызов традиционному (а в понимании Маркина — официозному) и заигрывание с продвинутой молодежной публикой. Все это сделает пространство музея некоей экспериментальной зоной, на которой апробируются способы популяризации современного искусства. Какие это даст результаты сказать сложно, если даст вообще. Но не исключено, что некоторые из них будут переняты и другими подобными институциями.

Частная собственность на то и частная: хочу, ем пряники, хочу — варенье.

Впрочем, если Игорю Маркину удастся добиться очередей в свой музей, о чем в стилистике плохой рекламы пишется в одной из статей, то он решит проблему, над которой бьются уже не первый год галереи и музеи современного искусства во всем мире.

В перспективе — мечта по аналогии с Гуггенхаймом сделать сеть музеев Art4.ru по всей России.

В день открытия музея Игорь Маркин объявил открытый конкурс на проект памятника Борису Ельцину, результаты которого будут представлены осенью 2007 года. Памятник планируют поставить в сквере перед входом в музей.

Л. А.

# AS 23

## ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

20 – 28 октября 2007

Центральный Дом Художника

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (495) 238 9602, 238 4516

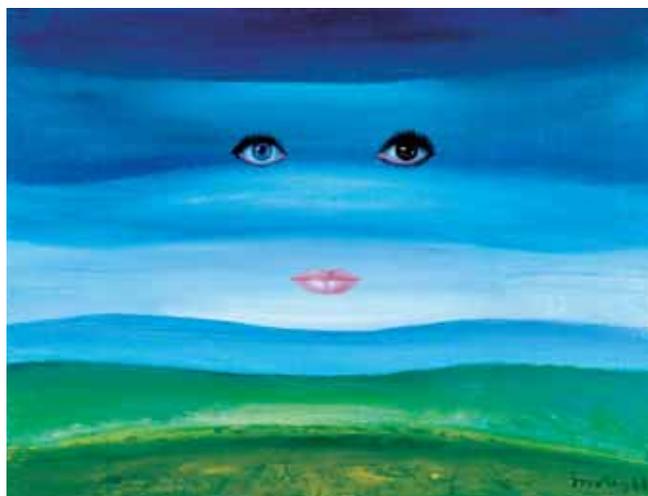
E-mail: [mailbox@expopark.ru](mailto:mailbox@expopark.ru)

<http://www.expopark.ru>

## «каждому на земле по ангелу в небе»

**Ч**истая и поэтичная картина А. Харитоновой с таким названием демонстрировалась на стенде галереи «Элизиум» на 4-м Международном салоне изящных искусств в Манеже (с 28 мая по 4 июня). Участвовали 95 галерей из 13 стран, показавшие около 4 тыс. экспонатов на любой вкус: мебель, картины старых мастеров, скульптуры, объекты, gobелены, ковры, керамика, фарфор, ювелирные изделия. Приятно представить себя (хотя бы виртуально!) обладателем итальянского жемчужного ожерелья с бриллиантами и сапфирами (стенд Саббадини) или пары хрустальных золоченых жирандолой XVIII века (галерея «Vanitas») или трагических экспрессивных холстов Хаима Сутина (галерея «Минотавр»). С ностальгией вспоминаются великолепные первые два салона. Если 4-й салон и не вызвал потрясения, зато он становится все более привычным. Отсутствовали престижные антикварные и модернистские галереи: знаменитая лондонская «Мальборо», австрийская галерея Рудольфа Буджа (показавшая американский поп-арт), нью-йоркская галерея «Ариадна» (специализируется на древнегреческом, древнеримском, византийском искусстве). Несмотря на то что в этом году многие известные зарубежные галереи не приехали, «зубры» прошлых выпусков все же остались: галереи «Казо Беродьер», «Минотавр»... Среди отсутствовавших в прошлом году галерей вернулись Jonckheere, Пьер Дюмонтель, Авелин, «Элизиум». Среди новых экспозиционеров — галерея «Сираси» из Токио (традиционное и современное японское искусство), «Стаменья» из Марселя (французский антиквариат XIX века), «Орел» из Парижа (российское современное искусство), «Vanitas» из Москвы (искусство Северной Европы XV–XIX веков).

Почему в Москву приезжают галеристы и арт-дилеры со всего мира? Вероятно, потому, что в столице много богатых



людей и постоянно растет число коллекционеров старого и современного искусства, которые на нынешнем салоне платили 5 млн долларов за понравившиеся произведения.

У американской галереи «Мосенжник» 10 постоянных российских клиентов. У галереи Шадло — 50 процентов клиентов из России, увлекающихся французской мебелью XIX века. Стремясь пустить корни в Москве, галереи устраивают здесь свои филиалы, как галерея «Мосенжник», открывшая филиал, галерею «Школа», показавшую на салоне пастельный портрет «Ребенок Жан Ренуар в кресле» (1895) Ренуара, стоимостью 2 млн долларов, картины Нольде стоимостью 1–1,5 млн долларов каждая. Известные зарубежные галереи участвуют в периферийных молодых салонах, чтобы привлечь новых клиентов, покупателей.

Доминировало старое искусство. Галерея «Жонкер» занимается исключительно фламандским, голландским искусством XV–XVII веков. Коллекцию собирали три поколения галеристов. 35 процентов работ поступают в галерею с аукционов, 65 — из частных коллекций. По словам представителя галереи Акселя ван дер Стаппена, руководители галереи всегда стараются найти вещи, которые никто, никогда, нигде не видел. И им это удается. На своем стенде «Жонкер» показала работы трех своих звезд: Питера Брейгеля-младшего, Яна Брейгеля Старшего и Яна Брейгеля-младшего и произведения других нидерландских художников XV — XVII веков.

Галерея «Мэзон д'ар» из Монако, специализирующаяся на итальянском искусстве XIII — XVIII веков, и на предыдущих салонах удивляла своими шедеврами. В прошлом году галерея показывала полотна Эль Греко и Риберы. На сей раз демонстрировался прекрасный холст «Молодой Вахс» раннего Рубенса, а также картина «Христос в терновом венке»



Юло Соостер  
**Ландшафт с глазами**  
1968  
Картон, масло  
Галерея «Элизиум»



Веронезе, две картины маньериста Понтормо. Полной неожиданностью для всех оказался второй зал галереи, где зрители увидели работы А. Герасимова (из собрания сестры мужа дочери), которые имели успех.

Яркое впечатление производил стенд лондонской галереи «Partridge», дебютанта салона, пользующейся авторитетом во всем мире, прежде всего благодаря специализации на английской и континентальной мебели XVIII–XIX веков и в качестве эксперта, показавшей на салоне и картины. Поражал красотой, мастерством исполнения черный, золоченый, крашенный комод Людовика XV (1745) работы Пьера Русселя. Еще более сложный, замысловатый, богато декорированный бюро-кабинет Георга I (1715) синий, покрытый черным лаком, деревянный, резной, золоченый работы Джона Бельгье впечатляет своей энергетикой, вибрирующими цветовыми сочетаниями.

Галерея «Шмит», известная во всем мире благодаря прежде всего представлению французских художников конца XIX–XX века (Коро, Дега, Моне, Дерен, Дюфи, Ван Донген), и в этот раз показала отличную коллекцию. Выделялся небольшой прелестный профильный «Портрет Нины Лопес» (1875) Ренуара, любимой модели художника с 1874 по 1879 год.

По-прежнему в почете «русские парижане». Их показали и зарубежные галереи («Казо Беродьер», «Таменага»), и российские. На стенде Галереи Марисевич была представлена выставка «Художники русской эмиграции», малоизвестные зрителям работы Коровина, Малявина. Форма презентации экспонатов в виде выставки пользовалась особой популярностью на этот раз. Большой успех на салоне имели выставка произведений Джонатана Бермуда (галерея «Адлер»), работающего с разными фототехниками. Его модные,

стильные вещи с определенной тематикой («Мэрилин на красном фоне», «Обнаженная Бардо») имели спрос, поскольку отлично подходят к любому интерьеру.

Оригинальную выставку скульптур животных, мифологических существ (Жан-Мари Фьори «Лошадь») представила Галерея Дюмонтейля. Московская галерея «Элизиум» показала любопытную выставку «Другое искусство в частных собраниях».

На стенде французской галереи SL можно было увидеть работы 23-летней Флор Сигрист, нашедшей свою свободную манеру экспрессивной живописи. В ее работах всплеск эмоций сочетается с мощной энергетикой ярких цветов.

Отличную выставку скульптур русского мастера Ханы Орловой, для которой Франция стала второй родиной, показала галерея «Валлуа»: полные юмора, смелые и новаторские портреты представителей парижской элиты. Кстати, эта галерея получила награду за выдающуюся экспозицию, новшество нынешнего салона.

Все больше российских галерей участвуют в Салоне. После ярмарки «Арт Москва» актуальные галереи — Гельмана, Айдан, «Риджина», XL — плавно перешли на салон в Манеж. К ним присоединилась галерея «Partner». И российские антикварные галереи выступили достойно.

Если 4-й Арт-салон и нельзя назвать зеркалом российского арт-рынка, но он свидетельствует о потребности и возможности создания в России новых частных коллекций, стремлении зарубежных арт-дилеров и галеристов осваивать новый рынок. У салона есть большой потенциал и будущее.

*Виктория Хан-Магомедова*



# хроника художественной жизни москвы

## июнь

**Размышления  
Дмитрия Врубеля  
и Виктории Тимофеевой**

Власть, уродующая людей, по-прежнему главная тема искусства Дм. Врубеля и В. Тимофеевой. Грубую реальность, препарированную массмедиа, в своих работах они возвращают еще более пугающей. Кажется, что внутри

ших» вас на прочность: насилие и злоупотребление властью неискоренимы. Выставка «2007» открыта в Галерее М. Гельмана на Винзаводе.

**Откровения  
Шимона Окштейна**

Пуговица, наперсток, утюг, инвалидное кресло... Обыденные предметы благодаря масштабу

ние отрицания, уничтожения предметов. В гротескной серии холстов с изображением корсетов, манекенов, нагрудников, шляп Окштейн по-своему облачает роковую женщину. Самые спорные - натюрморты последних лет в поп-артистском вкусе. Как странно сочетаются в них крупные изображения натюрмортов (на манер голландских, фламандских) с присоединенными в них трехмерными объектами (сверкающие побрякушки, дешевая бижутерия, пластиковые детские игрушки). Подчеркивая богатство современных обыденных вещей, он добивается максимальной реализации обычного предмета-продукта массовой культуры, выявления его сути, вскрывает зыбкость человеческого существования. Такая неожиданная группировка стирает грань между высоким и низким, искусством и китчем. Художник ищет новые пути для диалога искусства прошлого и современного.

**«Крещение» водой**

**Современные индийские  
художники в Москве**

Настраивают на созерцательный лад полотна с однотонными цветовыми полями аскетичного абстракциониста Раджендры Дхавана. «Я пишу бесформенность, разрушение формы», - говорит он. В его картинах ощущаются легкость и свет. Раза, впитавший традиции Малевича и американской живописи 1950-х годов, в своих холстах соединяет их с метафизикой мандалы, обогащенной практикой медитации. А Сохана Кадри вводит элементы практики тантрической йоги в свои работы, что настраивает на сосредоточенность, погружение в себя: ритмизованные полосы, волны с точечными вставками. Замкнутая, пульсирующая, успокаивающая игра цветов навеивает ощущение пустоты и покоя. Праздничные, красочные абстракции Джорджинды Райхора, очень индийского по духу художника, созданы под впечатлением индийских миниатюр, разноцветных на-



этих узнаваемых, часто улыбающихся персонажей есть что-то глухое и бесформенное, что парализует волю людей, если выплескивается наружу. В новом обширном пространстве галереи «уходят» вверх помещенные на стенах портреты известных персонажей, не сходившие с экранов ТВ, постоянно появляющиеся в блогах: Ельцин, Буш, Саддам Хусейн, Лимонов, Путин, Ходорковский... Те же герои объединяются в огромном устрашающем панно, где сопоставляются, накладываются друг на друга большие и маленькие лица, фигуры. Кажется, они открыто глумятся над вами. Вот чванливо поджавший губы Буш, ухмыляющийся Гейтс, дебилно улыбающийся Ельцин с жестом V.. И уравниваются «плохие» и «хорошие», борцы за свободу и их противники. И плоды безжалостной политики налицо: мальчик-омоновец, гопник марша несогласных. Неуютно чувствуешь себя перед портретами этих персонажей, словно «проверяю-

(сильно увеличенные), тщательности исполнения на рисунках, холстах американского художника Шимона Окштейна обретают монументальность и значительность. Притягивают эти жутковатые подобию реальных вещей (увеличенная скульптура «Расческа», «Туфель»): прославление обыденного в разных проявлениях. На выставке «Разговор с объектом» в Центре современного искусства М'АРС показаны рисунки, картины, коллажи, скульптуры, созданные им за 30 лет. Художник одержим обычными, уходящими в прошлое предметами: скрепки, булавки, ключ, вентилятор, воспроизведенные с малейшими изъятиями, царапинами, следами ржавчины. Очищенные от функционального назначения, они воспринимаются как свидетельства времени, как ностальгия по прошлому. Отсутствие цвета, игра светотеневыми контрастами еще более усиливают ощущение

Дети на портретах, снятые в бассейне, известного голландского фотографа Алекса Тен-Нейпела предстают очищенными, просветленными. Мастерские снимки сделаны без всяких ухищрений. На первый взгляд это однообразные композиции с головами детей, возникающими над поверхностью воды. Автору удалось передать в этих удивительных фотографиях разные чувства: испуг, радость, восторг. Но прежде всего упоительную радость очищения, освобождения от всего внешнего, наносного, пустого. Свообразное «крещение» водой. Таких впечатляющих результатов Нейпел добился после долгой и упорной подготовительной работы и неожиданных чудесных озарений. Выставка «Портреты в бассейне» открыта в галерее «Победа» на Винзаводе.

циональных одежд. В его холстах неожиданно вспыхивают эти отзвуки, отголоски реального мира. Динамичные и интенсивные по цвету, экспрессивные холсты Сараб Сони с изображением квадратов, прямоугольников напоминают о бурных процессах в природе, наполнены стихийной мощью, первобытной силой. И способ работы необычный: художник пишет на полу акриловыми красками, в основном пальцами. На выставке «Современное искусство Индии. 25» в Галерее искусств Зураба Церетели ощущается особая чувствительность индийских художников к абстракции, прослеживается исключительно метафизическая индийская традиция, предполагающая уход от материального мира. Ведь Индия - родина номинализма, бродяжничества, странствий, паломничества. В странных металлических скульптурах, навесных керальскими храмами, Балана Намбиара, зритель обнаруживает свое отражение, на-

страивается на самопознание. В обжигающих пейзажах (красные, желтые тона) Бхавани Каточ заставляет зрителя одновременно почувствовать заход и восход Солнца. Картины настолько наполнены динамичной энергией, что кажется, будто они излучают теплоту. Очень причудливый коктейль из рекламных киноплакатов Болливуда, американского поп-арта и индийских народных картинок являют фактурные работы Баба Ананда, украшенные блестками, хрусталем, золотым и серебряным песком. И фото обнаженного Дебеша Госвами в йогических позах, как и его видеофильм, проникнуты восточными теориями познания, он стремится постигать себя и определить свое место в мире.

### Музеи встречаются на выставке в Москве

Плащаница «Оплакивание Христа» (1437) — шедевр румынского лицевого шитья, с золотыми фигурами ангелов удивительной

писи. А на деревянной раскрашенной скульптуре неизвестного словацкого мастера (1480) динамичной по композиции, Мария предстает в костюме горожанки, довольно кокетливой. Национальные особенности хорошо прослеживаются и в реалистической фигуре св. Флориана работы неизвестного скульптора из Штирии (1520): типаж, выражение лица святого. Разнообразно, в национальных традициях, увлекательно раскрыта и тема «Герои». Вот «Клеопатра» (1693) К. Маратта, самая роскошная картина на выставке, театрализованная, в традициях венецианской живописи. Изображен момент, когда царица вынула из серьги жемчужину и пытается растворить ее в вине, чтобы показать презрение к богатству. На «Портрете философа Декарта» (1650) Бурдона, ясном и строгом по стилю, изображен красивый, благородный мужчина. На портрете Лукаса Кранаха Старшего (1526) — курфюрст Саксонии Иоганн Постоянный, ревностный сторонник реформации. Он

Примером специфического скандинавского экспрессионизма является «Стыдливая пастораль» (1952) Асгера Йорна, с двуглавыми фигурами, масками, в которых сильно выражено психологическое состояние автора. Красивая, символистская картина Д. Ланга «Вестники весны» (1904), с изображением летящих над зелеными просторами блондинками и брюнетками дает яркое представление о развитии модернизма в Люксембурге. В разделе «Новые языки искусства» выделяются работы Пикассо, Матисса, Базелица, Стано Филко. Захватывает видеoinсталляция «Оргия» (2004) швейцарца Ларса Нильсона, в которой показаны различные несвязанные земные занятия. Насыщенные краски (оранжевое небо с пурпурными облаками), странное сочетание реального и нереального — все рождает ощущение остановленного времени, погружения в мечту. Российский раздел на выставке — один из самых сильных, с великолепными иконами, картинами Сурикова, Ша-

лей. В этих лаконично решенных страшноватых, «безликих» образах ощущается страх перед бессмысленностью жизни. На выставке «Постсупрематический эпос» в галерее «Проун» на Винзаводе, ознаменовавшей открытие новой галереи, представлены работы Малевича, его учеников, друзей (Э. Криммер, А. Лепорская, К. Рождественский, В. Стерлигов, Н. Суетин). Аскетичные, в основном графические работы (уголь, карандаш), чаще наброски к большим вещам хорошо смотрятся в аскетичном зале с голыми кирпичными стенами. Снопы и образы мужиков Суетина, пейзажи с крестьянскими фигурами Криммера, крестьянские грации Рождественского, жанровые композиции Стерлигова дают представление о том, как художники работали над одной темой, как пытались освободиться от властного диктата учителя. Крестьянские персонажи, возможно, подразумевали реальных прототипов, но трудно уловить в них социальный подтекст. Каждый участник выставки явно



красоты на красном фоне. Черная металлическая скульптура «Крылья» Ст. Колибала (1963) — впечатляющий пример чешского минимализма. На выставке «Европа — Россия — Европа» в Третьяковской галерее представлены около 100 произведений из 48 национальных музеев 27 стран. Оригинальна концепция: по три работы разных периодов, в которых прочитывается грекоримская и христианская традиции в сочетании с местными особенностями. Каждая страна выбирала ключевые работы своих художников. Любопытно проследить на выставке, как одну и ту же религиозную, евангельскую тему трактовали представители разных национальных школ, как изображали святых. Эротическое, пышное, необычное по иконографии «Благовещение» (1630) Гарсия Фернандеса с плавными фигурами Мадонны и архангела Гавриила, созданное под влиянием итальянских художников, имеет огромное значение для португальской живо-

ввел в Саксонии лютеранский церковный порядок. На холсте мастера из Зальцбурга, Иоганна Боксбергера Старшего (1555) кайзер Фердинанд I одет в черный костюм в испанском стиле, в короткой мантии, подбитой мехом. Прогуливаясь по выставке, можно обнаружить разную национальную интерпретацию тем «события, символы», «движение — изменение», «место действия», «новые языки искусства». А «географию» по-своему отражает картина «Поля у Гройерсвальда» (1822) крупного немецкого романтика Каспара Давида Фридриха, запечатлевшего родной город с религиозной точки зрения, в земном и божественном планах. Впечатляющий вид города Люксембурга с величавой крепостью (1870) на холсте Никола Лиега. Один из шедевров — «Венера, завязывающая глаза Амуру» (1565) Тициана: изумительная картина, рассказывающая о силе любви, написанная с помощью специального приема, создающего особый эффект све-

гала, Кандинского, Малевича. Выставка открывает новые связи между культурами разных стран и интересные пути и пересечения для сотрудничества в реализации проектов.

### Крестьяне глазами Малевича и его учеников

Крестьянские образы проходят через все творчество Малевича, всегда ощущавшего близость к крестьянскому укладу жизни. Возможно, так проявлялся его антиурбанизм. Малевич писал: «На плантациях работали крестьяне, от мала до велика, а я, будущий художник, любовался полями и «цветными» работниками, которые пололи или прорывали свеклу. Девушки в цветных одеждах двигались рядами по всему полю». Во втором крестьянском цикле Малевича (1928–1932) появляются лишенные бытовых характеристик жниц и косцов крестьяне с цветными или белыми пятнами вместо лиц, стоящие фронтально на фоне цветных по-

стреился найти свои черты в интерпретации крестьянской темы. Крестьянки Рождественского в темных, трагических тонах словно предвещают грядущие катастрофы. В более поздних его рисунках — решения еще более условные: похожие на мумии образы низведены до знаков. Крестьянки Криммера и вовсе предстают безрукими. А в абстрактных, геометризованных композициях (1929) Суетина лицо крестьянки превращается в зияющий черный овал с белым треугольником или в ромб. Большой монументальный сноп на рисунках Суетина помещен в центре листа. У Рождественского сюжет прочитывается иначе, снопы изображены поставленными под различными углами. Показанные работы из частных собраний, семей художников долгое время были скрыты от посторонних глаз. Они позволяют размышлять о поисках Малевича и его учеников в 1930-е годы и о дальнейших путях развития советского искусства.

## Йоко Оно пугает, иронизирует

Необычные, просторные, темные, гнетущие и светлые пространства чердака магазина ЦУМ идеально подходят для драматической выставки-инсталляции «Одиссея таракана» Йоко Оно, авангардистки, мастера эпатажа, в видеофильмах, перформансах, инсталляциях, фотографиях которой провокативность сочетается с мистикой, знаменитой вдовы Джона Леннона. Неприглядная реальность американских городских окраин - насилие, убийства - увидена Оно с точки зрения таракана. Вероятно, поэтому представлены нарочито увеличенные, театрализованные экспонаты: громадная окровавленная бейсбольная бита, огромные выброшенные туфли, большая модель человеческой мышеловки, перевернутые столы, стулья с потеками крови. А в больших урнах - гипсовые человеческие торсы, конечности. И цветные фото на ту же тему во всю стену с ис-

## Художник и коллекционер в одном лице

Не срез истории искусства, не умные научные концепции, а оригинальные вкусы и пристрастия придают такое своеобразие выставкам из частных коллекций, особенно собирателей-художников. На выставке «Художник Аннамухамед Зарипов и его коллекция. XX век» в галерее «Новый Эрмитаж» представлены работы самых разных художников. Большинство - тех, с кем его связывают узы дружбы. На первый взгляд коллекция может показаться пестрой, с большим временным разбросом: с 1900 года («Женский портрет» Н. Шлейна) до работ 2005-го. Зато открываешь большое разнообразие индивидуальностей, способов выражения, отношения к традициям. Выделяются работы Е. Чубарова, редкого мастера, трансформировавшего разные элементы и техники, абстрактные и фигуративные, нашедшего очень индивидуальную манеру. В эмоционально прочувствованных, семантических, ар-

нажей, внутреннее напряжение, драматизм (В. Фальк «Гамлет и отчим», 1930). В поисках других авторов можно обнаружить пластические решения, созвучные устремлениям Зарипова. И всегда это яркие и экспрессивные работы.

## Креативный Евгений Чубаров

Большие, плотно заполненные разнообразными мазками, значками абстрактные работы Евгения Чубарова, художника с мировым именем, оказывают гипнотическое воздействие. Кажется, что из этой магмы шевелящихся, «прорастающих» друг в друга мазков постоянно рождаются новые миры, где каждый кусочек живописной поверхности поражает своей отточенностью, завершенностью. Впитав и переосмыслив различные традиции в истории искусства, Чубаров сотворил уникальный язык. И метод придумал подходящий, жесткий и бескомпромиссный. Он работает по 8 - 9 часов в день, наносит

ране - мрачноватый ландшафт с большим темным озером, обрамленным рядом голых деревьев на заднем плане, с тревожным небом со вспышками, с запыленной снегом землей со скудной растительностью. Березы отражаются в озере. Постепенно озеро становится черным. И вдруг со дна начинают подниматься испарения, появляется свечение, словно из глубин подсознания извлекается все низменное. А может, это освобожденные узники-призраки устремляются в горный мир? Наконец, в густом молочном тумане исчезает все: озеро, небо, деревья, земля. И торжествует великая пустота, содержащая все и ничего. Художники экспериментируют с перцептивными возможностями зрителей, тонко манипулируют компьютерной анимацией. Ощущения при-

## Сны-воспоминания Оксаны Мась

На выставке «Нанятые видеть сны» в Айдан-галерее на Вин-



текающими кровью молодыми женщинами, юношами, голодающим ребенком, домом, разрушенным бомбежкой. Ужасающе беспроектная реальность. Здесь же какие-то «клетки» с сотнями разных туфель, с выброшенными книгами. Жутковатое впечатление производят две странные «камеры» с отверстиями, заглянув в которые, ощущаешь там горячий воздух. В одной из них - брошенное черное пальто: напоминание о печах концлагерей? Вся инсталляция Оно воспринимается как протест против войн в любых формах. И свисающие с потолка солдатские каски свидетельствуют о военных событиях. В интерпретации Оно XX век - «самый варварский в истории человечества». О маленькой надежде, возможно, еще остающейся у людей, напоминает инсталляция, состоящая из очень длинного черного коридора, заканчивающегося крошечным светлым пейзажем.

тистично закомпонированных холстах И. Табенкина угадываются тоска и одиночество, мистическое видение мира. В ином ключе решена яркая, декоративная картина «Обезьяна с барабаном» А. и П. Смолиных. Что связывает на выставке таких разных художников: Н. Нестерова и А. Каменский, Б. Левикова и А. Слепышев, М. Буржелян и Ф. Инфанте, Г. Виноградов и Б. Бомштейн? Чтобы понять это, надо приглядеться к живописи Зарипова («Аул сакар-чага», «Пробуждение»). Национальная архаика в живописи Зарипова осмыслена с современной позицией, когда утрачено гармоничное ощущение мира. Иногда он пользуется лаконичным и стилизованным языком. Но во всех его работах ощущаются вера в себя, утверждение права на собственную позицию. Те же черты он находит и в произведениях художников для своей коллекции. Он выбирает работы, в которых подчеркиваются сильное эмоциональное переживание персо-

ной за слоем краски, все больше нагружая поверхность холста - до 10 - 12 слоев. А потом все лишнее вырезает из плотно спрессованных красочных слоев. И каждая картина поэтому словно «дышит», как живое существо, излучает живительную энергию. Чубаров ярко заявил о себе еще в 1970-е годы, когда создавал рисунки, картины, скульптуры, запечатлевая неприкаянную жизнь советской субкультуры. В его «западных» работах 2000-х годов остро сочетаются рисунок и живопись, рождая удивительный симбиоз. Выставка работ Чубарова, которого Илья Кабаков назвал русским гением, открыта в Галерее Гари Татинцяна.

## Да здравствует великая пустота!

Видеопроекция «Озеро» группы «Синий суп» в Галерее XL погружает в состояние оцепенения и рождает ощущение прикосновения к тайне. На большом эк-

заводе украинская художница Оксана Мась, как и в предыдущих сериях, эффектно соединяет графичность и живописность, оригинально использует силуэты, обобщенность образов, артистично разрабатывает и сопоставляет разные пространства. Изобретательная Мась придумала необычную технику исполнения работ, рождающих ощущение двойственности и двусмысленности. На холстах художница в условной, нарочито небрежной манере изображает повседневные сценки с ироничными названиями - «Собачий вальс» (угадываются силуэты спящих, женские или мужские головы, дети с воздетыми руками). Пространство удваивается с помощью прозрачных пленок с черными потеками краски, лака. Из-за наложения пленки на холст возникает расплывчатость, рождая недосказанность. Красивые сны-воспоминания

Виктория Хан-Магомедова



Галерея Полины Лобачевской

# Наталья Северцова

1901 – 1970

ЖИВОПИСЬ



21.IX–14.X.2007

Центральный Музей Современной истории России (Тверская ул., 21)



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ

КРЫМСКИЙ ВАЛ

Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ  
Федеральное агентство по культуре и кинематографии  
Государственная Третьяковская галерея  
Галерея pop/off/art

# АНДРЕЙ ГРОСИЦКИЙ

Из собраний Государственной Третьяковской галереи  
Историко-архитектурного и художественного музея  
«Новый Иерусалим» г. Истра  
частных коллекций и собрания художника

19.09 – 14.10



# хроника художественной жизни москвы

## ИЮЛЬ

### Обновленная экспозиция Врубеля

В заново реконструированном зале М.А.Врубеля в Третьяковской галерее показаны все виды творческой деятельности художника. Можно ощутить величие, глубину и силу его образов, понять, что одна из главных его тем — рождение смысла из хаоса, возникнове-

ным лицом, кони словно при-слушиваются к шорохам наступающей ночи. Хорошо показано на выставке, какого совершенства достиг Врубель в пастели. И любимый колорит мастера — фиолетовый и черный, — цвета скорби, тонко выявлен в разных работах. Как и его поразительное умение сопоставлениями цветовых пятен, использованием мозаич-

ского-Корсакова. Выполненные в обобщенных формах скульптуры отличаются редкой по красоте живописностью, сложными цветовыми переливами. В обновленном зале использованы разные принципы экспонирования, применяется точечное освещение каждой работы. Удачно подобрано цветовое решение стен. В экспозиции впервые представлен декоративный камин «Микула Селянинович и Вольга».

### Проект «Золотая карта России» продолжается

Картина «Родина Аксакова» (1914) М.В. Нестерова, на которой художник запечатлел эпический образ родного города, Уфы, с монументальными далами за рекой Белой, в холодных сине-зеленых тонах — опознавательный знак выставки «Михаил Нестеров, Давид Бурлюк, Касим Девлеткильдеев, Александр Тюлькин». Это 26-я экспозиция в рамках проекта «Золотая карта России» в Третьяковской галерее, пред-

ку. Есть нечто странное и притягательное в этой незаконченности и удивительной цветовой гармонии элементов пейзажа.

Бурлюк жил в Башкирии с 1915 по 1918 год. Представлены реалистические портреты, пейзажи и кубофутуристические жанровые работы, в которых так сладко соединяются спонтанность, ассоциативность, дерзкие цветовые сочетания, гротескность, фантастичность («Казак Мамай», 1916; «Красный полдень», 1915—1918). В тонких акварелях Девлеткильдеева, первого профессионального башкирского художника, сделан акцент на национальной теме («На молитве»). В выполненной за один сеанс прелестной акварели «Девочка-башкирка» (1928), воссоздан глубокий и проникновенный образ задумчивой девочки. Многие представленные работы были написаны во время творческих поездок художника в разные районы Башкирии. Работы Тюлькина отличаются повы-



ние одухотворенного живого существа из отвлеченной красоты кристалла и растительного узора («Царевна-лебедь»). Характерная для него таинственность, недосказанность особенно остро ощущается в шедевре — «Сирени». Вроде и появляется чье-то лицо среди цветов, но завораживает всплеск фиолетовых, голубых тонов на черно-изумрудном фоне. О том, что Врубель был мастером психологического склада, присущего старинным живописцам, говорят портреты, прежде всего «Портрет Мамонтова» — хищника, с расширенными глазами, воплощающего целую эпоху. А картина «К ночи» (1900), написанная жидким слоем краски на крупнозернистом холсте (с ее необыкновенно красивой фактурой), дает представление о том, как Врубель одухотворял природу: в ней сочетаются реальное и фантастическое, страстное волнение и беспокорство — человек со страш-

ной кладки заставить звучать и играть полотно как драгоценность. И роковая, противоречивая незавершенность прослеживается во многих работах в экспозиции («Портрет Забелы», «Портрет Мамонтова»). По-прежнему интригует скорбный взгляд «Гадалки», в черных глазах которой воплотилась вся драматическая сила образа. Все так естественно: и небрежная поза, печальный, томный взгляд и карты, разбросанные в беспорядке. Особенно красив колорит картины — гармония пурпурных и малиновых тонов, уравновешенных бледно-голубыми оттенками. Конечно, царит в зале гигантское панно «Принцесса Грёза», недавно отреставрированное, помещенное в специальную раму. Декоративные панно хорошо дополнены живописными и графическими работами, майоликовыми скульптурами, в которых проявилось увлечение Врубеля поэтическими образами Рим-

ставляющая Башкирский государственный художественный музей им. М.В.Нестерова. Пейзаж Нестерова, как и выставка, символизирует любовь русских художников к башкирской природе, демонстрирует взаимовлияние и связи русского и башкирского искусства. Это обнаруживается и в других произведениях. Мини-экспозиция Нестерова, показывающая работы разных периодов и жанров, напоминает о том, что Нестеров родился и жил в Уфе, написал здесь многие основополагающие произведения. Он также был коллекционером. Его коллекция из 102 произведений русских художников стала основой собрания Башкирского государственного художественного музея. Выделяется первый вариант картины Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889), незаконченный, в котором можно увидеть творческую «кухню» художника. Он работал без подмалевка, только по рисун-

шенной эмоциональностью, лирическим, философским осмыслением действительности. Он умел показывать своеобразную красоту уфимских оврагов («Тишина», 1946; «Голубец», 1942). Выставка башкирского музея — одна из самых цельных и удачных в проекте «Золотая карта России».

### Настрой на внутреннее озарение

Абстрактные композиции с крестами, треугольниками, квадратами Р. Апрессяна на выставке «Иное пространство: прошедшее в будущем» в галерее «Новый Эрмитаж» с их богатой насыщенной живописной кладкой заставляют задуматься о вечном и преходящем, настраивают на философское, глубинное осмысление реальности. В каждой композиции открываешь свободное дыхание, таинственное свечение, словно погружающее

14  
СЕНТЯБРЯ



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ

21  
ОКТАБРЯ

## ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС



ДМИТРИЙ  
ЖИЛИНСКИЙ  
Живопись. Графика

Выставка осуществлена при поддержке  
Алишера Усманова



в иные измерения. Благодаря гибкой, деликатной манере, использованию абстрактных геометризованных форм Апресян сумел не только передать цикличность времени, но и тонко проявить армянскую символику, дать своеобразную интерпретацию детских воспоминаний о хачкарах, старинных армянских храмах. В его абстрактных формах большую ценность имеет фактура. Красивые, идеально скомпонованные, вибрирующие работы наполняют чувством тишины, спокойствия, внутреннего озарения.

#### Художница великая княгиня Ольга

Непритязательные сюжеты: люди на природе, птицы, животные, цветы написаны свежо, умело и с любовью. Все свидетельствует о том, что их автор — одаренный художник. На выставке «Августейшая художница», к 125-летию со дня рождения великой княгини Ольги Александровны в Третьяковской галерее показано более 100 ее живописных и графических работ. В рисунках, картинах (с 1898 до 1950-х годов) прослеживаются жизнь, увлечения, привычки великой княгини: альбом с 26 рисунками 1898 года, крымские рисунки, работы с изображением детей, рисунки, картины, созданные в Дании и Канаде. В работах великой княгини обнаруживается мир яркой, сильной личности, нашедшей свое счастье, желающей поделиться своей любовью к природе, людям. Тщательно, проникновенно написаны портреты близких, купола церквей, лебеди в пруду, букет васильков, фрукты, пасхальный натюрморт. Лучшие вещи созданы ею в Дании: гармоничные, хорошо построенные деревенские пейзажи, фермы, лирические акварели с изображением сыновей в бухте Видоры. Большой интерес представляют и редкие фотографии, документы: Александр III с дочерью, великая княгиня в своем дворце в Санкт-Петербурге (1914), немногие личные вещи.

#### Трансформации оригиналов

На выставке «Демоны моей мечты» в Галерее Айдан на Винзаводе Александр Савко в духе постмодернистских стратегий дает ироничную интерпретацию знаменитых произведений художников XIX — XX веков: «Царевна Лебедь» Врубеля, «Допрос коммунистов» Б. Иогансона, «Бурлаки на Волге» Репина... Сохраняется композиционная «основа»

первоисточника, которая «начинается» «персонажами-заместителями» — героями мультсериалов «Симпсоны», «Футурама», телепузиками и т.д. Савко предлагает увлекательную игру в развенчивание стереотипов привычного восприятия знаковых полотен лишь в репродукциях, творя веселые трансформации с героями-прототипами и «заместителями». То он сталкивает разные эпохи, высоким и высмеивая традиционные ценности, то пытается показать новую роль и предназначение художника в мире, где так трудно провести грань между добром и злом, высоким и низким. Порой в работах проявляется какая-то странная актуальность, зловещая бесша-

башность персонажей, за которыми скрываются пустота и разочарование. И два одинаковых Демона (естественно, по Врубелю) на картине Савко появляются не случайно, словно напоминая о постоянной двойственности автора или о его ностальгии о невозможности приблизиться к уровню используемых оригиналов.

#### Метаморфозы Олега Ланга

Олег Ланг на выставке «Кутерьма» в галерее «Ателье № 2», на Винзаводе, демонстрирует большие картины, странным образом рассказывающие про жизнь провинции: без фольклорных деталей, конкретных примет. На полуабст-

рактных холстах появляются обозначенные черным контуром, очень условные, большие неповоротливые персонажи. Угадываются обобщенно решенные повозки, решетки, схематично обозначенные квадратиками дома. Остроту и странную притягательность этим ностальгирующим по русской деревенской провинции композициям придают коллажные вставки из мешковины, матрасной ткани, перспективные построения, как на иконах, искусно вкрапленные тексты. Смелая живописная манера, приятная шероховатая фактура, придуманные художником дерзкие пластические ходы — все направлено на превращение тленного, исчезающего в прекрасное.

## Виктор Уфимцев 1899-1964

Министерство культуры и массовых коммуникаций  
Государственная Третьяковская галерея  
Федеральное агентство по культуре и кинематографии  
Региональный общественный фонд «Старые годы»



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ

### живопись/графика

Выставочный зал в Толмачах  
Государственной Третьяковской галереи

## «Мы называли себя новаторами»

М. Толмачевский, 6 строение 1

с 5 сентября 2007 года



РУССКОЕ

антиквариат

ДИ

МУЗЕИ  
РОССИИ  
www.musei.ru

## Креативные студенты

Познакомьтесь с оригинальными проектами венской архитектурной студии, возглавляемой всемирно известным архитектором Захи Хадид, можно на выставке «Взгляд студентов Захи Хадид из Вены» в Музее архитектуры им. А.В. Шусева, в рамках параллельной программы фестиваля «Арх-Москва». Поощряются нестандартность архитектурного мышления и решений, неожиданные ходы, смелое использование новейших компьютерных технологий. Так, в проекте для Стамбула «Вертикальный шопинг» (2006) небоскреб напоминает большой высокий кусок торта с дырами разной величины, обмазанный глазурью. И форма презентации необычная. На «экраны» пяти пластиковых пневматических «телевизоров», расположенных по периметру, хорошо соотносимых со сводчатыми покрытиями зала, проецируются пять разных фильмов, погружающих в творческую атмосферу работы в студии. В одном активно обсуждаются проекты, ведутся споры, студенты высказывают свои идеи, выслушивают замечания учителя. В других получаете представление о различных этапах работы в студии, исповедуемых студентами принципам формообразования в создаваемых проектах. В фильмах также показаны проекты, макеты, офисные интерьеры, осуществленные студией постройки в разных городах, типы заданий студентам, виды орнаментов. Хорошо подобраны ряды, ясно подчеркнуты специфические особенности каждого решения: градостроительная геометризация для московского или многослойность компонентов для стамбульского проекта.

## Откровения Анзельма

На выставке «Геология знаний» в Крокин-галерее В. Анзельма стремится по-своему интерпретировать понятия «смысл и образ», обнаруживая необходимые знаки-ключи в произведениях русских художников XIX — начала XX века, даже пытается примирить русское передвижничество и немецкий романтизм. И технологию изобрел подходящую, сопоставляя два вида работ: скульптурные и живописные. Его скульптуры из угля в авторской технике (апоксидная смола, литье) — череп, пистолет, самолет, звезда — представлены рядом с картинами (ткань, акрил), в которые

«внедрены» эти предметы. Те же предметы изображены на картинах черным цветом, рядом с узнаваемыми персонажами, элементами с полотен русских передвижников. Эти приемы придают работам Анзельма порой весьма зловещий смысл.

## По вкусам коллекционеров

Портрет экстравагантной и порочной З. Гиппиус (1906) Л. Бакста (собрание С.А. Кусевицкого), эпический «Разлив» (1895) И. Левитана (собрание С.А. Полякова), красочная, прятая «Русская Венера» (1907) С. Судейкина (собрание С.А. Бахрушина)... Впервые на выставке «Графика в московских частных собраниях конца XIX — начала XX века» в Третьяковской галерее представлены 250 произведений крупных русских мастеров, сгруппированные по принципу их принадлежности к конкретной частной коллекции. Можно проследить, из чьих собраний пополнялся фонд графики музея. Такой принцип отбора вещей позволяет понять индивидуальность коллекционеров, их вкусы, предпочтения. И на основе «мини-историй искусства» разных коллекционеров легче сформировать портрет искусства эпохи, что особенно увлекает. Наибольший интерес вызывают портреты коллекционеров и меценатов разных художников: В.А. Морозова, В.В. фон Мекка. Холодная и блистательная красавица Г.Л. Гиришман предстает на различных акварелях, пастелях, рисунках В. Серова, К. Сомова. А можно не пытаться выстраивать какие-то концепции, а просто наслаждаться рассмотрением качественных работ, хорошо известных и неизвестных, восхищаться достижениями русских художников в рисунке, акварели, пастели.

## Одержимость книгами

«Введение в живопись», «Два Рембрандта», «Сезанн, ранние работы»... С удивительной настойчивостью живущий в Париже Нафтали Ракузин пишет корешки книг по искусству, репродукции в книгах. И совсем не в гиперреалистической манере, модной в конце 1960-х годов, когда картину писали так, чтобы создать впечатление остро сфокусированной фотографии. Живопись Ракузина гибкая, богатая, выразительная. На его первой персональной выставке в Москве «Библиотека художника» в галерее Pop/Off/Art представлены картины, акварели 1990-х — 2000-

х годов. В основном это работы с изображением книг по искусству, репродукций из его небольшой библиотеки, с которой он путешествовал в Израиль, затем в Париж. В этих странностях постановках он пытается обнаружить новую, тайную суть искусства. Ракузин вдохновляется тиражированными вещами, которые воспринимает как абстракции. И неожиданно реальность, изображенная на репродукциях картин Вермеера, Сезанна, оказывается очищенной и одухотворенной, как та, которой вдохновлялись Вермеер, Сезанн.

## Диалоги Зейналова и Лаврухиной

Бронзовые скульптуры, рельефы и рисунки Айдына Зейналова поражают мастеровитостью, идеальной сделанностью, глубоким постижением основ академической скульптуры и рисунка (рельеф «Купальщицы», скульптура «Девушка с веслом»). Но в его работах есть нечто большее. Их автор мыслит современными категориями, находит соответствующие приемы для передачи мироощущения современного человека, страдающего от невозможности избавиться от своих пороков, раздираемого сомнениями, болью, неуверенностью в себе и страхом за будущее. Это ощущается и в его больших красивых рисунках. Самая интригующая работа — «Пловцы», двойная скульптура-объект, с двумя классическими бюстами («Сергей», «Кристина»), в музейных рамках и на подставках, с двумя реди-мейд-раковинами, с грязными подтеками. В одной раковине — бронзовые яблоки. Намек на изначальную греховность человека? Или подчеркивание торжества хаоса над порядком? Крупные, динамичные цветные фотографии из серий «Аквариус», «Упражнения», «Казанова», «Откровения» Евфросины Лаврухиной захватывают своей необычной образностью. И в ее персонажах ощущаются нервные метания, бессмысленность и невозможность сгладить острые противоречия. Вот девочки-«Лолиты» в бассейне. В них столько двусмысленности: желание «быть, как взрослые» сочетается с детской непосредственностью. Что-то зловещее угадывается в «новоявленной Офелии», девочке, плывущей на спине в сиреневатых водах. Еще более трагические фотографии серии «Откровение», «Казанова». Изучение живопи-

си в Италии в течение пяти лет не прошло даром. Свои фотографии Лаврухина выстраивает, как картины, и выполнены они в необычной технике, вручную. Интригующая авторская техника, фантастические сюжеты, словно навеянные снами или видениями, странная материальность ирреального, насыщенные цвета, обжигающая красота водных пространств — все придает неповторимость образам Лаврухиной. Выставка «Навстречу. Скульптура и фотография» открыта в галерее RUARTS.

## Клише советского искусства

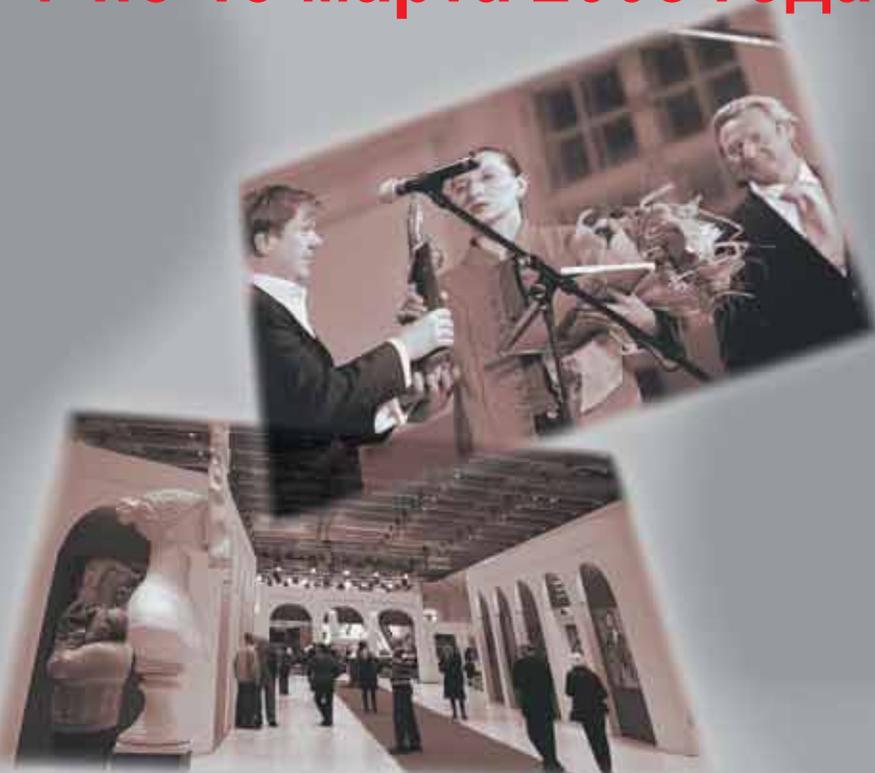
Существует ли противопоставление официального и неофициального искусства, советского искусства и авангарда? Как воспринимаются сегодня набор клише: вождь, массы, трудовой подвиг? Какие главные темы в советском искусстве: советское и национальное, национальное и интернациональное? Что вкладывали советские художники в свои произведения? Что открывали в них современники? И как мы воспринимаем их сегодня? Выставка «Искусство без борьбы. Живопись и графика художников советского периода» в галерее «Art Divage» — попытка, возможно, спорная, дать ответ на эти вопросы. Представлены живописные, графические работы знаменитых и неизвестных художников. В пейзажах, портретах, жанровых работах С. Герасимова обнаруживается его тонкое поэтическое мастерство в раскрытии красот русской природы, вера в высокие идеалы. Разнообразно показан К. Максимов: оптимистические, красочные картины на патриотическую тему («Октябрь», 1956), четыре романтические работы, созданные в Китае («Китайский юноша»). Больше всего блистательных графических работ замечательного ленинградского художника Г. Эфроса 1920 — 1930-х годов: острые жанровые зарисовки, выразительные и гротескные фиксации советского быта. Эфрос — большой мастер типического, умевший подчеркнуть характерное, глупое, смешное («В ресторане»). Помимо работ известных мастеров (М. Куприянов, П. Крылов, А. Пластов, А. Лабас) представлены произведения неизвестных художников. Выделяется своим необычным и сложным композиционным решением большая картина «Чайхана» И. Раздвогина, ученика Б. Иогансона.

Виктория Хан-Магомедова



# ВТОРОЙ МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ «ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

откроет свои двери для всех желающих  
**с 7 по 13 марта 2008 года**



- ◆ живопись
- ◆ графика
- ◆ фотография
- ◆ инсталляция
- ◆ скульптура
- ◆ прикладное искусство



МОСКОВСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ФОНДАЦИОНА  
МОСКОВСКИЙ ОБЩЕСТВЕННЫЙ  
ФОНД ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРЫ  
И РАЗВИТИЯ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

организатор

При поддержке Федерального  
агентства по культуре  
и кинематографии и Комитета  
по культуре г. Москвы

Жюри фестиваля приглашает художников, скульпторов, фотографов, мастеров прикладного искусства, а также музеи и галереи, принять участие в отборочном конкурсе II Московского Международного фестиваля искусств\*

• Организаторами Фестиваля впервые учреждена новая премия в области изобразительного искусства – бронзовая статуэтка «ВЕРА». Церемония награждения состоится 13 марта 2008 года.

• Премия вручается в 21 номинации по 6 направлениям: живопись, графика, фотография, инсталляция, скульптура и прикладное искусство.

• Авторы, которые станут лауреатами Второго Московского Фестиваля, получат возможность представить свои работы на выставках в Венгрии, Люксембурге, Италии, Бельгии, Латинской Америке, Египте, Кипре, Австрии и Германии.

• В рамках Фестиваля состоится благотворительный аукцион детских работ, вырученные средства от которого будут перечислены детскому отделению Всероссийского онкологического центра им. Н.Н. Блохина, детской Морозовской больницы и госпиталю Челюстно-лицевой хирургии



\* прием заявок на участие в фестивале до 30.10.2007

Москва, Нижегородская, 31, тел.: (495) 225 44 91,  
тел./факс: 678 99 38, kultfond-art@bk.ru

Подробная  
информация  
на сайте  
[www.artvera.ru](http://www.artvera.ru)



Правительство  
Москвы



Комиссия Российской  
Федерации  
по делам ЮНЕСКО



РОСЗАРУБЕЖЦЕНТР



Международный Фонд  
«Word for Culture and Peace»



## авторы номера

**Карякина Татьяна Дмитриевна** —  
кандидат искусствоведения, профессор МГУ

**Крашенинников Аркадий Федорович** —  
кандидат искусствоведения, заведующий сектором  
биографического словаря архитекторов Государственного музея  
архитектуры им. А.В. Щусева

**Махов Никита Михайлович** —  
критик и теоретик искусства, старший научный сотрудник  
Государственного историко-литературного музея-заповедника  
А.С. Пушкина «Захарово — Большие Вяземы»

**Морозов Александр Ильич** —  
доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ,  
главный редактор издательства «Галарт»

**Пацок Виталий Владимирович** —  
теоретик искусства, куратор, руководитель отдела  
экспериментальных программ ГПСИ

**Терехович Марина Леонидовна** —  
искусствовед, член правления АИС, член редакционного совета  
журнала «Архитектура, строительство, дизайн»

**Успенский Антон Михайлович** —  
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела  
новейших течений Государственного Русского музея

**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

**Чмырева Ирина Юрьевна** —  
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела  
фотографических и мультимедийных проектов Московского музея  
современного искусства



Ф.А. Бруни

### Триумф Галатеи. Фрагмент

Копия с оригинала Рафаэля Санти. Холст, масло. 1827  
НИИ 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**  
Владимир Ващенко

**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

**Фотографы**  
Сергей Шагулашвили  
Сергей Захарченко  
Игорь Пальмин  
Виктор Еремеев  
Владимир Куприянов  
Павел Киселев  
Михаил Бибицков

**Дизайн**  
Константин Чубанов  
e-mail: chubanov@gmail.ru

### Консультант от ММСИ

Василий Церетели — действительный член  
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

заместителя директора ММСИ  
Людмилу Андрееву

зав. отделом выставок ММСИ  
Алексея Новоселова

отдел выставок ММСИ  
Марию Дубовицкую, Ольгу Меркушеву,  
Асю Мухину

методический отдел ММСИ  
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 ММСИ  
Елену Насонову

отдел информации РАХ:  
Галину Зайкину, Галину Каргаполову, 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

советника президента РАХ  
Светлану Володину

начальника отдела по работе с регионами РАХ  
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](http://www.gallery.artmechanics.com)

**подписка на журнал**  
Во всех почтовых отделениях  
связи России и стран СНГ  
по объединенному каталогу  
«Почта России», подписной  
индекс журнала (карточная  
система) — 70240;  
по каталогу «Роспечать»  
(адресная) — 82688.

**основные места продажи  
журнала в Москве**  
Московский музей  
современного искусства  
Петровка, 25,  
Ермолаевский пер., 17  
Арт-Салон Галереи искусств  
Зураба Церетели  
Пречистенка, 19

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»:

Потаповский пер., 8/12, стр. 2  
Магазин «Летний сад»  
Б. Никитская, 46  
Книжная лавка архитектора  
Рождественка, 11  
Киоски МГУ  
1-й Гуманитарный корпус

**в Санкт-Петербурге**  
Академия художеств  
Университетская наб., 17  
Галерея «Борей-Арт»  
Литейный пр., 58

**оптовая продажа**  
ЗАО «Наша пресса»  
(095) 781-11-30  
«Эльстрат» (095) 160-58-56  
«Интерпочта» (095) 921-33-10

По вопросам размещения  
рекламы обращаться  
по тел. 230-02-16.

Журнал зарегистрирован в  
Государственном комитете  
Российской Федерации по  
печати 15 апреля 2003 года.  
ПИ №77-15052

**учредитель и издатель**  
УК «Московский музей  
современного искусства»

Журнал входит в презентацион-  
ные фонды мэрии Москвы,  
Московского музея современного  
искусства, президента Россий-  
ской Академии художеств  
З.К. Церетели

**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: mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)

Подписано в печать 24.08.07  
Отпечатано в типографии ООО «Крона»  
Тираж 10 000





Правительство Москвы, Комитет по культуре города Москвы, Российская академия художеств, Московский музей современного искусства

Проект Московского музея современного искусства

# НОВЫЙ ангеларий

new angelarium

Авторы идеи, кураторы проекта: Колесников Денисов

8 сентября - 7 октября 2007 года. Ермалаевский переулок, 17, телефон для справок: (495) 694 6660  
[mmoma.ru](http://mmoma.ru)