ДИ

вопрос номера:
о вопросе

тема номера:
россия – европа?

илья и эмилия кабаковы
в москве

крити-поп
ммси, ермолаевский

«233°с». **яков каждан**
галерея «зураб»

www.mmoma.ru

ISSN 1812-304X

илья и эмилия кабаковы московская ретроспектива

Беспрецедентный по масштабам проект самого знаменитого российского художника на три дня сделал Москву центром мировой арт-сцены. Ретроспектива Ильи и Эмилии Кабаковых охватила три крупнейшие выставочные площадки Москвы. Несколько сотен гостей первой величины съехались со всего мира, чтобы принять участие в мероприятиях, посвященных открытию. В течение трех дней мировая арт-элита – директора крупнейших музеев, главы аукционных домов и хозяева галерей, именитые коллекционеры, художники, представители творческой элиты – перемещались с выставки на выставку. Встречались, дискутировали, спорили, обсуждали представленные инсталляции, живописные и графические работы художника, чье имя вписано в историю мирового современного искусства.

ТРЕХДНЕВНАЯ ЭСТАФЕТА началась с главного столичного музея мирового искусства, ГМИИ имени А.С. Пушкина, в котором открылись «Ворота» – единственная инсталляция Кабакова, созданная специально для московской ретроспективы. Новое арт-пространство Москвы — Центр современной культуры «Гараж» представлял «Альтернативную историю искусств» и «Красный вагон». В Центре современного искусства «Винзавод», в галерее «М&Ю Гельман» гости стали свидетелями диалогов Ильи Кабакова и Бориса Гройса, происходивших за теннисными партиями («Теннис»), стояли в очередях в инсталляцию — сенсацию кассельской «Документы» — «Туалет» и в «Цех белого», где расположился проект «Из жизни мух».
Присутствие авторов придало и без того беспрецедентному событию в московской арт-жизни статус уникального.

17 сентября в Российской Академии художеств прошла церемония вручения Илье и Эмилии Кабаковым регалий почетных членов Академии.

9 стр. 100

ilya and emilia kabakov moscow retrospective

Unprecedented in scale, the project of famous Russian artist made Moscow the center of world art scene for three days. The retrospective of Ilya and Emilia Kabakov sized three largest exhibition halls in Moscow. Several hundred V.I.P. guests from around the world gathered to take part in events accompanying the opening.

The three-day relay-race began at the central gallery for the world art in the city – at the Pushkin Museum of Fine Arts. Here was on display the only installation created specifically for the Moscow retrospective. The new art scene in Moscow — Center for Contemporary Culture "Garage"– housed exhibition titled "Alternative History of Art" and installation «Red Wagon». Center of the Contemporary Art "Winzavod", namely the M&J Guelman Gallery presented another installation "The Tennis Game". Staged dialogues between Ilya Kabakov and Boris Groys have been taking place in between tennis rounds. Another installation provoking genera interest was "The Toilet" which made a big stir at Documenta IX in Kassel, 1992. The "White Hall" was occupied by the installation "The Life of Flies".

The status of uniqueness was given to an already unprecedented event for a Moscow's art-life by the personal presence of the authors.

On September 17, 2008 at the award ceremony in the Russian Academy of Arts, Ilya and Emilia Kabakov were given titles of Honorary Members of the Russian Academy of Arts.

p. 100

ДИ

06.2008

Журнал Московского музея современного искусства
The Moscow Museum of Modern Art's magazine

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: sosna@himki.net

Дизайн
Константин Чубанов
e-mail: kchubanov@gmail.com

Ответственный секретарь
Алла Нуждина
e-mail: alladi@inbox.ru

PR-директор
Нина Березницкая

PR-менеджер
Татьяна Богданова

Редакторы
Лия Адашевская,
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru

Отдел художественной хроники
Виктория Хан-Магомедова
e-mail: bfdir@mail.ru
Юлия Кульпина
e-mail: listdi@list.ru

Перевод на английский язык
Игорь Гаврилов
Андрей Житнян

Корректор-редактор
Лариса Доценко

Фотографы
Сергий Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Наумов
Татьяна Богданова
Константин Бородин
Сергей Захарченко
Игорь Пальмин
Виктор Еремеев
Алексей Дуженков
Владимир Ушков
Владимир Убушиев
Александр Григорьев

Координатор международных проектов
Александр Чесноков

Адрес редакции
117049, Москва, Крымский Вал,
д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ
Тел./факс (499)230-02-16
e-mail: maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Editor-in-chief
Ada Safarova

Managing Editor
Svetlana Gusarova
e-mail: sara-gu@mail.ru

Executive Editor
Irina Sosnovskaya
e-mail: sosna@himki.net

Design
Konstantin Chubanov
e-mail: chubanov@gmail.ru

Secretary
Alla Nuzhdina
e-mail: alladi@inbox.ru

PR-Director
Nina Bereznitskaja

PR Manager
Tatiana Bogdanova

Editors
Lia Adashevskaya,
Alexander Grigoriev
(St Petersburg,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru

Arts Chronicles
Victoria
Khan-Magomedova
e-mail: bfdir@mail.ru
Julia Kulpina
e-mail: listdi@list.ru

English Translation
Igor Gavrilov
Andrey Zitnian

Proofreading Editor
Larisa Dotsenko

Photographers
Sergii Shagulashvili
Vladimir Kupriyanov
Sergei Naumov
Tatiana Bogdanova
Konstantin Borodin
Sergei Zakharchenko
Igor Palmin
Viktor Yeremeyev
Alexei Duzhenkov
Vladimir Ushkov
Vladimir Ubushiev
Alexander Grigoriev

International Project Coordinator
Alexander Chesnokov

Editorial Office
117049 Moscow, Krymskii Val
8, build.2, office 352-DI
Tel/fax: +7(499)230-02-16
e-mail: maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

подписка на журнал

по почте
Объединенный каталог
«Пресса России»,
подписной индекс –
82688, адресная
Объединенный каталог
«Почта России»,
подписной индекс –
70240, карточная

через наших партнеров
Агентство подписки
«Интер-почта-2003»
129090, г. Москва,
пер. Васнецова, д. 4, стр. 2
Тел.: +7(495) 500-0060,
580-9580
www.interpochta.ru
Агентство подписки
«Экс-Пресс»
Тел.: +7(495) 783-909
Агентство «Мир прессы»
127015, г. Москва,
ул. Новодмитровская, д. 5А
Тел.: +7(495) 787-3415
Агентство подписки
«КА «Союзпечать»»
Тел.: +7(495) 783-2960
ООО «Агентство
«Артос-Гал»
107564, г. Москва,
ул. 3-я Гражданская,
д. 3, стр. 2
Тел.: +7(495) 743-5881,
160-5856

для зарубежных подписчиков
Подписное агентство
«МК-Периодика»
129110, Москва,
ул. Гиляровского, 39
Тел.: +7 (499) 684-5008
www.periodicals.ru

основные места продажи журнала в Москве

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17
Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19
Магазин «КультТовары»
ЦДХ, Крымский Вал, 10
Центр современного искусства «М'АРС»
Пушкарев пер., 5
Галерея pop/of/art
Радио, 6/4
Институт искусствознания
Козицкий пер. 5
Фотогалерея «Победа»
ЦСИ «Винзавод»,
4-й Сыромятнический пер., 1 стр. 6
«Передвижник» – магазины для художников:
Ленинградское ш. 92/1; ул. Фадеева, 6;
4-й Сыромятнический пер., 1 стр. 6

в Санкт-Петербурге

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17
Галерея «Борей-Арт»
Литейный пр., 58

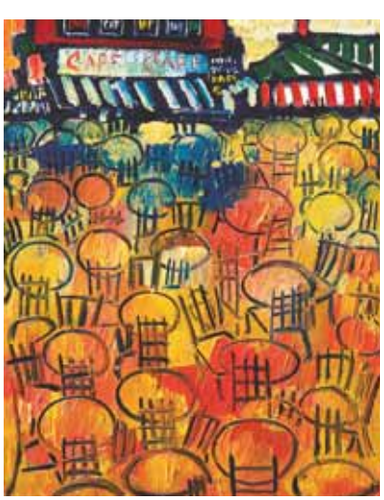
по вопросам размещения рекламы обращаться по тел.
(499)230-02-16

Журнал зарегистрирован
в Государственном комитете
Российской Федерации по печати
15 апреля 2003 года. ПИ №77-15052

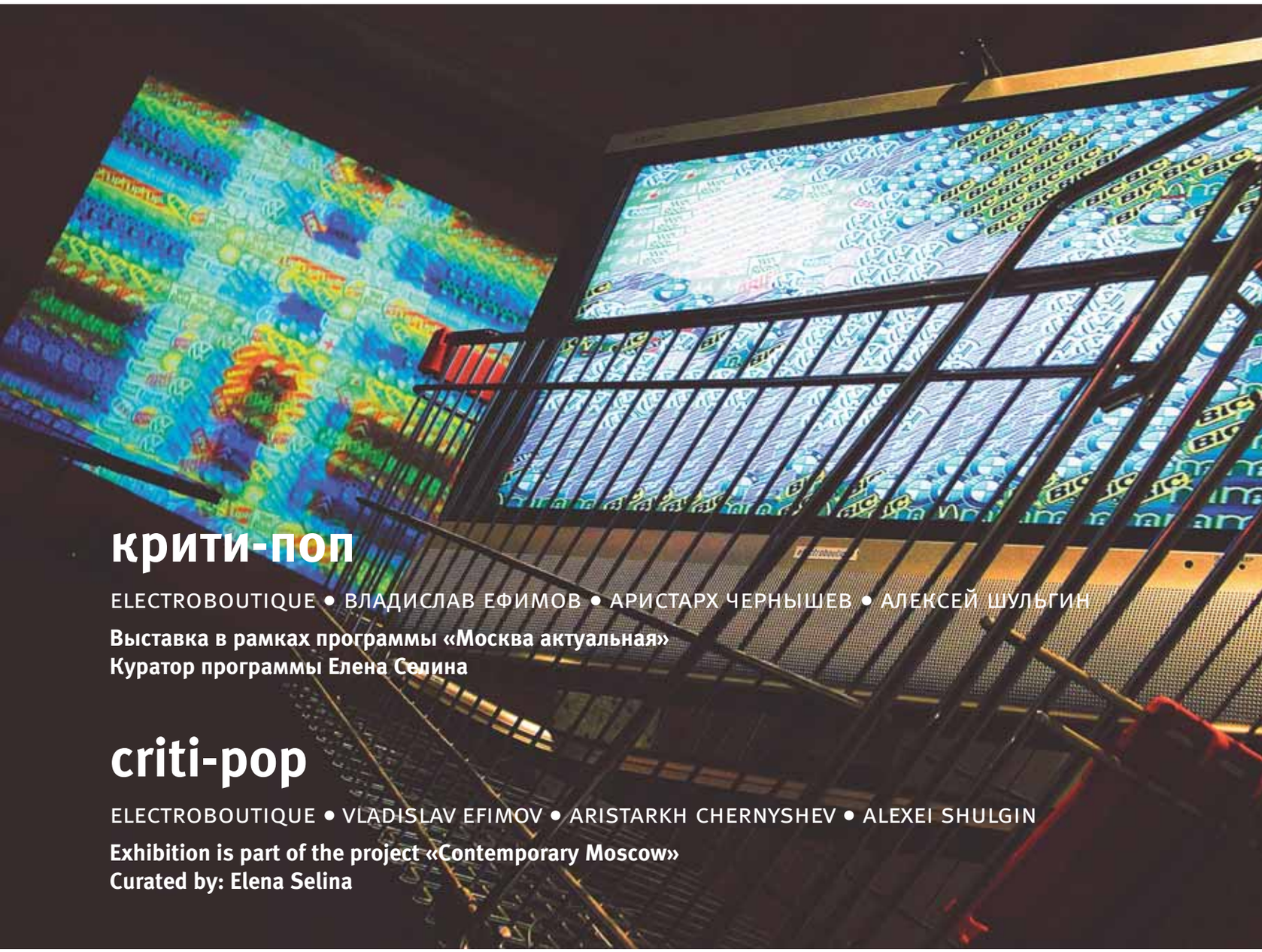
учредитель и издатель
УК «Московский музей современного искусства»

Журнал входит
в презентационные фонды мэрии Москвы,
Московского музея современного искусства,
президента Российской Академии художеств
З.К. Церетели

Подписано в печать 30.10.08
Отпечатано в типографии ООО «Крона»
Тираж 5 000



На обложке
Зураб Церетели
Из серии «Франция»
Холст, масло



крити-поп

ELECTROBOUTIQUE • ВЛАДИСЛАВ ЕФИМОВ • АРИСТАРХ ЧЕРНЫШЕВ • АЛЕКСЕЙ ШУЛЬГИН

Выставка в рамках программы «Москва актуальная»
Куратор программы Елена Селина

criti-pop

ELECTROBOUTIQUE • VLADISLAV EFIMOV • ARISTARKH CHERNYSHEV • ALEXEI SHULGIN

Exhibition is part of the project «Contemporary Moscow»
Curated by: Elena Selina

«Москва актуальная» — долгосрочный совместный проект ММСИ и галереи XL. На площадке музея в Ермолаевском переулке в 2006 году прошли выставки Айдан Салаховой и Виктора Пивоварова, в 2007 году – Бориса Орлова. Также в 2007 году была представлена большая ретроспектива Олега Кулика в ЦДХ. В 2009 году планируется проведение выставок Владислава Мамышева-Монро и Константина Звездочетова. Сегодня, в эпоху глобального проникновения новейших информационных технологий во все сферы жизни, новая эстетика формирует очередной виток развития актуального искусства. В России интерактивным и коммуникационным искусством более или менее последовательно занимаются только Чернышев–Шульгин–Ефимов, вместе и по отдельности. Точнее, их произведения — пока единственное, что Россия может предложить мировому художественному сообществу в области критического электронного искусства.

стр. 58

"Contemporary Moscow" is a long-term cooperative project between the Moscow Museum of Modern Art and the XL Gallery. Within the framework of this project, the MMOMA at Ermolaevsky lane hosted several exhibitions: in 2006 — by Aidan Salakhova and Viktor Pivovarov, in 2007 — a retrospective by Boris Orlov. Also in 2007, a huge retrospective by Oleg Kulik was presented at the Central House of Artists . In 2009, it is planned to realize a large-scale solo exhibitions of Vladislav Mamyshev-Monro and Konstantin Zvezdochetov. Nowadays, facing the time of global penetration of new information and communication technologies in all the spheres of everyday life and culture, new aesthetics creates another stage in the development of actual art. It seems incredible, but interactive and communicative art in Russia is practiced only by Chernyshev, Shulgin and Efimov, working together as weel as individually. Being more exact, their works are the only result that Russia can demonstrate to the global art community in the area of critical electric art.

page 58

АКАДЕМИЯ

6 Императорская Академия художеств и европейская традиция. *Карл Гольдштейн*

10 Петербургские произведения Мари-Анн Колло *Лариса Бедретдинова*

14 Академия художеств и современное православное искусство *Интервью с Евгением Максимовым*

18 Французские путешествия: «Колонны и облака» *Юлия Смоленкова*

20 Русские художники на Западе *Татьяна Кочемасова*

22 «Наш мир – это мастерская» *Оскар Рабин*

25 «Я европейский художник, потому что я русский художник» *Эрик Булатов*

28 Сотворение мира, или О земном и околоземном пространстве в живописи Зураба Церетели *Татьяна Фадеева*

МУЗЕЙ

36 Путешествие в творчество *Владимир Буйначев*

40 Температура горения
41 Прощаясь с бумагой *Алена Лапина*
43 Zeitgeist — 233° C *Александр Евангели*

46 Moskva raw *Екатерина Кузьмина*

50 Карла Аккарди. «Керамическая поверхность» *Бонито Олива*

54 Петр Бронфин: игра как принцип творчества. *Виталий Пацюков*

58 Ефимов–Чернышев–Шульгин: взгляд за цифровую машину *Антонио Джеуза*

62 Не только media, но и art *Лия Адашевская*

66 «Стой! Кто идет?». Итоги

67 Актуальное искусство для дипломатов! *Дарья Камышникова*

68 Тексты вне контекста, или Игры в «классиков» *Лия Адашевская*

70 «Невидимое различие» *Александр Евангели, Сергей Хачатуров*

72 Первый опыт «Лаборатории» *Соня Терехова*

74 Чужие сны. Премьера необычного спектакля *Алла Журавлева*

76 Апология «плохого» *Интервью с Вадимом Рудневым*

81 «Who is Afraid». Монография к проекту Георгия Пузенкова

ТЕМА

82 Василий Смирнов, пенсионер Академии художеств *Наталья Мамонтова*

86 Париж, Париж... *Валерий Турчин*

94 Легенда Парижа в московском музее *Мария Вяжевич*

96 Европейский смысл России *Владимир Кантор*

100 Русский художник номер 1. Выбор Запада *Александр Якимович*

106 Вопрос о вопросе

ИМЕНА

108 Майл-артист Толстый *Интервью с художником*

114 В славном городе Париже мы нужны навроде грыжи... *Дмитрий Иконников*

118 Увидеть Париж... *Августина Щербинина*

122 Цвет о жизни и длительности *Александр Григорьев*

126 Философские гротески Олега Гурова *Никита Махов*

130 Музейная шкала биографии *Сергей Мержанов*

ХРОНИКА

136 Футуристические диалоги *Виктория Хан-Магомедова*

138 Гаянэ Хачатурян. Поиски утраченного времени *Виталий Пацюков*

141 Хроника художественной жизни Москвы. Сентябрь, октябрь *Виктория Хан-Магомедова*

150 «Смотри!» Выставочный проект Татьяны Лысак-Полищук

152 Дневник конференции *Ирина Сосновская*

154 Немедийная реальность Цхинвала *Александр Шабуров*

156 Художественный проект «Бильжо» Интервью с художником

160 Авторы номера

233°C

яков каждан

Персональная выставка Якова Каждана «233°C» в Московском музее современного искусства (галерея «Зураб») объединила проекты художника «Золотая интродукция к балету «Голем», «Пер Гюнт», «Библейский проект», «Да здравствует искусство Татлина!», «Ноль за поведение», «Бумажная свадьба», «Сон», «Дикие лебеди», «Communication Food» и даже небольшой перформанс, представленный Тимуром Петровичем Новиковым на концерте «Новой Академии» в 1999 году. Видеодокументации были дополнены реальными артефактами перформансов — бумажными платьями и костюмами, навечно законсервированными в тонких пластиковых боксах, словно уорхоловские «капсулы времени». Эти объекты отличает кропотливая работа над хрупким материалом, иногда занимающая до нескольких месяцев, — и все это ради одного перформанса. Время становится важнейшей темой бумажного творчества.

Барочная избыточность образов и сама бумажная одежда в свое время провоцировали сравнение Якова Каждана с модельером, кем он никогда не являлся и не стремился стать. Эпатаж его перформансов ассоциировался с театром. Междисциплинарный принцип сделал работы Каждана востребованными в разных рубриках культурных новостей. Перформансы демонстрировались на показах мод, в галереях, на телевидении, в театрах и даже в клубах. Однако художественные задачи и авторский язык возвращают эти работы в контекст современного искусства.

стр. 40

yakov kazhdan

Personal exhibition of Yakov Kazhdan “233°C” in the Moscow Museum of Modern Art (Zurab Gallery) united several earlier project of the artist: “A Golden Introduction to the Ballet ‘Golem’”, “Per Gunt”, “The Bible Project”, “Long Live Tatlins Art!”, “Zero for Behaviour”, “Paper Wedding”, “Dream”, “Wild Swans”, “Communication Food” and even a short performance that had been presented by Timur P. Novikov at a concert of the ‘New Academy in 1999. The video-documentations stand along with real artifacts of the performances — paper dresses and costumes mummified forever in slender plastic boxes, almost like Warhol’s “time capsules”. These objects speak of the careful work with fragile material that sometimes takes up to several months — and all this for the sake of one performance. Time becomes the central theme of the paper creation.

The baroque exuberance of the images and the paper clothes themselves have been the reason to compare Yakov Kazhdan to a fashion designer, which he has never been nor wished to be. His provoking performances are similar to the theatre. This interdisciplinary approach brings works of Kazhdan to various fields of cultural process. His performances were shown on catwalks, at galleries, on TV, at theatres, even clubs. However, artistic endeavor and original language put these pieces into the context of contemporary art.

page 40

императорская академия художеств и европейская традиция

КАРЛ ГОЛЬДШТЕЙН

imperial academy of arts and european tradition

CARL GOLDSTEIN

ПЕРВАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ, появившаяся в эпоху итальянского Возрождения как государственный институт, была неразрывно связана с традициями Ренессанса. Она возникла во Флоренции в 1563 году, за ней последовали другие — сначала в Риме и в других городах Италии, а затем в Париже, Лондоне, Берлине, Санкт-Петербурге... Все они желали разделить славу искусства итальянского Возрождения. Само же это искусство своими корнями уходит в античность, ведь художники эпохи Возрождения черпали вдохновение из произведений, созданных в классической традиции. В центре этого искусства, разумеется, были человеческая фигура в ее античной концепции и ряд сюжетов строго ограниченного репертуара.

Главным предметом, преподававшимся в академии, был рисунок, причем в некоторых случаях практически все обучение сосредотачивалось исключительно на этой дисциплине. Сейчас, когда академическая традиция насчитывает уже много веков, причина этого может казаться самоочевидной, но восходит она к итальянскому Возрождению, в частности к принципам флорентийской школы. Как утверждали итальянские историки и критики, рисунок (итал. disegno) — отец всех искусств, и первая Академия художеств, созданная во Флоренции эпохи Возрождения, задумывалась и идентифицировалась именно как Академия рисования (Accademia deldisegno). Более поздние академии следовали примеру Флоренции, и свойственный ей приоритет рисунка никогда не ставился под сомнение. Это было обусловлено верностью догмам Ренессанса, и в частности, флорентийской традиции. Как уже отмечалось, сутью рисования было изучение фигуры человека, для чего фигуры сначала срисовывали (обычно по частям: глаза, уши, носы и т. д.) с рисунков, гравюр или гипсовых слепков. Классический идеал, который, впрочем, не был известен из античных рисунков, так как таковые с тех времен просто не сохранились. Конечно, существовали рисунки на античных вазах (совершенно исключительные, как считают художники, начиная с XVIII века и до наших дней), но эти изображения никогда не принимались во внимание в академиях. Важно также то, что в постклассическом академическом мире классическую фигуру учились рисовать не по двухмерным образцам, а по трехмерным, скульптурным, — по мраморным оригиналам или по гипсовым слепкам (тем, которые сегодня мы видим в современных иллюстрированных учебниках по истории искусства: Аполлон Бельведерский, Венера Медичи и т. п.). Почти все скульптуры из бронзы (материала, предпочитавшегося древнегреческими мастерами) к тому времени исчезли, и оригиналы были известны только по мраморным копиям. Бронзовые античные

FIRST ACADEMY OF ARTS emerged as a public institution in an era of Italian Renaissance and was inseparably linked with the traditions of the Renaissance. The first Academy was founded in Florence in 1563, soon other followed — first in Rome and other Italian cities, later in other European capitals: Paris, London, Berlin, St. Petersburg, etc. All of them wanted to share the glory of Italian Renaissance art.

The main subject taught at the academy was drawing, in some cases virtually all studies have focused exclusively on this subject. Nowadays when academic tradition is already several centuries old the cause may seem self-evident, but it goes back to the Italian Renaissance, and more specifically — to the principles of the Florentine School. According to the Italian historians and art critics, drawing ('disegno' in Italian) is the father of all arts, and the first Academy of Arts, established in Renaissance Florence, was planned and identified itself as “Academy of Drawing” (Accademia del disegno). Academies established later followed the example of Florence and its characteristic priority of drawing was never questioned.

The essence of drawing was to study the human figure. In the focus was the classic figure. Classic figure was a marble figure, multiplied in plaster copies, which filled up academy workshops.

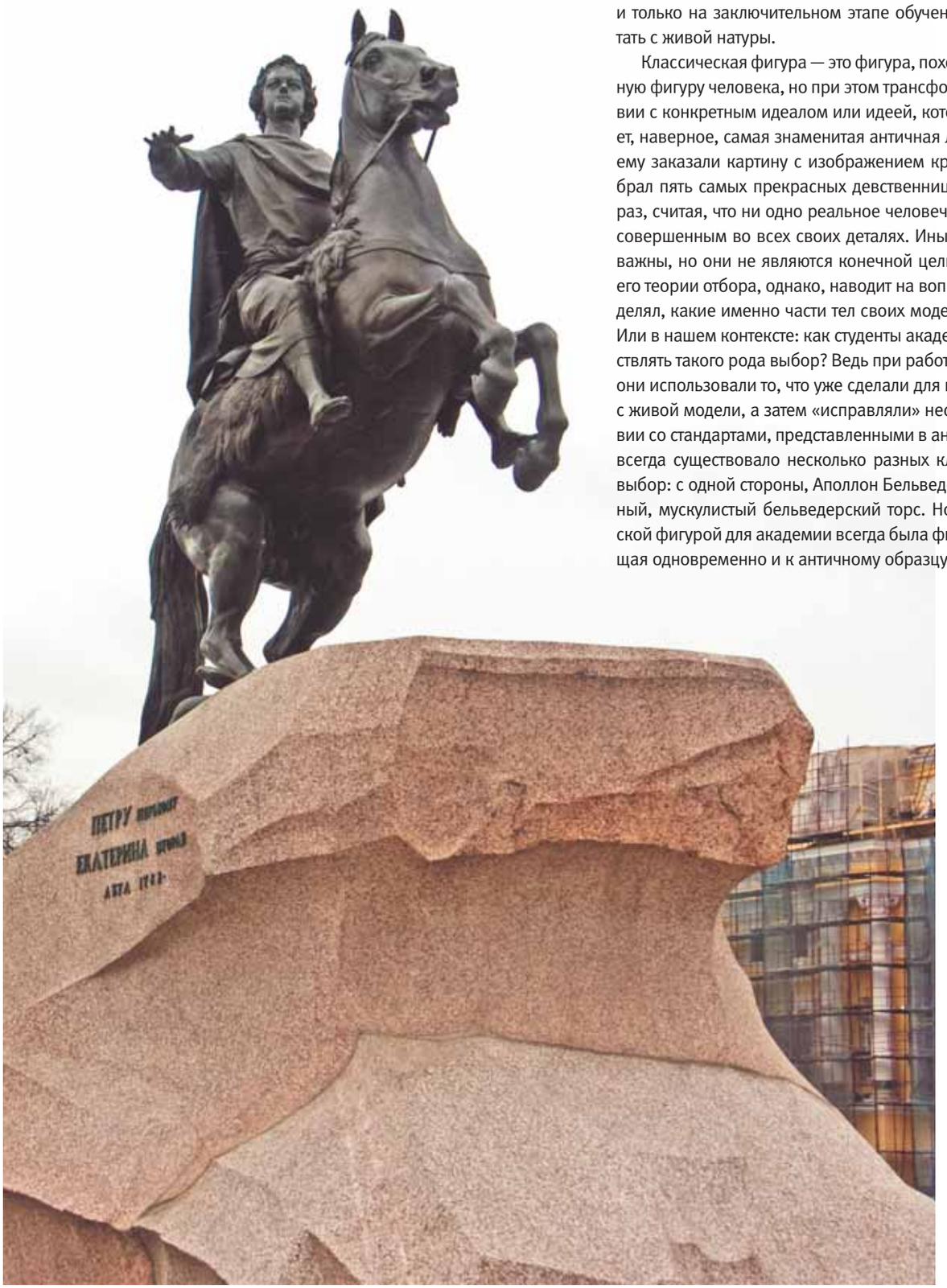
However, the history of Russia is fundamentally different from the history of Italy and all the other countries of Western Europe with Renaissance tradition. In the Russian art another tradition persist — Byzantine.

Perhaps there is no need for interminable description of the differences between fully geometric paintings of icons and classical figures of Academy. Between traditional Russian art and academic art is a huge gap.

Of course, there is no need to say, that subjects religious as well as secular , which have composition based on the principles coming from the antique rhetoric, have been alen in the orthodox, non-classical Russia.

The emergence of the Imperial Academy in St. Petersburg had utmost importance in the history of Russian art: after the creation of an art academy Russian art changed. This break with tradition occurred immediately at the time of academy foundation, then the transformation continued to evolve over 19th and 20th century. Imperial Academy was constantly undergoing changes, adapting itself to the new social and political realities. It was this flexibility which became a source of strength guaranteeing survival of the Academy of Arts, academy with roots going deep into Russian history and culture.

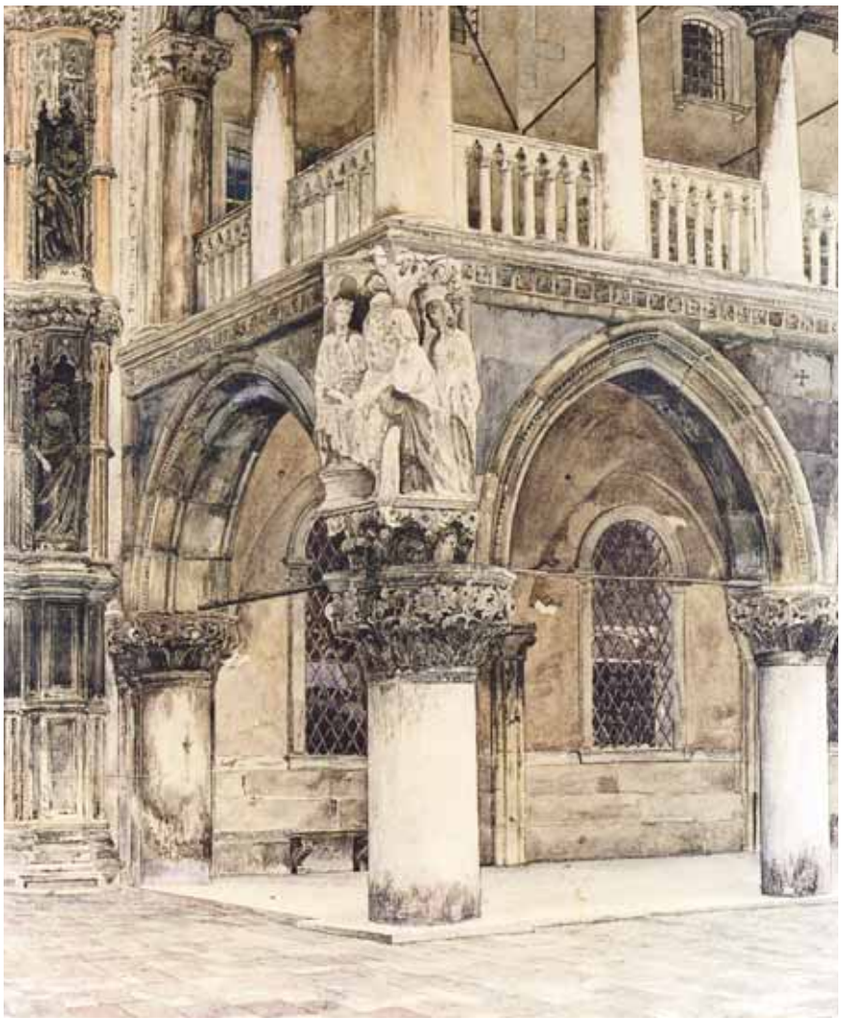
Э.-М. Фальконе
Памятник Петру I в Петербурге
1766–1778. Открыт в 1782



скульптуры и сейчас встречаются очень редко, причем это в основном относительно недавние находки, поднятые со дна моря. Великие картины древних, как и их рисунки, также исчезли. В то время (да и в наши дни) известны лишь случайные образцы незначимых работ, например росписи вилл на окраинах классического мира. Итак, классическая фигура была мраморной, размноженной в гипсовых слепках, которые заполняли студии академий. Единственным занятием студентов было изучение и рисование этих скульптурных моделей и только на заключительном этапе обучения им дозволялось работать с живой натуры.

Классическая фигура — это фигура, похожая на природой созданную фигуру человека, но при этом трансформированная в соответствии с конкретным идеалом или идеей, которую лучше всего передает, наверное, самая знаменитая античная легенда о Зевксисе. Когда ему заказали картину с изображением красивой женщины, он выбрал пять самых прекрасных девственниц и скомпоновал свой образ, считая, что ни одно реальное человеческое тело не может быть совершенным во всех своих деталях. Иными словами, наблюдения важны, но они не являются конечной целью. История о Зевксисе и его теории отбора, однако, наводит на вопрос: а как художник определял, какие именно части тел своих моделей следует предпочесть? Или в нашем контексте: как студенты академий должны были осуществлять такого рода выбор? Ведь при работе с живыми натурщиками они использовали то, что уже сделали для нас древние, — рисовали с живой модели, а затем «исправляли» несовершенства в соответствии со стандартами, представленными в античных работах. Конечно, всегда существовало несколько разных классических образцов на выбор: с одной стороны, Аполлон Бельведерский, а с другой – мощный, мускулистый бельведерский торс. Но тем не менее классической фигурой для академии всегда была фигура идеальная, восходящая одновременно и к античному образцу, и к живой натуре.

Антоний Томишко. **Епископская кафедра в Равелло.** 1875
Бумага, тушь, акварель. НИМ РАХ



Сергей Соловьев
Вид части фасада дворца дожей в Венеции. 1884
Бумага, графит, акварель. НИМ РАХ

Однако история России кардинально отличается как от истории Италии, так и от истории всех прочих стран Западной Европы, в которых складывались традиции Ренессанса. В искусстве России продолжаются другие традиции – византийские. Царь Петр доказал свою готовность принять классическую культуру и художественные традиции, идущие от Древней Греции и Рима. Императрица Екатерина поддержала эту политику и продемонстрировала признание наследия своего предшественника, заказав Фальконе конный монумент Петра, в котором античный Геркулес иконографически сливается с современным западноевропейским монархом. Это имело весьма глубокие последствия. Студенты академии изображали человеческие фигуры на основе классических идеалов, проповедуемых главным образом французскими и итальянскими учителями.

Остановимся на том, как учили рисовать человеческие фигуры в традиции византийской иконы, причем в мастерских не только средневекового Востока, но и Запада. Как показал Эрвин Панофский, фигуры эти в высшей степени схематичны, полностью оторваны от натуры и строятся по единой модели. Художник не должен был передавать иллюзию пребывания трехмерного тела в объемном пространстве, скорее, он должен был создавать иератический образ на плоскости с планиметрическим обозначением пространства. А теперь обратимся к классической модели в том виде, в котором ее представляли и изучали во Французской академии. Наверное, нет необходимости долго описывать различия между полностью геометрической иконой и этими академическими фигурами, которые при всей их обобщенности остаются абсолютно сопоставимыми с натурой. Между традиционно русским и академическим искусством лежит огромная пропасть.

Сюжеты, принятые академической традицией, также составляли строго ограниченный репертуар «исторической живописи» в традициях Возрождения. Это могли быть сцены из библейского Ветхого и Нового Завета, классической литературы, поэзии, истории и мифологии. На первом месте стояли сюжеты из католической Библии, игравшие важную роль в церковной литургии, и традиционные классические сюжеты мифологии.

«Историческая живопись» как таковая была изобретением теоретиков итальянского Возрождения, начиная с Леона-Баттиста Альберти. Базируясь на ранних западноевропейских художественных методах и, несомненно, на итальянской литературной традиции, интерпретированной и структурированной в свете классической риторики, эти теоретики создали детально проработанную кодовую систему поз, жестов и знаков, метафорически выражаясь, воздвигли некий каркас, на который можно было «навесить» любой из канонизированных сюжетов. В качестве примеров здесь можно привести произведения Рафаэля и Пуссена, сыгравших огромную роль во французской академической традиции, к которой в основном и восходила Императорская Академия. Считалось, что по значимости изобретений и совершенству его классических фигур Пуссен не имел себе равных. Именно его работам суждено было стать эталонами для произведений на схожие сюжеты из классики или Биб-

Карл Рахау
Вид на канал в Венеции
Бумага, акварель
НИМ РАХ

Григорий Котов
Вид части фасада
Скуолы ди Сан Рокко в Венеции
1884
Бумага, акварель
НИМ РАХ

лии. Конечно, как религиозные, так и светские сюжеты, композиция которых строилась на принципах античной риторики, не имели под собой никакого основания в ортодоксальной, неклассической России.

Чтобы не возникло недопонимания, позвольте сразу отметить, что стремясь уйти от помпезного повествования о том, как история русского искусства начинается в момент создания Императорской Академии художеств, мы лишь пытаемся предложить некий альтернативный ракурс для ее изучения. Напомнить о том, насколько противообычным и беспрецедентным был сначала этот институт для России. И еще хотелось бы подчеркнуть, что такого рода ситуация не была уникальной для России; она присуща и другим странам, в которые мигрировала идея академии искусств. Мы подразумеваем Англию, Германию и США — страны, в которых вплоть до создания национальных академий царило безразличие по отношению к Ренессансу и классическим традициям.

Так, английская Королевская академия была создана не менее стремительно, чем Императорская Академия, причем в стране, не принимавшей до этого активного участия в развитии традиций Ренессанса. Сначала английская академия формировалась по образцу других академий, в первую очередь французской, и сосредоточивалась на классическом идеал, классических и аллегорических сюжетах. Но затем она переключила внимание на собственную английскую культуру, начав искать в ней такие сюжеты, которые находили бы отклик у публики, и остановилась на Шекспире и Мильтоне (особенно на первом). В немецкоязычных странах, где классическая традиция нередко оспаривалась, исконное для них готическое искусство ставилось выше классического даже в стенах самой академии. В США взращенные академией художники тоже искали способы, чтобы адаптировать классическое учение к общенациональной и даже региональной реальности. Следовательно, то, что начиная с самого раннего периода в Императорской Академии наблюдались попытки приспособить классическое учение к национальному императиву, нельзя считать чем-то уникальным или удивительным.

Появление Императорской Академии в Санкт-Петербурге имело непреходящее значение для истории русского искусства: после создания академии это искусство стало совсем иным. Перелом произошел в момент основания, и затем на протяжении и XIX, и XX веков. Императорская Академия постоянно претерпевала изменения, адаптируясь к новым социальным и политическим реалиям, и именно эта гибкость стала источником силы для выживания академии, корнями своими уходящей глубоко в российскую историю и культуру.

В апреле 2006 года к 250-летию Академии Научно-исследовательский музей РАХ провел В Санкт-Петербурге конференцию «Академии художеств: вчера, сегодня, завтра». Одним из участников конференции был Карл Гольдштейн, выступавший с докладом «Императорская Академия художеств в Санкт-Петербурге и академическая традиция». Данная статья подготовлена редакцией на основе текста доклада, опубликованного в сборнике материалов конференции (СПб: ИД Петрополис, 2007).

петербургские произведения мари-анн колло

ЛАРИСА БЕДРЕТДИНОВА

marie-anne collot's works in st petersburg

LARISA BEDRETDINOVA

МАРИ-АНН КОЛЛО прожила в Петербурге 12 лет. В первые годы пребывания Фальконе и его ученицы Мари-Анн Колло в Петербурге отношения с императрицей были особенно дружественными, обмен письмами частым, а их интонации временами восторженными. Екатерина II видела во французском скульпторе прежде всего «друга души Дидро», человека, близкого просветителям. В 1767 году Екатерина даже заказала Колло скульптурный портрет Фальконе (1768–1773. Мрамор, ГЭ; гипс, НИМ РАХ). В Париже Колло работала, следуя примеру учителей, в рамках барочно-рокайльных традиций. В Петербурге она оказалась в другой художественной ситуации. На формирование ее творческой манеры и стилистических предпочтений повлияли требования русской императрицы, у которой были свои вкусы, увлечения и политические расчеты. В произведениях Колло петербургского периода начинают появляться элементы классицизма. В первые годы пребывания в Петербурге она работала очень интенсивно, и большинство ее произведений создано с 1766 по 1774 год. Наиболее значительны среди них портреты, сделанные по заказам Екатерины II. Это изображения императрицы и портреты видных деятелей эпохи Просвещения, ценимых ими исторических личностей и портреты людей из ближайшего придворного окружения Екатерины II.

Скульптор приехала в Петербург в октябре 1766 года и уже через два месяца после приезда была избрана «по представленным трудам» в «Назначенные» Санкт-Петербургской Академии художеств. «Представленными трудами» могли быть привезенные из Парижа бюсты Д.А. Голицына и Д. Дидро и сделанный уже в России портрет А.И. Соколовой. Неделю спустя Колло избрали в академики.

В середине марта 1767 года ею уже был выполнен первый бюст императрицы. Гипсовые слепки с этого портрета получили английский посол в Петербурге Дж. Маккартни, Д. Дидро и Ф.-М. Гримм. Это неизвестное нам произведение, скорее всего, существовало только в гипсе и позднее было переведено в твердый материал. Став академиком, Колло пользовалась правом участия в академических выставках. Я. Штелин в записках об «Академии трех знатнейших художеств» упоминает, что «появилась одна очень хорошо удавшаяся голова Ее величества в гипсе работы мадемуазель Колло». Представляется, что работой, экспонировавшейся в Академии, была несохранившаяся гипсовая модель, которая послужила оригиналом для мраморного бюста с вуалью и стилизованным кокошником.

MARIE-ANNE COLLOT came to stay, not expecting that her stay in St Petersburg would be that long — twelve years. Her mentor, E.-M. Falconet, came along with her. During their first months, they enjoyed very amiable entertainment from Catherine II: they exchanged letters, expressing mutual admiration. Her Imperial Majesty welcomed the French sculptor above all because he reminded her of "ami de soul Diderot", a man who belonged to the Enlightenment. She even commissioned Marie-Anne Collot to make a portrait of Falconet (1768–1773, marble, State Hermitage; gypsum, Russian Academy of Arts' Research Museum). Collot, who had followed the baroque and rocaille styles, as her tutors taught her, in Paris, now found herself in a different milieu. The Russian empress, with her tastes, fancies and political aims, had a formative influence on the sculptor. She gradually developed her own manner and stylistic preference, not without features of classicism. She worked hard and produced most of her work during the Petersburg period, between 1766 and 1774. The best of them are the portraits she created on Catherine II's commission: the sculpture portraits of the empress herself, as well as the portraits of some of the key figures of the Enlightenment, of the historical persons they valued and of the Russian empress's courtiers.

Marie-Anne Collot was received into the Petersburg Academy of Art, "on the virtue of the works she submitted, just two months after her arrival in the metropolis, in October 1766, and elected academician just week later.

On the whole, she never worked as efficiently as in her Petersburg period, which is clearly evident from the typological and genre changes in her work. In Paris, she rose as a craftsman of narrow specialization, majoring in chamber terra-cotta portraits; in Petersburg, she began exploring materials novel to her, such as marble and bronze. Her range widened and genre lines changed when she became a court portrait artist. Now she launched into relief medallion, retrospective image and monumental work.

Like other Russia-dedicated masters of the time, such as N.-F.Jillet and E.-M.Falconet, Marie-Anne Collot contributed a great deal to the establishment of the Russian sculpture school, especially in the genre of portrait. She proved to be the right artist at the right time, when the demand for sculpture portraits was growing but there was no Russian masters yet good enough to meet it.

Мари-Анн Колло
Портрет Петра I
(при участии Э.-М. Фальконе)
1767. *Голова. Гипс*
ГРМ

Изображение этой скульптуры можно видеть в живописном портрете А.М. Голицына работы Д.Г. Левицкого. Голицын получил в дар гипсовый экземпляр бюста императрицы и заказал Колло собственный портрет. Гипсы с произведений Колло отсылались Д. Дидро в Париж и Д.А. Голицыну в Гаагу, что свидетельствует о популярности таких изображений.

Бюст Екатерины II в стилизованном кокошнике, созданный Колло, сопоставим с живописными портретами императрицы в так называемом русском платье. Один из них В. Эриксена, другой — А. Рослина.

Можно с уверенностью сказать, что бюст предназначался в подарок Вольтеру. От его оценки зависело мнение европейцев о русской императрице. Поэтому акценты в образной характеристике этого портрета в определенном смысле программные. Выбор изображения, вероятно, был мотивирован стремлением подчеркнуть приверженность национальной традиции, поскольку это укрепляло политическую позицию бывшей немецкой принцессы, пришедшей к власти в результате дворцового переворота. Однако отправка бюста Вольтеру, по-видимому, так и не состоялась.

Сочетание в изображении Екатерины современной и старинной одежды, видимо, обсуждалось императрицей с Э.-М. Фальконе, который в это время готовился к работе над памятником Екатерине II. Отголоском этого обсуждения стали ее слова в письме Вольтеру: «К вашему приезду в Константинополь я позабочусь приготовить роскошное женское платье, подбитое богатейшими сибирскими мехами, в котором и выйду навстречу вам. Этот покрой и удобнее, и значительно красивее, нежели та узкая мода платьев, которой следует вся Европа и в которые ни один скульптор не решается одеть своих статуй из опасения представить их в смешном виде». Описываемый Екатериной наряд, видимо, и представляет тот тип платья, который при дворе называли славянским, или русским. В платье такого покроя изображена она в портретах В. Эриксена, Д.Г. Левицкого.

Рассматриваемый скульптурный тип — один из наиболее камерных вариантов императорского изображения. В дальнейшем черты репрезентативности в иконографии императрицы нарастают. Изображение в лавровом венке известно в исполнении Колло только в барельефном варианте, но в нескольких экземплярах. Вариант из бронзы (ГТГ) — самый ранний из них. Произведение было выполнено в ознаменование победы над турками при Хотине в 1769 году.

Новая волна интереса к античности и атрибутике, использовавшейся древними, сделала лавровый венок широко распространенной деталью антикизирующих портретов второй половины XVIII века. Лавровый венок оказался наиболее популярным атрибутом в изображениях Екатерины II. Представляется, что его появление в портретах императрицы связано также с ее стремлением утвердить черты сходства с Петром I не только в деяниях и идеологии, но и сопоставлением внешнего облика на уровне иконографии. Особенно часто увенчанный лавровым венком монарх предстает на монетах и медалях Петровского времени, нередко в скульптуре, затем вплоть до правления Екатерины II эта деталь почти совсем исчезает из императорских изображений.

Становление типа портрета Екатерины II в лавровом венке происходит на рубеже 1760–1770-х годов, он появляется почти одновременно у Колло (1769) и Н.-Ф. Жилле (1770), позже у Ф.И. Шубина.

Широкое распространение такого типа императорского скульптурного портрета можно связывать с успехами в воплощении идей просвещенной монархии: с составлением «Наказа» Уложенной комиссии и законодательной деятельностью императрицы, а также военными победами в Русско-турецкой войне.

Портрет скульптора Э.-М. Фальконе
1773
Бюст. Мрамор
ЭРМИТАЖ

Более традиционны парадные изображения. В наследии М. Колло два таких портрета (1768, мрамор, ГЭ и 1771, мрамор; ГИМ). Поясной мраморный портрет 1768 года изображает императрицу с орденской лентой, в мантии, затканной двуглавыми орлами, конец которой свисает с левого плеча. На голове диадема, локоны перевиты жемчужными нитями. Бюст примечателен тем, что это первое известное обращение Колло к форме парадного портрета. В парижской мастерской у Фальконе Колло освоила композиционно более простой тип погрудного портрета. В репрезентативном поясном изображении возникают сложные композиционные задачи, связанные с поиском пропорциональных соотношений торса и головы, положения рук, драпировок; использованием большего числа аксессуаров. В России скульптор получила возможность создавать поясные изображения с более сложной композицией. Работы эти предназначались для дворцовых интерьеров и были главным образом из мрамора и бронзы. Для Колло в начале ее работы в качестве придворного мастера мрамор был еще неосвоенным материалом, что заметно в обработке этого бюста.

Еще один парадный портрет императрицы создан Колло в 1771 году в мраморе (ГИМ), что свидетельствует о возросшем мастерстве.

В 1760—1770-х годах скульптурные портреты императрицы создавались как мастерами, работавшими как в Петербурге (М.П. Павловым, Н.-Ф. Жилле), так и за границей (Дж.А. Чибеи, Б. Кавачеппи, Ж.-А. Гудон, а также Шубиным до возвращения в Петербург в 1773 году). Поскольку Колло была придворной портретисткой, от нее могли исходить иконографические источники, которые использовали скульпторы, работавшие вдали от Петербурга. Гипсовые слепки с ее работ отправлялись в Париж и Рим. Д. Дидро в одном из писем рассказывает, как его знакомые, в числе которых были Ж.-Б. Лемуан и Ж.-А. Гудон, забрали присланные гипсы с различных портретов Колло в свои мастерские.

М. Колло посылала Дидро свои петербургские работы, а он мог предоставить европейским скульпторам иконографические прототипы для портрета Екатерины II. Так, графом А.С. Строгановым был заказан бюст императрицы Гудону в Париже. Портрет Екатерины II исполнил Б. Кавачеппи в Риме по заказу А.М. Голицына. В качестве модели скульптор использовал гипсовый слепок с бюста Екатерины II в вуали 1769 года, который Голицын получил от самой Колло. Гипсовый оригинал Колло, послуживший моделью для мрамора Кавачеппи, в Риме оценили невысоко, но итальянский скульптор воспользовался им для передачи сходства.

Парные портреты Генриха IV и герцога Сюлли Колло выполнила также по заказу Екатерины около 1769 года (оба — мрамор, ГЭ). Генрих IV был для французских философов воплощением лучших традиций национальной истории, примером монарха-просветителя. Потому работы Колло находили отклик в художественной среде и у нее на родине. Известна картина французского живописца Дю Вивье «Атрибуты скульптуры», на ней изображен бюст Сюлли, по-видимому, работы Колло. Это один из редких случаев во французской живописи XVIII века, когда художник включает в композицию вместо антика изображение современной скульптуры.

К 1769 году относится работа Колло над бюстом Вольтера в современном костюме и парике. Но в отличие от других авторов портретов Вольтера — Лемуана, Пигаля и Гудона — Мари-Анн Колло, следуя желанию императрицы, создала свой портрет без натуры, и в этом состояла особая сложность.

Бюст Дени Дидро Екатерина II заказала Колло в 1769 году, мрамор был завершен в конце 1772 года. Как явствует из письма Дидро, ему стало известно об этом заказе в июле 1769 года. Свой первый портрет философа Колло создала еще до отъезда в Петербург, выполнен он был в терракоте.

Портрет Колло правдив в передаче темперамента и необычайно общительного характера Дидро, занимательного рассказчика, находящего бесконечное удовольствие в беседах, увлекающегося в спорах. Образ, который возникает при чтении критических статей, обзоров Салонов и личной переписки Дидро, на наш взгляд, зрительно достаточно точно воплощается в бюсте работы Колло. Несомненно, здесь нашли отражение личные воспоминания о том, как держался философ в кругу единомышленников и друзей, каким Колло видела и запомнила его в доме Фальконе в Париже.

Рассмотренные портретные работы Колло принадлежат к камерному типу изображения. Они составляют небольшую группу произведений, в которую вошли портреты просветителей и тех, кого в XVIII веке называли просвещенными монархами. Создание подобной портретной коллекции, которая находилась в дворцовых интерьерах и была на виду, являлось способом декларировать свою приверженность просветительским взглядам и вписать соответствующим образом современность в историю. Именно в Петербурге Колло приходилось довольно много работать не с натуры, в то время как сильная сторона ее таланта — умение точно передать сходство, опираясь на натурные впечатления. Ни до, ни после Петербурга в ее наследии не появлялись ретроспективные изображения. К числу таких портретов относится и эскиз головы Петра I для конной статуи (гипс, 1769; ГРМ), созданной ее учителем Э.-М. Фальконе. Сложность работы над портретом, по-видимому, состояла в том, чтобы не потерять психологической выразительности и при этом добиться монументальной обобщенности образа. В портрете Колло заметно стремление к открытой эмоциональности. В созданном скульпторами монументе нашла отражение историческая оценка, данная эпохой противоречивой личности великого царя-реформатора и его деяниям.

Почти одновременно Колло работала над еще одним изображением Петра I, предназначавшимся для Большого зала ораниенбаумского Китайского дворца. Он составлял пару медальону, изображавшему императрицу Елизавету Петровну. Они помещены напротив друг друга, над дверьми, находящимися на оси главной анфилады, что подчеркивает их парный характер.

Можно выделить еще одну группу портретов работы Колло. Их модели принадлежали к окружению Екатерины II. Это прежде всего граф Г.Г. Орлов. Его действия по пресечению эпидемии и наведению порядка в охваченной чумой Москве в 1771 году Екатерина решила увековечить подобно древним чеканкой медали и возведением триумфальных ворот. На портрете, заказанном в этот период Колло (1772, мрамор; ГРМ), государыня хотела видеть его увенчанным дубовым венком. Однако увлечение античной атрибутикой не нашло поддержки у Фальконе. Императрице пришлось уступить и отказаться от первоначальной идеи. По совету скульптора в качестве надписи на медальоне императрица заимствовала строку из «Письма к Его Сиятельству графу Орлову, на отбытие в Москву» В.П. Петрова: «Г.Г. Орловым от беды избавлена Москва». При героико-мемориальном пафосе и вполне классицистической программе в композиционном, линейном и пластическом решении данное произведение тяготеет к барочно-рокайльному типу парадного портрета.

Среди близких к императрице лиц, часто бывавших при дворе в первые годы царствования, – английский посол в Петербурге Чарльз Кэткарт и его семья. Леди Кэткарт стала первой иностранкой, удостоившейся принимать у себя в гостях Екатерину II, а ее старшая дочь Джейн пользовалась особой благосклонностью императрицы. В записках «О скульптуре в России» Я. Штелин писал: «Ею (Колло. — Л.Б.) исполнены также... бюст мисс Кэткарт, старшей и самой красивой дочери посла Великобритании, 15-ти лет». В этой работе с элементами классицизма в линейно-пластическом решении Колло опирается на традиции французского детского и женского портрета. Бюст близок произведениям Л.–К. Вассе (1716–1772), известного своими детскими портретами 1750–1760-х годов, в которых также использовался мотив платка или шарфа.

К числу придворных заказов принадлежат портреты великого князя Павла Петровича и его первой жены Натальи Алексеевны, которые можно назвать раннеклассицистическими произведениями. Без стилизации внешнего облика изображенных под древних греков или римлян Колло добивается впечатления ясности и лаконичности подобно античным рельефам. В парных изображениях, как правило, женский образ представляет более пассивное начало, мужской — активное. Великий князь действительно изображен более оживленным и эмоционально открытым, а Наталья Алексеевна более сдержанна и холодна. Но выглядит она более властной и волевой натурой, подчиняющей себе других (по высоте бюст великой княгини несколько больше, что подчеркивает ее доминирующее положение).

Колло ориентируется на тип женского рокайльного портрета, каким он сложился у Ж.-Б. Лемуана. Это произведение имеет много общего с его портретом мадам Аделаиды и дофины Марии Антуанетты, а также княгини де Брион, которые Колло могла видеть до своего отъезда в Россию в мастерской Лемуана.

Современники высоко ценили эти произведения М. Колло. А. Рослин писал из Петербурга на родину, что эти бюсты «имели самый большой успех и заслуживают того, чтобы их отмечали наряду с шедеврами наших великих мастеров».

Колло работала и по частным заказам, но о них нам известно только из письменных источников. В целом петербургский период для Колло оказался наиболее плодотворным. Об этом свидетельствуют типологические и жанровые изменения, происходившие в ее творчестве. В Париже она сформировалась как мастер узкой специализации, создающий камерные портреты в терракоте. В России скульптор освоила новые для себя материалы — мрамор и бронзу. Существенное расширение творческого диапазона происходит, когда Колло становится придворной портретисткой. Претерпевает значительные изменения жанровая структура. Именно в Петербурге Колло стала работать в жанре портретного барельефа-медальона, ретроспективного изображения, появились монументальные произведения. Как и другие мастера россики — Н.-Ф. Жилле и Э.-М. Фальконе, Колло оказала влияние на становление русской скульптурной школы. Ее вклад связан с жанром портрета. Она заняла «историческую нишу» в русском искусстве в тот период, когда возникла потребность в портретной пластике, но еще не появились русские мастера, способные удовлетворить эту потребность.

Основные источники

Reau L. E.M. Falconet. Paris, 1921. Т. 2. P. 432.

Штелин Я. Записки об изящных искусствах в России. – М., 1990. Т. 1. С. 152.

Казнаков С. Павловская Гатчина // Старые годы. – СПб., 1914. Июль - декабрь. С. 184.

Екатерина II. Переписка с Вольтером. – СПб., 1802. Ч. 1. С. 43 (28 декабря 1768 г.).

Coumault Ch. E.-M. Falconet et M.-A. Collot // Gazette des Beaux Arts, 1869. V. II. P. Рукопись хранится в Национальной библиотеке в Париже. Его цитирует Опперман (*Opperman H.N.* Marie-Anne Collot in Russia: two portraits // Burlington Magazine, 1965. Vol. CVII. № 749. P. 408-415) и М.-Л. Бекер (*Becker M.-L.* Marie-Anne Collot. L'art de la terrcuite au feminin // L'Objet d'Art. 1998. Juin. № 325. P. 77).

Racint W. Une buste inedit de Catherine II par N.F. Gillet // La Revue de 1'Art ancien el modeme. Т. 63. 1933. № 345. P. 230-234. См. также: Пинакотека. 1999. № 8–9. С. 32

См.: *Becker M.-L. Marie-Anne Collot.* L'art de la terrcuite au feminin // L'Objet d'Art. 1998. Juin. № 325. P. 79.

Diderot D. Ouevres complets. Т. 11. P. 543.

Курбатов В. Старые годы. СПб., 1911. Июль-сентябрь. С. 166.

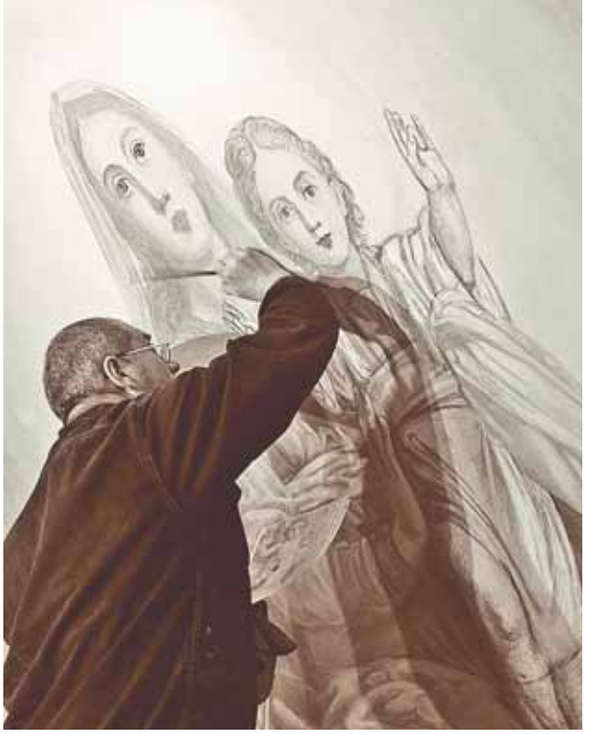
Karolina von Hessen-Darmstadt. Briefwechsel. – Wien, 1877. Т. 1. S. 401.

Bourree de Corberon M.D. Un diplomate franais a la cour de Catherine II. – Paris, 1901. Т. 2. P. 19.

Nouvelles Archives de 1'art francais. – Paris, 1878. P. 129.

академия художеств и современное православное искусство

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ АКАДЕМИК И ЧЛЕН ПРЕЗИДИУМА РАХ ПРОФЕССОР ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ МАКСИМОВ



ДИ. *Вы член Президиума Российской Академии художеств и руководитель кафедры в академическом институте, в чем вы видите задачи Академии как образовательного учреждения?*

Евгений Максимов. В эпоху социализма Академия художеств была встроена в четкую и ясную систему, которая в общем-то неплохо работала. Об этом периоде часто вспоминают, кто с ностальгией, кто с ненавистью. На сегодняшний день условия очень изменились и отношение государства к искусству, и отношение общества к искусству, и само творчество. Сняты многие табу, реалии – социальные, политические, экономические, в которых живет искусство, также другие. Задачи Академии в этой ситуации особенно ответственны. В Академии художники разного возраста, они поразному проявили себя в искусстве. Все они, руководствуясь разными позициями, делают Академию неким гарантом определенного художественного качества. Все остальные структуры, к сожалению, разрушены как, например, Союз художников, причем сделали это сами художники – ликвидировали худсоветы, большие выставки, жюри. Сейчас те, кто содействовал разрушению союзов художников, сожалеют об этом. Академия осталась единственным хранителем художественных традиций и профессионального качества.

Непосредственным образом Академия руководит двумя художественными институтами, которые, в свою очередь, служат ориентирами для остальных творческих заведений. Не случайно нас, педагогов Суриковского и Репинского институтов, приглашают на защиты дипломов в разные новообразованные заведения. Сегодня существуют альтернативы академической школе, например Государственный центр современного искусства, который пропагандирует несколько иное искусство. Государство поощряет разные искусства, и это справедливо, но мы будем отстаивать свою точку зрения и воспитывать художников-профессионалов, которые все-таки ориентируются на классическое художественное наследие, реалистическую традицию.

Гарантов сохранения этой школы, помимо Академии, немного. Сохранить профессиональную изобразительную культуру в нашей стране – задача государственной важности.

В развитых странах существует определенный контроль государства в сфере искусства. Хотя бы над теми проектами, которые делаются на государственные деньги и имеют общественное значение.

ДИ. *А современному искусству нужна академическая школа живописи?*

Евгений Максимов. Я считаю, что реалистическая подготовка необходима молодому художнику, иначе я не работал бы в Суриковском институте. Мы все ответственны, те кто преподает, за то, что произойдет в ближайшее время с культурой в нашей стране. Художник, профессионально образованный, всегда найдет себе место в любой общественной ситуации, основательное образование – гарантия его профессиональной реализации. Академическое образование необходимо, и заниматься его разрушением – преступление и перед людьми, которые хотят заниматься искусством, и перед культурой, которой нужны прочные основания. Особенно, я считаю, академическая подготовка важна для иконописцев и стенописцев. О стенописцах я хотел бы сказать особо, коль скоро сам специалист по стенописи.

Кроме Суриковского института, где руковожу кафедрой и монументальной мастерской, я еще заведую кафедрой монументальной живописи Свято-Тихоновского университета. По сути дела, я создал эту кафедру, и все педагоги – ученики моей мастерской. При поддержке искусствоведов, особенно Николая Николаевича Третьякова, мы убедили руководство Богословского университета, что иконописцам и стенописцам совершенно необходимо заниматься рисованием с натуры и изучать искусство – живопись, рисунок и композицию.

Евгений Максимов
Росписи в Свято-Николаевском Патриаршем соборе Нью-Йорка

Росписи собора монастыря
Симона Петра на Св. горе Афон
ГРЕЦИЯ. 2006

Моя кафедра в Суриковском находится внутри академического вуза, мы обязаны выполнять программу именно этого вуза. Поэтому я пока сопротивляюсь возникновению в стенах Суриковского института иконописной мастерской, хотя на это есть благословение Святейшего Патриарха Алексия. Для иконописи нужна и специальная духовная подготовка и общеобразовательная. Церковное искусство – стенопись, иконопись – предполагает хорошее знание традиций, материала, именно церковной специфики. А вот законы работы с пространством, в общем-то, одинаковы и для церковного искусства, и для светского. Учащиеся-монументалисты параллельно работают над светским искусством, а тут же рядом другие студенты делают что-то для церкви. И они друг друга взаимообогащают в общении, слушая замечания педагогов.

В Богословском университете другая ситуация. Там люди получают очень хорошее специальное образование – слушают лекции по истории церкви, теологии, богословию и т.д. И сейчас нам удалось там поставить на правильные рельсы работу над академическим рисунком и живописью. Студенты изучают храмовые особенности композиции. Есть определенные приемы, как правильно подвести их к решению церковного интерьера. Если давать расписывать храм человеку, который пока еще ничего не умеет, хотя много прочитал, это будет профанация важнейшего дела. Существуют приемы введения студентов в профессию, и мы их постоянно совершенствуем. Методика обучения в Суриковском и в Богословском институтах построена на постепенном развитии учащегося и приобщении его к видению пространства. Именно пространства, это самое главное. Не отдельный сюжет, картина, даже не отдельный образ, а пространство храма создает его особую атмосферу. И чтобы уметь ее создать, надо много знать, учиться.

Духовное пространство храма – это сакральная и художественная система. Мне приходилось сталкиваться с иным мнением: существуют кальки росписей и копии древних икон. По моему опыту стенописца, древние мастера прекрасно понимали форму и прекрасно в ней разбирались. Но понять форму и ее изобразить можно только на основе своего опыта наблюдений.

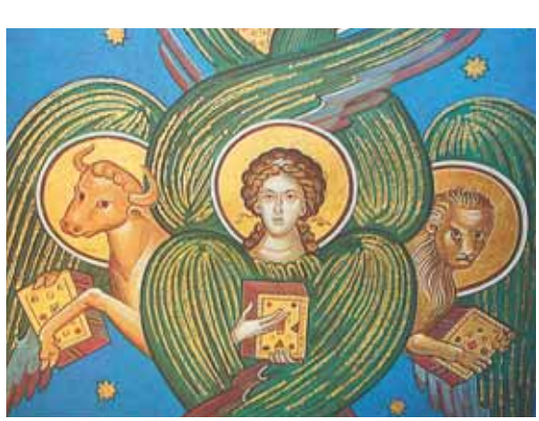
Я, например, большой поклонник греческого искусства, особенно византийского эпохи Комнинов. В данный момент на Афоне расписываю храм, езжу туда, смотрю греческое православное искусство. Я уже до этого много видел, изучал, рисовал, но у тамошних художников удивительное умение рисовать. То, что они делали, это действительно наследие античной культуры, преобразованной потом в православие, в христианское искусство. Отказ от изучения многообразного опыта рисования, от изучения натуры очень сильно обеднит и понизит уровень религиозного искусства и иконы в том числе.

Это же можно, кстати, сказать и о занятии абстракцией. Для нее реалистическая подготовка – краеугольный камень. Между абстракцией и иконописью очень много общего. Многие мастера, художники авангардного направления были и прекрасными иконописцами.

ДИ. *Вы считаете, что иконописцам нужны навыки реалистической живописи?*

Евгений Максимов. Вообще академическая реалистическая школа XIX века довольно сильно отличается от сегодняшней. Академическая школа все время менялась, даже на протяжении девятнадцатого столетия. Были свои подъемы и свои падения, разные люди придавали свои художнические интонации этой школе. Академизм как направление иногда отождествлялся с реализмом, что далеко не так. Реализм во время существования мастерской Репина был главенствующим в академическом искусстве. Наступило время, когда нет таких стилистических ориентиров. Каждый вырабатывает свою концепцию, а общество и государство говорят: «Я тут ни при чем, разбирайтесь сами». Но тем не менее когда необходимо было расписывать храм Христа Спасителя, пригласи-

Росписи собора
монастыря Симона Петра
на Св. горе Афон
ГРЕЦИЯ. 2006



Росписи в Свято-Николаевском Патриаршем соборе Нью-Йорка

ли художников из академических вузов. Это, конечно, была работа по воспроизведению того, что уже было, но это потребовало определенного уровня мастерства.

Я работаю в области церковного, православного искусства с 1990 года. И с этого времени прошло несколько «волн» увлечений разными традициями. Сначала ориентировались на Дионисия, потом на сербскую школу, ранние византийские памятники, равеннские или константинопольское мозаики... Естественно, после воссоздания храма Христа Спасителя произошел всплеск интереса к академизму.

Думаю, что все это естественно. Перед художниками стоят определенные задачи, часто весьма жесткие, которые они решают исходя из конкретной ситуации, особенностей каждого места работы. Многое зависит от архитектуры. Я говорю только о стенописи – сфере, в которой я наиболее компетентен. Так вот, я знаю, что нельзя храм XIX века расписывать в стиле фресок Ферапонтова монастыря или современный – в стиле семнадцатого столетия.

ДИ. *Современные иконописцы – люди причастные духовно церкви?*

Евгений Максимов. Сейчас духовная наполненность у людей не менее, чем была в XIX веке. Мне так кажется. Может быть, обольщаюсь. Но мой личный опыт четвертьвекового преподавания в Суриковском и десятилетнего – в Свято-Тихоновском говорят о том, что люди духовно не меняются, по крайней мере те, кто поступают учиться сюда. Проблемы есть с образованием. Студенты в последние годы приходят слабо обученные. Не знают истории, не знают классической литературы, не говоря уже о древнерусской или античной. От этого у них и возникают потом профессиональные проблемы, поскольку художник многое должен знать. Они тянутся к духовному, есть и искренняя тяга к знаниям, но наверстывать упущенное трудно, знания культурного наследия явно не хватает.

Я хорошо знаю студентов Суриковского, там есть представители разных конфессий, разных стран, разных слоев российского общества. Потому предлагаю несколько вариантов заданий и светских, и церковных – от ресторана до храма, наблюдаю, кто что выбирает и что привносит в свою работу. В Оптину пустынь возил на практику студентов и видел, как на глазах ребята менялись, работая с монахами, живя в монастыре, посещая службы, беседуя со священнослужителями. Такая практическая работа в храме, безусловно, обогащает человека и делает художника более уверенным в себе. Церковная работа позволяет сохранить традиции нашего искусства, она гарантирует сохранение реалистического искусства. Я могу утверждать, в ближайшие время главным потребителем и хранителем национальной художественной традиции будет прежде всего церковь.

ДИ. *Смогут ли ваши студенты выразить себя как современные художники?*

Евгений Максимов. Вообще, работа для церкви – это еще и решение проблемы трудоустройства молодых художников. Здесь непочатый край работы, есть и возможность для самовыражения. Были бы талант, желание и профессионализм.

Поэтому нужно обязательно усилить роль Академии в становлении церковного искусства. И Академия многое делает для этого. Президент Академии З.К. Церетели взял на себя руководство работами, когда восстанавливали храм Христа Спасителя.

Из тех, кто тогда расписывали его, продолжают много и успешно работать для церкви: в Ярославле – Николай Мухин, в Москве – Алексей Артемьев, Валерий Бакшаев, Никита Нужный... Было бы полезно, если бы координирующая роль Академии распространялась на все эти работы и существовал бы наш профессиональный специальный худсовет. Он мог бы работать параллельно с искусствоведческой комиссией при патриархии. Пусть они заботятся о каноничности росписей, икон, а мы, художники, искусствоведы, обеспечивали бы художественное профессиональное качество.

Профессиональный подход важен еще и потому, что ситуация сегодня в церковном искусстве непростая. Стиль еще не сформировался, мы лишь заново открываем наследие разных эпох – постепенно, пласт за пластом. Не все принимается сегодня духовенством, это естественно – слишком огромно православное наследие, доставшееся нам от предков. Но хорошо то, что идет процесс освоения, осмысления традиции.

ДИ. *Возникает ли сегодня новый стиль религиозного искусства?*

Евгений Максимов. Полагаю, что не нужно формировать некий единый стиль – у нас слишком большая страна. Даже в маленькой Греции сосуществуют разные стилистические направления церковной стенописи. В России множество традиций, школ, очень разные местные условия, вплоть до климатических. Вятская манера письма очень сильно отличается от московской, не говоря уже о сибирской.

Церковный художник должен обладать определенным набором художественных средств и быть универсалом. По крайней мере, лично я к этому стремлюсь. Приведу следующий пример. В 1990 году я выиграл конкурс на роспись храма Святого мученика Георгия на Кипре, построенного на месте древней церкви, разрушенной в 1974 году во время конфликта с Турцией. История этого храма похожа на историю храма Христа Спасителя. Церковь приобрела характер общенародной святыни, ее восстановили на народные деньги, и требовалось воссоздание фресок XII века. Поставили условие: написать в технике древней фрески, и роспись должна быть в стиле комниновского периода. Я объехал весь Кипр и Грецию, посмотрел памятники и сделал то, что нужно заказчикам. В результате этого путешествия мне открылся гигантский богатейший мир греческого православного искусства.

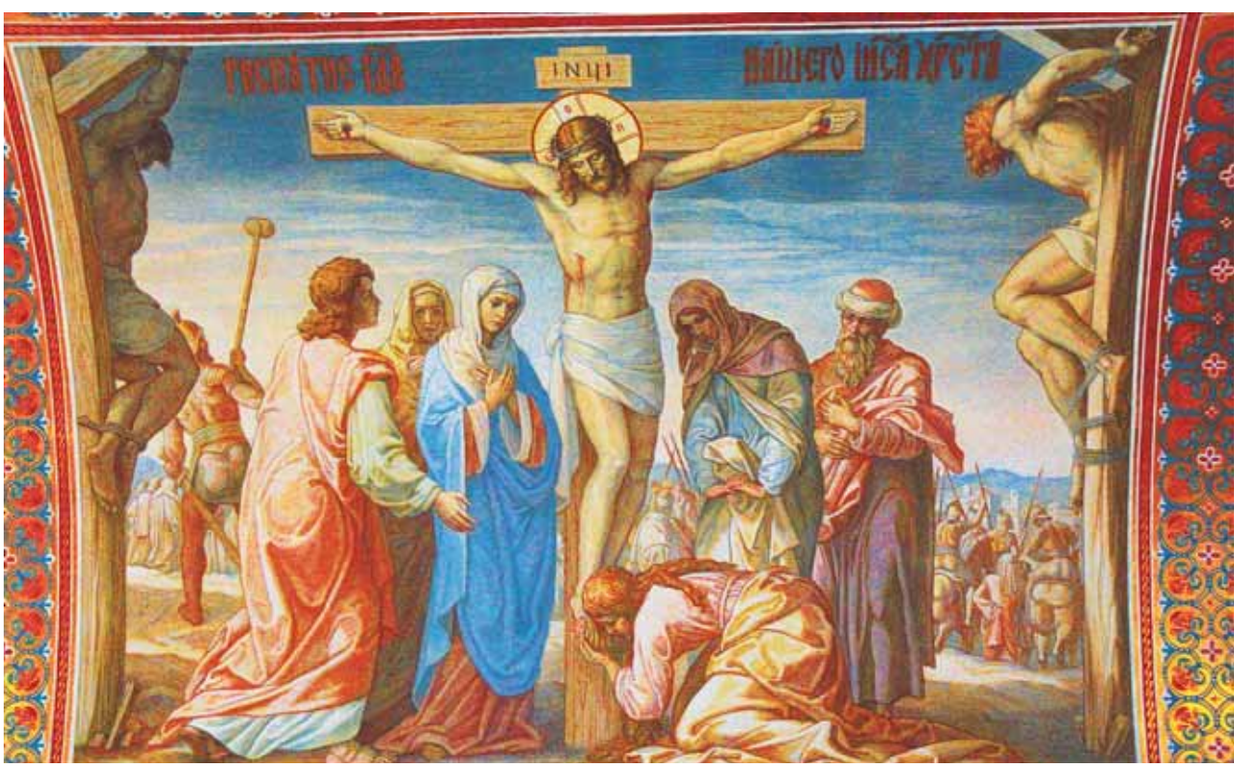
С тех пор, когда мне предстоит работа с объектом, я стараюсь прежде всего понять: какого века объект, что там было, как к этому относятся прихожане, что они хотят, потому что церковное искусство не может быть индивидуальным. Еще начиная с первых лет христианства убранство храма зависело от его общины, от заказчика. Когда я расписывал в Америке патриарший Свято-Николаевский храм, я пытался найти некий ход, приемлемый для вкусов местных прихожан, и для меня. Мне пришлось непросто – другая страна, другие взгляды. Не всем понравилось то, что я сделал. Меня обвиняли в отсутствии духовности, даже в католической направленности. Но это был храм конца XIX века с подлинными иконами того времени. Иконы были выполнены в Петербурге в мастерской Верещагина и, по-видимому, кем-то из учеников Репина. На них и ориентировался.

Работа в храме имеет много сложностей, но занятия церковным искусством очень обогащают художника. Приходится читать, сопоставлять, изучать, прислушиваться к мнению общины. Чтобы стать специалистом в этой области, мало быть практиком, надо еще много знать и постоянно учиться. То есть занятия церковным искусством необыкновенно поднимают духовно.

ДИ. *Вы довольны своей судьбой художника?*

Евгений Максимов. Я радуюсь, что судьба привела меня в церковь еще и потому, что практически все мои коллеги в своей работе сейчас зависят кто от богатого человека, кто от целой организации. Нет гарантии, что заказчик обладает хорошим вкусом, образованием, и, наконец, порядочен. А церковное искусство – это искусство для людей, а не для персонифицированного денежного мешка.

Кстати, парадоксально, что существует мало хорошей критики о современном церковном искусстве. Не конфессионального, а именно профессионального, искусствоведческого анализа. Церковное искусство совершенно выпадает из критики и теории, несмотря на очевидную значимость его. Наверное, здесь есть финансовая причина, но, думается, дело еще и в недостатке знаний. Искусствоведы, очевидно, недостаточно владеют темой и еще существует мнение, что работы в сфере церковного искусства – это какая-то халтура. Конечно, для церкви работают разные художники, но с чисто профессиональной точки зрения это интересная работа – церковное искусство сегодня дает определенную свободу. Но здесь есть и строгие требования к качеству. Но только профессионалы могут оценить художественный уровень искусства, и церковного в том числе. И тут должна выполнять свою экспертную и координирующую роль Академия.



Росписи в Свято-Николаевском Патриаршем соборе Нью-Йорка

французские путешествия: «колонны и облака»

ЮЛИЯ СМОЛЕНКОВА

french travels: “columns and clouds”

JULIA SMOLENKOVA

В центре Парижа на открытом пространстве Елисейских полей между Триумфальной аркой и площадью Конкорд, а также в Espace Pierre Cardin, в резиденции Maksim’s расположились монументальные и станковые произведения российского скульптора, действительного члена РАХ профессора Александра Бурганова.

ВЫСТАВКА «Колонны и облака» служит новым своеобразным мостом между Россией и Францией, соединенных в веках историей, культурой, великими именами художников и поэтов. Уникальная экспозиция, расположенная под открытым небом на Елисейских полях, преобразовала реальное пространство, став одновременно символом творческого диалога и сотрудничества. Эта выразительная художественная акция стала возможна благодаря творческому диалогу между двумя выдающимися художниками — Пьером Карденом и Александром Бургановым.

Их сотрудничество началось в 2007 году, на одном из самых популярных фестивалей, который проходит под Авиньоном в Лакосте, в замке, когда-то принадлежавшем знаменитому маркизу де Саду. Вот уже семь лет Пьер Карден проводит в замке маркиза де Сада и карьерах Лакосты фестиваль лирического и театрального искусства. Девиз фестиваля —«Открывать новые таланы и принимать тех, кто уже достиг вершин своего искусства».

Фестиваль 2007 года разворачивался на фоне монументальных и камерных скульптур Александра Бурганова, который, по выражению Пьера Кардена, стал «открытием года».

Выставка в Лакосте пользовалась огромным успехом. Художественные образы скульптур были подчеркнуты грандиозными и величественными руинами замка, сложенными из монолитных блоков еще романскими строителями.

«Когда я впервые увидел замок маркиза де Сада в Лакосте, то был поражен не столько необычным видом разрушенных стен и башен, лежащих в руинах. Меня поразила та искренность чувств, которая была сохранена в этом пространстве, не тронутом реставрациями и искусственными надстройками. Художественный образ этой архитектуры шокирующее выразителен», — сказал Александр Бурганов на открытии выставки. Экспозиция его монументальных произведений была размещена на всем пространстве замка и на прилегающих территориях.

Выставка вызвала интерес, и Лакоста стала только начальным пунктом французского путешествия произведений Александра Бурганова. Через год с приходом весны вся экспозиция была перевезена в Париж и расположилась на Елисейских полях на несколько месяцев.

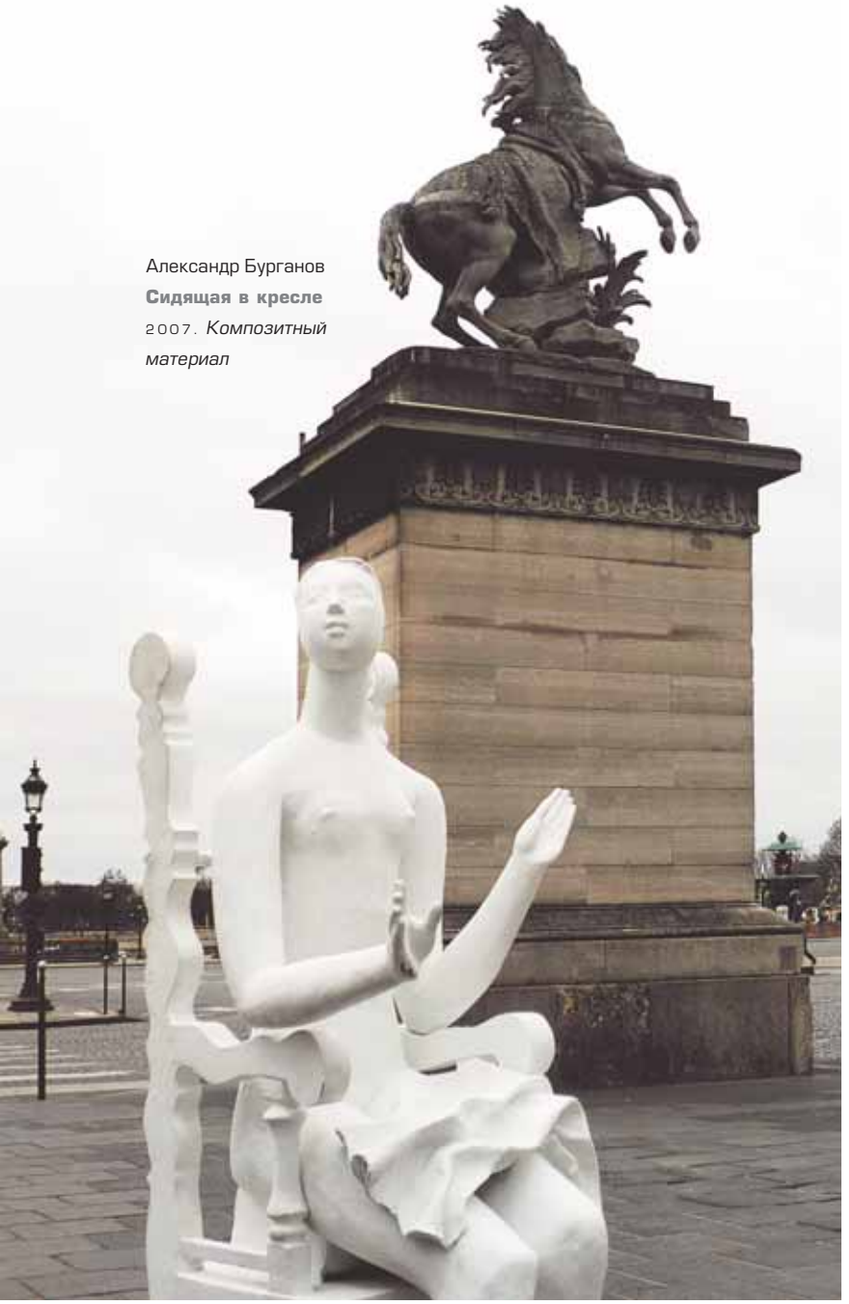
At the heart of Paris, between Arc de Triomphe and Place de la Concorde, as well as at the Espace Pierre Cardin, in the residence of Maxim, monumental and small works of Russian sculptor, active academy menber, professor Alexander Burganov were presented to the public.

THE EXHIBITION “Columns and clouds” appeared as kind of alternate bridge between Russia and France. Located outdoors on des Champs Elysees this unique exhibition represents a creative dialogue between two outstanding artists — Pierre Carden and Alexander Burganov.

Their collaboration began in 2007. For the past seven years Pierre Cardin organize in the castle, that once belonged to the Marquis de Sade, and in the quarries Lacoste near Avignon Festival of the lyrical and theatral art. The motto of the festival reads: “To find a new talents and to enlist those who have already reached the peaks of their mastership”.

Festival of 2007 had been unfolding against a backdrop of monumental stone sculptures of Alexander Burganov, who in the words of Pierre Cardin become “discovery of the year”.

Lacoste became only the starting point for travels of Burganov’s works around France. After a year, with the arrival of spring, the exhibition was moved to Paris. Here, among the majestic trees of Champs Elysees, this exhibition has received an entirely new perception.



Александр Бурганов
Сидящая в кресле
2007. *Композитный материал*

Рудольф Нуриев. 2007. *Бронза*

Скульптуры Бурганова оказались удивительно созвучны художественной жизни Парижа. Они пережили с ним смену времен года.

Весной они смотрелись как белые силуэты изысканных гравюр среди чернеющих рядов деревьев Елисейских полей. В мае они утопали в цветах, летом —в пышной зелени. Они вдруг приняли на себя образы,навеянные воспоминаниями о Версале. Устремленные ввысь белые ажурные скульптуры, поддерживаемые легкими, тонкими конструкциями; белый узкий профиль, скованный металлическими прутьями; грандиозной величины руки, раскинутые вдоль всего фасада Театра Пьера Кардена. Здесь, в Париже, среди величественных деревьев Елисейских полей, эта экспозиция получила совершенно новое звучание.

В открытии выставки принимали участие представители посольств России, Португалии, Грузии, Украины, принц Монако, представители парижской мэрии, много «русских» парижан — музыкантов, артистов, художников. Среди них Оскар Рабин, Валентина Кропивницкая, многие другие. Московских гостей выставки удивило даже не то, что на открытие пришло так много людей (было разослано три тысячи приглашений), а то, что во время вернисажа Пьер Карден принял на себя роль экскурсовода. Переходя от скульптуры к скульптуре, он подробно рассказывал о каждой, проводя параллели с сюрреализмом и восхищаясь удивительными метаморфозами образов. Было очевидно, что все эти произведения давно знакомы ему и интересны. Он сказал про одну из скульптур: «... Я был заворожен и заколдован скульптурой Бурганова, когда первый раз увидел эти грандиозные раскинутые в стороны руки объятий или приветствия. Это получилось потрясающе! Это просто феноменальная история».

Вечером, когда зажглись золотые огни вокруг скульптур, вдруг заиграл саксофон. Музыкант, играя у каждой скульптуры, провел зрителей по всей выставке. Переходя от скульптуры к скульптуре под красивую музыку, приглашенные гости и просто прохожие любовались золотыми от света скульптурами Бурганова в синем от вечерних сумерек старинном парке, обсуждали выставку и слушали импровизированную экскурсию Кардена.

Скульптуры, представленные на выставке «Колонны и облака» в Париже, как символы, говорят на единственном языке, доступном каждому без перевода — языке искусства. Огромные белые скульптуры кажутся нарочито бестелесными, как спустившиеся с неба на колонны Espace Pierre Cardin на Елисейских полях облака, готовые через мгновение плыть дальше. В них нет чувственной телесности, интимности. Их композиции подчинены архитектонике и монументальному формообразованию, а образы простотой и силой художественного выражения доведены до звучания символов, подчеркивая контраст монументальных произведений.

Символ искусства и свободы творческого полета — гигантские руки, раскинувшиеся в ожидании объятия или предчувствии Распятия; многорукий и бесконечно шествующий пророк, лишенный лица — только указующие жесты и вечное движение; огромная туфля-череп как странное соединение в метафорическом женском образе темы жизни и смерти. Символ выставки — письмо — обнаженный женский торс, увенчанный большим почтовым конвертом как образ послания к далекой во времени, но такой близкой античности, ставшей колыбелью европейской культуры, к гуманистическим идеалам века Просвещения, к Франции, олицетворяющей во всем мире любовь и искусство.

Контрастом к монументальным формам стали небольшие бронзовые композиции с их разнообразными вариациями на темы жизни и смерти, встречи и одиночества, творчества и бессилия, заключенные в выразительные рамки магического реализма — знакового течения в искусстве.

Все образы выражены уникальным, сразу узнаваемым пластическим языком, характерным для творчества Александра Бурганова.

русские художники на западе

ТАТЬЯНА КОЧЕМАСОВА

russian artists in the west

TATIANA KOCHEMASOVA

РЕШЕНИЕМ ПРЕЗИДИУМА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ художеств от 22 января 2008 года почетными членами единогласно были избраны выдающиеся художники Оскар Рабин, Эрик Булатов, Владимир Немухин и Эдуард Штейнберг.

25 марта 2008 года в резиденции посла Российской Федерации во Франции состоялась официальная церемония вручения регалий почетных членов Российской Академии художеств Э. Булатову и О. Рабину. В торжественной церемонии приняли участие посол Российской Федерации А.А. Авдеев, президент Российской Академии художеств З.К. Церетели, вице-президент Российской Академии художеств Т.Т. Салахов, постоянный Ученый секретарь Академии изящных искусств института Франции Арно д'Отрив и другие. Церемонию также посетили представители отечественной и зарубежной прессы, деятели культуры, дипломаты.

Церемония прошла в теплой атмосфере – без пафоса и официоза, она скорее походила на встречу друзей после долгой разлуки. Возникало ощущение, что если бы все происходило вообще без слов, то и так все было бы понятно, настолько естественной и непринужденной была интонация события

Произошло то, что должно было произойти. Некогда изгнанные из своей страны, но затем завоевавшие признание за рубежом мэтры изобразительного искусства возвращаются в Россию — выставочными проектами, художественными акциями и получают заслуженный почет на родине.

Так, сегодня Эдуард Штейнберг большую часть времени проводит на даче в Тарусе, часто бывает в России и Владимир Немухин. Поэтому церемония вручения им регалий почетных членов проходила в зале президиума Российской Академии художеств в Москве (*см. ДИ 4.2008*).

Церемония в Париже состоялась при деятельном участии посольства России во Франции и лично посла А.А. Авдеева. Нынешнее назначение Александра Алексеевича на пост министра культуры Российской Федерации произошло совершенно закономерно, с учетом его глубокого понимания единства задач культуры и дипломатии, которые в разных формах наводят мосты между государствами и народами. Именно во время службы в посольстве в Париже Александру Алексеевичу удалось создать атмосферу дружественности и интеллигентности, объединить многих деятелей культуры, изобразительного искусства. Были налажены тесные связи с представителями русского зарубежья, регулярно проводились культурные мероприятия и дружеские вечера, которые вначале объединили неравнодушных, а потом превратили представителей разных стран и культур в единомышленников, что еще раз подтвердило объединяющую силу искусства.

Потенциал, заложенный в самой природе искусства, непременно должен использоваться как уникальный вековой опыт человечества в установлении диалога между культурами и народами мира.

BY A DECISION OF THE PRESIDIUM OF RUSSIAN ACADEMY of Fine Arts from January 22, 2008 the title of honorary member was unanimously granted to prominent artists Oskar Rabin, Erik Bulatov, Vladimir Nemukhin and Eduard Steinberg.

Thus on March 25, 2008 at the residence of the Ambassador of the Russian Federation in France held an official ceremony was held, handing over regalia of honorary members of the Russian Academy of Arts to Erik Bulatov and Oskar Rabin. In a solemn ceremony several notabilities took part, including A. A. Avdeev, Ambassador of the Russian Federation; Z. K. Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts; T. T. Salakhov, Vice-President of the Russian Academy of Arts; Arnaud d'Hauterives, Permanent Secretary of the French Academy of Fine Arts and others. The ceremony was also attended by representatives of national and international press, artists and diplomats.

The ceremony was held in a cordial atmosphere without pathos and formalities; reminding a meeting of old friends after a long separation. There was a sense that even if all had happened without words, all would be clear: so natural, free and easy was a tone of the happening.

There has been what should have happened. Once expelled from their country, they earned recognition abroad and now these maî tres of fine arts returned to Russia – organizing exhibition projects or artistic actions and receiving well-deserved honor from the motherland.

Today Eduard Steinberg spends most of the time at his cottage in Tarusa. Vladimir Nemukhin is also often in Russia. Therefore an official ceremony was held in a hall of the Presidium of Russian Academy of Fine Arts in Moscow.

The ceremony which was held in Paris was organized with the active participation of the Embassy of Russia in France and with personal support of Ambassador A.A. Avdeev. The current appointment of Aleksander Alekseevich Avdeev as the Minister of Culture of the Russian Federation has happened quite naturally, given his understandings of the similar objectives of culture and diplomacy: to build bridges between nations and people in various forms. While serving at the Russian Embassy in Paris, Aleksander Avdeev was able to create an atmosphere of friendliness and intelligence, uniting many personalities of culture and fine arts. A close ties have been established with the Russian exile community, cultural events and friendly parties have been held on a regular basis. First they united those, who were not indifferent, successively turning the representatives of different countries and cultures in like-minded, what once again confirmed the unifying force of art.

The potential inherent to the nature of art should be used as a unique centuries-old experience of creating dialogue among cultures and nations of the world.

Искусство как новая форма дипломатии – одно из главных направлений деятельности Посла Доброй Воли ЮНЕСКО, президента Российской Академии художеств Зураба Церетели. Многие художественные акции Церетели позиционирует именно как способ наладить культурные связи, объединить деятелей искусства разных поколений и мировоззрений. С приходом Церетели к руководству Академией художеств в корне изменилась ее политика, она превратилась из консервативной структуры в организацию, открытую всем направлениям изобразительного искусства

Сегодня основной критерий, которому должен соответствовать член Российской Академии художеств, – это талант и мастерство, вне зависимости от направления творчества, будь то актуальное искусство или приверженность академизму.

Избрание в почетные члены художников-нонконформистов – это стремление ввести в круг академиков тех, чьи творческие достижения прошли проверку временем и подтверждены международным успехом. «Очень важно, что такие выдающиеся художники сегодня вошли в наше сообщество. Все они блистательные мастера, каждый из них сформулировал свою концепцию, особый индивидуальный почерк. Это важнейший фактор», – говорит Зураб Константинович.

Очевидно, что в разное время и в разной степени интерес ко многим из художников подогревался за счет политического противостояния России и Запада. Однако можно утверждать, что, вновь избранные почетные члены Российской Академии художеств, отношения к каким бы то ни было политическим играм, пусть даже и средствами искусства, не имеют. Хотя в их работах и проскальзывают ностальгические интонации и художники нередко использовали кисти и краски в качестве оружия против тоталитаризма, каждая их работа – глубоко индивидуальное произведение искусства, существующее самостоятельно вне политического сиюминутного контекста.

Произошло событие, чрезвычайно важное для истории России, для истории искусства в целом. Возможно, стоит обратить внимание на все это как на явление глобального процесса перемен, которые происходят в России. Это стремление объединить российскую культуру, те ее «островки», которые в силу исторических причин оказались разбросаны по всему миру. И по масштабу этот процесс вполне сопоставим со сложным процессом воссоединения Русской православной церкви. Происходит процесс и духовного и культурного воссоединения, примирения поколений русских художников, устанавливается непростой диалог.

В год празднования 250-летия Российской Академии художеств ряды ее членов пополнились новыми яркими именами деятелей как отечественного, так и зарубежного изобразительного искусства и архитектуры. Юбилей стал очередным поводом для переосмысления прошлого и дополнительным импульсом развития Академии.

Art as a new form of diplomacy is one of the main assignments of UNESCO Goodwill Ambassadors, President of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli. Many art events are organized by Tsereteli namely with the intention to build cultural ties, to unite artists of different generations and different philosophies. Academy of Arts radically changed its policy with the advent of Tsereteli to the leading position, instead of a conservative bureaucratic structure it was rebuild as an organization opened to all areas of fine arts.

Today the main criterion to become a member of the Russian Academy of Fine Arts is talent and skill, regardless of the direction of artist's creativity, regardless his commitment to contemporary or academic art.

Granting a title of honorary members to artists-nonconformists is symbolic action to bring among academy members those, whose creative achievements have been tested by the time and reaffirmed by the international success. "It is important such prominent artists have been included into our community today. All of them are brilliant masters; each of them has formulated its own concept and distinctive individual style. This is a crucial factor", — said Zurab Tsereteli.

Obviously, at different times and in varying degrees the interest in many artists was provoked only by the political antagonism of Russia and the West. However, it can be argued that the newly elected honorary members of the Russian Academy of Fine Arts aren't related to any political games, even by the means of art. Although we can find a nostalgic intonation in their works and artists often use a brush and paint as a weapon against totalitarianism, yet each work represent a deeply personal work of art that exists outside the short-term political context.

There has been a very important event in the history of Russia, even for the history of art in general. One could describe it as a phenomenon of global changes that are happening in Russia. It is a desire to unite all the Russian culture, even those «islands» which for historical reasons were scattered all over the world. The scale of this process is comparable only to the complex processes of reunification of Russian Orthodox Church. A process of spiritual and cultural unification as well as reconciliation among generations of Russian artists and difficult dialogue are taking place.

In the year Russian Academy of Arts celebrates its 250th anniversary, the ranks of its members have been enriched by the famous names of fine art and architecture, both national and international. Jubilee has become another occasion to reevaluate the past and added impetus to the development of the Academy in future.

«наш мир – это мастерская»

ОСКАР РАБИН

Лариса Кашук и Оскар Рабин
Париж, 2003

“our world is atelier”

OSCAR RABIN

УЕХАЛ Я ИЗ РОССИИ по чисто политическим причинам, и это не имело впрямую отношения к искусству, к творчеству... Тогда многие уезжали из-за конфликтов с властями, люди не могли делать то, что хотели, власти не хотели, чтобы они делали то, что им хотелось...

Вокруг многие уезжали, мы обсуждали, что, может быть, и нам такая судьба выпадет. Но дело в том, что за нас в конечном счете решало начальство, которое просто ставило перед выбором: или уезжает — или диссидентский вариант, когда люди на несколько лет оказывались в лагерях.

Власти практически в открытую объявляли, давали понять: «мы судить не будем, подумайте сами и лучше уезжайте». Такие случаи происходили, но не с художниками, а с диссидентами. В этом состояла игра властей. Наверное, это было гуманно. Такая была ситуация. Мы поговорили с женой и решили, что, конечно, в этих обстоятельствах лучше уехать. Во всяком случае, там, в другом месте не будет таких альтернатив. Считалось, что мы уезжаем временно, как туристы, на три месяца, а потом, если захотим, то нам визу продлят. Действительно, нам ее продлили в консульстве еще на три месяца. Но потом уже консул вызвал и сказал: «Вы лишены гражданства, идите отсюда, вы теперь никто».

Но у нас были какие-то знакомые иностранцы, которые приезжали в Россию, знали и покупали наши картины. Были и близкие приятели, которые уехали раньше нас, например Александр Глезер, который очень активно занимался там устройством выставок, музей организовал под Парижем, в Манжероне. Поэтому я не могу сказать, что мы совсем на пустое место приехали. Нам было, конечно, легче других. Труднее стало потом и, скорее, в творческом плане. Потому что, как мы это сейчас понимаем, наш мир – это наша мастерская. Этого нам достаточно. Достаточно, чтобы рисовать. Все остальное – это тоже наш мир, только он не французский, не американский, не английский – это мир вообще человеческий. Но тогда непонятно было, в каком ты мире живешь... Потому что слиться с этим миром, в котором ты не родился, в который ты приехал уже в пятьдесят лет (мне было уже пятьдесят, когда я впервые приехал в Париж, Вале еще больше), и ты почему-то вдруг оказался здесь своим, и как ты это все чувствуешь при том, и что бы еще передать это в картине – вот это трудно. Были более удачные картины, менее удачные — смутное время. И это довольно долго продолжалось.

Из Москвы нам разрешили вывезти только несколько картин. По приезде какие-то картины у нас купили, появились деньги, чтобы снять квартиру. Трудности были не столько материальные, сколько трудно было себя найти в мире. Вернуться обратно? Но известно, что в ту же воду второй раз войти невозможно. Вспоминаю даже такое. Бразильский коллекционер Кассио (он много картин в России купил) заказал мне серию картин. Деньги были нужны. У меня покупали, но как-то недорого и мало. А он говорит,

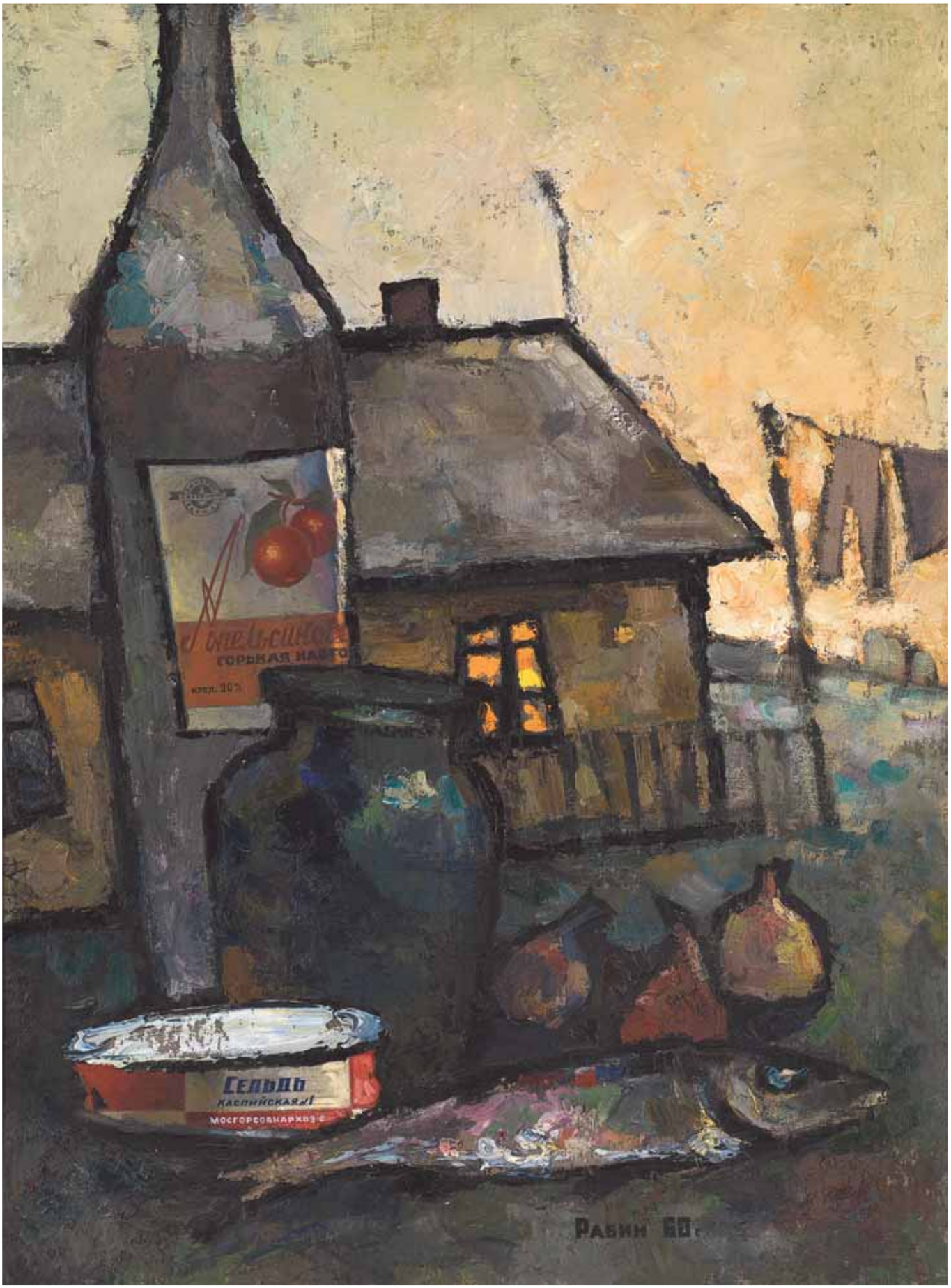
I LEFT THE RUSSIA solely for political reasons, and it was not directly related to art or creativity... I was not the only one who left because of conflicts with the authorities... The authorities almost openly declared, making it clear to everybody: “There will be no justice. Give it some thoughts and better leave before it’s too late.” We discussed it with my wife and we decided that in these circumstances is better to leave. Anyway, elsewhere there won’t be this pressure. We left as tourists for three months, with option to extend the visa. Indeed, we have extended it for another three months. But then consul sent for us and said: “You are deprived of citizenship, go from here, from this moment you are nobody.”

But we had some foreign friends who had been visiting us in Russia, they new us and they bought our pictures before. Therefore, I can not say that we have arrived to the empty place. Therefore we have it easier as others. More difficult it became afterwards, namely in the creative plan. But now I understand: our world is our atelier. That is enough. It’s enough to paint. Everything else is also our world, only it is not French, not American, not English – it’s the world of man in general.

Many Frenchmen are fond of and sympathetic to my works. They understand them. However, in general, I think that if I was born and raised in France, most likely, I would be another artist. I wouldn’t be who I am. When I arrived here, I was fifty years old. I was an established artist. All what I really want to create I already created. I same as I used to be, same I stayed, just couple of years I felt like derailed. Of course it’s a difficult time, now I’m neither this one nor that one. And who I am, I simply do not know. Well, thank God, everything passes by. I feel these are my last years...

Оскар Рабин. **Пять волков и пять долларов.** 1992. *Холст, масло.* ММСИ

Натюрморт с водкой. 1960. *Холст, масло*



что картины нужны на русскую тему. Я сумел с большим трудом и не очень удачно сделать две картины, больше не смог, заказ не выполнил. Очень сложный для меня был период. Не думаю, что с такими проблемами сталкивался Эдик Штейнберг. У него такой мир, который может быть и в Тарусе, и в Париже. Конечно, про другого говорить легко. Но у меня такое вот впечатление. У меня всегда все связано с тем, что я пережил. Например, вот мы ездили на Корсику, я брал бумагу, но ничего не мог нарисовать. Корсика — это изумительный по красоте остров, все там замечательно, и жили мы там прекрасно, но я там ни штриха не мог сделать, настолько это не укладывается в мое рисование. Париж я тоже долго не мог понять. Потом понял. Для меня Париж – романтика, лирика. Я действительно люблю этот город, он мое сердце трогает. Россия меня тоже за сердце трогает. Особенно сейчас, на расстоянии. Вы знаете, когда на расстоянии, вообще все кажется романтичнее, лиричнее, теплее. В жизни это все жестче. Париж тоже жесткий бывает, что и говорить! Жизнь не такая милостивая. Но сам Париж, при условии если только деньги есть, все-таки очень лиричный, очень теплый. И сюжеты, которые здесь происходят, не кажутся мне драматичными. В России все по-другому, все, знаете ли, с кровью связано. И до сих пор. Несмотря на то что уже все в дымке такой, лирической, все равно все очень серьезно. И в Париже, конечно, все что угодно бывает, как везде в мире.

Дело в том, что, когда приехали, мы были помоложе и жили более широко. Но постепенно мир становится меньше и меньше. Сужается круг, просто нам не надо больше. Один-два знакомых есть. Ну вот Булатов рядом живет. Видимся. Еще несколько человек.

Знаете, здесь потребности такой в общении нет. Хотя друг о друге мы знаем, друг о друге помним. На Старый Новый год собиралась вся наша компания у Целкова. Последний год вот чего-то не собирались, не знаю почему. Ну так, знаете, чтобы подумать: вот скучновато, пойду позвоню Эдику — ничего такого нет. Не приходит в голову ничего подобного.

А вот вы мне говорите, что моя живопись все равно русская, а французы это понять не могут. Это не их линия.

Многие французы любят, и чувствуют, и понимают мои работы. Но, вообще, я думаю, что если бы я родился и вырос во Франции, скорее всего, я был бы другим художником. Такой, как я есть, я бы не был. Когда я приехал сюда, мне пятьдесят лет было, сложившийся художник. По-настоящему я уже все написал. То есть не то чтобы все картины, а вот какой я был, такой я и остался, хотя на несколько лет меня выбило из колеи. Конечно, трудное время, так что вроде я уже и не тот, и не этот. А какой я, я и сам не знаю. Ну, слава богу, все проходит. Вроде уже последние годы...

Натюрморт с сумкой (сеткой). 1989
Холст, смешанная техника, коллаж. ММСИ

«я европейский художник, потому что я русский художник»

ЭРИК БУЛАТОВ

Эрик Булатов. **Тропинка**
1994–1995. *Холст, масло*

“i am european artist, because i am russian artist”

ERIK BULATOV

В 1970-Е ГОДЫ В МОСКВЕ я нигде не выставлял работы, просто потому что никто не интересовался тем, что я здесь делал. Но ко мне в мастерскую приходили разные люди, я всегда все показывал. Ни один художник того времени не пересек границы моей мастерской. Понимаю, что, допустим, я мог не нравиться как художник, но никто даже не полюбопытствовал. Иностранцы приходили, кого-то приводили. Началось все странным образом. Во Франции существовал такой журнал «Art Vivrant», живое искусство. Каждый номер был посвящен искусству одной страны — и кино, и театру, и живописи... Вышел номер, посвященный СССР, это случилось в 1969 году. В разделе изобразительного искусства был общий обзор и еще четыре статьи – портреты художников — Кабаков, я, Янкилевский, Яковлев. Это была первая публикация. Этот журнал попался Дине Верни, там был опубликован мой автопортрет. Когда она приехала в Москву, то захотела со мной повидаться, мы познакомились, и она купила этот портрет. С этого все началось. 1970 год. В Лондоне она сделала выставку из того, что купила тогда в Москве, было много рисунков Кабакова. На афишах – мой автопортрет. Он и сейчас у нее в музее висит. На выставке «Портреты двадцатого века» в Париже и в музее Люксембурга на обложке каталога опять был мой автопортрет. Потом где-то в начале 1970-х в Москву приехал Холупецкий, он уже ко мне отнесся, как к одному из ведущих художников. К тому времени ко мне уже иностранцы приезжали, смотрели работы. В середине семидесятых годов вышла основательная книга «Пропилеи. История искусств», там была цветная репродукция «Горизонта». Его к этому времени уже много раз печатали. Он был и на биеннале Венецианской. У меня покупали коллекционеры, причем только западные. А я сидел в Москве и боялся, что у меня заберут мастерскую, работы большие, куда бы я их дел. Потому я рад был бесплатно отдать, если кому-то что-то нравилось. При том, что здесь все, что я делал, никому не интересно было. Приходили в мастерскую и делали вид, что на стенах ничего нет, хотя стены все были завешаны моими картинами. Но они ценности как бы не имели. И на таможне за них платить не надо было. Один раз ко мне пришел Костаки. Это было в начале семидесятых. Пришел с ка-

BACK IN 1970s, I never have a chance to make an exhibition of my works here in Moscow simply because there was no one interested in what I was doing. But there have been different peoples visiting my atelier, whom I was showing everything. But not a one artist visited my studio in that time. Let’s suppose that they may not like my art, but there was nobody who would be even curious. The one who came were the foreigners and they brought some other people with them. The beginning was really strange one: In France there was a magazine “Art Vivrant”, a living art. Each issue was devoted to the art of one country — including film, theater and fine arts... They issued the one about Soviet Union in 1969. In the part about visual arts there has been a general review and a four articles — portraits of artists: Kabakov, me, Yankilevsky, Yakovlev. This was the first publication. This magazine caught interest of Dina Vierni, there was reprint of my self-portrait. When she arrived in Moscow she wanted to see me, we took up with each other and she bought that self-portrait. Afterwards in London, she organized an exhibition of what she bought in Moscow, there was number of Kabakov’s works. On the posters — my self-potrait. The exhibition “Portraits of the 20th Century” in Paris and in the Museum of Luxembourg followed — on the cover of the catalog was again my self-portrait. Then, in the early 1970s Czech art historian Jindrich Chaloupecky came to Moscow and treated me as one of the leading artists. By that time many foreigners use to visit me, buying my works. In the mid-seventies a profound book “Propilei. History of Art” was published, there was a color reproduction of the “Horizon”. It had been already published many times to that date. It had been at the Venice Biennale. I become popular by collectors, of course only those from western countries. But I had other worries in Moscow: that authorities can confiscate my atelier. What I would do with my large paintings if they did that? As a result I was happy to give it for free, to anybody who like it.

My first solo exhibition was in Zurich in 1988. It was simply a miracle that a museum in Zurich decided to collect my pictures from America and elsewhere and did the exhibition. It was a great success; it traveled throughout Europe, including Holland, Germany, the Center

кой-то дамой посольской, попросил показать работы. Я показал «Горизонт», он спросил: «Что это такое?» Я ему отвечаю, что это картина. Он мне: «Картина? Скажите, пожалуйста». Я показываю ему еще, он опять: «А это что?» Тут я уже начал злиться, говорю: «Представьте себе, тоже картина». На этом мы расстались. Прошло сколько-то лет, я не помню, звонит мне Лиля Костаки и говорит: «Можно ли мне прийти посмотреть». Мы с ней мило поболтали, она и говорит: «Эрик, а где твоя картина «Горизонт»? Отец так ее любит, это его любимая картина, он так мечтает ее купить». Я ей просто ответил, что не знаю, где она, давно уже продана. Выставка была в Цюрихе в 1988 году. Там были картины из разных коллекций. Это просто чудо, что музей в Цюрихе решил собрать мои картины из Америки, откуда-то еще и сделать мою выставку. Это было чудо. Сейчас можно говорить, что они не рисковали, но все равно — совершенно неизвестному художнику устроить выставку! Выставка имела большой успех, она проехала по всей Европе, была в Голландии, в Германии, в Центре Помпиду в Париже, в Лондоне. Меня стали приглашать работать в разные галереи. Впервые у меня возникла возможность зарабатывать не только книжками. Мы с Наташей решили воспользоваться этим и поехали в Америку, это уже в конце 1980-х. Сначала в Нью-Йорк, потом в Мадрид, поработал я и в Германии. В 1991 году мы оказались в Париже. Наташе там очень понравилось. Нью-Йорк как-то не пришелся ей по душе. А мне в Нью-Йорке было очень хорошо, мы жили в Сохо, это был артистический район. Все было довольно успешно. Я европейский художник, потому что я русский художник. Но быть американским художником и русским – это невозможно. Проживая во Франции, совсем необязательно быть французом. Во Франции много разных художников работают, наши менталитет и воспитание и европейские близки. В Америке, наоборот, там каждый художник интересен и нужен, постольку поскольку он выражает то, что другие не выражают. Важны национальные корни, они необходимы, без них нельзя обойтись. Твои мозги, представления о нравственности, мышление сформированы определенным образом, никуда от этого не денешься. Нужно быть таким, какой ты есть, это и требуется там от тебя. Американцы очень хорошо относятся, русского художника они могут любить, как хорошего иностранного художника. Среда, общение, выставки при этом будут общими. Во Франции русские художники живут даже более обособленно, чем в Нью-Йорке или в Германии. Потому что там действительно очень сложно. Я молодым художникам ни в коем случае не советую уезжать, это очень трудно. Почему трудно? Большинство художников ехали туда, чтобы добиться какого-то успеха, всех удивить и победить. А там своих хватает, там никто их не ждет. Можно поехать, если тебя зовут работать, меня пригласили на работу, я поехал. Я же никогда не был эмигрантом, мне приписывают эмиграцию. Я поехал работать, и сейчас я там работаю. Я могу ездить туда-сюда, могу приехать и работать в Москве. Просто мне в Париже лучше работается, спокойнее, удобнее. Почему там одних выставляют, других нет? Просто один художник нравится, другой – нет. Ничего тут не сделаешь. Штейнбергу даже письма приятели писали в дирекцию Центра Помпиду, что он «такой замечательный художник, а вы его не выставляете». Они пришли, посмотрели и ушли... И что делать? Ничего не вышло тогда и у Олега Целкова. Скажем, Борис Заборов, в Помпиду его не берут, тем не менее у него выставки происходят, музеи его экспонируют. Положение у него хорошее. А Заборов — все-таки проблемный художник. Неважно, как я к нему отношусь, просто хочу сказать, что Заборов имеет резонанс, есть к нему какой-то интерес и уважение, он не изолирован от французской художественной жизни. А все остальные русские художники в Париже изолированы. Париж по-разному оборачивается по отношению к русским художникам. Заборов там состоялся, хотя он этим вообще не зани-

Pompidou in Paris, London. Thereafter I have been invited to work with various galleries. For the first time I had an opportunity to earn some money with something else as books. Me and Natasha decided to take advantage of this and emigrate: we left for America, it happened in the late 1980s. First, we went to New York, then to Madrid and I worked in Germany, too. In 1991 we found ourselves in Paris. Natasha was delighted. She was not happy in New York. On a contrary, I like it very much, we lived at Soho, in a very artistic neighborhood. Everything was quite successful. I am the European artist, because I am the Russian artist. Yet to be an American artist and a Russian artist would be impossible. It's not necessary to be a Frenchman if you live in France. Here many artists are working; what more, our mentality and upbringing are close to European. In America, by contrast, every artist is interesting and wanted, in so far as he express something what others do not. National roots are important; they are even necessary and unavoidable. Your brains, conception of the morality and mentality are formed in a certain way; you can't run away from them. You must be what you are, that's what they want from you. Americans receive Russian artist very well, they can even love them as good foreign artist. Milieu, social life, exhibitions — they will be sharing it with you. In France, Russian artists live in far worse isolation than in New York or in Germany. Why is it so? Because there the situation is very difficult. My advice to young artists is: don't leave, it is very difficult! Why it is difficult? Because most of the artists went there in search of success, to make a surprise or to conquer. But there they have abundance of their own artist and nobody is waiting for them. You can go there if you have a work. I was invited to work there, so I went. But I have never been and emigrant, they just call me like that. But I went there to work, and now I work there as well. I can travel here and there; I can come back and work in Moscow. For me personally the work in Paris is better as it is quiet and more convenient. Why do they exhibit works of some artists and of the not others? It's simple: they like one artist not the other. You can't do anything with it. If you travel there without the invitation, you should be prepared: nobody will need you. Resent is not needed here, one must clearly understand where he goes, why you go and you should be ready for a challenge. Many people think that they are not appreciated, they are not understood and they close into themselves. Here terrible things could begin. Do you think it was easy for us? We did book illustrations; have to live on the pittance that we have earned. Take as an example Molodkin — he is in America, but he works in Paris as well. I see he is really active person. His work involve the technology, it would be difficult to do the same in Russia. Also Sasha Ponamarev is creating works which would be impossible to do in Moscow. He does not live in Paris; he just comes to make a work. You should not think that it is easier here. All young artists live in difficult conditions. Anyway one should love them not for that, but for good pictures. Nobody likes Van Gogh because he had cut off his ear. And now you can work anywhere.

According to me there is a boom taking place. It was the exhibition at the Museum Art Nouveau de Paris, it was a revolution: the previous director of the museum not only hated Russian art at all, but he didn't consider a painting to be an art. Under him, museum was not buying paintings as all. A new director came and organized me an exhibition. Not only that the exhibition was solely of paintings, what more they have been a Russian paintings. It was believed that there was nothing independent in Russia. Ancient Russian art was interpreted as a Byzantine, not a Russian one. Only most recently they start to view it as not entirely imitative of Byzantine art. Vitally important is to help Russian art being understood as the complex phenomenon. Until now they recognize only its fragments.

Как идут облака, как идут дела
2001. *Холст, масло*
СОБРАНИЕ Е. И В. СЕМЕНИХИНЫХ

мался, и еще, возможно, Купер. Если ты едешь не по приглашению, то нужно быть готовым, что ты никому здесь не нужен. Обижаться не нужно, надо четко понимать, куда едешь, зачем едешь, и быть готовым к испытаниям. А многие думают, что их не оценили, не поняли, замыкаются в себе – начинаются ужасные вещи. А нам было легко? Мы книжные иллюстрации делали, надо было жить на те гроши, которые мы зарабатывали. Вот Молодкин – он и в Америке, и в Париже работает, я вижу, какой он активный. Его работы связаны с технологией, в России трудно было бы их сделать. Саша Пономарев тоже строит какие-то штуки, которые в Москве сделать нет возможности. Он в Париже не живет, он просто ездит и делает работы. Не нужно думать, что здесь легче. Все молодые художники в тяжелых условиях. И любить их надо не за это, а за хорошие картины. Никто не любит Ван Гога за то, что он ухо себе отрезал. А работать сейчас можно везде.

По отношению ко мне там просто бум какой-то. Была выставка в Музее ля модерн де Пари, это была революция: предыдущий директор музея не только ненавидел русское искусство вообще, но картину за искусство не признавал. При нем музей картины не покупал. Появился новый директор, он и сделал мою выставку. Мало того, что на выставке были картины, так еще и русские картины. Считалось, что ничего самостоятельного в России не было. Древнерусское искусство трактовалось как византийское, то есть тоже нерусское. Совсем недавно только его стали рассматривать как не совсем подражательное по отношению к Византии. Очень важно, чтобы русское искусство было наконец-то понято как целое явление. До сих пор признают только его фрагменты..

Подготовлено Ларисой Кашук
по материалам бесед с художниками
в парижских мастерских в рамках
проекта «XX век. Имена»

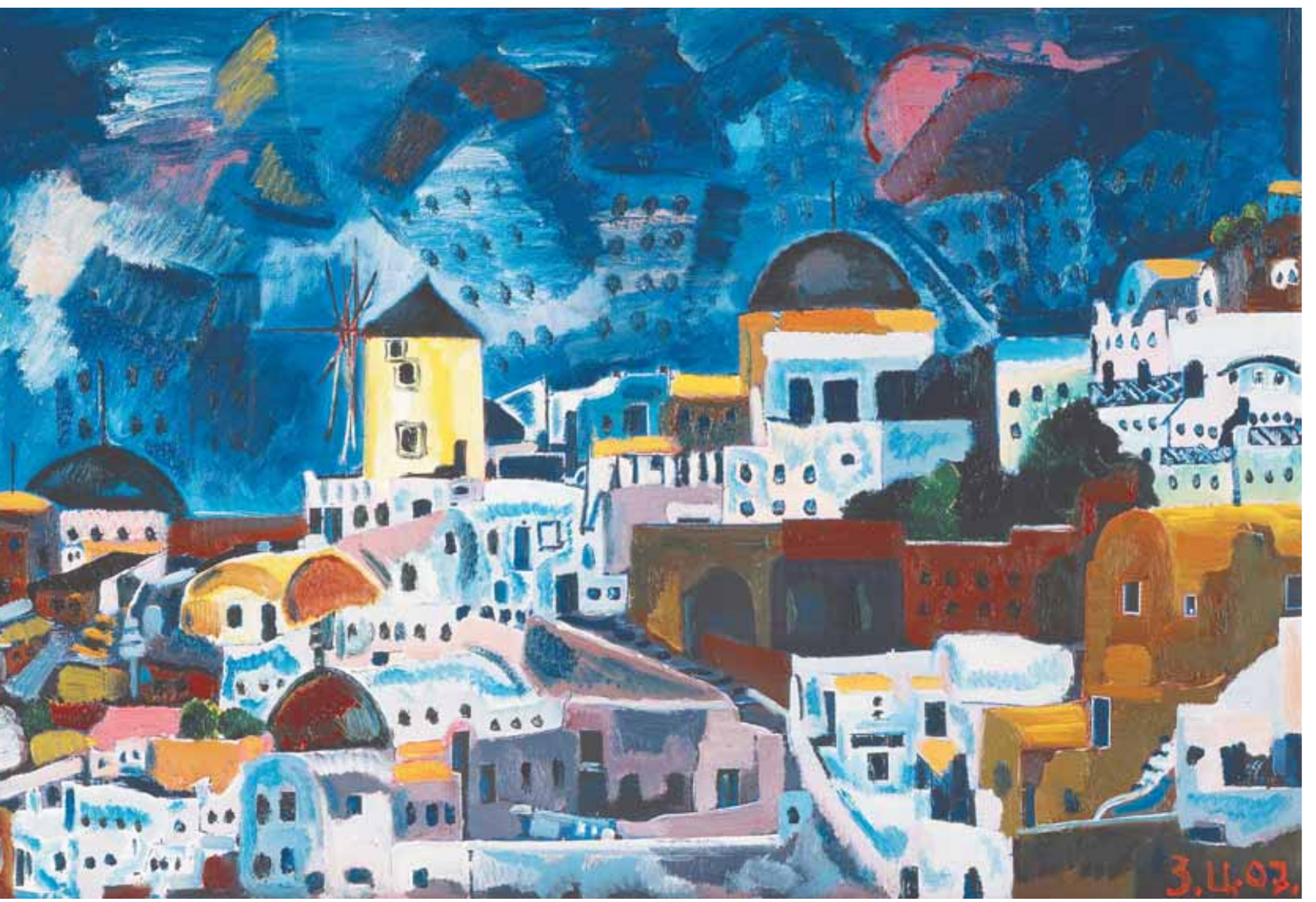
сотворение мира, или о земном и околоземном пространстве в живописи зураба церетели

ТАТЬЯНА ФАДЕЕВА

paintings of zurab tsereteli: creation of the world with earthly and near-earthly space

TATIANA FADEEVA

Зураб Церетели. **Из серии «Испания»**
2007. *Холст, масло*



В ЖИВОПИСИ Зураба Церетели заключен целый мир со своим особым пространством, своими героями и художественными законами. Всем известны и у всех на виду монументальные работы мастера, они значительны, заметны и общественно обусловлены. Живопись на их фоне можно назвать более интимной стороной его творчества, областью, где в наибольшей степени выражается внутренняя свобода художника, его творческой лабораторией. Никто, даже сам художник, не знает, сколько картин он создал, ими переполнены его мастерские. В московской мастерской шпалерная развеска картин – рама к раме, не оставляя просветов — демонстрирует их изобилие, причем каждый день их становится все больше. Вседневные и всечасные занятия живописью, ставшей «внутренней потребностью»[1], своего рода способом существования, в свою очередь говорят о том, что любимые темы и мотивы проявляются в его живописи и графике с достаточной степенью спонтанности и что детали, возникающие вокруг центральной темы, далеко не случайны.

На первый взгляд он изображает все, что попадается ему на глаза, с блеском и выразительно. Но с определенной повторяемостью встречаются произведения, создающие внутреннюю структуру, костяк наиболее характерных тем и мотивов. Это «Сны», «Фантазии», «Полеты», «Видения» в тех или иных вариациях.

Много говорилось о сотворенном художником пространстве. Но он не просто наполняет его тем, что попадается ему на пути, это не набор вещей и сюжетов — оно выстроено по неким законам интуиции и бессознательного. И регулярное возвращение к темам снов и видений, к преображенной реальности подобно припадению к истокам жизни и вдохновения. Когда возникает целостная картина мира, изображение ее фрагментов перестает быть случайным набором вещей и сюжетов. Напротив, они живут своей жизнью и несут отсвет упорядоченности.

Попробуем проследить роль и место подобных работ в творчестве Зураба Церетели. В нем явно просматриваются библейские, а также фольклорные мотивы. Мифологический контекст предполагает обращение к символам, но распознать символический язык не так просто. Знание языков вообще требует последовательных занятий, усилий. Язык символов универсален для традиционных цивилизаций. Луна и Солнце, образы центра мира – древо мировое, гора, крест, храм — были понятны во всех традиционных культурах.

Все предшествующие цивилизации, как считает выдающийся французский мыслитель Рене Генон, все же сохраняли принципы традиции в своей духовной жизни. В отличие от них, продолжает он, «современная цивилизация предстает в истории как подлинная аномалия: из всех известных нам она — единственная, которая развивалась в чисто материальном плане и не опиралась ни на какой принцип высшего порядка»[2]. Отличается она от всех остальных в том числе и забвением языка символов, однако он не исчез окончательно. Разумеется, в приложении к искусству менее всего речь может идти о назидательности, об иллюстрации философских принципов и мифологем. Но подлинное искусство не может быть лишено смысла. И напротив, владеющий этим языком без труда обнаружит его у подлинного художника

Символика — естественный, органичный язык изобразительного искусства. Но действует он через образы. Современный авангард — как художники, так и искусствоведы — сделали все, чтобы уйти от него, сделать вид, что дело лишь в сочетаниях цветовых пятен, в самой технике, в пастозности мазка и т.д. Но... получилась лишь более тщательная маскировка. Спор символизма и аван-

ZURAB TSERETELI paintings encrypt entire artistic world with its own dimension, with its distinctive heroes, with laws governed solely by art. Everybody knows those monumental works of connoisseur Tsereteli: significant, noticeable and recognized by the society. In their shadow are his paintings, representing a more intimate part of his creativity, a field where the artist has the greatest freedom to express his creative inner feelings. Even the artist himself, don't know how many paintings he created. Paintings hang all over his workshops. In his Moscow studio a neck-to-neck tapestry of paintings hanging on the walls demonstrates their abundance, each day adding new one. Daily diligent work with paintings became artist's "inner necessity", a way of existence. In turn it is a guarantee that his favorite themes and motifs are reflected in his paintings and graphics with a sufficient degree of spontaneity, and that details emerging around the central theme are far from random.

At first glance, he paints everything what catch his eye and he paints it with brilliance and expressively. But certain topics are repeating regularly, epitomizing the internal structure, the backbone of the most characteristic themes and motives. These are "Dreams", "Fantasia", "Flying", "Vision", in different variations.

Much has been said about the creation of an artist space. What artist does is neither a simple filling of empty surface with things he meets on the way nor assemblage of things and stories. This space seems to be build upon artistic laws of intuition and unconsciousness. His regular return to the themes of dreams and visions, to the transfiguration of reality, is parallel with search for the origins of life and inspiration. When one gets a holistic picture of that artist space, its image fragments ceases to be a random set of things and stories. Instead, they are living their own lives with reflection of orderliness.

Let's try to trace the role and place of such works in the art of Zurab Tsereteli. They are clearly depicting biblical, as well as folk motifs. Mythological context requires analyze of symbols, but to recognize the symbolic language is not a simple task. In general to master any foreign language requires consecutive learning lessons and sustained effort. The language of symbols is familiar and universal only for traditional societies. The moon and the sun, center of the world with world tree or mountain and cross or temple – any traditional society was well aware of these symbols.

Artist's attention to the fundamental myths of our culture — biblical subjects and images, Early Christian motives, folklore — rests on the surface. Notable are his images of Garden of Eden, Tree of Knowledge of Good and Evil, The Apple of Love, Saint George a Dragon Slayer. Namely with traditional imagery and mythology is linked monumentality and imposing dimensionality of his works of art.

In paintings Tsereteli solarize his images, polished by tradition through the millennia, images that continue to live secretly deep in the minds of mankind. This is the reason why there is not a chaotic flow of events and heap of elements on a picture, but internally organized space, seen by a subjective eye of an artist and expressed by the particular artistic means.

[1] *Швидковский О.А., Швидковский Д.О.* Зураб Церетели. Путь творчества. – М., 1996. С.? (стр. не помечены. – *Авт.*)

[2] *Генон Р.* Символика креста / Пер. с франц., предисловие Т.М. Фадеева – М., 2004. – С. 25–26.

Опять расстование
2008. *Холст, масло*

гардизма не закончен; во всяком случае, в ходе его выяснилось, что между ними гораздо больше точек соприкосновения, чем кажется на первый взгляд. Символическое начало проявляется в творчестве художника непроизвольно, его можно не замечать, но от этого оно не перестает существовать.

Внимание художника к основополагающим мифам нашей культуры – библейским сюжетам и образам, раннехристианским мотивам, фольклору – лежит на поверхности. Известны созданные им образы райского сада, древа познания добра и зла, яблока любви, всем понятен образ Георгия Победоносца, победителя дракона. Именно с опорой на традиционные образы и мифологемы связаны монументальность и масштабность искусства Церетели. Однако сюжет, мотив содержит некое смысловое ядро – символ. «Различение, которое порой стремятся провести между мифами и символами, в действительности безосновательно, — разъясняет Р. Генон. – Если для некоторых миф есть повествование, имеющее смысл, отличный от того, который составляющие его слова выражают буквально и непосредственно, то символ в первую очередь является фигуративным изображением определенных идей посредством геометрической схемы или какого-либо рисунка; символ предстает тогда как графический способ выражения, а миф – как словесный»[3].

Символические образы таятся в сфере архетипов и бессознательного; они возникают не по произволу художника, но они придают смысл произведению, приобщая его к вечности.

В живописи Церетели просвечивают образы, отшлифованные в ходе тысячелетий традицией, и хотя подспудно, но живут в сознании поколений. Благодаря этому изображенное воспринимается не как хаотический поток событий, нагромождение элементов, а как внутренне организованный космос, увиденный субъективным взглядом художника и выраженный особыми художественными средствами.

В своих «Снах», «Полетах», «Видениях» и «Фантазиях» художник творит пространство, которое можно назвать сакральным, по крайней мере с точки зрения архаического сознания. В нем непременно присутствуют солнце и луна; вершина горы и подобный ей абрис храма, увенчанного крестом; полет ангела и др. Все это совсем необязательно занимает центральное место в картине, а проступает в ней как бы непроизвольно, спонтанно, но только потому, что видимо внутреннему оку художника.

Здесь мы встречаемся с феноменом универсального, общечеловеческого значения. Ему уделил много внимания Мирча Элиаде, один из первых культурологов Запада, проявивший живой интерес к поиску взаимосвязи религиозного и эстетического, мифопоэтического воображения, к стремлению человека соотнести себя с космосом, вписаться в общезначимое целое. Он объясняет наш интерес к архаике, как своего рода ностальгию по утраченной гармонии, напоминающей о себе языком мифов и символов.

Все значительные жизненные события, рассуждает Элиаде, обретали смысл через уподобление акту космогонии, сотворения мира. Миф установил образцы для подражания, прототипы всех человеческих обрядов и видов трудовой деятельности. Связь между мирским, профанным и сакральным осуществляется в центре мира — символическом месте, где небо соприкасается с землей. Огромную роль в сознании древнего человека играли символы, позволявшие мгновенно, интуитивно устанавливать эту связь между небесным прототипом и его земным аналогом, между сакральным и профанным.

Символы обозначали глубокие закономерности мироздания как проявления сакрального начала, недоступные эмпирическому опыту. Например, термин, выражающий «становление», появляется довольно поздно в истории и только в таких развитых языках, как санскрит, греческий, китайский. Но символика становления, образы и мифы ее

выражающие, засвидетельствованы еще в архаических слоях культуры. Все образы спирали, прядения, рождения света из тьмы выражают идеи движения, цикла, перехода из одного вида бытия в другой (переход из бесформенного — тьма, в оформленное — свет). Эти символы и мифы становления структурно связаны с Луной: она управляет приливами и отливами, ростом и увяданием, рождением, смертью и возрождением – иными словами, космическими ритмами, вечным становлением вещей, временем. Это означает, что благодаря лунной символике человек эпохи архаики был способен осознать диалектику временных аспектов космоса задолго до того, как системная мысль сумела выработать понятие становления и выразить его в адекватных терминах.

Понимание символики храма и человеческого жилища также связано со структурой и функцией сакрального пространства. Символические обозначения и ритуалы преобразуют пространство, в котором находятся храм или дворец, одновременно в образ мира и в центр мира. В любом случае сакральное пространство качественно отличается от окружающего его пространства, профанного, хаотичного и неорганизованного. Именно здесь происходит пересечение уровней бытия, дающее возможность общаться с иным миром, миром божественных существ или предков. Каждое освященное пространство открыто вовне к трансцендентному. Наряду с понятием сакрального пространства мы встречаем другую фундаментальную идею: каждая населенная территория, храм, дом, человеческое тело («храм души») – все они имеют выход на другой уровень бытия, трансцендентный по отношению к себе. Каковы бы ни были конкретные формы выхода — отверстие в куполе, печная труба, дымовое отверстие в юрте, брахмарандха (темя) и т.п., — все они доказывают универсальность и постоянство такой потребности в общении с «иным миром»[4] божественных сил. Но человек мог создать сакральное пространство, проводя определенные ритуалы. «Сакральное пространство, — разъясняет Элиаде, — это место, где возможно общение между этим и потусторонним миром на высотах или глубинах, миром богов или миром мертвых... сакральное пространство храма делает возможным переход с одного уровня на другой и прежде всего переход с земли на небеса... переход от профанного к сакральному, от жизни к смерти... Храм или священный город, находящийся в точке пересечения трех космических зон, вследствие этого и является «центром мира», поскольку через него проходит «мировая ось»[5].

Все аспекты в сложной структуре символа центра мира, или «мировой оси», взаимосвязаны. Освоить территорию, организовать ландшафт и населить его, построить жилище, святилище — все эти действия предполагают экзистенциальный выбор: выбор мира, который осваивают, «создавая» его[6]. Создавая в ранних картинах свой собственный мир, Зураб Церетели непременно вводит в композицию солнце и луну. Они могут быть огромными и яркими или небольшими, едва различимыми на общем фоне; занимать центральное положение или сдвигаться на край композиции. Взвихренное космическое пространство, где-то внизу срезанная краем картины земля с крошечными домиками, храмом, деревьями, а в центре — огромный желтый полумесяц, зацепившийся изогнутым рогом за нечто столь же изогнутое — завиток вихря? Окружающие полумесяц сферы поменьше могут быть солнцем и луной, но в иных состояниях («Фантазия», 1980). В картине «Древние символы» (1983) желтая луна и красное солнце следуют друг за другом. В центре — фигура всадника, но лошадь отсутствует. За бедром у всадника колчан, он отводит руку, как бы натягивая тетиву лука, но изображен лишь лук в виде узкого желтого полу-

Из серии «Август 2008»
2008. *Холст, масло*

[3] *Генон Р.* – Указ.соч. С. 691.

[4] *Eliade M.* Symbolism and the sacral architecture / Symbolism, the sacral & the arts. – N.Y., 1986. P. 77.

[5] *Ibid. P.* 109.

[6] *Ibid. P.* 118.

Важа
2008. *Холст, масло*

месяца. К подлинной архаике отсылает зрителя написанный белой краской всадник, напоминающий наскальные рисунки. «Человек и мироздание» – пара в центре композиции простирает руки к солнцу над головой; пейзаж освящают древние знаки-символы: крест – слева, архаический всадник — справа.

В таких деталях мира, созданного Зурабом Церетели, можно видеть элементы, взятые из жизни и собранные в натюрморт, рассматривать их как проявление определенного настроения, своеволия художника. Это возможно постольку, поскольку изображения наполнены внутренней жизнью, независимой и самоценной. Художник действует спонтанно, будто даже не отягчая смыслами композицию, не используя возможности ассоциативных образов. В самом деле, надо ли добавлять какие-либо смыслы к изображению традиционной посуды, формы и орнамент которой безымянные мастера отшлифовали в течение столетий («Натюрморт», 1983)? Что добавить к узорам старинного ковра, на фоне которого — простые предметы. Но их орнамент вобрал в себя крестики и спиральные завитки, лаконично хранящие древний язык символов-оберегов («Натюрморт с распятием», 1983). Надо ли объяснять, что форма сосуда была связана не только с его назначением? Привычному глазу эти изображения говорят сами за себя, а для остальных довольно их декоративности.

Цикл картин, посвященных Грузии, возглавляет одноименная программная работа. «Грузия» (1978) представлена женской фигурой фронтально к зрителю, в темно-красном, ниспадающем тяжелыми складками платье. Необычно то, что она держит на руках козленка или барашка, вызывая ассоциации с «добрым пастырем», образом, воплощенным в скульптуре еще в античности. Но возникает и другая ассоциация с древним женским божеством, издревле почитавшимся в этих местах – «владычицей людей и зверей». Мир, оберегаемый ею, дан как упорядоченный космос: слева, под покровительством луны – желтовато-зеленые луга, стада, пастухи; справа, под желтым солнцем в оранжевом контуре, – праздник урожая, подчеркнутый натюрмортом из кувшинов, чаш и блюд.

Но похоже, что художник не присваивает своим изображениям эти древние смыслы. Он как бы отдает преимущество колористическим сочетаниям, способным выразить то или иное настроение, он то свободно контурит форму, то стирает рисунок плавными переливами красочной массы, отодвигает многозначные символы почти в срез композиции.

Но при этом он творит свои знаки сакрального, преображенного мира, где человек как будто лишен тяжести – он легко отрывается от земли. Вот он, широко раскинув руки, ставшие крыльями, парит над мирозданием («Радость») или над городом: три фигуры резвятся в радостном желто-красном пространстве прямо над шатровыми, с крестами, храмами, уходящими основаниями в черно-зеленую, будто водную, поверхность («Парящие над городом», 1987); вот «он» взлетает в огненно-красном пространстве, воздев руки к цепочке космических сфер; вот человек взлетел, прижимая к груди цветы, прямо к луне, такой нарядной, черно-красно-желтой, усеявшей пространство цветами («Сон», 1994). В картине «Сон» (1987) извиваются вихри света, к солнцу и луне устремлены три человеческие фигурки. Их удлиненные пропорции, молитвенно воздетые руки передают силу духовного преображения, состояние блаженства приобщения к Божественному, слияния с ним.

Церетели – живописец по преимуществу, его умозрение – в красках, которыми он выражает то, перед чем слова бессильны. Поэтому для лучшего осознания феномена «полетов» в творчестве художника предоставим слово Мирче Элиаде. Исследователь констатировал способность символа выражать истины сакрального порядка, структуры реального, недоступные эмпирическому опыту. Вообще слова, выражающие понятия трансценденции и свободы, сравнительно поздно появились в истории философии. Еще и сегодня многие символы, относящиеся к «волшебному полету», используются для обозначения особого духовного опыта. «Волшебный полет» — это еще и метафорическое выражение преодоления сил тяготения и онтологической мутации в самом человеческом существе. Здесь возможности разума также выражены в образах «полета» и «крыльев», полет знаменует и разрыв с повседневностью, и одновременно состояние трансценденции и свободы.

«Поэтому мы можем объяснить все мифы и всю символику «волшебного полета» как ностальгию по тому, чтобы человеческое тело вело себя как духовное, преображение телесности в дух»[7]. Другими словами, желание сбросить с себя гнет материального, преобразиться принадлежит к сущностным стремлениям человека во все времена.

Раскрывая символы не только рисунком, но и живописными средствами, Церетели строит композицию на контрастах яркого и темного, предпочитая красный и черный цвета, скупо вводя светлое; на контрастах горизонталей и вертикалей, выражающих чередование движения и статики. Такой подход мы встречаем также и в архаическом сознании. Триада цветов «черное, красное, белое» отмечена фольклористами как основная в народном творчестве.

Многие живописные работы пронизывает образ огня горнего и дольнего, наполняющего внутренней энергией, разрушительного и созидательного. Так, в полотне «Праздник всю ночь» (1988) контраст черного и красного – живой образ страсти, всеобщего ликования.

Белое вводится скупо, это цвет чистоты, святости. Белые фигурки движутся к храму. «В храме» (1994) ряд предстоящих с просветленными ликами, с проступившими на груди белыми крестами, тогда как в самих фигурах – контрастность черного и красного, цветов страстности, энергии огня, присущей земному началу. Белая фигурка лошадки и белые блики на колесах рождают цепь ассоциаций: ведь колесо — это

[7] *Ibid. P.* 5.

[8] *Зураб Церетели.* Интервью радио «Свобода» // svoboda.org/programs/ftf/2003/ftf/070603.asp

[9] *Швидковский О.А.* Зураб Церетели: альбом. – М., 1985. С. 297.

древний символ движущегося по небу солнца! («Пейзаж с телегой и луной», 1991). Три колеса на огненном желто-красном фоне – также метафора солнца («Три колеса», 1989). Традиционно имел прямое отношение к светилу и петух, приветствовавший своим криком восход солнца – не зря в центре рядом с ним изображено солнечное колесо («Петухи». Триптих. 1991).

Интерес к архаике в отечественном искусстве восходит к Серебряному веку. В блестящей статье М. Волошина «Архаизм в русской живописи» этот феномен раскрывается на примере живописи Рериха, Бакста и Богаевского. В живописи Церетели архаизмы – это потребность обратится к истокам образов, к их внутреннему смыслу и как результат — к их символам.

Идея преображения человека в преображенном пространстве находит в творчестве художника выражение в нескольких повторяющихся сюжетах. Как стать сопричастным божественным энергиям, наполниться ими? В картинах Церетели это паломничество к храму, молитвенное состояние идущих; это блаженство полета; это вдохновение (опять же свыше) творческой личности – художника, музыканта.

Живописец с палитрой и кистью замер перед мольбертом. На его лице, похожем на маску, выделяются напряженые и страстные глаза. Вся фигура окаймлена красной линией, выражающей внутренний жар («Художник», 1984). Вот темная с красным фигура скрипача, его жизнь нелегка – рядом колченогий стул с тремя грошами. Но над ним летит ангел, из городской темноты выявляется храм с крестом («Музыкант», 1990).

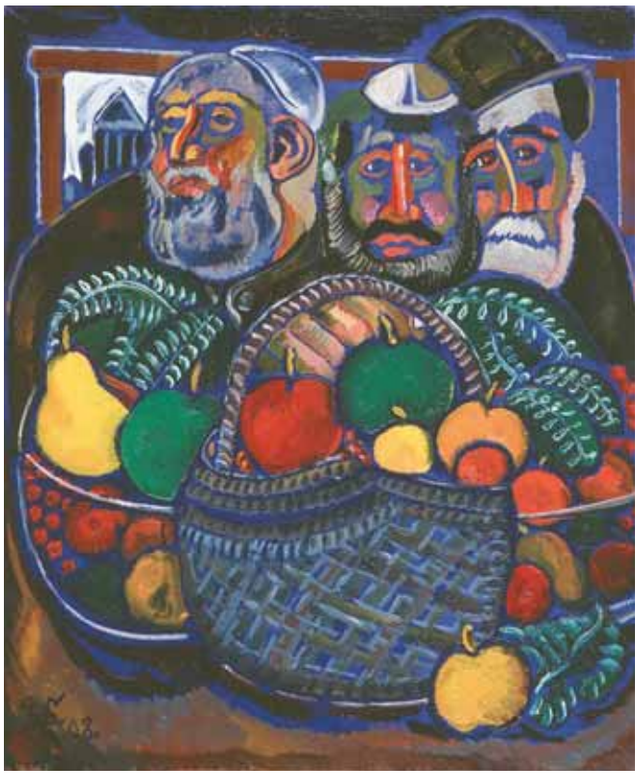
Так, становясь творцом, человек переходит в особое состояние, через него говорит иная сила. Именно с этими переходами состояний имеет дело мистерия. Мист умирал и воскресал. Контрастные цвета в полотне «Музыкант» вносят напряженность, подчеркивают визионерскую природу изображения, увиденную спонтанно, то, в чем психоаналитик усмотрел бы человеческую душу в состоянии катарсиса... Церетели, подобно тому как это происходит в мистерии, создает контраст человеческого – божественного, священного – мирского, сакрального – профанного.

Он не стремится к выявлению объема и формы тела, оно как будто бесплотно, состоит только из цвета и света. Возможно, это изображение состояния души. «У меня обостренные глаза, я все насквозь вижу, — говорил Зураб в интервью. — Потому что я не перерисовальщик, я рисую внутреннее настроение, внутреннее отношение человека. И это получается более образно, более похоже...»[8].

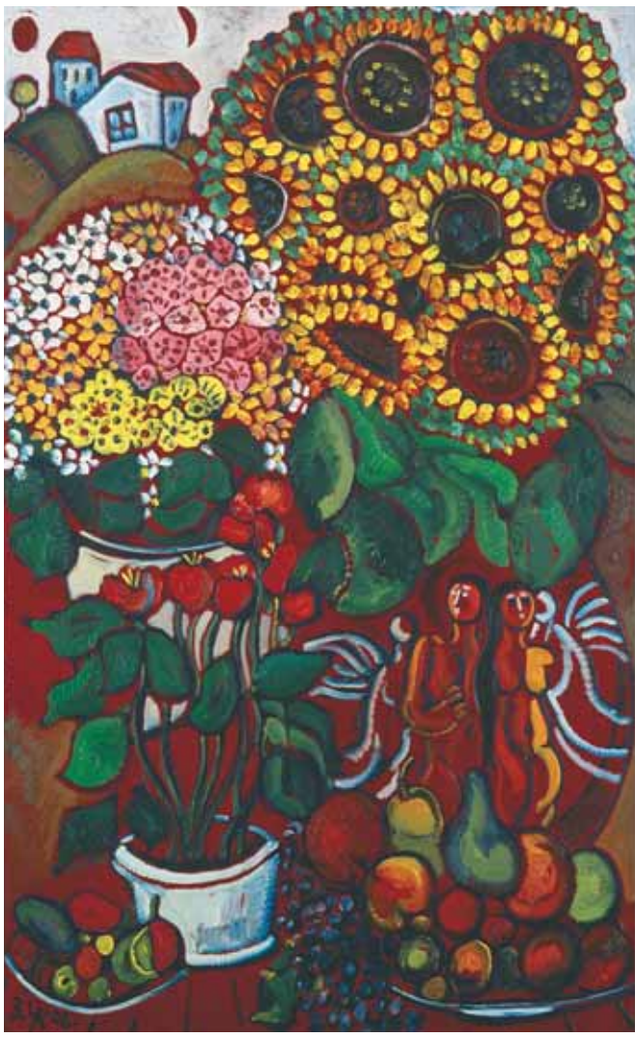
Тема полета в христианской иконографии служит для передачи мечты человека об устремлении к горнему миру, о духовном вознесении. «На полотнах появляются фигуры людей, летящих в пространстве среди светил, комет, цветовых завихрений, сказочных полуфантастических образов... Лейтмотивом здесь всегда является человек, находящийся в особом, возвышенном состоянии чувств, созвучных свободному полету. ...Мастер как бы радуется и удивляется вместе с своими героями и зрителями тому, как ладно устроен мир, как много значит в нем человек, способный внимать гармонии Вселенной»[9].

В большинстве работ, в которых есть тема полета, изображения тяготеют к плоскостно-силуэтной трактовке форм. Это также характерная черта христианского искусства, целью которого было отвлечь внимание от материально-осязаемой вещественности, увести в мир духовного. Церетели использует этот прием с той же целью. Отсюда иконописно-удлиненные пропорции фигур в картинах ряда «Путь к храму».

Как художник Церетели любуется тварным миром, изображает его ярко, темпераментно. В то же время он сознает призрачность материального, но при этом внимает призывам мира духовного, горнего. Обогащенный им, он всегда возвращается, принося сюда весть о глубине и значительности всего сущего.



Яблочный спас. 2008. *Холст, масло*



4 июля. 2008. *Холст, масло*

путешествие в творчество

ВЛАДИМИР БУЙНАЧЕВ

travel in creativity

VLADIMIR BUYNACHEV

Владимир Буйначев
Убегающая амазонка
2004. *Бронза*

Московский музей современного искусства представил персональную выставку известного скульптора Владимира Буйначева «Тропа познания». Музей не впервые сотрудничает с Владимиром Буйначевым: три года назад, в августе 2005 года, здесь с большим успехом демонстрировалась его инсталляция «Трагедия скульптора», созданная из деревянных скульптур Дмитрия Цаплина, забытого мастера советской эпохи. Тогда Владимир Буйначев выступил как автор идеи и куратор проекта, а в этот раз в музее были показаны публике его собственные произведения разных лет.

СКУЛЬПТУРА ДЛЯ МЕНЯ – это путешествие. Путешествие в мир пространства и формы. В мир пространства и времени, поскольку овладение пространством, приобщение к нему неразрывно и непременно связано с постоянно движущимся временем. Меня влечет пластически развитый, пространственно оформленный объем воочию, реально мною видимый иль представляемый в воображении. Он провоцирует волю к движению, пробуждает стремление отправиться в путь, приглашает к путешествию, обещая поведать неведомое, открыть многие свои тайны. Поэтому я готовлюсь к работе точно так же, как путешественник, землепроходец, странник, к своему странствованию и путешествию. Одежда, обувь, защита головы от пыли, света, звуковых раздражителей – все должно быть продумано. Экипировка должна раскрепостить в движениях, стать надежной защитой и верным помощником в работе. Инструмент – то же самое, ничего лишнего, ничего громоздкого. Он должен в определенной степени обладать элегантностью, быть легким и подвижным. Терпеть не могу работать кувалдой.

А дальше не спеша подхожу к объему дерева, камня или еще какого-либо материала, из которого предстоит что-то сделать, и... Приступаю, отправляюсь в путь. Начиная новую работу, конечную цель ее как воплощение некой самоценной пластической идеи постоянно держу в сознании своем. При этом никогда не планирую маршрута, не загоняю себя в рамки строгой поэтапности. В большинстве случаев, за редким исключением, обхожусь без эскизов и подготовительных рисунков к своим будущим произведениям. Не занимаюсь предвидением и предвосхищением, а всегда стараюсь только соучаствовать в пластическом перерождении материала и живу, как он живет, всегда в надежде на неожиданное, непредсказуемое, в какой-то степени даже чудесное. Мне скучно знать, что я увижу за следующим поворотом, я

Moscow Museum of Modern Art presented a personal exhibition of famous sculptor Vladimir Buynachev "Trail of Knowledge". It's not for the first time that Museum is cooperating with Vladimir Buynachev: Three years ago, in August 2005, he demonstrated here with a great success his installation "The Tragedy of Sculptor", based on wooden sculptures created by a forgotten master of the Soviet era — Dmitri Tsaplin. Vladimir Buynachev took a role of mastermind as well as curator of the project, but this time he came to the audience with his own works from different time periods.

FOR ME THE SCULPTURE is a journey. Travel into the world of space and form, into the world of space and time — because mastering of space, communionn with it, inseparably and indispensably linked with the ever-moving time. I'm drawn by plastically-developed, clearly spatially arranged volume, really visible by my own eyes or presented in the imagination. It provokes a will to move, arouses a desire to wander, invites to travel, promises to tell the unknown truths, to open many of its secrets. Therefore I am preparing for creative work exactly the same way as does a traveler, explorer, pilgrim to his pilgrimage and journey. Clothing, footwear, head protection from dust, sunshine, irritant sounds — everything must be thought over. Equipment ought to gain freedom of movement to become reliable and loyal assistant in the work. Same should be the tool — no unnecessary features nor bulky design. It must have some degree of elegance, it must be light and a movable. I can not work with sledgehammer.

And further on, slowly, I approach the volume of wood, stone or any other material from which I'm going to create something, and ... I approach, setting out for a travel...

Серп и молот
2003. *Сталь, дерево*

всегда иду навстречу до поры неведомому мной пластическому многообразию. Сам ухожу в изображаемое мной пространство, не заявляя о своих правах, не помышляя властвовать, тем более повелевать. Смиренный и послушный, как монах. Внимательный и исполнительный, как подмастерье. Отринув всякое желание лидерствовать, забегать вперед, кичиться, выставляться напоказ, всем телом и душою отдаюсь ведомому и направляющему по пути познания. Что удается, то и совершаю, открывшееся воплощаю, явившееся вдруг реализую и никогда не чувствую себя постигшим или превозмогшим. Мой путь – всего лишь направление и старание. Старание приблизиться и причаститься понимания великих, сокровенных тайн существования форм в пространстве.

Любимый материал? Наверно, камень. И твердый камень: диабаз, гранит, песчаник, диорит. В них звонкость, плотность и глубинное свечение, внушающее мысль о вечном и непреходящем. Работаю и в бронзе, но пока еще не полюбил этот материал, не свыкся и не сжился с ним настолько, чтобы своим признать.

Но есть и еще одно путешествие, которое началось для меня в далеком школьном детстве и продолжается до сих пор. Это путешествие в мир слова. А если конкретнее, то в мир «Слова о полку Игореве». Эта загадочная страна, заповедное пространство, куда я волею судеб вошел и начал путь однажды, оказывается вдруг незнаемой и не освоенной никем поныне. Но почему же? – задаюсь вопросом. А потому — незамедлительно ответ приходит, — что не было доверия ни к самому произведению, ни к автору, создателю его. А кто ж не доверял? Да все не доверяли. Исследователи всех времен.

Я ж в путешествие отправился и с верой, и с надеждой, и с доверием не только к автору, к его произведению, но и издателю, что, несомненно, важно. И в благодарность, видимо, за это мне многое открылось. Прежде всего, открылось, стало очевидным, что автор «Слова о полку Игореве» — сам Игорь Святославович князь Черниговский. Этому я посвятил книгу, выпущенную в 1998 году издательством «Книжный сад», которая так и называется: «Новое прочтение «Слова о полку Игореве»: автор известен». В ней не одно, а несколько доказательств того, что автор в «Слове» явлен и самопредставлен. Но все эти доказательства имели оттенок эмоциональной убежденности, которой не хватало фактической опоры и обоснованности.

И вот, не успокоившись на том и продолжая путь свой дальше, я обнаруживаю в «Слове» тайнопись. Причем разветвленную, многоплановую и многообразную, акростихи не исключая. Из всех крипто-

Красная лопата
2008. *Гранит*

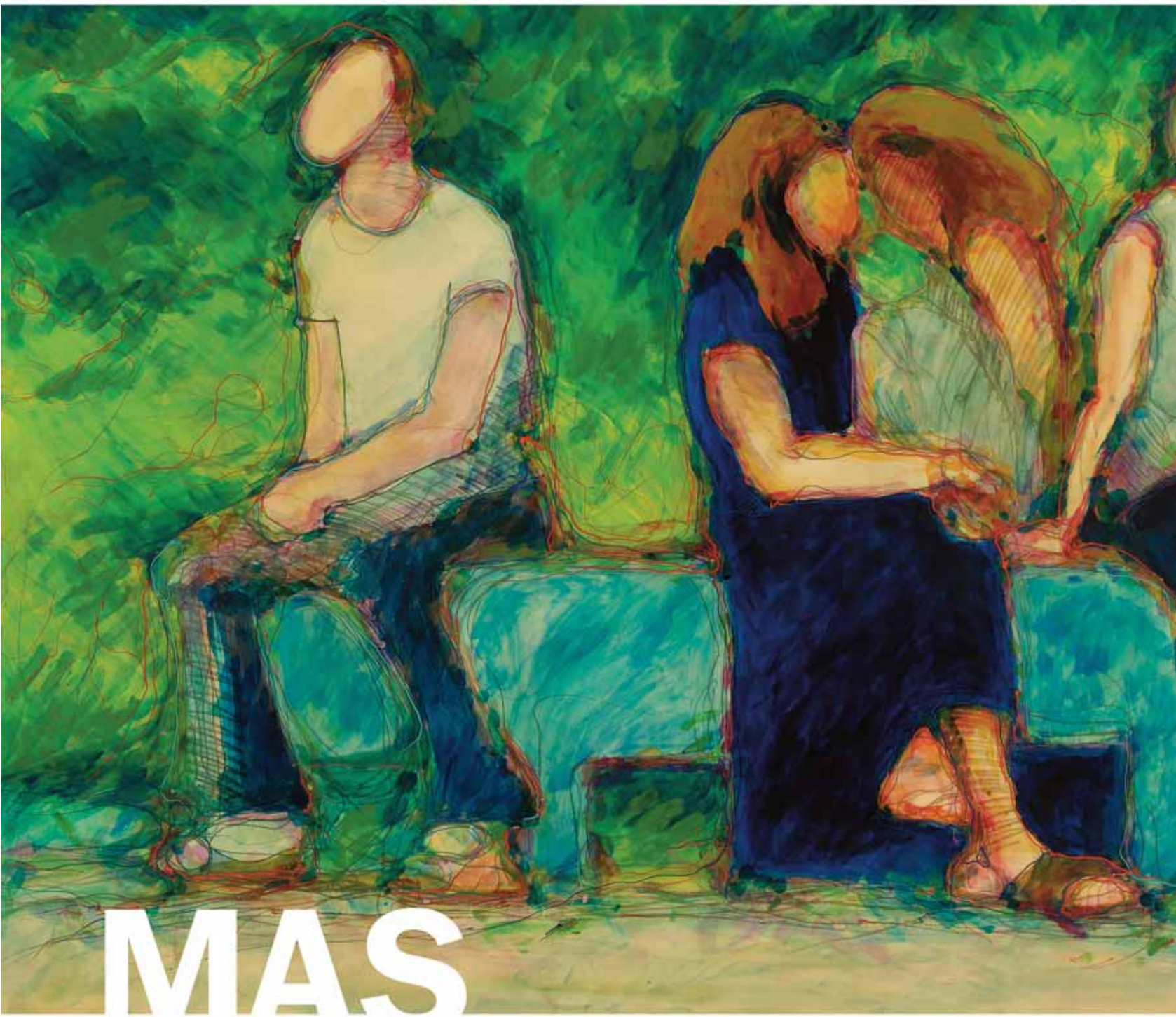
Я цветочки рвала
2007. *Бронза*

грамм, обнаруженных в этом произведении, явствует, что автор его — действительно Игорь. Кроме того, есть четкие указания на время, место и причины написания. Это я открыл, читая, изучая, путешествуя по «Слову».

Но несколько страниц мной расшифрованного текста и созданное в камне, дереве и бронзе – еще не окончание, не завершение пути. Не чувствуя нужды ни в передышке, ни в привале, я продолжаю путь, который представляется мне бесконечно долгим, радостным, благодарящим. Иду в небольшей и в неменьшей, чем всегда, уверенности и надежде повстречаться с чудом. Оно откроется, произойдет, случится непременно – каким-то внутренним чутьем я чувствую и жду, шагая. Что это будет? Да как знать. Я ведь в неведомом краю, в загадочном и удивительном пространстве. Все это относительно и «Слова», и скульптуры. Так я живу теперь. И раньше не иначе жил. Много работал в дереве, некоторое время занимался глиптикой (скульптурные изображения на драгоценных камнях), создавал произведения из камня самых разных пород, писал стихи и прозу. И всегда был похож на себя, никогда не был другим.

Участвовал более чем в двадцати скульптурных симпозиумах (гранит, доломит, мрамор, известняк, дерево), во всех основных и значительных выставках. Произведения, созданные в разные годы, находятся в Третьяковской галерее, в Русском музее, в Музее А.С. Пушкина в Москве, в Музее Нестерова в Уфе и в других музеях России. А также за рубежом: Германия, Болгария, Венгрия, Югославия, Швеция, Япония, Марокко.

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
АЙДАН ГАЛЕРЕЯ



MAS

ОКСАНА МАСЬ

14 НОЯБРЯ – 14 ДЕКАБРЯ

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
АДРЕС: УЛ. ПЕТРОВКА, Д. 25
ТЕЛ. 694 – 28- 90
WWW.MMOMA.RU

ПАРТНЕРЫ:

ExpertPhotoLab

Типография Творческая мастерская

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ:

WEEKEND.RU

ДИ

температура горения

fire temperature

С 19 августа по 14 сентября Московский музей современного искусства в галерее «Зураб» представлял персональную выставку Якова Каждана «233°C».
Художник хорошо знаком московской публике: номинант на премию «Инновация», призер фестиваля «Изолента», участник многочисленных видеофестивалей и групповых выставок, востребованный видеохудожник.
Новая выставка «233°C» объединила практически все проекты Якова Каждана, осуществленные до 2002 года. Тогда Каждан занимался перформансами, где основную роль играла бумажная одежда. 233°C — это эквивалент 451°F, прославленной Брэдбери и Трюффо температуры, при которой горит бумага.

Поводом к выставке послужил новый полнометражный фильм художника, ставший для него этапным автобиографическим экспериментом. В фильме исследуется тонкая грань, на которой личное переживание становится фактом творчества.
Наивная искренность проекта 1990-х ушла в прошлое, эти бумажные платья уже не могут быть надеты еще и потому, что температура эпохи изменилась. Те самые 233°C отделяют девяностые от нулевых, и фильм «Дохлая кошка» заканчивается костром из бумажных платьев.

From August 19 to September 14, Moscow Museum of Modern Art at Tverskoy boulevard, 9 (Zurab Gallery) presented the personal exhibition of Yakov Kazhdan “233°C”.
Demanded video-artist Yakov Kazhdan is well known to the Moscow audience: nominated for the “Innovation” award as a young artist and one of the prize-winners of the “Izolenta” festival, he took part in numerous video festivals and group exhibitions.
The new exhibition “233°C” brought together his earlier works of the late 1990s and early 2000s until 2002. Kazhdan was known mainly for his performances, where a major role was played by paper clothing. 233°C is the equivalent to 451°F — the temperature when paper burns, praised by Bradbury and Truffaut.
The idea of the exhibition began with a new full-length film that became an important auto-biographical experiment for the artist. The movie points at the thin verge between a personal experience and a creative fact.
The naive sincerity of the 90s will never be reborn, the dresses cannot be worn again — not the least because the temperature of the time has changed. The very same 233°C separates 90s from 2000s, and the film “Dead Cat” ends up with burning paper dresses.

прощаясь с бумагой

В августе в один из последних жарких дней уходящего лета в галерее «Зураб» состоялось открытие выставки Яши Каждана «233°С». На торжественной части вернисажа, когда организаторам и спонсорам положено говорить речи, из толпы вышла девушка выразить благодарность художнику. Она сказала, что он волшебник. По залу прокатился гул одобрения. Выставка всячески подтверждает, что Каждан не лишен магических способностей. Не часто в России случаются ретроспективные выставки молодых художников. Два этажа галереи «Зураб» нашпигованы плазмами, проекциями и бумажными изделиями разных модификаций. Белые стены галереи, на них белые бумажные произведения искусства, белый бумажный каталог – все это формирует определенную ауру данного мероприятия. Если учесть, что белый у некоторых народов Азии является цветом траура, сомнений нет, Яша хоронит определенный этап своей жизни, своего творчества.

Выставка называется «233°С». Эта температура горения бумаги, соответствующая 451° по Фаренгейту, объединяет выставку художника с одноименным произведением Рея Брэдбери. С середины 1990-х годов Каждан работал над проектом бумажной одежды, создавая акции и перформансы, посвященные проблеме утопии. Бума-

farewell to paper

In August, during one of the last hot days of retiring summer, the opening of Yashi Kazhdan's exhibition "233°C" took place in the gallery "Zurab" of Moscow Museum of Modern Art. It does not happen frequently in Russia that retrospective exhibitions of young artists come about. Two-floor of gallery "Zurab" loaded with plasma screens, projectors and paper items of different variants. White walls of the gallery decorated with white works of art out of paper, white paper catalogue — all this creates a unique aura of the event. Given that some native people of Asia consider white a the color of mourning we can suppose that artist Yashi is burying some stage of his earlier live, of his earlier creative work.

Finale as well as apotheosis of the exhibition "233°C" was film "Dead Cat" — the first full-length film by Yashi Kazhdan. In the essence his film seems to be an epilogue of that same one creative period, which is presented at the exhibition. "Dead Cat" is a story depicting the evolution of art form: from "paper period" in mid-nineties to the present. The film ends with scene, where the hero, disappointed in himself as well as others decided to put an end to all the paper once and for all. The last performance takes place inside cultural center "Artstrelka" — it's a ceremonial burning of accumulated items. The name of the film comes from the famous parable of Lao Tzu: "Disciple asks his master: Master, what is the most valuable in the world? Lao Tzu answers: Dead cat. Disciple asks in astonishment: Why? Master replies: Because no one can call it a value."

ALENA LAPINA

Яша Каждан
Кадры из фильма «Дохлая кошка»

Яков Каждан в костюме Пер Гюнта
Фотограф Олег Шагапов
Санкт-Петербург
1999

Платье Сольвейг
Маша Момбелли во дворе мастерской на Моховой улице
Фотограф Олег Шагапов
Санкт-Петербург
1999

га как основной материал творчества в тот период времени выбрана Яшей не случайно. Так как художник по совместительству еще и офисный работник, можно сказать, что это его рабочий инструмент, которым он владеет в совершенстве; по его словам, «бумага – это антиквариат будущего». То есть наши потомки будут находить бумажные обрывки, как мы находим новгородские берестяные грамоты. Из этого материала Каждан и его друзья шили одежду, наряжались в нее и устраивали перформансы-спектакли. Костюмы участники изготавливали вручную, не прибегая к помощи профессионалов. Вполне логично, что Каждан себя называл бумажным модельером, при этом он ни в коей мере не претендовал на звание настоящего дизайнера одежды. Это был способ самовыражения группы талантливой молодежи в середине 1990-х, когда позволялось практически все, на что хватало денег, времени и фантазии. В какой-то мере можно провести аналогии между этими молодыми художниками и уорхоловской фабрикой, только вместо большой студии у них были коммунальные питерские квартиры и московские мастерские. На выставке представлена документация практически всех перформансов Каждана, которые происходили в разных городах мира. На стенах висят и потертые бумажные платьица, чепчики, в которые с огромным удовольствием облачались многочисленные Яшины подруги. Платья помещены в пластиковые прозрачные боксы, запечатанные таким образом, что достать экспонаты не представляется возможным. Эти объекты отсылают нас к уорхоловским капсулам времени. Перформансы абсолютно аполитичны и не выражают никаких гражданских взглядов и позиций участников. Зачастую они напоминают экранизацию сказок, в которых у персонажей очень необычные костюмы.

Финалом и одновременно апофеозом выставки «233°С» стал фильм «Дохлая кошка» — первая полнометражная режиссерская работа Яши. Это совершенно новый формат для московской арт-сцены. То есть уже не просто видеоарт, к которому мы все привыкли. Работу, помимо всего прочего, стоит рассматривать и как трендообразующее произведение. Фильм, по сути своей, является эпилогом творческого периода, которому посвящена выставка. «Дохлая кошка» — история о том, как происходит эволюция художественной формы от «бумажного периода» середины 1990-х к сегодняшнему дню. Сюжет, основанный на автобиографической истории любви, повествует о внутреннем конфликте с собой и внешним миром главного героя (удивительно, но он тоже занимается бумажным творчеством). Кончается фильм тем, что герой, разочарованный в себе и в окружающих, решил покончить со всем бумажным раз и навсегда. На площади культурного центра «АртСтрелка» происходит последний перформанс — торжественное сожжение накопленного. Название отсылает к известной притче Лао-Цзы: «Ученик спрашивает: что самое ценное на свете? Лао-Цзы отвечает: дохлая кошка. Ученик: почему? Учитель: потому что никто не может назвать ее ценность».

АЛЕНА ЛАПИНА

Акция «Да здравствует искусство Татлина!»
Фотограф Олег Шагапов. Дворцовая площадь, Санкт-Петербург. 2000

zeitgeist – 233°c

Выставка «233°C» Якова Каждана — это история, которая пишется с конца. Актуальное искусство, особенно молодое, обычно ощущает себя уходящим за горизонт, и если впускает в себя историю, то — как рефлексию о современности, не о себе.

Траектория письма, интуитивно направляемого попытками понять еще не существующую экспозицию (*текст готовился к каталогу выставки, изданному к ее открытию*), довольно быстро начинает управляться тем, о чем рассказывает. Рассказ повторяет себя в своей истории, как и выставка. Не краска и не экран, а бумага — телесность букв. Сквозь ее шелестящие слои, сквозь историю мы добираемся до безрефлективного ядра — необязательно сути — события, необязательно его содержания, до его первичной и чистой младенческой манифестации. Бумага, своей гибельностью отсылающая к краю, к личному апокалипсису и возвращению из мертвых, бумага как культурное вещество нагружено всеми функциями мемориала. К тому она и горит, и говорит, в том числе о минувшем. Яшин интерес к бумаге был осмысленным с самого начала. Декларация «бумага — антиквариат будущего» делала его бумажную активность производством антиквариата, то есть ценности. В то же время бумага все равно оставалась тем, что горело, и вообще мусором. Проект «233°C» заключает в себе важную двойственность. С одной стороны, от бумажных одежд остался только пепел в колумбарии, а с другой — что это за такой живой пепел, осмысляющий себя в своей завершенной мемориальности? Этот разрыв связан с рядом важных финалов. Во-первых, с автозавершением и его эстетизацией, со смертью на миру, что красна. Во-вторых, с исчерпанием эстетик, с которыми художник был внутренне связан, то есть с московской и петербуржской культурной активностью конца 1990-х. Сам конец десятилетия в русском искусстве и обществе, перелом от девяностых к нулевым определил структуры выразительности гораздо

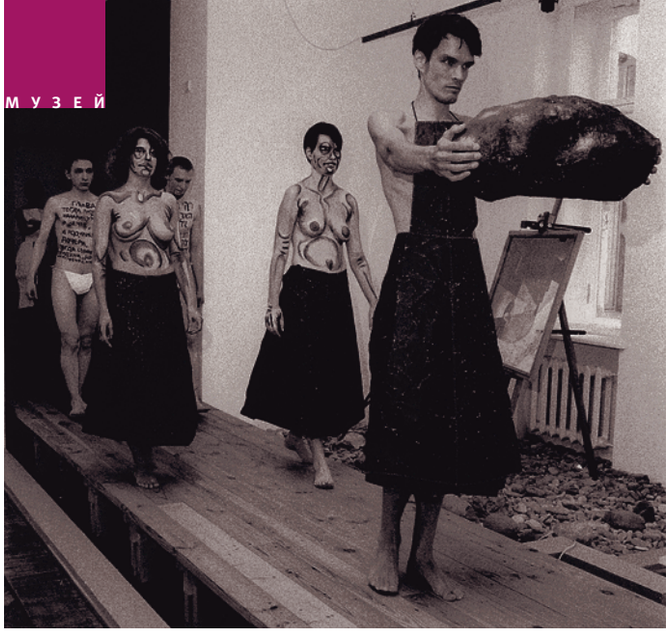
Фотограф Тимур Багов. Крыша дома на Моховой, Санкт-Петербург. 2000. *Фотограф Владимир Куприянов. Музей Павла Кузнецова, Саратов.* 2001

zeitgeist – 233°c

Exhibition of Yakov Kazhdan under the title “233°C” was a story written from the end. Contemporary art, especially the young one, usually seems to be transcending the horizon. If it allows some “storytelling” it’s only a reflection of our times, not about art itself.

The trajectory of the letter wrote as intuitive attempt to understand exhibition, that does not exist yet, rather quickly starts to take direction of what it explains. The story repeats itself as did the exhibition. There is no paint and no screen and the paper is the carnality of letters. Through its crinkly layers, through the history, we get to reflexless substance — not necessarily an essence – of the events; not necessarily its content, not even its clean infant manifestation. Paper, by its own mortality, is reaching the edge, to the personal apocalypse and then — the reincarnation from the dead — paper is a cultural substance loaded with all the functions of the memorial. To this it burns and talks – very much about the past. Yakov’s interest in the paper was meaningful from the beginning. Declaration «Paper — Antiquarian Bookstore of the Future» made his paper production and item of antiquarian interest, it means, item of value. At the same time, the paper remained to be a burning stuff and in general – it remained to be rubbish. Project 233°C incorporated an important duality. On the one hand – from the paper clothes only ashes were left in the columbarium, on the other — what is this living ash, comprehending itself in its completed memoriality? This rupture is linked to several major conclusions. First, with auto-completion and its aestheticism, with the sub-celestial death, death of what is beautiful. Secondly, with the exhaustion of aesthetics, which have been intrinsically linked to the artist, e.g. with the cultural activity in late 90s in Moscow and St. Petersburg. Finally, the end of the decade in Russian art and society, a fracture from the 90s to 00s determined the structure of expression in much stronger and much deeper way than personal drama of a hero from Yakov’s movie «Dead Cat». All these cultural «deaths» — of the history, of the author, of the politics, of the art, etc. — not even acting as a metaphors and aesthetic mechanisms determine the Zeitgeist, the spirit of the time in which the paper project was carried. Exposure 233°C reconstructs the historically impossible logic of the memorial, what adds an apostolic coloring to every testimony.

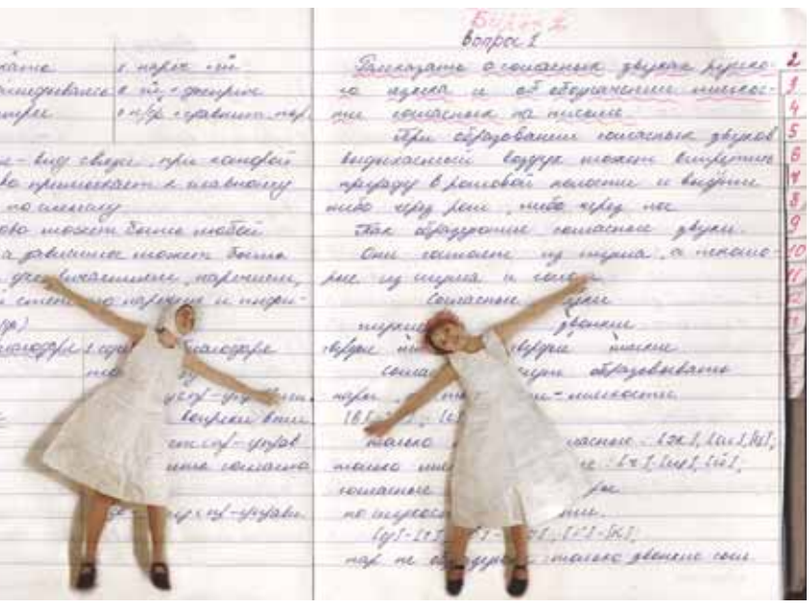
KSANDER EVANGELI



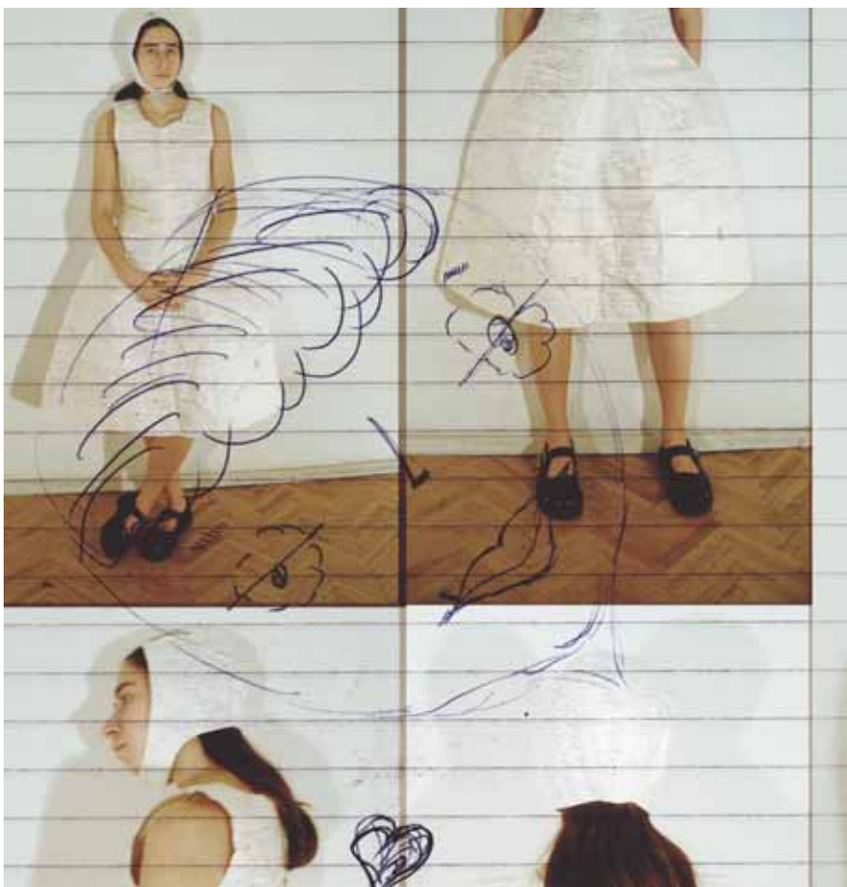
Перформанс «Бытие. Глава 6»
Фотограф Сергей Копытин. МОСКВА, 2001

сильнее и глубже, чем персонажная драма героя фильма «Дохлая кошка». Все эти культурные «смерти» — истории, автора, политики, искусства и т.д., — даже не работая как метафоры и эстетические механизмы, определяют Zeitgeist, дух времени, в котором существовал бумажный проект. Экспозиция «233°С» реконструирует исторически невозможную логику мемориала, что придает любому свидетельству апостольскую окраску. Не всегда легко понять, чем отличается свежее свидетельствование от ретроспективного, кроме забывания частностей. Возможно, у настоящего короче фокус, из-за чего ближнее кажется крупнее. Длиннофокусное зрение проекта «233°С» очищает историю от ненужных эмоций. Например, от надежды — все известно с самого начала. Мы наблюдаем эстетически завершенное событие, у нас нет иллюзий относительно его продолжения. Подключение современности как аналитического ресурса при живом авторе превращает ретроспективу «233°С» в нечто большее — в работу со временем, с собственным прошлым. Именно так экспозиция и заявляет себя с самого начала — бумажные объекты помещены в прозрачные боксы, отсылающие к уорхоловским капсулам времени. Потертые, помятые, архивированные, они обозначают временную дистанцию и поддерживают видео. Яшин соавтор Ксения Перетрухина так и говорит: «Нам хотелось овладеть временем». Когда выясняется главная интенция выставки — работа со временем, нужно найти инструмент, который прояснит другие смыслы. Самая мощная метафора пространства для работы со временем — метафора лабиринта. Мы упростим задачу интерпретации, если возьмем этот инструмент. Нас интересуют содержательные совпадения сходных культурных топосов, пространство тут не играет роли.

Символическая рифма экспозиции «233°С» и лабиринта определяется структурой отсылок — мы движемся по галерее исторически, от первых бумажных одежд и капсул времени до костра, в котором гибнет персонаж, то есть произведение. В контексте выставки именно произведение — персонаж, мы наблюдаем его судьбу. Лабиринт — это дом, куда есть вход, но нет выхода, это и означает смерть. Поэтому лабиринт также – дом мертвых, что мы и видим на выставке



Ноль за поведение
Цифровые коллажи. 2002



Фотографии со съемок фильма «Мисима». 2001
Из цикла программ «Цивилизация», режиссер Ксения Перетрухина. Модели: Александр Владимиров, Мила Вигдорова и Марсел Вассен. Фотограф Андрей Стемковский, боди-арт Леши Лобанова

Бумажная свадьба
Объект. Бумага А4, х/б нитки Фестиваль «Мелиорация», выставка в руинированном корпусе пансионата «Клязьминское водохранилище», 2001

в форме экранного присутствия. (В традиционном смысле вся современность постмортальна — именно из-за разбухшего цифрового, медийного аспекта своего существования.)

Один из принципиальных смыслов лабиринта — понимание его как тела или внутреннего устройства бога, времени или истории, отсюда вырастают пророчества и практики предсказания судьбы по органам и прочим лабиринтным структурам. Читая выставку подобным образом, мы видим мерцание истории искусства. Оракул всегда предсказывает смерть, предсказывает несомненно и двусмысленно, и в сюжетах откладывания смерти осуществляется трагедия. В экспозиции «233°С» мы видим оракул и откладывание его исполнения — оракул и есть бумага, и ее пепел, и долгая история превращения одного в другое, существующая в любой точке, как все сразу и одновременно. Когда искусство откладывает неизбежный конец, оно дарит надежду, тут тлеет чудо, и пока искусство не стало пеплом или мусором, чудесность крепнет. Мы почти верим, что победили смерть, и, чтобы убедиться, читаем оракул. Вот он: ты, бумага, умрешь. Разве мы не знали этого раньше? Редкий человек не спрашивал: «А если поджечь?» при виде Яшиных костюмов. Бумажная форма соблазняла зрителя поджогом, а потом, как засидевшаяся в девках невеста, долго не могла принять неизбежное — в фильме «Дохлая кошка» это видно. И Яшино искусство, и лабиринт оперируют открытыми смыслами и одновременно требуют расшифровки.

Чем оно было по сути — то, о чем мерцает экранами выставка-лабиринт «233°С»? Оно было очень многим одновременно. Радикальной коммуникацией. Работой с общественными неврозами. Поиском новой идентичности на краю тысячелетия. Реактивацией авангарда. Моментом высокой утопии. За пределами этих героических измерений бумажные одежды Яши Каждана запомнились современникам неповторимо трогательной пластической интонацией, обнаженностью Zeitgeist. К сожалению, эта эфемерная субстанция сохраняется только в индивидуальной памяти. Но это значит, что ее у нас уже никто не сможет отнять.

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ

Вынос снежного торта.
Кадр из документации перформанса «Книга Эстер».
2001

moskva raw

ЕКАТЕРИНА КУЗЬМИНА

moskva raw

EKATERINA KUZMINA

Глянцевая культура стала проникать в нашу страну вместе со словами «перестройка» и «гласность». В середине 1990-х возникла индустрия глянцевых изданий. Они рассказывали о субкультурах, об альтернативах в музыке, моде, раскрывали для молодежи понятие lifestyle. В первое время, конечно, это была трансляция западных трендов, пока не образовалась своя молодежная культура. «Журнал создавал свой образ мира, который весьма далек от реального с его неопределенностью, политическими, экономическими и социальными проблемами, гедонистический мир, где все живут «весело», развлекаются, стильно одеваются, танцуют ночи напролет и т.д.»[1]. Вместе с гедонизмом молодежной культуре прививался креативный и концептуальный подход во всем. Новое поколение стремится ярко проявлять свою индивидуальность, и подтверждением тому служит выставочный проект «Moskva Raw» молодого талантливого фотографа Джабаха Кахадо, представленный Московским музеем современного искусства в залах на Ермолаевском, 17.

[1] *Илья Фальковский.* Птючом (Заметки на полях молодежных журналов) // НЛО. 1998. № 33.

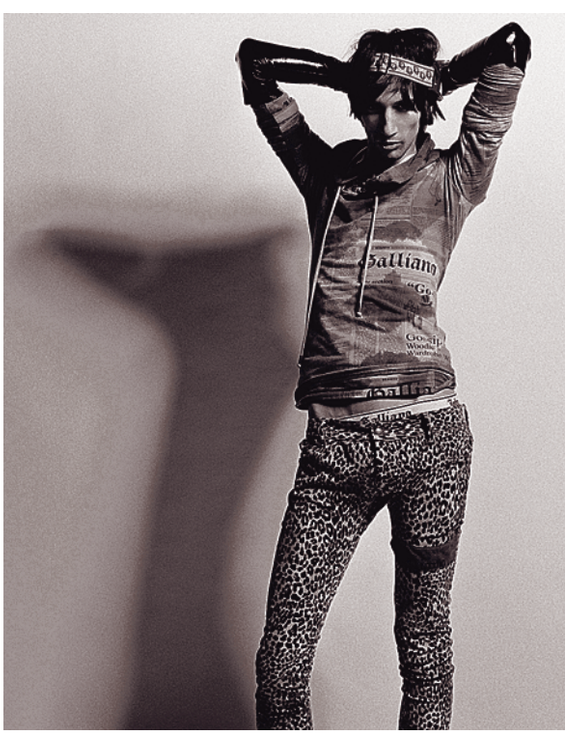
"Moskva Raw" is a project tributed to the Moscow and the youth, whose appearance over the past 2–3 years has changed dramatically. According to the author, artist Ja bagh Kaghado, "from something artificial, false, worn-out and pretentious young Moscow has become a real style, closely linked with music".

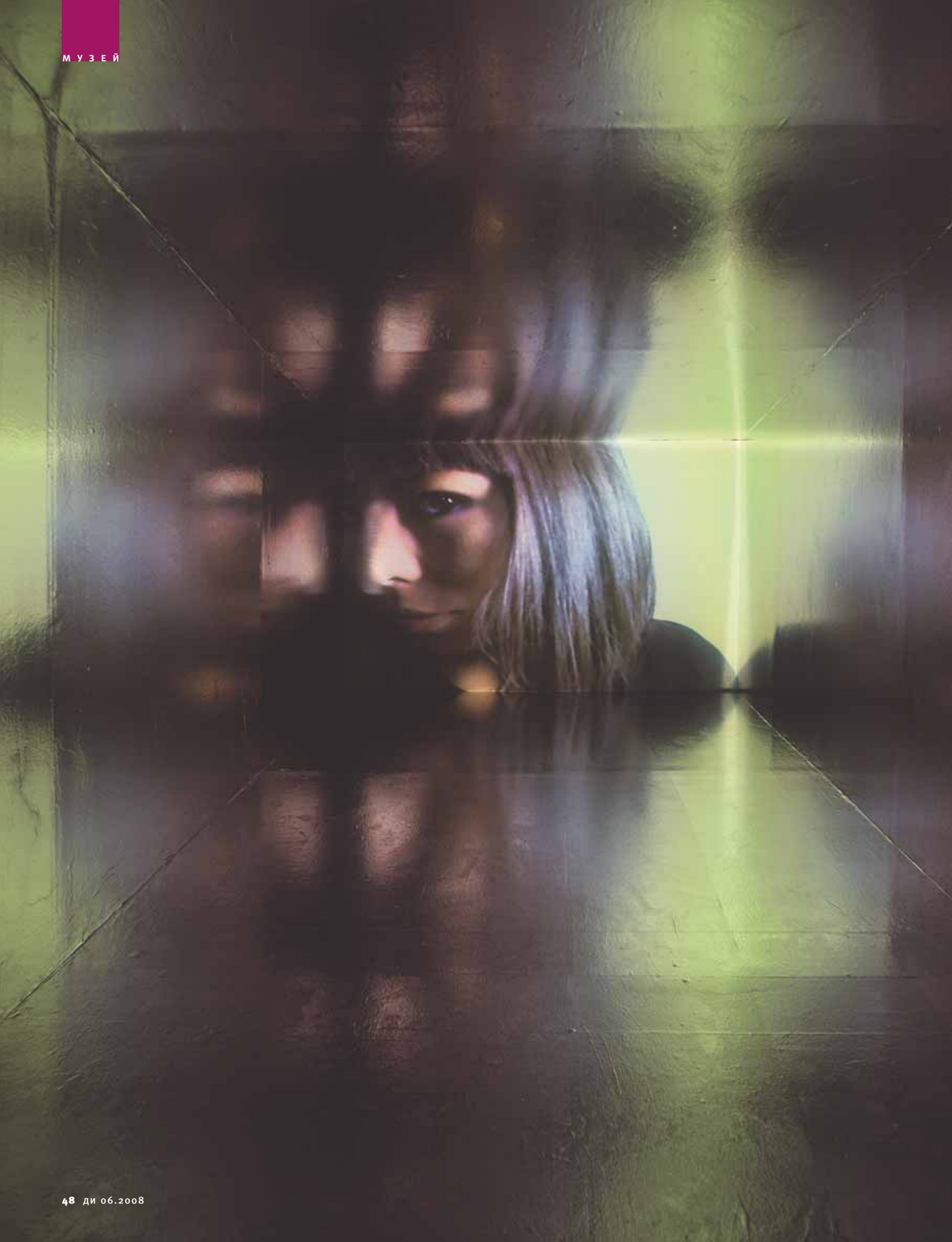
The club culture, specifically fashion and famous scandalous events in the Loft at the Zavod Arma, "New Wave Fridays" in club "Krizis Zhanra" and "Idle Conversation" in the "Propaganda" club, organized by Ja bagh and his friend, bestowed upon him an inspiration to create a catalog of photographs and exhibition project for the Moscow Museum of Modern Art.

If we won't take a glamour "gilded" culture too seriously, it would bring a lot of good. Simply, we shouldn't grumble, we shouldn't put our nose in "cult characters", we shouldn't cry over perversion of normal and natural — we should simply take it as a game, obviously feeling the differences. "Existence of a character is much easier and funnier than existence of an author; the only thing demanded from him is live". In our times, nothing is definite: today they are characters, tomorrow authors, easily changing ther roles. The young heroes of the project "Moscow Raw" not only live, they create life.

«MOSKVA RAW» – проект, посвященный Москве и молодежи, облик которой за последние 2–3 года поменялся кардинально. По словам художника, «из чего-то наигранного, заезженного и претенциозного молодая Москва превратилась в настоящий стиль, который тесно связан с музыкой». Музыка – неотъемлемая часть жизни современной молодежи, как заветный iPod – неотъемлемая часть повседневной экипировки. Быть может, это побочный эффект жизни в большом городе, где от стольких людей, машин, поездов, шума, гама, хама в метро хочется отгородиться, просто включив плеер. Музыка тихо сопровождает их днем, а ночью врывается со всей мощью в динамики ночных клубов. Именно клубная культура, в частности модные и скандально известные вечеринки в лофте на заводе Арма, «New Wave Fridays» в клубе «Кризис Жанра» и «Idle Conversation» в «Пропаганде», организаторами которых были сам Джабах и его приятели, одарили фотографа вдохновением на создание каталога фоторабот и выставочного проекта в стенах Московского музея современного искусства.

Ночные клубы, вечеринки, рейв, неон были центральными темами для журналов «Птюч» и «ОМ», более того, по сути, развитие клубной культуры в России непосредственно связано с появлением этих журналов. Потому где как не здесь, в журнале «ОМ», мог найти свое место молодой и энергичный Джабах, впервые приехав в Москву пять лет назад. В то время редактором журнала был Анзор Канкулов, ныне главный редактор Harper's Bazaar Moscow: «Работая в журнале, мы занимались всем, что нам казалось новым, свежим и крутым, и нас трудно было удивить. Но все-таки Джабаху это удалось. Он умеет видеть и находить этот «уличный дух» где угодно. Джабах снял для нас много историй. Тогда, во время первой нашей встречи, Джабах спросил меня, имеет ли смысл переезжать в Москву – ему нравится этот город, но можно ли тут заниматься модной фотографией? Времена тогда были неопределенные, но я уверенно сказал: да, Москве нужны такие энергичные ребята, как он». Джабах и сам признается, что Москва дала ему возможность экспериментировать, создавать, развиваться вместе с городом, постепенно превращаться в ту личность, какой он сейчас и является.





В проекте «Moskva Raw», воспевающем юность, Джабах придерживается стиля минималистического портрета, используя широкоформатные фотоаппараты и избегая ретуши. Он принципиально не дорабатывает снимки на компьютере – все без лоска и предельно натурально. На снимках юноши и девушки, жители мегаполиса, друзья и коллеги художника. Среди них певцы, художники, рокеры, стилисты, дизайнеры, тусовщики – словом, люди со странностями, которых художник считает истинными героями и легендарными персонажами города в противовес ложным иконам массмедиа. В его работах – рокерская сексуальность, красота утонченных нимфеток, глэм и шок. Холодная аскетичность черно-белого кадра, но нутром чувствуешь мощь яркого характера молодых героев. Эта непосредственность еще ярче проявилась в серии полароидных снимков оригинального формата T-79. Технология Polaroid гарантирует уникальность каждого кадра, ведь это не цифровой формат, который легко тиражировать. Уникальность таких кадров, оттенок исторической документальности также придает им тот факт что, компания Polaroid официально прекратила выпуск подобных фотоаппаратов, так что теперь это раритет. Эффект естественной случайности, присущий таким снимкам, Джабах усиливает, нанося чернильные пятна. А в цикле «Одержимость» капли воска, упавшие со свечей на фотографии, пробуждают волнующие ассоциации с состоянием физического влечения и страсти.

Если не относиться к глянцевой культуре слишком серьезно, не ворчать, наморщив нос о «культе персонажей» в современной культуре, об искажении природного, естественного в человеке, если отнестись к этому как к игре, – это наверняка принесет много хорошего. «Персонажу существовать значительно проще и веселее, чем автору; все, что от него требуется, — это жить»[2]. В наше время не все так однозначно: сегодня они персонажи, завтра авторы, все легко меняется. Молодые герои проекта «Moskva Raw» не просто живут, они созидают жизнь.

[2] *Екатерина Деготь.* Судьба текста в эпоху технологии// Коммерсантъ. 19.09.1996.

Джабах родился в Нью-Джерси, изучал фотографию в Институте технологии моды в Нью-Йорке и стал профессиональным фотографом в 2000 году, получив заказ на иллюстрацию редакционных статей в крупных глянцевых журналах. Еще в Нью-Йорке Джабаху довелось поработать со знаменитой Роксан Лоуитт, лучшим светским фотографом последних 30 лет. За 5 лет, проведенных в Москве, Джабах Кахадо стал одним из наиболее влиятельных молодых фотографов в этом городе. Он первым подал пример молодым фотографам тем, что стал снимать для крупнейших московских глянцевых изданий и рекламных компаний, ломая стереотип о том, что только несколько матерых профессионалов способны на это. Он снимал обложки, фэшн-истории и знаменитостей для таких изданий, как Vogue, Elle, Harper's Bazaar, Cosmopolitan, Afisha, Mir, OM, NRG, FHM, Playboy, Rolling Stons, Men's Health, Men's Fitness, Domovoi, Moulin Rouge, PLUS, Niki Style, BEAST, Ebyan, Amaan и др. Устав от глянца и знаменитостей, Джабах вместе со своим братом Заком сконцентрировался на арт-проектах, развитии коммерческой стороны своего творчества и их совместной компании BSM (Brainstorm Management). С того момента Джабах снял рекламные кампании для таких клиентов, как McCann Ericksson, Publicis United, Saatchi & Saatchi, FCB MA, TCF и др. В 2006 году Джабах начал свою режиссерскую карьеру, снимая рекламные и социальные ролики, музыкальные видео и в скором времени планирует снять короткометражный фильм.

карла аккарди «керамическая поверхность»

carla accardi “superficie in ceramica”

Подготовленная Московским музеем современного искусства и галереей RAM (Рим) и представленная на Петровке, 25, инсталляция «Керамическая поверхность» – совместный проект Карлы Аккарди и звезды итальянской рок-музыки Джанны Наннини (Gianna Nannini).

В одном из залов музея был сооружен подиум, вымощенный керамической плиткой наподобие шахматной доски или лабиринта, на поверхность нанесены абстрактные символы и знаки, напоминающие древнюю пиктографическую письменность. Рисунок пола складывается в некий загадочный текст, у которого нет ни начала, ни конца. Этот текст в буквальном смысле слова положен на музыку – инсталляция сопровождается композицией Джанны Наннини «Passi di passagio» (Шаги мимоходом / Шаги по пути). Музыка задает особый ритм движения зрителя, отсчитывая и его физические шаги, и «прочитанные» им фрагменты текста. Кроме того, на стенах разместятся еще несколько отдельных работ Карлы Аккарди, таким образом, визуальные впечатления, звук и восприятие пространства сложатся в единую картину.

Карла Аккарди (р. 1924) – одна из ключевых фигур в итальянском абстрактном искусстве второй половины XX века. Она начала работать в этом направлении еще в конце 1930-х годов и на сегодняшний день широко известна во всем мире. Окончив Академию художеств в Палермо, Аккарди переехала в Рим, где в 1947 году создала группу художников-абстракционистов «Forma 1». В 1950-е годы состоялась ее первая персональная выставка. Карла Аккарди – участница Венецианской биеннале и наиболее значимых выставок итальянского искусства, среди которых «Итальянское искусство в XX веке» / Italian Art in the 20th Century (куратор Норман Розенталь; Лондон, Royal Academy of Arts, 1989); «Итальянская метаморфоза, 1943-1968» / The Italian Metamorphosis, 1943–1968 (куратор Джермано Челант; Нью-Йорк, Guggenheim Museum, 1994).

Карла Аккарди выставляется во многих галереях, в том числе Salvator Ala Gallery (Нью-Йорк), Galleria Pierroni (Рим), Westend Gallery (Франкфурт), Galerie Meert Rioux (Брюссель) и Sperone Westwater (Нью-Йорк). В 1996 году Карла Аккарди была удостоена звания академика Бреры, а президент Итальянской Республики наградил ее титулом «Всадник Большого Креста».

A cooperative project of Carla Accardi and Gianna Nannini, the star of Italian rock-music was prepared by the Moscow Museum of Modern Art and gallery RAM (from Rome, Italy) and presented at the exhibition hall on Petrovka Street 25.

In one of the halls of the museum a podium was constructed, paved by the ceramic tiles. Like a chess piece or the labyrinth, the surface of tiles was marked with abstract symbols and signs, reminiscent of ancient pictographic writing. The drawing on a floor takes shape of an enigmatic, mysterious text, without the beginning and without the end. This text is literally laid down on a music — the installation is accompanied by the musical composition of Gianni Nannini “Passi di passagio” (Bypassing steps or Steps on a passage). Music sets the special rhythm in which spectator moves, counting out both his physical actions and fragments of the text “read” by him. In addition, the walls accommodated a few more works of Carla Accardi — in that manner, the visual impression, sound and the perception of space fit into a single picture.

un pas de deux (па-де-де)

Строение, полное света и воздуха, своеобразный дом искусства был создан Карлой Аккарди и Джанной Наннини. На пересечении двух различных экспрессивных систем они спроектировали его изобразительное и звуковое пространство. Неотъемлемой частью этой инсталляции является покрытие пола площадью 80 кв. м из окрашенного керамогранита, с чередованием белого, зеленого и кобальтового цветов. Пол, придуманный Аккарди, гармонично наполнен звуковым присутствием Джанны Наннини, которая записала звук своих шагов по ночной Красной площади Москвы. Таким образом, зритель почти физически участвует в процессе пересечения площади. Ощущения двух художниц созвучны между собой: керамическая поверхность активна, она движется и, можно сказать, звучит не только благодаря звуку шагов Наннини, но также благодаря интерактивному присутствию публики, ее перемещениям в пространстве.

Изображения на полу и музыка – это сочетание стирает грани между высоким и низким, правым и левым, легким и тяжелым, абстрактным и зримым. Произведение Аккарди спускается вниз и превращается в пол, в пространство, которое публика пересекает под звуки решительного и ритмичного променада, записанного на Красной площади Москвы.

Стилистический код Карлы Аккарди «укладывается» в рамки модернистской традиции, не сводимой к основателям абстракционизма, а понимаемой как более широкая культурная среда, которая включает в себя находки Балла, Кандинского, Клее, Арпа, Миро, Матисса. За ее художественными поисками стоит целый спектр отсылок к максимально широкому культурному диапазону.

Фундаментальная и неизменная составляющая творчества Аккарди – это двухмерная структура пространства, отказ от какой-либо перспективы и в то же время отсутствие чрезмерного внимания к «материальности», характерного для информального искусства. Двухмерность пространства дарует живописи особую доступность, ясное специфическое состояние.

Аккарди организует живописное пространство таким образом, чтобы выявить структуру самого произведения, состоящего из плоскости и сетки знаков. Отсутствие перспективы выводит знаки на первый план. Но это плоское пространство не инертное, не статичное, не пустое. Оно выступает в роли поля – подвижной системы отношений.

Понятие поля в научном значении этого слова предполагает колебание пространства, дыхание поверхности, которая разворачивается согласно своей внутренней логике. Знаки в его измерении пульсируют, колеблются.

Художница создает лабиринты и фрагменты знаков, порождает манеру письма, схожую с каллиграфией, своей особой, узнаваемой зрительной модуляцией. Знаки на полу вбирают в себя пространство. Двухмерность композиции обеспечивает состояние равновесия между светом и тьмой в их быстром и беспрерывном взаимодействии в зависимости от постановки света.

Аккарди обеспечила произведению непрерывную изменчивость, имитируя естественный природный принцип непрерывного возрождения. Безусловно, эту непрерывность создает не воля художника, а скорее природа самого знака и тот факт, что пространство не имеет внутренних провалов. Оно может скользить вверх и вокруг, по плотной цветовой поверхности. Изображение подвижно и выражает природное напряжение, но сохраняет при этом внутреннюю память о своей фрагментарной структуре.

Эта структура обеспечивает композиции легкость, которая позволяет ей лететь. Так возникает романтический образ Джанны Наннини: ее эротичный решительный шаг сдвигает пространство Аккарди в направлении ночной Красной площади. Звук шагов отражает жизненный ритм движущегося тела.

Джанна Наннини становится танцовщицей своей собственной музыки, она соглашается двигаться по эстетической поверхности и приглашает посетителей просто прогуливаться, перемещаться без остановок и бродить без направления. Конечный результат заключается в зрительном и звуковом круговом движении. Это и есть ars erotica – беспорядочное переплетение искусства двух творцов и произведения со зрителем.

АКИЛЛЕ БОНИТО ОЛИВА

Carla Accardi (born 1924) is one of the key figures in Italian abstract art in the second half of the twentieth century. She started working in this direction in the late 30-ies and today she is widely known throughout the world. After graduating from the Academy of Fine Arts in Palermo, Accardi moved to Rome, where she set up a group of artists-abstractionist under the name “Forma 1” in 1947. In the 50’s she has her first solo exhibition. Carla Accardi exhibited on the Venice Biennale and took part in many important exhibitions of Italian art worldwide, among others: Italian Art in the 20th Century (curated by Norman Rosenthal, London, Royal Academy of Arts, 1989); The Italian Metamorphosis, 1943–1968 (curated by Germano Chelant, New York, Guggenheim Museum, 1994).
Works of Carla Accardi are on display in many galleries around the world, including the Salvator Ala Gallery (New York), Galleria Pierroni (Rome), Westend Gallery (Frankfurt), Galerie Meert Rioux (Brussels) and Sperone Westwater (New York). In 1996 Carla Accardi was honored the title of Brera Academician, and the President of the Italian Republic awarded her the title of the ‘Cavalier of Grand Cross’.

un pas de deux (pa-de-de)

Carla Accardi and Gianni Nannini created the structure full of light and air, a kind of art house at the intersection of two different expressive systems, thus modeling both visual and acoustic space. An integral part of this installation is a floor area of 80 sq meters from painted ceramic tiles, with alternating white, green and cobalt color. This floor created by Accardi is harmoniously accompanied by the sound composition of Gianni Nannini, who recorded the sound of her steps on the Moscow’s Red Square at night. In that manner she succeeds to involve the viewer in almost physical process of crossing the square. Impressions of two artists are in tune with each other: ceramic surface is active, it moves and, one might say, sounds — not only because sounds of Nannini’s steps, but also through an interactive presence of the public, moving itself in space.

The images on the floor and music is a combination, which erases the borders between high and low, right and left, light and heavy, abstract and visible.

This is the “ars erotica” — indiscriminate interlocking of creations by the both artists as well as of their works with the audience.

AKILLE BONITO OLIVA

АНАСТАСИЯ ХОРОШИЛОВА
ANASTASIA KHOROSHILOVA
РУССКИЕ/RUSSKIE

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART
11.12.2008 – 04.01.2009

ул. Петровка, 25
тел. (495) 694 2890
пн-вс 12:00-20:00
(касса открыта до 19:15)
выходной – 29 декабря
25, Petrovka street
tel. (495) 694 2890
opened daily 12:00-20:00
(ticket office opened till 19:15)
closed December 29, 2008

Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Новая галерея в Хёманнхаус, Аугсбург
Рейнский региональный музей, Бонн

Government of Moscow
Cultural Department of Moscow
Russian Academy of Arts
Moscow Museum of Modern Art
Neue Galerie im Höhmannhaus, Augsburg
Rheninisches LandesMuseum Bonn

Кураторы Георгий Никич, Констанс де Маллерэ
Curators Georgy Nikich, Constance de Malleray

при поддержке
supported by

UBS

CLIFFORD CHANCE

при участии
Галереи Эрнст Хильгер

with the participation of
Galerie Ernst Hilger

информационные партнеры
media partners

информационные партнеры
Московского музея современного искусства
media partners of MMOMA

петр бронфин: игра как принцип творчества

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

petr bronfin: play as the principle of creativity

VITALY PATSYUKOV

Московский музей современного искусства и галерея «Вместе» представили персональную выставку Петра Бронфина – архитектора, художника, мультипликатора.
Выставочный проект «Город» объединил две экспозиции на разных площадках. В Московском музее современного искусства на Петровке было экспонировано более 30 живописных работ, а в галерее «Вместе» разместились черно-белые графические листы, а также несколько «цветных» вещей. Кроме того, во дворе Музея современного искусства на Петровке было показано новое произведение Бронфина – триптих «Семья», переведенный на баннеры большого формата.

Играя, мы не только возвращаем собственное детство — мы обретаем целостное мироздание.

Йохан Хейзинга

ПЕТР БРОНФИН, несомненно, вписывается как художник и как личность в круг основных фигур новейшего художественного сознания. Его путь связан с поколением, творческая инициация которого приходит на конец XX столетия и обозначается как свободная фигуративность. Определение этого движения термином «свободная», обозначая его качество и феноменальность, абсолютно соотносится с природой творчества Петра Бронфина. Его искусство живет естественным дыханием, формируя собственные и вместе с тем универсальные визуально-смысловые коды, разрушая границы жанров и художественных технологий. Оно стремительно движется по оси радикальных художественных событий, опережая все остальные пластические языки. Визуальный опыт Петра Бронфина вобрал в себя, воплотил и выразил творческую проблематику рубежа столетий, его поиски новой художественной этики и новой пластической реальности. Универсальность этой реальности, ее сверхличные ценности не помешали художнику сохранить независимый авторский оригинальный подход к мировой культуре, включая классический авангард и идеологию позднего супрематизма.

Moscow Museum of Modern Art and the Gallery "Vmeste" presented to the public the solo exhibition of Petr Bronfin — renowned architect, artist and creator of animated cartoons.
Project "The City" united two exhibitions located at different venues. At the Moscow Museum of Modern Art, more than 30 paintings had been presented, while at the Gallery "Vmeste" black-and-white graphic pieces and some "colorful" works had been displayed. In addition, in the courtyard of the Museum of Modern Art at Petrovka, an entirely new work of Bronfin — a triptych named "Family", set on large-format banners, was showed.

PETR BRONFIN certainly finds his place in between major figures pursuing up to date contemporary artistic trends. His career is linked to generation, creative initiation of which happened at the end of the twentieth century. They usually call their style a "free figurativeness". The first part of the definition "free" designate its quality and phenomenality and could be fully applied to the nature of Petr Bronfin's creativity. His art lives thank to genuine breathing, forming their own and together with it the universal visual semantic codes, destroying the boundaries of artistic genres and technologies. It is rapidly moving along the axis of radical artistic events, ahead of all other plastic languages. The visual experience of Petr Bronfin incorporated, embodied and expressed creative issue at the turn of the century, his quest for a new artistic ethic and a new plastic substantiality. The universality of this objectivity and its solely individual values did not prevent the artist from retaining an independent original approach to world culture, including classical avant-garde and ideology of the late Suprematism.

Today, Petr Bronfin acts as a successor and absolute heir of classical values represented by Kazimir Malevich and Ilya Chashnik, as well as poetics of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky, although he provokes creative polemics with his idols and authorities, his spiritual teachers of the latest art systems.

Intellectual, philosophical and visual discoveries of an artist are tied to framework of improvisation, folkloristic intonations as well as to the intimacy of child play. The art of Petr Bronfin lives with organic paradoxes, examines the world in fragments, first focusing then distancing them, acquiring integrity in the context of differences. Approaching his art for a first time we have a feeling that all this fragmentation — starting with the street crossing and ending with clouds up on the heaven — appears as a dismembered world, where

Петр Бронфин
Графин, стакан. 2007. *Бумага, уголь*

Стул. 2005. *Холст, масло*

Сегодня Петр Бронфин выступает как продолжатель и абсолютный наследник классических ценностей Казимира Малевича и Ильи Чашника, поэтики Даниила Хармса и Александра Введенского, не чуждаясь творческой полемики с этими кумирами и авторитетами, с духовными учителями новейших художественных систем. Сам художник отмечает свои стратегии как склонность к пребыванию в самых разнообразных пространствах одновременно, к странствиям во времени, превращая последнее в единую горизонталь, где способна уместиться вся «человеческая комедия» как история. В его искусстве, живущем в современной мифологии, по выражению Б. Пастернака, «поверх барьеров», припоминание и предвидение взаимнодополнительны и непрерывно очерчивают круг судьбы культуры XXI столетия, намечая ее основные координаты.

Мировоззренческие, философские и визуальные открытия художника находятся в системе импровизации, в фольклорных интонациях, в интимности детской игры. Их живая каноничность раскрывается в откровениях по выбору сердца и творческой воли, не допуская формальных изъяснений в пространстве интуиции. Щедрое варьирование различных слоев мировой культуры, способность ускользать от собственных привычек кисти фокусирует постоянство художественных образов Петра Бронфина. Эта общность произведений, непрерывно живущих в изменениях, не лежит на поверхности и улавливается лишь внимательным взглядом. В своей оптике художник сосредоточен на человеке и его предметном мире, он меняет перспективы, играет образами, одухотворяет вещественное и превращает материю в свет.

В структуре творчества Петра Бронфина — как непрестанного процесса мысли — реализуется великий круговорот культуры. Сюжеты художника — люди в толпе, уличные ситуации, жанровые сценки, человеческие лица, диалог предметов — обретают удивительную силу внушения, переплетаясь в единый животворный комплекс. Они теряют свою конкретность и превращаются в универсальное состояние человека, города и природы, в архетипы их взаимосвязи. Художник играет в пластической реальности, буквально как ребенок, переставляя элементы своей мифологии, словно цветные кубики — красный, синий, зеленый, собирая цвета в полосатый флаг собственной художественной державы.

Искусство Петра Бронфина живет парадоксальной органикой, рассматривая мир фрагментами, приближая и удаляя его, обретая целостность в контексте различий. Фрагментарность человеческой жизни, ее калейдоскопичность и витражность, где цвет претворяется в свет, становятся для художника особой гармони-

you can meet striped bench or painted trolleybus. This fragmentation astonish us with it's multiplicity of displays, but soon one discovers its majestic unity, its irresistible opportunities for the universal unification, for the hyper-art.

Abandoning the classical form of painting in the twentieth century the artist submerged in a world of "new mythology", where the basic principle and the meaning are in a freedom, in a free figurativeness and in a game without rules — in a "play".

ей, нелинейным равновесием. В его визуальной драматургии люди куда-то торопятся, спешат, но неожиданно застывают в самосозерцании в самых неожиданных точках собственного движения, теряя инерцию и функциональность своего движения. Они останавливаются в состоянии удивления, восторга, одновременно останавливая время и уносясь в вечность, напоминая своей устойчивостью метафизические манекены Де Кирико или крестьян постсуперматического Казимира Малевича. Их контурность подобна детским цветным вырезкам, коллажным наклейкам, «джазовым» композициям Анри Матисса и революционным плакатам 20-х годов прошлого столетия. Они принадлежат праздничной культуре и миру наива, омываясь восхищением перед божественной реальностью, наполняясь ее магической плотью и светом.

Формальная связь пластической фигуративной геометрии Петра Бронфина с визуальной культурой позднего супрематизма подтверждает не только его уникальное чувство «большого стиля», но и способность обнаруживать новую жизнь ведущих стратегий XX века в иной фазе истории и культуры. Пластические модули К. Малевича в карнавальной образности П. Бронфина лишаются своей назидательности и потусторонности, они клонируются, как легендарная овечка Долли, и обретают возможность жить в естестве повседневности, игре божественной непосредственности нашей реальности, превращаясь в волшебную детскую считалку, способную пересчитать весь мир.

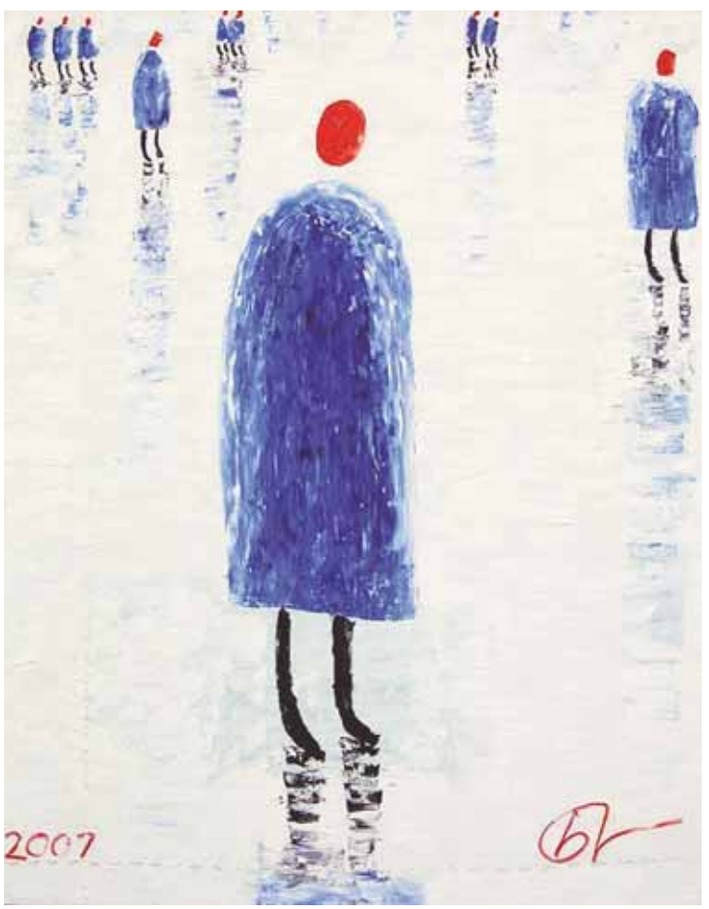
Визуальные «тексты» Петра Бронфина прочитываются в его творчестве как мерцающие смыслы, как ритмическая пульсация, океаническое покачивание, как бытие Вселенной в момент ее становления, его образы стремятся вернуться к истокам. В искусстве Петра Бронфина созидающий свет не только льется с небес, он излучается светофором, фарами троллейбуса, улыбками женщин, удивленными глазами. Весь мир в этих простых измерениях предстает космическим кристаллом с бесчисленными гранями, его зеркальность удваивает, умножает нашу реальность, взрывая традиционную оболочку линейной и однозначной оптики. Художник воссоздает архаическую мощь первообраза, направленного в будущее, выявляя его визуальную энергию и наделяя современную живопись первозданной силой.

При первой встрече с этим искусством кажется, что вся эта фрагментарность — начиная от уличного перехода и завершая небесными облачками — предстает как расчлененный мир, как полосатая скамейка или раскрашенный троллейбус. Она поражает своей множественностью, избыточностью своих состояний, но вскоре обнаруживаешь ее величественное единство, ее непреодолимые возможности к универсальному объединению, к гиперискусству.

Художник, отказываясь от классической формы картины XX столетия, погружается в пространство»новой мифологии», в свободную фигуративность, в игру без правил, где свобода — основной принцип и смысл. Картина Петра Бронфина при всей ее непосредственности и полноте интуитивного жеста окрашивается рефлексией и интеллектуализируется. Ее формы наглядно подчеркивают качественно новые связи искусства с философией языка, предоставляя возможность зрению встречаться с чистым сознанием. Фигуративность здесь обретает контекст не с безграничностью материи, а с безграничностью и вариативностью концептуальных визуальных размышлений о качестве окружающей нас реальности, о ее расслоенности, нуждающейся в особом диалоге и карнавализации.

Петра Бронфина интересует картина не как распахнутое окно, а как система коммуникационных связей, как киноэкран, где смыслы

Остановка (Прохожие, дождь). 2007. *Холст, масло*



Обнаженная. 2008. *Бумага, уголь*

Переход. 2000. *Холст, масло*

Тетя. 1989. *Холст, масло*

открываются в столкновении визуальных метафор. В наглядности пластической культуры художника просвечивают живая эволюция искусства, свободное переживание ее многослойных пространств, ее мультимедийная образность, готовая стать интерактивной. Картина в этой «кинематографической драматургии» составляет «волновой» феномен времени, ее «бегущую строку», увиденную через увеличительное стекло парадоксальной авторской оптики. Художник останавливает ускользающие состояния городского трафика независимым творческим жестом, играя перспективами стоп-кадров, смещая фокус внимания, используя «периферийное» зрение. Прослеживая дискретность жанровых ситуаций, их отдельные фазы, то приближаясь вплотную к своим «свидетельствам», то удаляясь от них, он превращает еле различимые силуэты людей в атомизированные точки нового организма картины. В ее слоях присутствуют структуры механизмов народной игрушки и открытия современной оптики; иногда она неожиданно начинает напоминать экран компьютера, где реализуются детские «боевые искусства». Петр Бронфин в ее измерениях становится инструментом времени и пространства; он фиксирует все микроперемены в поле культуры, проникая в потаенности ее исторического развития, предупреждая о принципиальных изменениях в строении нашей цивилизации.

Сознание художника, его творческий процесс выявляют себя в страдательном залоге, открываясь реальности и впуская ее в себя. Она входит в мир автора «полночным», полосатым, как тигр, троллейбусом, домиками, окошки которых пульсируют точками своих «глаз», женскими торсами, заставляющими нас вспомнить вечнозеленое древо раннего авангарда, одинокими дамами с подпрыгивающей походкой из детской поэзии Маршака и Хармса, готовыми преобразиться в фланирующих уличных красоток, взирающих на мир с таким любопытством, словно он предстает впервые перед их взором. Художник в этой нескончаемой вариативности графических листов, живописи и «домашнего авторского кино» осознает себя воспринимающим и воспринимаемым, свидетелем мира и его героем, шаманом пограничных территорий, наделенным умением войти в сущностную сферу мира и естественно вернуться из нее, наделив оставленное измерение своей личностной пластической энергией.

В этой перспективе вещи в художественных стратегиях Петра Бронфина занимают особое положение и обретают исключительную миссию. Они сами начинают описывать мир людей, из объекта превращаясь в субъект, становясь живым существом, как в сказках Андерсена. Стаканы, ложки, бутылки, сумки, головные уборы перерастают свою природу, «вещность» и начинают жить, действовать, «веществовать» в духовном пространстве произведения. Свой человеческий долг перед вещью художник платит внимательностью взгляда, вступая с предметом в непосредственный диалог, позволяя вещи перетекать из пространства полезности в мир абсолютного бескорыстия. Для «наведения мостов» между духом и материей Петр Бронфин наделяет предмет энергией человека, игровыми смыслами, выявляя его душу и облик и признавая своим «младшим братом». Это проникновение в суть вещи, в ее реальную данность открывает два пути познания вещи в творчестве Петра Бронфина — погружение в ее внутреннее пространство, в ее световой резонанс, в ее микрокосм и как обратная перспектива — обнаружение ее «большого мира», в котором отражается человек. Это отношение мастера к предметному миру формирует основной контекст его искусства, постоянный диалог двух точек зрения — столкновение ближнего и дальнего планов, где само пространство локализуется, замыкается в контур или раскрывается, как зонтик, как космическая антенна, принимая в себя одухотворенный, дышащий целостным единством мир.

В этом диалоге содержится вся драматургия нашей цивилизации, ее конфликты и их разрешения — оживающая вещь и овеществленный человек, или вещь, живущая в абсолютной полезности, функциональности и ей противостоящий человеческий дух, утверждающий космическое чувство всеобщего единства. Этот парадокс Петр Бронфин варьирует и осмысляет в своем кинематографе и графических циклах, манифестируя «надличную» точку зрения, осознавая себя проводником высших энергий и уравнивая в правах человека и вещь. В его пластических измерениях все живое обретает безвесие и обнаруживает свою подлинную природу в полете, в абсолютно свободном присутствии в мире, открываясь свои личным именем, а не только родовыми свойствами. В потере гравитации вещь предельно приближается к человеку, и человек начинает доверяться вещи, разрушая искусственные причинно-следственные связи и возвращаясь, как в сказку, в собственное детство.

В поэтике Петра Бронфина вещь обретает дар говорить не только о себе, но и о том, что выше ее, хранить и вместе с тем открывать тайну сотворения мира, задавая человеку путь всевозрастающей любви. Отказываясь от рационального, выстраивая свою «архитектуру мира» на чистой интуиции, на обращенности и предельной близости с реальностью, художник повторяет вслед за Ф. Достоевским: «Любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещи. И полюбишь, наконец, весь мир уже всей целою всемирной любовью».

ефимов – чернышев – шульгин: взгляд за цифровую машину

АНТОНИО ДЖЕУЗА

efimov – chernyshev – shulgin: looking for a digital machine

ANTONIO GEUSA

Electroboutique (Чернышев и Шульгин)
Инфобомба, коммуникационная инфоскульптура
2008

Чтобы в современном обществе остаться нормальным человеком, надо срочно сойти с ума.

Владислав Ефимов, Аристарх Чернышев

В ПОИСКАХ ОПРЕДЕЛЕНИЯ творчества Владислава Ефимова, Аристарха Чернышева и Алексея Шульгина – перечисляю в алфавитном порядке – первым на ум приходит такое понятие из лексикона современного искусства, как «медиаарт», или, точнее, «искусство и новые технологии». В России эти три художника являются одними из самых известных в своей области и бесспорными лидерами, если мы ограничимся только интерактивными инсталляциями (Чернышев – Ефимов) и интернет-артом (Шульгин). Россия все еще остается страной, в которой создание (и бытование) цифрового искусства редко представляется чем-то иным, нежели одно мультиканальное видео, поэтому стоит особенно выделить этих авторов (из очень небольшого количества), ведь то, что они делают, можно считать «диалогом с инструментом», как Штейна Васулка называла свои попытки создать электронное оборудование для экспериментальных исследований[1].

Однако в современном искусстве высокая квалификация в области ин-

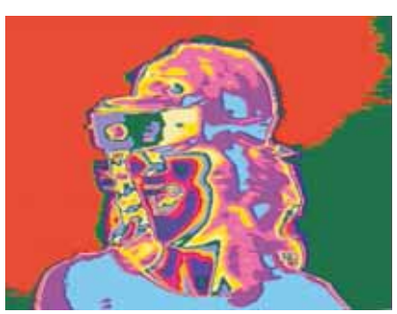
IN SEARCH FOR PERTINENT DEFINITION OF WORKS by Vladislav Efimov, Aristarkh Chernyshev and Alexei Shulgin — listed in alphabetical order — the first what comes to mind is the handbook definition of modern art as "media art", more precisely as "art and new technologies". In Russia, these three artists belong to the most famous in this field — unquestionable be have here trio of leaders: in interactive installations it's Chernyshev and Efimov, in internet art it's Shulgin. Russia remains a country in which the creation (and existence) of a digital art is rarely presented as more than a multi-channel video. Therefore it makes sense to distinguish these authors from anyway tiny group, because what they do can be considered an "dialogue with the instrument", as Shteyn Vasulka called her attempts to create electronic equipment for experimental research.

Essential factor in the works of Efimov-Chernyshev-Shulgin is the concept of "auditorium". Thread that connects creative approach of Chernyshev, Efimov and Shulgin, are the relations established by them with the audience.

A review of their early works (when they worked separately) shows that from the beginning, each of them was interested in that process of experienced artwork creation would be a challenge for a viewer.

By allowing viewers to become a part of the work, Chernyshev, Shulgin and Efimov reject the traditional form of communication, where the author is charged with a role of cryptographer and the public a role of mere observer. By inviting the public to physically enter the works, artists have endorsing the emergence of a new type of audience.

Unlike entertainment industry, art is not lying. Never. This is clearly seen when we, the viewers, are next to the product and immediately feel the power charge of the author, because in the end, the faith of Bill Viola in a special place, which can host works of art is the same as the faith of Chernyshev and Shulgin: "I have agreed that the most important place where my work can exist is not the museum, the gallery or even cinema and TV, and not even in the monitors at the exhibition, but in the minds of viewers who watch it. Indeed, only there it can exist. "



[1] Furlong, Lucinda. Towards Histori of Image-Processed Video: Steina and Woody Vasulka|| Afterimage 11, no.5 (Dec.1983), p.15.

женерии, техники и программирования не является критерием, на который опирается критическое суждение о художественной работе, хотя и необыкновенно важна. Мы можем разбирать современное искусство согласно мириадам различных уровней, разделов и подразделов интерпретации, будь то техника, или поколение, или география, или сексуальная ориентация, и так далее. Но эти аналитические подходы годятся только для работы в архиве. Для того, кто создает, и того, кто созерцает, они абсолютно бессмысленны. Если мы говорим об искусстве и новых технологиях как о целом космосе, который находится выше (или ниже, неважно) других художественных практик с более длительными традициями, то мы предполагаем, что современное искусство – это аморфный (алогичный), а не единообразный (рациональный) организм. Если мы не хотим, чтобы искусство оказалось от своей аналитической силы и капитулировало перед аксиомой Маклюэна, что техника исполнения сама по себе обеспечивает статус искусства (имеется в виду его слишком широко используемая формула the medium is the message), мы должны отвлечься от компьютеров, видеокамер, оптических сенсоров и других цифровых устройств и избрать другой подход.

Нам следует пойти в выставочный зал, где экспонируются эти произведения. И пойти туда только как зрители, поскольку существенным фактором работ Ефимова – Чернышева – Шульгина является именно концепция «аудитории». Скорее всего, те, кто не знаком с историей современного российского искусства, сочтут такой подход наивным, но история опровергает это предубеждение. Выставочное пространство для современного искусства – целиком постсоветское явление. До начала 1990-х годов не существовало галерей, и лишь государственные и муниципальные организации предоставляли пространство для выставок.

Художники, не согласные с каноном соцреализма, не имели доступа к публичному пространству и были вынуждены работать в условиях не (или полу) официальности. Чтобы произведения не конфисковали, а их авторов не арестовали, выставки устраивались за закрытыми дверями, только для избранных. Эти условия вызвали к жизни очень специфический круг зрителей, который никак нельзя назвать широкой публикой. Появление независимых экспозиционных пространств спровоцировало не только возникновение новых импульсов в творчестве художников, но и радикальные изменения во взаимоотношениях художников и публики. Если в прошлом восприятие современного искусства было почти сектантской практикой, то свободные пространства потребовали установления свободных связей между искусством и его аудиторией. Можно сказать, что нить, связывающая творческие методы Чернышева, Ефимова и Шульгина, – это те отношения, которые они устанавливают со зрителями.

Обзор их ранних произведений (когда все они еще работали отдельно) показывает, что с самого начала каждый из них был заинтересован в том, чтобы процесс переживания произведения искусства стал бы вызовом для зрителя. Два примера — один от Ефимова, другой — от Шульгина. Любопытно, что оба они впервые были показаны на выставке «NewMediaTopia», которая проходила в ЦДХ в Москве в 1994 году[2]. В своей инсталляции «Без названия»[3] Ефимов соединил в одну линию семь телеэкранов, каждый из которых показывал какой-то прибор. Некоторые изображения были статичными, другие мерцали благодаря авторскому монтажу: съемка была оцифрована, кадры перетасованы, в результате чего и появлялось мерцание. Инсталляция Шульгина «Опыт создания виртуальной реальности из обыденной» состояла из конструкции с низким потолком, расположенным на высоте, равной среднему росту зрителя, с дыркой посередине, куда зрителя просили просунуть голову. Зритель видел дрожащую видеопроекцию городского пейзажа.

Делая процесс восприятия произведение искусства неудобным, Ефимов и Чернышев обманывали ожидания зрителя. Такое обращение со зрителем выпадает из свода норм и правил, которыми обычно руководствуются при организации выставок, ориентирующих зрителя на пассивное разглядывание, как в театре или в кино. Данные инсталляции дают понять, как будет развиваться кредо их авторов, безусловно, его разделяет и Аристарх Чернышев в своих индивидуальных проектах, кредо, в дальнейшем определяющее весь корпус их работ. Его можно было бы сформулировать следующим образом: зритель не пассивный наблюдатель, он активный участник. И постоянные усилия всех трех художников приблизиться к своей аудитории – это совершенно новый импульс в современном искусстве России, в течение стольких десятилетий заключенном в подполье. В конечном счете критическое суждение, которое поднимается над индивидуальными особенностями каждой конкретной работы, позволяет сказать, что творчество художников направлено на то, чтобы заново определить роль искусства (и автора) в постсоветские времена, когда идеологическая сервильность официального искусства и диссидентство нонконформистов теряют свой смысл.

Чтобы произвести революцию в отношениях между создателем искусства и зрителем, зрителя необходимо втянуть в «диалог с инструментом», о котором говорила Штейна Васулка, причем и в интерактивной инсталляции, и в статичном объекте. Позволяя зрителям стать частью произведения, Чернышев, Шульгин и Ефимов отвергают традиционную форму коммуникации, которая вменяет автору роль шифровальщика, а публике – простого наблюдателя. Приглашая широкую публику физически войти внутрь произведения, художники ратифицируют появление нового типа публики. Интернет-проекты Шульгина, создавшие ему международную репутацию[4], мотивированы тем же побуждением «выйти на связь» с людьми, чтобы передать

[2] «NewMedia Topia» была первой крупной выставкой искусства и новых технологий в России (куратор Владимир Левашов).

[3] Эта работа Ефимова была удостоена первого приза, присужденного интернациональным жюри в области медиаарта. Конкурс проходил одновременно с выставкой.

[4] Среди проектов, снискавших мировую известность, часто цитируемая WWWArt Centre (1994). И сайт Easy Life (1997).

Electroboutique (Чернышев и Шульгин). **Super-i, очки реальной виртуальности.** 2003–2004

Electroboutique (Чернышев). **Телезритель.** *Интерактивная телеинсталляция.* 2007

Чернышев. **Жажда.** *Телеинсталляция.* 2007

им, цитируя Чернышева, энергию художника: «Несмотря на то что я занимаюсь тем самым пресловутым contemporary art, я тоже иногда бываю зрителем, и, будучи зрителем, хочу получать при встрече с искусством некие (смутные, иррациональные, заранее не ожидаемые, в общем, точно неизвестно какие) впечатления, а вместо этого очень часто чувствую, что не я подпитываюсь энергией художника, а, наоборот, из меня высасывают мозг и жизненные силы».

Сейчас будет уместно рассмотреть более внимательно несколько работ, которые три художника создали за последние несколько лет. Если общим свойством вышеупомянутых работ с выставки «NewMediaTopi'a» было стремление оставить зрительские ожидания неудовлетворенными, то в тех работах, которые Чернышев и Ефимов создавали совместно, ощущается сдвиг в сторону игрового характера проекта. Это свойство проявляется с самого начала их сотрудничества, в инсталляции Тальвани» (1996). Здесь они предложили форму научной лаборатории, в которой смешивались искусственный и человеческий мир.

«Гальвани» – первый «бессмысленный научно-художественный продукт» марки Ефимов – Чернышев, по определению самих изготовителей[5], которому исполнилось уже более десяти лет. Развитие отношений между искусством и наукой – основа всех их совместных работ. Художники не иронизировали, определяя свои изыскания. Искусство с его неуважением к правилам – не что иное, как нонсенс в контексте научной лаборатории. По своей природе искусство неукротимо, а наука, в свою очередь, не может функционировать без того, чтобы не пытаться приручить все объекты своего наблюдения. Когда искусство встречается с наукой, рождается безумие – побочное дитя союза. В конечном счете бессмысленность, о которой говорят художники, имеет много общего с юродством, социально отвергаемым, но очень часто единственным способом говорить правду.

Наиболее знаковой работой дуэта Ефимов – Чернышев является их третья инсталляция «Сияющие протезы» (1998). Здесь впервые к публике выходят сами художники. Облаченные в униформу «офисного планктона» – черные брюки, белые рубашки, – они взаимодействуют с публикой на видеопроекции. Очевидно, что личное участие, которое подразумевает появление изображения авторов, — следующий шаг в уничтожении дистанции между создателем произведения искусства и его «пользователем». Конечно, взаимодействие, которое они предлагают, граничит с безумием, например, зрителей просят разрезать художников на кусочки («Сияющие протезы»), растоптать их («I'll Be Back», 2002), надуть, как воздушные шары, («Пузыри», 2003), тянуть и корежить («коМутация», 2005).

Научная лаборатория уступает место «магазину» цифровых гаджетов Чернышева и Шульгина. Кажется, что в их «Электробутике» – современной вариации диккенсовской «Лавки древностей» – бессмысленность, декларируемую в предыдущем союзе, заменяет пафос полезности цифровых технологий. Однако достаточно начать пользоваться приборами «Электробутика», чтобы понять, что данная концепция пользы резко отличается от той, что несут в себе товары из цифровых супермаркетов. Напротив, за внешним фасадом игры приборы Чернышева и Шульгина содержат в себе совсем не шутливую стратегию: это бунт против корпоративного контроля тех каналов, по которым происходит сегодня дистрибуция информации.

Важно, что, говоря об опасностях консумеризма, Чернышев и Шульгин апроприируют те же стратегии, которые используют политические и экономические силы, поддерживающие эту систему. Они тоже манипулируют потоками информации, но делают это по-своему, далеко от правил, диктуемых рынком. Искажение реальности не спрятано внутри содержания, как в массмедийной индустрии, а манифестируются в самой форме работы. По своей сути их «товары», такие, как, например, «Shining Start» (2002), «Телебластер» (2005), «Super-i» (2005), «Медиазеркало» (2006), «Телезритель» (2007), являются попытками реконструкции посредством развлечения механизма власти и денег, регулирующих индустрию массмедиа в глобальной деревне.

Здесь, как это было и в инсталляциях, рассмотренных ранее, говорится правда. Да, правда, потому что в отличие от индустрии развлечений искусство не врет. Никогда. Это особенно ясно, когда мы, зрители, находимся рядом с произведением и непосредственно воспринимаем энергию художника, потому что в конце концов вера Билла Вийолы в особое предназначение произведения искусства занимают особое место, та же, что и вера Чернышева и Шульгина: «Я принял решение, что самое важное место, где существует моя работа, это не музей, не галерея, не кинозал и не телевизор, и даже не на самих выставочных мониторах, а в сознании зрителя, который смотрит ее. Действительно, только там она и может существовать»[6].

Тех же, кто не сможет сойти с ума, необходимо отправлять на излечение в сумасшедший дом.

Владислав Ефимов, Аристарх Чернышев

[5] Там же.

[6] Viola, Bill. Statements 1989. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994. Thames and Hudson: London, 1995, p. 173.

не только media, но и art

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ

not only the media, but also art

LIYA ADASHEVSKAYA

ПОСЛЕ ТРЕХДНЕВНОГО ПОГРУЖЕНИЯ в пространства тотальных инсталляций Ильи Кабакова выставку Criti-pop в Ермолаевском по первому впечатлению можно было воспринять, как веселый уикенд, а кроме того, при этом переходе испытать смену ощущений Гулливера, правда в несколько иной последовательности – сначала почувствовать себя маленьким человеком, почти мухой, а потом вдруг если не большим, то очень значимым. Хотя в обоих случаях вы оказывались не просто в роли зрителя, но и действующим лицом. С той разницей, что у Кабакова это происходило против вашей воли, то есть, приходя на выставку, вы неизбежно оказывались в массовке, а в Criti-pop свобода выбора все же наличествовала. Но редко кто откажется от главной роли, а уж тем более самой главной. В Ермолаевском не просто все для вас, но более того – без вас этого мира нет. И в этом сила и одновременно слабость интерактива.

Полагаю, некоторых может смутить, как можно сравнивать творчество «последнего художника» и своего рода арт-инженеров?! Арт-деятелей, занимающихся едва ли не серийным производством арт-объектов, стратегически основанных на повторении и обыгрывании законов мира информации и коммуникации и сочетающих в себе интеллектуальный замысел, логическую рефлексию и, конечно, элементы собственно художественного произведения. Иными словами, медиаарта, или искусства новейших технологий. Но, во-первых, хотя желание непременно завершить историю (в данном случае искусства) считаю вполне естественным, продиктованным нашей собственной конечностью, все же провозглашать кого-то «последним художником» слишком самонадеянно. Это мало чем отличается от практики делания звезд. Ну а во-вторых, мне показалось любопытным это сравнение, уж коль в обоих случаях речь идет о тоталитаризме и ставится вопрос о возможности или невозможности ухода от него. В-третьих, речь идет об ощущениях вовлеченного. Однако на этом со сравнениями и закончим.

AFTER A THREE-DAY LONG ABSORPTION by the space of total installations by Ilya Kabakov followed the exhibition under the name Criti-pop at Ermolaevskaya lane. Indeed it was a funny weekend. Criti-pop — is another project in the series of events “Contemporary Moscow”, this time representing the three artists — Alexei Shulgin, Aristarkh Chernyshev and Vladislav Efimov.

Shulgin, Efimov and Chernyshev, either in pairs or alone, stood at the cradle of media art on Russian soil. Namely they were among the first who performed that transgression from the trivial world to the world of art, pioneering previously unused materials and technologies. Alexei Shulgin even became the founder of the Art software, founding new subcategory of "New Media Art".

Today, however paradoxically it can look, he is saing what probably many people can’t agree with: “Media art has disappeared, because the media are everywhere”.

Whatever is the truth, media art had been here and thoy left a fairy good heritage. Its genes have been securely absorbed in the genome of modern art.

Much of what was presented at the exhibition at MMSI goes beyond the classic media art. Therefore, I think it makes sense to consider art objects of Shulgin, Efimov and Chernyshev without strict linking to the latest technologies, high or low, simlarly as the artists themselves did not consider this difference to be substantial, to consider it an example of contemporary art with all the complex problems of the modern world, which it refers, accent and tryes to overcome.

Criti-pop — it’s nothing else as an open attempt to connect in a strange hybrid three components of contemporary art — institutional art, commercial and experimental art, what in itself is a worthy experiment.

Electroboutique (Чернышев)
Утечка данных
Инфоскульптура
2006

Electroboutique (Чернышев). **wowPod**
Интерактивная медиаскульптура
2008

Итак, что такое Criti-pop? Это очередной проект в рамках программы «Москва актуальная», на сей раз представляющий трех художников (все-таки художников) – Алексея Шульгина, Аристарха Чернышева, Владислава Ефимова, которым, несмотря на все ловушки медиаарта, все же удалось, пока во всяком случае, избежать деперсонификации. Для того чтобы было понятно, о чем речь, приведу слова Сергея Тетерина (художника и теоретика медиаарта): «... У данной артистической профессии – медиахудожников – обнаружилась одна роковая слабость: так как они “играют” на новых технологиях, то очень скоро с устареванием и сменой этих технологий уходят в прошлое и забываются и сами произведения медиахудожников. Меняются операционные системы, меняется веб, меняются устройства, волнующие людей – и уже никому не интересно обсуждать даже лучшие медиаарт-проекты пятилетней давности. Это большая проблема для авторов. Тут не то что в вечность не попадешь, тут окажешься забытым через пару лет, если не будешь вечно гнать новизну. Для художника это не слишком продуктивная ситуация, нет возможности «нарастить историю», обзавестись капиталом признанных произведений. Возможно, мы только пена на волнах новых медиа, мы бесконечно пытаемся породить Афродит, а вместо этого исчезаем из памяти со скоростью модных телесериалов. И все время приходят новые авторы, с новыми идеями, чтобы точно так же через несколько лет “пойти в расход”. Такова реальность медиаарта.... Но система координат под названием “медиаарт” очень изящно описывает и объясняет многие сложные явления в современном медиамире. Так что медиахудожников забудут, а медиаарт никуда не денется».

Ну как тут опять не вспомнить Кабакова? Его «Альтернативную историю искусства». Историю не попавших в нее. Тех, чья личная история, не завершившись, растворилась, и потому в общепринятом смысле не состоялась. Тех, кто не был взят в «архив».

Впрочем, к Шульгину, Ефимову и Чернышеву, как уже было замечено, это едва ли имеет отношение, поскольку они, то попарно, то поодиночке, стояли у истоков зарождения медиаарта на отечественной почве. Я не говорю «в мировом масштабе» (на Западе искусству новейших технологий уже лет тридцать). Но в нашем пространстве именно они были среди тех, кто первыми совершали этот перенос через границу из профанного мира в мир искусства ранее не применявшихся в нем материалов и технологий. А Алексей Шульгин вообще стал основоположником арт-софта, одного из подвидов new media art.

Правда, сегодня, как это ни парадоксально, он говорит то, с чем, наверное, многие, в числе которых и Сергей Тетерин, не согласятся: «медиаарт исчез, потому что медиа сейчас везде». Собственно, речь об обратном пересечении границы – о возвращении в зону профанного. И опять Кабаков с его последней инсталляцией «Ворота». Всегда распахнутые. И ты никогда не можешь быть до конца уверен, внутри ты или снаружи? И если сегодня внутри, то не вынесет ли тебя завтра сквозняком перемен (или в результате перепроизводства) наружу? Или наоборот?

Но как бы там ни было, а медиаарт был и успел изрядно «наследить». Его гены надежно вошли в геном современного искусства. Да и художники, вопреки прогнозам, остались. Как, в общем-то, не только остались, но и были архивированы их работы. Что, собственно, не удивительно, так как многое из того, что было представлено на выставке в ММСИ, выходит за рамки классического медиаарта. Поэтому, думаю, есть смысл рассматривать арт-объекты Шульгина, Ефимова и Чернышева без строгой привязки к новейшим технологиям, высоким или низким, тем более что для самих художников эта разница не принципиальна, а как просто современное искусство со всем тем комплексом проблем современного мира, который оно обозначает, акцентирует, пытается преодолеть.

Это искусство взрастили не только те или иные технологии и медиа, но и поп-культура, рынок. Взрастили, сформировали его язык и затем подверглись самой беспощадной критике с его стороны. Но критика имеет смысл, только если вы посягаете на что-то, что офици-

ально рассматривается со знаком плюс. Если же что-то воспринимается как сомнительное, если что-то и так является постоянно критикуемым, то протест возможен только в качестве защиты того, что осуждается. Но почему же мы упорно хотим от современных художников, чтобы они с садистским наслаждением давили на болевые точки, нещадно бичевали наши пороки и т.д? Возможно, потому, что искусство для нас все еще по-прежнему не только товар и развлечение, но и как бы наша совесть. Эдакая секуляризированная, отчужденная от нас самих, но наша. И если вдруг мы видим перед собой другое искусство, безумно похожее на нас самих, у нас возникает ощущение утраты совести (то же и в отношении всякого рода откровений и шизофренических импульсов).

Таким образом, именно в качестве совести критика оказывается включена в общую корзину потребительского спроса любителей и ценителей contemporary art. Более того, ее наличие в произведении обеспечивает ему легитимность. И от того, как это ни парадоксально, легче всего именно в критике заподозрить коммерческую уловку, а потому и говорить о ней всерьез сегодня весьма проблематично.

И именно поэтому этот обязательный ингредиент кухни современного искусства в работах Шульгина, Чернышева и Ефимова не упраздняется, но ощутимо приправляется иронией, которая звучит и в самом названии выставки – Criti-pop. «Коммерческий протест» – так определяют свое искусство художники. Абсурд? Реалии, которые едва ли кого-то могут порадовать. Но именно подобного рода протест мы угадываем сегодня в подавляющей массе критикующих и якобы «вскрывающих нарывы» «социального тела» работ.

А от того вся эта вакханалия аттракционов, технологий, дизайна, игромании, весь этот развлекательный аспект превалирует на выставке, и оказывается неожиданным образом настоящей критикой, выраженным протестом.

Со всех сторон, кажется, так и звучит: «У нас вы можете...», «Сегодня в ассортименте...» и т.п. Ведь и пояснения авторов к работам в проекте «Electroboutique» даны в ключе интеллектуальной рекламы, где концепт переплетается с инструкцией по применению. Вот оно подлинное откровение наших дней – «"Переключатель дискурсов" – универсальное произведение искусства, не зависящее от дискурсной моды. Дискурсы переключаются здесь мгновенно и безболезненно: одним нажатием кнопки зритель попадает из одной означающей системы в другую». Просто мечта любого художника оказаться востребованным на все последующие времена. Ну и, конечно, море критики – и дискурсов, и моды, и потребительского вируса, а заодно и информационного удушья, ведь все эти телевизоры, компьютеры, очки, зеркала, айподы могут все, кроме как использоваться по своему прямому назначению – хранить и нести правдивую информацию. Или, возможно, это о том, что информация всегда в той или иной мере искажена. Правда, возникающая на экране в результате сбоя сигнала картинка увлекает настолько, что все остальное уже несущественно. Все тонет в занимательности «товара». Да, все это продукты производства, товары, а не наша совесть или душа художника. Все это прекрасно украсит вашу коллекцию, интерьер, может стать оригинальным аксессуаром. Ну и уже, во-вторых, в качестве нагрузки, отзовется совестью или чем-то таким, из ряда вечного.

Да и еще один слоган, который мог бы анонсировать и сопровождать Criti-pop – «Руками трогать обязательно!». Ибо без ваших рук или ног и вообще без вас всего этого не будет: Мы работаем для вас! Искусство – для народа! Интерактив, столь важный в современном искусстве, еще одна метафора общества потребления. Художник – зритель, производитель – потребитель. Какая неизлечимая зависимость. Зритель-потребитель вознесен просто на невероятную высоту. Здесь все для него. Он бог и царь. Он творец, а следовательно, и производитель (и не только смыслов, но и самих произведений). Он может казнить и миловать по своему усмотрению. Без него-то и самого художника не будет.

Во всяком случае, в пространстве данного проекта у зрителя может возникнуть ощущение и даже убежденность, что главный-то здесь – он, и все зависит от него. Он может, например, «надуть» художника, что заставит оного воспарить в небеса (Ефимов и Чернышев, интерактивная видеоинсталляция «Пузыри»). Может растоптать (Ефимов и Чернышев, интерактивная видеоинсталляция «I'll Be Back»). Может трансформировать, интерпретировать (что я сейчас и делаю, ибо прежде всего являюсь зрителем) как ему заблагорассудится (Ефимов и Чернышев, интерактивная видеоинсталляция «КоМутация»). Короче, может все. Правда, нет-нет да и закрадется мысль о том, что «этот мир придуман не мною», что уже само вхождение на территорию искусства заставляет его действовать согласно правилам не им придуманной игры. И на самом деле не он кукловод. Но тут же успокоится – без меня-то ведь тоже никак. И двигатель все же я.

Здесь речь не о том, что все действия зрителя и все последствия этих действий запрограммированы и срежиссированы самим художником. Это вопрос технический. Дело в выявлении положения ве-

Electroboutique (Чернышев)
Окончательная настройка. *Интерактивная телеинсталляция.* 2003

Electroboutique (Чернышев и Шульгин)
Californian Ideology. *Видеообъект.* 2008

Out of Control. *Интерактивный медиаобъект.* 2008

щей. Короче, в концепте. Это почти как в вопросе кто из двоих – Бог или человек, – был создан по образу и подобию, кто кого сотворил?

Словом, проблема авторства, копирайта. И почти наивный вопрос: что важнее, произведение или начертанное на нем имя? Если произведение, то это дает надежду миллионам бестолково стучащих по клавишам пишущей машинки обезьян, что в результате (согласно теории вероятности) хоть у одной да получится великий роман (Ефимов и Чернышев, «Война и мир», интерактивная видеоинсталляция). Но это не исключает возможности, что в следующий раз эту же обезьянку не постигнет неудача. А если имя? То у этой самой обезьянки уже по определению не может быть неудачных работ. И вообще не важно, что она там еще настучит. Главное, чтобы подписалась. Пусть даже и не она собственноручно стучала. И не она креативила. Случай не редкий. Имя! Что в современном мире равно бренду. И протестуя в свойственной им манере против подобного положения вещей и тем самым отстаивая значимость именно произведения, художники открыто нарушают закон об авторстве, причем закрепляя это нарушение договором, и покупают авторство у художника Романа Минаева на созданную им работу (Чернышев и Шульгин. «DeLogo», генеративная видеоинсталляция).

Что ж, получается, что Борис Гройс был прав, когда в беседе с Михаилом Рыклиным утверждал: «Сфера культуры, валоризированная сфера — это сфера фирм или марок, будь то «Деррида», «Мадонна», «Кабаков», «Макдоналдс» или «Мерседес», которые оперируют в опасном, проблематичном мире...

...Речь идет только об индивидуальных проектах, внутри которых происходит странная, сложная игра...»

И для того чтобы окончательно снять все эти вопросы и расставить все точки над «и» и соответственно довести идею коммерческого протеста до логического завершения, авторам и владельцам Electroboutique остается в видеоинсталляции «Antiglobalist Disco» хотя бы слегка разбавить веселое многоцветье кружащихся в танце торговых марок именами, то есть брендами, звезд, включая и свои собственные. А уж после этого действительно «объединиться в глобальном танце и отпраздновать конец старой, гуманистической эпохи и начало новой, постинформационной и посткапиталистической. Ведь если капитализм – везде, значит, его уже нет».

Итак, веселый уикенд, как и следовало ожидать, принес тяжелое похмелье. И от этого есть только одно противоядие – сохранять романтическую иллюзию, что капитализм еще не везде, и произведение предшествует, нет, не автору, конечно, но Имени.

И «Ворота» открыты все так же на обе стороны. И для входящих, и для выходящих. И для произведений, и для имен. Вот только сама граница стала предметом торга... Но так было бы о чем торговаться.

Итак, Criti-pop – это не что иное, как открытая попытка соединить в странном гибриде три составляющие современного искусства – институциональное, коммерческое и экспериментальное, что уже само по себе есть эксперимент.

Electroboutique (Чернышев)
Срочно! *Коммуникативная инфоструктура.* 2007

«стой! кто идет?» итоги

ЛЕТО 2008 ГОДА было ознаменовано исключительным событием – в Москве прошла Первая Международная биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?». Биеннале не только заметно активизировала обычно «мертвый» выставочный сезон, но и обозначила новый этап в становлении российского современного искусства. В проекте было задействовано около 70 ключевых арт-площадок Москвы, в числе которых не только главные художественные музеи, галереи и культурные центры столицы, но и клубы, кинотеатры и другие институции. Это лишний раз доказало, что современное искусство постоянно расширяет свои границы, обретая свою нишу в новых, порой неожиданных пространствах.

Выставки биеннале прошли в Московском музее современного искусства (на Петровке, в Ермолаевском переулке и в галерее «Зураб» на Тверском бульваре), в Государственном центре современного искусства (Большой и Малый залы), Государственной Третьяковской галерее, Центре современного искусства «Винзавод», Центре современного искусства «М'АРС», ПРОЕКТ_ФАБРИКА, Stella Art Foundation, МедиаАртЛаб, художественном фонде «RuArts», культурном центре «Арт-Стрелка», фонде «Эра», Зверевском центре современного искусства и во многих других местах.

К проекту присоединились мультимедиа-лаборатория галереи А3 и OparaStudio, организовавшие традиционный летний выезд в резиденцию ARTFOR.

Также состоялись поездки в арт-лагерь Веретьево, где были реализованы перформансы, круглые столы и создан ряд инсталляций, осуществление которых в городском пространстве было бы невозможно.

Биеннале стала поистине экспериментальной площадкой, где авторы получили возможности для экспонирования своих работ.

Интерес к проекту со стороны молодых художников и их кураторов превзошел все ожидания организаторов биеннале. На участие в основном проекте было подано более 700 заявок из городов России (Москва и Санкт-Петербург, Екатеринбург, Ижевск, Воронеж, Самара, Орел, Красноярск, Архангельск, Пермь, Нижний Тагил, Новосибирск и другие), стран ближнего (Беларусь, Украина, Молдова, Эстония, Латвия, Узбекистан) и дальнего (Италия, Испания, Германия, Франция, Великобритания, Австрия, Нидерланды, Греция, Швеция, Финляндия, Болгария, Чехия, Израиль, США, Мексика, Куба, Китай) зарубежья.

Для участия в биеннале были отобраны произведения российских и зарубежных художников новой генерации, работающих в области современного искусства с использованием новейших стратегий, концепций и технологий (индивидуальные, коллективные или в составе кураторских проектов). Возраст участников на момент открытия биеннале должен был не превышать 35 лет, и особое предпочтение отдавалось авторам, произведения которых не экспонировались на крупных персональных выставках.

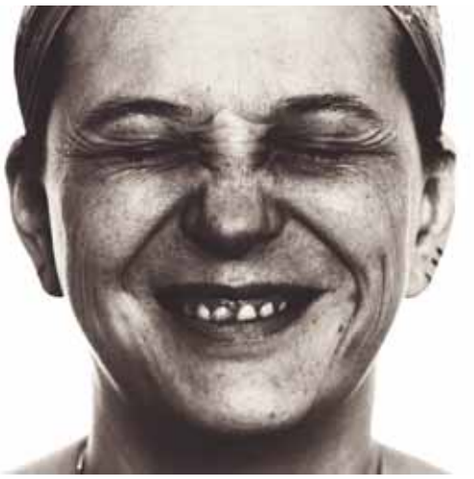
В программу биеннале также вошли кинопрограмма, круглые столы и научные конференции, серия концертов молодых экспериментальных групп.

Среди многочисленных гостей биеннале были замечены критики всех ведущих периодических изданий, иностранные журналисты, авторитетные искусствоведы, а также практически все знаменитости московской арт-сцены: директора музеев, известные галеристы, кураторы, художники и многие другие. Также было отмечено рекордное число посетителей – более 35 тысяч человек. Из них 15 тысяч посетителей побывали на трех площадках Московского музея современного искусства.

(Начало обзора биеннальных событий см. в ДИ №5 2008)

актуальное искусство для дипломатов

ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА, КУРАТОР



Мария Ионова-Грибина
Они мечтают. *Фотография.* 2007–2008

ВЫСТАВКА «Сослагательные наклонения» родилась очень неожиданно. Буквально за две недели до открытия биеннале стало известно, что резиденция посла Евросоюза в Москве предлагает свое помещение как одну из выставочных площадок. Это помещение не является выставочным залом в традиционном понимании. Многофункциональное пространство, предназначенное для совещаний, приемов, круглых столов. Я решила, что это даст нам возможность показать работы молодых художников еще более широкому кругу публики. Публики интересующейся, но не имеющей представления о тенденциях развития молодежного искусства России.

Как познакомить такую публику с молодежью? Кого и как выбрать, чтобы не только представить пластические решения, но и показать интеллектуальную составляющую творчества молодых?

Давно хотелось сделать камерную выставку, посвященную теме человека, осмыслению его места в мире и природе, размышлениям о внутренних и внешних проблемах, которые окружают нас сегодня. Именно поэтому были подобраны работы, рассматривающие разные состояния человека: от изгнания из рая до переживаний пациентов сумасшедшего дома, от таинственного мира за закрытыми глазами до трагедии вынужденной эмиграции. Вопросы, ответы на которые каждое поколение ищет самостоятельно, переосмысляя предыдущий опыт и предлагая новые интерпретации.

За последние несколько десятков лет мир начал стремительно уменьшаться. Посредством современных средств связи и массовых коммуникаций то, что еще недавно казалось бесконечно далеким, приблизилось к нам на расстояние подключения к Интернету. События, происшедшие буквально несколько минут назад на другом конце земли, оказываются у нас на мониторах практически мгновенно. Выставка пытается ответить на вопрос: каково молодому человеку жить в этом мире?

На выставке были представлены как техники классические, такие как живопись и фотография, так и инсталляции, которые довольно редко экспонируются в пространствах, не созданных специально для музеев и галерей, обладающих своим цветом и обставленных мебелью. Художники, приглашенные для участия в «Сослагательных наклонениях», очень разные, доселе не выставлявшиеся вместе: живописный цикл Тимофея Караффа-Корбута, фотопроект Марии Ионовой-Грибиной, фотоманифест Марии Иванидзе и Ксении Шафоненко, компьютерные принты Якуба Билла, инсталляция Екатерины Гавриловой и Петра Жукова и проект Александра Полукарова.

Залы первого этажа и лестничные пролеты были отданы фотопортретам Марии Ионовой-Грибиной «Они мечтают». Маша в течение года делала портреты художников, фотографов, кураторов и других деятелей арт-тусовки. Фотографии людей с закрытыми глазами. Многих легко узнать, другие идентифицируются с большим трудом, но это не имеет особого значения, поскольку притягивает не столько знакомое лицо, сколько желание заглянуть за эти закрытые или зажмуренные глаза. Хочется понять, что же видят, о чем думают эти люди? Зажмурились они от страха или прикрыли глаза от усталости? А может быть, они просто спят?..

Работы Тимофея Караффы-Корбута — это серия современной живописи «Райская жизнь» как осмысление мифа о потере прекрасного, утрате счастья и гармонии с миром в обмен на свободу, столь дорогую современному человеку.

О свободе и несвободе выбора, на мой взгляд, и работа Екатерины Гавриловой и Петра Жукова «Чемодан», экспонированная в одном из залов рядом с живописными работами Тимофея. Запись Иосифа Бродского, читающего стихи, доносящаяся из закрытого старого потертого чемодана, наталкивает на размышления о непостоянстве состояния покоя, о нашей зависимости от внешних сил, перед которыми мы малы и слабы, их способности разрушить наше существование и отправить в никуда, разбив и сокрушив все, что мы считали своим миром.

Работа Марии Иванидзе и Ксении Шафоненко «Физиология глобализации» оставляет человека голым и унифицированным перед лицом сегодняшнего мира, стремящегося стереть национальные и социальные различия, превратив нас в массу потребителей единой низкопробной «культуры».

К этому ли стремились бунтари 1960-х, устраивая студенческие протесты и совершая революцию в мировоззрении современной культуры? Именно им посвящены работы польского художника Якуба Билла, выполненные в технике 3D-графики. Странные вытянутые маски то ли инопланетян, то ли персонажей комедии дель арте при большом формате создают гнетущий образ оборотной стороны свободы. Как вывернутая наизнанку кожа, бунт 68-го перерос в идеологию общества потребления.

И еще один автор — Александр Полукаров. Его инсталляция состоит из маленьких скульптур, сделанных из пластика пациентами психиатрической больницы имени Александрова, они соседствуют с карандашными портретами авторов и небольшой табличкой с указанием их диагноза. Художник расположил затейливые скульптурки на светящихся и крутящихся подставках для мобильных телефонов, поместил портреты в рамочки из ИКЕИ, противопоставив таким образом мир потребителя с его внешними атрибутами благополучной социализации тому, что происходит внутри «больной души». С теми образами, которые создаются больными людьми. Поражает то, что, только прочитав таблички с указанием диагноза, мы понимаем, что за скульптуры перед нами, настолько тонка грань между безумием и здравомыслием. Чем навеяны эти образы, психическим заболеванием или просмотром какого-нибудь «Дома-2»? В современном социуме те из нас, кто должен, казалось бы, быть вне его, оказываются внутри, а мысли и образы, что должны были быть скрыты глубоко внутри, выходят наружу.

тексты вне контекста, или игры в «классиков»

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ

НЕКОТОРЫМ участникам биеннале молодого искусства повезло уже в самом начале творческого пути оказаться со своими работами в Третьяковке. В музее на Крымском Валу прошла программа выставок «Контекст», подготовленная сотрудниками отдела образовательных программ Третьяковской галереи, объединившая инициативы молодых художников, кураторов, творческих студий.

Цель программы — рассмотреть «феномен молодого искусства в контексте художественного музея». Хочется сразу заметить, что говорить о «феномене» молодого искусства в настоящее время пока не приходится. И если с контекстом все в порядке, то с предложенными авторами текстами все выглядело преимущественно довольно грустно.

Тема для двух проектов программы «Контекст» была выбрана вполне музейная, можно сказать, искусствоведческая: судьба традиционной формы изобразительного искусства — картины. Это проекты выпускников «Суриковки» — «Аккумуляция» (куратор Дарья Котлярова, ГТГ) и «Картина. Хорошо забытое старое» (куратор Наталья Сидорова, ГТГ).

Возникало впечатление, что в проекте «Аккумуляция», представляющем собой громоздкую инсталляцию из множества павильонов-коробок, авторы попытались создать модель современного искусства, аккумулирующего в себе всевозможные жанры, виды, техники прошлого и настоящего с прицелом протащить все это в будущее. Письмена современного искусства действительно напоминают палимпсест. И современное культурное пространство действительно отличается перенасыщением, и не только информационным. Но как бы там ни было модель у молодых художников получилась малоубедительной в пластическом плане. Правда, ощущения «болтливости» им добиться удалось. Однако ассамбляж очень напоминал барахолку или даже свалку. Подспудно прочитывалась мысль, что все это пора отправить в мусорный контейнер — идеи начала XX века. Но судя по пресс-релизу, такого замысла не было. Да и ничего нового взамен не предлагалось. Или же подразумевалось, что современный художник, как нищий в куче отбросов, роется в архивах истории искусства, выискивая там, что еще может пригодиться, если его пропустить, условно говоря, через фильтры фотошопа? Или же речь шла о том, что в головах современных людей, а в их числе и молодых художников, неразбериха? Словом, все сугубо неясно.

Проект «Картина. Хорошо забытое старое (Опыт практического искусствознания)» тоже мало порадовал. Заявленные в пресс-релизе вопросы — «Если картина мира — система интуитивных представлений о реальности, меняющаяся от эпохи к эпохе, то собственно «картина» — визуализация этой системы. Как выглядит эта визуальная модель в начале третьего тысячелетия, что такое «картина» в современном искусстве — «окно в мир», «вещь в себе», «граница», «элемент дизайна», «информационный объект»? — на практике не прозвучало. Не говоря уже об ответах. Практика прямого цитирования, использованная в работах, — ход действительно уже старый, но, увы, еще не настолько забытый, чтобы выдавать его за нечто оригинальное. Короче, ни игра в «классиков», ни игра с классиками, ни игра в классики явно не задались.

Ну уж коль речь зашла о классиках, то можно вспомнить роман классика юмористической фантастики Боба Шоу «Who goes there?», перевод названия которого на русский имеет два варианта. Один — «Кто здесь?» А второй – почти одноименный с названием биеннале — «Стой, кто идет?» Речь в нем ведется о космическом легионе, который занимается насильственным навязыванием жителям других планет излишков земных товаров. Так вот, попасть в космические легионеры можно только в обмен на изъятие некоторой доли воспоминаний. Полагаю, что и в данном случае, а впрочем, не только в данном, авторам не помешало бы кое-что подзабыть, дабы освободить место для идей поновее.

Еще один проект в рамках программы «Контекст» был подготовлен ММСИ — «Колодцы» (куратор Алена Лапина). «Образ колодца... олицетворяет коррумпированность российской арт-системы...

Закольцованность, как некая безысходность... невозможность изменить окружающую действительность. Художники обращают внимание московской общественности на актуальные проблемы, связанные с развитием искусства в регионах России» (из пресс-релиза). Понятно, что выстраивание отношений между регионами и столицей — одна из главнейших задач, которую ставят организаторы биеннале. И возможно, поэтому, а также и потому, что авторы «Колод-

цев» — художники хоть и молодые, но не такие уж безвестные, возникает подозрение, что работа эта, что называется, сочинение на заданную тему. Глядя на этот «слезный» проект, хочется, перефразируя слова одной из песен Макаревича, заметить: «Если реки никуда не текут — они забыли про море». Хотя, конечно, старые деревянные лодки в центре Москвы впечатляют своей архаичностью и архиэпичностью, ну и размещение инсталляции во внутреннем дворике, а не в каком-нибудь зале музея — опять же ход, поддерживающий концепцию оторванности, — очень даже удачен. А что касается коррумпированности Москвы, которая по-прежнему «слезам не верит», то практически все без исключения галеристы застыли в томительном ожидании новых интересных авторов, откуда бы родом они ни происходили. И хочется надеяться, что биеннале молодого искусства и в этом плане, и в плане активизации регионов не пройдет безрезультатно.

Кроме названных в играх с контекстом приняли участие и ученики студии ARTFOR, сделавшие коллективную инсталляцию «Столпы русского авангарда», посвященную творчеству Татлина, Малевича и Кандинского. Колонны второго и третьего этажа они обернули в листы, изрисованные соответствующими мотивами.

В выставку также вошла серия сольных мультимедийных проектов. Это инсталляция «Apatheia» Мартины Анагносту (Греция), созданная под впечатлением от московского метро; интернативные видеопроекты «Move me» Дариуса Форингера (Германия), «Восприятие движения» Сергея Коцуна (Москва) и «Немовля/инфант» Анатолия Слойко. Пожалуй, именно мультимедийные проекты выглядели на этой выставке наиболее убедительно. Хотя их авторы никаких глобальных вопросов не ставили и проблем не решали. Просто выглядели более качественно, ну а интерактивные работы еще и как-то помогали развеять скуку выставки в целом.

«невидимое различие»

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ, СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ
КУРАТОРЫ

Принципиальным респондентом биеннальной выставки «Невидимое различие» в галерее «АртСтрелка-projects» мы выбрали вошедшую в анналы современного художественного процесса экспозицию «Бесконечная загадка. Дали и магия многозначности». Она проходила в залах дюссельдорфского Кунстпаласта в феврале — июне 2003 года. Идея той выставки принадлежала Жану-Юберу Мартену, тогда директору дюссельдорфского Кунстпаласта, ныне куратору Третьей Московской международной биеннале современного искусства.

Господина Мартена, склонного к экстравагантной и непредсказуемой аранжировке памятников культуры различных эпох, вдохновили идеи известного ученого Эрнста Гомбриха, изложенные в книге 1960 года «Искусство и иллюзия». В книге рассказывается о визуальных куншткюках: «картинах-обманках», «картинах-пазлах», анаморфозах и прочих курьезах. Причем рассматриваются эти куншткюки в контексте психологии восприятия, суммы знаний той или иной эпохи. Мартену выбранный Гомбрихом аспект интерпретации очень понравился. В залах дюссельдорфского Кунстпаласта было полно замысловатых Trompe l'oeil, привезенных из музеев различных городов Европы (Амстердама, Берлина, Брюсселя, Парижа, Цюриха, Кельна, Милана, Мадрида), а также из Метрополитен и Гуггенхайм-музеев Нью-Йорка. В итоге выставка получилась о критериях познания как такового, о тех маргиналиях культуры (визуальных мутациях), что корректируют нашу самодовольную, рационально устроенную картину мира. Растерянные и сконфуженные, мы попадаем в другие закоулки познания с иной сеткой пространственных, языковых и смысловых координат.

В визуальной культуре прошлого именно глаз становился проводником тех смыслов, что поправляют и дополняют наше знание о мире и самих себе. Важнейшим условием удачной игры в «не верь глазам своим» была все-таки память об изначально правильной картине мира. Эту память хранила миметическая традиция былых эпох.

В современном искусстве не приходится говорить о презумпции правильности. И участницы проекта «Невидимое различие» не дают зрителю тех привычных подсказок, что игру в старые обманки делали часто уютной и респектабельной. Сегодня остается фиксировать «видимые» ассоциации образов, имея в виду главное: содержанием интеллектуальной работы будут исследование структуры различий и выявление условного, подвижного и ангажированного характера оптики различения.

Три художницы — Ирина Корина, Диана Мачулина и Жанна Кадырова — образуют совершенную в своем роде фигуру проекта, в которой ускользающий, номадический концепт «невидимого различия» обретает силу и полноту нового языка. Они радикализирует вопросы современности в чистом формотворчестве, «не изображая видимое, а делая видимым...» (Пауль Клее) механизмы и смыслы реальности.

Объекты Жанны Кадыровой — это вопиющее вторжение эстетики стройки в строй возвышенного, фактически его катастрофа. Ее объекты отсылают к контексту становления, который оказывается носителем стиля, эстетики, идеологии и характеризует строящуюся Москву, Киев и само неустойчивое, насыщенное энергией состояние человека в городе. Это состояние хорошо ложится в тот порядок различения и иронического микса идеологий, с которым работает Жанна Кадырова.

Ее вертикально экспонируемая «Ракушка» отсылает к татлиновскому памятнику Третьему Интернационалу, а с учетом экспозиционного контекста — еще и к раздражающей фигуре институциональной угрозы. Объект также сообщает о зооморфном (нечеловеческом), мертвом (ракушка — дом после смерти), хищно-порнографическом. Монументальная и простая форма удерживает прикосновения зрителя ко всем этим прочтениям, но не сводится ни к одному из них.

Ироническая тематизация новой идентичности и социального статуса, утверждаемого через строительное обновление, — наглядный

Яков Каждан
Forever Young. *Перформанс Проект «Сверхновая вещественность. Разгерметизация. Ч. 1.» А. Паршикова*

Нагина Сайфулаева
Подойдите ближе. *Звуковая скульптура*
Проект «Сверхновая вещественность
Разгерметизация. Ч. 1.» А. Паршикова

мотив кафельных поверхностей любого объекта Жанны Кадыровой. Но облицовочная плитка, сталкивая внимание зрителя в обыденность и стереотип статуса, указывает лишь на поверхность социализированного желания. Социальный шаблон дает готовые модели для индивидуальных различий (несущественных и формальных) и закрывает респектабельной, конвенциональной поверхностью — гигиеничным кафелем — различия сущностные, экзистенциальные. Через обманчивую и многозначную предметность объекта, через его симулятивную тяжесть и нежность рождается порядок онтологический, в котором приходится заново называть себя, находя свое отличие от всего остального.

Диана Мачулина исследует власть и преступление как режимы трансгрессии. Ее интересуют пограничные проявления, в которых антиподы становятся неотличимы друг от друга, это фантазматические формы невидимого врага, то есть формы отсутствия. Они заполняются трансгрессией, логика которой объединяет серию абсурдных натюрмортов «Прощай, оружие!». Изображенные на них предметы изъяты службами безопасности аэропортов. Романтичный медальон с прядкой волос в этой логике превращается в биоматериал и в качестве такового становится генетическим маркером цели для биологического оружия. Апельсиновый сок составляет часть взрывчатой смеси. Предметы оказываются одновременно необходимыми и запрещенными, один и тот же человек может быть жертвой и носителем угрозы, натюрморт — документальным свидетельством, разные формы заботы о человеке (комфорт и безопасность) противопоставляются друг другу.

Работа «Труд» — это живописное воспроизведение фотографии в газете «Труд». При переносе фигуры М.С. Горбачева в подобающий ему центр композиции узнаваемая лысина осталась лежать на столе у Терешковой. Документ, призванный свидетельствовать о реальности, одновременно свидетельствует об особенностях, отличиях сегодняшнего дня и его месте в истории. Реальность осознается как непрерывная травма, и ее последствия постоянно исправляются в ортопедических репрезентациях власти. Даже свидетельство становится формой такой ортопедии, превращаясь в лжесвидетельство.

Поэтика Иры Кориной — это поэтика пограничных интонаций, поэтика игры с контекстами и экзистенциальной тревоги. Сырьем для ее инсталляции «Нервная почва» стали артефакты советского быта — деревянные картинки-интарсии, выполненные из тонких полос древесины. По их мотивам Ира создает большие панно и покрывает их самоклеящейся пленкой, имитирующей разные породы древесины. Соединенные между собой стены-аппликации образуют часть дома с пыльными углами и паутиной в щелях. Многократно увеличенные сюжеты советских картинок становятся основой для силуэтов состарившихся лыжников и зябнущих старушек. Убедительное инсталлирование придает поверхностям глубокую эмоциональную достоверность.

«Нервная почва» в наименьшей степени отдалена от идеи «Бесконечной загадки» Жана-Юбера Мартена. Ира Корина подхватывает предложенную им миметическую игру, но ведет ее по своим правилам. Если Жанна Кадырова и Диана Мачулина препарируют сходство, чтобы обнаружить различие, то Ира Корина, добираясь до глубин исторической обреченности, в непреложном различии разных эпох обнаруживает постаревшее сходство. Ирина инсталляция, «не изображая видимое, а делая видимым», становится в проекте центром размышлений об истории.

Работы художниц, объединенные проектом «Невидимое различие», сообщают о симптоматике современности, которая конституирует себя через становление и утверждение различия по сравнению с прошлым, то есть с историей.

Ирина Корина
Изба
Из серии «Нервная почва»
Проект «Невидимое различие»
А. Евангели, С. Хачатуров

Жанна Кадырова
Ракушка
Проект «Невидимое различие»
А. Евангели, С. Хачатуров

первый опыт «лаборатории»

СОНЯ ТЕРЕХОВА

ОДНИМ из наиболее интересных и свежих проектов биеннале оказалась «Лаборатория. Опыт 1» — первая выставка галереи «Лаборатория». Представлены работы Арсения Жиляева, Ильи Трушевского, Натальи Зинцовой, Романа Сакина, Хаима Сокола, Игоря Битмана, Дианы Мачулиной, группы «МишМаш», Дарьи Буюн, Дмитрия Степанова, Владимира Никишина.

Место, время и политика данного мероприятия предельно характеризуют и отражают пути движения современного искусства. Другое дело, что новое пространство (куратор Дарья Пархоменко), не ищет легких путей. Искусство здесь находится в тесном сотрудничестве с наукой. Поиск некоего синтеза, нахождения общего и обнаружение серьезных различий между, казалось бы, уже плотно соединенными искусством и новыми технологиями. Как ни странно, баланс получается практически идеальным. Нет в работах художников ни вычурности, ни перебора. Все на своих местах. Словно наука становится катализатором, который помогает справиться с излишним артистизмом. Изначально, покорила всех Дарья Буюн, представившая с виду простой проект « + / – ». Завораживает простота и пустынность, отстраненность. Зритель оказывается в темной комнате, в которой находятся вибрирующие, светящиеся нити. В первый момент непонятно, как работает этот механизм, именно это и становится загадкой «лаборатории». От красоты Буюн не отходит, это определенный плюс ее искусства.

Диана Мачулина предлагает перерезать череп, на который нанесено алмазное покрытие. Само действие становится как бы немыслимым, да и пила закреплена так, что надрез, который предлагается совершить зрителю, невозможен. Ну и алмазы отсылают к наиболее дорогому произведению искусства всех времен и народов, черепу изготовления Дэмьена Херста.

«Картезианский портрет» Хаима Сокола представляет схему человека из составляющих его жиров, углеводов и... какие там еще есть составляющие. Хаим дает результат, окрашенный в цвета, выбранные им по результатам спектрального и не только спектрального анализа.

Плотная работа с научными деятелями подтверждается фотографиями и протоколами совместных конференций весьма зрелых физиков и почти юных художников. Здесь состоялась наконец мирная встреча физиков и лириков, но, конечно, совсем не на той основе как думалось пятьдесят лет назад. Судьба свела людей, находящихся в состоянии житейской неопределенности, но сохранивших надежду на познаваемость если не мира, то искусства и науки. Не всем это показалось нужным. Например, физик по образованию Илья Трушевский отказывался от намеков на какое-либо давление со стороны ученых на свое искусство. Заданная тема и собственное ее развитие ему ближе. А вот Арсения Жиляева общение с миром науки явно вывело за пределы хаотических экспериментов к ясно обозначенной форме. Серия небольших холстов, изображающих вертикальные линии, похожие на спектры, но спектры черно-белые, не существующие в природе, выглядит изящным продолжением абстрактной живописи 50-х годов XX века – эпохи доминирования науки над умами; но где теперь наука? А Барнетта Ньюмена могут и хотят воспроизводить.

ПОСЛЕСЛОВИЕ КУРАТОРА

В выставке молодых художников «Laboratoria. Опыт 1» главное – интрига взаимоотношений современного искусства и науки. Их пересечение, диалог и соперничество представляют собой два измерения единого инновационного процесса, порождают вопрос о возможности альянса научного и эстетического познания.

Идея художника-ученого – homo universale – берет начало в культуре Ренессанса, а наиболее ярким ее воплощением является Леонардо да Винчи. Сейчас ясно, что это был идеал, и на практике человек не универсален, а специализирован. Тем не менее мечта о том, чтобы охватить мир одновременно и художественно, и научно, осталась. Проблема оказалась в том, что воплощение этой мечты – редкость, и еще реже оно приводит к успеху, в то время как успех – критерий деятельности. Но пространства для реализации этой утопии продолжают возникать. С одной стороны, воплощение идеи является неосознанным стремлением к целостному постижению современности, а с другой – отчетливым пониманием изначальной фрагментарности и принципиальной несистематизируемости представлений о жизни современного общества.

В 2007–2008 годах в лабораториях институтов, занимающихся разработками в области нанотехнологий, «Laboratoria»[1] концептуально спроектировала целую серию художественно-научных мастерских с участием молодых художников и ведущих ученых: профессора Льва Трусова, ведущего специалиста РНЦ «Курчатовский институт» Виктора Мальцева, академика Генриха Иваницкого и других.

В беседах с учеными, включаясь в научный процесс, художники открыли для себя возможности инновационных наноразработок, совпадения и различия художественных и научных методов. В непосредственном сотрудничестве оказалось возможным создать новое интеллектуальное и дискуссионное поле. Опыт этих встреч инспирировал появление качественно новых произведений, отвечающих современной тенденции смешения и гибридизации художественных форм. Ученые, в свою очередь, почувствовали общность интересов и вступили в диалог. Более того, они принимали участие в создании работ: знакомили со своими разработками, вдохновляли художников («Сигналы» Наташи Зинцовой, «Голубая кровь» Ильи Трушевского), иногда вносили пожелания и критиковали их идеи («Вечная жизнь» Дианы Мачулиной), участвовали в создании работ («Это не Магритт?» группы «МишМаш») и даже выступали как соавторы («Единомыслие» Владимира Никитина). Благодаря этому сотрудничеству художники получили уникальную возможность включиться в научный процесс и уже с этих позиций внесли свой вклад в эстетическое понимание науки и принципов научного мышления. Так, минималистическая графика Арсения Жиляева наполнена переживанием бесконечных пульсирующих математических рядов, «математического Возвышенного». Инсталляция «Сигналы» Наташи Зинцовой была вдохновлена размышлениями о тонкой границе между природной и искусственной материями. Проект «Большой взрыв» Игоря Битмана находится на грани шизоидных поисков построения систем восприятия причинно-следственных коммуникаций. В контексте возрастающей специализации знаний Хаим Сокол в видеоинсталляции «Не понимаю» проблематизирует культурную и лингвистическую относительность художественного и научного языка.

Группа произведений составляет критическое направление научно-художественного дискурса: инсталляция «Вечная жизнь» Дианы Мачулиной, инсталляция «Голубая кровь» Ильи Трушевского, работа «Картезианский портрет. Anamnesis» Хаима Сокола, наводя на мысль о том, что эффективность и прогресс оказываются этически неоправданными. Искусство может выполнять роль промоутера науки, в художественной форме раскрывая смысл научных достижений. И это может быть как рекламой, так и антирекламой. Примером такого подхода выступают произведения группы «МишМаш»: «Это не Магритт?» и «Деконструкция катастрофы», навеянные модной темой нанотехнологий. Важное значение в этом проекте имеет процесс общения, коммуникации художников и ученых. Теме диалога Рома Сакин посвятил свою интерактивную скульптуру — памятный знак «19 декабря 2007. Первая встреча ученых с художниками».

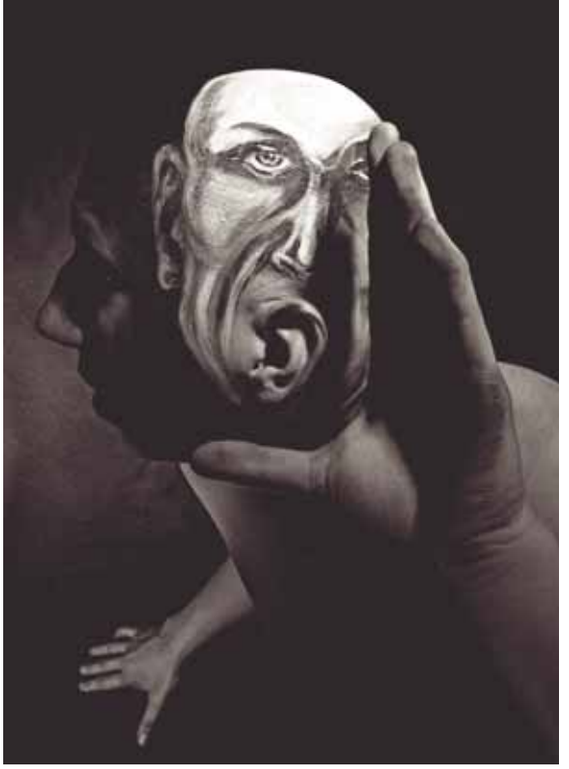
У этих двух сообществ появилась возможность для конструктивного общения и сотрудничества. «Опыт 1» – это начало серии опытов, а дискуссии ученых и художников будут продолжаться в режиме «ученых советов». Этим занятиям и посвятит свою деятельность «Laboratoria». Художественное видение науки может быть параллельным, способным не только выстраивать коммуникацию с обществом, но и стимулировать плодотворные научные исследования. Наука же дает искусству шанс стать актуальным и за пределами его собственной территории.

ДАРЬЯ ПАРХОМЕНКО

[1] В рамках проекта «Laboratoria. Опыт 1» были проведены серия художественно-научных мастерских (19 декабря 2007 года в Московском институте стали и сплавов, в аналитическом центре «Материаловедение и металлургия»; 22 января 2008 года в Государственном научно-исследовательском и проектном институте редкометаллической промышленности «ГИРЕДМЕТ»), а также «Ученый совет» (18 мая 2008 года в рамках международной ярмарки «Арт-Москва»).

«чужие сны». премьера необычного спектакля

АЛЛА ЖУРАВЛЕВА



В этом году биеннале молодого искусства поразила своим разнообразием. Современное актуальное искусство представили самые видные арт-площадки Москвы, фестиваль объединил выставки, видеопоказы, перформансы и концерты нового творческого поколения. Настоящим праздником для любителей современного искусства, по мнению публики и критиков, стал спектакль «Чужие сны» молодого режиссера Филиппа Ситникова по мотивам графики Елены Деми. Представление стало ярким явлением этого театрального сезона. Спектакль объединил пластический театр, боди-арт и видеоарт. В спектакле нет реплик. Основным художественным языком являются визуальные искусства. Зрители стали очевидцами органичного единства графики, жеста и видео (режиссер Константин Виноградский). Это редкий пример в современном театре, когда сочетание видеопроекции и непосредственного действия на сцене производит столь сильное впечатление на зрителя. Фантазия художников погружает нас в сюрреалистический мир снов. Главный герой спектакля – современный человек, измученный диктатом мегаполиса, в поисках своего лица проходит ряд духовных испытаний. Пережив череду кошмаров, он находит освобождение в любви. Любовь побеждает все страхи и комплексы. Вместе с героем мы погружаемся в мистическую атмосферу черно-белых фантазий и в финале переживаем подлинное очищение. Финальная сцена – своеобразный манифест современного искусства. Зрители становятся свидетелями подлинного таинства творчества – исполнители буквально плещутся в краске. Зрелище феерическое.

В спектакле заняты Л. Косенкова, М. Дорофеев, А. Запускалов, И. Ковалева, Н. Хусаинова. Премьерные показы прошли в «Быстром театре» клуба «JUSTO». В клубе также представлена выставка фотографа М. Калмыкова на тему работ Е. Деми.

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Министерство культуры Мексики
Посольство Мексики в России
Московский музей современного искусства

представляют:

ВЫСТАВКУ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА МЕКСИКИ

«ABCDF: ПОРТРЕТЫ ГОРОДА МЕХИКО»

в рамках фестиваля

МЕКСИКА В МОСКВЕ

[искусство] [музыка] [кино] [кухня]

12 ноября — 7 декабря 2008

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ на ГОГОЛЕВСКОМ БУЛЬВАРЕ, 10 (М. КРОПОТКИНСКАЯ)

Музей работает ежедневно с 12.00 до 20.00
Последний понедельник месяца выходной
(495) 694-66-60

Спонсоры фестиваля и выставки: De Dietrich LES NOUVEAUX OBJETS DE VALEUR НОВЫЕ ОБЪЕКТЫ ЦЕННОСТИ, PROMÉXICO Trade and Investment

Партнёры фестиваля и выставки: МУАР, Новый Восток

www.mmoma.ru

апология «плохого»

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ВАДИМ РУДНЕВ, ФИЛОСОФ, ПСИХОЛОГ, КУЛЬТУРОЛОГ

ДИ. *Вы называете себя апологетом всего «плохого» в философии и психологии. В частности, истерии, безумия и прочего, что с точки зрения банального суждения является аномалией, патологией, отступлением от нормы.*

Вадим Руднев. Деление между нормой и патологией возникло сравнительно недавно. Раньше все люди были безумными и не понимали этого. Они жили в состоянии бреда. Как говорят психологи, они не тестировали реальность. Не понимали, что это такое. Не отделяли внутреннее от внешнего. Вслед за Лаканом я считаю, что норма – это хорошо компенсированный психоз.

ДИ. *Но безумный, а точнее, тот, кому мы ставим такой диагноз, никогда не понимает, в чем его безумие. Он органичен той реальности, которая живет в его представлении. Для него безумны скорее все остальные, которые диссонируют с его воображаемой реальностью. Об этом ведь ваша книга «Диалог с безумием»?*

Вадим Руднев. Не существует единой, фундаментальной реальности для всех типов личностей, а есть в каком-то смысле объективно существующие миры-реальности сангвиника, депрессивного человека, шизоида и т. д., то есть реальностей столько, сколько психотипов и психопатологий.

Сейчас же вообще изменилась характерологическая парадигма. Очень много появилось людей с шизотипическим характером. В советские времена это называлось «вялотекущая шизофрения» – диагноз, который был поводом для того, чтобы посадить человека в психушку. Сегодня подобные характеры распространены. Сорокин к таким относится, покойный Дмитрий Александрович Пригов. Это личности как бы, построенные из осколков различных характеров, и поэтому они наиболее талантливы, так как видят и то, и это – они стереоскопичны.

ДИ. *Мы часто, характеризуя человека, говорим: у него плохой характер. Или, наоборот, хороший характер. Как это связано с различными типами сознания?*

Вадим Руднев. У психологов свое деление на плохие и хорошие характеры. Хорошие характеры – это те, с которыми удобно работать, они зависимы от психотерапевта. Это, например, циклоиды, сангвиники, психастеники. Плохими же считаются те, с которыми работать трудно. Это истерики – они капризные, эпилептоиды – напряженно-авторитарные личности. Такой человек с трудом придет к психотерапевту. И я в своих работах, таких как «Апология истерии», «Апология нарциссизма» и других, пытался понять эти характеры, их апологизировать.

ДИ. *Сфера деятельности, которую выбирает для себя человек, как-то связана с его психотипом?*

Вадим Руднев. Ну например, эстрадные певцы, телеведущие склоны к истерии. А ученые, глубокие писатели – скорее всего шизоиды, то есть углубленно-замкнутые личности, которые с трудом идут на контакт.

ДИ. *А художники?*

Вадим Руднев. Художники бывают очень разные. Например, все постимпрессионисты были психастениками. Делакруа был истериком. Шишкин и Роден – эпилептоидами. Среди художников есть и сангвиники, и кто угодно.

ДИ. *Это как-то находит отражение в творчестве?*

Вадим Руднев. Все скульптуры Родена крайне напряжены. Напряжение чувствуется и в картинах Сурикова. В психологии есть даже такое направление – терапия творческого самовыражения, которую придумал мой учитель Марк Евгеньевич Бурно. Свою теорию он строит на изучении характеров по произведениям искусства.

ДИ. *А насколько корректно ставить знак равенства между произведением и автором? Исходя из анализа произведения ставить диагноз его создателю? Например, Оскар Уайльд, да и не только он, сопротивлялся тому, что его отождествляли с произведениями. В книге «Три любви Достоевского» Марк Слоним, в значительной степени опираясь на романы писателя, выявляет его патологические наклонности и подавляемые желания. Здесь и сложные взаимоотношения с отцом («Братья Карамазовы»), и патологическая тяга к слишком юным созданиям (Свидригайлов в «Преступлении и наказании»), и т.д. То есть Слоним соотносит персонажей романов Достоевского с самим писателем. Так сказать, воссоздает внутреннюю биографию человека. Герои романов совершают то, чего втайне желал сам Федор Михайлович. С подобным подходом и не соглашался Уайльд. С вашей точки зрения, Оскар Уайльд тем самым противился собственному «разоблачению» или все же был прав, и произведение – это не обязательно внутренний мир автора и уж тем более осколки реальной автобиографии?*

Вадим Руднев. Нет, конечно, произведение не есть автор. И такой подход от произведения к автору неправильный. Надо идти от автора к произведению. И тогда мы корректно определим те особенности, которые заложены в душе автора. То есть сначала мы

должны тщательно изучить биографию, а только потом делать какие-то выводы.

ДИ. *Поясните, пожалуйста, свою теорию нарциссизма.*

Вадим Руднев. Есть нормальный нарциссизм, который свойственен каждому человеку. Каждому человеку свойственно любить себя, и в этом проявляется принцип самосохранения. Если бы это было не так, то люди просто не выживали бы. Но существует патологический нарциссизм, который заключается не в том, что человек слишком любит себя, а в том, что он не может любить других. И в этом его трагедия. Он приходит к психотерапевту, и психотерапевт пытается его научить любить другого.

ДИ. *Убежденность почти каждого художника в своей гениальности – тоже проявление нарциссизма?*

Вадим Руднев. Да. Но наиболее творческие, гениальные люди были очень скромны. Например, Эйнштейн считал себя человеком ограниченных способностей, или Витгенштейн. Не все подобно Сальвадору Дали творят из себя кумира. Есть и те, которые сомневаются, им кажется, что они бездарны, у них бывают очень длительные периоды творческого застоя. Например Бетховен. В сущности, он был шизофреником. Его жизнь – сплошное мучение. И я не думаю, что он себя считал гениальным и уж тем более делал из себя кумира. Он просто выживал. Его музыка – это выживание. Как сказал один человек, мне близкий, «он своим страданием познавал мир». Художник своим страданием познает мир.

ДИ. *«Художник страдающий» – сегодня вид вымирающий. Во всяком случае, выплескивать свое страдание не принято. Представать успешным художником – более популярная поза. Но успех возможен только для живых. А время диктует свои законы. Скромные сходят с дистанции. Их надежды на посмертную славу кажутся наивными. Однако не гарантирует ее и прижизненный успех. Возможно, поэтому Марк Твен придержал некоторые свои произведения и завещал публиковать их через определенные интервалы – пятьдесят лет после смерти, сто лет. Тем самым он и небезуспешно сохранил интригу.*

Вадим Руднев. Я думаю, что последним человеком из тех, о которых я говорил, был Франц Кафка, который, как известно, завещал после смерти уничтожить свои произведения.

Конечно, после войны в пятидесятые и в последующие годы категория успеха стала очень важна. Но не у нас, потому что у нас в это время «писали в стол». А вот после, конечно, и у нас категория, пусть не славы, а успеха, то есть того, что сопряжено с деньгами, с признанием и т.д., стала особенно привлекательна. Сейчас действительно гораздо меньше художников, которые мучаются.

ДИ. *Может, поэтому сегодня происходит такая пробуксовка в области идей? В прошлом номере журнала мы задавали вопрос: возможно ли сегодня не симулятивное, мнимое, а действительно «новое» в искусстве?*

Вадим Руднев. Безусловно, сейчас происходит очень сильный кризис, причем везде. И постмодернизм претерпел его, он все никак не может в судорогах закончиться. Новое придумать очень трудно, очевидно, потому, что слишком много всего напридумано в двадцатом веке.

ДИ. *Двадцатый век исчерпал весь эвристический потенциал?*

Вадим Руднев. Во всяком случае, я пока не вижу оснований ни для новой науки, ни для нового искусства. Есть только отдельные личности. В литературе, на мой взгляд, это Сорокин, в кинематографе – Сокуров. Но они очень одиноки.

Проблема еще и в том, что очень талантливые художники и писатели есть, но они не востребованы. Я знаю такого писателя – Крушинского, он сын Рыбакова, автора романа «Дети Арбата». Крушинский написал, по-моему, гениальный роман «Макс». Но его никто не знает. Потому что он не вписывается в парадигму концептуализма с цитатами и реминисценциями. «Макс» – это очень замкнутый в себе роман, написанный трудным стилем, для многих такой стиль – уже прошлое. Но этот стиль по-своему нов. Однако этот новаторский роман не вызвал никакой реакции, не нашел своего читателя. И человек перестал писать, потому что сейчас без успеха писать очень трудно. Он замкнулся в себе, стал сочинять какие-то эссе. И как писатель, по-видимому, уже кончился. Его новаторство не вписалось в ожидания общества. Могу привести другой пример. Писатель, который «завял» по противоположной причине. Галковский. Его «Бесконечный тупик», на мой взгляд, гениальный роман, даже не роман, а такое полуфилософское, полухудожественное произведение, вызвало просто шквал негативной критики. И Галковский тоже остался в одиночестве, больше ничего не написал и, видимо, уже не напишет. Должна быть поддержка в обществе, а если ее нет, писатель затухает. Сейчас скорее общество не готово к поддержке нового художественного и гуманитарного творчества. И видимо, поэтому творческие люди не поднимаются.

ДИ. *А мне кажется, что современное общество «заточено» на новость.*

Вадим Руднев. Да, но оно желает другой новизны. Той, которую сможет понять, а авангардное искусство невозможно сразу понять. У художников же сейчас изменилось мировоззрение, как вы правильно сказали, они рассчитывают на успех при жизни. А успех при жизни очень труден, и он ограничивает возможности.

ДИ. *Новое связано с индивидуальностью языка. А индивидуальный язык затрудняет коммуникацию между художником и зрителем (читателем). В крайних случаях проявления индивидуализма она становится невозможной. Интерпретация – это же не всегда понимание. В лучшем случае это параллельный текст зрителя «о своем, о девичьем». Мы сейчас любим говорить – месседж. Но язык послания в силу его ярко выраженной индивидуальности не распознаваем.*

Вадим Руднев. Когда Сокуров в Доме кино представлял свой замечательный фильм «Телец», он сказал, обращаясь к аудитории: «Пожалуйста, отнеситесь ко мне по-человечески, я очень устал». Это было человеческое высказывание, от которых мы все отвыкли. Я думаю, что задача современного искусства и современного гуманитарного знания – делать такие искренние, прямые высказывания. Тогда все получится. Если будет прямой вызов, будет прямой ответ.

ДИ. *То есть выход из ситуации – искренность?*

Вадим Руднев. Выход из стереотипов.

ДИ. *В своей книге «Диалог с безумием» вы пишете, что культура двадцатого века формировалась под влиянием творчества шизотипических личностей. И приводите довольно убедительный список имен известных людей. Таким образом, цена вопроса – шизофрения. Получается, что сейчас не хватает шизофреников?*

Вадим Руднев. Не хватает больших шизофреников.

ДИ. *«Настоящих буйных мало».*

Вадим Руднев. Их заглушили. Лекарствами. Любимый пример моего профессора Марка Евгеньевича Бурно. Когда он работал в сельской амбулатории, туда привозили простых мужиков, шизофреников. И они выдавали блестящий бред, ведь бред – это творчество, и творчество – это бред. Им очень быстро снимали этот бред, и они превращались в тупых мужиков. Есть такая максима, что не все безумцы – гении, но все гении – безумцы.

ДИ. *То есть человек, недостаточно безумный, как бы ни старался, не создаст ничего по-настоящему гениального? Так?*

Вадим Руднев. Творческий человек дорожит своим безумием. Например, известно, что Рильке отказался от психоанализа, потому что боялся, что психоанализ вылечит его от творчества, Кафка тоже никогда не ходил к врачам и очень берег свою болезнь. Для него главным была литература как способ духовного выживания. Духовное выживание для таких людей гораздо важнее, чем успех, признание и слава. Сейчас таких не хватает. А шизофреников-то полно, просто их глушат нейролептиками, и они прекрасно живут. Я считаю, что раньше творчество было более высоким именно потому, что не существовало лекарств. Например, Ньютон был шизофреником. Первый закон Ньютона гласит, что тело движется прямолинейно и равномерно и находится в покое до тех пор, пока на него не воздействует никакая сила. Что значит – движется равномерно и прямолинейно и находится в покое? Либо прямолинейно и равномерно движется, либо находится в покое. Это так называемый схизис, расщепление. И мы живем по этому закону. Наши законы физики шизофреничны.

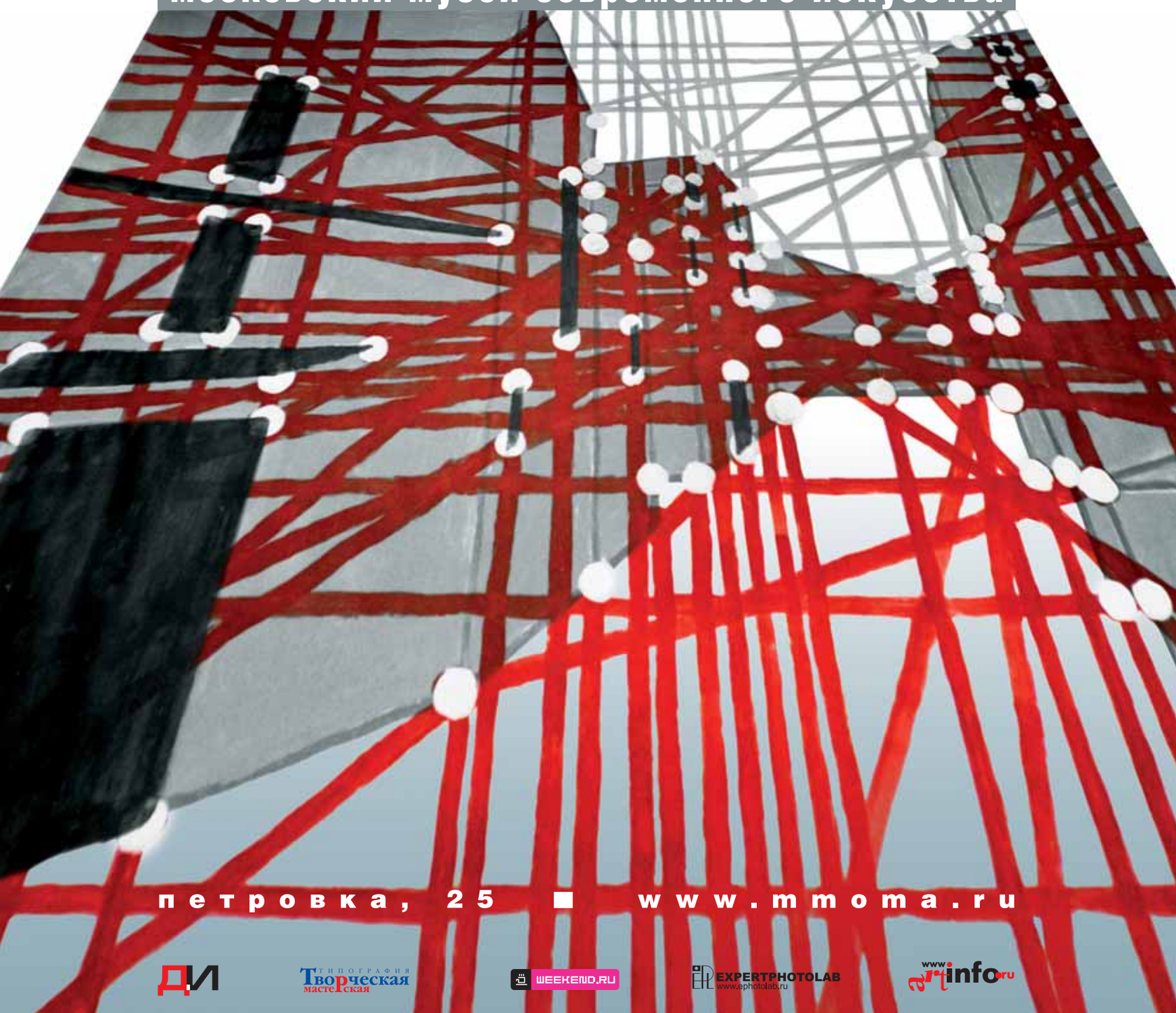
ДИ. *Гениальные шизофреники прошлого не дают нам покоя. Мы почти завидуем без-*

21.XI–21.XII

клара голицына

пластические партитуры

московский музей современного искусства



петровка, 25 ■ www.mmoma.ru

ДИ
Типография Творческая мастерская
WEEKEND.RU
EXPERTPHOTOLAB www.ephotolab.ru
www.artinfo.ru

умию Ван Гога. Не потому ли некоторые творческие люди считают просто необходимым симулировать ненормальность.

Вадим Руднев. Дали, например. Конечно, он был «с тараканами в голове», но не до такой степени. Он симулировал сумасшествие.

ДИ. *Так, может, миру пора по-настоящему сойти с ума, а не играть в безумие?*

Вадим Руднев. Мир к этому не готов. Ему пора оглянуться назад и заняться ценностями прошлого, понять, что надо страданием осознавать мир, а не успехом и славой, что нужно мучиться и быть искренним.

ДИ. *Что касается ценностей прошлого, то создается впечатление, что они, как и все сегодня, вовлечены в товарно-денежный обмен и идеологическую манипуляцию. Эксплуатируются образы и темы прошлого. Речь не только о пресловутом постмодернистском цитировании, но и о наступившем времени бесконечных ремейков, повторений. Но что интересно, при этом мы постоянно твердим о креативе. На креативность нынче большой спрос. Однако впечатление такое, что все, как в песне у БГ, «все торопятся, но никто никуда не идет». Мы топчемся на месте, создавая иллюзию движения. В связи с этой столь популярной сегодня игрой с прошлым у меня возникает образ змеи, которая, в том числе и через цитирование, кусает себя за хвост, пытаясь заглотить. То есть пожирает саму себя.*

Вадим Руднев. Я согласен. Но здесь мы можем говорить и об обессии, то есть навязчивом повторении, о выдавливании отходов и сверхценном отношении к ним. Такими отходами и являются старые, отжившие, мертвые формы культуры. Это не рождение нового путем зачатия, вынашивания и самого рождения, это искусственное выдавливание отжившего материала. Можно сказать в целом, что культура – это сверхценность отходов. Самый яркий случай обессии в психотической культуре – нововенская музыка. Шенберг создал целую систему из фрагмента старой системы. Он и его ученики навязали музыке искусственный закон и заставили навязчиво повторять его. Но ритуальная повторяемость культурного «испражнения» – залог возрождения. Так существует культура. Если бы культура не поступала таким образом, она бы умерла, как всякий живой организм, который не избавляется от отходов.

Но, заметьте, обессия наделяет смертью. Так, нововенская музыка убивала старую романтическую музыку, свою отцовскую музыку. В этом садистичность любого авангарда – «сбросим Пушкина с корабля современности». Это сказал психопат, «ассенизатор революции», как он себя сам называл, Маяковский.

ДИ. *Стремление почти каждого художника к созданию индивидуального языка, активно начавшийся процесс в искусстве в конце девятнадцатого века и неизбежно ведущий к коммуникативному коллапсу, можно назвать психозом культуры?*

Вадим Руднев. Да.

ДИ. *Значит, то, что мы наблюдаем сейчас – разного рода жонглирование старыми формами (в чем можно усмотреть и стремление к нахождению общей платформы для возможности налаживания диалога) – попытка справиться с психозом, с шизофренией культуры?*

Вадим Руднев. Да. Это попытка адаптации, приспособления к обыденной реальности.

ДИ. *Каким вопросом вы мучаетесь? Ищете и не можете найти ответ. Или знаете ответ, но…*

Вадим Руднев. Что такое подлинная реальность? Мы настолько привыкли жить в знаковых системах, что совершенно забыли о подлинной реальности. Мы живем в симулякре реальности. И я в своей последней книге «Видение шизореальности» пытаюсь хотя бы шелуху с этой шизореальности очистить, чтобы понять, что такое подлинная реальность. А подлинная реальность – это прежде всего любовь, Данте – Беатриче.

ДИ. *Любовь – это чувство, которое сопротивляется знаку. Наверное, поэтому нам так трудно ответить на вопрос, что такое любовь?*

Вадим Руднев. Это чудо, которое является элементом подлинной реальности.

ДИ. *А что такое реализм в искусстве?*

Вадим Руднев. Реализма в искусстве, я считаю, не существует, потому что каждое искусство считает себя реалистичным. Так называемый русский реализм – это просто либо поздний романтизм, либо ранний модернизм. Ну какой реалист Достоевский? Пушкин? Толстой? Социалистический реализм существовал, а настоящего художественного реализма не было.

ДИ. *Заявка на реализм – это заявка на истину, которая для всех. Заявка на реальность.*

Вадим Руднев. Отражение реальности. Но искусство работает не с реальностью, а с языком. Любое искусство.

ДИ. *Язык – третий компонент, делающий человека человеком? Искусство, язык и шизофрения – три кита, на которых стоит человек.*

Вадим Руднев. Безусловно.

ДИ. *При этом язык – узда, искусство и шизофрения – намеренная или невольная попытка освобождения из плена языка, попытка прорыва к реальности. В идеале реальность возможна только как моя реальность.*

Вадим Руднев. Конечно.

ДИ. *И тем не менее простой пример. Подавляющее число людей вот то дерево за окном видят зеленым. А дальтоник, допустим, черным. Но это только волны, как такового цвета нет, и дальтоник, и человек с обычным зрением правы. Но мы выбираем в качестве правильной характеристики мнение большинства, которое и принято считать нормой. И так во всем.*

Вадим Руднев. Мнение большинства построено на стереотипах.

ДИ. *Которые кто-то задает. Утверждение «Сколько людей – столько и мнений» неверное. Мнение имеют единицы. Остальные его принимают. И тем самым нарушают чистоту собственного видения, непосредственность восприятия. Но оно еще сохраняется у детей.*

Вадим Руднев. Младенец живет подлинной реальностью. Но как только он начинает воспринимать язык, он сразу утрачивает эту реальность.

ДИ. *Получается, что, язык, делающий человека человеком, – ловушка? Или даже болезнь?*

Вадим Руднев. Человек – это больное животное, – говорил Ницше. Я с ним согласен.

ДИ. *Во времена Средневековья безумие считали вещью стихийной и полагали, что вылечить его может только стихия. С этой «лечебной» целью и снаряжались «Корабли дураков» – прототип психиатрической клиники. Если представить ситуацию, что на «Корабль дураков» попадает здоровый человек, то сумасшедшие посчитают его сумасшедшим?*

Вадим Руднев. Скорее он сойдет с ума.

ДИ. *И тем самым «излечится». Однако не сходят же с ума врачи, которые работают в подобных клиниках.*

Вадим Руднев. Психиатр выбирает свою профессию чаще всего потому, что сам не здоров. Он сам патологичен.

ДИ. *«Палата № 6».*

Вадим Руднев. Юнг говорил, что психотерапевты, как правило, своими пациентами лечат самих себя.

ДИ. *Депрессия продуктивна?*

Вадим Руднев. Конечно. Юнг говорил: «Если к вам придет дама в черном – меланхолия, не гоните ее прочь, посадите ее за стол и послушайте». Это только кажется, что человек лежит и ничего не делает. В нем в это время происходит какая-то внутренняя работа, которая на подъеме поможет глубже понять. Депрессия – это как раз то страдание, через которое познается мир.

Беседу вела Лия Адашевская

ПУЗЕНКОВ

WHO IS AFRAID

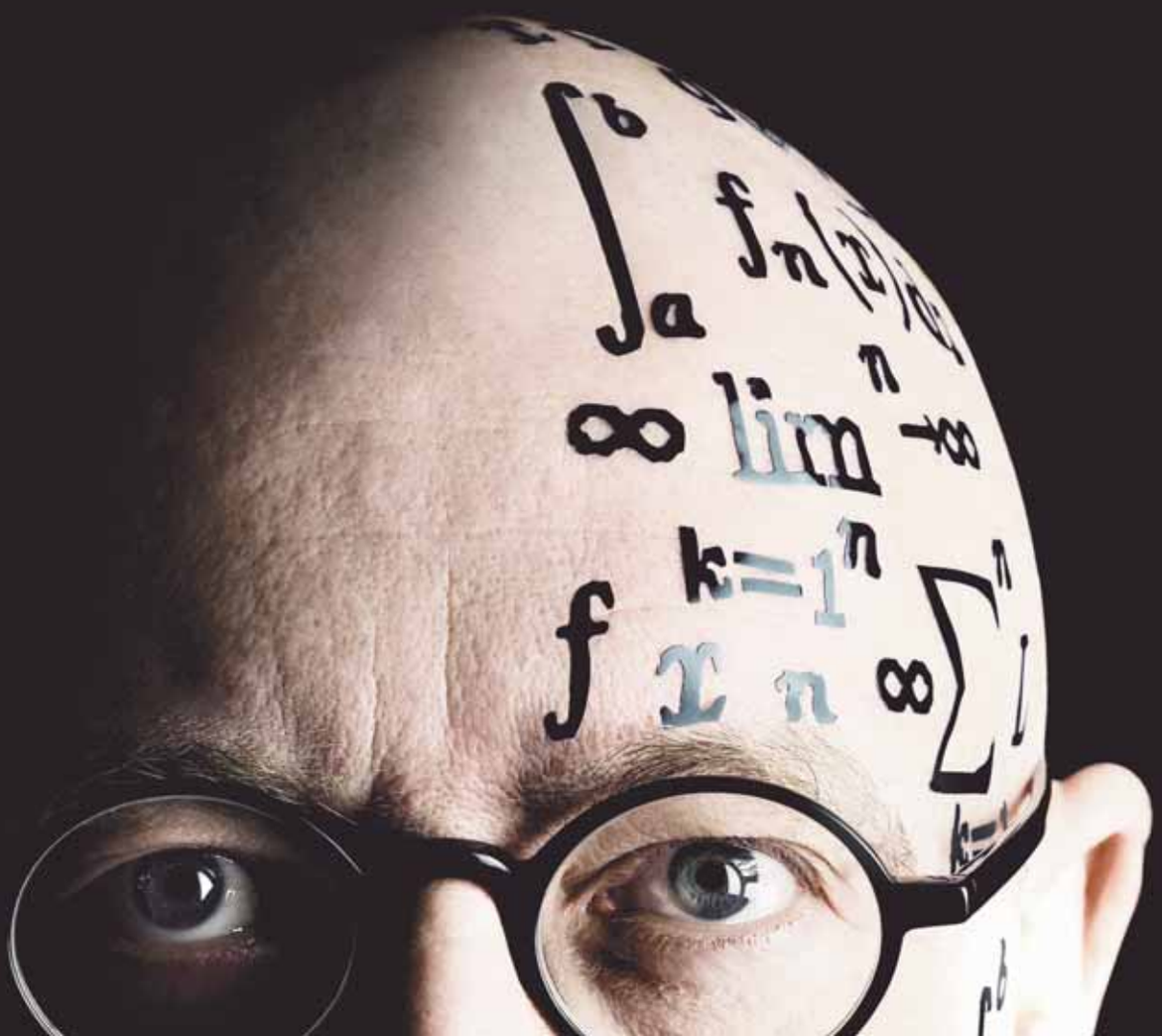
Выставка и презентация монографии Георгия Пузенкова «WHO IS AFRAID»

pARTner project gallery и Московский музей современного искусства

сентябрь – ноябрь 2008

partner project gallery

www.partnergallery.ru



ACT ИЗДАТЕЛЬСТВО

KERBER ART

реклама

ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ «WHO IS AFRAID» МОНОГРАФИЯ К ПРОЕКТУ

Проект Георгия Пузенкова «Who is Afraid» посвящен судьбе абстракции, рожденной в начале XX века и претерпевшей начиная со второй его половины непрерывные трансформации в неоавангардных художественных практиках. У Пузенкова абстракция – не только форма, но и сюжет, а рассказ о ней – это размышления о судьбе модернизма, о трансформации монохромной живописи, спонтанного жеста и также о том, что случилось с идеей автономности искусства, переприсвоения его культурной индустрией, индустриализацией творчества.

В самом названии проекта «Who is afraid» («Кто боится»), прошедшего зимой прошлого года в большом выставочном пространстве Московского музея современного искусства (в Ермолаевском), заключен вызов размышляющему зрителю. Он возвращается к нам из прошлого словами Барнетта Ньюмена, когда-то задавшего вопрос «Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?». Для Пузенкова, открывшего новое измерение абстрактного, а именно – пиксель, универсальную цифровую реальность, лежащую в основе любого изображения, диалог с минималистом Ньюменом является одной из ключевых точек, на которых он строит свою «дигитальную» эстетику.

В рамках проекта издана книга «Георгий Пузенков, Who is Afraid». Она выходит в свет сразу в двух именитых издательствах: московском АСТ и немецком Kerber Verlag – при поддержке Московского музея современного искусства и галереи pARTner project. Презентация книги в Москве прошла в галерее pARTner project, одновременно с персональной выставкой Георгия Пузенкова «Who is afraid», в Московском музее современного искусства в конце октября состоится круглый стол, посвященный проекту.

Альбом (на русском и английском языках) стал теоретической платформой всего проекта. В нем собраны статьи и беседы с художником ведущих российских и западных критиков. Об особой – «дигитальной» – поэтике Пузенкова-художника размышляет заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея Александр Боровский. Автор многочисленных книг по истории русского авангарда Александра Шатских в своем тексте исследует наследственную связь виртуального пространства и его главного действующего лица – пикселя – с визуальным пространством «Черного квадрата» Казимира Малевича. Абстрактную линию в искусстве Пузенкова – трансформацию монохромной живописи, геометрической абстракции, спонтанного жеста – в свете традиции отечественного модернизма анализируют кураторы московской выставки Евгения Кикодзе и Олеся Туркина. О работах 1980-х годов с художником ведет дискуссию главный редактор «Художественного журнала», теоретик современного искусства Виктор Мизиано, а беседа с историком и критиком современного искусства Ольгой Козловой посвящена энергетике живописного пространства и озаглавлена «Импрессионизм в электромагнитном поле». О магической силе пространства картины пишет со своей точки зрения и художник Эрик Булатов. Художественный критик Максим Райскин посвящает свою статью заглавной теме проекта — Who is Afraid — и рассказывает о традиции абстрактного минимализма, в которых она достигла своего логического предела. Немецкий искусствовед Ульрих Хайман пишет о путях развития абстрактной живописной традиции в XX веке, а историк современного искусства, бывший директор Музея Людвига в Кельне Марк Шепс, размышляет о значении картины, о грани между традицией и ее отрицанием, между почитанием и иконоборчеством на примере серии работ Пузенкова, обьединенной названием «Стертая живопись». Но прежде всего это издание, в которое вошло более 150 полосных иллюстраций, раскрывает перед читателем визуальный мир абстрактных работ Пузенкова от его раннего периода творчества через живописные эксперименты в сериях Digital Expressionism, Digital Action Painting и знаменитой «стертой живописи» до новейших картин-перформансов – 20-метровых холстов «10 Erasers», «Erased Performance» и многочастной инсталляции «Who is afraid», создающей живописными средствами оптический эффект мерцания полутора сотен компьютерных мониторов. Особое место в структуре книги занимают скульптуры Пузенкова – виртуальные формы, в реальности воплотившиеся в металлических скульптурах три метра высотой. Как на выставке в Ермолаевском, они связывали воедино пространство музея, так и в книге «Who is afraid» они организуют ее внутреннюю драматургию – как материализовавшийся росчерк электронной кисти, связавший главы между собой.

Завершает книгу серия «закулисных» фотографий, раскрывающих многие технические секреты создания работ художником.

василий смирнов, пенсионер академии художеств

НАТАЛЬЯ МАМОНТОВА

vasily smirnov, holder of scholarship at academy of arts

NATALIA MAMONTOVA

ПЕНСИОНЕРСКИЕ поездки за границу, которыми Академия художеств награждала своих лучших выпускников, сыграли большую роль в судьбе многих русских художников и в самой истории отечественного искусства. Благодаря им взаимодействие русского искусства с европейскими художественными школами становилось реальностью и находило отражение в произведениях, появлявшихся на академических выставках в Петербурге. Для многих художников – пенсионеров Академии эти поездки оказались только частью творческого пути, для других затянулись на всю жизнь, проведенную в Италии или Франции.

Среди русских мастеров, для которых пенсионерская поездка стала важным событием творческой биографии, был и Василий Сергеевич Смирнов, исторический живописец, выпускник Академии художеств 1883 года. Он окончил Академию в переломные годы, когда русское искусство все более активно соприкасалось с процессами, происходившими в европейских художественных мастерских. Это обстоятельство имело отношение не только к представителям импрессионизма и символизма, зарождавшихся в то время в России, но и к творчеству художников, оставшихся в системе академизма.

В.С. Смирнов, потомственный дворянин, родился в 1858 году в Москве[1]. Его отец, Сергей Семенович Смирнов, камергер двора его императорского величества, был предводителем дворянства Клинского уезда, где находилось родовое имение Смирновых. Семья жила на Пречистенке, в собственном доме в Троицком переулке. Василий учился в известной в Москве 5-й классической гимназии. Еще не окончив гимназии, семнадцатилетний юноша поступил в Московское училище, в класс В.Г. Перова, у которого усвоил предпочтительность и важность сюжетной стороны живописи, и в его творчестве это стало основополагающим свойством.

В училище Смирнов получил малые серебряные медали за рисунок и этюд с натуры, стал экспонентом первой ученической выставки и был зачислен в Академию художеств как «академист Московского училища». В годы учебы в Академии Смирнов сохранял связь с училищем – принимал участие в ученических выставках. В каталогах сохранились названия ученических работ: «У колодца», «У шлагбаума», «Мальчик», «Старик», «Старуха», «Пир Грозного», «Девушка с граблями».

В Академии Василий Смирнов учился у профессора П.М. Шамшина, а также занимался под руководством П.П. Чистякова, однако не принадлежал к кругу его ближайших учени-

[1] См.: *Д. Сафаралиева. В.С. Смирнов //* Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века. – М., 1971. Т. 2. С. 465–472. Как представитель позднего академизма Смирнов фигурирует также в работах Е.В. Нестеровой.

TRAVELS ABROAD of scholarship artists, awarded by the Academy of Arts to its best graduates, have played a crucial role in the fate of many Russian artists and in the history of Russian art.

Among Russian artists, for whom scholarship travel was an important event in their creative biographies, we can find Vasily Sergeyevich Smirnov, painter of historical themes, a graduate of the Academy of Arts in 1883. Smirnov came to Italy with intent to create serious art and he was successful. Receiving scholarship af Academy for a four years, he created two large paintings, improved his depiction of natural surroundings including landscapes, painted portaits of Italian folks. Smirnov made appearance of strong and self-confident artist.

At Academy exhibition of 1888 he presented as a final assesment of his scholarship travels large painting under the name “The death of Nero” (currently at GRM in St.Petersburg). On this occasion Smirnov received the title “Academician of historical painting” and canvas was acquired by the Emperor. In January 1889 he was appointed a supernumerary assistant-professor leading drawing classes at Academy of Arts. He was well prepared to become a praiseworthy pedagogue of the Academy.

However, the reform of 1890 was approaching. In addition, an aggravated tuberculosis has forced him to return to Italy.

In December 1890, on a way back from Italy, 32-year-old painter fell seriously ill and died in a train on the way to his patrimonial estate in the Klin county of Moscow province.

Tretyakov Gallery presents a representative collection of his works. Althought little known, but very interesting artist with great creative potential, Vasily Sergeyevich Smirnov reflected in his short creative life complex processes taking place in a young academic art in the late 19th century.

ков. Здесь, как и в московском училище, он был среди лучших. В 1880 году за этюд и рисунок с натуры Смирнова наградили большими серебряными медалями, а в 1882 году он получил малую золотую медаль за программу «Возвращение блудного сына в дом родительский» (ГРМ). К сожалению, подобно многим приезжающим в Петербург юношам он испытал на себе губительное влияние здешнего климата. Среди академических документов Смирнова есть свидетельство врача о хроническом катаре легких, вследствие которого в 1882 году он получил отпуск.

Тем не менее Смирнов был допущен к конкурсу на большую золотую медаль. За программу «Св. благоверный князь Михаил Черниговский в Орде перед ханскою ставкою Батыя» (ГТГ) он получил большую золотую медаль, звание классного художника 1-й степени и право пенсионерской поездки за границу на четыре года. В письме к П.М. Третьякову И.Е. Репин отметил его картину среди других ученических работ: «Вчера видел программы учеников академии, Смирнова хорошая вещь»[2].

Весной 1884 года Смирнов выехал в Европу через Вену, обычным для пенсионеров путем, где они начинали знакомиться с европейской художественной жизнью. Из Вены он направился в Италию, побывал в Венеции, Падуе, Болонье, Флоренции. В середине мая Смирнов уже был в Риме, однако начавшийся жаркий сезон заставил его на время уехать оттуда. В мае 1884 года вместе с друзьями, римскими пенсионерами Академии художеств, Смирнов посетил промышленно-художественную выставку в Турине, затем недавно открывшийся в Париже Салон, увидел там же выставки известных художников Э.-Ж. Мейссонье и М. Мункачи. Затем он отправился в Лондон, проехал по городам Бельгии и Голландии, побывал в Германии и Чехии.

Вернувшись осенью в Рим, Смирнов поселился вместе с приехавшим годом раньше пенсионером Академии Василием Евменьевичем Савинским, ближайшим учеником П.П. Чистякова. Савинский состоял в тесной переписке с Чистяковым, который на расстоянии руководил его работой. Детальные советы педагога, вероятно, косвенным образом доходили и до Смирнова. Савинский, несомненно, был в этом случае для Смирнова проводником влияния Чистякова. В переписке Савинского Смирнов постоянно передает учителю почтительные поклоны, на которые Чистяков отвечает тем же. Однако при этом Чистяков называет молодого художника не иначе как «г-н Смирнов». Очевидно, существовала дистанция между ними, возможно, дистанция сословная.

Но Чистяков интересовался творческими планами Смирнова и в письмах спрашивал: «Что г-н Смирнов затевает? Или тайна сие?» Савинский отвечает в феврале: «...Начинает картину на тему мертвый Нерон и Актея пришла погребсти его. Он раньше начал другую картину «Апостолы Петр и Иоанн у гроба Господня», но теперь бросил по совету Якобия, да и сам говорит, что недоволен сочинением»[3]. Художник В.И. Якоби был в Италии в 1886 году и по поручению Академии посещал мастерские молодых художников.

Чистяков в письмах словно вновь видит Италию глазами учеников. Он пишет Савинскому: «Когда поедете группой во Фраскати или Грота Ферната, то напейтесь за меня до положения риз и спойте русскую песню»[4].

Смирнов и Савинский, как и другие художники русской колонии в Риме, в летние месяцы работали над этюдами в Помпеях. В письме Чистякову Савинский упоминает: «Смирнов написал порядочно этюдов в Помпее – мне нравятся. Все думает пока и пробует; вероятно, скоро и начнет что-либо посолиднее»[5]. В ка-

Василий Смирнов

стр. 82
Помпеи
Портал здания Евмахии
2-я половина 1880-х
Холст масло
ГТГ

Помпеи
2-я половина 1880-х
Дерево, масло. ГТГ

стр. 84
Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков
Холст масло
ГТГ

[2] Письма И.Е. Репина. Переписка с П.М. Третьяковым. – М.; Л., 1946. С. 79.

[3] *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. – М., 1953. С. 190.

[4] Там же. С. 190.

честве отчета о двухлетнем пребывании в Италии Смирнов послал в Академию 19 этюдов с натуры, как их характеризовал Ф. Булгаков, «преимущественно из итальянской природы, имеющих отношение к классическому миру»[6]. После русского сюжета его программы «классический мир» становится главным объектом интересов Смирнова. Работа в Помпеях чрезвычайно способствовала этому[7]. Образы Помпей стали для Смирнова поворотными как в сюжетном, так и в пластическом отношении.

Смирнов жил обычной жизнью римского пенсионера, внимательно изучал историю искусства, римские древности, интересовался современным искусством, в частности творчеством работавших в Риме испанцев, бывших тогда в центре внимания, посещал известные мастерские Вильегаса, Прадильи.

Пенсионеры находились в постоянных контактах с обширной русской колонией, это были Г. Семирадский, А. Риццони, С. Бакалович, Ф. Бронников, М. Антокольский, М. Чижов, братья П. и А. Сведомские, В. Котарбинский и др. Они образовали прочное сообщество, тесно связанное с Россией и оказывавшее несомненное влияние на ее художественную жизнь. Русская колония в Риме имела к этому времени сложившиеся традиции и свои памятники, к которым, например, относилась домовая церковь при русском посольстве в палаццо Одескальки на виа Корсо. Церковь была украшена в 1828 году русскими художниками: иконостас выполнен по проекту К. Тона, Царские врата иконостаса с образами — К. Брюлловым.

Представление об Италии как стране обетованной для художников в сознании русских появилось во времена О. Кипренского и С. Щедрина, закрепилось в эпоху К. Брюллова, А. Иванова.

5 Там же. С. 175.

6 *Булгаков Ф.И.* Наши художники. – СПб., 1890. Т. 2. С. 172.

7 *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. – М., 1953. С. 158.

Известно, что в 1860–1870-е годы Италия отчасти утрачивает этот традиционный ореол, и центр художественного притяжения перемещается в Париж. Но уже в середине 1880-х годов Смирнов мог быть свидетелем нового всплеска интереса к Италии. Сюда для работы над этюдами к картине «Христос и грешница» приезжают В.Д. Поленов, В.И. Суриков с семьей, по Италии путешествует В.М. Васнецов, набираясь впечатлений для работы во Владимирском соборе в Киеве, зимой в Венеции работает М.А. Врубель над иконами для Кирилловской церкви. В.А. Серов в мае 1887 года, по его словам, «опьянялся» Италией. Из Венеции под воздействием художественной атмосферы этого города он написал: «В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное»[8].

Чем Италия оставалась для художников, когда славу мировой столицей искусства завоевал Париж? Представляется, что отношение к ней сделалось сложнее и глубже. Она продолжала быть художественной Меккой, символом консерватизма творческих верований. Новые идеи изменили отношение к вечным эстетическим истинам, олицетворением которых была эта страна. Теперь восприятие ее зависело не от общих художественных концепций, в которых классическое искусство уступило место иным приоритетам, а от индивидуальных творческих представлений.

Наиболее отчетливо связи с Италией просматриваются в творчестве тех художников, которые явно или подспудно тяготели к романтизму, связанному с культурными ценностями Италии. Эпоха историзма и развитие истории искусства приучили художников к этому важному фактору творчества – соотнесению индивидуального художественного опыта с опытом предшествующих эпох.

Италия для художников «одной крови» стала особенным местом в мире, своего рода тайным кодом – по любви к ней они узнавали друг друга. Эта страна давала им возможности понять специфику эволюции искусства путем близких сопоставлений классики с современным художественным процессом (что Врубель иронически называл «справками с кодексом международной эстетики»).

Однако у влияния Италии была и другая особенность. Завораживая великими примерами искусства прошлого, она могла вызвать скованность творческих сил, парализовать стремление к недостижимому совершенству. Отчасти, как представляется, это произошло и с Чистяковым.

Смирнов приехал в Италию с намерением создавать серьезные вещи – и ему это удалось. В положенные пенсионеру четыре года он исполнил две большие картины, совершенствовался в работе с натуры, в том числе в пейзаже, писал итальянские типы. В его работах чувствуется мощный и уверенный в своих силах художник.

В 1888 году он представил на академической выставке как заключительный отчет о своих занятиях за границей картину «Смерть Нерона» (ГРМ). За нее Смирнов получил звание академика исторической живописи, картину приобрел император. В январе 1889 года художник назначен сверхштатным адьюнкт-профессором при рисовальных классах Академии художеств. Он был вполне готов к тому, чтобы стать одним из достойных педагогов Академии.

Однако приближалась реформа 1890-х годов. К тому же развивавшаяся чахотка заставила Смирнова вернуться в Италию. Здесь он вновь работает над этюдами в Помпеях.

Эти этюды сыграли существенную роль в его творчестве не только как подготовительный материал к двум его большим картинам, но и как опыт пленерной работы. Еще довольно робко художник осмысляет свойства солнечного света и воздуха. Он обращался к приемам пастозного письма – рельефная фактура в освещенных фрагментах живописи сочетается с прозрачным, жидким письмом в затененных участках.

«Картинность» и «этюдность» в эти годы становятся важными категориями в рассуждениях художников о живописи. Смирнов, безусловно, принадлежал к сторонникам «картинности». Один из молодых последователей позднего академизма, он упорно шел путем своих предшественников в осуществлении «большой формы». Вместе с тем ее пластическое «наполнение» в картинах Смирнова отражает существенные новшества, обусловленные прежде всего знакомством с актуальными тенденциями европейского искусства. Художник словно колеблется в выборе между импрессионистическими тяготениями, воплощаемыми в этюде, и декоративно-символистскими – в картине.

В свой последний год в Риме Смирнов работал над картиной «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков», замысел которой возник еще в 1884 году, в начале его пенсионерства, когда он написал маленький эскиз на эту тему (эскиз и картина в ГТГ). Картина осталась неоконченной, но обращение Смирнова к этой теме не случайно и наверняка имело более сложные мотивы, чем можно представить по неоконченной картине. О его интересе к византийским памятникам свидетельствуют и другие его римские работы. «Высвобождение» византийского наследия из-под груза столетий Смирнов осуществляет в своем произведении необычным образом – в картине оживает знаменитая мозаика VI века, изображающая императрицу Феодору с придворными, из базилики Сан-Витале в Равенне.

Этот художественный прием – своего рода игра с историческим прототипом, в котором Смирнова привлекают декоративность мозаичного изображения, его краски и линии. Жизненность этих мозаик побудила художника перевести иератическую композицию в жанровую сцену, чтобы заставить фигуры двигаться и существовать в конкретной ситуации. Этот «кинематографический» прием сопровождался и кардинальным изменением манеры письма художника. Работая мелкими мазками, он стилизует красочную поверхность под византийскую мозаику. Фигуры и предметы, одежды и украшения из ожившей мозаики слегка изменены, но сходство остается поразительным.

Таким образом, в своей последней картине Смирнов уходит от академических норм по пути индивидуальных поисков, расширяя свои представления о возможностях искусства. Но этот его путь оказался коротким. Всего 32 года жизни судьба отпустила Василию Смирнову. Возвращаясь в декабре 1890 года из Италии, художник тяжело заболел и скончался в поезде по дороге в свое родовое поместье в Клинском уезде Московской губернии.

Вскоре в рамках академической выставки была устроена посмертная персональная выставка В.С. Смирнова. На ней экспонировалась также и неоконченная картина «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков».

В том же году П.М. Третьяков приобрел «Утренний выход византийской царицы» у брата и наследника художника — С.С. Смирнова. Много лет спустя, в 1935 году, в Третьяковскую галерею попал эскиз этой неоконченной картины.

В 1932 году из Государственного Русского музея в Третьяковскую галерею поступила программа Смирнова «Князь Михаил Черниговский перед ставкой Батыя» (1883). Ранее она находилась в музее Академии художеств и с подобными программами в 1890-е годы ее передали в Русский музей Александра III. Спустя два года, в 1934 году, в антикварном магазине для ГТГ был приобретен эскиз картины.

Таким образом, в Третьяковской галерее сложилась представительная коллекция работ Василия Сергеевича Смирнова, малоизвестного, но чрезвычайно интересного художника, обладавшего глубоким творческим потенциалом и отразившего в своем очень кратком творчестве сложные процессы, происходившие в молодом академическом искусстве в конце XIX века.

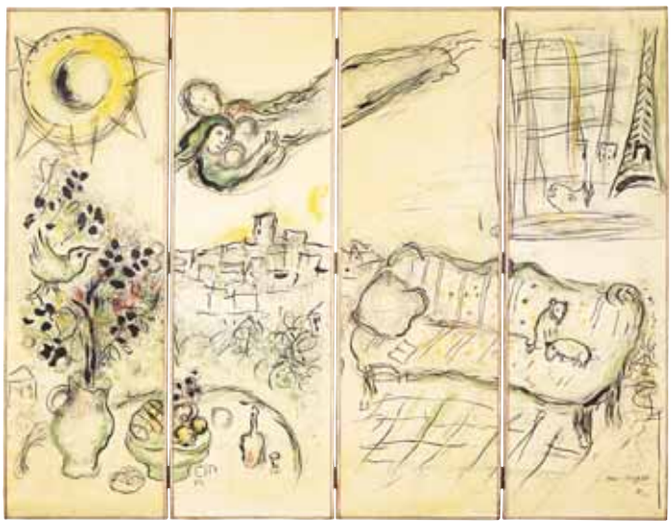
[8] Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2 т. / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М., 1982. Т. 1. С. 90.

париж, париж...

ВАЛЕРИЙ ТУРЧИН

paris, paris...

VALERY TURCHIN



Марк Шагал
Ширма из четырех частей. 1963. *Цветная литография*
Стр. 87
Пара в охре. 1952. *Цветная литография*

ЭТОТ ГОРОД со времен бегства во Францию Ивана Тургенева перестал быть для русской культуры всего лишь географическим понятием: он стал символом иного художественного бытия. Однако живописцы осваивали его с трудом. Там Орест Кипренский показывал в Салоне свою «Анакреонову гробницу» в 1822 году, за которую местными знатоками был «строго критикован». Так же недоброжелательно несколько позже было встречено французской публикой и критикой полотно «Гибель Помпеи» Карла Брюллова. «Парижский патриотизм» и уверенность в собственной художественной значительности заставляли скептически оценивать иные национальные школы.

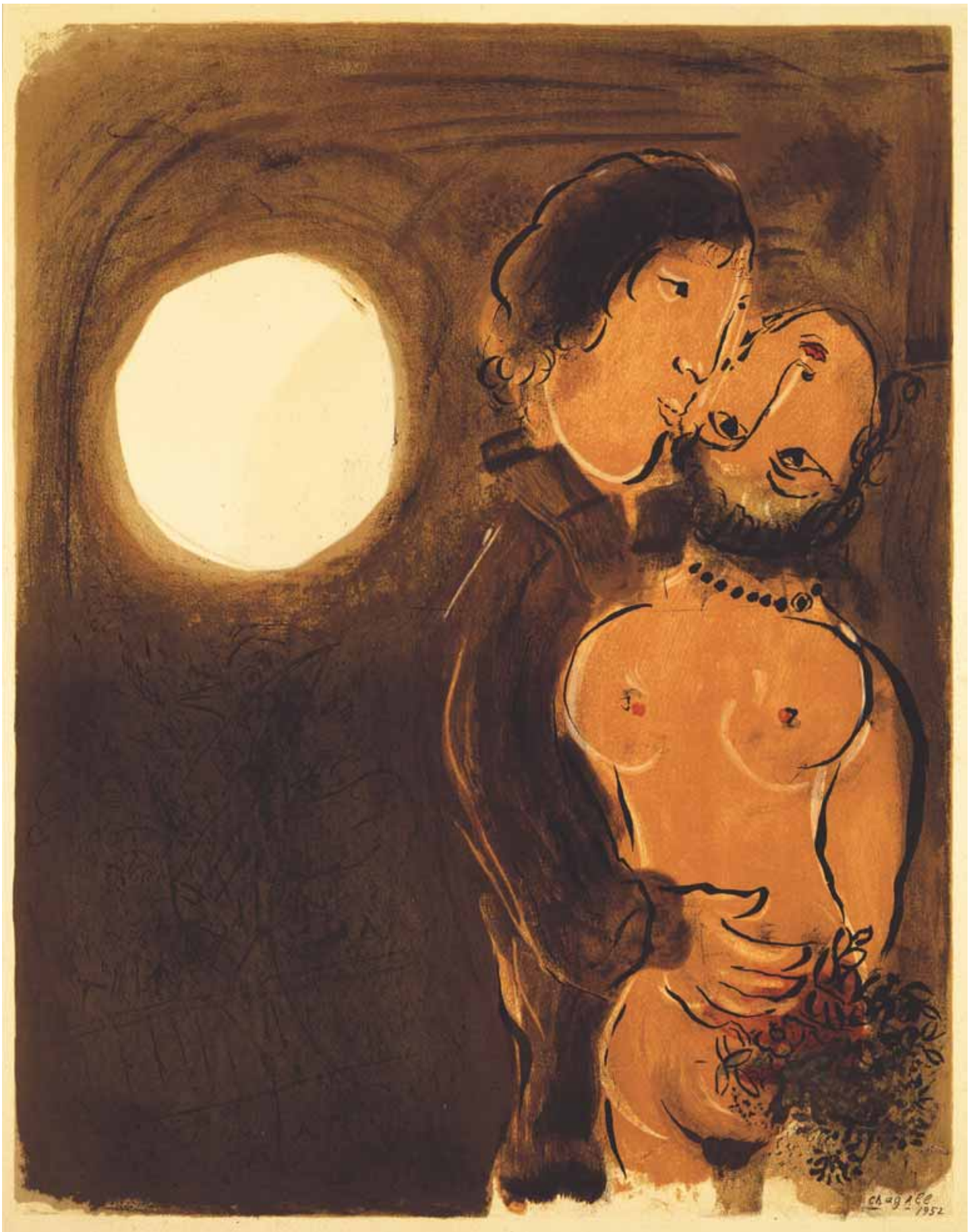
Художники из России, вплоть до знаменитого Осеннего салона 1906 года, на котором усилиями Сергея Дягилева был устроен большой Русский отдел, вновь штурмовать столицу мирового искусства не решались. В XIX веке они в Париже являлись всего лишь непрошеными гостями, свидетелями развития реализма, барбизонской школы и импрессионизма (передвижники его понять не захотели). Только Мария Башкирцева, прожившая в Париже с 1870 по 1884 год, стала русской парижской легендой. Ее дневник, изданный в России в конце XIX века, потряс многих своей верой в Бога и в искусство. Его влияние испытали не только художники, но и поэты, а среди них Велимир Хлебников и Марина Цветаева. Возможно, русская поэтесса заметила некую перекличку судеб Марии Башкирцевой и Наталии Гончаровой, когда в 1928 году писала очерк о ставшей эмигранткой русской художнице.

В апреле 1914-го Наталия Гончарова вместе с Михаилом Ларионовым уезжает в Париж для оформления балета «Золотой петушок» в антрепризе Дягилева. Тогда же прошла их совместная выставка, предисловие к которой написал поэт Гийом Аполлинер. В 1915 она ненадолго приезжает в Москву и вновь возвращается к Дягилеву для участия в его гастролях. С 1917 года поселяется в Париже, где остается до конца жизни. Гончарова и Ларионов живут за счет того, что занимаются преподавательской деятельностью, книжной иллюстрацией, оформлением спектаклей. В поисках средств к существованию они охотно берутся за разную работу, в частности, делают росписи для ширм.

Музейная ширма представляет собой многочастное панно, которое создает особый образ Парижа XIX века, далекий от сутолоки со-

EVER SINCE the novelist Ivan Turgenev fled his home for France, Paris has been seen by Russians as representing a different, not merely a geographical environment; however Russian painters found it hard to win a recognition in it. When in 1822 Orest Kiprensky exhibited at the Salon his “The Tomb of Anacreon”, native connoisseurs attacked it severely. Some time later, likewise, public and critics dealt a blow on Karl Bryullov’s canvas “The Last Day of Pompeii”. Any alien school seems to have been liable to be met with skepticism there out of the Parisians alleged patriotism and assurance in their own artistic preponderance. No Russian painter dared to resume campaigning efforts until the famous Autumn Salon of 1906, where a large Russian section was on show thanks to Sergey Diaghilev’s management zeal. Throughout the nearly whole nineteenth century, Russian painters had nothing to do in the capital of world art but stay and witness the progress of realism, the success of the Barbizon school and the rise of Impressionism (which the Peredvizhniki refused to appreciate).

One of the long-standing attractions for painters was always Ecole de Paris. Strictly speaking, no particular school of art had been taught in Ecole de Paris. Those who would come to get training there actually set examples for others to follow. The newcomers from remote, little-known Russia in fact came in great numbers and they proved to have a firm hand and to be skilful masters. They wrought a very peculiar imprint on the art scene of Paris. It is not unlikely, that if they remained at home, they would have achieved much the same high level as they did in Paris. The endeavor to profess representational art was esteemed in both cities. One proof of it may be seen in the work of those painters who unwittingly became Parisians without Paris. They never left Russia and what they painted appears unassertive but so much pleasant to look at in their high professional techniques, though the themes they chose are quite traditional: portrait, landscape and still life.


Chagall
1952

Наталья Гончарова
Набережная Сены
Ширма из четырех частей
Холст, масло

временности. В таком бегстве от действительности в прошлое таится определенный умысел. Зритель вместе с художницей вспоминает былое, чему способствует и колорит неярких, приглушенных красок. Вместе с Наталией Гончаровой мы отправляемся в путешествие в тот город, которого и она не видела реально, но словно стремится поэтически реконструировать. В город-призрак, город праздных фланеров вдоль набережных Сены, легкого бездумного флирта, в город без проблем...

Шагал — мечтатель, Шагал — мифотворец... Он умудрился покорить Париж в первый же приезд в 1910 году. Тогда же произошла встреча с поэтом Гийомом Аполлинером, оказавшим ему поддержку. Испытав искус кубизма и футуризма, он стал членить структуру своих картин, понимая их как среду для размещения образов-воспоминаний, создавая удивительный мир, полный ассоциаций, причудливых метафор и индивидуальных символов. Увлекся теософией (в 1912-м вступил в масонскую ложу), которая давала ему возможность синтетически и пантеистически воспринимать мир, что, видимо, было близко ему с детства. В детстве он работал в фотомастерской, присутствовал при чуде возникновения образа-памяти, когда аппарат с линзами навеки запечатлевал мгновение. Тайны древних религий и чтение Талмуда давали ему пищу для размышлений. К тому же некая наивность восприятия, сохраняемая им всю жизнь, поэтичность мышления (художник писал и стихи) способствовали возникновению его оригинальных полотен. Часто здесь встречаются образы Парижа и родного Витебска...

Известным мастером Шагал возвратился в Россию в 1914-м, женился на любимой Белле. В 1917 году новой властью художник был назначен комиссаром по делам изобразительных искусств в Витебске, где поссорился с Казимиром Малевичем (в результате конфликта Шагал уехал в 1920 году в Москву). В 1923-м мастер вернулся в Париж. Его живописные работы вдохновлены уже знакомым нам сочетанием воспоминаний о своей жизни с образами Парижа. Сам этот город ему представлялся большой деревней, пестрой, разноплановой, с отдельными приметами современной цивилизации. Словно какая-то стихия патриархальности захлестывала тот мир, который виделся Шагалу. Счастье жизни, точнее, счастье жить — вот формула многих работ мастера. В небе парят, словно в чудесном эфире, влюбленные (Шагал и его жена Белла), солнце светит с удвоенной энергией, накрыт стол с яствами, букеты и птицы возникают как бы сами по себе. В небе могут парить часы или окна — символы воспоминаний. Сам Париж преображается во французские города вдоль побережья Средиземного моря (художник стал жить в Ницце). Мы уже видим их холмы с домиками по склонам, которые вызывают в памяти Монмартр тех времен, когда там селились виноградари и скотоводы. В сознании художника возникает единое, емкое представление о красоте мира, о значении в нем человеческой любви.

Шагал был главой парижской школы в 1920-е, что признавалось всеми без исключения. Сама же эта школа — явление уникальное, пестрое, непостоянное, без границ и без точных дат. Ecole de Paris — эстетический магнит, который привлекает к себе внимание вновь и вновь. Понятно, что славу этому городу в мире искусства принесли в начале XX столетия Анри Матисс и его друзья, но вскоре стало ясно, что творчество тех, кого город усыновил (и удочерил, если мы говорим о женщинах-художницах), не менее важно. Уже гений Пабло Пикассо — художника, поселившегося в Париже с 1904 года, подтвердил эту мысль. Вскоре появился кубизм.

Далее — более. Многие приходили в Париж и покидали его, но многие оседали на долгие годы. Тут стоит вспомнить легенду Монмартра — А. Модильяни, скончавшегося в 1920 году совсем молодым, его друга — скульптора румына К. Бранкуси, затем чеха Ф. Купку, голландца К. ван Донгена, поляка Л. Маркуси, испанцев Х. Гриса, Ж. Миро, С. Дали, немца М. Эрнста. В той или другой степени они соз-

давали ощущение «праздника, который всегда с тобой» (если воспользоваться названием известного романа Э. Хемингуэя), хотя жизнь художников, прежде чем они добились славы, была трудна и полна лишений. Но в узком значении понятие «парижская школа» относится к избранному кругу мастеров, в число которых входят в первую очередь А. Модильяни, а также М. Шагал, болгарин Ю. Паскин, японец Фуджита. В этой школе, которая, конечно, никакой школой и не была, много значили именно те, кто прибыли издалека. Такой далекой, малознакомой казалась и неведомая Россия. Действительно, особенно мощной тогда являлась колония выходцев из Российской империи. Тут мы встречаем имена М. Кислинга, Х. Сутина, А. Архипенко, А. Певзнера, Н. Габо, О. Цадкина, С. Шаршуна, В. Баранова-Россине, жены художника Р. Делоне С. Терк-Делоне и других. Эти мастера, отличающиеся самыми разными художественными устремлениями, искали свои пути в искусстве, пройдя через увлечение сезаннизмом, фовизмом, кубизмом и футуризмом (т.е. через всю школу современного искусства). Каждый делал свои выводы, сочетая их с накопленным предшествующим опытом. Органично в этой среде смотрелось и искусство Михаила Ларионова, уже уставшего от эпатажей первых дней авангарда. Он искал красоту обыденного, стремясь средствами живописи, тонкостью красочных отношений, вибрацией мазка на холсте добиться эффектов точного воспроизведения реалий окружающего мира. Поворот к реальности, который наметился в 1920–1930-е, был им понят глубоко и прочувствованно. И по этому пути он следовал до конца жизни. Далеко не всем, приехавшим в Париж из России, удалось добиться той известности, какую они имели на родине. Единственное, что им помогало, это ощущение свободы, когда не надо было в своем творчестве приноравливаться к догмам социалистического реализма. Но их голос не всегда был хорошо различим в сутолоке художественной парижской жизни, где лишь имена М. Шагала, Х. Сутина и О. Цадкина, также прибывших из разных областей и городов России, звучали весомо и определенно.

Иван Пуни
Париж. Улица Риволи. 1928
Холст, масло
ММСИ

Пианист. *Холст на картоне, масло*
ММСИ

стр. 92
Михаил Ларионов
Натюрморт в комнате. 1930-е
Холст, масло
ММСИ

стр. 93
Владимир Баранов-Россине
Обнаженная. после 1925 года
Бумага, гуашь, белила
ММСИ

Юрий Анненков покинул Советскую Россию в 1924 году, выехав в Венецию для участия в XIV Международной выставке. Оттуда он переехал в Париж, где жил и работал до конца жизни. Парижский период длился пятьдесят лет. В прошлом остались учеба в частных студиях Санкт-Петербурга, встречи с Ильей Репиным, знакомство с Марком Шагалом (позже он встречался с Шагалом в Париже), работа для театра, многочисленные графические портреты деятелей политики и искусства, оформление книг, среди которых особенно известны были иллюстрации к поэме «Двенадцать» Александра Блока. Вновь оказавшись в Париже (до этого он побывал там в 1911–1913 годах), художник активно занимался сценографией и оформил свыше шестидесяти спектаклей, а также создал в 1954 году костюмы к фильму «Мадам С***» режиссера М. Ольфюса, за что получил премию «Оскар». Много публиковал статей в «Русской мысли» и «Современных записках», а также выпустил несколько книг воспоминаний (все под псевдонимом Б. Темирязев). При этом он не оставлял и занятий станковой живописью и графикой. О его манере 1920–1930-х дает возможность судить «Натурщица» — ладно скроенная картина, говорящая о выверенном мастерстве и несколько холодноватая по общей эмоциональной характеристике, что типично для мастера.

Если Анненков лишь слегка был затронут в своем творчестве влияниями кубизма и футуризма в первый парижский период, то Иван Пуни являлся активным участником авангардных выставок в Петербурге с 1912 года, после возвращения из Парижа. В то время он поддерживал активные связи с братьями Бурлюками, К. Малевичем, М. Матюшиным, К. Богуславской, участвовал в выставках «Трамвай В» и «Последняя футуристическая выставка 0,10», а также совместно с Малевичем выступал на публичных диспутах на тему «Кубизм — футуризм — супрематизм». После революции участвовал в оформлении празднеств на площадях и улицах Петрограда. В 1919-м выехал из Витебска в Финляндию, в местечко Куоккала, место его рождения, а в 1920 году переехал в Берлин, где участвовал во многих выставках и

сблизился с редакцией авангардного журнала «Штурм». Там же издал книгу «Современная живопись», в которой критически отозвался о беспредметном искусстве, и в первую очередь о Кандинском и последователях Малевича, которые пишут «триста тысяч комбинаций из круга и пары квадратов». Подобная перемена взглядов определялась во многом тем, что художник сблизился с иным кругом авангардных мастеров: с Л. Мохоли-Надем, Г. Арпом, Р. Хаусманом, конструктивистами и дадаистами. Но больше всего очевидны его личные пристрастия, сказавшиеся в резком повороте к изображению натуры, о чем свидетельствуют его многочисленные натюрморты.

В 1923 году мастер переехал в Париж, где уже стал называться Жаном, а свои работы начал подписывать «Pougny». Поначалу он сближается с левыми, особенно с Ф. Леже, А. Озанфаном, Дж. Северини, Л. Маркуси. Много печатает статей в русских журналах, а также во французском «Эспри нуво». Его имя достаточно хорошо известно в художественных кругах Парижа, и его поддерживают такие критики, как Вальдемар Жорж и Андре Сальмон, а выставки следуют одна за другой. В конце 1920-х — начале 1930-х Пуни поддается чарам парижской школы. Он приглядывается к пейзажам Альбера Марке, с которым подружился, стремится к особой мягкой живописности, которая стала развитием его приверженности к реализму (другом семьи в Петербурге был И.Е. Репин), а несколько позже — и к сезаннизму (первые его опыты в этом направлении видны еще в ряде работ 1918 года, когда он отходил от увлечения крайним радикализмом в искусстве). В броске к реальности, который так характерен для тех лет, подобные традиции, смешанные с новаторским воздухом Парижа, оказались плодотворны, и ряд пейзажей конца 1920-х — начала 1930-х покоряет цельностью оптического единства живописного образа.

В 1925 году в Париж вернулся Владимир Баранов-Россине. Вернулся после того, как несколько лет провел в Советской России, где в Москве пытался воплотить идею о синтезе цвета и музыки, продемонстрировав в театре Вс. Мейерхольда инструмент оптофоник. В этот момент он отходит от кубизма, становится ближе к принципам сюрреализма.

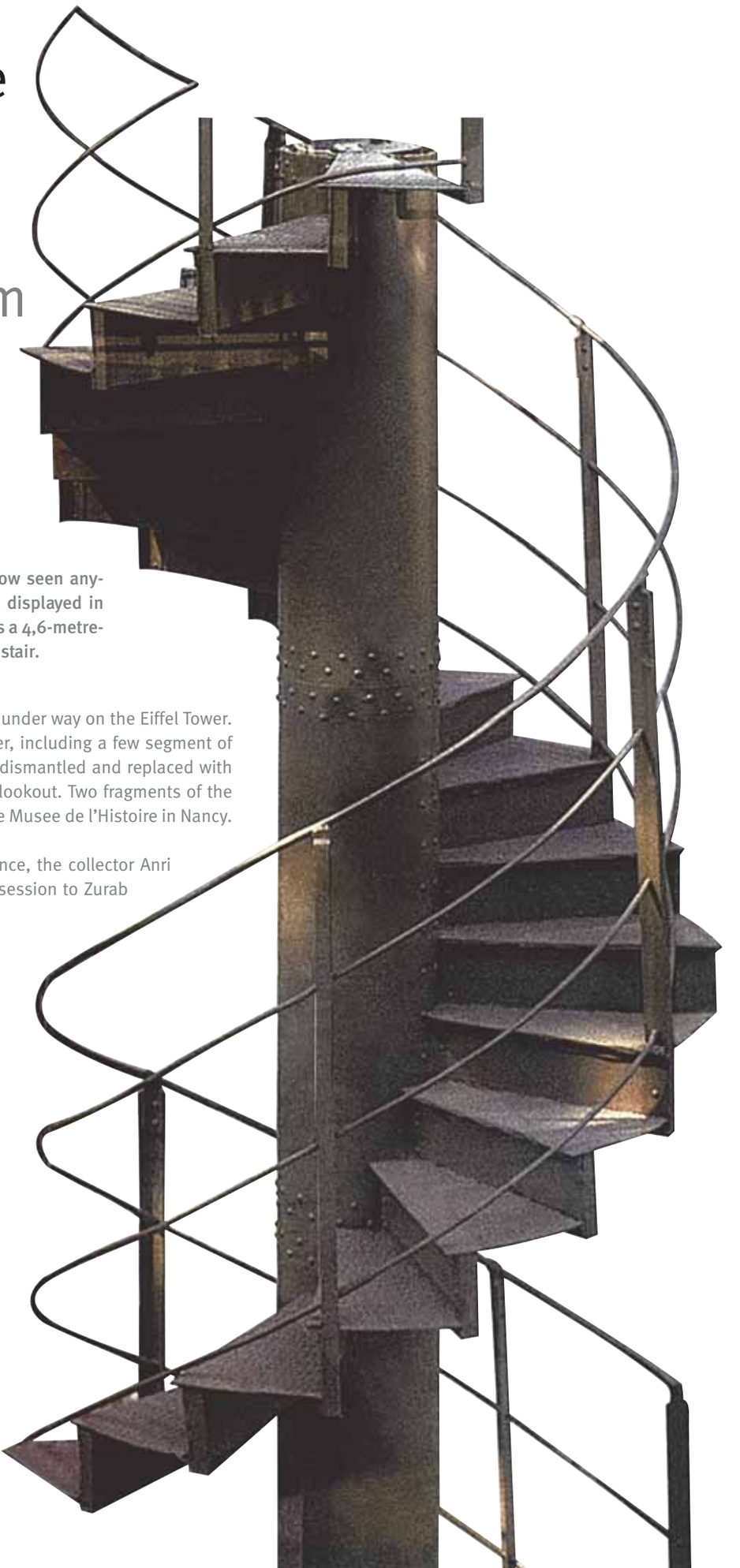
Очевидно, что составляющая выходцев из России в парижской школе была сильна и многочисленна. Все эти мастера вносили своеобразный акцент в художественную жизнь столицы Франции. Можно предположить, что их искусство, если бы они не покинули родину, могло быть примерно таким же, каким оно стало в Париже. Стремление показать реальность и там и там ценилось. Некоторым подтверждением этого являлись мастера, ставшие поневоле парижанами без Парижа: те, которые остались в России, — мастера «тихой живописи», столь приятной для глаз, высокопрофессионально техничной, разрабатывающей традиционные темы: портрет, пейзаж и натюрморт.

легенда парижа в московском музее

МАРИЯ ВЯЖЕВИЧ

a bit of paris in a moscow museum

MARIA VYAZHEVICH



В 2001 году в коллекции Московского музея современного искусства появился уникальный экспонат – фрагмент знаменитого символа Парижа – Эйфелевой башни. Это марш ее винтовой металлической лестницы высотой 4,6 м.

Never before had any museum in Moscow seen anything more extraordinary that what was displayed in the Museum of Modern Art in 2001. It was a 4,6-metre-high segment of the Eiffel Tower's spiral stair.

AT THE BEGINNING OF THE 1980s, reconstruction work was under way on the Eiffel Tower. As decided by the ad-hoc commission, certain parts of the tower, including a few segment of the spiral stair leading from the second to the third floor, were dismantled and replaced with elevators. Museums and private collectors were quickly on the lookout. Two fragments of the stair were given to the Musee de la Villette in Paris and the Jarville Musee de l'Histoire in Nancy. Some others were on sale as antiquities in 1983.

Now, in an effort to boost cultural ties between Russia and France, the collector Anri Morvin has donated one of the spiral stair segments in his possession to Zurab Tsereteli. The curiosity is undoubtedly of great historical value.

В НАЧАЛЕ 1980-Х ГОДОВ по решению специально созданного Общества по эксплуатации Эйфелевой башни были проведены работы по реконструкции. Отдельные детали, в том числе марши винтовой лестницы, ведущей со второго на третий этаж, были демонтированы и заменены лифтами. Эти конструкции мгновенно вызвали оживление среди частных коллекционеров, музеи пожелали видеть их в качестве своих экспонатов. Два фрагмента лестницы были переданы Музею Де Ла Вилетт в Париже и Музею истории в Жар-Виле (Нанси), несколько других стали объектами продаж на антикварных торгах в 1983 году.

В целях развития культурных связей между Россией и Францией один из фрагментов винтовой лестницы как предмет, имеющий несомненную историческую ценность, был передан его владельцем, коллекционером Анри Морваном, Зурабу Церетели.

В скульптурном дворике московского музея исторический памятник предстал в качестве художественного экспоната, своеобразного произведения искусства, что отнюдь не случайно.

Достаточно вспомнить историю создания Эйфелевой башни, ее непростую судьбу.

2 мая 1886 года «Ле Журналь офисьель» по случаю конструирования зданий для следующей Всемирной выставки опубликовал условия конкурса, приглашающего архитекторов «изучить возможность воздвижения на Марсовом поле железной башни на квадратном основании, высотой 300 м и 125 м — длиной боковой стороны». На архитектурный объект возлагалась особая миссия — башня призвана была продемонстрировать всему миру достижения технического прогресса.

Конструкцию Гюстава Эйфеля (1832–1923) выбрали из 107 представленных на конкурс проектов. Она должна была короновать Всемирную выставку 1889 года, когда отмечалось столетие Великой французской революции. Кроме Эйфеля участниками этого проекта были инженеры Морис Коэклин и Эмиль Нужье, архитектор Стефан Сувестр.

В плане Эйфелева башня опирается на квадрат площадью 1,6 га. Ее высота вместе с антенной составляет 320,75 м, масса — 8600 т. По утверждению специалистов, в процессе ее возведения использовано 2,5 млн заклепок. Для изготовления 12 тыс. деталей башни были сделаны точнейшие чертежи. Самая высокая по тем временам конструкция смонтирована без единой технологической проблемы в поразительно короткий срок руками 250 рабочих. Башня Гюстава Эйфеля стала символом новой индустриальной эпохи, но жители Парижа восприняли ее неоднозначно. Первоначально она казалась многим чем-то чужеродным, не гармонирующим с обликом французской столицы. Удивительно, как меняется с годами восприятие людей. Сегодня башня Эйфеля — неотъемлемый атрибут не только Парижа, но и всей Франции. Эйфелева башня стала олицетворением смелого экспериментаторского духа и неистребимого романтизма, характеризующего Францию в представлении самих французов и всех, кто неравнодушен к этой удивительной стране. Но уже тогда выразительность и оригинальность конструктивного решения Эйфеля по достоинству оценили художники и архитекторы, чьи устремления были направлены на поиск новых формально-пластических возможностей искусства. Для последующих творческих поколений Эйфелева башня стала неиссякаемым источником вдохновения. Вот почему появление фрагмента этой легендарной конструкции в коллекции Музея современного искусства нельзя назвать случайным. Образ знаменитой «француженки» стал провозвестником новых авангардных форм XX века, во многом определил ход развития искусства целого столетия. Прозаичная на первый взгляд конструкция из промышленного металла становится объектом эстетического переживания, открывает неисчерпаемые возможности для новых творческих идей. Об их результатах можно судить по экспозиции Московского музея современного искусства, которая постоянно пополняется новыми произведениями. Одна из сильных сторон экспозиции музея – параллельное рассмотрение творческих поисков отечественных и зарубежных художников. Таким образом, российское искусство предстает в общем контексте мирового развития изобразительного искусства, а не трактуется изолированно. В богатой коллекции скульптуры можно увидеть произведения европейских художников: Сальвадора Дали, Армана Фернандеса, Арнальдо Помодоро, Хосе-Луи Санчеса и других. Отечественная скульптура представлена именами Иулиана и Александра Рукавишниковых, Александра Бурганова, Владимира Немухина, Ивана Наливайко, Дмитрия Тугаринова, Андрея Марца, Аделаиды Пологовой, Людмилы Караевой и многих других. В их работах можно увидеть все многообразие форм и стилистик, уникальное авторское восприятие материала, в данном случае металла. Оригинальные композиции из бронзы, меди, алюминия, латуни и железа демонстрируют всевозможные метаморфозы металла, в ходе которых происходит его формально-пластическое перерождение — от весомых материально зримых трактовок до попыток преодоления его природных качеств, как, например, в композиции из тонированного алюминия «Посвящение В. Вейсбергу» (1988) В. Немухина.

Среди произведений, дополнивших коллекцию, привлекают внимание две пластические композиции «Древо жизни» и «Прошлое и будущее» (2000), представляющие принципиально новую, неожиданную ипостась скульптурного творчества Зураба Церетели. Так, в выполненной из бронзы композиции «Прошлое и будущее» воспоминания о прошлом и мысли о будущем воплощается в тонкой, сложной пространственной, будто сотканной из металлических нитей структуре.

Особенностью Московского музея современного искусства является то, что он функционирует как живой организм, потому и для посетителя недавнее прошлое откликается здесь живым чувством, будит фантазию картинами будущего.

европейский смысл россии

ВЛАДИМИР КАНТОР

мыслима ли европа без россии?

Начнем рассуждение от противного. Вообразим, что Западная Европа перестала поглядывать с опаской в сторону России, что Россия рухнула в «преисподнюю небытия», по выражению русского философа Федора Степуна. Так отчасти и было. Во всяком случае, три миллиона наиболее развитых, культурных и энергичных русских людей были высланы на «философском пароходе» и обосновались на Западе, создав там мощную русскую диаспору. Мало того, что они оказались великими комментаторами «русских событий», их русский опыт помог им разобраться и в катаклизме, надвигавшемся на Западную Европу. И пожалуй, первое, что они попытались донести до западноевропейцев, что Россия — это часть Европы и что ее падение в бездну потянет за собой и другие страны. Так, Мережковский писал: «Мировая война слишком глубоко вдвинула Россию в Европу, чтобы можно было их разделить. Должно учесть, как следует, безмерность того, что сейчас происходит в России. В судьбах ее поставлена на карту судьба всего культурного человечества. Во всяком случае, безумно надеяться, что зазиявшую под Россией бездну можно окружить загородкою и что бездна эта не втянет в себя и другие народы. ‹...› Наша русская беда — только часть беды всемирной»[1] .

Для русских мыслителей, «русских европейцев»[2], высланных или вынужденно эмигрировавших в первые годы большевизма, были ясны два обстоятельства: 1. Винить в происшедшем можно только себя (Степун в первые же годы эмиграции писал: «Страшных вещей натворила Россия сама над собою, и где же, как не в своем сердце, ощущать ей боль всего случившегося и раскаяние в своих грехах»[3]). 2. И понимать нашу сопричастность общеевропейскому катаклизму. После прихода Гитлера к власти, когда катастрофа настигла и Германию, русский мыслитель-эмигрант Георгий Федотов резюмировал: «Еще обвал — и большая, живая страна, выносившая на своих плечах около половины культуры Запада, провалилась, если не в небытие, то за пределы нашего исторического времени. В другой век. ‹...› Первой провалилась Россия. За ней Италия. Теперь Германия. ‹...› Большая часть Европы уже под водами...»[4] А стало быть, специфику наших грехов и бед надо искать в контексте общеевропейской судьбы. Впрочем, еще Фридрих Шлегель как-то заметил, что «французскую революцию можно рассматривать ‹...› как почти универсальное землетрясение. ‹...› Но можно рассматривать ее и как средоточие и вершину французского национального характера, где сконцентрированы все его парадоксы». В этом двуедином подходе и заключен подлинно «исторический взгляд»[5].

Вот этот двойной подход (самоанализ национальной специфики и понимание общеевропейского контекста), примененный к анализу своей истории людьми, испытавшими все возможные превратности и удары судьбы, сообщает невероятную силу их текстам, побуждающую нас к дальнейшим соразмышлениям. Великий Данте сказал в «Божественной комедии», написанной (за исключением первых семи песен «Ада») в изгнании:

...тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастии...

(«Ад».V, 121–123)

А «высшие муки» рождают и высшие прозрения. Об этих же русских эмигрантах-мыслителях напомню слова М. Цветаевой:

Поколенье, где краше
Был — кто жарче страдал.

Особенно ясно это, если вспомнить катаклизмы XX столетия, потрясшие и Западную Европу, и Россию. Быть может, гораздо сильнее прочих пострадала Россия: внутренние катастрофы наложились на внешние чудовищно разрушительные войны и т.п.

Виновата ли в этом разгулявшаяся российская стихия или лучше искать причину потрясений в европейских идеях, которые, как не раз писалось, в любом обличье (в данном случае марксизма) губительны для российского национального организма. Западные советологи, напротив, утверждали, что именно Россия породила сам принцип тоталитаризма, который чуть не сгубил Европу. Короче, и наши «самобытники», и наши враги с Запада категорически отделяли Россию от Европы как взаимно аннигилирующие силы.

Впрочем, такая умственная ситуация имеет давнюю историю. Напомню, что с начала XIX века, когда Россия обрела культурно-философское и художественное самосознание, ее мыслители столкнулись с западноевропейской идеей о внеевропейском пути России и усвоили ее. Именно эту идею особого пути, на котором мы обгоним Европу, станем, по словам Чаадаева, ее «совестным судом», подхватили большинство российских мыслителей самых разных пристрастий и направлений: и ненавидевшие Запад, и обожавшие его, тосковавшие, что Россия никогда не сможет усвоить себе европейские идеалы и принципы — от «западников» до славянофилов (Чаадаев, Самарин, Герцен, Данилевский и др.). Причем не очень-то скрывали, что почерпнули эту идею с Запада. К примеру, Герцен считал, что «сам Запад» указал на сходство «нашего народного быта» (общины), «нашего клада» с «великой идеей» будущего человечества — социализмом. То есть «сам Запад» заинтересовался нашей самобытностью, «сам Запад» сказал, что у нас есть какой-то клад. Но неплохо бы было и самим постараться себя понять.

русские европейцы — кто они и каковы их роль и задача

Трезвый голос русских европейцев от Пушкина и Тургенева до Чехова и Бунина услышан не был. Эти великие художники чувствовали себя европейцами, но характерно, что творчество их (о чем сегодня забыли!) воспринималось поначалу общественным сознанием как нерусское. Пушкин жаловался:

Бывало, что ни напишу,
Все для иных не Русью пахнет.

(«Дельвигу», 1821)

Разве что в начале века появилась плеяда мыслителей, сделавших идею русского европеизма определяющей. Хотя в реальной жизни их было много больше. Не только «лишние люди» — герои русской классики, но и серьезные практики, противопоставившие романтическому утопизму славянофилов и западников трезвый взгляд на потреб-

ности страны. Кроме скитальца и лишнего человека, писал Г.П. Федотов, «мы знаем и другой тип русского европейца… Именно эти люди строили империю, воевали и законодательствовали, насаждали просвещение. Это подлинные «птенцы гнезда Петрова», хотя справедливость требует признать, что родились они на свет еще до Петра. Их генеалогия начинается с боярина Матвеева, Ордина-Нащокина — быть может, даже с Курбского. ‹…› В управлении и суде, во всех либеральных профессиях, в земстве и, конечно, прежде всего в университете, европейцы выносили главным образом всю тяжесть мучительной в России культурной работы. Почти все они уходили от политики, чтобы сохранить свои силы для единственно возможного дела… В каждом городе, в каждом уезде остались следы этих культурных подвижников — где школа или научное общество, где культурное хозяйство или просто память о бескорыстном враче, о гуманном судье, о благородном человеке»[6]. Романтическому идеализму была противопоставлена идея возврата в реальную Европу: от преобразований Петра I до теории малых дел, возникшей на рубеже веков. Из деятелей начала XX века назову имена Милюкова, Бердяева, Федотова, Бунина, Степуна. Но не только мыслители. Стоит вдуматься в тот факт, что после 1917 года более трех миллионов наших соотечественников — в сущности, маленькая страна! — покинули Россию и обосновались в Европе, став не только теоретически, но и фактически русскими европейцами.

Отстаивание базовых европейско-христианских ценностей в любой стране, которая так или иначе связана генетически с христианством, рождало стоический характер русских европейцев. Более того, эта позиция позволила им сохранить понимание России как европейской страны, просто волею обстоятельств, стечением событий оказавшейся временно по ту сторону Европы, как и многие западноевропейские страны (Германия, Италия).

В своем выступлении «Миссия русской эмиграции» (Париж, 16 февраля 1924 года) великий русский писатель Иван Бунин сформулировал кредо возникшей русской диаспоры. «От чьего имени дано нам действовать и представительствовать? Поистине действовали мы, несмотря на все наши человеческие падения и слабости, от имени нашего Божеского образа и подобия. И еще — от имени России: не той, что предала Христа за тридцать сребреников… а России другой, подъяремной, страждущей… А кроме того есть еще нечто, что гораздо больше даже и России. ‹…› Это — Бог и моя душа»[7]. В материковой России, как писал Бердяев, происходил в этот момент отказ от наследия Петра и Пушкина, что означало решительную антиевропеизацию России. Позже, правда, стало понятно, что можно и вернуться к Пушкину, объявив его «сталинским» поэтом. Я немного утрирую, но именно так восприняла русская эмиграция советские торжества в честь Пушкина в 1937 году.

Сегодня для многих пережитая Россией эпоха тоталитаризма — повод с гордостью утверждать, что ни один народ Европы не вылезал из такой черной дыры, как Россия, а значит, и судить нас надо по другим критериям, нежели Европу. Это и так (ибо западноевропейской «столбовой дорогой» мы не шли), но и не совсем так (ибо все наши попытки построить «государство правды» и стать «избранным народом» опирались на европейские идеалы). Однако, как показывает история, сходства больше, чем различий.

Но возможен и иной вопрос, а стал ли уже сам Запад Европы в полном смысле Западной Европой, способной отстаивать европейские идеи независимости личности и свободы?

Как показал опыт прошлого столетия, и внутри европейских стран возможно «вертикальное вторжение варварства» (Ортега-и-Гассет). По словам Гете, разумом живут единицы, личности, но именно их усилиями создается, крепится и структурируется материк европейской культуры. Любой иррационализм направлен на деструкцию личности, на размывание основ европейской жизни.

личность как открытие европейской истории

О том, что тема личности является коренной проблемой становления России, ее развития и выхода на уровень европейской цивилизации, писали в нашей литературе не раз. Уже к середине прошлого века было отчетливо осознано, что история движется там, где есть развитая личность, только при этом условии страна входит в круг цивилизованных наций, способных к прогрессу — образованию, просвещению, развитию промышленности. Русский историк и философ К.Д. Кавелин писал: «Личность, сознающая сама по себе свое бесконечное, безусловное достоинство, есть необходимое условие всякого духовного развития народа»[8].

Однако идеи коллективизма, направленные на обуздание разгула индивидуализма на Западе, были с легкостью усвоены общинной Россией и привели ее к коллапсу. А затем эта катастрофа отыгралась и на судьбе Западной Европы — в фашизме, утверждавшем принципы антиличностного развития общества. Не случайно накануне расцвета фашизма почвеннические европейские идеологи выступали за Европу, но против Запада, как носителя «гнилостного индивидуалистического сознания», который все великие культуры низводит до цивилизации. Скажем, Шпенглер был одним из теоретиков, быть может, последней попытки Германии пойти своим особым, «немецким» путем. Отсюда его неприятие Запада (ведь точный перевод названия его трактата «Der Untergang des Abendlandes» — «Гибель Запада»).

Однако мы не должны забывать, что уже на, так сказать, этимологическо-генетическом уровне всякая культура, принадлежащая Европе, по сути дела, принадлежит Западу. Именно поэтому так называемое западничество всегда было наиболее продуктивно в структурировании европейского направления своих стран. Напомню слова блестящего итальянского писателя, художника и мыслителя Альберто Савинио: «Как определить состояние, при котором та или иная почва способна впитать европеизм живым и плодовитым? На мой взгляд, этим состоянием является в первую очередь «западничество». Почва тем благотворнее для европеизма, чем больше в ней западничества… Западничество преходяще и в каждой стране проявляется по-своему. Одно время Греция была западнической, теперь она считается восточной. Западнической в свою очередь была Италия, сегодня же Рим — это южный Вавилон»[9].

Возможно ли понимать Россию как часть Европы? Чтобы ответить на этот вопрос, попробуем понять одно важное обстоятельство, а именно: во всех своих сбоях, откатах, провалах и уродствах Россия искала себя в Европе.

Начало нашего решительного и, несмотря на откаты, безостановочного движения к европейскому материку можно датировать XVII веком. В известном смысле это был возврат или попытка возврата к европейскому прологу нашей истории — к Новгородско-Киевской Руси. Можем ли мы, однако, зажить по-европейски? Способны ли к созданию личностной культуры?

[1] *Мережковский Д.С.* Царство Антихриста – СПб; 2001. С. 22.

[2] См. об этом культурно-историческом типе личности мою книгу: «Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ)». – М; 2001.

[3] *Степун Ф.* Мысли о России. Очерк IV // *Степун Ф.* Сочинения. – М; 2000. С. 242.

[4] *Федотов Г.* Демократия спит // Новый Град. 1933. № 7. С. 25.

[5] *Шлегель Фридрих.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 313.

[6] *Федотов Г.П.* Письма о русской культуре // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России: в 2 т. СПб., 1992. Т. 2. С. 179.

[7] *Бунин Ив.* Великий дурман. – М., 1997. С. 127–129.

[8] *Кавелин К.Д.* Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. – М., 1989. С.22.

[9] *Савинио Альберто.* Вся жизнь. – М., 1990. С. 52–53.

русская литература — путь единения с христианской европой

Как христианство влияло на человечество, создавая из варваров цивилизованных людей, так и русская литература, выросшая на христианстве, оказалась фактором гуманистического просветления русской ментальности. Хотя, надо сказать, в Новгородско-Киевской Руси эти элементы были и было что возрождать. Скажем, старчество, исчезнувшее из Московской Руси, но тесно связанное с ролью личностного начала в христианстве. Достоевский в высших точках христианской духовности видит единство Востока и Запада Европы.

Именно христианство духовно и исторически структурировало Европу. Но надо ли сегодня принимать христианство как религиозную доктрину?

Человечество насчитывает не одну попытку построения универсалистских цивилизаций. Сейчас продолжается, пока наиболее успешное, построение новой мировой цивилизации, начало которой положено европейско-христианской культурой. Ее экстенсивное движение оказалось возможным в результате секуляризации «христианского мира» (отождествлявшегося до XV века с Европой). Сыграв свою роль воспитателя, христианство благотворно воздействовало на попавшую в поле его излучения человеческую ментальность, внушив гуманистические нормы поведения и морали. Теперь эти нормы существуют как бы внерелигиозно, определяя жизнь значительной части человечества. Именно поэтому влияние новой универсальной цивилизации переживают не только христианские страны, отколовшиеся от основного ядра в результате геополитических и антиисторических катаклизмов (Чехия, Польша, Словакия, Греция, Болгария, Сербия и др.), но и культуры, выросшие в лоне совсем вроде бы чуждых религий — от мира ислама до Японии, Тайваня, Южной Кореи и т.д.

Что же Россия? Надо заметить, что ныне едва ли не впервые в нашей истории практически решаются политические вопросы устроения правового государства. В определяющих духовную ситуацию значительных слоях населения можно заметить категорическое нежелание возвращаться в патерналистское, патриархальное, лишенное способности существовать в современной истории общество.

способны ли мы к личностному развитию?

Культура существует не только в пространстве, но и во времени. И как современные греки, уже давно не напоминающие эллинов, знают, что на этом «месторазвитии» существовали Гомер, Перикл и Платон, так и при сталинской идеократии были еще живы смыслы русской классики и не могли не воздействовать на сознание весьма многих (образование стало всеобщим). Существовала и европейская наука, на которой вырастали миллионы студентов, наука, вносившая принципы рационального мышления в общий иррациональный миф социалистического мира. Нельзя также не учитывать роль российской диаспоры. В Советскую Россию доходили имена и тексты Бердяева, Ходасевича, Бунина, Набокова... Существовала и внутренняя эмиграция: Ахматова, Пастернак, Булгаков... Их слова, их идеи приходили в столкновение с азами советской школы, зажигая божественные искры в юных умах.

Опыт показывал, что процесс роста талантов зависит не только от плодоносной почвы матери-земли, но и от наработанных историей личностных — российско-европейских — прозрений. Георгий Федотов не без иронии замечал: «Земля сама ничего не производит. Семя падает сверху в ее лоно, которое лишь питает его. ‹...› Порыв личности к свету, к солнцу, к свободе неизбежно создает надрыв, если не разрыв ее связей со средой, с материнским лоном народа»[10]. Это необходимо, если страна хочет обрести самостоятельное движение.

Россия на такой путь способна. Во всяком случае, никаких культурно-генетических противопоказаний к тому не имеется. Пример — судьба диаспоры, причем деятели ее — по стилю жизни западноевропейцы — явились хранителями и созидателями российской культуры. А ведь когда-то Достоевский считал, что «мы в Европе лишь стрюцкие», что русский старается выделаться в англичанина, немца или француза, чтоб выглядеть европейцем. Оказалось, что два века послепетровского воспитания сумели создать русских, которые в Европе оставались русскими, но русскими европейцами.

Но и в России появились те, кто требовал европейской свободы. В унисон этим требованиям зазвучали Бродский, Окуджава и Высоцкий. Своим творчеством они доказали возможность существования личности в постсталинской России, преемственность духовных смыслов отечественной культуры. Не случайно, скажем, Высоцкому досталась русская и одновременно европейская жар-птица, или царь-девица, Марина Влади, обращаясь к которой, он гордо сказал в своей последней песне:

Я жив, тобой и Господом храним.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
Мне есть чем оправдаться перед Ним.

Значит, завоевания христианской свободы, «христианский аристократизм всякого человека» (С. Франк) укоренились в России, значит, оно есть, это пространство свободы.

То, что Россия, преодолевая все свои советские комплексы, хочет вернуться в Европу, понятно. Но почему того же хотят и европейцы? Да потому, что окончательное включение России в европейский ареал (как некогда Америки) — при всей сложности этого процесса и политических и экономических противоречиях — означает дальнейшее развитие европейской цивилизации.

Смысл этого нового периода в дальнейшей «европеизации Европы», превращении ее в некое противоречивое, но достаточно гармоничное целое, соединяющее воедино Восток и Запад Европы. Европа поначалу была всего лишь небольшой частью Азии. Она возникла как некое культурно-историческое образование на крошечном полуострове, с тех пор постоянно расширяющее свои пределы посредством прежде всего культурно-экономической экспансии и включения всех иных регионов земного шара в свою историческую парадигму. Восстановление личностного принципа позволяет Европе найти инструмент и методику надкультурного и наднационального единения человечества.

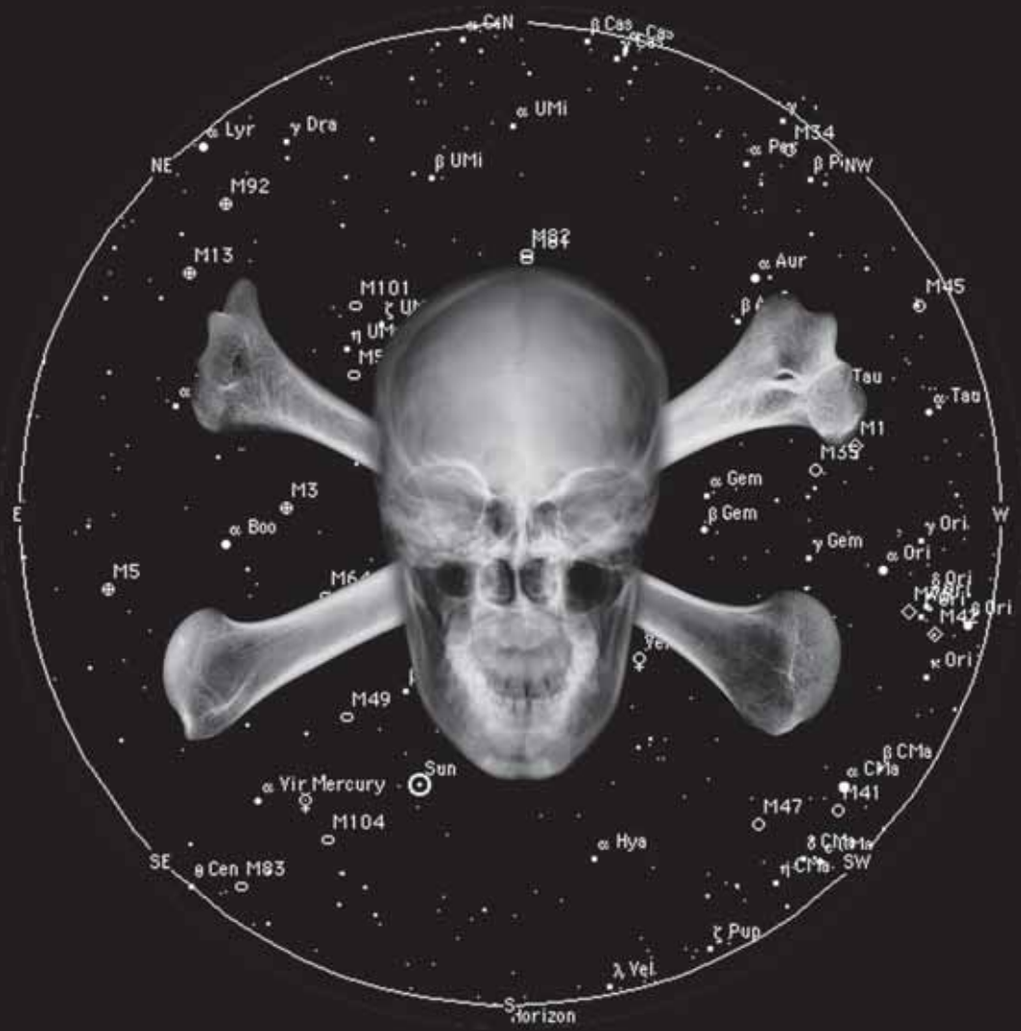
Задача XXI столетия — утверждение и развитие личностного принципа, необходимость которого, — в его чистом виде, взятого помимо конфессиональных и идеологических форм, надо полагать, уяснена как Западом, так и Востоком Европы. А для России этот путь означает возврат на Родину. Ибо, как замечательно написал русский мыслитель-эмигрант Владимир Вейдле, философ, искусствовед, публицист и писатель, «пора вернуться в Россию. Не нам, а России ‹...› той самой стране, где мы некогда жили, в России-Европе, в России, чья родина — Европа»[11]. Хотелось бы, чтобы эти слова исполнились.

[10] *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. – СПб. 1992. Т. 2. С. 214.

[11] *Вейдле Владимир.* Возвращение на родину // Воздушные пути. Альманах III. – Нью-Йорк. 1963. С. 57.

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

Сергей Шутов
НЕОБХОДИМОЕ и НЕОБЯЗАТЕЛЬНОЕ
Ретроспектива



13 декабря 2008 — 11 января 2009
Московский музей современного искусства,
Ермолаевский переулок 17
www.mmoma.ru

ДИ www.rtinfo.ru WEEKEND.RU ИСКУССТВО EXPERTPHOTOLAB www.ephotolab.ru Типография Творческая мастерская BLACKSQUARE

русский художник номер 1. выбор запада

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ

russian artist number 1. choice of the west

ALEKSANDR YAKIMOVICH

НЕТ НИКАКОГО РЕЗОНА рассуждать о том, насколько оправданно причислять Кабакова к сонму крупнейших художников России. Насколько успешным было его возвращение на актуальную сцену Москвы после двух десятилетий отсутствия и взаимных неудовольствий художественных начальников и эмигрантского идола – тоже не вопрос. Имиджи создаются медиа. Если представители медиамира сойдутся во мнении, что мастер прибыл в столицу на белом коне, то это и будет медийная, социально инструментальная версия для подопечных. Спорить с ней – как против сильного ветра плевать. Лучше поговорить о вещах более интересных и содержательных.

Вполне очевидно, что Кабаков есть художник-философ, или концептуальный мыслитель, действующий не только словом (это он тоже умеет делать), но в первую очередь пространственными конструкциями, символическими объектами, картинами (или концептуальными как бы картинами). Если это действительно так, то к нашему мастеру относится и то, что можно сказать о наших современных мыслителях.

THERE IS NO REASON to polemize about justification of describing Kabakov as one of the greatest Russian artists. Out of question is also successful return of this emigrant idol to the contemporary Art scene of Moscow, after two decades of absence and the mutual displeasure of art chiefs and author himself. The image is created by media. If the media came to agreement that the artist returned to the capital on a white horse, it will be socio-instrumental version for those under medial wardship. Argue with that is the same as spitting against the wind. It's better to talk about things more interesting and meaningful.

It is clear that Kabakov is "artist-philosopher", or "conceptual thinker", acting not only as the master of words (which he undoubtedly is), but in a first place using his spatial frames, symbolic objects, paintings (or conceptual quasi-paintings).

Many newsboys already wrote that Kabakov "is overcoming trauma of his Soviet past". That can really happen in art.

But for the last two or three years he worked on his latest installation, completed in 2007, with the clear intention to put it on a display in Moscow. And not just in Moscow, but at the Pushkin State Museum of Fine Arts. We talk about "Gates". More precisely, "Gateway". To date the last creation of the master is capable of getting art historian into a deadlock — or even encourage us to begin revising the long-established views on the subject of art.

"Gateway" of Kabakov surprises observer exactly with the fact, that eternal grumbling of traumatized "little man" is altogether missing.

Concept of contemporary storyteller is matched with classical transparency. We have dozens of attempts to portray the gates in front of us, more precisely, the place where the entrance should be. Or exit. Here and there. Direct interpretation of a character is missing and that is understandable. The artist says mysteriously he "has a message", but now he is talking about him personally, not about messages from some detached hypostasis or schizophrenic twins.

For long years he painted time to time with brush, but he did so specifically and deliberately, without joy, without quality, because the task was to ensure us: "I do not believe in painting, I do not want your fairy tales about art." Now he is not grumbling, not mocking nor hiding himself behind clever ideas and concepts. Now he creates paintings from the first person and he talks about feelings and ontological properties of sensations.

There is something more real and more substantial you can and need to take care and worry about in this world. Hence the point. The question is: What happened to the artist-philosopher and what will be the next?

Мыслители и художники XX века находились в трудных отношениях с реальной историей, а именно хотели найти способ умственно и душевно выживать в ужасных тисках реальной истории. Вероятно, придумки, изыски и прочие достижения постмодернистов тоже служили для того, чтобы найти способ выживания. В самом деле, представим себе историческое время, которое приходится на период между появлением первых крупных работ Хайдеггера (1920-е годы) и созданием последних работ Деррида (рубеж XX и XXI веков). Иногда это время называют самым катастрофическим периодом истории. Вопрос сложный; поди узнай наверное, какой период истории был самым катастрофическим. Непонятно, какой меркой можно было бы измерить степень катастрофизма и интенсивность переживания такового в сознании и подсознании людей. Но по крайней мере достоверно известно, что именно в это время было истреблено, загублено, растоптано и разбито больше человеческих жизней, нежели в любой другой сопоставимый отрезок истории.

Катастрофизм XX века оказался чересчур тяжелым испытанием, и ответ на старый вопрос (условно говоря, вопрос Монтеня, Канта и Ницше) получался совсем не радостный. Мыслители XX века не сразу сдались. Они довольно долго сопротивлялись. Хайдеггер изобретал язык, в котором должны были соединиться изощренная речь античника-филолога и крепкий, корявый язык баварского животновода. Батай придумывал катастрофическую онтологию и культурологию, погружая ее в патетические фантазии. Сопротивление оказывали марксисты – Лукач, Лифшиц, Вальтер Беньямин. И прочее, и так далее. В общем, они делали, что умели и как умели.

Но в целом приходится констатировать: настало такое время, когда мыслители заговорили о поражении человека языком человека, потерпевшего поражение. А это означает внутренний сдвиг в ментальных структурах Нового времени. Шекспир и Брейгель говорили о поражении человека языком победы, развитым и мощным языком, играющим на всех возможных клавиатурах: на эстетизме и

антиэстетизме, пафосе и едком скепсисе, лиризме и артистизме, на тонком обыгрывании грубости и хамства, на возрождении седой архаики и на отчаянной экспериментальности.

Наши учителя и духовные отцы (напоминаю, что среди них оказался сбоку пристегнутым Илья Кабаков), принялись описывать поражение человека языком человека, потерпевшего поражение. Это не обязательно должен быть мрачный или удрученный язык. Он может быть довольно занятным, игровым, бойким, даже с прибаутками. Если богатые тоже плачут, то побитые тоже шутят. В этой языковой субстанции тоже можно жить, и даже вполне комфортно. Живут в нем и общаются со своими читателями Деррида, Делез, Бодрийяр, Артур Данто, Славой Жижек и другие. Художники и кураторы подтягиваются.

Утрачены классические языки мысли и творчества, которые не указывали на поражение, а возвещали победу, как это делали Монтень и Гоббс, Кант и Ницше, Караваджо и Рембрандт. Мысль XX века в конце концов поддалась воздействию исторической травмы этого века. Ругать философов или упрекать их было бы неправильно. Какие претензии могут быть к инвалиду, человеку в депрессии, в шоке или истерике? Но общаться с жертвой травмы чаще всего очень тягостно.

Исторически травмированная мысль XX века постоянно проецирует свою беду и свою потерю на разные сферы сознания, культуры, искусства. Это хорошо известный акт переноса. Когда человеку жизнь разбивают, то ему представляется, что не только он сам, но и весь мир треснул пополам, и искусство тоже разорвано на куски.

Отсюда известная теория разрыва с прошлым. Классика осталась позади, как оторванные ноги жертв катастрофы. Как теперь жить, когда в искусстве творится всякое непотребство, а опоры не имеется? Разные предложения по этому поводу были у мыслителей

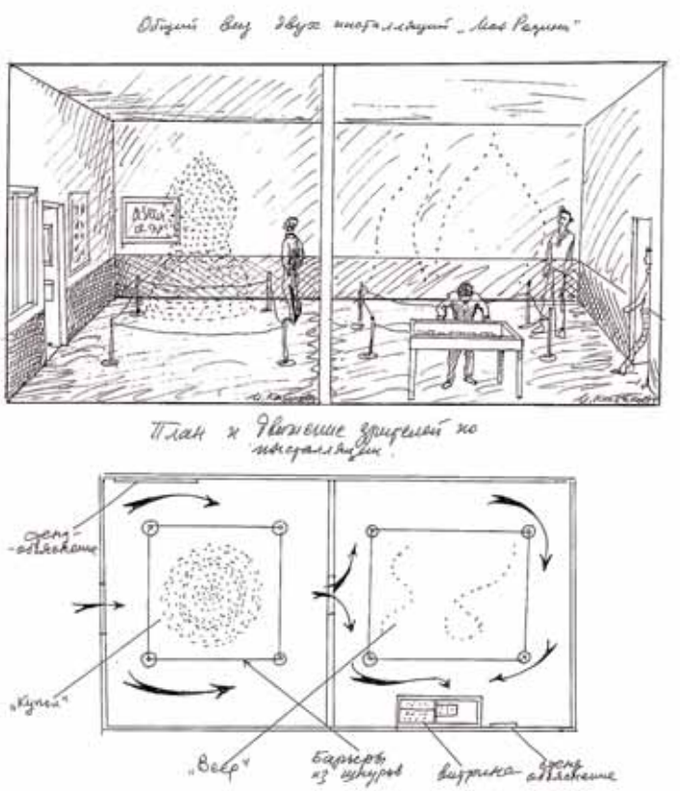
XX века, выделывавших сложные пируэты вокруг проблем диалектики. Что же там можно найти? Понятное дело – мысль о разорванности. Убеждение в том, что время разорвалось, век вывихнутый, нас переехало. На это убеждение откликаются по-разному: Хайдеггер одним манером, Беньямин на свой лад. Михаил Лифшиц ладил свое, а Деррида – свое.

Последнее имя прямо относится к нашей теме. Невозможно не думать о Деррида, когда видишь инсталляции Кабакова. Тексты Деррида и инсталляции Кабакова выдают мысль человека, потерпевшего историческое поражение, мысль о том, что такое поражение и как в нем и с ним жить. Мысль с горьковатой улыбочкой. Кабакову близка мысль об идентичности художника и сомнительности позитивных дискурсов, а Деррида рассуждает о различении, о письме и прочее, а смысл примерно такой: меня побили, но не убили. Меня загнали в угол, но в землю не закопали. Мне дышать нечем, но петля на шее еще не до конца затянута. И я должен рассказать о том, как я теперь себя чувствую, я, еле выживший и увернувшийся от молота жизни.

Много газетчиков успели к сегодняшнему дню написать, что Кабаков «изживает травму своего советского прошлого». В искусстве такое бывает. Брейгель изживал травму той исторической действительности, когда любого человека могли среди ночи забрать и без всяких церемоний уничтожить, когда распад нормального человеческого общежития становился чудовищным, а лицемерие и двоемыслие — нормой жизни. Герцог Альба душил и развращал Нидерланды не менее успешно, чем Берия обходился с Россией.

Брейгель подобно Кабакову был «персонажным» художником, то есть вживался в роль маленького и ущемленного человечка, которого выкинули из жизни. И он такого человечка постоянно рисовал. Брейгель создавал символические панорамы тягостных видений, в которых появляются и Вавилонская башня (этот выброс утопических энергий, обреченных на провал), и теплый неблаговонный быт возле помоек, грязных углов и куч мусора, и другие гадости и опасности. Тут и вспоминается Кабаков с его «Красным вагоном», «Советским сортиром» и другими горестными саркастическими излияниями о своей стране и ее истории.

Разница заметна в способах изживания травмы. Брейгеля прищемило историей и облило дрянью своего времени, он отплевыва-



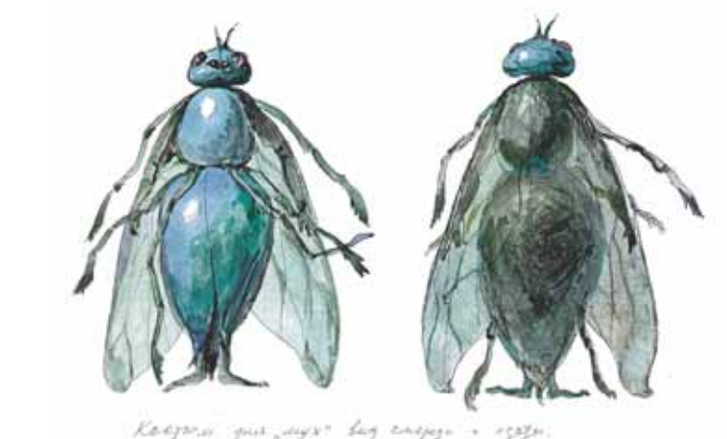
ется и орет благим матом, но не поскуливает. Более того, он умудряется восторгаться живой природой. Кабакова прищемило, ему больно, но кричать или прямо сказать слово от себя лично не умеет этот бедный маленький человек из советской подворотни на Чистых Прудах. Радоваться жизни совсем не умеет. Его не утешают заснеженные деревья, закаты и восходы и разные другие утешительные выдумки матери-природы. Его не отпускает дева Обида, эта печальная гарпия славянской мифологии.

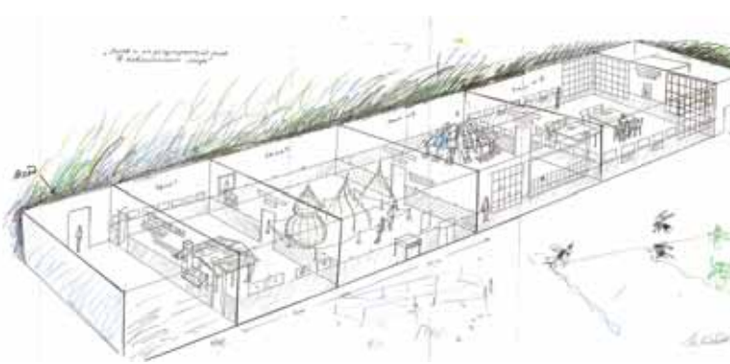
Брейгель был оскорбленный богатырь и несломленный раненый гигант, и он умел справиться с травмой. Кабаков вечно обижен, как умненький уязвимый подросток, доживший до седин, и отказывается от терапии. Его изощренные концепты – это искусство постанывания и бормотания в подушку. Бормочет трогательно, и всегда под сурдинку, шепотком. Обычно печальные ироничные сетования прикрыты маской и поручены персонажам, будь то Примаков, Розенфельд или Спивак.

Кабаков изобретает науку мухологию, а это тоже своего рода анонимный коллективный персонаж, позволяющий тихонько поворчать на ученых и политиков, финансистов и социологов, музыкантов и художников. Но только так, чтобы «тьфу на вас» не прозвучало громко и оскорбительно, а было бы смирно и нестрашно. В духе Акакия Акакиевича, но только до того, как он взбунтовался. Недовольный концептуалист издевается с потаенной улыбочкой, но буянить не станет, ибо выхода не видит, альтернатив не знает, на спасение не надеется.

Таков был наш мастер в течение почти всей своей творческой биографии. Наконец в последние два-три года он работал над своей последней инсталляцией, законченной уже в 2007 году, с явным расчетом на показ в Москве. И не просто в Москве, а в Музее изобразительных искусств имени Пушкина. Это «Ворота», точнее, «Врата». Последнее на сегодняшний день произведение нашего мастера способно поставить в тупик интерпретатора или даже побудить нас начать пересматривать давно устоявшиеся взгляды на предмет.

Прежде наш художник постоянно усмехался в стеночку и саркастично шептал «не верю, не хочу». Он неагрессивно фыркал, и было ясно, что он на самом деле не верит ни в эстетику, ни в нау-





ку, ни в социальные улучшения, ни в какие прочие патетические орудия власти и истины. Но это был подпольный человек без бунтарских намерений, он всегда подкупал безобидностью; не безобразничал, не бросал вызов, а скорее стеснительно и негрубо пришепетывал: да идите вы все знаете куда. Притом в знаменитом творении под названием «Жизнь мух» эти пофыркивания обиженного маленького человека превратились в панораму глобального сарказма и коснулись разных гуманитарных наук и истории, и медицины, и политики, и других сторон бытия и познания. Он даже в Бетховена не верил, этот мушиный Кабаков, персонажный «Кабаков» в кавычках.

Инсталляция «Жизнь мух» – одно из самых характерных проявлений обиженно ворчащего в подушку и стеснительного кабаковского деконструктивизма. Симпатия к этому феномену среди западных музейщиков и журналистов, регулярное появление в больших проектах и массовых коммуникациях Запада наверняка связаны с тем, что Кабаков никого не шокирует, не тревожит. Он с Востока, но понятен и почти свой; он остро современен, но не страшен. Да еще и трогателен на свой лад. Как такому не порадеть?

Кабаковские «Врата» удивляют наблюдателя именно тем, что вечное неприязненное ворчание травмированного «маленького человека» там начисто отсутствует. Словно «Кабаков» в кавычках прекратил свое существование, и к нам вышел без грима исполнитель роли и заговорил от первого лица. Это уже высказывание, и довольно громкое, а не бормотание в подушку.

Оказалось, что он пишет исповедальные тексты, чуть ли не стихи в прозе, и не боится лиризма. Он рисует пастелью и пишет маслом практически один и тот же сюжет: некое подобие входного проема, иногда похожее на триумфальную арку, иногда на подъезд старинного дома на Чистых Прудах. Но этот входной мотив отнесен куда-то вбок, иногда почти исчезает в стихиях живописного делания, ибо пространство листа или холста заполнено массой разнообразных мазков и штрихов, иногда густо положенных, иногда разреженных или как бы полустертых.

Концепт всегдашнего выдумщика отмечен на этот раз классической прозрачностью. Перед нами несколько десятков попыток изобразить врата, точнее, то Место, где находится Вход. Или Выход. Туда или обратно. Прямого толкования символа быть не может, и это понятно. Кому интересно вникать в загадки и ребусы, если ответ заранее известен. Художник говорит таинственно, он «несет весть», но он теперь высказывается от себя лично, а не от лица своих отщепившихся ипостасей и шизофренических двойников.

Неужели здесь прорезалась в конце концов личная исповедь, прямая речь о главном, то есть о том, что вечный персонажный художник пытается быть живописцем в первичном смысле, испытывать живые, прямые, неопосредованные чувства, жить своей жизнью, а не симулякрами? Или он опять думает о неудаче и невозможности таких попыток? Когда-нибудь мы поймем, в чем дело. Сейчас мы пребываем в радостном недоумении и полном надежды ожидании.

Всегдашний разрушитель великого мифа живописи перестал концептуально оперировать своей демонстративно посредственной фактурой. Отказался от скучной мазни, которая была его формой ворчания, его принципиальным выпадом против претензий высокого искусства. Надолго ли – пока что неизвестно. В Пушкинском музее мы увидели живописца Кабакова, которому явно интересно следить за игрой света и тени, за жизнью мазков, за дыханием холста.

Десятки лет до того он писал время от времени кистью, но делал это специально и намеренно без радости и без качества, ибо задача как раз и заключалась в том, чтобы дать нам понять: не верю я в живопись, не хочу я ваших сказок об искусстве. Теперь он не ворчит, не насмешничает, не прячется за хитрые придумки и концепты. Он пишет картины от первого лица и говорит о переживаниях и ощущениях онтологического свойства.

Есть нечто сущее и существенное на свете, о чем можно и нужно заботиться и волноваться. Вот о чем пошла речь. Что случилось с мыслителем и художником и что теперь с ним дальше будет – вот вопрос.

вопрос о вопросе

На протяжении всего года журнал ДИ обращался к художникам, критикам , философам с разными вопросами, которые считал интересными – о красоте, границах, публичности, центре и периферии. Нередко нам приходилось слышать в ответ, что мы задаем не те вопросы, не так их формулируем.
И вот в последнем номере за это год мы решили подытожить тему, задав вопрос о вопросе. То есть попросили тех, кто отвечал на наши вопросы, задать самим вопрос (или обозначить проблему), которые для них актуальны, важны как в экзистенциональном плане, так и более узком применительно к искусству. Вопрос, на который бы они хотели знать ответ, но, увы....

отвечают:

Марат Гельман	106	Елена Петровская	107	Владимир Паперный	134
Владимир Дубосарский	106	Олег Кулик	107	Колесников Денисов	134
Леонид Бажанов	106	Евгений Дыбский	107	Андрей Бильжо	134, 159
Александр Якимович	106	Валерий Турчин	107	Юрий Альберт	134
Вадим Захаров	106	Виктор Скерсис	107	Георгий Литичевский	134
Владимир Янкилевский	107	Сергей Шутов	107	Арсений Жиляев	134
Дмитрий Гутов	107	Андрей Толстой	107	Виктор Мизиано	134
Анатолий Брусиловский	107	Александр Шабуров	107	Георгий Пузенков	134

Марат Гельман

Вопросов много. Во-первых, я не знаю, как я умру – в самолете, постели, от чьего-то ножа? Что делать с остатком жизни? У меня как раз сейчас такой период в жизни – 50 лет, когда даже тех вопросов, на которые раньше были ответы, теперь уже нет. Ни на что практически не знаю, как ответить.

Владимир Дубосарский

Можно ли, наконец, начать получать радость, занимаясь всерьез современным искусством?

Леонид Бажанов

Что такое искусство? Не знаю. В какую сторону оно будет развиваться? Не знаю. У меня есть, конечно, какие-то свои модели ответа на этот вопрос, но это рабочие модели, чтобы удобно было работать. Но я понимаю, что это модель не универсальная. А предлагаемые другими ответы на этот вопрос меня совершенно не устраивают.

Александр Якимович

Как получается, что творческая натура оказывается свободной? Что такое свобода творчества? Я говорю не об отвязных людях, которые свободны на все сто процентов, а о тех, кто живет в обществе, надевает галстук, пишет правильные картины, и вдруг в какой-то момент обнаруживается в нем вот эта самая стихия свободы. Откуда берется? Кто разрешил? Почему он себе позволяет? Почему я сам, социальный человек, в какой-то моменте вдруг оказываюсь свободным? Ведь должны были бы задавить. Все сделано для того, чтобы я был обтесанным бревном, ходил по струнке, выполнял команды и мыслил стереотипно. А оказывается, в какие-то моменты можно вырваться. Вот этот феномен меня ужасно интересует.

Вадим Захаров

Не сомневаюсь, что одним из важных вопросов в современной культуре сегодня является – «Как удержать сделанную работу, произведение, наконец, мысль в искусстве от тотального скатывания в аттракционно–гламурно–дизайнерскую планетарную похоть?»

Владимир Янкилевский

Я думаю, что искусство всегда было формой человеческого переживания – присвоения внешнего мира через соотнесенность его с внутренней жизнью, то есть мир через человека. Без творческой свободы искусство лишено смысла. И в связи с этим представлением для меня важен вопрос: как соотносится социальная «завербованность» (Жан-Поль Сартр) художника, его нацеленность на карьеру, успех, награды… с его творческой свободой?

Дмитрий Гутов

Мне очень интересно, сколько еще времени все это может продолжаться?

Анатолий Брусиловский

Поколение «шестидесятников» быстро уходит со сцены, успев все же сделать «русский бум» на мировых аукционах. Как же будет представлена их творческая деятельность в русских музеях и собраниях? Ведь это важнейшая страница истории русского искусства, «героический период», по словам одного их них! Или так ничего и не будет собрано? Пока то, что есть – осколки и обрывки… Раньше случалось, например, что наиболее полное и представленное одними шедеврами собрание французских импрессионистов было в России. Неужели теперь собрание русских художников 60-х годов будет за границей?

Елена Петровская

Меня интересует следующий вопрос: что происходит с искусством в условиях его тотальной коммерциализации? И пожалуй, такой: где сегодня искусство?

Олег Кулик

Может ли современное искусство предложить себя миру в качестве сакрального занятия, в качестве единой эстетической конфессии для всего человечества? Может ли произведение такого искусства воздействовать, как литургия, используя при этом самые современные визуальные языки?

Евгений Дыбский

В начале XXI века искусство снова скатилось в наиболее востребованных так называемым рынком примерах к иллюстративности, нарративности и прочему, давно, казалось бы, преодоленному в веке XX. Это в огромной степени парадоксально еще и потому, что информация, рассказы о различных явлениях настолько доступны, что лишние «рассказки» маслянистыми красками ничего абсолютно не добавляют ни умным, ни глупым. Понятно, что большинство людей боятся своих чувств относительно других людей, явлений обыденной жизни и пр. Казалось бы, искусство могло бы быть спасительным убежищем для необходимого все-таки раскрепощения чувств и эмоций. Или, может, те, кто боится в жизни, уже и в искусстве ни на что не способен?

Валерий Турчин

…Быть иль не быть?
Вот в чем вопрос…

Виктор Скерсис

Вопрос, который меня сейчас очень интересует, это вопрос оценки. Как, например, мы оцениваем произведение искусства или искуствоведческую статью или просто возникшую идею? Попробую вкратце описать подход к этой проблеме. Наша оценка произведений искусства обычно основана на ощущении «нравится – не нравится». Такая оценка, в свою очередь, подразумевает существование в нашем сознании некоего «камертона», который либо резонирует с данным произведением, либо нет. При этом очевидно, что разные люди относятся к разным произведениям поразному. Так, оценки могут зависеть от возраста, пола, социального положения и т.д. Вместе с тем по ряду произведений существует консенсус. Например, «Мона Лиза» – прекрасное произведение.
Возникает вопрос: существуют ли критерии самих оценок? Если да, то на чем они основаны? Является ли ощущение «нравится – не нравится», по сути, капризом или оно построено на более глубоких нуждах сознания? Может ли каприз в этом случае быть необходимостью? Может ли необходимость быть капризом?
Проблема оценки возникающих идей фундаментальна при создании произведения. На мой взгляд, общее решение этой проблемы, если общее решение возможно, продвинуло бы нас в понимании искусства в частности и творчества в целом.

Сергей Шутов

Попытки цензуры связаны с приходом частных денег в искусство, как аналог контроля частного бизнеса государством? Транслирует ли государство свои взаимоотношения с частным бизнесом на взаимоотношения с искусством?

Андрей Толстой

Когда, по вашему мнению, началось «современное искусство»? И где пролегает граница между modern и contemporary?

Александр Шабуров

Когда мне было 16 лет, я прочитал, что на пороге 70-летия у человека все так же неопределенно, как и в шестнадцать. У меня это не совсем так. В юности моя жизнь перемежалась периодами определенности и неопределенности. Бывали времена, когда я структурировал то, что находилось в моей голове, и жил более-менее осмысленно. Между ними случались ступоры, потому что представления о мире усложнялись, найденные константы улетучивались, и нужно было заново понимать, кто ты такой, чем занимаешься и ради чего. Тогда я жил затворником, читал книжки и общался с подвальными авторитетами. С возрастом это все смешивается, ты свыкаешься жить с кашей, которая в голове, но и ступоров тоже не случается. Работаешь по инерции благодаря выучке и опыту. Доверяешь не сознанию, а инстинктам. На все «вопросы» ты ответил себе в юности, да и «ответы» давно позабыл. И живешь согласно последней версии координат, которую пока не было повода пересматривать. Потому и вопросов нет.

майл-артист то́лстый

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ХУДОЖНИК ВЛАДИМИР КОТЛЯРОВ (ТО́ЛСТЫЙ)

the mail artist tólstoy

QUESTIONS OF “DI” ARE ANSWERED BY ARTIST VLADIMIR KOTLYAROV (TÓLSTOY)

Художник и киноактер Владимир Котляров давно живет в Париже, но в Москву наезжает регулярно. Сфера деятельности То́лстого (его артистическое имя) далеко выходит за рамки тех произведений, которые были на его недавних выставках в Москве и Петербурге. Поэтому мы сочли необходимым встретиться с Толстым, чтобы в личной беседе прояснить сферу его творческих интересов и художническую позицию.

The artist, a long-time resident of Paris, travels to Moscow regularly. Volume of his creative work is wider as what was presented at his solo exhibitions in Moscow and St Petersburg. So DI editors thought it would be useful to talk to Tolstoy to find out about his works connected with “mail art” — art of postcards and envelopes and about his vision of art in general.

Владимир То́лстый (Котляров)
N 5 Памяти «тверской мозаики». 2004. *Из серии «Страсть волокет меня по жизни».*

DI: *How did it happen you conceived the idea of the series called “Passion Drags Me through the Life” you showed at the Museum of Russian Contemporary Art?*
T.: Yes, it happened, indeed. Four years ago I was getting over some complications after an operation. I didn’t know what to do; I felt I needed a change of scene. In January 2004 I went to Moscow to stay for a while. At that time it occurred I could do a series of works, very much like those you saw in the museum. I believe they may very well be qualified as works of mail art, addressed to the future, though. The technology I've invented is up to this task – getting over my time.

DI: *Why the future and not the present day?*
T.: Because people today don't like to read. And even those who like usually take books they could hold in hand easily to read in the metro. I have no hope the texts I have written will be read in my lifetime. This series of my works will probably be read only in the future, because for any of the works not to be destroyed in the next hundred years the right technology is needed. Hence the multiple, composite set of devices I have chosen.
We, artists, may express ourselves in words, and some of us might be accepted to the Writers Union, but what will always matter much more than anything else is the surface. Artists must show they are able to create a surface or, which is better, a surface of their own, the one no one else can create. At any rate, simply borrowing a surface is enough for anyone to be an artist. Strong people cannot afford to borrow, however. Therefore, artists in all times were ambitious to create an original surface.

DI: *The works you showed in Moscow are surely multiple and composite. They are so because of the task you had set for yourself. But on the other hand, it may be the tribute you pay to the national tradition in which artists have always paid much attention to the academic, well-worked surface? In Russia, indeed, there are artists who have kept up their devotion to composite things in art.*
T.: It is in Russia I got training and my first experiences, so, consciously or unconsciously, I'm not ready to talk about it. What I learned about this kind of human activity at the beginning remains in me. All I have learned I leaned here.

Interviewed by Ada Safarova

ДИ. *Расскажите о технологии вашей живописи, об этом вашем особом принципе многослойности, дающем ощущение спрессованного времени, сжатого пространства, концентрированной информации.*

Толстый. Чтобы стало понятно происхождение серии этих работ, я вынужден вернуться к истории возникновения майл-арт, то есть искусства коммуникации, которое появилось как «почтовое искусство» в начале шестидесятых годов.

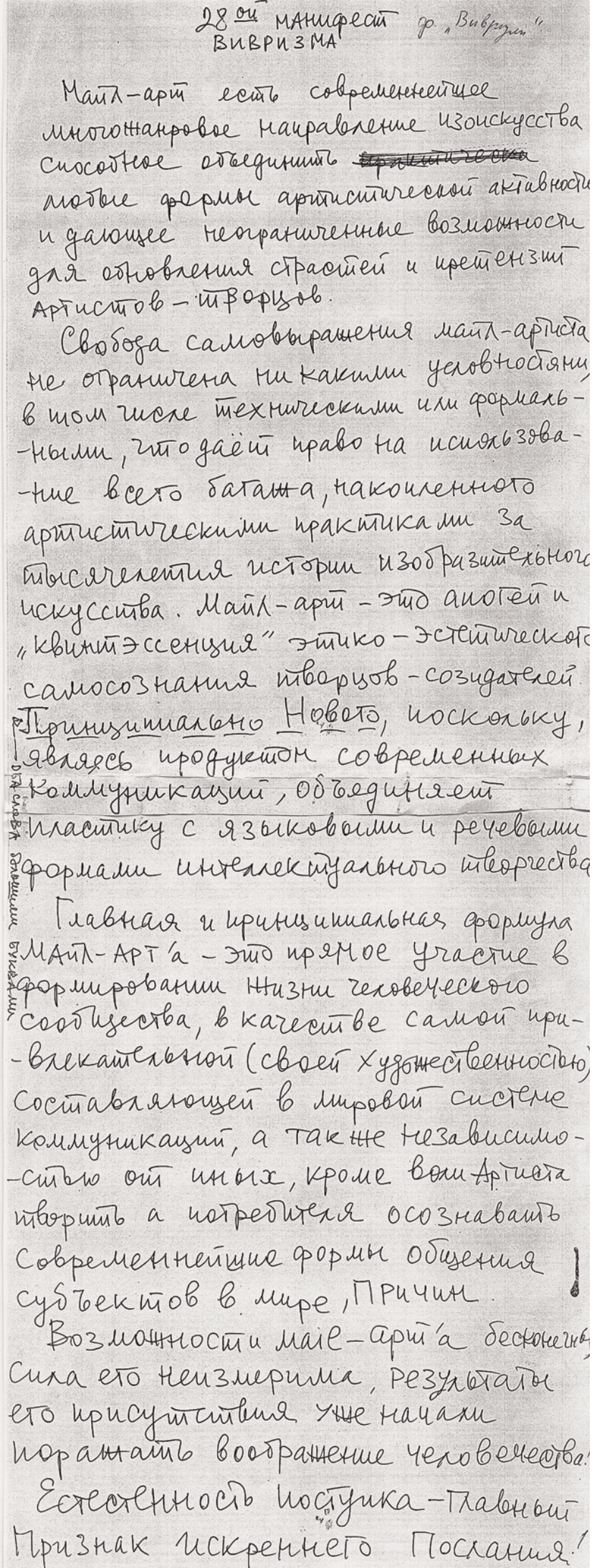
Рей Джонсон, произнесший слово «майл-арт» в 1963 году, был членом движения fluxus, другом Мачунаса, Сапенко (Италия), Жана-Франсуа Бори и Бена Ватье (Франция), Анны Бананы (Канада), Иозефа Бойа (Германия) и других молодых революционеров, занявшихся, не сговариваясь, близкими вещами.

Я отправил свои первые майл-арты в 1975 году из Москвы. Тогда они были «внутриконвертными», так же как и отправления отцов-основателей. Но уже первые письма из Вены (1972) и Парижа (1980), которые можно найти в коллекции Лени Талогшина, несли на поверхности конверта не только информацию – изобразительные элементы, дополняющие адрес, но и фотографии. В то время, предполагаю, я был одним из первых майл-артистов, использовавших оригинальные фотографии в ряду официальных знаков почтовой оплаты.

В дальнейшем формат моих почтовых отправлений увеличивался, набор изобразительных средств расширялся. В восьмидесятых на конвертах появились тексты, в девяностых – натуральные деньги. К середине девяностых свои конверты я превращал в плотно скомпонованные «живописные» поверхности с высокой степенью информационного заполнения. Тогда же прошли мои первые персональные выставки в Санкт-Петербурге (1996, 1997, 1999) и Москве (1999), и там же вышли персональные каталоги. В 2000 году я начал формировать коллекцию майл-арта Центрального музея связи имени Попова в Петербурге, отправляя туда работы майл-артистов, с которыми поддерживал связь.

ДИ. *Вашей коллекции или ваших работ?*

Толстый. Да, вместе со своими я отправлял в музей работы майл-артистов из моей личной коллекции. Я и сейчас продолжаю обогащать коллекцию «моего музея», надеюсь, что это будет возможно и впредь. Я чувствую ответственность за судьбу майл-арта в России, за судьбу его российских собраний, за то, какое место займет этот наиболее динамичный жанр искусства в культуре моего народа. В течение



28 ой манифест ф. „Вивризм"
ВИВРИЗМА

Майл-арт есть современнейшее
многожанровое направление изоискусства
способное объединить ~~[illegible]~~
любые формы артистической активности
и дающее неограниченные возможности
для обновления страстей и претензий
Артистов-творцов.

Свобода самовыражения майл-артиста
не ограничена никакими условностями,
в том числе техническими или формаль-
-ными, что даёт право на использова-
-ние всего багажа, накопленного
артистическими практиками за
тысячелетия истории изобразительного
искусства. Майл-арт - это апогей и
„квинтэссенция" этико-эстетического
самосознания творцов-созидателей.
Принципиально Нового, поскольку,
являясь продуктом современных
коммуникаций, объединяет
пластику с языковыми и речевыми
формами интеллектуального творчества.

Главная и принципиальная формула
Майл-Арт'а - это прямое участие в
формировании жизни человеческого
сообщества, в качестве самой при-
-влекательной (своей художественностью)
составляющей в мировой системе
коммуникаций, а так не независимо-
-стью от иных, кроме воли Артиста
творить а потребителя осознавать
современнейшие формы общения
субъектов в мире, Причин.

Возможности майл-арт'а бесконечны
Сила его неизмерима, результаты
его присутствия уже начали
поражать воображение человечества!

Естественность поступка - главный
Признак искреннего Послания!

трех десятков лет я принимал активное участие в становлении и развитии многих форм искусства коммуникации, в каких-то был зачинателем, участвовал в сотнях выставок во многих странах мира. В 2003 году во Франции вышел фундаментальный каталог, посвященный пятидесятилетию возникновения этого мирового движения. Издатели (Жульен Блен и Со) назвали не только Рея Джонсона, но еще перечислили двадцать одного художника в качестве «отцов-основателей» этого жанра. Среди них есть и мое имя. Это уникальное издание я тоже подарил музею им. Попова.

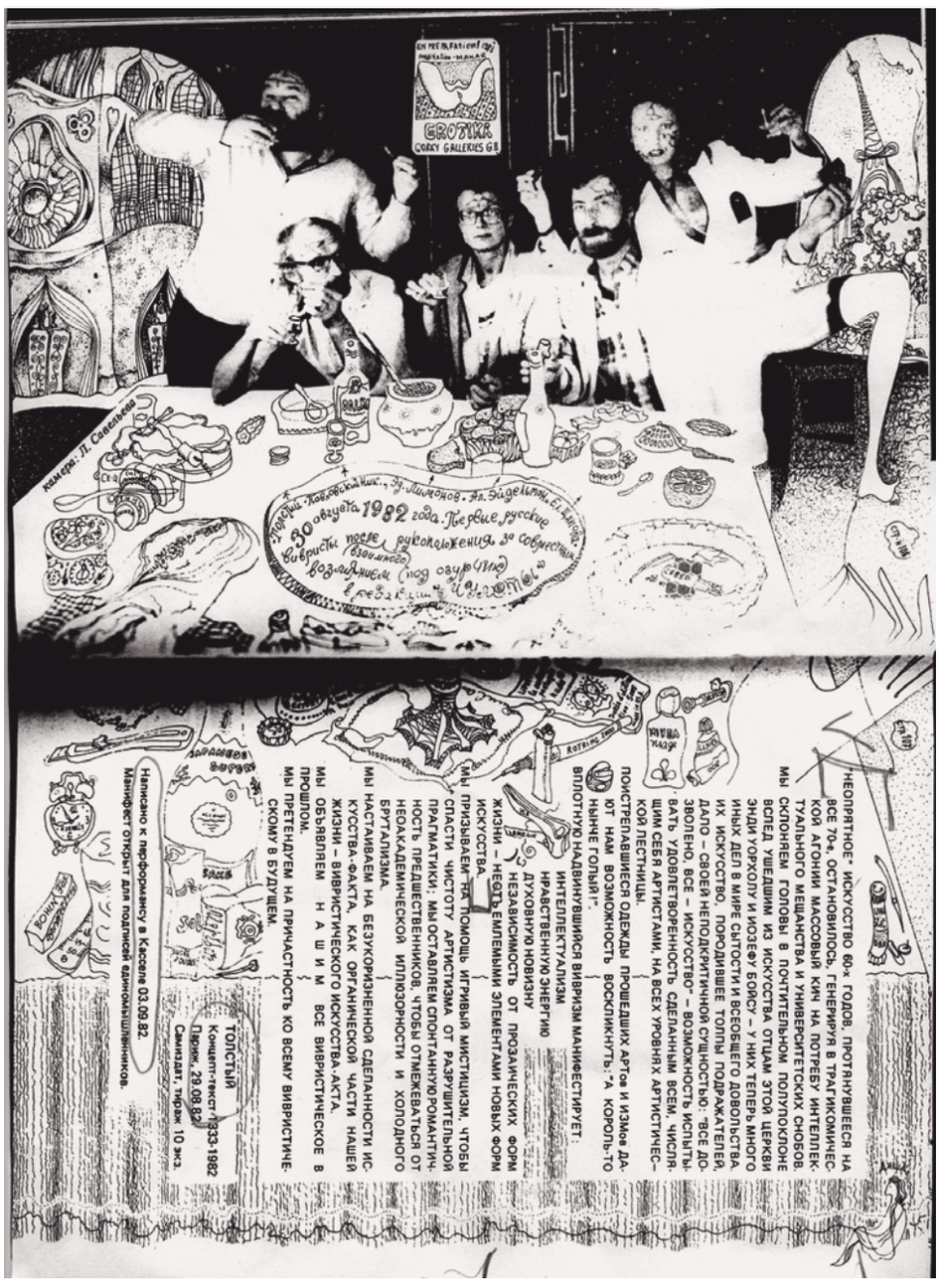
ДИ. *Расскажите, как возникла серия «Страсть волокет меня по жизни», которую вы показывали на своей выставке в Государственном центральном музее современной истории России.*

Толстый. У меня случился энергетический спад, я перенес операцию, долго болел, это необходимо было преодолеть. Приехал пожить в Москву. Здесь и придумал эту серию. Эти большие холсты. Считаю их полноценными майл-артами, только обращенными в будущее. Говорю это потому, что технология, которую я придумал, связана с этой задачей.

ДИ. *Их адрес – только будущее, а почему не современность?*

Толстый. Потому что сейчас век, когда люди не хотят читать. А если и читают, то крупными буквами.

Издания такого формата, которые удобно лежат в руке, желательно дешевые, чтобы было удобно читать в метро. Не рассчитываю, что тексты, которые я пишу, кто-нибудь прочтет при моей жизни. Когда я решился де-



ПРАВДА
ОТВЕТИТ ЗА ГЕНОЦИД НАРОДА

лать эту серию, то подумал, что сейчас это не прочтут, возможно, только в будущем, потому технология нужна такая, чтобы работа не разрушалась хотя бы в ближайшие сто лет. Отсюда возник этот многослойный и многосложный набор средств. Первую работу я отвез в Санкт-Петербург, в музей, а остальные были показаны на выставке в Москве.

ДИ. *Расскажите подробнее о вашей технологии.*

Толстый. Когда определялся с технологией этих работ, то сначала не думал ни об эстетике, ни о красоте, а только о способе передачи информации во времени и пространстве. Думал как майл-артист, а не как живописец. События, которым посвящена каждая работа, имеют свою историю, свою основу, свои первоисточники и определенную реакцию – мою, фотоаппарата, печатного станка и т.д. Информирование – это процесс: он набирается, усложняется. Я не знал, что получится, я пробовал. Хотел создать хотя бы иллюзию достоверности коллективного свидетельства людей, пусть мне незнакомых, но живущих в одно время со мной. Если кончится век нечтения, вернется век читателей, вот тогда, как некогда египетские иероглифы, будут открыты буквы, и найдется человек, который разберет эти тексты.

Но чтобы эти работы сохранялись, они кому-то должны нравиться сегодня. Поэтому, когда технология была найдена и я убедился в ее надежности, пришло время подумать и об эстетике.

Лет восемь-десять назад я начал работать американскими красками на синтетическом связующем, такие работы можно даже стирать, они не изменят своей фактуры. Этими красками я писал тексты на деньгах, так возник стиль майл-арта, стиль, который я назвал money-art или «деньгизм». На Западе и в России прошли выставки money-arta, были выпущены каталоги. Тогда я убедился в стойкости этих красок и теперь решил их использовать в качестве главного информативного слоя. Необходимо было найти подходящие химические составы для грунта, клеев и тоновых подмалевок, чтобы после нанесения всех слоев, а их, как правило, от шести до восьми, в зависимости от задачи поверхность превращалась в монолит, стойкий к любым внешним воздействиям.

Вот, например, как «набираются слои» в работе номер восемь этой серии, посвященной трагедии в Беслане. Первый задает цветовой тон, дальше идет коллаж – фотографии, обложки, вырезки из газет, после этого – деньги, бумажные и монеты, дальше – авторские печати «тамионы» специальной краской, затем вновь слой тонировки, после этого текст красками PLAID, последний штрих – затирка. Краски и технологии эти раньше не использовались, но я уже испытал холсты на старение в самых тяжелых химических и температурных условиях – все железно!

Это технологические подробности, но я рассказываю потому, что и методы, и технологии и материалы – ноу-хау!

ДИ. *Давайте поговорим о композиции, о шрифтах, о содержании работ.*

Толстый. Композиция – результат многослойности. Задача многослойности не только в нагнетании информативного материала и его этических смыслов, но и создание особой поверхности, зритель видит только ее. Слои многократно перекрываются, но держат всю композицию в конкретном цветовом регистре. Второй слой – свидетельства прессы, касаются темы, задевшей меня. Этот слой – документ времени, источник моих переживаний. Третий слой – это то, что со мной происходило, когда случилось событие, в данном случае Беслан. Кто-то меня фотографировал, я встречался с какими-то людьми. Через сто пятьдесят лет можно задаться вопросом: а ты-то что делал во время событий в Беслане? Следующий слой – деньги. Хотим мы или не хотим, но деньги играют очень существенную роль, в случае с Бесланом, возможно, решающую. Я не особенно верю словам организатора терракта, что он за восемь тысяч организовал смерть стольких людей. У них было такое количество оружия, автомобиль, они приехали на грузовике – все это деньги. Террористы намеренно говорят о меньших суммах. Деньги сыграли существенную, более того, определяющую роль в этом преступлении – и потому они важны и в моей композиции.

ДИ. *А какую эстетическую роль они выполняют в композиции?*

Толстый. Слой бумажных денег и монет – от них поверхность набирает цвет, блеск, свет, отражения. И когда кажется, что всего и так много, поверх пишется текст, всегда красками разного цвета. Иногда это металлик, иногда краски матовые, и консистенция от жидкой до густой, иногда краски глянцевые. При определенном повороте на поверхности, в каких-то определенных местах начинается сияние, не важно, вокруг чего оно происходит. Его трудно зафиксировать глазом, при малейшем движении сияние исчезает. Но очень важно, чтобы кто-то заметил это.

Ведь мы, художники, можем писать какие-то слова, и нас могут даже принять в Союз писателей, но для художников все же дело всегда будет в самой поверхности. Мы соревнуемся в делании поверхности. Художник доказывает свое умение создать поверхность, а еще лучше – свою неповторимую поверхность, хотя даже просто заимствованной поверхности достаточно, чтобы быть художником. Но во все эпохи у художников есть амбиция создать оригинальную поверхность. Так, Ив Кляйн однажды покрасил девочку синей краской и оттиснул ее на холсте. Работа телом, как оттиском, это приоритет Ива Кляйна. Мне показалось, что я могу продвинуться дальше. Во-первых, я не красил людей. Я работал своим телом не только как штемпелем, но и как кистью, создавая полихромную фигуративную композицию. У меня в Париже лежит огромный холст, и я готов его передать тем, кто его отреставрирует, привезет в Москву, натянет на подрамник и поместит на хранение. Я в нем использовал композиционные и живописные моменты, которых тогда не было.

В 1981 году состоялся первый Международный фестиваль перформансов, я получил

В начале 60-х начался отворот, тогда же опубликовал несколько совестливо-романтических рассказов и стихов, уезжал в тайгу рабочим, с геологами пил горькую...

Получал всякие дипломы: техника измерительных приборов, военного авиатора, инженера электронных машин... Наконец закончил Московский университет искусствоведом и лет десять реставрировал.

В творчестве учителей не было.

...никогда не любя пейзажей, сам их писал... Затем через экспрессию и абстракционизм обратился, как мне тогда казалось, к концептуализму. Более того, еще года два назад в тексте №1811–1981, из которого настоящий текст проистекает непосредственно, написал: «уверен: концептуализм вечен!»

Теперь я думаю, что пережил очередное романтическое заблуждение.

Все, что я делал и делаю сейчас, это вивризм.

Из концепт-текста № 0014/0197–1983. Париж.

Вивризм – это легкость, это игра, это страсть, это наше тело и наша душа, потому что человеческое тело и душа – объекты, инструменты и материал вивризма.

Из концепт-текста №1247–1982
Париж, 30 июля 1982

«Неопрятное» искусство 60-х годов, протянувшееся на все 70-е, остановилось, генерируя в трагикомической агонии массовый китч на потребу интеллектуального мещанства и университетских снобов, мы склоняем головы в почтительном полупоклоне вслед ушедшим из искусства отцам этой церкви Энди Уорхолу и Иозефу Бойсу – у них теперь много иных дел. В мире сытости и всеобщего довольства их искусство, породившее толпы подражателей, дало – своей неподкритичной сущностью: «Все дозволено, все – искусство» – возможность испытывать удовлетворенность сделанным всем, числящим себя артистами, на всех уровнях артистической лестницы.

Поистрепавшиеся одежды прошедших Артов и Измов дают нам возможность воскликнуть: «А король-то нынче голый!»

Вплотную надвинувшийся вивризм манифестирует интеллектуализм, нравственную энергию, духовную новизну, независимость от прозаических форм жизни неотъемлемыми элементами новых форм искусства.

Из концепт-текста №1333–1982
Париж, 29 августа 1982
Написано к перфомансу в Касселе 03.09.82

Vivrisme (по-русски: вивризм) – от французского «Vivre». Тут много сторон... Одна из них – то, что я думаю: художник – не только и не столько организатор пространства, сколько организатор жизни. Это не расходится и с библейскими представлениями. А те, кто работали в Тассили-н-Анжер, в Альтамире или Фон-де-Гоме, разве они «расписывали стены»? Нет, они меняли представление о жизни! Они меняли саму жизнь! Первые вивристы...

Поэтому я верю что именно художники, артисты, как вы говорите, «ударят и по гравитации». Для меня это не шутка, а одно из утверждений вивризма. Объектом и результатом его является каждая секунда жизни художника! И именно они, эти секунды и сделанное в эти громадные отрезки времени художниками, и будут когда-нибудь украшать не лишь стены, но и то, что их заменит в результате прожитых нами жизней...

Из концепт-текста № 0892–1992
Париж, 11 апреля 1982.

Что это Путь? Мгновение, документ, поступок и адекватная их структурной форме фиксация с последующим оформлением результата в рамку искусства-акта как единственного начала, способного сформировать эстетику новых форм творчества – ВИВРИЗМА.

(Четвертый манифест вивризма)

главный приз. Это происходило в Париже – на родине Ива Кляйна – в присутствии его младших друзей, и если бы я не нашел своего хода, такая аудитория меня бы, конечно, освистала. В галерее Жана и Жака Донги я на холст оттискивал краску с тела девочки, так создавалась живописная поверхность. Прижимая ее раскрашенное тело, я еще делал спреем золотой абрис. Одна такая моя работа находится в Сполетто, другая – в Вероне.

Эти мои работы и технологически, и по эстетическому эффекту – продолжение, следующий шаг после Ива Кляйна.

ДИ. *Я рассматривала ваши фотографии, и на одной из них в группе есть и Эдуард Лимонов. Мне подумалось, что в искусстве вы пользуетесь разными стратегиями. То есть ваши работы всегда носят импровизационный характер.*

Толстый. У меня никогда не было такой смелости, чтобы сказать так, как говорит он: «Я – национальный герой». А вот одна из работ на моей выставке в Музее революции была посвящена Наташе Медведевой, с которой у меня были хорошие отношения.

ДИ. *Вернемся к работам и технологии.*

Толстый. Иногда это импровизация, но иногда это мои тексты, уже изданные, бывает, я компоную цитаты других авторов, которые соответствуют моей идее.

Люблю писать русские тексты. Больше всего на свете люблю русский язык. Свои манифесты пишу от руки, не пользуюсь ни компьютером, ни даже пишущей машинкой. Я ведь пишу не сосредоточенно, смотрю по сторонам, думаю о чем-то.

Меняя цвета текстов, я завершаю живописную поверхность композиции. Остается последний штрих – подушечками пальцев или ладонями я втираю в поверхность защитное покрытие. Процесс изготовления картины занимает (при размере картины метр на метр) от 30 до 45 дней, из которых половина – это время сушки очередного слоя. Поэтому в работе находятся два или три холста одновременно.

ДИ. *Многодельность, многослойность, которые вы показывали на московской выставке, это только результат задачи, которую вы ставили перед собой, но, может быть, это также и дань их московскому происхождению, отечественной традиции, ее приверженности академической, тщательно обработанной поверхности? В России ведь сохранилась приверженность к многодельности в искусстве.*

Толстый. Образование я получал здесь, первые жизненные впечатления – тоже, потому – осознанно или неосознанно – я не готов говорить, мои изначальные знания об этом виде человеческой деятельности, очевидно, никуда не могли деться, они со мной. Я всему этому научился здесь.

ДИ. *Как вообще соединились технология и ее возможности выразить ваши интеллектуальные интересы?*

Толстый. Я был ограничен в движении после операции, работал сидя. И чувствовал, что нужно что-то сделать, чтобы быть готовыми умереть.

ДИ. *А что, жизнь дается, чтобы что-то сделать?*

Толстый. Как минимум осознать себя. Это – тоже дело.

ДИ. *Осознать себя – это достаточное обоснование жизни?*

Толстый. Да. Например, что такое афонское монашество? Это и есть делание. Я жил на Афоне, афонские монастыри знаю не понаслышке.

ДИ. *Этот опыт лег в основу вашего перформанса с крестом?*

Толстый. Трудно сказать, что было сначала – идея перформанса или жизненный опыт, его сформировавший.

Я вообще скрупулезно готовлюсь к каждой работе. Когда я играл боксера в фильме Барбье «Угольная пыль», я два года провел на ринге, при этом раньше никогда не занимался спортом, а мне было уже 52 года, но я дрался с молодыми. На экране все видно, а у меня в этом фильме была главная роль, и надо было соответствовать. Правда, все официальные бои во Франции я проиграл.

ДИ. *Вы прожили богатую и бесстрашную жизнь, что же вас сделало таким?*

Толстый. Как что? Моя бабушка Александра Петровна и русская литература…

Беседу вела Ада Сафарова

в славном городе париже мы нужны навроде грыжи...

ДМИТРИЙ ИКОННИКОВ

“in the glorious city of paris you’re wanted like a pair of ears”

DMITRI IKONNIKOV

НА САМОМ ДЕЛЕ ЭТО НЕ СОВСЕМ ТАК.

Париж – место удивительное. Здесь происходит переоценка почти всех художественных ценностей, усвоенных по книгам. Например, рухнула фигура Родена. Весь его огромный помпезный музей оставляет тягостное впечатление. Обилие парковой скульптуры, которая совершенно не выносит открытого пространства, текучесть формы при импрессионистической лепке... Совершенно все разваливается, растекается. Этакий набор конечностей, торсов и т.п., которые не объединены общей пластической скульптурной идеей. С одинаковым вниманием и неряшливостью лепятся голова, складки одежды, руки, ноги... Ну хоть где-нибудь, что-нибудь пропусти... Глаз скользит по форме, по «рытой» ее поверхности, ему негде задержаться, он с нее «соскальзывает». Вся скульптура фронтальная. Даже «Граждане Кале», одна из лучших его работ, имеет всего две-три точки обзора, и те с фронтальной стороны, а ведь многофигурная композиция... «Мыслитель» в Пушкинском – лучший. Полное равнодушие к большому объему и безразличие к поверхности, абсолютное пренебрежение к материалу. Чтобы вырубить работу 30х30х30, берется блок 120х120х120, где-то сбоку рубится форма, все остальное остается. Мало того, что форма «ватная», так еще и «остатки» мешают. Такое ощущение, что есть желание удивить дру-

NOT SO, TO BE SURE.

Paris in fact meets you like a sort of wonderland. For a start, you somehow find almost all the art values you have learned from books getting more and more shifty.

Look at Rodin as I did and you’ll find his figures not as sumptuous as you had expected. His huge pompous museum has left me bewildered. The enormous quantity of park sculptures clearly does not fit well into its open expanses, nor do their fluent, impressionist forms. It looks as though they all are sprawling and falling apart — a get-together of torsos, limbs and so on, not arranged according to any common plastic idea.

Nor did I like the Orsay Museum. For one, I got puzzled over Curbet. I still can’t make out how to take his works — perhaps as phenomena of nature, surely not as forms of painting.

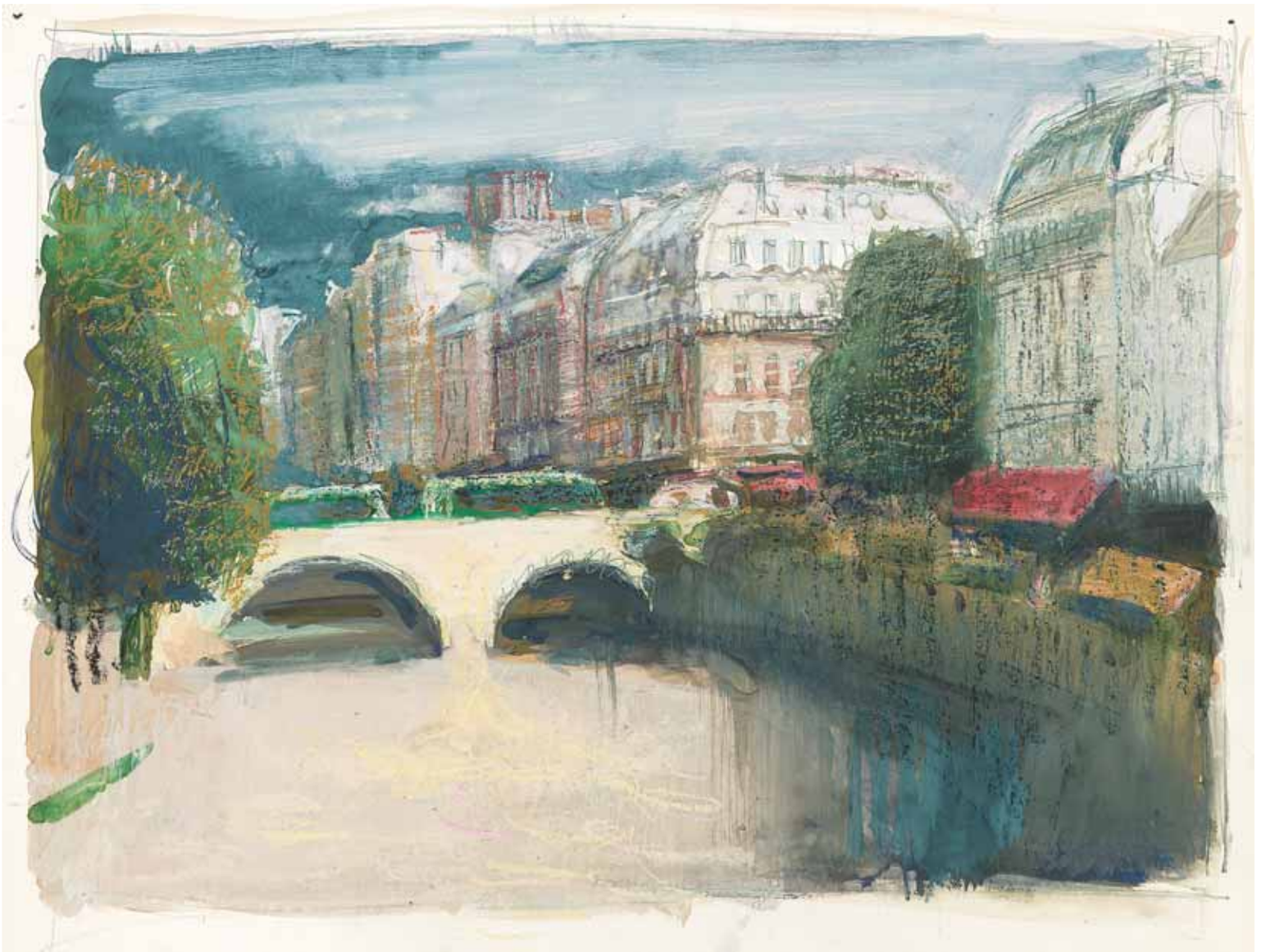
In the Pompidou Centre on the Rue Beaubourg there was on view a big exhibition of Huan Miro. His three oversized light-blue canvases I didn’t take as painting either.

Well, Paris does make you re-shuffle the established hierarchy in world art history. Thus, Renoir I had adored before instantly dropped five or six points down.

In general, there is so much foam left after the twentieth-century artists that it will still take more time to get it settled. Meanwhile, the borrowed ideas and discoveries once upon a time made by two or three dozens of artists are being headlined and cashed in on at an amazingly fast pace across the world.

Increasingly people are using art only as a means of making money. But however much it may cost, art is, first and foremost, a means of knowing yourself and everything around you. That it is really so means there are much fewer genuine artists than it seems. The Louvre is enormous, but gems in it are not plentiful and they attract your eye then and there. Room after room you will stride past the 16th-18th-century Italian works until you find yourself inside the Spanish one. Velasquez may be put on show amidst whatever exotic neighbourhood, but, like Degas or Jan van Eyck, he will instantly catch you spellbound.

Дмитрий Иконников
Девушка, яблоко, книжка
2004
Бумага, фломастер



Мост через Сену. 2004. *Бумага, гуашь, пастель*

гих, а вот внутреннего убеждения и чувства я не нахожу. «Во, ребята, я вам сейчас такую руку сделаю, а еще и ногу, а еще... и еще...

Бурдель потрясает, ошеломляет: такая внутренняя сила и простота. Я не говорю уже о владении и понимании материала. Бронза — чувствуешь ее внутреннее напряжение и силу, мурашки по спине бегут. Какой-то архаикой от него веет, а не сиюминутностью, как у Родена. Кажется, что ему все равно было, в каком материале работать, мог бы лить даже из пластика: не убавилось бы и не прибавилось. Такую форму хочется обходить, обволакивать, путешествовать по ней, она требует обойти ее, поворачивает тебя вокруг нее самой, глаз не может оторваться от поверхности. Гениальный скульптор.

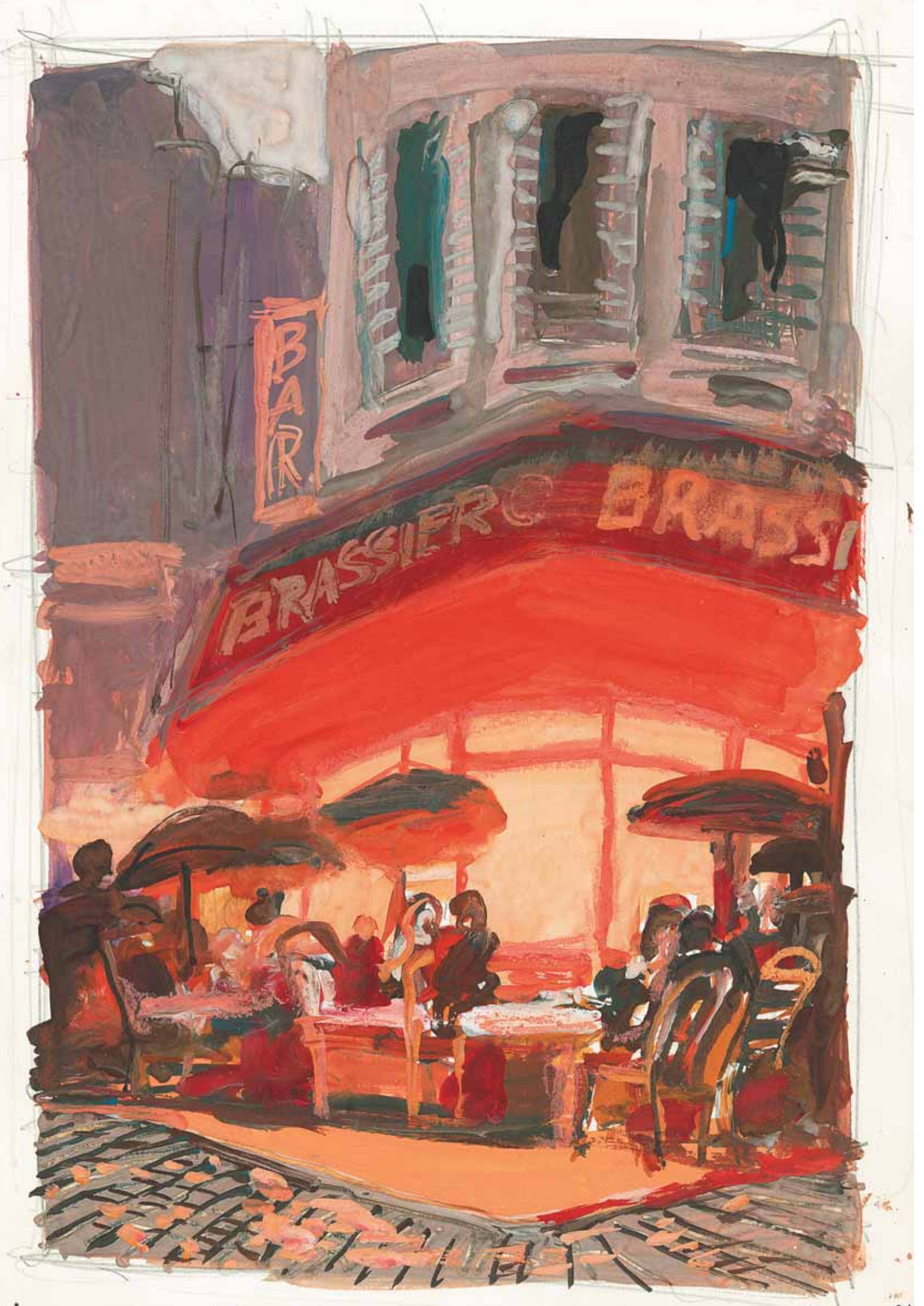
Очень странное впечатление оставляет Музей Орсе. Курбе удивил. Сразу вспомнился Дали: «Художник и модель» — самая сюрреалистическая картина...» (ежели не дословно, то очень близко к истине). Я никогда не думал, что эта картина такая здоровенная, наверное, четыре на семь, да и «Похороны» не меньше. Я так и не знаю, как к ним относиться. Может, как к явлению природы, но уж точно не как к живописи.

В Бобуре (Центр Помпиду) большая выставка Хуана Миро. Три его огромные голубые картины — тоже не живопись... Но оказывают совершенно завораживающее действие. Вообще все его творчество – это некая семантическая запись душевных состояний автора. Смотреть Миро нужно в достаточно полных объемах, одна-две работы не дадут никакого представления.

Париж занимается перестановкой мест в иерархии всеобщей истории искусств. Очень любимый мной Ренуар мгновенно переселился на пять-шесть ступенек вниз. Всякие его «Большие купальщицы», «Танцы» — просто откровенно плохая живопись, да еще и без внутреннего стержня. Лучший Ренуар, без сомнения, у нас.

Один из лучших музеев Парижа – Музей Клюни. Уникальная коллекция средневековой скульптуры. На самом деле все эти разговоры о сумеречной готике, дикости Средневековья сильно преувеличены. Фантастическая коллекция гобеленов. В зале, где экспонируются краснофонные гобелены «Дама с единорогом», можно провести часа полтора, и не заметишь пролетевшего времени. Книжная миниатюра... Какая уж там дикость и варварство и уж тем более невежество. Такая культура понимания плоскости, формата, точности исполнения и в высоком Возрождении вряд ли сыщется. Короче, мое отношение к XIII–XIV векам в корне изменилось. Я и раньше подозревал: что-то тут не так. Но что настолько не так... Какая архитектура, витражи, камень!..

Что ж у нас делается, что же мы за 70 лет советской власти потеряли, сколько же всего было разрушено и продолжает уничтожаться


BAR
BRASSERIE

Квартал Маре
2004
Бумага, гуашь

Кафе на Сене
2004
Бумага, гуашь, пастель

сейчас! Это же наша культура, наш быт. Потом удивляемся, откуда берутся моральные уроды...

Здесь, в Международном центре искусств, всякого народу из разных стран много. Есть люди и весьма профессиональные, которые, как и вообще в Париже, сильно удивляются на известных московских искусствоведов Катю Деготь да Витю Мизиано. Как же так получается, люди, которые вроде бы должны печься об искусстве, определять вкус, работают в совсем противоположном направлении, с успехом разрушают собственную культуру, вместо того чтобы ее поддерживать. Торговля гамбургерами и насаждение «американской мечты» – это не очень благородное занятие. От всей их деятельности в выигрыше остается кто-то совсем другой, а не отечественная культура.

Был я у Оскара Рабина и жены его Валентины Кропивницкой. Занятные старички такие. Чистенькие, в быту симпатичные. Подарил я Оскару каталог свой. Он его внимательнейшим образом просмотрел. Понравилось. Это, говорит, мне? Большое спасибо. Потом показал штук двадцать своих работ, я, в общем-то, не рассчитывал на это. Мастерская хорошая, потолки высоченные, антресоль, естественно, окна высотой метра три, растения комнатные, на стол поставил закусочку: семга, ветчина, мясо вяленое тончайшей нарезки. Данов вручил ему торжественно бутылку водки и мацу: «Настоящая, кошерная, только что из Германии». Выпили по рюмочке. Говорит: «Не стесняйтесь, закусывайте, а вы, молодой человек, водочки-то побольше можете, а я по-стариковски, чуть-чуть. У нас тут демократия». В общем-то, конечно, не лианозовский барак, это уж точно. Наверное, было из-за чего сыр-бор городить... Выставки там бульдозерные... Милые старички... Подарил нам на прощание с Дановым по два каталога своих. Странноватое ощущение осталось. Сидит в центре Парижа человек в хорошей, даже по европейским меркам, мастерской и пишет картинки про тамбовских волков, российскую тоску, колючую проволоку и «антисемитскую» водку. А ведь тридцать лет в Париже.

Наши города всегда мне казались малость широковатыми, они чуть-чуть больше, чем нужно. Даже старые московские улочки. Очень хотелось пожить в городе, который более соразмерен с человеком. Когда ты идешь не по улице, а между домами и можно рукой провести по камню, из которого он сделан, а не по крашеной штукатурке или бетону. Париж — именно такой город. Очень много старого камня, очень много зелени и очень много улыбающихся людей. Район Маре с системой внутренних дворов, которые одновременно являются садиками, художественными галереями, кафе, где стены XIII–XIV веков соединены арками, и внутри целого квартала можно бродить часами... Винтовые лестницы XV века в Сите-дез-Арт. Удивительно...

Завораживающая пространственная комбинация архитектуры малых форм, а рядом Люксембургский сад, сад Тюильри – пространство, сопоставимое только с московской ВДНХ. Все в одном городе.

Потрясающий Ван Эйк и Мемлинг. Очень хорошим художником оказался Милле, не зря Ван Гог его так любил. Без всяких литературных и философских претензий, но с ясным пониманием формы, с вполне человеческим отношением к жизни, с хорошей, добротной плотностью в живописи. Барбизонцы очень понравились. Вообще XX век столько пены напустил, что до сих пор она никак не осядет. Спекуляция чужими идеями и открытиями двух-трех десятков художников идет по всему миру семимильными шагами. Но, наверное, так всегда было. Взять хотя бы даже Италию XVII–XIX веков. Итальянцев уже с конца XVI века смотреть невозможно. Никогда не думал, что живопись XIII–XIV веков так хороша. Ну Лоренцетти, ну Чимабуэ... Такие тонкие штуки... Те, которые после Рафаэля и Леонардо, — просто топорная работа на невежественного сытого зрителя.

Лоррен – художник, полностью лишенный пластической инициативы, с цветом просто беда.

Вообще искусство перестает быть таковым, как только становится способом зарабатывания денег. Стоить оно может сколь угодно дорого, но это не способ заработка, а способ познания мира, себя. Поэтому-то и число настоящих художников не так велико, как кажется. Огромен Лувр, но жемчужин не так уж и много, и они сразу бросаются в глаза. Не задерживаясь, пробегаешь анфиладу залов, в которых искусство Италии XVI–XVIII веков и останавливаешься в Испанском зале. Веласкеса, наверное, можно включить в любую самую экзотическую экспозицию, но виден он будет сразу же, как и Дега, и Ван Эйк.

увидеть париж...

АВГУСТИНА ЩЕРБИНИНА

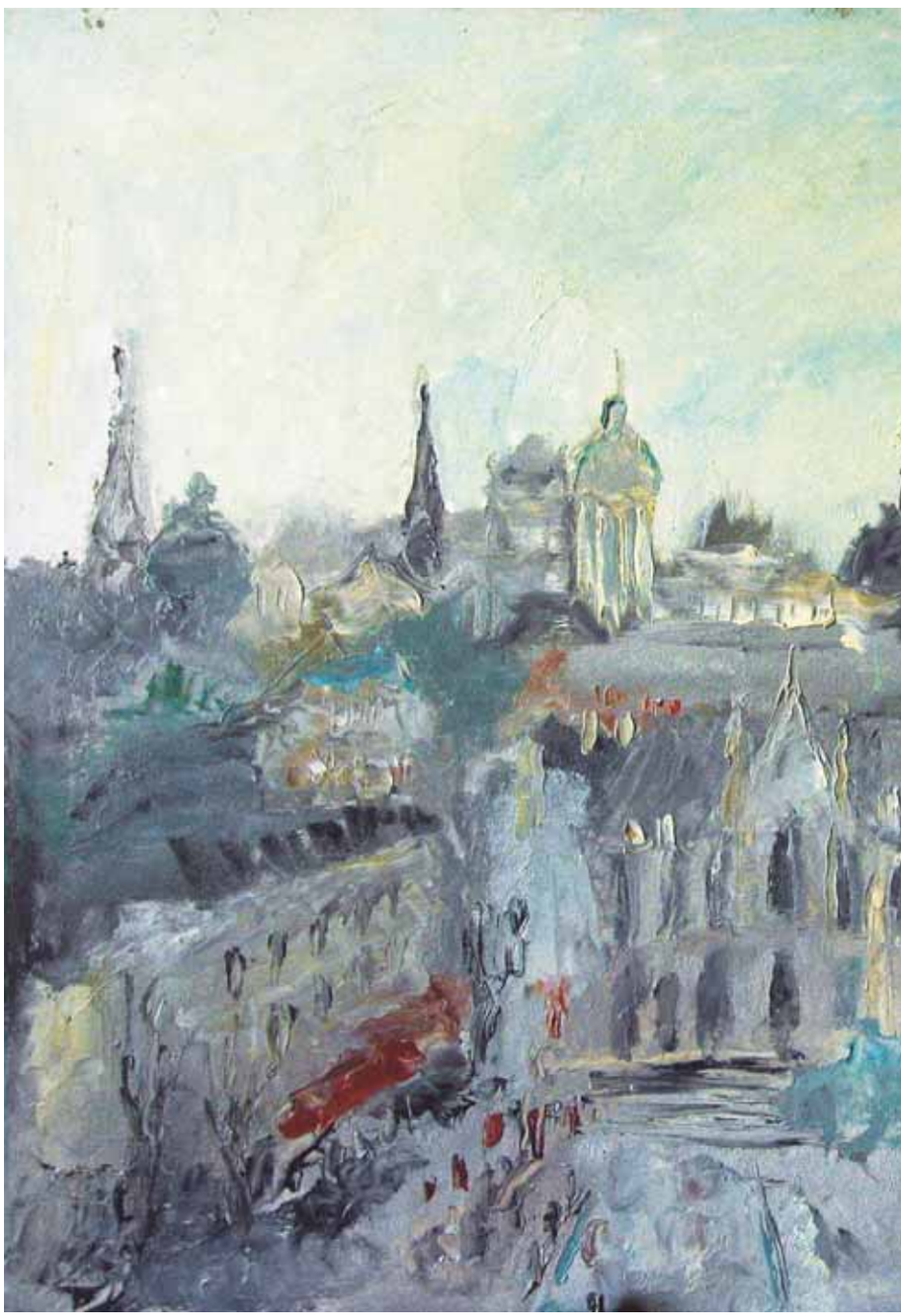
Вера Ельницкая — прежде всего пейзажист. Предпочитающая всем прочим так называемый городской пейзаж. Город в работах художницы предстает, как правило, необычайно легким, романтичным, радостным. Именно таким в своем воображении мы рисуем Париж.

ГОРОД, который вот уже на протяжении более ста лет манит к себе каждого художника — Париж. И пусть говорят, что все самое новое, самое передовое уже давно зарождается где-нибудь в Нью-Йорке, а бывшая столица европейского искусства превратилась в провинцию, Париж, вопреки всему, овеянный славой прошедших лет, как тот «поверженный кумир — все бог», продолжает притягивать к себе. Сюда по-прежнему подобно паломникам съезжаются художники из разных уголков мира. В центре города, на берегу Сены, напротив знаменитого Нотр-Дам де Пари, находится общежитие музыкантов, художников, артистов, где одновременно живут приблизительно 150 художников из многих стран. Каждая страна имеет по 3–4 мастерские.

Весной 2003 года впервые посчастливилось побывать в городе своей мечты и поработать в одной из мастерских Cite des Arts московской художнице Вере Ельницкой.

Увидеть Париж и... нарисовать. И кто ж тому виной, что мы до сих пор видим его глазами Моне, Писсарро, Утрилло? А уж тем более если с детства без конца бегал в Пушкинский музей посмотреть на «независимых». Современный художник не может состояться, если он не узнал прошлую культуру в изобразительном искусстве. Вера Ельницкая отдает предпочтение импрессионистам, у которых многому учится. Но она не ограничивается подражанием великим, а перерабатывает творческий опыт прошлого и создает свое узнаваемое, авторское искусство. Искренность и ненадуманность – одна из отличительных особенностей работ московской художницы.

Любовь к Франции, к ее языку у Веры со школы. Она училась в школе с углубленным французским. Французский язык легкий и одновременно эмоциональный, импульсивный, словно разноцветные морские камешки перекатываются от удара набежавшей волны, а еще это ударение на последнем слоге — как будто точечный удар кистью. Парижане к тому же еще и говорят быстро. Нет, импрессионизм мог возникнуть только во Франции и именно в Париже. Город диктует. Диктует он и русской художнице.



Вера Ельницкая
Нотр-Дам
2003
Холст, масло

Вид с Центра Помпиду. Париж
2003
Картон, масло

стр. 120
Осень
2008
Холст, масло

Она пишет быстро, в один сеанс, стараясь передать то единственное, из чего плетется тончайшая зыбкая ткань не передаваемых в слове ощущений.

Подобно Моне художница выбирает всего один объект — остров Сите в дельте Сены, на котором возвышается главный «персонаж» знаменитого романа Виктора Гюго — собор Парижской Богоматери. В разное время суток, с разных ракурсов. И Нотр-Дам то главенствует в пейзаже, то размытым, но всегда узнаваемым силуэтом возвышается над более низкими постройками где-то на заднем плане. Его шпиль пронзает это невозможное парижское небо. Почти такое же, как в Москве. Вот только в нем может быть слегка больше оттенков, но тех же, серых. Эту переливчатую гармонию серого Вера Ельницкая уже давно искала и вот наконец обрела ее в Париже. Но не только небо, но и сам город показался ей чем-то очень похожим на родную Москву. Может быть, цветом? С одной стороны, пестрый, красочный, а с другой — обилие серого. Пестрота выражений – настоящее, серое – цвет истории. В первом — сиюминутность, быстротечность, во втором — вечное. Именно в центре Москвы часто возникает это острое ощущение парадоксальности времени, его неумолимый бег и островки остановки. Московский опыт помог художнице передать атмосферу, дух, настроение и состояние парижских мотивов.

И главное – уловить это постоянное в вечной изменчивости. Да, ей еще повезло со временем года. Она приехала в Париж ранней весной, когда деревья были голые, а серое небо еще сохраняло память о холодной зиме. Но с каждым днем к цветовой палитре города все добавлялись и добавлялись оттенки зеленого и синего, и серое начинало переливаться розовым, желтым, лиловым. «И краски были мир». Воды Сены отражают этот мир, все это богатство оттенков. Сена делает воздух влажным, а палитру светлее. Правда, впитанная с младых ногтей традиция московской школы не совсем растворилась в туманных дымках импрессионизма. Живопись Ельницкой сохраняет свою плотность и сочность, свою осязаемость. Но это стояние посредине, момент перехода, переливания из одного в другое ей удается передать в импрес-

сионистическом ключе. Процесс становления, вечная незаконченность, вечное обновление и омолаживание мира животворящим солнечным светом, играющим во влажном перламутровом воздухе...

Но этим всем надо прежде самому буквально пропитаться. Она гуляет по городу, созерцает, порой это похоже на медитацию. И тогда начинает казаться, что живопись – не самое главное, важнее собственные переживания. Странное состояние. Отстранения? Или приближения? Она снова пишет, но что-то изменилось и в ней, и в работах.

Новое состояние — новое настроение. Помогает фотоаппарат. Она снимает то, что хотела бы написать. Потом уже, по приезде в Москву, напишет то, что помогла сохранить фотография. К тому же снимок дает возможность обобщить, стереть детали, взять основное с помощью минимума средств.

Любительской фотографией Ельницкая занималась всегда, но художественной фотографией – последние годы. (Вера Ельницкая – один из участников Фотобиеннале – 2008).

Сначала фотография была только подготовительным материалом, подспорьем в работе. К тому же обработанная специальным способом, она не только помогает точно фиксировать объект, но и передает особую импрессионистическую зыбкость, в которой драма преходящего, роковой непрочности, ускользающей реальности. Эти задачи художница не ставила себе в живописи, но они неожиданно возникли в фотографии. А еще фотография дала это состояние отстраненности. И вот неожиданно серия снимков, изначально рассматриваемая лишь как эскизы, рабочий материал, сложилась в совершенно самостоятельную серию.

Но вот что интересно: некоторые из этих фотографий, при всей их импрессионистической живописности, порой отдаленно напоминают гравюры, выполненные в технике мягкого лака. Совмещение в изображении архитектурных мотивов и живописности и мягкой графичности достигается благодаря применению современных технологий и дает порой неожиданный эффект — ирреальность натуры, она как припоминание, картинка, случайно выпавшая из пространственного потока. Сиюминутное и вечное — это все о том же, но уже другими изобразительными средствами.

Конечно, у каждого свой Париж. Но тем-то и прекрасно это «жилище славных муз», что в нем свой звук отыщет каждый. «Всечеловеческий Париж».

Кафе 25 «Андеграунд»

здесь подают
не только еду,
но и атмосферу

Кафе 25 «Андеграунд» проводит: банкеты, фуршеты, свадьбы, корпоративные мероприятия.

В будни с 12:00 до 16:00 действует бизнес ланч.
Посетителям ММСИ скидка –10%
Ул. Петровка 25 стр. 1 тел: 231–16–17
231–36–61
www.cafe25.ru

цвет о жизни и длительности

Заметки о творчестве Ирины Покладовой

АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВ

Ирина Покладова
Север. 1988
Холст, масло

ЭНЦИКЛОПЕДИИ, СПРАВОЧНИКИ, УЧЕБНИКИ и искусствоведческие трактаты определяют живопись как «вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок», сообщают о познавательной функции, средствах реализации идейного замысла и т.д., но почти ничего не говорят о собственно живописи — о самой интересной ипостаси этого искусства. Правильнее сказать, об определенном и редком качестве этого искусства – поэзии цвета.

Выразительность, обаяние цвета присущи произведениям, увы, очень немногих художников, воспринимаются часто как некий эпифеномен, пусть приятный, но вроде как неглавный, неопределяющий, необязательный: есть он или нет, все равно для зрителя и искусствоведа остается задача — понять сообщение художника, этот самый идейный замысел.

Между тем колористическое дарование, которым отмечены совсем немногие даже среди признанных мастеров, явление само по себе интересное, хотя бы уже в силу своей редкости. Ведь редкие способности, появление которых не гарантирует никакая статистика, заставляют думать о неких тайнах мира, «сокрытости бытия» от профанного взора, придают нашему отношению к миру некое волнующее измерение, дают повод к мифологическому и поэтическому отношению к жизни и личному существованию. Что же открывается нам этим даром цвета? И есть ли здесь откровение или это просто чары, призванные соблазнить, а может быть, утешить.

Очарование всегда желанно, даже если мы смутно подозреваем опасность заблуждения. Состояние эстетического восторга воспринимается как некая гарантия подлинности отношения, несомненности. Самые фундаментальные интуиции, обосновывающие наше знание о мире, по-видимому, носят эстетический характер. Исключить очарование из нашей жизни, конечно, возможно, возможны даже ложные очарования. Но именно искусство вообще можно определить как источник «подлинных» очарований. Но слышать их голос дано тоже не каждому. Зритель, слушатель должен быть способен к восприятию. К счастью, способность к сотворчеству, восприятию дана нам значительно шире, чем высокие дары творчества, и художественная культура как сумма нашего опыта и знаний способна гарантировать нам вменяемость в отношении того, что стремятся сообщить нам произведения подлинного искусства.

Ирина Покладова — живописец. Не только в том смысле, что исполняет произведения красками, но и в том редком, что произведения эти полны колористического обаяния. Говорить о красоте цвета словами ничуть не легче, чем говорить об очаровании звука — слишком не схожа с этими явлениями вербальная материя. Слова способ-

Автопортрет. 2000
Холст, масло

ны достичь авторских намерений, тем более если он их и не скрывает, желает быть понятым, быть может, чтобы лучше понять себя. Но не все в природе художественного творчества подвластно и самому автору. Разговор, попытка истолкования — это все, что мы в состоянии сделать на этом пути к взаимному пониманию.

Ирина пишет самые простые вещи, очень часто пейзажи, несложные сцены: купальщиц, пары влюбленных, пасторальные сцены (если, конечно, пейзаж с коровой можно назвать пасторалью), натюрморты.

Чуткий колорист, она, конечно, не могла пройти мимо влияния выдающихся французских колористов — Сезанна, Матисса, Боннара. Но, по-видимому, вся русская живопись XX века развивалась в творческом диалоге с этими художниками, если речь действительно шла о цвете.

Живопись Покладовой звучная яркая и светлая. В насыщенности, напряженности цветовых отношений она не уступит самым «яростным» колористам юга, хотя Ирина — северянка и даже в артистическом имени использует топоним — Архангельская.

Немало рассуждений в истории искусства посвящено роли географической среды в развитии живописи: вспомним Таити для Гогена, Арль Ван Гога, Танжер Матисса и Марке или Кавказ для многих грузинских и армянских художников.

Весь колористический диапазон российского искусства часто укладывают в разницу между анемичным петербургским «Миром искусства» и плотным, насыщенным московским «Бубновым валетом».

Но вот оказывается, что краски Русского Севера так звучны, преисполнены такой пронзительной силы и в то же время мягкого очарования. Этот замечательный урок преподносит Ирина Покладова.

Ирина — художник с самой серьезной академической выучкой: за ее плечами Суриковский институт. Она работала и как театральный художник, и как художник-монументалист. В ее северных пейзажах чувствуется весьма строгая конструктивная основа — уроки Сезанна, воспринятые в том числе и опосредованно, через школу отечественной живописи. Но особенно интересными представляются работы, которые условно можно назвать примитивистскими.

Холст довольно большого формата, вертикальный, но широкий, в верхней части — ряды толстых стволов сосен, оранжево-красных. Нижняя часть картины заполнена пышными зелеными папоротниками, среди которых белеют роскошные ландыши. Есть еще какие-то синенькие цветы, чуть поодаль. В композиции нет никаких диагоналей — все вертикально или горизонтально, на редкость бесхитростно. Но благодаря этой бесхитростности представление лесного мотива достигает какого-то сказочного восторга.

Две женщины. 2004
Холст, масло

Проблема стертости языка, его культурной загруженности, как бремени, мешающего выразить новые содержания, давно стала темой самых серьезных дискуссий в художественной культуре. Постмодернизм можно понимать как историю такой болезни.

Примитивизм русского авангарда начала XX века был плодотворной попыткой это бремя скинуть, прорваться к возможности непосредственного выражения. Способность примитивистского искусства сохранять свежесть и непосредственную выразительность сама по себе удивительна. Это искусство свободно от всяких культурных «подозрений», даже тогда, когда основания для таких подозрений вполне очевидны. Разумеется, Гончарова и Ларионов — не наивы, не наивна и увлеченная их опытом Ирина Покладова. Но произведения, созданные этими художниками, удивительно прозрачны, просты и доходчивы в своем выражении художественного опыта, рожденного в России. Акварель чаще всего относят к ведомству графики. Но акварели Ирины Покладовой не только замечательно акварельно свободны, но и удивительно богаты цветом. Для художнической кухни, для «мастерской» художника, конечно, интересны взаимодействия средств и методов. И, как рассказывает сама Ирина, возможности, которые открыла для нее акварель, поначалу просто удобный и легкий материал для этюдов, самым серьезным образом повлияли и на эволюцию ее масляной живописи. Прозрачность акварели, по-видимому, очень близка прозрачности цветного северного света, воспитавшего видение художницы.

Но о чем все эти «акварельные» красочные сюиты, представленные на больших холстах или маленьких бумажных листках с очень простыми «непоучительными» сюжетами? Быть может, «о величии бытия»? Возможно, но, главное, своим колористическим очарованием они внушают нам интуитивное понимание, что мы в этом мире не случайны, он создан для нас и ждет нашего деятельного участия или хотя бы восхищенного созерцания, чтобы длиться.

реклама

VOLGA
art gallery

Т.Назаренко «Скачки» (2 части), 2008, холст/масло, 100x180

ТАТЬЯНА НАЗАРЕНКО

ПРАЗДНИКИ 13.11-07.12

125009 Москва, Большой Гнездниковский переулок, 10, тел./факс: +7 495 629 75 18, тел.: +7 925 507 45 58
Часы работы: вторник-суббота 11.00-20.00, воскресенье 13.00-20.00, понедельник выходной

volgagallery@rambler.ru http://volga-gallery.com

философские гротески олега гурова

НИКИТА МАХОВ

ФЕНОМЕН творческой биографии автора заключается в том, что он зарабатывает себе на жизнь в банковской сфере и одновременно профессионально занимается художественной практикой. Подобное парадоксальное совмещение двух совершенно различных типов деятельности, прагматической и поэтической, которое на первый взгляд вызывает сомнения, на самом деле таит в себе большие духовные возможности. Пребывание на разных полюсах, между двумя жизненными противоположностями, разворачивает кругозор на все триста шестьдесят градусов, открывает уникальную возможность посмотреть на мир как бы с другой стороны, изнутри самой действительности.

Философская многомерность избранной позиции сразу же задает необходимую масштабность мировосприятия и соответствующую ему глубину образного воплощения. Создаваемые им работы прибавляют в интеллектуальной широте и пластических достоинствах от проекта к проекту. Отличительной особенностью художника стало накопление отдельных циклов произведений, специально предназначенных для формирования выставочных экспозиций, связанных с определенной идеей и раскрывающей эту идею темой. Изначальная мировоззренческая установка заставляет Олега Гурова избрать главным объектом своих творческих интересов самого человека, посвятить художественные исследования прежде всего его внутреннему душевному состоянию, образно зафиксировать духовный прогноз его социального бытия.

Уже первому персональному проекту автор присвоил показательное название – «Элементы. Визуальная философия» (2003, галерея С'АРТ). Концепция, тема и представленный визуальный ряд оказались итогом более чем десятилетних размышлений и усилий. Началось все в 1993 году, когда любительские занятия фотографией, рисунком и живописью были переосмыслены в плане профессиональных амбиций. За три года пришло четкое осознание того, что подлинное выражение своих мыслей и воззрений осуществить при помощи одних фотоснимков, выполненных непосредственно с натуры, невозможно. В простой фотофиксации любого предмета или события недостает необходимой образной сконцентрированности. Вот почему начинающий художник переключился на достижения новаторов русского авангарда, в частности Родченко и Лисицкого, мастеров, которые первыми ввели в искусство фотографии монтаж, стараясь экспериментальным приемом добиться недостающей обычным фотоснимкам образной густоты.

Потребность в пластической насыщенности заранее была обусловлена сюжетной тематикой проекта, воплощенной в серии фотопортретов, как персональных, так и групповых. Лицо человека, будучи зеркалом души, объективно нуждается и в подобающей художественной презентации, способной вывернуть наружу и донести до зрителя невидимую перспективу ментальных планов. Разрезая фотопортреты на полосы, а потом наклеивая получившиеся изобразительные фрагменты в нужном порядке, автор разрушал внешнюю оболочку, за которой

Олег Гуров
Без названия
2008. *Бумага, акрил, живопись*

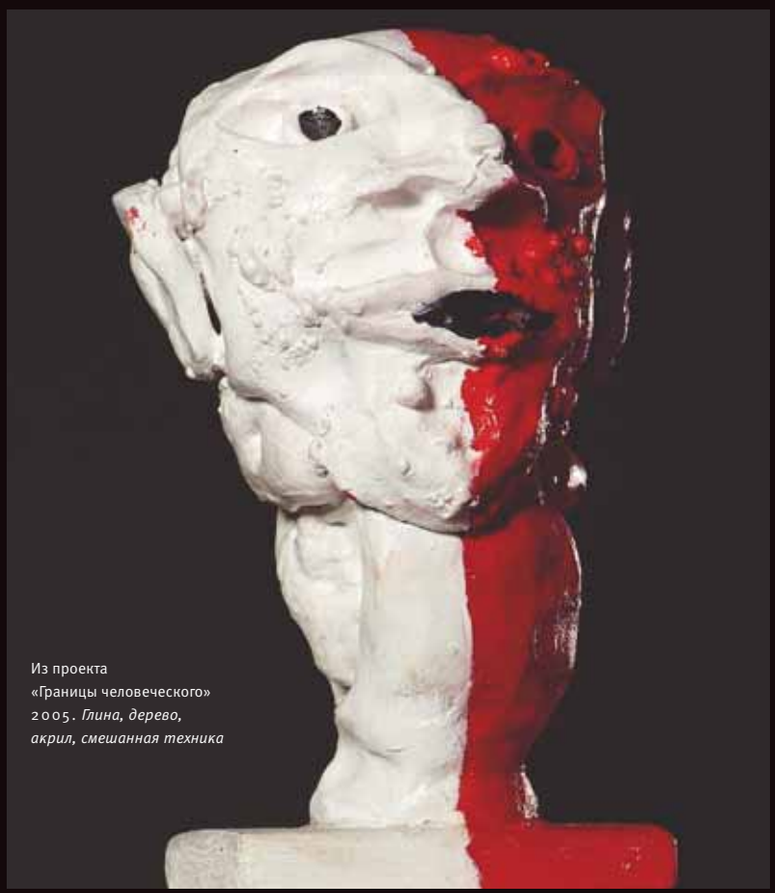
прятались персональные черты характера, как бы развоплощалось материальное, высвобождая из своих косных оков внематериальную субстанцию душевного состава. Та же формальная операция проводилась и с неодушевленными предметами, например, с гипсовыми слепками древнегреческих скульптурных портретов. Претерпев зрительную метаморфозу, знакомые персоналии так же неожиданно открывают нечто, до сих пор не известное в них. Сам художник объясняет: «Иногда в голову приходят какие-нибудь воспоминания, образы. И то, что фактически находится перед глазами, на какую-то секунду разрывается, распадается, теряет форму... Получается любопытная и странная картина. Вещи теряют присущие им свойства, идеи трансформируются, и события выстраиваются в ином порядке. Мои коллажи – попытка этот процесс отразить». Монтажный прием нужен автору для того, чтобы увидеть происходящие в повседневной жизни события в новом свете, в принципиально ином ракурсе, позволяющем проникнуть в их глубинный смысл.

Ту же авторскую концепцию развивает проект «Тексто-ландшафты» (2004, галерея С'АРТ). Наравне с фотографиями городских пейзажей в экспозиции задействуются тексты и музыка. Фактически искусство художника обретало синкретическую объемность. Лингвистически подчеркнутую тем, что сопроводительные вербалии писались на самых разных языках — от европейских и до языков южноамериканских индейцев. Этот синкретизм художника закономерен... Он хочет отразить все противоречивое многообразие цивилизации современной эпохи, широкий спектр взаимоотношений человека с окружающим миром.

Сознательным выбором для фотоснимков индустриальных или технократических пейзажей исключительно стран Западной Европы — Германии, Голландии, Италии, Испании, Португалии — Олег Гуров недвусмысленно указывает на европейские корни происхождения отечественного индустриального общества. Запечатлевая выраженные хайтековские мотивы, он вкладывает в них урбанистический смысл, желает показать прогресс цивилизации. Концептуально это связано с предположением художника о том, что технический прогресс кардинально воздействует на ментальную сферу. Догадка о радикальных сдвигах в современном сознании и была основной идеей проекта, как подтвердил сам автор.

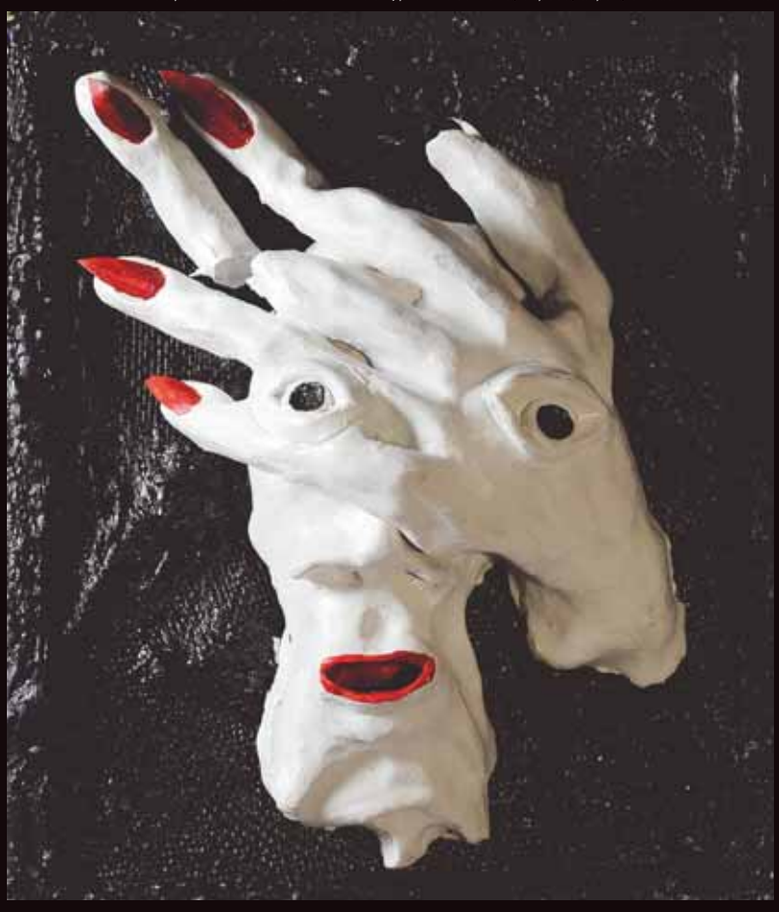
Поэтому переход от архитектуры к человеку в следующем проекте, названном «Герои нашего времени» (2005, МДК), представляется вполне логичным. Цель нового цикла фотографических портретов – как можно внимательнее присмотреться к личностному. Для фотопортретирования избирались люди не знаменитые, но чем-то очень интересные, поразившие авторское воображение.

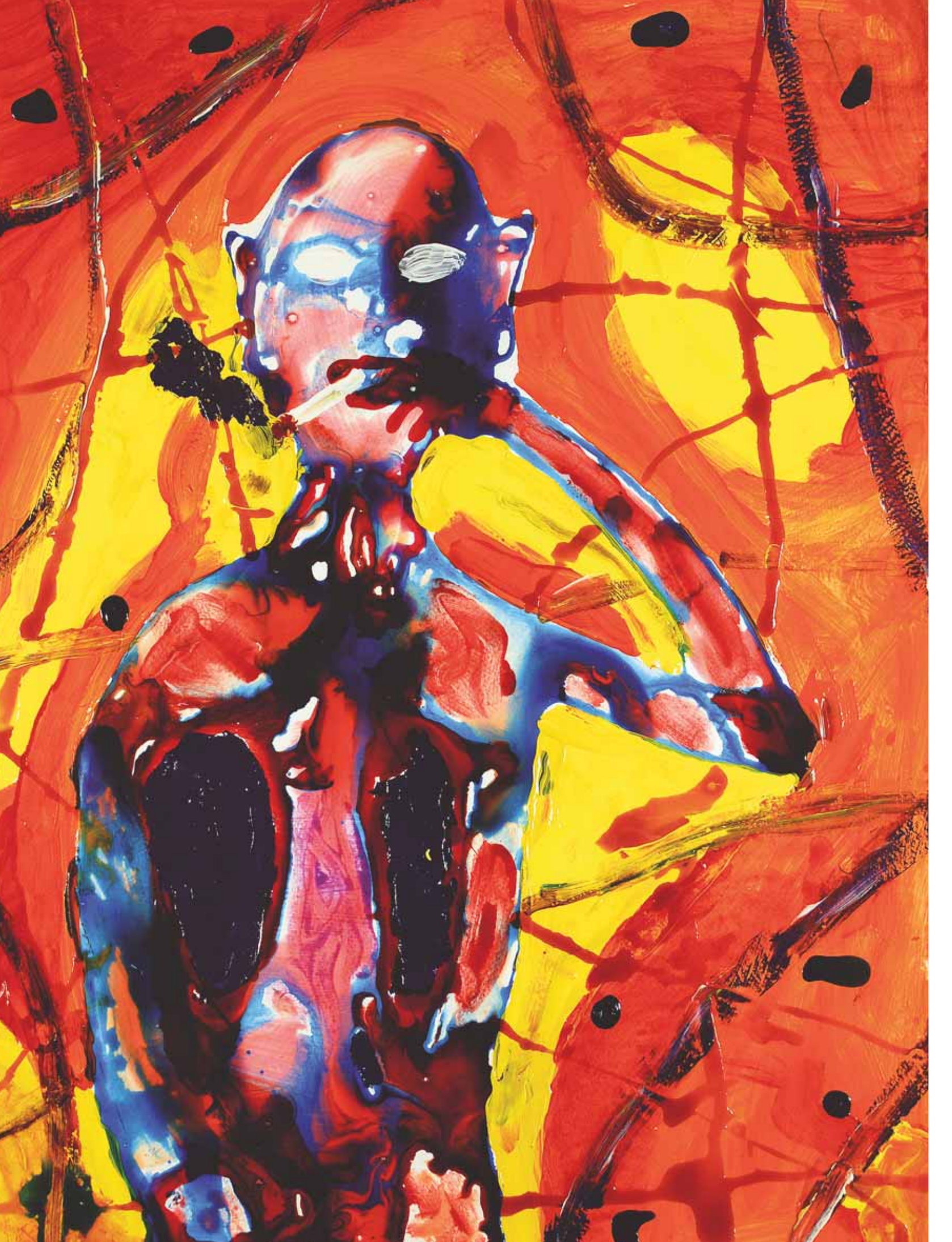
В проекте «Москва через стекло» (2005, Музейный центр РГГУ, галерея «Другое искусство») суть тактического приема заключалась в следующем. Автор совершал поездки по ночному городу во время дождя и фо-



Из проекта «Границы человеческого» 2005. *Глина, дерево, акрил, смешанная техника*

Из проекта «Post–human–Антигламур». 2006. *Глина, дерево, акрил, смешанная техника*





тографировал московские виды через стекло автомобиля. Причем он фокусировал объектив не на самих пейзажных панорамах, наблюдаемых через прозрачную поверхность, а на каплях дождя или снежинках.

Буквально все, что было заснято – улицы, дома, мосты, витрины магазинов, – в своих размытых стекающими потоками воды очертаниях предстало на снимках совершенно преображенным. На цветных фотографиях, сделанных им, появилась другая Москва, некий незнакомый город, окутанный почти мистической загадочностью. Этому впечатлению способствовала и сама городская картина в ночные часы — пустынные улицы, световые потоки фонарей и рекламы, туманная дымка влажной атмосферы. В данной ситуации особое положение занимают манекены. В отсутствие живых людей они не могут не выделяться и потому приковывают к себе внимание. За огромными витринными стеклами, на общем сумеречном фоне их сюрреальное подобие живому человеку выглядит отстраненным, заставляя задуматься о потустороннем.

В 2007 году художником были заявлены еще два выставочных проекта «Границы человеческого (галерея-театр «Практика») и «Post–human–Антигламур» («Галерея на Солянке»), в которых состоялся переход от плоских фотографий и фотоколлажей к произведениям, выполненным в трехмерном объеме. Раскрашенные скульптуры небольшого размера изготовлены в смешанной технике. Пластические деформации портретных изображений, или «образные мутации», как определяет сам автор, призваны отразить негативный процесс, происходящий в душе современного человека. Представленные на экспозиции гротески смотрятся скорее безобразными личинами. Сюжетные параллели им можно найти в постэкспрессивном кинематографе Кроненберга.

Во втором проекте автор решил обойтись без фоторабот, включив только скульптуры и картины, выполненные в акриловой технике на бумаге. Проблема поставлена та же. Ведущая направленность «постчеловеческого» периода, или эпохи гламура, уродует представления о добре и зле, выработанные человечеством за многовековую историю. Художник обращается к живописи, используя эмоциональные преимущества красочной палитры. В созданных акрилом работах кроваво-красные цвета, противопоставленные черному, с максимальной степенью выразительности воплощают серьезную озабоченность автора проблемами нравственности в обществе. Но в этом проекте полного отказа от фотографий не произошло. Они присутствуют коллажными вставками в живописных композициях как документальные свидетельства протекающих в обществе мутационных изменений.

Оба рассмотренных проекта позволяют затронуть чрезвычайно важный сегодня теоретический вопрос о смерти живописи и других пластических искусств. Любопытно, что художник молодого поколения Олег Гуров, родившийся в 1976 году, от фотографии, которая, казалось бы, должна быть ему ближе, последовательно удаляется, переходя к скульптуре, а затем живописи и графике, то есть как раз к традиционным образно-пластическим способам выражения. И делает он это, по его словам, совершенно осознанно, поясняя тем, что фотографирование — достаточно механический процесс, и потому оно не позволяет получить необходимую образную весомость, добиться высокой знаковой символики, несмотря ни на какие технические и композиционные ухищрения.

Выводы, сделанные художником в результате опыта, полученного благодаря постоянным раздумьям о назначении и роли искусства в социуме и активной пятилетней выставочной деятельности, доказываются проектом 2008 года «Обнаженные лица» («Галерея на Солянке»). Созданные в графической технике портретные изображения художник вырезает и наклеивает на бумагу, соединяя скульптурную рельефность аппликаций с плоскостностью черно-белых зарисовок.

Художник прибег к цветовому минимализму, чтобы показать утрату гламурным человеком базовых оснований как в интеллектуальном, так и в моральном отношении. Именно беспощадный рисунок, жесткость черных контуров помогают уподобить человеческие лица костистым черепам, иносказательно указывая на духовное омертвение. Эти портретные композиции вызывают ассоциации с голландскими натюрмортами «ванитас» или «помни о смерти», в которые живописцы XVII века вкладывали большой нравоучительный и религиозный смысл. Вообще в мировой традиции череп с перекрещенными костями – это аллегорическое воплощение первородного греха. По мнению автора, нынешний человек, сбитый с толку потребительской лихорадкой и страстью к мнимым имиджам, на самом деле куда ближе первородному греху, нежели человек исторических эпох. В этом факте художник и усматривает драматизм цивилизованного общества.

Склонность автора к портретному жанру связана с выраженной гуманистической позицией. Правда, портреты эти воспринимаются скорее гротескными масками, у которых нет реальных прототипов. Их прообразами в действительности служат собирательные категории, выявляющие общие суждения о проявлениях социальной жизни. В реализации этой задачи Олег Гуров видит единственное право, принадлежащее истинному искусству.

Выставка Олега Гурова «Портрет художника в юности: дневник мутаций» пройдет в «Галерее на Солянке» со 2 по 15 декабря.

стр. 128
Без названия. 2008. *Бумага, акрил, живопись*

Без названия. 2007.
Дерево, глина, металл, акрил, смешання техника

музейная шкала биографии

СЕРГЕЙ МЕРЖАНОВ

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ в области художественного проектирования во многом сродни специфике работы архитектора. И не случайно, наверное, то, что известный теоретик и основоположник этого направления в искусстве как вида профессии Евгений Розенблюм вышел именно из архитектурной среды. Еще в 1960-е годы он своеобразно синтезировал науку, технику и искусство, сформулировав «необходимость включать логику конструктивного художественного сознания в стратегию научного поиска». Десятилетием позже сформировалась группа учеников Розенблюма – тех, кому уже на рубеже веков предстояло обозначить и утвердить новую, особую сферу художественно-профессиональной деятельности, ныне определяемую как «экспозиционный дизайн», или «художественное проектирование».

Музей художника и писателя-сказочника Степана Писахова в Архангельске (Творческая мастерская заслуженного художника РФ А.Н. Конова – студия «Музей-дизайн». Научная концепция — Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера». 2008

Сказать, что художник Александр Конов – из их числа, было бы не совсем точным. Неоднократное участие в работе знаменитой «Сенежской студии» сформировало у него независимую творческую позицию. Как и многие его сверстники, Конов начинал свою практическую деятельность в качестве монументалиста, выполнив, в частности, росписи холлов гостиницы «Молодежная» к Олимпиаде-80 в Москве, впоследствии получившие положительные отзывы коллег по цеху. Эта работа помогла ему не только острее прочувствовать специфику монументальной работы как таковой, но и глубже вникнуть в особенности работы архитектора, в которой постоянно и повсеместно осуществляется диалог диаметрально противоположных по значению объемов и пространств – от миниатюрных до поистине исполинских. В молодежной секции МСХ Конов состоял в секции плаката и долгое время работал в среде профессиональных плакатистов, что также отразилось на творчестве художника и привнесло в его работы более острый и более образный подход.

Но уже тогда стало ясно, что творческий потенциал и организаторские способности Александра Конова требуют иных «мест приложения труда». С 1990-х годов, когда в стране активно шел процесс перестройки творческого направления, он последовательно становился художественным руководителем проектов крупных экспозиционных комплексов. Сегодня в послужном списке Александра Конова – сотрудника объединения «Музеум» Гильдии художественного проектирования Московского союза художников – десять реализованных музеев и более сотни крупных выставочных экспозиций. В их числе – Музей первого космонавта в г. Гагарине, Музей-квартира Андрея Белого в Москве, музей МХАТ, новые экспозиции Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника и Государственного музея-заповедника «Коломенское», серии экспозиций в Государственном Историческом музее и многие другие. Сразу бросается в глаза многообразие жанров, в которых работает Конов – музеи литературные, военные, театральные… И один из творческих постулатов, декларируемых художником, мысль о том, что «каждый музей и каждая выставка, посвященная чему-то, должны быть в некоторой степени этим чем-то: музей театра должен быть немножко театром, экспозиция, посвященная истории кинематографии, – немножко кинозалом и т.д.».

И хотя эта мысль может показаться кому-то несколько обыденной, на самом деле здесь скрыт ключ к выявлению и максимальному использованию потенциала будущей экспозиции. Автор на некоторое время словно перестает быть художником и «перевоплощается» в воина, пешехода, пассажира, зрителя. Он живет будто бы другой жизнью, но в его подсознании откладываются необычные ракурсы, непривычные формы, нетрадиционные трактовки событий, он ана-

лизирует почти невозможные в природе цветовые сочетания и небывалую игру сполохов света.

А затем, вернувшись к своему подлинному «я», он синтезирует из всего этого реальную художественную систему. Роль зрителя противоположна: анализируя представляемую автором готовую экспозицию, он снова, но уже по-своему «раскладывает» ее на составные элементы. Он ощущает многомерность пространств и многоликость действующих в них образов. Содержательная многоплановость экспозиций, которая при всех условиях привлекает посетителей и побуждает их посещать музеи снова и снова, достигается не формальными приемами, но становится результатом глубокого проникновения автора в сущность заданной темы.

Важно и то, что на всех своих объектах Конов, учитывая специфику профессии, создает многочисленные творческие коллективы и, умело распределяя роли, добивается и комфортной среды для деятельности, и высочайшего уровня реализации замысла. Этим характеризуются многие отечественные и международные проекты, выполненные в последние годы.

Не стало исключением и создание в Архангельске новой экспозиции музея художника и писателя-сказочника Степана Писахова. Можно даже сказать, что Музей Писахова стал промежуточным итогом творческой деятельности Александра Конова. И в то же время этот музей оказался в значительной степени необычным проектом. Расстояние между Москвой и Архангельском требовало своеобразной «компенсации» в виде постоянных двадцатичасовых путешествий на поезде, которые более походили на выездные заседания какого-нибудь дискуссионного клуба или философского общества. Всякий раз Конов и его коллеги окунались в неповторимую природную и ментальную среду Русского Севера, где жил и творил главный герой будущего музея. Наконец после Москвы, с ее плотной средой городского центра, необходимо было переключить свое профессиональное сознание на полноценное восприятие разреженных пространств архангельских кварталов, среди которых и предстояло создавать экспозицию.

Но главное – это сама личность Степана Григорьевича Писахова. Еще при жизни его называли легендой Архангельска и всего Русского Севера. Замечательный художник, волею судьбы превратившийся в блистательного писателя, многие сказки которого сегодня оказались несправедливо забытыми.

Писахов был уроженцем Севера и, путешествуя по многим ярким странам Юга, Запада и Востока, постоянно стремился на родину, к суровой природе и полярным ночам. По этой же причине Москве всегда предпочитал Петербург, предполагая продолжить свою карьеру художника в столице на берегах Невы (одно приглашение Репина работать в «Пенатах» чего стоило!). Но в жизни художника были события, не поддающиеся элементарной логике понимания. Архангельск, куда ему пришлось возвратиться в послереволюционные годы, казалось бы, принял своего земляка, но... одновременно пытался отторгнуть его творчество, которое к тому времени состояло не только из произведений живописи и графики, но и свежесочиненных первых сказок. Писахов был на редкость открытым по своей человеческой сущности, но мог показаться кому-то и удивительно некоммуникабельным. Он пользовался постоянным уважением у коллег и всегда раздражал чиновников. Эта система взаимных противоположностей, из которых состоит вся 80-летняя жизнь мастера, словно требовала какого-то особого повествовательного приема. Порой так и кажется, что сама писаховская сказка в качестве особой разновидности популярного литературного жанра стала завуалированной формой авторского жизнеописания.

Для того чтобы перевести столь богатую и необычную биографию в визуальную форму, Конов предложил построить музейную экспозицию в виде системы, состоящей из нескольких географических и исторических шкал. Весь путь Писахова – гражданина, северянина, художника – укладывается в восемь хронологических этапов, что вполне соответствовало делению общего музейного пространства на восемь экспозиционных зон. Богатая событиями жизнь Писахова лишь на первый взгляд казалась сотканной из неких «сюрреалистических» и даже случайных событий. В ней четко прослеживаются важные этапы: рождение и юность, время путешествий, Петербург, жизнь в Архангельске в разное время и т.д. Поэтому основная хронологическая линия, ставшая стержнем экспозиции и призванная вести посетителя по музею, плавно перетекает из зала в зал, находя дальнейшее логическое продолжение в пространствах второго этажа.

Двухэтажная структура музейного здания подсказала Конову возможность ввести в экспозицию еще одну шкалу, которая могла бы в символической форме выразить те жизненные перипетии Степана Писахова, которые коренным образом повлияли на становление его творчества – и как художника, и как писателя. В каждом из залов музея появилась центральная инсталляция – объемно-пространственное изображение, символизирующее тот или иной этап жизни и деятельности Писахова. Стилизованное дерево – художественный образ семейного древа Писаховых. Колесо арбы – символ путешествий. Ростральная колонна – упрощенное обозначение петербургского оригинала – напоминание о творческих вершинах художника Писахова, которых он сумел достичь в свои питерские предреволюционные годы. В одном из залов расположена авангардная конструкция, своими формами напоминающая одно из известных произведений Эль Лисицкого. Писахов высоко ценил творчество русских авангардистов, ставшее одним из символов «эпохи безвременья», когда новая общественная формация чисто внешне сменила предшествовавшую, а на деле испытывала отчаянное сопротивление последней.

Именно в эти годы окончательно сформировались жизненные принципы Степана Писахова, чуждые конформизму. Стоящий на пороге своего полувекового юбилея Писахов относительно спокойному и беззаботному времяпрепровождению предпочел неизменное следование выпестованным жизненным и творческим принципам, прекрасно осознавая неизбежность конфликтов, которые могли иметь самые непредсказуемые последствия.

Писахов создал особый литературный язык, он придумал свою собственную среду обитания в виде реально существующей под Архангельском деревни Уйма, поселив туда своего гетеронима – Сеню Малину. Зал музея, посвященный Уйме, так же как и в первом зале, строится вокруг центральной инсталляции в виде дерева. Но это уже не столько «древо жизни», сколько «древо творчества» – растительные архетипы в виде разнообразных деревьев, цветов и плодов проходят красной нитью через живопись и сказки Писахова. К этому времени посетитель уже начинает воспринимать подсознанием необычную архитектонику всех этих стоящих в залах «деревьев» и «колонн», наклоненных так, словно они сами являются ветвями виртуального исполинского дерева, невидимые корни которого находятся глубоко внизу и каждый раз дают побеги в виде какого-то нового образа. Подобное постоянное балансирование на грани реального и ирреального, на рубеже внешнего и сокрытого, на стыке остростилизаторских находок и традиционных приемов – один из главных принципов работы Александра Конова.

Если условно представить совокупность центральных инсталляций в виде «каркаса», то можно убедиться в том, что и своеобразные «кирпичи», служащие заполнением экспозиции, также занимают различное положение в пространстве, образуя еще одну многослойную структуру. Так, угловые инсталляции, представляющие собой витрины или выгородки, выполняют различные задачи: одни являются воссоздан-

ными фрагментами реальных интерьеров, другие обозначают совокупность архетипов северного города как такового, третьи языком символов доносят до зрителя специфику производственного быта 20-х годов прошлого века. Большая роль в придании композиционного единства всем залам музея принадлежит настенным баннерам. Крупные изображения (портреты, фрагменты природных и городских ландшафтов) и основополагающие цитаты привлекают зрителя к определенному музейному разделу, к той или иной инсталляции.

И конечно же, главными героями музея Степана Писахова становятся его собственные произведения – живописные полотна, графические листы, иллюстрированные сборники, куклы, выполненные северными мастерами по мотивам ярких и сочных писаховских сказок. Как раз здесь Александру Конову пригодился многолетний опыт создания художественных, литературных и театральных экспозиций. Музей Писахова – это в известной степени и картинная галерея, и мастерская художника. Это и типография, где производится набор произведений печати. Это и городские набережные, и деревенские улицы, на которых часто можно было видеть Степана Писахова – легендарного архангелогородца, яркого представителя культуры Русского Севера.

И еще одна «ипостась» нового музея – в его структуре предусмотрено создание импровизированных сценических площадок для проведения перформансов и небольших театральных постановок. Тяга к соборности, к коллективным действиям с большим числом участников особенно характерна для Севера с его суровыми зимами и длинными ночами. Экспрессивная динамика действия, свойственная сказкам Писахова и также вызывающая ассоциации с искусством театра, выражена в особенностях светоцветовой среды музея с ее порой неожиданными отражениями, рефлексами и бликами.

Музей вызвал неподдельный интерес у архангелогородцев разных возрастов. Главная мысль, которая присутствовала почти во всех отзывах: «То, что мы, казалось бы, хорошо знали, обернулось новыми, неизвестными гранями, подано необычным и ярким художественным языком». Высокую оценку музей получил и у коллег-профессионалов, многие из которых присутствовали на вернисаже. Объединение «Музеум», занимавшееся администрированием проекта, выдвинуло автора художественного решения экспозиции, заслуженного художника РФ А.Н. Конова на соискание престижной премии.

...В музейном фойе посетителя встречает кривое зеркало, в котором все происходящее отражается самым невероятным образом. Но если подойти к нему ближе, то зеркало возвращается к своей первоначальной функции, и отражение становится спокойным, неискаженным. Этот необычный ход – своеобразная квинтэссенция жизни и творческой судьбы Степана Писахова, раскрывшейся перед нами во времени и пространстве.

Владимир Паперный

Главный вопрос – что остается после смерти человека? И я думаю об этом все больше и больше. Я не очень верю в загробный мир, но верю в бессмертие духа. Если человек что-то создал замечательное, то это останется навсегда.

Колесников Денисов

В настоящее время такие важные вопросы, как что? и как? (содержание и форма или мысль и ее «языковое» выражение – все то, что можно отнести к области «чистого искусства» и более относящееся к периоду становления автора), оттеснены на второй план вопросом, на наш взгляд, куда более важным – для чего? Этот вопрос кажется нам настолько гамлетовским, что если обращаться с ним недостаточно осторожно, то он в состоянии девальвировать, а может, и вообще отменить все предыдущие авторские усилия. В сущности, это проблема социализации действий художника, причем не только и не столько в контексте рыночном, сколько в художественном. И наоборот, если умело использовать этот вопрос, сопрягая его с двумя другими вышеназванными и с еще очень большим и важным набором факторов, то вероятность получить на выходе достойный своего времени «плотный и чистый» продукт достаточна высока.
Итак, наш вопрос обращен прежде всего к самим себе: все это зачем?

Андрей Бильжо

Когда художник делает много всего, возникает вопрос, куда это все девать, когда этого художника не будет? И не ставит ли он перед своими близкими неразрешимую задачу? Приходишь в мастерскую к художнику, который умер, а там стоят сто холстов. Вроде это, и на фиг никому не нужно. Выбросить? У бедных родственников рука не поднимается. Но хранить и пыль с этого вытирать… Может, собираясь в дальнее путешествие, художнику самому лучше все уничтожить? Или нет? Хотелось бы понять на самом деле при жизни, будет ли это кому-нибудь нужно или это на фиг никому не нужно? Если не нужно, тогда уничтожить. А если… Непонятно. Это, конечно, важный вопрос, на который ни один художник не может ответить при жизни, потому что любой художник, какой бы он ни был как художник, к себе относится в той или иной степени серьезно. И в этом беда художника.

Юрий Альберт

Я бы задал три последовательных вопроса:
1. Должно ли произведение искусства быть утверждением или вопросом?
Если верно второе, то:
2. Какой вопрос мы, художники, задаем или, вернее, предъявляем нашим зрителям?
Что касается меня, я чаще всего задаю зрителям такой вопрос:
3. Какое отношение к искусству имеет то, на что вы сейчас смотрите?

Георгий Литичевский

Когда художнику задают вопрос, какой вопрос вы хотели бы, чтобы вам задали, невольно приходит мысль о функции вопросов. Наверно, и надо спрашивать о вопрошающей функции искусства. Кому и чему может искусство задавать вопросы. Ставит ли оно вопросы только перед самим собой или перед чем-то еще, перед внехудожественной реальностью. И если так, то иллюстрирует ли оно только вопросы, поставленные наукой, политикой, философией, или оно способно формулировать свои собственные вопросы. Или его задачи ставить все под вопрос, остранять. А может вообще – изобретать пути ухода от каких бы то ни было вопросов.

Арсений Жиляев

Вопрос, который занимает меня последнее время, – это вопрос о смысле в искусстве. Причем не то, что ах как плохо искусство бессмысленно и надо найти ему оправдание, некую социальную функцию. Наоборот, очень сложно подступиться к принципиальной бессмысленности искусства, к некоему мыслящему безмыслию, к отказу от литературоцентричности. Тут может быть несколько выходов, но пока ни один из них меня не удовлетворяет. Официальная версия формализма в России страдает теми же грехами, что и предыдущее наше искусство. Понимание формы как оптического единства без учета структур ее определяющих отбрасывает нас в пыльное прошлое… Форма - это выбор, выбор на разных уровнях, поэтому форма всегда бескомпромиссная катастрофа. Бессмысленность – это и не экзистенциальный подростковый кризис… Скорее, меня заботит вопрос красноречиво молчащей материи. Наше искусство редко берется отвечать на него, производя некие симулякры смысла. Люди любят обманываться и тратить деньги, а смысл – отличное вложение! Я ненавижу излишние спекуляции. Искусство – это не отражение реальности, это реальность отражения.

Виктор Мизиано

Можем ли мы создать такой режим существования искусства, который был бы не частным и не публичным, а был бы общим?

Георгий Пузенков

Форма как состояние души.
Форма в соотношении со смыслом является рациональным правилом пропорции. Она отождествляет себя в гармонии, которая выражается «золотым сечением» – некой срединной линией возможного баланса между явлением и инициирующей его умозрительной задачей. Поскольку форма, организуя знак репрезентации, упрощает и схематизирует смысловое поле авторской идеи, финальный результат всегда зависит от сознательного или бессознательного выбора пожертвовать важными обертонами своей фантазии или быть понятым зрителем.
Вопрос, собственно, в том, что важнее для русской души, интерпретирующей себя в визуальных искусствах, где эта пропорция проявляется наиболее радикально, где желание быть понятым реализуется конкретно?
Утратил ли русский, вернее постсоветский человек, способность к любви выражаться эстетически точно?
Состояние легкой души – ее катарсис. Но чтобы катарсис от произведения получить, нужно сначала его туда заложить.
Хочет ли этого русский художник?
Чувствует ли он разницу?
Вот в чем вопрос…

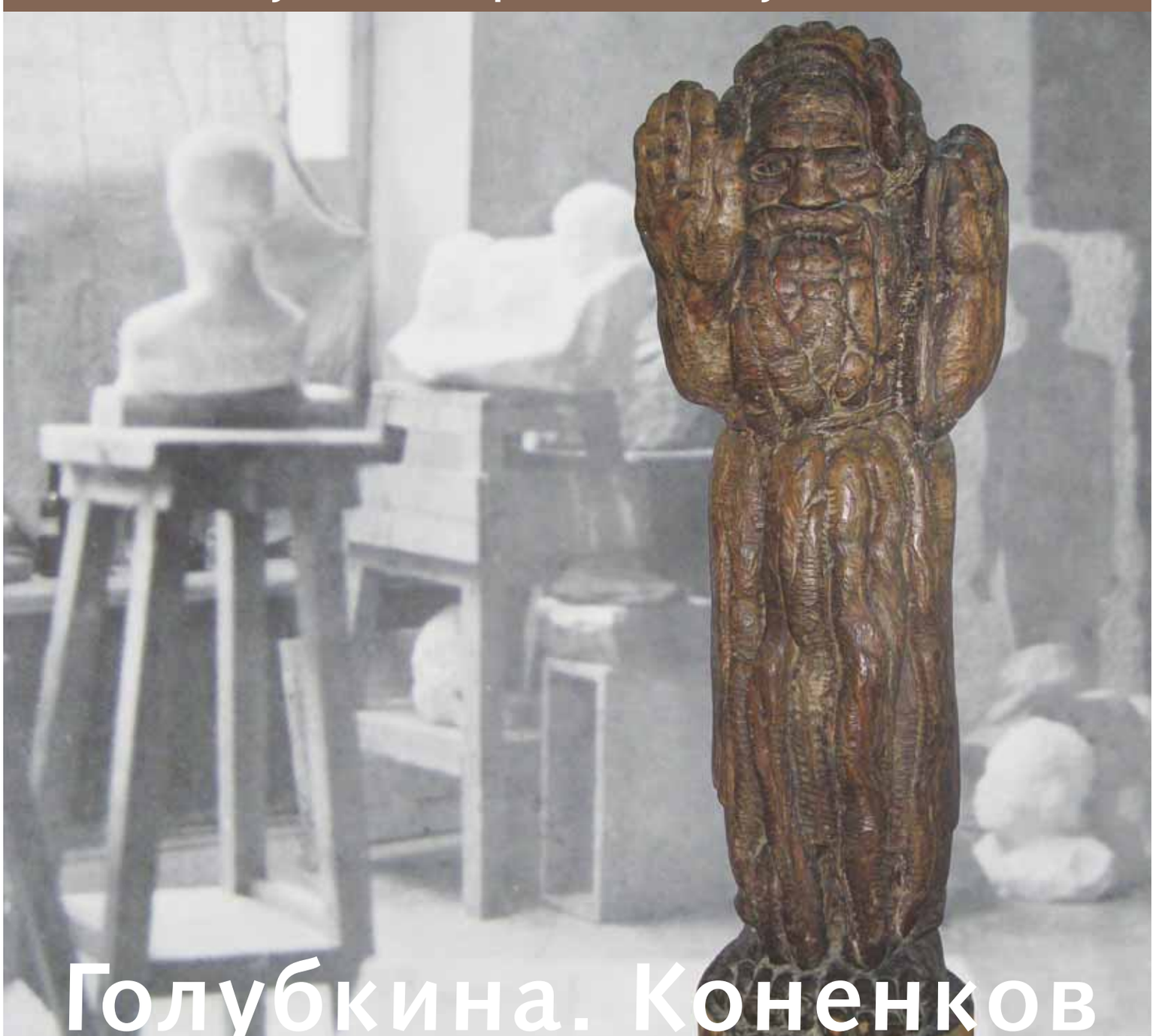
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ | ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ | МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-МАСТЕРСКАЯ СКУЛЬПТОРА А.С.ГОЛУБКИНОЙ | РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ | МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-МАСТЕРСКАЯ С.Т.КОНЕНКОВА

20 сентября 2008

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

31 января 2009

Музей-мастерская А.С.Голубкиной



Голубкина. Коненков

секреты мастерства

Б. Левшинский переулок, 12
Телефон для справок: 637 2534
Режим работы: среда-пятница 12.00–18.00
суббота, воскресенье 10.00–16.00

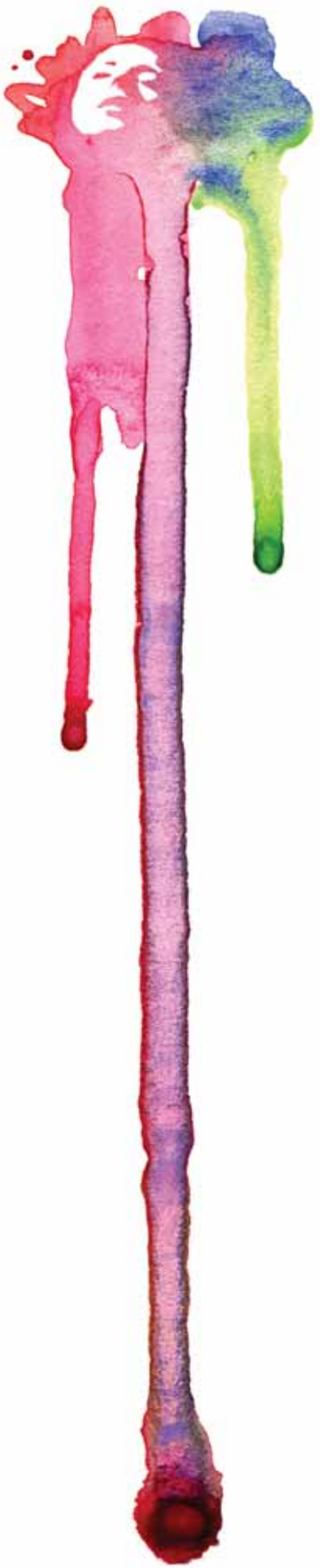
информационный партнер:

информационная поддержка:

футуристические диалоги

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

«До сих пор литература воспевала задумчивость, неподвижность. Мы хотим воспеть лихорадочную бессонницу, опасный прыжок, оплеуху», – писал в манифесте футуристов Маринетти, идеолог и вождь футуристов. Страстный полемический пафос манифеста художники Боччони, Балла, Руссоло распространили на визуальное искусство. Машина, самолет, индустриальный город казались футуристам легендарными, так как воплощали технологический триумф человека над природой. Футуристы демонстрировали упоение скоростью, технологией и насилием. Балла от поисков в области вибрации света приходит к синтетическому изображению движения космических, динамических ритмов («Стрела жизни», 1918). Динамичсекий синтез, разработанный Боччони, – одно из важнейших открытий футуризма. Движение означает скорость, и скорость, как сила, оказывает воздействие на движущийся объект и пространство, в котором происходит движение. Боччони сумел выявить в скорости и соединил воедино предмет и пространство, преодолевая основную двойственность традиционной культуры («Спиральная композиция», 1913; «Мускульная динамика», 1914). Наконец и в Москву привезли работы итальянских футуристов из музеев и частных собраний Италии, США, Швейцарии, Израиля, которые демонстрируются на выставке «Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия» в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Особенность выставки в том, что представлены и произведения русских кубофутуристов, авангардистов: Гончаровой, Ларионова, Розановой, Экстер, Крученых, Маяковского и других из российских музеев. На выставке делается акцент на поразительных культурных связях и тесных формальных отношениях между кубизмом и футуризмом, пересечениях с русским кубофутуризмом. Прослеживаются и любопытные личные связи между итальянскими и русскими художниками. Работы итальянских футуристов напоминают о стремлении разорвать традиции замкнутого пластического пространства, об отказе от перспективы, о совмещении и наложении планов. В некоторых работах изображаются проникающие сквозь объемы предметов лучи («Силовые линии», 1912, Руссоло). Некоторые работы на выставке показывают, как итальянские футуристы рисуют буквами. Они используют знаки алфавита как язык, без всякого функционального контекста: своеобразные орнаменты с ускользающим смыслом («Композиции», 1918, Деперо). А русские кубофутуристы фиксируют психический динамизм, подчеркивают эмоционально-образное значение букв, дают метафизическое истолкование письменного знака. В их книгах предстает мир искаженный, «мир с конца» («Зауми», 1912, Крученых; «Город», 1912, Гончарова). Итальянские футуристы стремились преодолеть статичность живописи. Балла оригинально передавал впечатление движения перед неподвижным зрителем с помощью расплывающихся линий, очертаний множества ног, повторяющихся кривых. Абстрактное изображение скорости разрабатывал Северини, из элементов (мелькающие лица, складки) слагал образы меняющейся реальности. На выставке четко прослеживается эволюция футуризма от конкретного образа к абстракции, показаны разные фазы футуризма. Так, Прампполини, один из главных представителей второй фазы футуризма, в 1929 году подписавший футуристический манифест «Аэроживопись», известен прежде всего своими «полимерными» композициями из разных материалов. Ценно и то, что на выставке показаны редкие скульптурные работы футуристов Бертелли, Деперо, Прампполини, Тайат (удачно скомпонованные в единый блок в Белом зале). Можно познакомиться и с работами футуристов в архитектуре, с произведениями неофутуристической группы (Филлиа, Россо, Дюльгероф). Футуризм как движение прекратил существование в 1920-е годы. Но его устремленность в будущее, его акцентирование молодости, скорости и технологии оказали влияние на коммерческое кино, культуру, дизайн и даже на литературный жанр киберпанк. Эффектно срежиссированная выставка дает представление о разных проявлениях футуризма, разных жанрах. И очень большое значение имеют также документы: фотографии, манифесты, письма, позволяющие проследить эволюцию движения.



Ivan Razumov/Разумов

Falls

Galerie Iragui

19.11 - 17.12.2008

opening/открытие 19 ноября в 19.00

Galerie Iragui
Россия, 119180
Москва, ул. Малая Полянка, 7/7-5

среда-суббота 14 – 20.00
воскресенье 13 – 17.00

Тел/Факс: + 7 499 238 27 83
Моб: + 7 903 562 72 41
E-mail: contact@iragui.com
www.iragui.com

гаянэ хачатурян. поиски утраченного времени

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

Рассматривая живопись Гаянэ, неожиданно оказываешься в ее внутренних пространствах, в магической стране искусства, ее пророчеств и прозрений. Искусство Гаянэ знает особый секрет, оно хранит в себе ключ к тем ситуациям, что составляют великие потоки жизни, готовой умирать и возвращаться, безгранично расширяясь, как наша Вселенная, опираясь на «аксиому» Шекспира: «Весь мир – это театр». Это искусство располагается в пространствах между прошлым и будущим, сном и бодрствованием, когда разум забывает о своих сомнительных правах и наступает мгновение откровения, замирающего согласия и равновесия, когда осознаешь возможность единения с сущим. И именно в тот момент, когда ты пытаешься сосредоточиться в этой подвижной реальности, она уплывает чудным сном. Ускользая, ее облачная телесность все же коснется твоих чувств, обретающих таинственную материю переживания невозможного, его живую трепетную фактурность – словно бабочка оставила красочную пыльцу на твоем лице.

В самой структуре творчества Гаянэ, в его настойчивом вопрошании реализуется великий круговорот культуры и истории. Сюжеты художницы – безграничные пространства, прекрасные в своей мерцающей красоте. В них властвует сосредоточенная полнота немотствующего диалога художника и мира, обретая реальную силу внушения. Здесь звучит вещая речь поэта, ее смыслы образуют единый животворный комплекс, они теряют свою конкретность и превращаются в универсальные состояния человека и природы, в архетипы их взаимоотношений. Сохраняя свою реальность, они в то же время выходят за границы чисто фигуративного, сближаясь с образами великой архаики, с памятью нашего великого детства, с его бесконечными выходами в иную реальность, где целое присутствует в своей нерасторжимости, преодолевая трагизм истории.

В ее феноменальности живет магическая энергия, претворяясь в чудо, в метафоричность красноголовых жонглересс, мерцая в своих преображениях – в изгибах рук, в складках платьев, в звучащем полете скрипки, сдвигаясь в величественное «белое» спокойствие лошади и замирая в изумруде зелени Земли. Земля Гаянэ, обнажаясь в своих планетарных измерениях, способна сжиматься до точки, до карнавальной сценки, до магического балаганчика, выстраивая свои кулисы, свою сценическую площадку, выдвинутую в космос. Ее подвижная структура, попустительствуя творческой игре, открываясь для Homo ludens, оказывается способной естественно менять свой образ, свою драматургию, свой внутренний «плазменный» цвет. Он движется от розового – восходящего солнца – до темно-голубого синих сумерек, где таится новое рождение и где кукла внезапно превращается в красавицу-девушку, оживая, как в древнем мифе, претворяя материю в животворный дух. Образы Земли несут в себе постоянство и устойчивость, но в их структурах живет вариативность судеб, их творческие возможности и непредсказуемость.

Куклы и лошади, божественные посланники, медиумы предстают в композициях Гаянэ в своих ритмических повторах, как заклинание, перемещаясь в двойственной зеркальности нашего пространства. Их образы открывают особые каналы мистических коммуникаций, позволяя человеку проникать в параллельные миры, утверждая реальность волшебных сказок. Лошади, живущие в орнаментах тарелок и кувшинов, в своей традиции восходят к апокрифическим сверхсущностям библейского Востока и древней Эллады. Они не знают пределов своей скорости, символизируя свет, сверхпроводимость и неизбывность самой жизни. Иногда они превращаются в кентавров подобно античным богам, принимающим любые образы; их безвесие подчеркивается крыльями, атрибутами Пегаса, скрывающего в себе мифопоэтическую речь самой Гаянэ.

Уникальная технология живописи Гаянэ, ее способность комментировать и описывать саму себя порождают эффект картины как некоего живописного объекта, где сама живопись формируется в образностях ностальгии по живописи, идеальным геном искусства, где в гуще информационной плотности спрятан, как в коконе, подлинный шедевр – танцы кинто, венецианский карнавал, ритуальное шествие, Дары волхвов, Благовещение, явленные нам подлинной визуальной жемчужиной.

Искусство Гаянэ живет в естественной органике, меняя перспективы в ритмических состояниях равновесия, рассматривая мир одновременно фрагментами и в предельной целостности. Локальность человеческой жизни, ее «замкнутость» в драгоценной оправе, ее калейдоскопичность и вместе с тем глубочайшее единство с предельной реальностью становятся в своей мистериальности для художницы полнотой бытия, воплощаясь в идеалы прустовского «утраченного времени», сдвигаясь в сторону медитации и иконологии фундаментальных культур – раннего христианского Ренессанса и буддистской Японии XVIII века. Где это все происходит? В откровениях магического Тифлиса, в его нишах и складках, в бархате его плаща и белизне его маски? В слоистостях «Божественной комедии», в ее лабиринтах, вспышках света и таинстве ночи, в ее магических реках, взирающих на нас памятью своих вод? В лавке Аладдина, в волшебном пространстве которой дни текут непрерывным потоком, добираясь до таинственного числа 1001. В двоичности зеркальности, в которой скрываются код нашей цивилизации, ее программа, ее запись, фиксируя симметрию истории и вновь возвращаясь в свое вечное начало. Гаянэ способна выявлять это неуловимое мгновение, его вечную животворящую паузу, состояние «между» и «всегда», сокровенную сосредоточенность, называемую поэзией.

Удивительно, как художница присутствует, существует и держит равновесие в этих состояниях великого бодрствования.

Личный образ Гаянэ удивительно совпадает с ее искусством. Пытливый взгляд, пронизанный знанием и наполненный доверием, вопрошающая улыбка, совмещенная с грустью и мудростью, где таится прошлое и будущее, обращенность к слушателю и одновременно в свое внутреннее состояние, абсолютно пережитые, словно их кто-то диктует, интонации речи и внутреннее спокойствие – беспокойство, неотделимое от убежденности мысли. Гаянэ непрерывно рисует, превращая свои изображения в устойчивую ткань искусства, где живут послушание и энергия прозрений. Такой тип художественного сознания сегодня уникален, несмотря на его формальное совпадение с драматургией нашего времени, его надеждами и катастрофами, его сверхчувственностью, многослойностью и открытостью к диалогу. Это возвышенное искусство наполняется устойчивыми смыслами, сдвигая случайность в глубоко личные знаки и символы и вновь возвращаясь в фундаментальную иконологию, где царствуют ангелы и люди, погруженные в неизбывность творческих сил. Оно живет необозримым ландшафтом, там теряются города, предметы, животные, растения и звезды, ускользая в складках мистерий и волшебных сказок.

Выставки Гаяне Хачатурян прошли в Доме Музее Марины Цветаевой и в фонде Гаяне Хачатурян.

комиссар

marka:ff

инициатор

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

генеральный партнер

МИЦ МОСКОВСКИЙ ИПОТЕЧНЫЙ ЦЕНТР

форум культурных пересечений

rozamira

www.roza-mira.com

6–18 ноября

'08

visual art

6/XI–23/XI выставка
LAUGHTERLIFE
Галерея Diehl + Gallery One
Смоленская наб., 5/13

10/XI–30/XI выставка
В БУХАРЕ ПУСКАЮТ ЗМЕЯ
Галерея на Солянке
ул. Солянка, 1/2, стр.2

12/XI, 19:30 кинопоказ
УЛЬЖАН, реж. ФОЛЬКЕР ШЛЁНДОРФ
к/т Ударник
ул. Серафимовича д.2

14/XI–14/XII фотовыставка
ПО ТУ СТОРОНУ БУХАРЫ
Дом Спиридонова,
М.Гнездниковский пер., 9/8, стр. 1

world music

13/XI, 19:00 концерт
АЛЕКСЕЙ АЙГИ, 4'33, НАМГАР
ММДМ Космодамианская наб., 52

15/XI, 20:00 концерт
САЛАМАТ САДЫКОВА
Клуб ДОМ
Большой Овчинниковский пер., 24, стр. 4

16/XI, 20:00 концерт
АНСАМБЛЬ ДАВЛАТМАНД
Клуб ДОМ
Большой Овчинниковский пер., 24, стр. 4

gala

18/XI, 20:30 мультимедийный перформанс
МОЕ ЛИЦО ВАША ЛУНА
Театр РАМТ
Театральная пл., 2

о возможных изменениях программы уточняйте на сайте форума www.roza-mira.com

информационные партнеры

КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM

РАДИО РОССИИ

ДОСУГ

ДИ

генеральный интернет-партнер

@mail.ru

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МУЗЕЙ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
ГЕНЕРАЛЬНОЕ КОНСУЛЬСТВО ИТАЛИИ
ИТАЛЬЯНСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

«КАНОН КРАСОТЫ ПО РАФАЭЛЮ. (ЭПОХА РАФАЭЛЯ И РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА)» ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ

К 525-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ РАФАЭЛЯ
И 250-ЛЕТИЮ МУЗЕЯ

6–30.XI.2008

В ПАРАДНЫХ ЗАЛАХ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЕЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
(УНИВЕРСИТЕТСКАЯ НАБ., 17)

вернисажи сентября

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

«дом художника» в гостях у леонида тишкова

КРОКИН-ГАЛЕРЕЯ

«Каждый человек – космос», – утверждает Леонид Тишков, художник, писатель, карикатурист, издатель, который удивительно органично с равным творческим горением пишет книги, создает картины, объекты из разных материалов, используя шитье, вязание. Особенно хорошо это можно ощутить на выставке «Дом художника». Это своеобразный отчет автора за два десятилетия, но в весьма оригинальной форме. Преимущество художественной системы Тишкова – в ее гибкости, пересечении разных жанров искусства: живопись, графика, поэзия, театр… Он успешно утверждает себя в разных жанрах, границы между которыми весьма зыбки. Выставка заселена персонажами тишковского эпоса: даблоиды, стомаки, чурки, водолазы. Воссоздана атмосфера дома-мастерской с диваном, на котором восседает кукла-мальчик, даблоиды, водолазы – на фоне ковра с мишками. На столе бутылка, декорированная орнаментами из даблоидов. В уголке висит вышитый портрет Ленина, обои розовые с бабочками: уют и благодать. На полке – маска художника, маленькие скульптурки-даблоиды. И диплом о медицинском образовании очень уместен: неслучаен его интерес к существам в виде человеческих органов – кишки, сердце, печень… Несомненна биологическая ориентация в его искусстве. Очень притягательны эти причудливые формы биоморфных персонажей Тишкова. И опыт карикатуриста помог ему найти подходящую форму для его существ – тонкая кишка с печенью в виде крыльев. Некоторые мифические персонажи подчеркивают абсурдность жизни («Живущие в хоботе») – намек на несвободу опутанных всевозможными запретами современников. Серьезность, инфантильность, черный юмор, одиночество и сложные философские размышления – ключевые слова выставки. И посмеяться можно. «Смех расширяет сознание», – пишет Тишков. И это почти физически ощущаешь на выставке, где возникает удивительно органичное пространство. В низших измерениях обитают водолазы, возникающие из глубин подсознания. Символы забытых истин. Появилось много новых картин с «несущими».

Если они символизируют одиночество и тяжкое бремя, то объекты «Ботинки, рассекающие тьму» в другом зале обращают к звездам.

«fresh blood»

ГАЛЕРЕЯ DIEHL+GALLERY ONE

Кто они, молодые художники 2000-х, пришедшие на смену своим собратьям 1990-х, создателей радикального, провокативного искусства? Какие ценности защищают, что пропагандируют? Применяют ли популярную в 1990-е стратегию разложения и собирания смыслов? Стремятся ли к релаксации, устойчивой созерцательной дистанции или все еще работает ориентация на социально убедительные жесты? А как они реагируют на непредсказуемые страхи? Такие вопросы возникали на выставке «Fresh Blood» девяти актуальных российских и украинских художников. Никаких кровавых сцен, ничего шокирующего на выставке нет, никакой исповедальности, директивности, проповедничества. Но у них есть свои стратегии: стратегия изгоев, воспоминаний, заимствования. Участников выставки интересуют неразрешенность и двусмысленность ситуации, смена мотивов, открытость. Павел Полянский придумал стратегию интенсифицирования природы. В монохромные, аскетичные, условные небольшие пейзажи внедряются квадраты, начиненные маленькими квадратиками. Узнаваемость пейзажей затушевывается вторжением этой знаковой формы. В условиях, когда возрастает коммерциализация искусства и представители шокирующего искусства обретают все большую популярность, участники пытаются дать свой ответ на новую ситуацию в культуре и искусстве. Они пытаются понять свой статус художника в обществе (Алевтина Кахидзе, Леонид Сохранский). Когда все границы размыты, все правила отменены, все ориентиры потеряны, такие художественные жесты очень даже перспективны. В произведениях участников проскальзывает эстетика страха и катастрофы. Как в серии дымчатых холстов «Грибы» Никиты Кадана с изображением зловещих красноречивых облаков в виде устрашающих монстров-кукол, людей в защитных комбинезонах. Свою стратегию изживания непредсказуемых страхов и утверждения своей идентичности разработал Игорь Скалецкий в серии коллажей («Плед», «Билли») с узнаваемыми отсылками – дадаистскими, сюрреалистическими, но современными по духу. Появляются глумливые персонажи, грубоватые наложения рождают эффект меняющихся личин. Хорошо обыгрываются несовпадения. На одном коллаже – гармонист с искаженным лицом в духе кубистических изысков Пикассо. Рядом – фрагмент старинного портрета дамы и красный агрессивный огнетушитель. Участники выставки выступают против любого диктата. Деформированные лица, маски, звери, странные знаки на листах Петра Кируши обращают и к «Art Brut», и к стилистике граффити, работам «новых диких». Оскаленные рожицы, показывающие красный язык, безобразные птенцы, непонятные значки… абстрактное смешивается с двусмысленным. Многое не поддается расшифровке. Он по-своему руководствуется стратегией разложения и собирания смыслов, пытаясь сокрыть неизжитый страх и утрату надежды. Действенна и стратегия Ирины и Вадима Грабковых, создающих дистанцию между личностью и возникшей ситуацией, с использованием простейших средств. В серии оригинальных «пиксельных» портретов немцев «Парад любви» непостижимым образом выявлена суть современного «человека-кичмена». Самые остроумные (развитие традиции Б. Крюгер и Дж. Хольцер) – горизонтальные узкие работы (холст, печать, нанесенная на холст) серии «Ничего не изменилось» Лады Наконечны с короткими емкими фразами («Я не хочу про это говорить») предлагают заглянуть вглубь себя.

«перевод». софи зенон

ГАЛЕРЕЯ «ГЛАЗ», АРТСТРЕЛКА

«Для меня серия «Монголия» – сон, моя мечта. Хочу, чтобы люди следили за этой мечтой. Я ничего не фиксирую, нередко лишь свои ощущения», – говорит Софи Зенон, чьи черно-белые фотографии из серий «Монголия» и «Камбоджа» представлены на выставке «Перевод». Но это не репортаж, не зарисовки, а взгляд изнутри на происходящее. «Бат Олзи», «Домик Орхон», «Улан-Батор»… Панорамная съемка позволяет автору делать дневниковые зарисовки. Но во многих работах привлекают тщательно выверенные композиции, рождающие ассоциации с театрализованными постановками, абсолютное попадание и продуманность каждого кадра. Неслучайно Зенон увлекалась и изучала творчество Д. Вертова и С. Эйзенштейна, оказавших на нее большое влияние. Как передать специфический образ Монголии с суровыми просторами, с системой нагорий? Как воплотить дух этой страны, с глубокой древности заселенной кочевниками? Ей удалось ухватить внутреннюю сущность Монголии, подчеркивая традиционность жизненного уклада людей, основанную на неизменности накопленных веками навыков ведения хозяйства, общности представлений, сменяющих друг друга степных народов. Можно по-разному следить за ее мечтой на этих снимках: взгляд девочки, обнимающей дерево, множество породистых коз на фоне гор, жизнь кочевников в долине Орхон. Не менее выразительны снимки Камбоджи, с ее загадочными памятниками, заброшенными городами и храмами. Но никакой туристической открыточности. Камбоджа увидена как во сне: корни сырного дерева, охватывающие кладку храма. И на фото «Рынок Олги Мон» нет никакой суеты, персонажи словно предстают перед вечностью. Снимки овеяны легендами и воспоминаниями, размышлениями о природе, архитектуре, людях этих стран. Зе-

нон впервые оказалась в Монголии в 1996 году. Страна настолько поразила ее, что она начала снимать ее «мыльницей». Лишь через два года, вернувшись в Монголию, она занялась профессиональной съемкой, сохраняя начальный посыл: духовное личностное восприятие происходящего. И черно-белую фотографию она выбрала не случайно, цвет не должен мешать, отвлекать от постижения истинного духа этих стран.

«иллюзион». наталья зинцова

ГАЛЕРЕЯ «АРТСТРЕЛКА PROJECTS»

На выставке молодого художника, режиссера Наталии Зинцовой демонстрируются лайтбоксы со светящимися схемами расположения мест в залах кинотеатра. Есть нечто загадочное в этих похожих на диаграммы работах. Кажется, что художницу привлекает не красота, не эстетический опыт, а интенсивный визуальный опыт через перцептивный дискомфорт. Упорядоченные композиции из разноцветных квадратиков порой напоминают витражи или работы оп-артистов, иногда они начинают вибрировать, создавая галлюцинаторное ощущение движения. И как опытный режиссер, она добивается изменения зрительного воздействия элементов работ, в зависимости от точки зрения. И варьирует композиции, чтобы положение зрителя менялось. Зинцова стремится преодолеть границы между разными средствами и вводит элементы времени, пространства и света в свои работы. Подсвеченные квадратики образуют единую форму, когда стоишь непосредственно перед ней. В работах использованы театральные эффекты. Интерпретация эффектов зависит от опыта зрителя, когда он сталкивается с ними. И возникают странные парадоксы, превращения, когда оказываешься внутри воображаемого зала, начинаешь всматриваться и готовишься ко встрече с чудом.

«наложения»

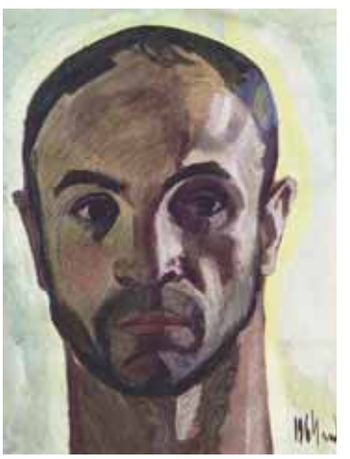
ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ «REFLEX», АРТСТРЕЛКА

Эдвард Кинхольц использует отбросы из повседневной жизни, создавая работы брутального характера, в которых имитация человеческих фигур помещается в энвайронмент из реальных предметов. А Мариколь, американский скульптор, вырезала фигуры из дерева в натуральную величину (1950 – 1960-е). Эти фигуры из блокообразных деревянных торсов с гипсовыми лицами, руками и ногами, с разными аксессуарами – ожерелья, зеркала, горшки от цветов – были пародиями на социальную жизнь и ценности среднего класса. В них сочетались юмор, социальная сатира и карикатурность. Художники Иван Бражник и Анастасия Потемкина увлечены другим: на выставке «Наложения» демонстрируют результаты своих экспериментов с манипулированием разными техниками и материалами с целью превращений, развенчивания клише и стереотипов, чтобы вышучивать и сотворять нечто абсурдное. Но в другие времена избирают другие техники и стратегии. И скульптуры свои авторы сотворяют, обращаясь к фотографиям, экспериментируя со своим телом, используя наложения фотоизображения с видеопроекцией на фотографии своего обнаженного тела (одеяния, образы, тексты). И получается с их подачи человек-экран, человек-фасад, с обнажением комплексов, страхов, с претензией на концептуальное, философское осмысление своей стратегии. Куклы с новыми «одежками» выглядят незаконченными. Поиски продолжаются.

«виктор попков»

ГАЛЕРЕЯ «АРТЕФАКТ» И ВИРТУАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ СБС

Виктора Попкова можно назвать «художником, вгрызающимся в жизнь». Он был истинно патриотичным и национальным художником. И судьба у него была трагичной, и живопись трагической. Поражает эмоциональная насыщенность его полотен. Никто не умел так мастерски, захватывающе выстраивать свой рассказ. Во всех его холстах есть сопереживание происходящему, боль, сочувствие людям, непонятым и забытым («Шинель отца», «Хороший человек была бабка Анисья»). Попков умел неповторимым образом размышлять о драматических сторонах человеческой жизни. Отсюда и поиски подходящего языка, стремление к плакатной выразительности. Трудно сказать, что же является главным в полотнах Попкова: и обновленные им живописные средства важны, и острые композиционные решения, и рисунок, и цвет, и сюжетная линия. Ему присуща особая метафоричность языка. На выставке «Виктор Попков» представлено около 40 работ из частных собраний, многие показываются впервые. Эта камерная выставка позволяет лишь прикоснуться к творчеству большого мастера: представлены в основном небольшие вещи лирического плана, этюды, эскизы: «Дубы» (1969), этюд к картине «Полдень» (1968), «Весна идет» (1963), «Вика отдыхает»(1967). Но и эти работы позволяют сделать соответствующие акценты, в них открываешь его новаторство. В некоторых работах обнаруживаются отголоски «сурового стиля» («Дом» (1970) и другие работы из собрания коллекционера И.Б. Баженовой). Некоторые этюды на выставке напоминают о творческих поездках



Попкова на Байкал, в Сибирь, Подмосковье, Вологодчину. И экспрессивный, напряженный «Автопортрет» (1964), напоминает о своеобразной концепции портрета у Попкова. Суровый, сосредоточенный, погруженный в себя художник словно пытается рассказать, какие проблемы волнуют современников. И в этом автопортрете, как и в других, необычном по силе духовной насыщенности, наполненности, он выступал чутким барометром своего времени. Показанные на выставке работы свидетельствуют, что Попков делал много рисунков с натуры: природа, дома. В одних подмечено нечто характерное, другие – лирические, рассказывающие про жизнь в деревне. Он умел конкретное и частное преобразовывать во всеобщее, в повседневном усматривал неизменное, в случайном находил вечное.
А эскиз «Мезенские вдовы» напоминает о трагической жизни старых женщин. На его холстах они всегда величественные, значительные, словно воплощают совесть и мудрость своего времени.

«африканская коллекция эдди новарро»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Вот как Пикассо отвечал на вопрос о влиянии на него африканской скульптуры: «Африканские статуи, которые можно встретить где угодно, для меня не столько образцы, сколько свидетельства». Традиционная африканская скульптура сыграла огромную роль для разных новаторских тенденций в творчестве выдающихся мастеров XX века: Пикассо, Брака, Дерена, Матисса, Кирхнера, Шмидта-Роттлуфа, Мюллера. Несомненно влияние этой скульптуры на становление кубизма в «негритянский» период Пикассо. В его «Портрете Гертруды Стайн» (1906) есть некоторые черты, навеянные традиционной африканской скульптурой. А от правых фигур на знаменитой картине мэтра «Авиньонские девицы» (1907), с их мертвыми, вывернутыми головами, насаженными на терракотовые тела, веет жутью дико-

комиссар

marka:ff

инициатор

Министерство культуры Российской Федерации

генеральный партнер

МИЦ Московский ипотечный центр

10/XI–30/XI

В БУХАРЕ ПУСКАЮТ ЗМЕЯ

советские художники 1930 -1950-х в средней азии

куратор Зельфира Трегулова

Галерея на Солянке ул. Солянка, 1/2, стр. 2 (вход с ул. Забелина)
часы работы 12-20, ежедневно, кроме понедельника +7 (495) 628 41 09

форум
культурных
пересечений
www.roza-mira.com

roza mira

информационные партнеры

Культура Радио 91.6 FM

Радио России

Ваш Досуг

ДИ

генеральный
интернет-партнер

@mail.ru

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ | ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ ХУДОЖНИКОВ | СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ

14 ноября

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

14 декабря

ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС

Валентин Сидоров

«Гори, гори ясно…»

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА

информационный партнер

информационная поддержка

ватых африканских ритуалов. Традиционное искусство существует повсюду, в самых отдаленных местах – от Микронезии до Аляски, от Португалии до Кавказа – демонстрирует одинаковую структуру, в которой развивается набор унифицированных изобразительных форм. Но только в тропической Африке можно обнаружить такое поразительное разнообразие и такое эстетическое совершенство в этих изобразительных формах. Яркую мозаику племенных стилей и подстилей являют художественные центры Западного Судана, Гвинейского побережья, Конголезского бассейна и близких к ним районов. Наконец и у нас появилась возможность насладиться великолепием традиционной африканской скульптуры и понять, почему она так восхищала и вдохновляла на новации знаменитых художников мира. В Государственном музее Востока демонстрируется выставка «Африканская коллекция Эдди Новарро». Эдди Новарро был замечательным фотографом, автором портретов знаменитых художников: Шагала, Пикассо, Дали, Макса Эрнста, Уорхола. Но он был и страстным коллекционером, и неутомимым путешественником. В одном из путешествий он открыл для себя традиционную африканскую скульптуру и собрал уникальную коллекцию шедевров, достойную лучших музеев мира. Во всем непривычны для нас эти скульптуры: такие гротескные, экспрессивные, угловатые, схематичные, преувеличенно реалистические, даже пугающие. Это изображения больших и малых божеств, духов предков (фигура «Дух предков». Догон), носителей магической силы, колдунов, обнаженных женщин – символов материнства. Скульптурные изображения связаны с образами реальности. Вот женские фигуры с гипертрофированной грудью и столбообразным туловищем, составленным из отдельных самостоятельных объемов. Вот «Мужская фигура» – доведенная до предельного лаконизма формула. Африканские мастера создали очень своеобразный, понятный для соплеменников, осязательно-пластический образ силы человека или зверя. В деревянных скульптурах Африки прекрасно сохранились природные свойства материала, поражает искусная обработка дерева, удивительная свобода владения топором и ножом. В этих работах важен ритм: четкие соотношения частей скульптуры с объемом, формой, местом в пространстве («Колдун, погруженный в транс». Догон). И эта ритмическая завязка рождает у зрителей разные ассоциации. Художник создает убедительные представления о силах, управляющих миром и воздействующих на судьбу. У африканского скульптора удивительное чувство формы, он умеет работать в объеме, может передать движение и выразить повышенную экспрессию состояния человека: гнев, спокойствие. Для африканского скульптора очень важны голова, лицо в изображении человеческой фигуры. Поэтому столь выразительны лица, а головы часто несоразмерно большие (Чокве. «Материнство». Заир). В африканской скульптуре сочетаются реализм и выразительность декоративно-орнаментального искусства. Устрашающее впечатление производит «Гвоздевой фетиш». Йомбе, охраняющий от болезней, колдовства и злых духов. Маски в Африке – наиболее почитаемые священные предметы. Обычай использования масок в обрядах инициации, аграрных ритуалах и погребальных церемониях восходил в периоду становления племенных стилей. Маска может целиком сохранять зооморфное черты, когда она посвящена культурному герою, как «Маска» народа бамбара, посвященная мифическому герою Чивара, символом которого является антилопа, воплощающая дух воды, от которой берут начало все кланы племени бамбара. Навершие маски состоит из головы с длинными прямыми рогами, ажурной гривой – шедевр абстрактной пластики. Вот широко распространенная у бауле маска кплекле – плоский, увенчанный изогнутыми рогами диск с рельефным оскаленным ртом в форме прямоугольника, выпученными глазами каплевидной формы. А в страшной зооморфной маске гребо глаза трактованы в виде цилиндров с вытянутой нижней частью лица, бычьими рогами. Особой экспрессией отличаются маски «тайного общества» (Догон). Такие маски-шлемы использовались разными африканскими народностями для изгнания злых духов, пожирателей душ. Колдуны в масках появляются на ночных церемониях, изрыгая огонь и трубя в рог. Танцор вооружен бичом и полностью скрыт под специальной одеждой (о таких ритуалах напоминают на выставке увеличенные фотографии). Хорошо срежиссированная выставка со свободным размещением экспонатов позволяет постигнуть специфический дух традиционной скульптуры Тропической Африки в ее богатстве, разнообразии и высокой художественности. Может быть, подобные этим самым зловещим маскам на выставке – «Гемба» (Конго) и «Сонгье» (Заир) – вдохновили Пикассо на создание знаковой картины «Авиньонские девицы»?

«черно-белая пластика»

GALLERIES RAVENSCOURT

«Тело – это живая целостность. Оно воплощает жизнь, свободу, чувственность. Оно – механизм, который выдает миру наши мысли», – говорит известный американский фотохудожник Спенсер Туник, автор оригинальных клумб из обнаженных людей. В этих фото не прочитывается абсолютно ничего эротического. С 1986 года он создает эротические фотографии. Однако на выставке «Черно-белая пластика» он представлен не флэш-мобами из массы голых добровольцев, а единичным снимком, впечатляющим, «Женщина и рыба». Около 40 фоторабот знаменитостей воспевают красоту женского тела, но без эпатажа и провокаций. Люсьен Клерг в фотоизображениях ню соединяет разные элементы своей художественной практики. Он заимствует темы из западной мифологии, в его ранних ню есть аллюзии на скульптуры греческих богинь. Женские тела на его фото («Обнаженная моря»), как и на классических статуях, часто обрезаны сверху. Его модели лишены индивидуальных свойств. Рауль Хаусманн, один из родоначальников фотомонтажа, которого называли «взрывной смесью разных точек зрения и уровней», представлен на выставке отнюдь не радикальным «Портретом Кристы Ранитч» (1930). Фотографиям чеха Мирослава Хака присущи психологическая глубина и тонкость. В своих ню он отдавал дань красоте форм тела, подчеркивая в них эротическое очарование и символику форм. В «Голове» (1944) хорошо прослеживаются все особенности стиля Хака, виртуозное использование эффектов освещения и ясность и четкость в логике построения формы. И автор двусмысленных эротических фотокомпозиций, но красиво стилизованных, чех Ян Саудек представлен на выставке гармоничной фотографией «Жизнь» (1966).

«рядом»

ГАЛЕРЕЯ «ПРОУН»

«Полоса» – первый сюжет, зафиксированный человеком в качестве рисунка с эпохи неолита. Это так естественно, когда человек оставляет след на поверхности. Символ времени и временная ось, полоса – один из самых универсальных сюжетов в истории искусства», – говорит художник Александр Константинов. Полоса, древний пластический мотив, объединяет в себе все работы на выставке «Рядом»: авторов украинских полосатых тканей, ковриков – рядна (лен, хлопок), работ авангардистов 1910 – 1920-х (Л. Попова, О. Розанова, В. Ермилов, К. Рождественский, С. Делоне), композиции 1960-х П. Мансурова и работы 1990-х А. Константинова. Благодаря организаторам, кураторам выставки творения всех участников словно парят в пространстве геометрической абстракции, гибкой и разнообразной. Получился очень любопытный диалог, напоминающий о связи народного искусства и авангардистских экспериментов. Необыкновенно хороши украинские рядна – продукт нелегкого труда прядильщиц. Впервые украинские коврики в таком количестве, хорошо подобранные, так вкусно, умно сопоставляются с произведениями авангардистов. Без рядна невозможно представить рождение и развитие супрематизма. В 1920 году Соня Делоне создавала ручные, «симультанные» ткани и ковры. Об этом напоминает ее эффектный эскиз ткани. А эскизы тканей Поповой – пример создания нового направления в орнаментации тканей с использованием вариаций геометрических фигур. Из простых геометрических конфигураций с варьированием трех цветов она создала орнаментальные композиции, продумывая, как ее орнамент будет выглядеть в реальном костюме. В середине 1920-х Ермилов экспериментировал с разными материалами и фактурами с использованием полос, кругов, фотомонтажа. В его рисунках для ткани, декоративных композициях притягивают яркие, богатые ритмические ходы, присущие народному орнаменту. Бесконечно разнообразны пространственные модификации в композициях Константинова. Полосы лишены жесткой геометрической правильности – неровные, вибрирующие. А какое богатство фактур! Ощущение подвижности его полос дает и необычная техника – эксперименты с молоком, вином, огнем, чаем. И рукотворность его полос хорошо сопрягается с домотканными полосатыми украинскими рядами.

вернисажи октября

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

«ретроспектива» виктор ахломов

ЦВЗ «МАНЕЖ»

Утонченная, одухотворенная Уланова на репетиции показывает ученице нужное па, неистовый Владимир Федосеев, погруженный в стихию музыки, женщина-легенда Марлен Дитрих, выступающая в Театре эстрады, Шостакович на премьере 13-й симфонии 18 декабря 1962 года, усталый, с таким естественным жестом – приложил руку к голове, словно продолжая вслушиваться в звучащую внутри него музыку, печальная и мудрая Анна Ахматова... Неповторимы яркие, убедительные, знаковые фотопортреты знаменитых современников Виктора Ахломова, блистательного фотомастера. Каждый его портрет – поэма. Он

умеет непостижимым образом зафиксировать не мимолетное состояние модели, а нечто самое важное, значительное о своем персонаже, проникая в сокровенные глубины. Подготовленная МДФ масштабная «Ретроспектива» Ахломова, снимки за 4 – 5 десятилетий, обнаруживает все грани таланта замечательного мастера, короля черно-белой фотографии: портреты, репортажная съемка, поэтичные пейзажи. Он умеет удивлять и приглашает зрителя делать то же самое. Он считает, что цвет в фотографии отвлекает от сути произведения. И сотворяет свои черно-белые фотографии, полные глубокого смысла и, как правило, с оптимистичным настроем. В его снимках на любую тему поражают фантастическая естественность, непреднамеренность, удивительная гармония всех элементов, хотя все фотографии и тщательно выстроены, и хорошо продуманы. Кажется, что он не стремится выстраивать кадр, устанавливать освещение, а желает только выявить в реальности или персонаже нечто неповторимое и раскрыть всем глаза на то, что обычно не замечаешь в людях и окружающем мире. Любой его снимок привлекает, обогащает видение и понимание людей, жизни.

«шедевры мстеры. из прошлого в настоящее»

ФОНД НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

На выставке представлены классические образцы продукции мстерцев из Мстерского музея и образцы творчества современных художников. Должны ли мстерцы говорить на «прекрасном, но уже архаическом языке, с древними, уже ушедшими в историческое прошлое оборотами речи»? Или же ориентироваться на то, что современность требует своего языка, пытаться идти к реальной жизни, к реальному переживанию природы, с соответствующими способами творческого выражения? Все характерные особенности Мстеры налицо: сказочные, былинные, исторические сюжеты. Мстера живописнее Палеха. Здесь черный фон почти не используется: композиции на цветных фонах. Мстерская живопись иногда напоминает персидский ковер с очень звучными красками. Привлекают декоративность, узорчатость, колористическая гармония, метафоричность языка, с тщательной прорисовкой деталей. На выставке можно увидеть и работы самого знаменитого мастера-мстерца, Н.П. Клыкова (ларец «Князь Владимир»), в работах которого ощущается влияние строгановской школы, используются традиции немецкого и голландского искусства. При рассмотрении на выставке работ классических мстерцев и современных возникает некий общий образ мстерской миниатюры, «просветленной», с ярким синим небом, клубящимися облаками, зеленеющими деревьями. Причем пейзаж всегда обобщенный, характерные особенности деревьев не выявлены, сказочные и исторические сюжеты доминируют. Оживляют выставку, посвященную юбилею Мстеры, иконы из музея XIX – начала XX века, работы вышивальщиц и ювелирные изделия.

«toy story». олег доу

АЙДАН-ГАЛЕРЕЯ

«Бэмби» с рогами, «Бэтмен» в маске, «Зорро»… На крупных фото Олега Доу персонажами являются дети. Но нет в них никакой умильности, детской непосредственности, не возникает никаких радостных ощущений, обычных при рассматривании портретов детей. На больших оплечных черно-белых фотографиях Доу – неулыбчивые, с застывшим взглядом маленькие дети, словно существа из другого мира, о чем-то вопрошающие или предупреждающие. Для своих героев художник проводил кастинг среди детей друзей для нахождения идеальных моделей. Ощущение вневременности, загадочности рождают эти портреты, в которых нет ничего лишнего: на нейтральном фоне, с нейтральным освещением. И использованная Доу техника пластификации очень уместна – особые эффекты от сплава с акриловым стеклом рождают ощущение загадочности и глубины, намного большей, чем при использовании простого стекла. Доу использует специальные атрибуты, «надевая» личины персонажей масскульта – Зорро, Бэтмена – на своих маленьких моделей. Тем самым он вносит в свои работы нечто двусмысленное, алогичное, раздражающее, даже пугающее. Не намекает ли автор на то, что в современном обществе нет надежды на спасение и даже дети подвергаются постоянной опасности превратиться в оболваненных зомби?

живописец танка николай дудко

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Очень необычна буддийская живопись танка с образами из буддийской мифологии, сюжетами из жизни великих учителей. В центре всегда помещался главный персонаж, а вокруг него – менее значительные действующие лица, расположенные в отдельных клеймах, каймах и раппортах. Иллюстративность в танка крайне сложная, но зато как наглядно интерпретируется письменный источник, литературный текст. Основа для живописи – шелк, льняная, хлопчатобумажная ткань. Все в танка определял канон: и сюжет, и живописные образы, и композиция, и цветовая гамма. Проживающий на Востоке художник Дудко с большим увлечением погрузился в изучение буддийской философии, искусства, разных практик медитации. И с благословения ламы Иволжского дацана Дарма-Доди и духовного учителя Чочьяла Намхая Норбу Ринпоче стал заниматься живописью танка и прошел обучение у личного художника XIV Далай-ламы. Дудко работает в разных техниках, в том числе в технике нагтан (живопись на черном фоне) и мартан (живопись на красном фоне – «Защитник Цеу марбо», 2000). Одни танка Дудко экспрессивны, острохарактерны, другие полны поэзии и лирики. В некоторых его танка ощущается гротеск или юмор. Отличительная особенность его икон – свобода как в выборе сюжетов, так и в их интерпретации и умелое обыгрывание контрастов: точное изображение устрашающих сцен со скелетами или потоками крови, жутковатыми персонажами.

«все столики заказаны». галина емелина

ГАЛЕРЕЯ «ФАЙН-АРТ»

Герои картин 30-летней Галины Емелиной – обычные стулья, выставленные в уличных кафе, на пляжах. Ее цель – рассказать об окружающем мире через стулья, одинаковые в разных городах мира. Недолговечна жизнь стульев, продуктов эпохи глобализации, всеоб-

щей унификации, не прослеживается в них ни связь с историей, ни оригинальные дизайнерские находки. Есть в этом намек и на убогость современного бытия. К мусору, городским отбросам обращались многие художники. Для представителя Junk art использование таких материалов было протестом против доктрины материалов, применяемых в изящном искусстве и желании показать, что произведения искусства могут быть созданы из самых недостойных вещей (Курт Швиттерс и коллажи раннего «синтетического» кубизма). Повседневные товары очень быстро устаревают. И художники это использовали иногда, чтобы показать упадок городской жизни. Емелина с традиционными материалами не порывает. И стулья для нее – интересный пластический мотив, с которым можно поиграть. Стулья уличных кафе она фиксировала камерой в разных городах мира, специально без людей, часто после дождя. Брошенные, сломанные

стулья показаны с разных точек зрения, что должно подчеркнуть идею художника об отчуждении и разобщенности, одиночестве людей.
И названия работ красноречивы: «Всестоять», в одно слово. Стулья – отторгнутые существа, никому не нужные, как и маленький человек в современном городе. Правильная концепция и идея хорошая, хотя и не новая, но не хватает остроты, сдвига, конфликта. На первой персональной выставке Емелиной представлены картины, инсталляция, диорама.

«альберто джакометти»

МУЗЕЙ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

«Я занимаюсь живописью и скульптурой, чтобы зацепить реальность, чтобы защищаться, подпитывать себя, стать более могущественным, чтобы лучше нападать, чтобы продвигаться во всех направлениях, чтобы защищаться от славы, холода, смерти, чтобы лучше осознать то, что делает меня более свободным, сильным, чтобы открыть новые миры», – говорил Альберто Джакометти. Наконец его прекрасные скульптуры, картины и рисунки показываются в Москве. Представлены работы разных периодов из швейцарских собраний. Его хрупкие, сильно вытянутые скульптуры кажутся невесомыми, прозрачными, словно растворяются в пространстве. Именно Джакометти ввел в скульптуру понятие дистанции, расстояния по отношению к ощущению реального ее масштаба. Он использовал свои практические исследования оптических законов, которым подчиняются внешние свойства вещей на расстоянии.
В 1940–1947 году он первым начал создавать крошечные, увиденные с фронтальной точки зрения фигуры. А с 1947-го по 1951-й появлялись сильно вытянутые, скелетообразные фигуры, которые его прославили. Не случайны эта обостренная одухотворенность, бестелесность в его скульптурах. Словно всю жизнь его преследовал призрак смерти. Весной 1921 года Джакометти случайно в поезде познакомился с пожилым библиотекарем Ван Мерсом. Через несколько месяцев пораженный высокой культурой и тонкой натурой 20-летнего художника Ван Мерс в объявлении в газете предложил ему краткое пребывание в Венеции. Но во время путешествия Ван Мерс тяжело заболел, и художник присутствовал при его смерти. Этот драматический опыт нанес ему тяжелую душевную травму. «Я всегда воспринимал смерть как нечто торжественное. Но все оказалось не так, смерть предстала ничтожной, абсурдной, унизительной. За несколько часов Ван Мерс превратился в предмет, стал ничем. Во всем прослеживается странная причинная связь: встреча, поезд, объявление, как будто все специально подстроено, чтобы я присутствовал при этом жалком конце. В тот день моя жизнь перевернулась. Я много думал об этой драме. Поэтому всегда жил во временных условиях. Невозможно вести прекрасную жизнь, когда есть угроза смерти – нет. Вот почему я предпочитаю жить в гостиницах, кафе – во временных пристанищах», – говорил Джакометти в одном интервью. И так он делал всю жизнь, даже когда слава, международный престиж и богатство позволили ему вести более подходящую статусу жизнь. Лишь скромная мастерская на улице Ипполита Мэдро в Париже стала его защитной раковиной, убежищем от мирских тревог. Всю жизнь, начиная с обучения в мастерской Антуана Бурделя, он с яростным остервенением изучал человеческий череп, голова и человеческое тело были в центре его художественных экспериментов. Еще один факт знаменателен. В 1938-м его сбила машина на площади Пирамид, в результате он сломал ногу. И этот не слишком тяжелый инцидент, как и смерть Ван Мерса, он воспринял, как предупреждение. Вновь его поразила быстротечность, конечность существования. А площадь обрела для него глубокую символическую ценность, стала символом одиночества, рождая ощущение бессмысленности пустых пространств, в которых появляются его мелкие, удаляющиеся скульптуры. В них сильнее ощущается таинственное чувство метафизического «бытия». Это можно обнаружить и в представленных на выставке портретах, живописных, скульптурных, графических, особенно созданных в последние годы жизни, начиная с «Портрета профессора Изаку Янайхара» (1956) – самое сильное воплощение телесности, с почти полным отрицанием органического существования своих персонажей. Это метод «феноменологического реализма». Представлены и ранние кубистические работы скульптора с тонким гравированием или оригинально прорезанными формами. Любая работа на выставке – «Женщина-лопатка» (1927), «Рука» (1947), «Шагающий человек» (1961) – показывает его истинным свидетелем своей эпохи. Он умел преображать формы, чтобы показать трагедию человеческого существования. Его скульптуры, рисунки, как и намерения, остаются загадочными. Среди скульпторов, художников XX века Джакометти был одним из творцов, который особенно совпадал со своим временем, настроение которого кристаллизовалось в философии экзистенциализма. Не случайно такой интерес к Джакометти проявляли экзенстенциалисты Сартр, Камю, Жене.

«поиграй с анной». анна ермолаева

ГАЛЕРЕЯ XL

На трех больших экранах Анна Ермолаева представляет увлекательное и страшноватое действо, используя обыкновенные игрушки. Благодаря фантастической фотосъемке они «оживают» и рассказывают истории. Сначала на трех экранах появляется красная игрушечная машинка, которая разъезжает по ворсистому ковру, вдруг она увеличивается и словно мчится на зрителя. Постепенно контуры машины становятся все более расплывчатыми, и она исчезает. Затем появляются безобидные куклы-неваляшки, поначалу спокойно перекатывающиеся. Неожиданно они начинают вращаться, все быстрей и быстрей, становятся агрессивными, начинают бороться друг с другом. И пугающие звуки выстрелов раздаются. Наконец, истребив друг друга, неваляшки пропадают. Их сменяют

милые меховые собаки. Они неподвижны, лишь глаза у них загораются зловещим красным огнем, и это вносит напряжение. Безобидное может оказаться монструозным, а любые скопления приводят к разрушению. Удачное решение и выбор средств.

гиперреалистические скульптуры тони матели

ГАЛЕРЕЯ ГАРИ ТАТИНЦЯНА

Кто они, пара полуголых людей с оторванными конечностями, с обломками рояля на израненных головах, словно пережившие страшную катастрофу? Скульптуры Тони Матели (полиэстерон, силикон, полиуретан, дерево, масло), гиперреалистичные и деформированные, являются метафорой нашего общества и нашей борьбы за выживание. Скульптуры и животные на выставке Тони Матели предстают в ситуациях одиночества, отчаяния, насилия, когда они пытаются и хотят выжить. Его скульптуры одновременно сюрреалистические, развлекательные и устрашающие, сохраняют монументальность и иконографические отсылки к классике (Ватто, Курбе). Очень выразительна и красноре-

будущее зависит от тебя

новые правила

2008
2009

выставка современного искусства

будущее зависит от тебя

с 12 по 30 ноября

владивосток
красноярск
хабаровск
новосибирск
екатеринбург
самара
краснодар
калининград

12 ноября – 30 ноября 2008 года
самарский областной художественный музей, венцека, д. 55

параллельная программа:
лекции,
кинофестиваль «поколение асса».
самарский государственный аэрокосмический университет им. а.п. королева, московское шоссе, д. 34

www.newrules.ru

ХУДОЖНИКИ: ГРУППА АЕС+Ф, АЛЬБЕРТ ЮРИЙ, БРАТКОВ СЕРГЕЙ, БРОШЕ АННА, БУГАЕВ СЕРГЕЙ (АФРИКА), ГУТОВ ДМИТРИЙ, ГУРЬЯНОВ ГЕОРГИЙ, ДУБОСАРСКИЙ ВЛАДИМИР И ВИНОГРАДОВ АЛЕКСАНДР, ЗВЕЗДОЧЕТОВ КОНСТАНТИН, КАЛЛИМА АЛЕКСЕЙ, КОШЛЯКОВ ВАЛЕРИЙ, КУЛИК ОЛЕГ, МАМЫШЕВ ВЛАДИСЛАВ (МОНРО), МОНАСТЫРСКИЙ АНДРЕЙ, НОВИКОВ ТИМУР, ОСМОЛОВСКИЙ АНАТОЛИЙ, САЛАХОВА АЙДАН, ПЕППЕРШТЕЙН ПАВЕЛ, СИНИЕ НОСЫ, ЧЕРНЫШЕВА ОЛЬГА, ШЕХОВЦОВ СЕРГЕЙ (ПОРОЛОН)

при поддержке министерства культуры и молодежной политики самарской области

генеральный спонсор проекта
МегаФон

партнер проекта в самаре:
самарский областной художественный музей, галерея «виктория», компания «новатэк», самарский отдел приволжского филиала Государственного центра современного искусства, самарский государственный аэрокосмический университет

спонсоры проекта
Fleming Family & Partners Asset Management
альфа страхование

официальный авиаперевозчик проекта
S7 airlines

информационная поддержка проекта
Коммерсантъ
я покупаю
ELLE
Europa Plus

международный партнер проекта
PHILLIPS de PURY & COMPANY

чива скульптурная группа «Старый враг, новая жертва» из трех виртуозно выполненных обезьян: поверженную большую обезьяну на земле душит другая, маленькая, а третья обезьяна кусает ее. Скульптуры Мателли передают внутреннее состояние разочарования, горечи, паники, двусмысленности и отчаяния. А шимпанзе воплощает человеческое подсознание. «Работы Мателли, – говорит Татинцян, – протест против того, что стоит на пути человека в условиях, когда люди оказались в ситуации невозможности выживания». Словно скульптор хочет напомнить нам о быстротечности жизни, о насилии и необходимости бороться за выживание. Поэтому в его скульптурах столько иронии и пародии. Его творчество описывают как игровое, саркастичное, лирическое, мрачное, интеллектуальное, даже вульгарное. Все это есть в его искусстве, но его скульптуры и инсталляции приглашают зрителей увидеть прежде всего изнанку жизни, то, что тщательно скрывается или игнорируется.

«даруя путь: из коллекции александра миронова»

ГАЛЕРЕЯ А3

Любой коллекционер в собирательстве утверждает свою идентичность. И когда показывается коллекция, как и при демонстрации произведений, созданных одним художником, притягивает не только набор работ, но и портрет самого коллекционера. Это можно ощутить и на выставке «Даруя путь: из коллекции Александра Миронова», одной из немногих выставок коллекций, где так тонко и умно подобраны и сопоставлены вещи, сотворяющие особый мир, наполненный тревогой, печалью, страхом, ожиданием и красотой. Особенность коллекции в том, что большинство вещей были подарены Миронову. Представлены произведения более 50 известных художников, небольшие, камерные. Они раскрывают талант авторов порой с неожиданной стороны, ярче, глубже (тонкая, выразительная, пространственная картина «Рыбаки» Н. Конышевой; монохромная, полуабстрактная композиция «Тихая охота» В. Копачева; чудный полуабстрактный рисунок «Танцуют» И. Снегура; пронзительный «Натюрморт с рыбой» С. Соколова; острая, лаконичная композиция «Мать и дитя» Б. Кочейшвили). Все вещи камерные, наделенные мощной энергетикой (Л. Саксонов, Е. Струлев, Е. Расторгуев, А. Каменский, Н. Наседкин). Хорошо прослеживается и тема трагического мироощущения – «Черное Солнце» И. Кислицына, «Крах Солнца» В. Никитина…

стойкий филоновец луппиан

ГАЛЕРЕЯ НА ЛЕНИВКЕ

Постепенно выявляется все больше индивидуальностей среди учеников Филонова, членов объединения «Коллектив мастеров аналитического искусства», предпринимаются попытки выявить, насколько самостоятельными были их поиски, насколько смогли они освободиться от диктата учителя. И цель выставки Владимира Луппиана (1892–1983) – продемонстрировать своеобразие творчества этого стойкого филоновца, который самую свою значительную картину «Революция как этап эволюции» (1924–1961) писал до самой смерти. Луппиан в 1925 году вошел в КМАИ, а в 1930-м вышел из него. Он был ориентирован на «установку сделанности», когда целостность произведения наращивалась от точки к точке. Но на выставке не представлены работы, показывающие оригинальное усвоение им опыта Филонова. Акцент сделан на экспрессивных пейзажах 1930-х. В небольших работах ощущается странная монументальность. В них тонко и чутко претворяются традиции ленинградских художников группы «Круг» и французских мастеров, прежде всего Марке. Несколько женских портретов с иной системой письма говорят о том, что художник не забыл об уроках учителя. Особенно сильно влияние Филонова обнаруживается в «Автопортрете» (1936), в лепке лица художника.

ева левина-розенгольц (1898–1975)

ГАЛЕЕВ-ГАЛЕРЕЯ

Кто они, эти обобщенно решенные, неиндивидуализированные группы людей, согбенные, прижавшиеся друг к другу, жертвы или потерянные души на листах цикла «Пластические композиции» Евы Левиной-Розенгольц? Нет ничего конкретного, фигуры предстают словно выходящими из катакомб. Гибкая, многослойная линия, пятна-размывки: в мерцающей тьме, в затухающем свете возникают фигуры, как знаки духовной эманации, символы страдания истерзанных душ. Это лишь один из поздних циклов, представленных на выставке Левиной-Розенгольц, на которой не только постигаешь уникальность творчества художницы, но также благодаря умно подобранному архивному материалу зритель получает возможность узнать кое-что о жизни автора работ, проникнуть в ее внутренний мир, познакомиться с ее друзьями (открытка Розенгольц, посланная с этапа дочери). В 1949–1956 годах репрессированная художница отбывает ссылку в Красноярском крае, Караганде. Именно после ссылки в ее творчестве обозначился резкий поворот. Она сумела не только найти язык для воплощения своих переживаний, тяжкого опыта, нового трагического душевного настроя, но и передать трагизм времени. Она использует черную тушь, предпочитает работать циклами. И деревья изображает странно: пугающими, умирающими и наполненными мощной энергией. И нематериальный свет появляется: рассеянный, мистический. Не случайно один из ее циклов назвали рембрандтовским. По глубине, драматизму, силе образности листы близки творениям великого голландца. В своих листах она применяет сложную технику с процарапыванием трав, прорывами бумаги, протирками листа, шероховатой фактурой, что усиливает внутреннюю экспрессию образов. Самый гротескный и необычный цикл – «Портреты». А в цикле «Фрески» группы людей воплощают поток движущихся в никуда людей. Эти пастели в зеленоватых тонах напоминают фрески. В пейзажах для нее главное – передача жизни света и цвета. Она умела поразительно изображать огромное пространство – небо, насыщенное тревогой. Самой высокой степени обобщения и освобождения Левина достигает в цикле «Небо». Материя исчезла, кажется, что она писала светом, цветовые переходы настолько тонкие, что почти неуловимые. Ощущение глубины и драматичности существования она передавала через трагические события своей жизни

в одном экземпляре

Всего пять фотографий составили экспозицию выставки «В одном экземпляре», прошедшей в галерее нового и новейшего искусства «Невинность» в помещении студии KOROLEVFOTO. Работы пяти фотографов – Михаила Королева, Владимира Клавихо-Телепнева, Влада Локтева, Владимира Мишукова, Владимира Глынина.

«Можно ли в пяти фотографиях, сделанных по разным поводам и без предварительной договоренности, обнаружить не навязанное им извне единство? Причем речь не идет ни об определении жанра, ни о попытках усмотреть нечто общее в профессиональном статусе», – вопрос, который задает зрителю куратор проекта философ Елена Петровская.

Действительно, что общего между людьми, находящимися перед стеной заколоченного дома и парой, танцующей танго? Между роковой красоткой с ее покорным партнером и женщиной в красном платке, повязанном, как пионерский галстук? И каким образом с ними со всеми связанно странное, сновидческое лицо незнакомца?

«Этим неожиданным скрепляющим моментом является память о кино или, немного усложняя формулу, память самого кинематографа. Конечно, зритель непроизвольно ищет аналогии, а, не найдя их, восторгается тем, что в его сознании обретает наименование «красивого». Но представленные фотографии, к счастью, уводят в сторону от «красоты», не выходящей за пределы некоего впечатления. В своем непредусмотренном союзе они обнаруживают возможность ускользания по путям, открываемым кинематографическим воображением, – сама же и отвечает на вопрос Петровская, убедительно прослеживая аналогии с мизансценами И. Бергмана, фильмом Джима Джармуша, героинями Сельмы Хаек и Ким Бейсингер.

…Одиночество, страсть, дистанция, красота и отчуждение приобретают на снимках характер архетипов. Перед нами зрительные образы (фигуры) таких состояний сознания, которые не принадлежат никому по отдельности. …

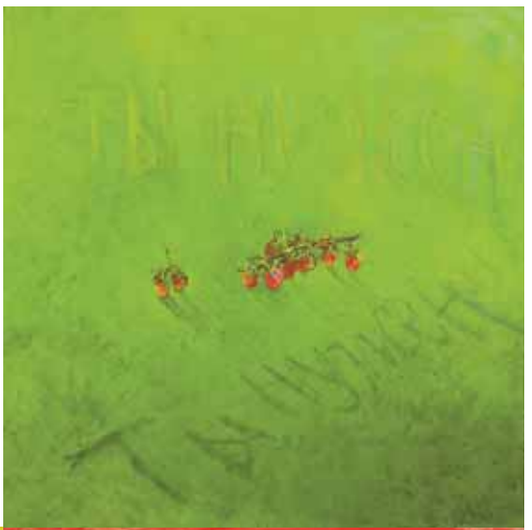
Все вместе – это набор кинематографических ориентиров, с помощью которых мы осваиваем окружающий нас мир. Также это наглядно представленный список страстей живущего сегодня человека. Собранные вместе пять фотографий обретают символическую роль. Ведь они указывают в двух направлениях сразу: в сторону бессознательных основ разделяемого нами восприятия и в сторону реальности, которая сама все больше от него зависит.

«смотри!»

«АРТ-МАНЕЖ-2008»,
ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ ТАТЬЯНЫ ЛЫСАК-ПОЛИЩУК

«Этот проект начал «работать» еще в процессе его создания», – рассказывает Татьяна. Используя традиционную технику и авторские живописные приемы, она писала шесть больших работ – шесть «Квадратов», а случайные и неслучайные зрители, попадавшие в мастерскую, комментировали живопись, не всегда осознавая, что так или иначе формулируют свою жизненную позицию и отношение к миру. Картины провоцировали посетителей на самые неожиданные высказывания и признания:
— «Почему именно эти плоды?! Не понимаю, что за символика: если ветка с помидорами, то почему «Ты нужен»? А тыква? Какая-то она перезрелая, состарившаяся… Вот огрызок мне нравится, и текст тоже подходит – «Ты выбираешь». Здесь я все понимаю! Это я!»

Татьяна включила в проект Белый, Черный, Синий, Красный, Желтый, Зеленый квадраты, поместив в центре каждого из них какой-либо фрукт или овощ. Они явно «перекочевали» сюда из ее натюрмортов, и каждый из них написан подчеркнуто объемно, реалистично. Но здесь все эти семечки, тыквы, подсолнухи, помидоры, яблоки стали выступать в совершенно новых амплуа, превратившись в знаки. Квадрат – поле напряжения белого, красного, синего, желтого, зеленого, черного цветов. В нем рождаются семечко, тыква, подсолнух, яблоко. Проходит жизнь «от семечка до огрызка». Шесть квадратов образуют грани куба – его пространство раскрыто, впускает, принимает в себя.



В процессе работы изображение дополнилось текстом – то едва проступающим на поверхности живописного поля, то нанесенным как граффити. Надписи и изображения образовали параллельные смысловые ряды, дополняющие друг друга. Татьяна представляла их так: семечко – буква, плод – слово. Холсты, собранные вместе, в едином пространстве – высказывание, текст, послание человеку. Слово ранит, казнит, возрождает, низвергает. Или наполняет надеждой, что «Тебя слышат», «Тебя помнят», «Тебя любят», «Ты нужен», «Ты можешь». В конце концов «Ты веришь» и «Ты выбираешь», каким принимать мир, как расшифровывать это послание. Проект состоялся, когда к квадратам присоединилась работа «Персефона» из серии «Новый Олимп». «Персефона», летящая на качелях в символической небесной голубизне, представлялась художнику, как образ человеческой души, совершающей свой выбор.

В соответствии с замыслом автора зрителю предлагается войти в энергетическое поле, созданное живописными изображениями, стать не просто пассивным созерцателем, а активно пережить остроту и необходимость выбора своей жизненной стратегии.

ТЫ ВЫБИРАЕШЬ
ТЫ ВЫБИРАЕШЬ

дневник конференции

ИРИНА СОСНОВСКАЯ

В июне в Екатеринбурге местный филиал ГЦСИ и Екатеринбургская академия современного искусства провели конференцию по культурной журналистике.

Культурная журналистика рассматривалась в контексте политических и экономических практик Уральского региона как фактор стратегического маркетинга и как инструмент культурной политики.

Место проведения конференции, темы, обсуждаемые на ней, и профессиональные интересы организаторов способствовали размышлениям об отношениях столицы и регионов. Директор ЕфГЦСИ Алиса Прудковская – автор проекта «НЕМОСКВА»: это идея передвижного выставочно-дискуссионого арт-поезда «Москва – Владивосток», который должен был отправиться в путь по Транссибирской магистрали. 16-й номер екатеринбургского журнала «ZAART» посвящен теме монополий, в том числе монополии столицы на художественную власть и успех. В то же время готовился к печати номер журнала ДИ о «Центре и периферии в искусстве».

Диапазон мнений о центре и периферии можно выразить парой стереотипов. С одной стороны, прогноз-ожидание кальки столичной художественной продукции на местном материале, с другой – уверенность, что только приток в столицу наиболее талантливых и креативных представителей провинциальной культуры питает московскую художественную жизнь, лишенную собственной витальной энергии и представляющую собой не более чем конгломерат привлеченных явлений и ресурсов (екатеринбургский пример – Александр Шабуров из группы «Синие носы»).

Работа Екатеринбургского центра современного искусства, выпуск журнала по искусству «ZAART» – это попытка изменить ситуацию, создать возможности для реализации талантов на родине.

О поиске местного колорита и создании культурных брендов региона шла речь в первый день работы конференции. Были рассмотрены бренды «Третьей столицы», «Столицы Урала», «Границы Европы и Азии», а также связанные с городом негативные исторические ассоциации (гибель царской семьи), функционирование культурных мифов, основанных как на реальных событиях, так и на их фальсификации.

Конкуренция в области культурных программ стала частью борьбы регионов за инвестиционные ресурсы и стимулировала интерес руководителей городов и областей к культур-личностям, идеям и институциям. В Екатеринбурге этот интерес находит подтверждение и в поддержке администрацией города работы филиала ГЦСИ, и в создании нового муниципального учебного заведения Екатеринбургской академии современного искусства (ЕАСИ), готовящей для города менеджеров культуры и культурных журналистов.

«Творческие индустрии создают новую экономику, а роль культурной журналистики – экспертиза творческой продукции» (из доклада А.Б. Франца, проректора ЕАСИ).

Представитель Приволжского филиала ГЦСИ (Нижний Новгород) рассказала о программе «Культурная столица Поволжья», реализовывавшейся в этом регионе с 2001 года.

За основу был взят проект «Культурная столица Европы», ставивший своей задачей привлечение внимания и инвестиций к развитию культурных структур каждого из городов-участников. В разные годы культурными столицами Поволжья побывали Ульяновск, Киров, Нижнекамск, Чебоксары, Ижевск, Димитровград, Нижний Новгород, Пермь. А 2005 год стал Годом сети «Культурных столиц Поволжья» (2005), сместив акцент на взаимодействие городов, в разные годы носивших это звание. В рамках программы проводился семинар «Роль прессы в формировании культурной политики», мастер-классы, тренинги, конкурсы для журналистов.

Живой иллюстрацией темы и бренда «Екатеринбург – столица русского конструктивизма» и, надо добавить, активно развивающейся архитектуры постмодернизма, удачно работающей с конструктивистскими традициями, стало знакомство гостей конференции с городом в свободное время.

Теме разрушающихся памятников русского конструктивизма посвящен недавний проект ЕфГЦСИ и института ПроАрте (Санкт-Петербург) «Прогулки за искусством» по Уралмашу Глеба Ершова, Стаса Савицкого.

Одна из архитектурных доминант города – недостроенная телевизионная башня – герой «долгоиграющего» проекта «СтолпоТворение», инициированного Центром современного искусства (проект был представлен в Москве в 2006 году на фестивале «Стой! Кто идет?»).

Достаточно удачный местный арт-бренд и группа «Куда бегут собаки» – участник 1-й Московской биеннале современного искусства (выставка ГЦСИ в ЦДХ).

Центр современной культуры УрГУ также работает над развитием местных брендов, он стал инициатором создания музея художника Б.У. Кашкина. Университет не остался в стороне и от екатеринбургского движения «дюпонизации» (дюпонизм – речевая практика нестандартного отношения к слову и смыслу) практикующего разрушение привычных алгоритмов мышления и речи.

Второй день конференции был посвящен практике и стратегиям культурной журналистики.

Главный поставщик арт-критиков в городе – факультет искусствоведения и культурологии УрГУ. С докладом «Культурная журналистика: образовательные стратегии журналистов или искусствоведов» выступила декан факультета Тамара Александровна Галеева.

В УрГУ готовят и журналистов, которые, посещая семинары факультета искусствоведения, могут получить специализацию в области арт-журналистики.

В целом в Екатеринбурге сложился завидный альянс базового академического университетского образования и структур дополнительного обучения.

О роли культурной журналистики как проводника в процессе капитализации эмоциа-

нально-символических активов, приоритете программ, направленных на собирание территорий в политике ГЦСИ, и задачах создания культурной горизонтали в противовес политической вертикали говорила в своем выступлении А. Прудникова.

Вопрос о формировании института профессиональной экспертизы рассматривался в докладе Ларисы Барыкиной, музыкального и театрального критика, эксперта театральной премии «Золотая маска».

Кристина Абрамичева, главный редактор журнала «Гипертекст» (Уфа), рассказала об идее создания информационного агентства – для непрфессиональных изданий.

Олеся Горюк, заведующая отделом культуры областной ежедневной газеты (Челябинск), поделилась опытом инициации событий.

Об интересном опыте образовательных программ в формате курсов повышения квалификации – двухсеместровых профессиональных интенсивов, которые поводятся в Санкт-Петербурге и Москве, а также Норильске и Красноярске – можно было узнать из доклада «Институт ПроАрте: Школа культурной журналистики» Светланы Литвиненковой, координатора программы по культурной журналистике института ПроАрте (Санкт-Петербург).

В целом участники подтвердили, что арткритиков из числа журналистов практически нет. Проще искусствоведа научить писать для любой аудитории, чем журналиста разбираться в искусстве. Хотя пытаться стоит. Особенно это актуально в регионах, не имеющих учебных заведений готовящих искусствоведов. В частности, для решения этой задачи тоже филиал ГЦСИ в Нижнем Новгороде создает цикл телевизионных программ «Арсенал современного искусства». Одну из программ о биеннале современного искусства в Южной Корее представила Ольга Татосьян, старший научный сотрудник Приволжского филиала. Всего с 2002 года было создано 55 передач.

Прозвучал доклад главного редактора московского журнала «WAM» Георгия Ларичева, из которого почти ничего невозможно было узнать о возглавляемом им журнале, но который так органичен духу этого беспрецедентно и принципиально внесобытийного издания («Искусство без события. Опыт актуализации искусства на примере журнала World Art Музей, 2001–2008»). Для контраста не хватало присутствия на конференции полярного ему журнала «АртХроника», но его вполне заменил рассказ Катрин Милле об 36-летней истории французского журнала «Арт-пресс».

Зарубежные участники конференции вывели формат мероприятия за рамки оппозиции «центр – периферия», привнеся информацию о международных процессах в культурной журналистике, культурной политике и образовании. Джейсон Кауфман (США), арт-критик, ведущий корреспондент The Art Newspaper, выступил с докладом «Культурная журналистика и арт-критика в США: опыт взаимодействия». Манфред Айхель (Германия), профессор, директор программы по телевизионной журналистике Берлинского университета искусств, представил доклад «Немецкая культура и ее отражение в СМИ».

Завершил работу конференции круглый стол «Возможное и реальное: культурная политика как практика философского идеализма». Модератором дискуссии был ректор ЕАСИ Сергей Леонидович Кропотов. Организаторы подвели итоги конференции и обозначили перспективы дальнейшей работы.

Выступления участников конференции выявили необходимость использования как журналистских методик привлечения читательского интереса, так и маркетинговых технологий «раскрутки» имен, событий и самих СМИ.

Культурной журналистике необходимы и высокопрофессиональные арт-журналисты, ведущие информационно-событийную хронику культурной жизни города и обеспечивающие оперативную информацию о культурном пространстве, и арт-критики, готовые к анализу событий, явлений, тенденций и политики в области культуры (структурированно-плановая информация).

Культурная журналистика нужна СМИ различных форматов, имеющих разную аудиторию, занимающих разные ниши – от массовых до профессиональных, независимых и ведомственных.

Культурная журналистика и СМИ сами являются мощным пиар-инструментом для создания имиджа территории, страны, художника, галереи.

Независимо от события, обусловившего поездку, любая экспедиция сотрудников журнала в регионы ставит задачу знакомства с местной художественной жизнью, институциями, персонажами, культурными традициями.

Галерея современного искусства представляла тагильскую школу живописи – выставка «Тагильский синдром».

В Центре современного искусства УрГУ в дни проведения конференции работала экспозиция графики московского художника уральского происхождения Леонида Тишкова. (Именно в медиатеке центра проходят знаменитые «Приоткрытые понедельники» ЕфГЦСИ, арт-ликбез по современному искусству для всех желающих).

В краеведческом музее можно было увидеть самого древнего на территории России идола. Екатеринбургский музей изобразительных искусств знакомит с историей искусства и художественных производств Урала и располагает хорошей коллекцией искусства XX века.

Уникальное для провинции явление – екатеринбургский центр фотографии, Музей Метенкова, расположеный в фотостудии начала прошлого века. Здесь регулярно проводятся фотовыставки.

В городе работает галерея неформатного искусства «Пара Рам», выставочный зал Библиотеки Белинского активно представляет жанр «книги художника», в Доме художника регулярно проходят выставки Союза художников.

Недавно открыт выставочный зал художественного училища им. И.Д. Шадра, предполагающий работать с произведениями академической школы. Клуб художников Б-17 обживает пространство будущего музея современного искусства.

Пока специалисты спорят о скульптуре малых форм, она оккупирует город, ее эпицентр – на улице Вайнера.

Современное искусство Екатеринбурга проявляет устойчивый интерес к общественным пространствам, захватывая как стратегически важные объекты, например аэропорт (проект «Арт-Кольцово»), так и просто заборы (фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга» Арсения Сергеева, лауреат премии «Инновация-2008», в рамках которого за 5 лет реализовано 52 художественных проекта).

немедийная реальность цхинвала

АЛЕКСАНДР ШАБУРОВ

Цхинвал. Школа

Дом рядом со школой

Дом культуры

…Это был чартерный рейс – межпарламентская группа (около 30 депутатов с Украины, из Прибалтики, России) хотела посмотреть на месте, что там произошло в Южной Осетии. А с ними 50 журналистов. Мы прилетели во Владикавказ, точнее в его пригород Беслан. Заехали на бесланское кладбище. После этого нас провезли через всю Северную Осетию, Рокский тоннель, и часа через два мы оказались в Цхинвале. Пробыли там всего день.

Цхинвал выглядит так. Дорога в пригороде Цхинвала – километров десять. С одной стороны сто домов, с другой – сто домов, и ни одного целого, бензоколонки, кинотеатры и магазины тоже подорваны. Некоторые журналисты интересовались, не грузинские ли это поселения, взорванные осетинами? Не старые ли это разрушения, оставшиеся от войны 1989–1992 годов? Нет. Сооружения совсем недавние.

В самом Цхинвале разбомблены все общественные здания — школы, больницы, дома культуры, университет, парламент. Какие-то районы разрушены больше, какие-то меньше. Есть улицы, где три-четыре дома взорваны, а остальные целы. Но тем людям, на чью улицу попала хоть одна ракета, этого более чем достаточно, чтобы их последующая жизнь протекала в ощущении трагедии.

Нам это трудно понять. Интеллигентный горожанин, хотя и может составить из массмедиа представление, что же произошло в Цхинвале, привык все подвергать сомнению.

Внешне никакого ощущения трагедии нет. Трупы и военная техника с улиц убраны, а сожженные здания завешены зеленой сеткой. Вокруг обычная жизнь, солнце сияет, небо синее, горы, зелень, на улицах красивые девушки, школьницы в белых передниках. Когда говорят, что город разрушен до основания, может показаться, что это метафора. Стены-то стоят. И не сразу видно, что они без крыш, окна без стекол, а за ними копоть. Или обычный дом, лишь сбоку на втором этаже — дыра от снаряда. Очереди по фасадом смотрятся совсем привычным делом.

Лев Толстой в статье «Что такое искусство» писал, что оно проводник актуальных социальных идей. Мы на этом воспитаны. А сейчас искусством считается что-то большое и глянцевое, что мог бы купить богатей с Рублевки и у себя в бассейне повесить. Если ты «актуальный» художник, ты не можешь не интересоваться событиям, которые сейчас более актуальны, чем это самое «актуальное» (в кавычках) искусство.

Когда я ехал, то думал: может, что-то такое сфотографирую, что можно было бы в дальнейшем использовать в работе (на нескольких биеннале выставлялись фотографии разбомбленного Ливана). Но наша поездка была слишком скоротечной, многое показывали из окна автобуса. Идеи есть, но их, может быть, получится реализовать потом. Скорее я туда поехал ради ощущения реальности. Мы (группа «Синие носы») художники, работающие с медианатурой. Но все же необходимо понимать, что есть и немедийная реальность, которую можно потрогать руками.

РЕКЛАМА

pop/off/art

ОСМОЛОВСКИЙ

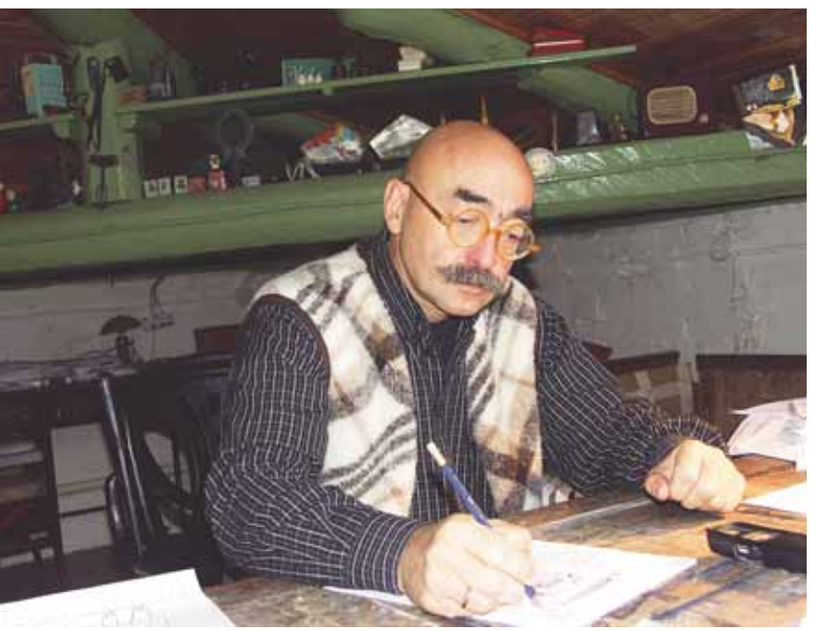
ПОКЛОНЕНИЕ

15 ДЕКАБРЯ 2008 – 31 ЯНВАРЯ 2009

Москва, ул. Радио, 6/4 т./ф: +7 (499) 261 7883; +7 (499) 267 0392. E: gallery@popoffart.com Web: www.popoffart.com

художественный проект «бильжо»

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ХУДОЖНИК АНДРЕЙ БИЛЬЖО



ДИ. *У вашей фамилии французское звучание. Да и облик под стать.*
Андрей Бильжо. Изначально фамилия звучала Билжо, без мягкого знака. Мягкий знак появился у папы, но по документам он пытался влезть еще к дедушке. Но его все время вычеркивали. Фамилия единственная на самом деле. Как она образовалась, неизвестно. Есть версия, что она литовская типа Билжойтис… Мой прадед какое-то время жил в Каунасе. Потом в Петербурге служил в царской армии, и для простоты произношения окончание было упразднено. Возможно, так оно и было. Брат моего деда еще мальчишкой в 1914 году с ансамблем балалаечников эмигрировал в Америку. Позже он там руководил джазовым коллективом, играл на балалайке, вел программу «Русский самовар», писал музыку, выпустил несколько пластинок и вроде как женился на афроамериканке. Так что не исключено, что где-то в Америке есть черный Билжо. А что касается Франции, то в Париже я никогда не был. Это лишний раз доказывает, что по фамилии трудно определить принадлежность человека к тому или иному народу. Однажды, когда я был на «Радио Свобода», раздался какой-то антисемитский звонок, человек, видимо, по фамилии определил, что я еврей, и для того чтобы опередить всякие дурацкие вопросы, я сказал, что фамилия Бильжо – это аббревиатура, и на ходу придумал: Бог и любовь, жизнь, отечество. Там раздался какой-то грохот, у меня было ощущение, что звонивший упал со стула.

ДИ. *Вы, можно сказать, самый известный психиатр в нашей стране.*
Андрей Бильжо. Самый известный – это неплохая шутка.

ДИ. *Благодаря Юнгу есть такое мнение: в психиатрию идут люди, которые сами в этом смысле патологичны. Человека притягивает то, что ему и самому близко. Речь идет об отклонении от нормы.*
Андрей Бильжо. Для того чтобы ответить про патологию, надо разобраться, что такое норма. Версия про сумасшествие психиатров слишком проста, слишком банальна и не имеет под собой ровным счетом никакой почвы. Как человек, знающий довольно большое количество психиатров, учившийся психиатрии, проработавший пятнадцать лет в этой области, утверждаю, что под этим утверждением абсолютно ровным счетом ничего нет.

Точно так же можно сказать, что все урологи имеют проблемы с почками, гинекологи – с гинекологическими болезнями, у всех кардиологов больное сердце, а все психиатры с нарушением психики. Психиатрия, в отличие от психологии, – это медицинская специальность. Я окончил медицинский институт. Все, выпускники медицинского института, лечебного факультета получают диплом, где указана специальность «Лечебное дело». А дальше каждый выбирает себе ту специальность, которая ему интересна. К патологии это не имеет никакого отношения.

ДИ. *Скажем, так, сложению подобного мифа в отношении психиатров способствует факт, что психика человека – довольно трудно тестируемая область.*
Андрей Бильжо. Этот миф создают люди, которые чаще всего общаются с психиатрами, то есть душевно больные. Поэтому, видимо, у них такое преломление, им так кажется. Не знаю. У меня нет ответа на этот вопрос.

ДИ. *А у вас не осталась от прежней профессии привычка тестировать людей?*
Андрей Бильжо. Нет. Проводя уже начатую аналогию, это все равно, что стоматолог, беседуя с каждым человеком и целуя любимую девушку или сидя за столом со своими друзьями, определял бы, какой зуб у них поражен кариесом. Так жить невозможно. Это неинтересно. Так работают только плохие врачи, люди, у которых сверхценное отношение к своей специальности, и им кажется, что они профессионалы. Глупость полная, потому что, уходя с работы и снимая белый халат, ты должен стать абсолютно нормальным человеком.

ДИ. *В этом смысле большинство художников никогда не становятся нормальными людьми. Хотя мы и говорим о них как о профессионалах. Это как раз те люди, для которых свойственно постоянно находиться в состоянии, так сказать, профессионального внимания. И за пределами мастерской. Обостренное зрение для них – в какой-то степени необходимое условие. В определенном смысле они все время тестируют реальность.*
Андрей Бильжо. Тогда мы говорим о типе личности. Это совсем другое, это уже не имеет никакого отношения к той профессии, которую выбрал человек. Потому что художественного склада может быть человек любой профессии – инженер, стоматолог и т.д. Тогда, возвращаясь к началу нашего разговора, я могу сказать, что, видимо, и психиатром я стал, потому что изначально у меня был художественный склад личности и соответствующее этому восприятие мира. Художник может стать вполне хорошим психиатром, потому что ему дано видеть гораздо больше, чем нехудожнику. Больше, тоньше. Впрочем, не каждый художник – Художник. И в этом смысле это качество личности помогает стать хорошим психиатром. Но не помогает стать хорошим хирургом. Потому что хирург должен принимать решения быстро, а если он будет человеком художественного склада, это помешает ему в работе. Он может некстати залюбоваться цветом крови или разветвлением сосудов и потерять человека.

И так как я изначально человек художественного склада, который любит писать, читать, рисовать с детства, мне ближе была психиатрия как медицинская наука, которая граничит с искусством. Там нужно уметь наблюдать, улавливать какие-то нюансы. В этом смысле – да, но не в смысле патологии.

ДИ. *И тем не менее однажды психиатрия перестала полностью отвечать вашему художественному складу. Но в искусство, как правило, не приходят внезапно.*

Андрей Бильжо. Сколько себя помню, я все время рисовал. И везде. В школе мне даже разрешали рисовать на уроках, потому что я сосредоточивался и меньше хулиганил, корчил рожи и отвлекал учеников от прослушивания уроков. Рисовал в институте. Рисовал на полях историй болезней и т.д. Одно время я выбрасывал эти черновики, затем они мне стали нравиться. Потом меня заклинило на карикатуре. Сначала беспомощные картинки, потом лучше, лучше, лучше… Стал публиковаться. Дальше случилась перестройка. К этому времени я уже довольно много печатался. Стал заниматься графикой, а вскоре и живописью. Были выставки в Бельгии, Германии и т.д. Вот так потихонечку через частную практику я совсем ушел из психиатрии, из специальности, которую любил и в которой достиг определенных успехов – написал кандидатскую, защитил ее. Но просто хотелось жить еще какой-то другой жизнью. Жажда жизни называется.

ДИ. *Ваши карикатуры очень узнаваемы благодаря характерной черной равномерной линии. Откуда она родом?*

Андрей Бильжо. Своих, условно скажем, Петровичей я рисую ручкой с чернилами. Практически той же, которой писал истории болезней. Врачи-психиатры не пользуются шариковой ручкой, потому что писать приходится много и рука устает, а вот чернилами как-то легче. Этой же ручкой я продолжаю рисовать. Я как-то на уровне интуиции пришел к выводу, что для газеты, для журнала такой графический минимализм очень хорош. Рисунок плоскостный, в нем нет перспективы, и потому он очень хорошо считывается в газете. Карикатура – это же рисованный анекдот, он должен моментально прочитаться, запомниться и… забыться. Или остаться в памяти, если эта картинка прямо ух! Она потом может войти в книгу художника. Эта линия хорошо завязывается с любым шрифтом, поэтому меня так любят издатели и художники. Я не считаю карикатуру высоким искусством, за что меня многие карикатуристы, которые так считают, не очень любят. Я отношусь к карикатуре, как к эстраде. На эстраде тоже можно быть профессионалом. Но быть Моцартом, Бетховеном или Шнитке в карикатуре не получится. Зато можно Утесовым или Фрэнком Синатрой.

Я владею несколькими графическими языками. Просто этот лучше знают, потому что карикатура распространяется большим тиражом. Но у меня, как я уже говорил, есть станковая графика, это уже другой графический язык: тушь, перо, линии разной толщины. Это можно было видеть на последней моей выставке «Острота зрения». Учебник русского языка, для которого я рисовал, – третий графический язык. То есть у меня есть от трех до пяти таких языков, по которым меня можно узнать.

ДИ. *Но чаще вас узнают все же по Петровичу? Как у вас складываются с ним отношения? Он вам не мешает? В том смысле, что он заслоняет собой все многообразие Андрея Бильжо. Это как, знаете, у актеров бывает. Его считают актером одной роли, хотя он сыграл десятки других ролей и порой ничуть не хуже. И вот он начинает уже ненавидеть роль, которая принесла ему славу. Или более близкий пример – Олег Кулик, которого по сей день нет-нет да и назовут человеком-собакой.*

Андрей Бильжо. На этот вопрос я обычно отвечаю так: назовите мне еще пять художников, которые придумали свой образ или, например, свой графический стиль. Если разорвать мою карикатуру на пять частей, то по клочку можно определить, что это нарисовал я. Потому что это на самом деле придуманный не только персонаж, а целый мир. С недавнего времени я стал вести мастер-классы – как рисовать Петровича. Я спрашиваю: легко это? И все говорят: любой может. А потом выясняется, что нарисовать его крайне сложно. Здесь же важно все: как нарисована рука, как нога, какие пропорции. Чуть больше, чуть меньше, и все, совсем другой образ. А потом я говорю, что вот в этом же стиле я могу нарисовать вам что угодно. Любой предмет, любое животное, все что хотите. Потому что, когда придуман мир, когда придуман язык, в этом мире уже можно рисовать все что угодно – вилку, ложку, космический корабль, собаку, кенгуру, бегемота, любой портрет. Так же и с моими мультфильмами и с новой компьютерной игрой. Сейчас идет речь о полнометражном мультфильме. Девушка, которая рисовала фазы, училась рисовать Петровича полгода. Но так на самом деле по-настоящему и не научилась. А она профессиональная художница. Так что Петрович – это одна история. Но у меня есть еще куча других. И люди говорят: «Ничего себе, это тоже он!» И мне это приятно. Конечно, карикатура – как бы массовый жанр, а, допустим, «Острота зрения» или какие-то другие мои графические серии имеют гораздо меньшую аудиторию. Но это естественно. Так и должно быть.

ДИ. *На вопрос предыдущего номера – о новом в искусстве – вы ответили довольно категорично. Весьма нелестно для современных художников.*

Андрей Бильжо. Что ж поделаешь, если я считаю, что в современном искусстве, как и в науке, самый важный фактор – открытие. Я этих открытий практически не вижу, и поэтому мне скучно и неинтересно. Я вижу энтузиазм, этакую студенческую энергию, молодежный задор, КВН, художественную самодеятельность, но за этим ровным счетом ничего не стоит. Я не вижу открытий. Почему я привожу пример Энди Уорхола? У меня ощущение, что в искусстве в широком смысле, включая музыку, есть такие личности без которых, если выдернуть их оттуда, получится зияющая дыра, а кого-то можно вытащить, и эта дырка быстро затянется. Если из джаза убрать Луи Армстронга, останется гигантская дыра, которая не затянется, а если вытащить из искусства Уорхола, оно развалится, потому что во многом этот человек определяет для меня современное искусство. То же самое происходит с кино. Каждое появление фильма в шестидесятые годы было событием, каждый режиссер – масштабной личностью. Кого угодно возьмите – Антониони, Годар и т.д. Сегодня это поток. Но тем не менее есть пять-шесть личностей, которые мне интересны. Мне интересно, что сделал Альмадовар или Ларс фон Триер, а остальные… Я могу, конечно, их посмотреть для развлечения. Я пришел на выставку Ильи и Эмилии Кабаковых, потому что мне это интересно. Это гигантского масштаба профессионалы, мощные личности, которым есть что сказать. А большинству просто нечего сказать, а хочется. Но это не значит, что у нас так все плохо. Есть художники, которые мне очень нравятся. Из сегодняшних – «Синие носы», Дубосарский с Виноградовым, Дима Врубель, Мамышев-Монро, Олег Кулик, Леня Тишков.

ДИ. *Я думаю, не то чтобы сейчас не рождались личности, равные Уорхолу, просто многое определяется временем. Климат, знаете, не благоприятствует. И к тому же мы живем все быстрее и быстрее и хотим, чтобы нам постоянно сопутствовали новости. Мы запрограммированы на них. Хотим быть их современниками, очевидцами.*

Андрей Бильжо. Я с этим согласен абсолютно. Изменилось время, изменилось отношение, изменилось само современное искусство, так же как изменился кинематограф. Количество фильмов, как и количество галерей и художников стало просто в десятки, в сотни, в тысячи раз больше. А значит, изменился и потребитель этого самого кино и этого самого современного искусства. Но, значит, я потребитель чего-то другого. Я абсолютно не страдаю от того, есть современное искусство, есть ли новое. Достаточно того, что уже создано. На радио «Культура» в моей программе мне говорят: сейчас нет современных детских писателей. Это не так, но допустим. Ну и в чем трагедия? Ну и пускай их не будет еще лет сто. Давайте читать то, что есть. Рождаются дети, и пускай каждый родившийся ребенок читает Хармса, Чуковского, например. Вполне достаточно. Есть Андерсен, есть Астрид Линдгрен. Пускай читают это. Нет современной музыки, ну и хрен с ней, с этой современной музыкой. Прослушать бы то, что есть. Уже столько написано всего.

ДИ. *Знаете, когда художник критикует современное ему состояние искусства, тем самым он как бы выводит себя за скобки, в то время как сам является частью этого критикуемого им целого.*

Андрей Бильжо. Нет. Ко мне это абсолютно не адресовано. Потому что кто я, я не знаю сам. Можно сказать, что я свой среди чужих, чужой среди своих. Кто-то говорит, что Бильжо вообще не умеет рисовать. Кто-то – что Бильжо – полный идиот. А кто-то говорит, что Бильжо – гений, и ставит меня среди своих любимых художников. В Интернете я случайно обнаружил, что оказался в одном ряду с Брейгелем и Рублевым. «Мои любимые художники» – пишет человек. Я, конечно, с юмором к этому отношусь, так как это чушь собачья. Меня относят к современному искусству те, кто считает карикатуру современным искусством. Но при этом не относят к тому современному ис-

кусству, которое называется актуальным. Поэтому я непонятно кто. Меня относят и к писателям, и к аниматорам, и к литераторам, и художникам, и к карикатуристам, и к дизайнерам, и к журналистам, и к телеведущим. Я пятнадцать лет проработал в психиатрии, кандидат медицинских наук, и уже почти девятнадцать лет на телевидении. Сейчас я уже второй год веду на питерском канале программу. Делал мультфильмы для НТВ, ОРТ и т.д. Я член Союза журналистов, член Союза писателей, член Союза художников, вице-президент Академии графического дизайна, куда меня приняли, хотя я не просился и даже не знал о ее существовании. Значит, все это правда? Для кого-то – да, но не для меня. Я просто давно пришел к выводу, что для меня важно отношение профессионалов в той или иной области. Все. Например, когда я сделал первые мультфильмы, появились какие-то разгромные статьи. Но два человека мне сказали, что я занял нишу, которая до меня пустовала, и что это все говорят завистники, а на самом деле все классно. Одним человеком был Саша Татарский, к сожалению, покойный уже, а вторым – Юрий Борисович Норштейн. И когда меня эти два человека поддержали, на все остальное мне было абсолютно наплевать. И если мы садимся где-то там и выпиваем с Сашей Шабуровым, который ко мне очень хорошо относится, кто мне еще что-то должен сказать? Если ко мне очень хорошо относился Дмитрий Александрович Пригов, кто мне еще нужен?

ДИ. *А есть люди, мнение которых вы уважаете, а они вас не признают? В качестве художника, или журналиста, или писателя? В любой из ваших ипостасей.*

Андрей Бильжо. Нет. Я что-то таких не припомню. Может, это так получается интуитивно, но меня окружают люди, которые понимают то, что я делаю. Другое дело, что им что-то может не понравиться, и они мне говорят об этом. Я по этому поводу переживаю, но обязательно прислушиваюсь.

ДИ. *Я почему задала этот вопрос. Некоторым творческим людям свойственно испытывать ревность к успеху сотоварища. В частности, один известный художник, указуя перстом на другого, не менее известного и признанного художника, подвергает его творчество жесточайшей критике, вплоть до обвинений, что это не искусство вовсе. А признание – это следствие умелого пиара, непрофессионализма или продажности критиков и непросвещенности публики.*

Андрей Бильжо. На мой взгляд, это просто несчастные люди, потому что очень много времени тратят на самокопание и слишком серьезно относятся к конкуренции. Очень хочется войти в историю искусств. В моей же ситуации есть и положительный момент: меня люди из разных цехов всерьез не принимают и поэтому любят. Мне не завидует Олег Кулик, и поэтому он ко мне тепло и хорошо относится. Или Монро, или Шабуров. Я и там и в то же время не там. Певцы же не будут мне завидовать, потому что я записал диск «Маленькие московские трагедии» и собираюсь записать еще один. Хотя в свое время Дмитрий Дибров, Артемий Троицкий, Олег Нестеров – люди, которые понимают в современной музыке, очень высоко оценили этот идиотизм. А Дмитрий Александрович Пригов назвал это второй искренностью. Поэтому с кем мне конкурировать? У меня нет конкурентов. Возможно, мне могут завидовать какие-то карикатуристы, которые занимаются только карикатурой и очень серьезно к себе относятся. Вот они могут, видимо, переживать по поводу того, что про них никто не говорит, а про этого Бильжо все говорят. Но мне-то что? Впрочем, один меня из карикатуры вычеркнул. Причем в прямом смысле: вычеркнул из университетского издания энциклопедии для студентов журфака, то есть меня как бы не было в течение последних двадцати лет ни в одной газете, ни в одном журнале.

ДИ. *Но будь вы только карикатуристом, о вас бы не говорили. Телевидение, надо полагать, сыграло в вашей популярности значительную роль.*

Андрей Бильжо. Наверное. Но не такую большую, как это может показаться. Меня Витя Шендерович пригласил в программу «Итого», потому что я первую программу очень критиковал. Вот он и предложил мне: давай помоги нам что-то сделать. И я придумал этот образ «мозговеда». Я тогда и все тексты писал сам. Но надо сказать, что к этому времени я уже семь лет был на всех страницах очень популярной газеты «Коммерсантъ». Говорили, что газета «Коммерсантъ» – это иронические заголовки, которые потом расползлись по всем газетам и журналам, и карикатуры Бильжо. Плюс уже открылся ресторан «Петрович». Это был первый демократический ресторан с такой ностальгической тематикой. Никто тогда еще не ностальгировал. Но мне было интересно то время исключительно как художнику. Никакой политики абсолютно. В «Петровиче» только быт. После перестройки предметы прежнего быта стали исчезать с такой скоростью, что, казалось, еще чуть-чуть и ничего не останется. И мне стало от этого грустно. Вот я и начал все это собирать. Стаскивать сначала в мастерскую, потом в ресторан. Так появилось это сочетание иронии и ностальгии. Ведь нет ни одного ресторана, похожего на «Петровича» в том смысле, что ностальгических-то возникло много. Но иронии в них нет и теплоты. А здесь есть. И меня радует, что в «Петровиче» сидят и восьмидесятилетние люди, и шестилетние дети играют.

ДИ. *И все же во всей этой многообразной деятельности есть что-то для вас главное? А что-то всего лишь дополнение, вносящее разнообразие?*

Андрей Бильжо. Я занимаюсь очень многими вещами и считаю, что это приблизительно одно и то же. Считайте, что это, как сегодня модно говорить, большой, разветвленный художественный проект под названием «Бильжо». Строчка «Когда я работал психиатром в маленькой психиатрической больнице…» уже стала концептуальной. Мне нравится все, что бы я ни делал, как-то объединять, как бы нанизывать на эту нить. Делаю ли я какую-то телевизионную программу, пишу ли тексты, которые заканчиваются фразой «Будьте здоровы, держите себя в руках», пишу ли картины, оформляю книги, рисую карикатуры, делаю графику – это все один проект. Так мне кажется.

ДИ. *У вас есть вопрос, которым вы часто задаетесь и на который у вас нет ответа?*

Андрей Бильжо. Таких вопросов много. Есть шуточные, легкие. Есть сложные. Ну, например, когда художник делает много всего, возникает вопрос, куда это все девать, когда этого художника не будет? И не ставит ли он перед своими близкими неразрешимую задачу? Приходишь в мастерскую к художнику, который умер, а там стоят сто холстов. Куда их девать? Вроде это как и на фиг никому не нужно. Выбросить? У бедных родственников рука не поднимается. Но и пыль с этого вытирать… Может, собираясь в дальнее путешествие, самому все уничтожить? Или нет? Хотелось бы понять на самом деле при жизни, будет ли это кому-нибудь необходимо или нет? Если не нужно, тогда уничтожить. А если… Непонятно. Это, конечно, важный вопрос, на который ни один художник не может ответить при жизни, потому что любой художник, какой бы он ни был, к себе относится в той или иной степени серьезно. И в этом его беда.

НУ, И ЗАЧЕМ ОН ЭТО СДЕЛАЛ?..
ЭХ, ГЕНА, НИЧЕГО ТЫ НЕ ПОНИМАЕШЬ В ИСКУССТВЕ...
А. БИЛЖО

АВТОРЫ НОМЕРА

Бедретдинова Лариса Мерсатовна — *старший научный сотрудник отдела скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи, кандидат искусствоведения*

Буйначев Владимир Петрович — *скульптор, член МОСХа*

Вяжевич Мария Валерьевна — *кандидат искусствоведения, помощник президента РАХ*

Гольдштейн Карл — *профессор университета штата Северная Каролина (Гринсборо, США)*

Джеуза Антонио — *искусствовед, куратор (Италия)*

Евангели Александр — *художественный критик, журналист*

Журавлева Алла — *журналист, театральный критик*

Иконников Дмитрий — *художник*

Камышникова Дарья Федоровна — *ведущий научный сотрудник, зав. сектором по культурно-просветительской работе с детьми и молодежью школы «Свободные мастерские» ММСИ, куратор 1-й Международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»*

Владимир Карлович Кантор — *доктор философских наук, профессор Государственного Университета — Высшая школа экономики, член редколлегии и редактор журнала «Вопросы философии», литератор — автор повестей и романов, публицистики, лауреат международной литературной премии Г. Белля*

Кашук Лариса Аполлоновна — *кандидат искусствоведения, арт-критик, куратор*

Кочемасова Татьяна Александровна — *искусствовед, помощник президента РАХ, кандидат искусствоведения*

Кузьмина Екатерина Александровна — *научный сотрудник экскурсионного отдела ММСИ*

Лапина Алена — *куратор галереи современной фотографии «Рефлекс»*

Мамонтова Наталья Николаевна — *кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX — нач. XX века Государственной Третьяковской галереи, доцент*

Махов Никита Михайлович — *критик и теоретик искусства, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина «Захарово — Большие Вяземы»*

Мержанов Сергей Борисович — *окончил Московский архитектурный институт по специализации «Теория и история архитектуры». Автор сценариев и сценарных концепций ряда музеев и выставок в России и за рубежом*

Олива Акилле Бонито — *арт-критик, теоретик искусства, автор теории трансавангарда (Италия)*

Пацюков Виталий Владимирович — *теоретик искусства, куратор, руководитель отдела экспериментальных программ ГЦСИ*

Смоленкова Юлия — *арт-критик*

Терехова София — *арт-критик, студентка Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова (факультет истории искусства), хроникер газеты «МХ»*

Турчин Валерий Стефанович — *доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор, преподаватель искусствоведческого отделения исторического факультета МГУ, зав. кафедрой всеобщей истории современного искусства, учредитель школы современного искусства «Свободные мастерские», вице-президент Национального комитета РФ при Всемирном комитете историков искусства.*

Фадеева Татьяна Михайловна — *кандидат исторических наук, отдел истории ИНИОН РАН*

Хачатуров Сергей Валерьевич — *кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, обозреватель газеты «Время новостей»*

Шабуров Александр — *живописец, автор объектов и инсталляций, организатор акций, историк и теоретик современного искусства*

Якимович Александр Клавдианович — *доктор искусствознания, ведущий научный сотрудник НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ и Института культурологии, вице-президент Международной ассоциации критиков, профессор, главный редактор журнала «Собрание»*

Консультант от ММСИ
Василий Церетели –
действительный член РАХ, исполнительный директор ММСИ

Консультант от РАХ
Дмитрий Швидковский –
действительный член и вице-президент РАХ

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву
заместителя директора по финансовым и экономическим вопросам
Манану Попову
зав. фондами музея
Елену Насонову
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
зав. отделом выставок
Алексея Новоселова
отдел выставок
Марию Дубовицкую, Ольгу Меркушеву, Асю Мухину
методический отдел
Евгению Сергееву, Веру Ярных
отдел по связям с общественностью и прессой
Андрея Егорова, Ольгу Князькину, Марину Стравец

начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
юрисконсульта музея
Александра Лагутина
коменданта
Инну Колосову
зав. отделом эксплуатации автотранспорта
Юрия Хитровского

отдел информации РАХ:
Галину Зайкину, Галину Каргополову, Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву, Ольгу Олюнину
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
заместителя директора НИМ РАХ
Веронику Богдан

руководителя пресс-службы З.К. Церетели
Ирину Тураеву

АРТ МАНЕЖ

XIII ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Ольга Булгакова
Возвращение блудного сына.
х.м. 180х200

3-7 декабря

2008 года

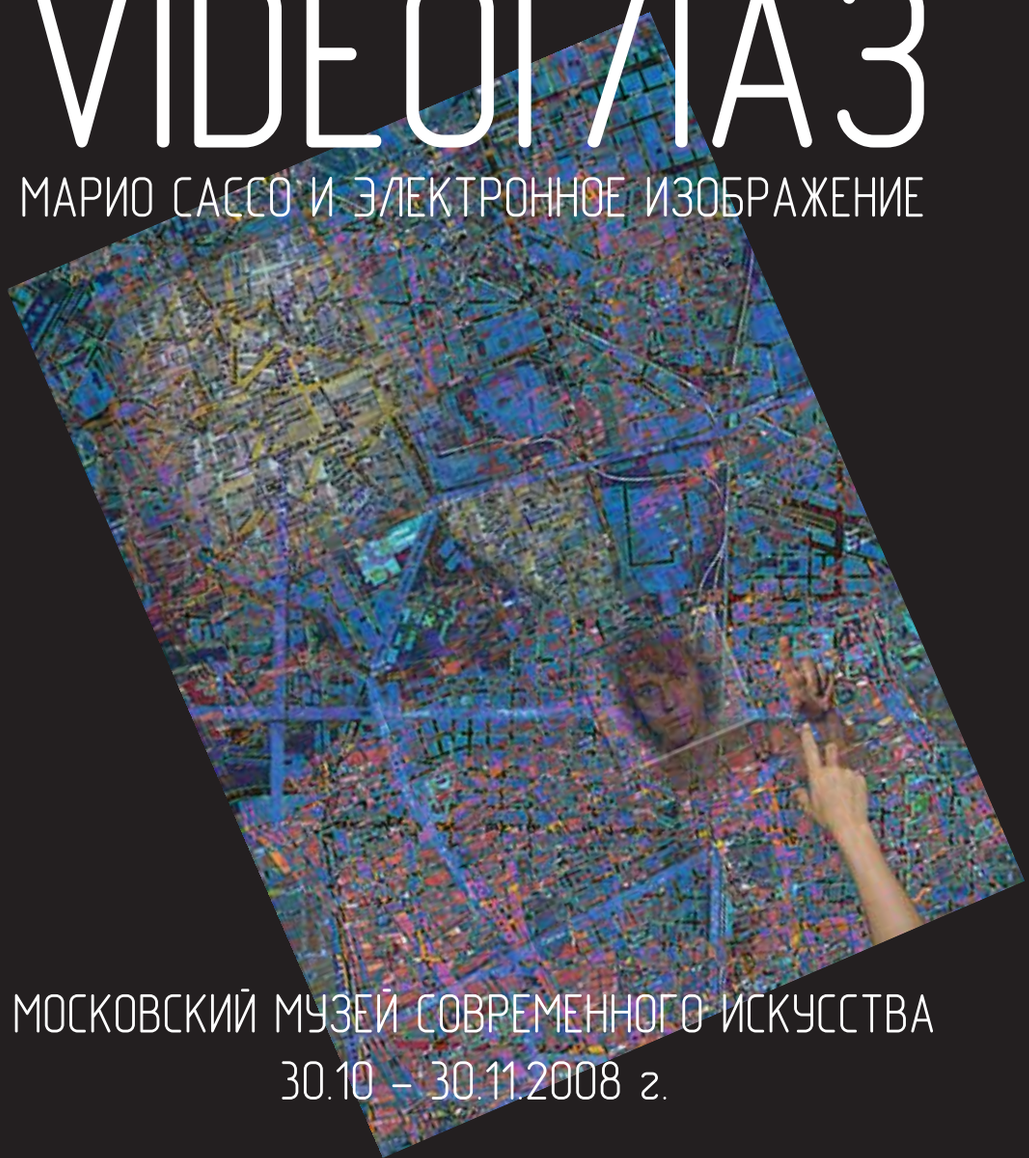
Москва, Манежная пл. 1, цвз манеж
тел. +7 495 692 3739
www. expo-manege.ru

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Культурная Ассоциация «GLAZon ART projetti culturali»(Рим)
Итальянский институт культуры в Москве

Под высоким покровительством Президента Итальянской Республики
При содействии Министерства иностранных дел Италии и Мэрии Рима

VIDEOГЛАЗ

МАРИО САССО И ЭЛЕКТРОННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ



МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

30.10 – 30.11.2008 г.

Московский музей современного искусства
Ермолаевский переулок, 17
(495) 694-28-90
www.mmoma.ru

Enel
ЭНЕЛ. ЭНЕРГИЯ БЛИЗКАЯ ВАМ.
ГОРБУШКИН ДВОР
iGuzzini
INDESIT company
Rai
ROLSEN designed in Korea
UMANI RONCHI
www.artinfo.ru
АРТХРОНИКА
ДИ
EXPERTPHOTOLAB www.ephotolab.ru
ТИПОГРАФИЯ Творческая мастерская
WEEKEND.RU