



- вопрос номера:  
**новое в искусстве**
- тема номера:  
**новая генерация**
- «весна русского авангарда»  
в Японии
- «борьба за знамя»  
в новом манеже
- биеннале молодого искусства  
«стой! кто идет?»

[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)

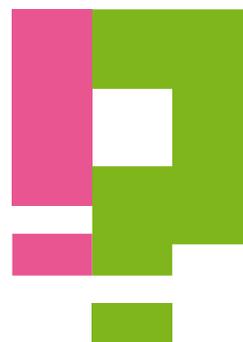


# I МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА СТОЙ! КТО ИДЕТ?

– один из самых крупных и амбициозных проектов, которые реализуются сегодня на московской сцене современного искусства. Проект разрабатывался совместными усилиями Московского музея современного искусства и Государственного центра современного искусства. Биеннале – это новый формат, который отныне приобретает фестиваль молодого искусства «Стой! Кто идет?» (проводился Государственным центром современного искусства ежегодно с 2002 по 2006 год) и выставка молодого искусства «Мастерская» (проводилась Московским музеем современного искусства ежегодно с 2001 по 2007 год). Теперь к проекту присоединяются партнеры – институции и независимые кураторы, заинтересованные в развитии молодого искусства. А Stella Art Foundation стал организатором первой биеннале.

# "QUI VIVE?" I MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE FOR YOUNG ART

– one of the largest and most ambitious projects taking place today at Moscow's contemporary art scene. The project was created by Moscow Museum of Modern Art (MMSI) and the National Centre of Contemporary Art (GCSI). Biennale gained a new format with young art festival «Stop! Who's there?» (GSCI) and the exhibition named «Workshop» at MMSI. At the moment, new partners are joining the project: various institutions and independent curators, those interested in development of a young art.



**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 макета**  
*Константин Чубанов*  
e-mail: kchubanov@gmail.com

**Дизайн и верстка**  
*Дмитрий Дьяков*

**Ответственный секретарь**  
*Алла Нухдина*  
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**  
*Юлия Кульпина*  
e-mail: listdi@list.ru  
*Виктория Хан-Магомедова*

**Перевод на английский язык**  
*Андрей Житнян*

**Корректор-редактор**  
*Лариса Доценко*

**Фотографы**  
*Серги Шагулашвили*  
*Владимир Куприянов*  
*Татьяна Богданова*  
*Константин Бородин*  
*Сергей Захарченко*  
*Игорь Пальмин*

**Координатор международных проектов**  
*Александр Чесноков*

**Адрес редакции**  
117049, Москва, Крымский Вал,  
д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ  
Тел./факс +7(499)230-02-16  
+7(901)5488957  
e-mail: maildi@mail.ru

[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)

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

**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  
*Dmitri Dyakov*

**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**  
*Julia Kulpina*  
e-mail: listdi@list.ru  
*Victoria Khan-Magomedova*

**English Translation**  
*Andrey Zitnian*

**Proofreading Editor**  
*Larisa Dotsenko*

**Photographers**  
*Sergii Shagulashvili*  
*Vladimir Kupriyanov*  
*Tatiana Bogdanova*  
*Konstantin Borodin*  
*Sergei Zakharchenko*  
*Igor Palmin*

**International Project Coordinator**  
*Alexander Chesnokov*

**Editorial Office**  
117049 Moscow, Krymskii Val  
8, build.2, office 352-DI  
Tel/fax: +7(499)230-02-16  
+7(901)5488957  
e-mail: maildi@mail.ru

[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.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»  
*Крымский Вал, 10*  
Центр современного  
искусства М'АРС  
*Пушкирев пер., 5*  
Галерея pop/of/art  
*Радио, 6/4*  
Институт искусствознания  
*Козицкий пер., 5*  
Фотогалерея «Победа»,  
*ЦСИ «Винзавод», 4-й Сыромятни-*  
*ческий пер., 1, стр. 6*  
Музей актуального искусства ART4.RU  
*Хлыновский тупик, 4*  
«Передвижник» – магазины  
для художников:  
*Ленинградское ш. 92/1;*  
*ул. Фадеева, 6;*  
*4-й Сыромятнический пер., д. 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.**  
+7(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»

Подписано в печать 04.09.08  
Отпечатано в типографии ООО «Крона»  
Тираж 5 000

**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](http://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 (495) 684-5008  
[www.periodicals.ru](http://www.periodicals.ru)



**На обложке**  
Андрей Бартенев в объекте «Лунапарк»  
на мастер-классе Зураба Церетели  
Фото Серги Шагулашвили



## весна русского авангарда

The Bunkamura Museum of Art, Токио  
(21 июня – 17 августа 2008)  
Suntory Museum, Осака  
(25 сентября – 3 ноября 2008)  
The Museum of Fine Arts, Гифу  
(11 ноября – 25 декабря 2008)  
The Museum of Modern Art, Сайтама  
(7 февраля – 22 марта 2009)

## springtime of russian avant-garde

Впервые Московский музей современного искусства представляет произведения из своего собрания в Японии. Проект «Весна русского авангарда» объединил 70 живописных и скульптурных работ, созданных крупнейшими художниками первых десятилетий XX века. В течение 2008–2009 годов работы из коллекции музея будут демонстрироваться на четырех выставочных площадках Японии.

стр.58

For the first time Moscow Museum of Modern Art presents works from its collection on a large-scale exhibition in Japan. Under the name «Springtime of Russian Avant-garde» they offer more than 70 paintings and sculptures created by major artists in first decades of 20th century. During the 2008-2009 works from the collection of the Moscow Museum of Modern Art will be shown at four exhibition sites in Japan.

pg.58



## АКАДЕМИЯ

- 6 Академия художеств в 1920-1930-е годы  
*Ольга Родосская*
- 14 Тридцать лет одной коллекции  
*Людмила Денисова*
- 20 Слово о Борисе Мессерере  
*Виктор Ванслов*
- 24 Трансформация телесного в духовное  
*Юлия Петрова*
- 28 Степени и ступени  
*Тимофей Смирнов*
- 32 Великолепная семерка. Просмотр в мастерских живописного факультета  
*Альбина Акритас*
- 34 Просмотр на факультете скульптуры  
*Валерия Минина*
- 35 Просмотр на кафедре графики  
*Анатолий Любавин*
- 36 Молодые архитекторы проектируют город  
*Валерий Ржевский*
- 38 Библейские работы Мая Митурича  
*Мария Чегодаева*
- 42 Стекольные фантазии Иржи Шугайека  
*Людмила Казакова*
- 44 Музейная находка  
*Людмила Полякова*
- 48 Юбилейное издание «Скульптуры и скульпторы Санкт-Петербурга»  
*Инга Юденич*
- 48 «Мои академики» Марии Чегодаевой
- 48 Энциклопедия народных промыслов  
*Кира Цеханская*
- 49 Светлые бездны творчества  
*Екатерина Сальникова*
- 50 Поэтика артистизма: вчера, сегодня, всегда  
*Татьяна Бондаренко*

## МУЗЕЙ

- 52 Живопись как «не-искусство»  
*Юлия Петрова*
- 58 «Весна русского авангарда в Японии»  
*Андрей Толстой*
- 64 Театр Дмитрия Александровича Пригова: от текстографии к инсталляции  
*Виталий Пацюков*
- 70 Луис Муньос (Мунот)  
*Ася Сперанская*

## ТЕМА НОМЕРА

- 72 Трудное детство  
*София Терехова*
- 75 Искусство будущего времени  
*Дарья Пыркина*
- 76 Миграция из будущего в прошлое и обратно  
*Андрей Толстой*
- 80 «Печать» Паулы Хелены Лаукайнен. «Game Art».  
*Юлия Парфенова*
- 81 Модельный ряд  
*Владимир Левашов*
- 84 Визавод: «Яблоки» и другие  
*Лия Адашевская*
- 86 Взаимодействие поколений  
*Анна Зайцева*
- 87 Молодое искусство?  
*Юрий Альберт*
- 92 О «новом» и некоторых аспектах метаискусства  
*Интервью с художником Виктором Скерсисом*
- 96 Дорогу молодым!  
*Виктория Хан-Магомедова*
- 98 НЛО. Миф XXI века  
*Алла Надеждина*
- 100 «М\*АРСово поле-2008»  
*Соня Терехова*
- 101 Биеннале проведена  
*Ирина Яшкова*
- 102 «Новое сегодня – это исключенный жест»  
*Интервью с философом Олегом Аронсоном*

## ИМЕНА

- 108 Секреты старых мастеров  
*Александр Савинов*
- 112 Жажущий радости. О творчестве Ильи Табенкина  
*Вера Чайковская*
- 116 Падающий и взлетающий Икар  
*Вера Чайковская*
- 120 Поверхности и знаки глубины. О живописи Татьяны Ян  
*Александр Григорьев*
- 124 Фарид Халилов в Третьяковской галерее  
*Александр Якимович*

## ХРОНИКА

- 130 Миру – мир... художника  
*Юрий Подпоренко*
- 134 Цветные грани изящного  
*Александр Григорьев*
- 136 Пятилетка мастеров
- 138 Антикварный салон – знак качества «Экспо-парка»  
*Интервью с Василием Бычковым*
- 140 Хроника художественной жизни Москвы. Июль, август  
*Виктория Хан-Магомедова*
- 150 «Арт-Веретьево»  
*Ася Пражская*
- 152 «Киот» в райском саду  
*Юлия Петрова*
- 154 Венский арт-дневник  
*Юлия Абрамова*
- 160 Авторы номера

# STRUGGLING FOR THE BANNER

SOVIET  
ART  
BETWEEN  
TROTSKY  
AND STALIN  
1926-1936

СОВЕТСКОЕ  
ИСКУССТВО  
МЕЖДУ  
ТРОЦКИМ  
И СТАЛИНЫМ  
1926-1936

# БОРЬБА ЗА ЗНАМЯ

Выставка, организованная Московским музеем современного искусства, куратор проекта Екатерина Деготь, в июне прошла в Новом Манеже.

Советское искусство – это не только изображения детей, благодарящих Сталина за свое счастливое детство. Было в нашем прошлом время, когда история еще была драмой с открытым финалом, вопрос «кто подхватит знамя Ленина?» не был решен, и не было известно, куда пойдет СССР – к демократии или диктатуре, откроется «мировой революции» или замкнется на поклонении вождю. Выставка впервые выделяет именно этот период нашей истории (особенно период «культурной революции» 1928–1932 годов), когда взоры всего мира были обращены к России, и слова «свой путь» были всем понятным и всеми разделяемым лозунгом.



The exhibition organized by Moscow Museum of Modern Art, under curatorship of Yekaterina Degot, was held in June 2008 in New Manege.

Soviet art does not mean only images of children, giving their gratitude to comrade Stalin for their happy childhood. Thus it was a time when history was a drama with an open end, the question «who will pick the banner of Lenin?» haven't been resolved, and nobody known where will the USSR end up - in democracy or dictatorship, whether it will open itself to the ideas of «world revolution» or wrap into worship of it's leader. For the first time an exhibition devotes itself fully to this particular period in our history, focused on so called «cultural revolution» between 1928-1932. In this moment eyes of the world were focused on Russia and the words «our own way» were understandable to everybody and everyone was behind this slogan.



# академия художеств в 1920–1930-е годы

ОЛЬГА РОДОССКАЯ

## the academy of arts in 1920-30's

OLGA RODOSSKAYA

ПОСЛЕ ФЕВРАЛЬСКОЙ буржуазной революции, весной и летом 1917 года, художественная общественность Петрограда была охвачена беспокойством за судьбу культурных и исторических памятников столицы и пригородов. Совет по делам искусств при комиссаре Временного правительства и новообразованный Союз деятелей искусства обсуждали вопросы о судьбе музеев, об отделении образований от Академии художеств. Реорганизацией Академии занималась комиссия, куда входили ее действительные члены и представители творческих союзов. Выдвигались предложения сделать из Академии высшее художественное учреждение страны, занимающееся научной, издательской и выставочной деятельностью; левый блок требовал полного ее



IN 1921 ARCHITECT A. E. Belograd, the new rector of the Academy (in those times called VKHUTEMAS), initiated active work to organize academy based on traditional approach. However, leaders of Narkompros (People's Commissariat for Education), headed by Lunacharsky, fierce supporter of "New Trends" in Art, have been constantly undermining the institute, creating enmity between different groups and torpedoing learning process. The original creative concepts in pedagogical practice introduced by K. S. Petrov-Vodkin, P.N. Filonov and V.E. Tatlin turned into scholastic scheme, uniting and thus limiting the process of reaching mastership and knowledge of the reality, forcing them into the narrow framework of a subjective theory, belonging to some of the fashionable "Trends".



Демонстрация  
1932

Майская демонстрация  
1930-е



Студенты Государственных свободных художественных мастерских  
1920-е. ЦГАКФД СПб.

упразднения. В результате был разработан Устав, по которому Академия художеств полностью отстранялась от высшей и средней художественной школы, а затем указом Совнаркома от 12 апреля 1918 года Академия со всеми относящимися к ней учреждениями была упразднена.

Руководство художественной жизнью страны полностью перешло в ведение Народного комиссариата по просвещению во главе с А.В. Луначарским. Отдел ИЗО Наркомпроса под председательством Д.П. Штеренберга, куда вошла большая часть левого блока. Союза деятелей искусств, организовал на территории Академии Свободные художественные мастерские (СВОАМ) на почти анархических началах — без вступительных экзаменов, без программ, методик, сроков, специализации и теоретических дисциплин. Скульптор И.В. Крестовский, тогда учащийся мастерской Г.Р. Залемана, вспоминал об этом времени: «Был дан приказ об увольнении всех профессоров бывшего ВХУ Академии художеств, и предложили им освободить занимаемые ими квартиры и мастерские. Залеман, Беклемишев, Л.Н. Бенуа, Матэ и другие, не дожидаясь предложения покинуть квартиры и мастерские, сами выехали из них. Затем было объявлено о выборах нового состава профессоров путем тайного голосования студенчеством. Старая профессура проявила большую лояльность и не встала на путь саботажа, и почти все старые профессора выставили свои кандидатуры. Подобной ломки и перестройки не было применено в ту пору ни к одной другой специальной школе. <...> Результат выборов возмутил коллегия ИЗО»<sup>1</sup>. Абсолютное большинство поступавших записались в мастерские

The position of the state department as well as the compromise policy of the Academy brought education process in the academy to the complete collapse, disrupting classical values and applying teaching methods based on experimentation. What more, introduction of the compulsory workshops under the affiliated "studio of applied arts", where students learned how to work in metal, ceramic and wicker-work, meant further distraction of students from the main task of mastering their own skills. This was amply presented with the exhibition of institute graduates in 1924, where a significant portion of presented works came from "studio of applied arts".

At a meeting on March 3, 1925 Vkhutemas (Russian state art and technical school) discussed the question of "revival of the Academy of Arts as an educational institution and the establishment of its museum". To solve that question had become a necessity. As a result of power shift in state policy the ideological position had changed. Heads of Narkompros lost their influence and a new rector of academy institute E. E. Essen was appointed. He was advocate of a realistic method in depiction of nature as well as promoter of classical teaching execution mastered by the old school.

During the four years of his rectorship at institute of Academy (Higher Art and Technical Studios) E. E. Essen tried to revive the best traditions of arts education in Russia, contributing to the development of methodical guidelines and educational programs.

Decision of Glavnauka (State bureau under Commissariat of Enlightenment, dealing with science and education), made at the meeting with representatives of the institute, held on August 5, 1925, promised the transfer of all Academy buildings to the institute, what allowed adopting of the project of teaching institute integrated with museum, which served above all for teaching purposes.

The rebuilding of the museum, settling the internal life of the institute and introducing of a strong team of instructors (adherents of realistic painting) showed the prevalence of a traditional and realistic trends in the development of the school. Once again, governmental policy changed situation on "ideological front" in 1926. The program of world revolution has been adopted, causing a resurgence of civil war psychology in society and a new aggravation of the struggle between different artistic groups.

The actions of the new rector F. A. Maslov caused serious damage to the Academy and significantly shook the system of art education in the city of Leningrad. Wishing to replant the Institute on "industrial land", Maslov held a full reorganization of high school, turning it into proletarian Institute of Fine Arts.

In 1932 the new government decree helped to resolve the situation in the institute. Under the title "On the revolutionary legitimacy" the document formulated the policy of "combating the deformations and perversions in party politics ... in the activities of government organs and officials". This also contributed to the disintegration within the fighting art factions, where each of them nominated its own artistic method as the only right one. The trend towards the creation of a single union was helping realistic camp to grow and gain in force. This complex process culminated in a famous decree "On establishment of the Academy of Arts" in 1932. Russian Academy of Arts, organized as an association of research institutions and educational institutions for fine arts, was in custody, all pre-revolutionary buildings of Academy as well as Leningrad Institute of Painting, sculpture and architecture (LINZHAS), became the country's leading art institution.

В.Е. Савинского, Д.Н. Кардовского, А.А. Рылова, К.С. Петрова-Водкина, В.В. Лишева, тогда как В.Е. Татлин и Н.А. Альтман остались без студентов. Последние набрали себе мастерские лишь при поддержке отдела ИЗО и комиссара Свободных мастерских Н.Н. Пунина, нарушившего провозглашенные принципы широкого демократизма и административным путем восстановившего равновесие в преподавательском составе. Позднее в педагогическую практику при поддержке отдела ИЗО активно внедрялись методы преподавания, основанные на полном игнорировании природы и основ старой школы. Один из студентов впоследствии, вспоминая об этих годах, назвал обучение в мастерских «псевдореволюционной печальной практикой с декларациями и обещаниями новых путей «левого искусства»<sup>2</sup>.

Обращение в Наркомпрос большой группы учащихся с требованием восстановления традиционных элементов обучения — работы с натуры и копирования подтвердило очевидный развал Свободных мастерских, как и выставка студенческих работ 1920 года. В 1921 году ректором новой Академии, названной ВХУТЕМАСОМ, стал архитектор А.Е. Белогруд, начавший большую работу по восстановлению школы на традиционных началах. Однако руководители Наркомпроса и лично Луначарский своей поддержкой «новых течений» постоянно разжигали в институте групповую вражду, что и лихорадило учебный процесс. Оригинальные творческие концепции К.С. Петрова-Водкина, П.Н. Филонова, В.Е. Татлина в педагогической практике превращались в схоластические схемы, обеднявшие и ограничивающие процесс постижения мастерства и познания действительности, втискивавшие их в узкие рамки субъективной теории. «Несмотря на новизну и оригинальность этой программы (Петрова-Водкина), она... была для нас тяжелым

и изнурительным испытанием... У многих из нас притупилось живое, непосредственное ощущение реального цвета», — вспоминал то время один из студентов<sup>3</sup>. Художница Д.И. Рязанская писала позднее В.С. Гингеру: «Целая группа увлекалась Филоновым, который, выступая как пророк, обещал сделать из каждого ученика — мастера, за короткий срок и самым верным способом»<sup>4</sup>.

Требования большой группы студентов-живописцев о пересмотре программ и приглашении других профессоров не были удовлетворены руководством института, более того, через деятельность так называемых предметных комиссий, органа студенческого самоуправления, осуществлялись администрирование учебным процессом, третирование преподавателей-реалистов, ожесточенные распри. Та же Рязанская вспоминала: «В середине года (1922 ?) на наш курс приехала и была принята целая группа учеников К.С. Малевича (из Витебска)... Бесконечные собрания, организация студенческого самоуправления не обходились без дискуссий, скандалов. Помню, как студенческое бюро под председательством Луппиана потребовало удаления преподавателя Радлова Н., мотивируя это тем, что он художник невысокой квалификации. Все преподаватели сидели тут же, и Радлов принужден был вскочить и удалиться»<sup>5</sup>. Позиция официальных учреждений, компромиссная политика Правления Академии, а также введение занятий в мастерских «производственного бюро» — металлической, керамической, переплетной, отвлекавшие студентов от задачи овладения профессиональным мастерством, довели высшую школу, педагогическим методом и основной задачей которой стало экспериментаторство, до полного краха. Что и показала выставка выпускников института в 1924 году, на которой значительную часть составляла продукция «производственного бюро» — эмальерная и ювелирная, керамическая посуда и плитка, майолика и т. п.

На заседании 3 марта 1925 года правлением ВХУТЕМАСа был поднят вопрос о «возрождении Академии художеств как учебного заведения и создании при ней музея»<sup>6</sup>. Вопрос этот стал насущной необходимостью. Учебная часть института превратилась к этому времени в постоянные бурные дискуссии между левым крылом профессуры и студенчества и сторонниками реалистических традиций художественного образования. Казалось, усилия ректоров А.Е. Белогруда и сменившего его В.Л. Симонова по восстановлению школы потерпели поражение. Однако изменившееся соотношение сил в государственной идеологической политике изменило и позицию учреждений Наркомпроса и Главпрофобра, и с июня 1925 года был назначен новый ректор института Э.Э. Эссен, приверженец реалистического метода изучения природы и использования опыта преподавания, накопленного старой школой. Эссен, потомок старинного дворянского рода и большевик с 1898 года, получил прекрасное образование: окончил юридический факультет Петербургского университета и даже два курса архитектурного факультета старой Академии. Настоящий интеллигент, с уважением относившийся к традициям отечественной культуры, педагог с многолетним стажем работы и лектор по вопросам истории культуры, он как нельзя более отвечал поставленной задаче. За четыре года своей деятельности на посту ректора Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИНа) Эссен пытался возродить лучшие традиции художественного образования в России, способствуя разработке методических установок и учебных программ. Основное внимание в них было сосредоточено на изучении природы и мастерства композиции, на строгой дисциплине рисунка и на углубленном изображении человека. Они вернули в учебную программу копирование и рисование с гипсов, традиционные сроки обуче-

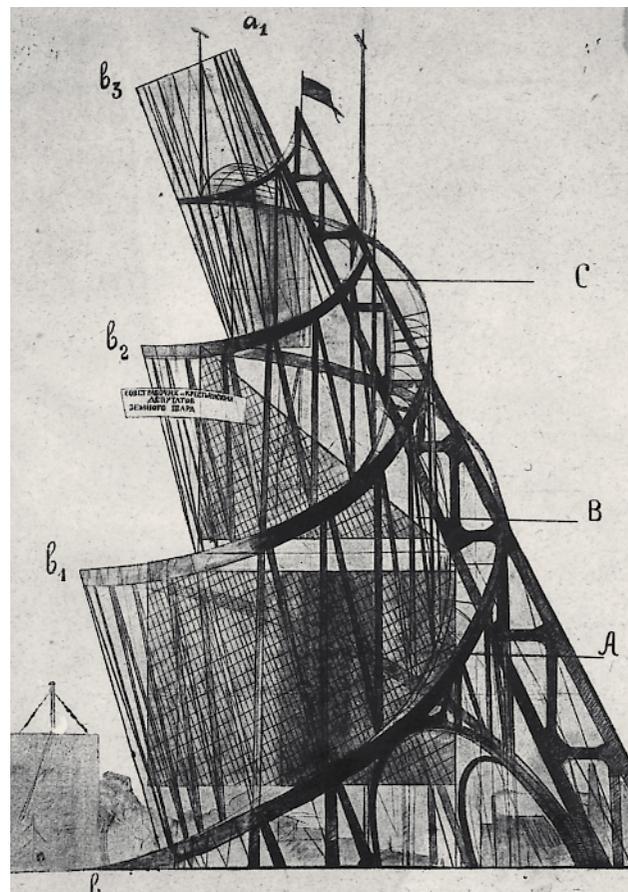
Перед открытием выставки картин художников Петрограда всех направлений в Академии художеств. Петроград. 1923. ЦГАКФФД СПб



1 НБА РАХ. Ф. 48. Он. 1. Д. 9. Л. 18.  
 2 НБА РАХ. Ф. 48. Оп. 1. Д. 8. Л. 3.  
 3 НБА РАХ. Ф. 48. Оп. 1. Д. 16. Л. 19–20.  
 4 НБА РАХ. Ф. 19. Он. 1. Д. 16. Л. 3.  
 5 НБА РАХ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 16. Л. 2.  
 6 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 8. Л. 2.  
 7 Положение о Музее Ленинградской Академии художеств. — Л., 1927. С. 2, 4.

Живописный факультет.  
Мастерская профессора А.А. Осмеркина  
1930-е. ЦГАКФД СПб

Владимир Татлин  
Проект башни III Интернационала



ния — два подготовительных года и три — в мастерских, дежурства преподавателей, экзамены по заданиям с оценками и систему поощрений, а также ввели курсы анатомии, перспективы, истории искусств, технологии живописных материалов.

Решением Главнауки и представителей института (совещание 5 августа 1925 года) все помещения здания Академии были переданы институту, что позволило принять проект учреждения Учебно-показательного музея, служившего прежде задачам преподавания. Вопрос о возвращении музею его экспонатов, переданных в Русский музей и Эрмитаж, был поднят в Наркомпросе в докладе Правления института и решен в основном через Государственный музейный фонд, возможности пользоваться которым добился Эссен. Художественная общественность Ленинграда в лице художников и коллекционеров приветствовала возрождение академического музея, поддержку которого общественными организациями обеспечили доклады Эссена в Русском музее и Эрмитаже, в Институте истории искусств и Академии истории материальной культуры, в Обществе им. А.И. Куинджи и Общине художников.

В первых параграфах Положения о музее определялась основная линия его деятельности: «Предоставление учащимся Академии художеств и других учебных заведений практического и наглядного пособия при изучении ими изобразительного искусства», а сам музей назывался «научно-исследовательским органом, работа которого тесно связана с художественно-педагогической и исследовательской деятельностью Академии художеств»<sup>7</sup>. Эта связь с институтом закреплялась и в административном устройстве музея: директором и председателем Совета музея являлся ректор института, деканы факультетов входили в состав Совета. Собрание музея могло пополняться «путем передачи работ учеников Академии, оставляемых в оригиналы»<sup>8</sup>.

Построение экспозиции, расположенной в залах «циркуля» на всех трех этажах, было подчинено обслуживанию учебного процесса. Например, экспозиция наряду с уникальными моделями архитектурных памятников Петербурга, чертежами и обмерами включала уменьшенные копии различных строительных конструкций — лесов и кружал. В отделе графического искусства около 800 листов гравюр и литографий экспонировались с разбивкой по техникам, а демонстрация печатных инструментов и этапов процесса гравирования и печати свидетельствовали о связи музея с работой института. Большой интерес для института представлял и раздел истории академического образования. Кроме материалов коллекции бывшего Высшего художественного училища, представлявших все этапы развития школы с выявлением методов преподавания, здесь были показаны связи Академии с провинциальными учебными заведениями и учреждениями, где продолжали работу ее выпускники: Монетным двором, Шпалерной мануфактурой. Большую часть экспозиции составляли живописные и скульптурные произведения, выполненные на академические звания и лучшие ученические работы. Экспозиция советского периода истории школы только начинала формироваться, но уже в 1927 году в музей поступили учебные работы из мастерских К.С. Петрова-Водкина, А.И. Савинова и В.В. Беляева.

Выставки, организованные музеем, оказали серьезное влияние на учащуюся молодежь — выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР», перевезенная из Москвы в конце 1926 года; выставки, посвященные театральному-декорационному искусству и полиграфии и графическому искусству. На материале последней была проведена научная конференция по вопросам графики и печатного дела. В учебно-методической работе, основной для академического музея, принимали участие педагоги

<sup>8</sup> Там же. С. 3.



Живописный факультет. Студенты в мастерской. 1934

института и художественно-промышленного техникума, находившегося в здании Академии. На экспозиции проводили теоретические занятия Г.И. Котов, М.П. Бобышев, Е.Н. Лансере, А.И. Савинов; читались тематические лекции. Занятия по истории искусств и копирование не только давали глубокие профессиональные знания, но и поднимали уровень художественной культуры учащихся.

Воссоздание музея, упорядочение внутренней жизни института и сложение сильного коллектива педагогов-реалистов свидетельствовали о возобладании традиционных и реалистических тенденций в развитии школы. Однако принятая правительством в 1928 году Программа мировой революции изменила положение на «идеологическом фронте», вызвала возрождение психологии Гражданской войны в обществе и новое обострение борьбы между художественными группировками. Ареной этой борьбы стала проходившая в начале 1928 года первая областная конференция работников изобразительных искусств. Споры и дискуссии коснулись и вопросов подготовки кадров, особенно критиковались методы преподавания в ленинградском ВХУТЕИНе. Ректор института Эссен был обвинен в самоуправстве и реставрации старого академизма, в отсутствии связи института с производством, в организации научно-показательного музея, ненужного учебному процессу. Подобные обвинения уже выдвигались против ректора студентами и педагогами института, на конференции же они были поддержаны представителями таких художественных группировок, как «Пролетариат», «Круг», «Группа Филонова». Конференция вынесла решение о «скорейшем обследовании Академии и Художественного техникума авторитетной комиссией», оно было поддержано общим собранием института. «Настроение пришедших было уже напряженное, — вспоминал А.А. Вахрамеев. Крики о смене руководства Эссена выходили за рамки возможного<sup>9</sup>. Резолюция собрания гласила: «...установки и результаты построения художественного вуза отрицательны, благодаря наличию господствующего уклона, т. е. старого академизма, выявившего всю свою историческую несостоятельность, а теперь заново отремонтированного в Академии художеств т. Эссенем, реакционером в вопросах изобразительного искусства»<sup>10</sup>. В протокол собрания занесены слова одного из его участников: «Если останется Эссен, ничего не будет проведено в жизнь из резолюции Наркомпроса...»<sup>11</sup>. Однако резолюция художников-реалистов на конференции заключила, что «постановка дела преподавания в АХ... правильна», и расценила кампанию против Эссена как подготовку так называемой левой реставрации в Академии»<sup>12</sup>. Специальная комиссия Наркомпроса во главе с А.В. Луначарским тогда же обследовала ВХУТЕИН и дала положительный отзыв о работе института в целом, отметив и недостатки. Среди последних был назван



Профессор Н.А. Тырса на занятиях по рисунку со студентами архитектурного факультета 1930-е. Фотоготека НИИМ РАХ

и музей, который «стесняет живые учебные части института... за счет чрезмерно разросшейся учебно-исторической части» и «недостаточно используется студентами для учебных целей». В «Красной газете» было опубликовано высказывание Луначарского на собрании преподавательского состава института: «Я убедился, что все нарекания, которые доходили до меня в Москве... несправедливы. Здесь существует достаточно свобод для выявления разных течений в пределах, допускаемых в школе»<sup>13</sup>.

Но конфликтная ситуация в институте не была ликвидирована и разрешилась лишь уходом с поста ректора по состоянию здоровья. Действия нового ректора института Ф.А. Маслова нанесли серьезный ущерб Академии в целом и значительно пошатнули систему художественного образования в Ленинграде<sup>14</sup>. Желая пересадить институт на «промышленную почву», Маслов провел полную реорганизацию вуза, превратив его в институт пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ). Было закрыто станковое отделение живописного факультета, полиграфический факультет преобразован в отделения конструкции книги, газетно-журнальной иллюстрации и полиграфической техники, а архитектурный факультет вошел в городской Институт коммунального хозяйства. Основой преподавания стали «метод проектов», дающий композиционные схемы по производственной тематике, и «активный метод преподавания», предполагавший самостоятельную проработку заданий. «На всех курсах появляются постановки «в спецовках» рабочего и работницы... Натюрморты ставят отныне только из предметов производственного реквизита... Бригадный метод обучения — это творческие бригады на предприятиях... Эти бригады... обслуживали нужды красных уголков и заводских клубов... Во время экзамена преподаватель путем собеседования с членами бригады выносил единую для всей бригады оценку успеваемости», — вспоминал А. А. Трошичев<sup>15</sup>. Эта система обучения изменила профиль школы на выпуск специалистов средней квалификации и резко сократила преподавательский состав. Были уволены 25 профессоров, в их числе В.Е. Савинский, А.А. Рылов, А.Е. Карев, П.А. Шиллинговский, К.С. Крутикова, В.В. Лишев, Р.Р. Бах, И.А. Фомин, А.Е. Белогруд. Молодые преподаватели, такие как А. Гончаров, Карев, Чуйков, Денисовский, по свидетельству того же Трошичева, «будучи воспитанниками различных систем, проповедовали каждый свои непогрешимые истины, которые вступали

9 НБА РАХ. Ф. 48. Оп. 1. Д. 8. С. 3.

10 Комсомольская правда, 8 сентября 1928. № 209.

11 НБА РАХ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 37. С. 6.

12 НБА РАХ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 37. С. 8.

13 Красная газета, 6 марта 1928. № 65. С. 3.

14 Адаксина Н.Л. Из истории художественного образования в СССР. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа. 1920-1926. Автореферат диссертации. — М., 1979. С. 20.

15 НБА РАХ. Ф. 48. Оп. 1. Д. 13. С. 34.

в противоречие с предшествующими... Ученики теряли всякую ориентацию...»<sup>16</sup>. Трагическим итогом деятельности Маслова по очищению института от «академической скверны» стало уникальных собраний анатомического кабинета, костюмерной и мозаичной мастерских, скульптурных слепков и форм, снятых с оригиналов.

Новая методика преподавания привела к перестройке музея, изменила его целевую установку «в соответствии с современными требованиями художественной школы»<sup>17</sup>. Предполагалось, что он «должен быть музеем методологии искусствознания и технологии и методики художественного производства и делиться на две части: социологическую и психологическую»<sup>18</sup>. Деятельность комиссии по разбору материалов музея завершилась приказом ректора (от 14 мая 1930 года) о полной ликвидации музея<sup>19</sup>. Поспешное свертывание музея и бессистемное расформирование академического собрания<sup>20</sup>, воссозданного с таким трудом, стало причиной ряда беспрецедентных акций со стороны администрации института. Как «материал для работ пролетарских студентов» были, например, использованы разрезанные на куски холсты двух панно «Взятие Казани» и «Битва при Керженце», выполненные в мастерской Н.К. Рериха по его эскизам для украшения залов Казанского вокзала в Москве, — «по причинам плохой сохранности и идеологическому содержанию самой композиции»<sup>21</sup>; также и факсимильные репродукции из собрания Юсуповых, в количестве 55 тысяч листов (!), поскольку «настоящая бумага является в высокой степени подходящей для рисования на ней»<sup>22</sup>. Помещения музея были освобождены для размещения студенческих общежитий и оборудования мастерских института, число студентов которого в 1930 году удвоилось вследствие объединения ленинградского и московского ВХУТЕИНов и организации рабфака.

На заседании 9 мая 1930 года учебно-методическая комиссия архитектурного факультета выразила протест против «вывоза архитектурных экспонатов, проводимого вопреки ее постановлению о сохранении архитектурного отдела музея в ведении факультета»<sup>23</sup>. Но протесты педагогов и студентов оставались без внимания — все вопросы жизни института администрация решала единолично. После постановления пленума ЦК партии 1929 года «О введении единоначалия в вузах» вся

полнота власти сосредоточилась в руках ректора Маслова. А вскоре по постановлению Леноблисполкома институт был вынужден отдать городским учреждениям парадные залы и почти половину «циркуля» второго этажа. Но к положению в институте и его музее общественность привлекла внимание органов прокуратуры, и после их вмешательства против Ф.А. Маслова было возбуждено уголовное дело. Разрешению ситуации в институте помогло новое правительственное постановление 1932 года «О революционной законности», направленное на борьбу «с перегибами и извращениями в политике партии... в деятельности государственных органов и должностных лиц»<sup>24</sup>. Этому же способствовал и распад внутри враждующих творческих группировок, выдвигавших каждая свой художественный метод с наметившейся тенденцией к созданию единственного союза, к чему стремились и крепнущие силы реалистического лагеря. Этот сложный процесс завершился известным постановлением «О создании Академии художеств» 1932 года. Всероссийская Академия художеств, организованная как объединение научно-исследовательских учреждений и учебных заведений по изобразительному искусству, получила в свое ведение все здания дореволюционной Академии, а Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры (ЛИНЖАС), преобразованный из ИНПИИ, стал ведущим художественным вузом страны.

Назначенный его ректором известный скульптор профессор А.Т. Матвеев в собственном творчестве стремился к активному осмыслению природы и художественного наследия, а в педагогической практике отрицал ремесленность обучения, считал высшее образование подготовкой к самостоятельной творческой деятельности и видел основу

16 Там же. С. 39, 40.

17 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 8. Л. 101.

18 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 6. Л. 1.

19 НБА РАХ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 1. Л. 10.

20 За период ликвидации музея, с 1929 по 1932 год, было передано другим музеям и организациям более 16,5 тысячи предметов. Наиболее ценные экспонаты отобрали себе специальные комиссии Русского музея (7292 эксп.) и Эрмитажа (4309 эксп.), остальные были переданы в музеи Харькова, Бердянска, Львова, Краснодара, Хабаровска, Феодосии, Днепропетровска, Пскова, Новгорода и других городов (885 эксп.).

21 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 4. Л. 40.

22 То же. Л. 22.

23 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 2. Л. 101, 102.

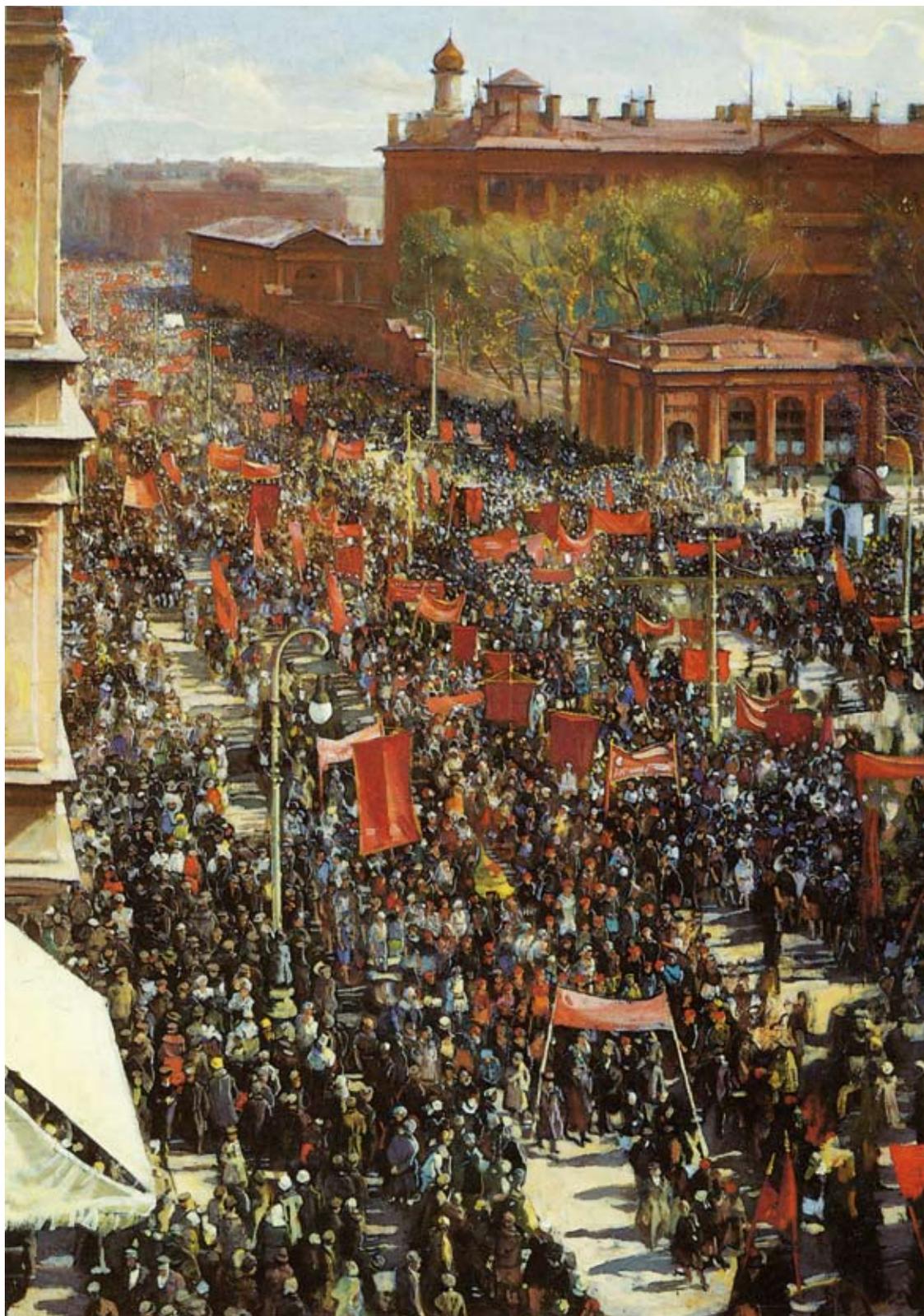
24 Очерки истории ленинградской организации КПСС (в 3 т.). Т. 2. 1918–1945. – Л., 1980. С. 172, 181.



Новогодний вечер  
во Всероссийской  
Академии художеств  
конец 1930-х.

учебного процесса в изучении природы и постоянной композиционной практике. Как администратор Матвеев прежде всего создал комиссию по проверке знаний студентов и организовал курсы по переподготовке преподавателей, а также пригласил к преподаванию крупнейших художников-реалистов: К.Ф. Юона, Е.Е. Лансере, А.И. Савинова, П.Е. Шиллинговского, К.И. Рудакова, М.Г. Манизера и других, и это сразу подняло уровень обучения. В первые же месяцы пребывания в должности Матвеев занялся

судьбой академического музея, и уже весной 1934 года был открыт названный теперь архитектурным музеем, так как архитектурная графика наряду с гипсовыми слепками оказалась единственно достойным материалом из расформированного собрания. На этой основе и были открыты два отдела экспозиции. Архитектурный отдел экспозиции стал прекрасно подобранным фондом методических пособий по истории архитектуры и строительному делу. Он был дополнен уникальными моделями памятников и гипсо-



Исаак Бродский  
Демонстрация. 1930  
Эскиз. Холст, масло  
ГРМ



Музей. Экспозиция  
в «циркуле»  
второго этажа. 1927  
Фотонегатка НИМ РАХ

Спортивный зал.  
1930-е.  
Находился в помещении  
академической церкви  
Св. Екатерины

выми слепками декоративной пластики, а также возвращенными экспонатами, переданными прежней администрацией Маслова в Русский музей, Эрмитаж и Публичную библиотеку. Уникальность экспозиции архитектурного отдела, созданной при участии профессоров факультета Г.И. Котова, Г.Г. Гримма, Я.Г. Гевирца, состояла в подлинности авторских чертежей и акварелей. Скульптурный отдел был уникален единственным в стране столь обширным фондом первоклассных рельефов работы ведущих скульпторов XVIII–XIX веков, дополненным буквально возрожденными из руин факсимильными слепками с античных оригиналов. Отдел живописи, где наиболее ценные экспонаты из сохранившихся после ликвидации 1929–1931 годов использовались для декорирования парадных помещений Академии, не экспонировался в довоенный период. Однако в его фондах хранились учебные работы, поступившие из института в 1920-е годы и в 1936 году: 88 этюдов натурщиков 1-го и 2-го курсов, из мастерских И.И. Бродского — 33 работы, Р.Р. Френца — 14, А.И. Савинова — 25, А.А. Осмеркина — 13, Е.Е. Лансере — 8, некоторое количество работ учеников П.А. Шиллинговского, Н.Э. Радлова, А.П. Остроумовой-Лебедевой<sup>25</sup>. Систематические занятия на экспозиции под руководством ведущих педагогов ЛИНЖАСа проводились с первых дней открытия музея для художественных и архитектурно-строительных вузов не только Ленинграда, но и Москвы, Киева, Баку<sup>26</sup>. Это были теоретические занятия, практика по лепке, живописи и рисунку, выполнялись задания по анализу архитектурных форм и упражнения по освоению различных техник архитектурной графики.

Реорганизация высшей школы, основы которой были заложены за два года ректорства А.Т. Матвеева, завершилась в период директорства известного художника и коллекционера И.И. Бродского, ученики И.Е. Репина, преподававшего в ЛИНЖАСе с 1932 года и участвовавшего в работе комиссии по проверке знаний студентов. Именно в это время Академия художеств стала «огромным учебным и научным комбинатом, включающим институт с четырьмя факультетами (живописный, архитектурный, скульптурный и истории искусств), среднюю художественную школу и подготовительные курсы, а также музей, библиотеку, научные кабинеты, лаборатории, мозаичную мастерскую и т. д.»<sup>27</sup>. Первый выпуск дипломников ЛИНЖАСа в 1938 году показал достижения возрожденной школы на выставке дипломных работ художественных вузов в Москве, где были особо отмечены выпускники мастерских И.И. Бродского, А.А. Осмеркина, Б.В. Иогансона, Р.Р. Френца, М.Г. Манизера. Подготовка и проведение юбилейных торжеств к 175-летию Академии художеств, проходивших в Ленинграде в январе 1940 года, выявили непрерывавшуюся связь времен. «Нужно возродить лучшие традиции старой Академии», — требовали студенты архитектурного факультета, и это стремление к восстановлению традиции сказалось и в организации большой юбилейной выставки, разместившейся в парадных залах, на хорах вестибюля и во втором этаже «циркуля». Огромная выставка делилась на два раздела — исторический и современный, где были представлены дипломные и учебные работы выпускников 1936–1939

годов и студентов всех факультетов, и была воспринята культурной общественностью как свидетельство того, что «175-летний юбилей застает Академию художеств в периоде ее наивысшего расцвета»<sup>28</sup>.

Восстановление преемственности традиций старой школы в стенах советской Академии художеств, сохранение этого учреждения в прежнем качестве, сегодня безусловно представляется явлением уникальным. Особенно в сравнении с общей тенденцией разрушения европейской традиционной художественной школы. Современный исследователь пишет: «... Изжитие традиционных ценностных установок классицизма обернулось на рубеже XIX–XX веков глобальным кризисом не только гуманитарных сфер образования и культуры, но и самого европейского гуманизма»<sup>29</sup>.

Радикальнейшая «социальная метаморфоза» предоставила «новому искусству» в России беспрецедентные возможности в виде всесторонней поддержки революционной власти. С полной очевидностью в нем проявились вульгарная социологизация искусства — производством, увлечение техническими видами творчества, агрессивное неприятие культуры прошлого и всей системы образования.

Возникший разрыв советской идеологии с революционной эстетикой «нового искусства» можно было бы воспринять как попытку положить в основу новой геополитической идеологии советской империи позитивную эстетику социалистического реализма, на создание которой были призваны все силы — от Луначарского до Горького и Бродского. Тем более что не оправдавшую себя Программу мировой революции сменил новый курс на «построение социализма в одной, отдельно взятой стране». Однако вполне возможно, что этот решительный поворот в идеологической политике свидетельствовал лишь о смене тактики при прежнем стратегическом направлении<sup>30</sup>. Замена одной эстетической системы другой была именно тактическим ходом. В этом переходе из одного типа культуры в другой, то есть в отлучении русской ментальности от мировоззренческих, базовых ее основ и заключался духовный аспект революционного переворота. Именно в этом же, возможно, и коренилась причина последующего кризиса метода социалистического реализма, восстановление внешней преемственности не могло восполнить произошедшую утрату.

25 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 10. Л. 3.

26 НБА РАХ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 1. Л. 20, 23.

27 Бродский И.И. Академии художеств — 175 лет // *Вечерняя Москва*. 19 ноября 1939 г. № 264. С. 3 (статья написана за месяц до смерти автора — в июле 1939 г.).

28 Лещинский Я. Три выставки // *Ленинградская правда*, 12 января 1940 г., № 1. С. 3.

29 Фролов Э.Д. Культура классицизма, ее величие и падение // *История и культура. Актуальные проблемы* / СПб ГУ. Исторический факультет. Каф. западноевропейской и русской культуры. СПб., 2005. С. 14.

30 В своем программном докладе на первом съезде нового Союза писателей (1934) А.В. Луначарский вновь обращается к своей статье «Основы позитивной эстетики», на писанной в 1904 году и переизданной в 1923-м, что выявляет неожиданную идеологическую преемственность дореволюционного авангарда, пролетарского «левого» искусства и нового социалистического реализма, тем более, что «закрепление муз» и проводили вечерашние «рапповцы». *Галлус А.* На руинах позитивной эстетики // *Новый мир*. 1988. № 9. С. 148.

# тридцать лет одной коллекции

ЛЮДМИЛА ДЕНИСОВА

## thirty years of one collection

LUDMILA DENISOVA



Михаил Соколов. Из цикла «Всадники». 1930-е  
Бумага, тушь, перо, кисть

Выставка «XX век русского искусства в собрании музея «Новый Иерусалим» состоялась в июле в залах Галереи искусств Зураба Церетели. Академия художеств, предложившая название выставки, при желании могла бы провести серию выставок, заменив в афише лишь название музея. Каждый музей (где собирательство происходило неформально), мог бы предложить свою версию искусства прошлого столетия, безусловно, неполную, но каждая из них дополняла бы еще пока ненаписанную историю искусства XX столетия.

In June, Zurab Gallery of Art presented an exhibition under the name "Russian art of 20th century from "New Jerusalem" museum collections". Exhibition was organized with the participation of the Russian Academy of Arts, the Ministry of Culture of the Moscow region, Historical and Art Museum "New Jerusalem".

«НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» начал собирать свою коллекцию в 1977 году, и сразу, не ставя перед собой непосильной задачи, обозначил свою нишу: интерес к «забытым», «пропущенным» именам мастеров 1930-х годов. Такой интерес формировался в те годы и у художников, и у музейщиков.

Самое яркое проявление этого интереса – деятельность Игоря Витальевича Савицкого, увозившего в Каракалпакию, в Нукус, картины тогда еще не востребованных в Москве мастеров. О Савицком в то время ходили легенды: тронутые его вниманием вдовы, наследники художников, готовы были ему отдать все, что они бережно сохраняли. Мы и сами ощутили по отношению к себе благодарность наследников, продававших нам, как сейчас понимаешь, за бесценок, замечательные произведения. Сейчас трудно себе представить, что «забытыми» в 1970-е годы были А.Ф. Софронова, М.К. Соколов, Е.П. Левина-Розенгольц и многие другие мастера, о которых в последние годы написаны монографии, а выставки произведений прошли в центральных музеях.

Но наряду с искусством 1930-х годов (и даже чуть более ранних) музей начал приобретать произведения мастеров, работавших в 1970-е годы. Первой, положившей начало коллекции, была картина Н.И. Нестеровой. Выделяя в собрании два хронологических периода, нам хотелось проследить, существует ли «связь времен»: между дореволюционным и неофициальным искусством тридцатых и современным творчеством. Возможно, поэтому музей и сосредоточил свое внимание на искусстве художников, для которых культурный контекст, пластические и общегуманитарные проблемы, что называется, вечные ценности, были важнее «злобы дня».

Выставка в залах Галереи Зураба Церетели, не будучи всеобъемлющей, все же отразила основные тенденции собирательства и предоставила возможность собирателям посмотреть на коллекцию со стороны. Как мейнстрим нынче себя позиционирует актуальное искусство, с этих позиций новоиерусалимское собрание, безусловно, собрание традиционной живописи, того ее направления, которое могло возникнуть только с учетом формальных открытий мастеров авангарда.

Искусство мастеров, с именами которых связан наивысший подъем русского искусства XX века, в собрании представлено единичными произведениями Р. Фалька, А. Осмеркина, А. Шевченко, причем эти работы нельзя отнести к крайним проявлениям авангарда.

Самую значительную часть музейной коллекции первой половины XX века составляют картины художников, многие из которых были учениками знаменитых мастеров. Начав свой творческий путь в атмосфере подъема первых послереволюционных лет, они были вынуждены сойти с арены общественной жизни под натиском тоталитарного режима, но их искусство сохранило на многие десятилетия огромную внутреннюю свободу, которым заряжен авангард. Искусство этой плеяды<sup>1</sup> мастеров часто называют тихим, хотя камерность не исчерпывает проблематику их творчества.

Так, в работах одного из главных представителей «тихого» искусства Л.Ф. Жегина ощущается нереализованная мечта о монументальных формах, о фреске. Недаром источником его формальных поисков часто было древнерусское искусство. Путь Л.Ф. Жегина показателен. В 1914 году он входит в объединение, отрицавшее классическое искусство – «№4. Футуристы, лучисты и примитив». В начале 1920-х годов он активный участник «Маковца», декларировавшего «восхождение к вершинам мировой культуры» – его «Реквием» (1918), по своему образному решению близок к периоду «Маковца». Он написан на смерть друга дома, пианистки А. Лобунской. Предельная пластическая обобщенность, свечение зеленых, золотистых и розовых

"NEW JERUSALEM" museum began to form its collection in 1977, and immediately identified a niche: an art of "forgotten" or "omitted" masters of 30-s. Now it's hard to imagine that during 1970s the group of "neglected" artists consisted of names like A.F. Sofronov, M.K. Sokolov, E.P. Levina-Rozengol'c and many other masters, in recent years famous from voluminous monographs and comprehensive exhibitions in central museums.

The most significant part of the museum's collection of the 1st half of the 20th century is made up of artists, many of whom were students and disciples of famous great masters. Starting their creative life in an atmosphere of the recovery period after last revolutionary years, they have been forced by totalitarian regime to get off the arena of public life, but for many decades their art managed to preserve the tremendous inner freedom, characteristic feature of every avant-garde. The museum proudly presents the works by one of the main representatives of "quiet" Art L.F. Zhegin, brilliant drawings of V.A. Milashevsky, works of L.N. Solovyov. Works by absolvent of Vkhutemas (Higher Art and Technical Studios in Moscow) R. Barto are marked by romantic disconcertment. Portraits of D. Gurevich can be labeled as typical paintings of that era. Lapidary portrait of "Nyusha" had been painted during his apprenticeship by K. Malevich. Strikingly different is painting titled "Cook" by Eva Pavlovna Levina-Rozengol'c, student of R. Falk. Works of Alexander Volkov occupy a prominent place in the collection. He was born and lived in Central Asia almost whole his life. One can find works of virtually all periods of his creative life in the museum collection: from an early works before revolution of 1917; through so-called "vrubel" style; to his late, post-war works. An introduction to the heirs of A. Volkov, artists Valery and Alexander, allowed the museum to acquire and present the work of these younger members of artistic Volkov dynasty.

In addition, museum was interested in the processes taking place in modern art no less than in informal art of the Soviet past. Vladimir Bashlykov, Oleg Lang, Lyudmila Markelova, Maxim Mitlyansky, Nikolai Nasedkin, Victor Umnov, – this is only short excerpt from the list of names of the artists whose works had been acquired by the museum after year 2000. With all the diversity of trends that reflects the creativity and mastership of the artists, they all have in common that they are working inside the traditions of contemporary plastic arts and painting.

Лев Соловьев. В Петровском парке. 1935  
Холст, масло



тонов, столкновение светлых и темных масс, создают в «Реквиеме» духовный накал, созвучный образам древнерусского искусства. Это пластическое решение и сходство композиции с евангельской сценой «Оплакивания» вносят в произведение драматическое звучание, позволяют почувствовать и личную боль по ушедшему человеку, и трагедию всей эпохи.

Дальнейшая эволюция творчества Жегина связана с созданным им объединением «Путь живописи», в которое входили и такие мастера как Т. Александрова и В. Пестель. Поиски Жегина созвучны поискам многих мастеров 1920–1930-х годов, даже если они и не декларировались. В названии «Путь живописи» были заложены полемичность и противостояние крайним проявлениям авангарда, отрицавшим традиции фигуративного искусства, и в то же время намечено эстетическое и ценностное противостояние официозу 1930-х годов.

В рамках традиционных жанров, далеких от соцзаказов, мастера «тихого» искусства, сосредотачивались на живописно-пластических

периодов и живописных работ, выполненных им уже в 1940-х годах в рыбинской ссылке. Личность Михаила Ксенофоновича Соколова, при ее крайней индивидуальности, вбирает черты, характерные для мастеров плеяды: внутреннюю свободу, артистизм, унаследованный от Серебряного века. Эстетизм мастеров противоречил «веку-волкодаву» и часто приводил к жизненной трагедии, но одновременно с этим именно романтическое отношение к искусству как к высшей форме проявления жизни, беззаветное служение ему помогало художникам пережить многие лишения.

Романтико-поэтическое восприятие мира – это то, что отличает практически всех мастеров «тихого» искусства. Выставка и музейное собрание в целом хорошо демонстрирует это: поэтичность отличает работы ученика А. Куприна и А. Древина – Л.Н. Соловьева, романтической взволнованностью отмечены произведения Р. Барто, прошедшего школу ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и обучавшегося на графическом факультете у И. Навинского, П. Павлинова, В. Фаворского, а на живописном у А. Шевченко.



Владимир Вейсберг  
Архитектурная композиция  
1977. Холст, масло

Игорь Купряшин  
Мальчики на качелях  
1977. Холст, масло

поисках и решали насущные на тот момент нравственные проблемы. В мире, где личность, и человеческая жизнь оказались обесценены, художники в условиях невероятных лишений утверждали право на внутренний мир человека, на обращение к вечным духовным ценностям. Собственно, в этом и состояла художественно-мировоззренческая общность целой плеяды, независимо от того, входил или нет мастер в то или иное объединение.

В музейном собрании несколькими именами представлено творчество художников, входивших в группу «13». Это живописные и графические произведения А.Ф. Софроновой – тонкие лирические пейзажи старой Москвы, отмеченные остротой видения типажные зарисовки.

Острота и непосредственность видения – это то, что отличало всех участников группы, и прежде всего ее идеолога В. Милашевского. Его выполненные с блеском рисунки передают «биение пульса жизни» того времени. Общим для всех мастеров, входивших в объединение, были свобода выражения, высокая живописная и графическая культура. Эти качества в полной мере присущи искусству М.К. Соколова, которого связывала творческая и человеческая близость с членами объединения, и в первую очередь с А. Софроновой.

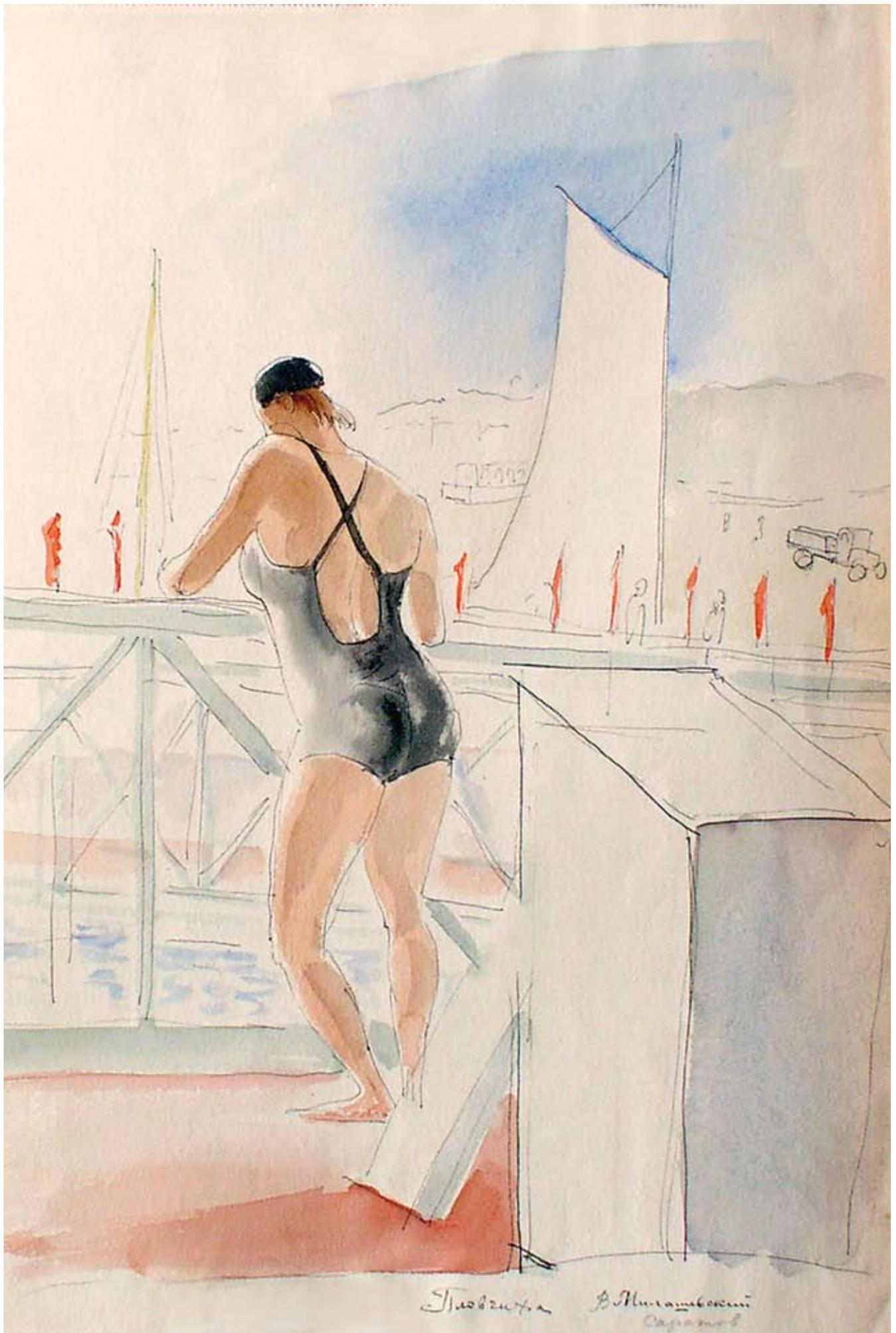
В настоящее время о Соколове изданы монографии, а в конце 1970-х годов творчество мастера было открытием для собирателей. Музей хранит большое количество рисунков художника разных

Безусловно, поэтическим видением не исчерпывается характеристика неофициального искусства мастеров 1920–1930-х годов. Николай Витинга, который также считал своим учителем А. Шевченко, отличали стремление к новаторству, обращение к новым производственным темам и желание соединить новые формы с классическими сюжетами; это особенно хорошо видно на представленной на выставке картине «Даная».

Прошедшие через «очищающее горнило авангарда» мастера, обратившись к фигуративному искусству, чисто художественными приемами достигали выразительности образов. Ярким примером тому служат московские пейзажи ученика А. Родченко Николая Лакова. Москва Лакова – это современный ему город – с постройками конструктивистов, трамваями. Лаконизм и прямолинейность форм домов, довлеющих в картинах, передают дискомфорт состояний. Детали, дополняющие основные формы, высокие заборы, колючая проволока предельно выразительны, состояние тревоги усиливается за счет ночного освещения, все это создает пронзительную атмосферу, отражает сложность и драматизм эпохи.

Обрами эпохи можно назвать и портреты Д. Гуревича. Лапидарный портрет «Нюши» написан в период ученичества у К. Малевича. Яркими характеристиками отличается и «Кухарка» ученицы Р. Фалька Евы Павловны Левиной-Розенгольц. Музей один из первых приобрел ее

Владимир  
Милашевский  
Пловчиха.  
Из серии  
«Саратов»  
1924  
Бумага, акварель,  
тушь, перо





произведения, причем не только ранние, но и выполненные после ссылки<sup>2</sup>. Этим поздним графическим листам по силе и трагизму звучания трудно найти аналогии в русском искусстве XX века.

В музейном собрании довольно широко представлено творчество О. Соколовой и А. Поманского, а сравнительно недавно музей получил в дар от наследников работы Е. Ермиловой-Платовой и Ф. Платова, чье искусство также отличают предельная искренность и яркая образность.

Особое место в коллекции занимают произведения выдающегося русского художника Александра Николаевича Волкова, родившегося и прожившего в Средней Азии почти всю жизнь. В собрании музея есть произведения практически всех периодов его творчества: от самого раннего, дореволюционного, включая так называемый врубелевский, до позднего, послевоенного.

Знакомство с наследниками А.Н. Волкова, художниками Валерием и Александром, позволило пополнить фонды музея работами этих продолжателей династии. К тому же процессы, происходящие в современном искусстве, музей интересовали не меньше, чем искусство прошлых лет.

Творчество В. и А. Волковых, а также Е. Кравченко, входившего в творческое содружество, где старшим был Валерий Волков, не могло не привлечь внимания собирателей. Уже само существование такого сообщества для 1970-х годов было феноменальным и возвращало к 1920-м годам. Привлекала не только индивидуальная манера мастеров, но и широкий культурный контекст, внутри которого развивается их искусство, и особое живописное видение мира. В последние годы собрание музея пополнилось картинами внука А.Н. Волкова, Андрея.

Один из принципов собирательства коллекции, который, к сожалению, не может отразить выставка, стремление к монографическому показу творчества художников. Это позволяет наиболее полно представить зрителю искусство мастеров, придает индивидуальные черты собранию.

Так, в «Новом Иерусалиме» можно довольно подробно познакомиться с творчеством Игоря Купряшина (1934–1977). Музей хранит значительную часть наследия этого рано ушедшего из жизни мастера, и с годами его

творчество обнаруживает все большую значимость в художественном процессе. Фигура Купряшина, обособленная в советском искусстве 1960–1970-х годов, на более широком фоне, в контексте истории русского искусства, имеет и своих предшественников, и своих продолжателей, развивающих традиции русского романтического искусства. Среди предшественников это прежде всего В. Борисов-Мусатов и П. Кузнецов, чье философско-созерцательное восприятие мира было близко Купряшину.

Желание понять, как то или иное художественное явление соотносится с широким культурным контекстом, было основополагающим принципом собирания коллекции. В этом убеждают произведения мастеров, искусство которых принято относить к небольшому хронологическому отрезку. Например, творчество известного «шестидесятника» Николая Андропова представлено в собрании музея произведениями вневременного характера: поэтико-эпическим пейзажем «Ферапонтово» и «Автопортретом».

Не укладывались в свое время в проблематику 1970-х годов и произведения таких ныне известных живописцев, как В. Калинин, Н. Нестерова, И. Старженецкая.

Живой связью с искусством разных эпох отмечено творчество А. Слепышева. Европейские мастера прошлого, а также более близкие его предшественники А. Древин, С. Романович, А. Фонвизин, Б. Чернышев, безусловно, оказали влияние на формирование его манеры, на умение мыслить чисто живописными формами. При этом художнику удалось создать свой устойчивый и неповторимый мир образов, в которых соединяются, как в жизни, низкое и высокое, поэзия и обыденность. Произведения этого признанного ныне мастера музей стал приобретать одним из первых, и в настоящее время в музейном собрании довольно широко представлен прежде всего «допарижский» период его творчества.

Обращаясь к истокам комплектования коллекции, хотелось бы назвать имена художников известных ныне и не очень, но определивших лицо собрания: А. Громова, Ю. Ларина, В. Скалкина, В. Ратнера, М. Эльконину. Их работы появившиеся в музее с первых лет собирательства коллекции, и отражали разные тенденции в развитии живописи второй

Николай Андронов  
Автопортрет с тараканом  
1969. Холст, масло

Дора Гуревич  
Нюша  
1926. Холст, масло

Александр Волков  
Лик Демона  
1913-14. Холст, масло



половины века. Своего рода открытием для посетителей музея может стать имя Алексея Громова, который, будучи членом Союза архитекторов, редко участвовал в выставках. Его пейзажи и жанры привлекают внимание редким соединением лирико-поэтического настроения с гротесковым видением, высокой культурой исполнения. Лирическую линию в русской живописи продолжает искусство Ю. Ларина и В. Скалкина, по-новому в своих картинах-панно интерпретирует жанр пейзажа В. Ратнер, внося в них остросовременное звучание.

Графический раздел музея хранит значительное количество листов В. Павлова, его творческая биография – также пример неразрывной связи поколений. Ученик Веры Ефремовны Пестель (она и познакомила его с Л. Жегиным) и офортиста Е. Тейса, Павлов органично и естественно существует в том историческом и культурном пространстве, куда его заносит фантазия. «Одиссея», «Рим», «Сталинград», «Ферапонтово», «Моисей», «Наполеон» далеко не полный перечень названий графических циклов художника, состоящих из огромного количества виртуозно выполненных листов.

Безусловным открытием конца 1970-х годов для собирателей коллекции было творчество В. Вейсберга и А. Гросицкого; их произведения «Новый Иерусалим» стал приобретать первым среди российских музеев. Несмотря на различие и даже противоположность творческих посылов, имена этих мастеров могут быть поставлены рядом. И не только потому, что на становление их творчества повлияло искусство авангарда, а Сезанн был общим кумиром, а прежде всего потому, что они одинаково рано осознали свой путь в искусстве, оставаясь верными ему.

Творческие связи музея с художниками, сложившиеся в конце 1970-х начале 1980-х, позволили почти монографически отобразить искусство некоторых мастеров. Развитие коллекции происходило разными путями: в 1990-е годы музеем были приобретены или приняты в дар произведения мастеров 1930-х годов: Д. Гуревич, И. Дмитриева, А. Поманского, Е. Окса, А. Ястржембского, и художников следующего поколения: Э. Белютина, А. Зверева, Д. Терехова. Безусловной удачей для музея было пополнение собрания произведениями одного из ярчайших мастеров XX века О. Кудряшова.

Особое место в собрании занимают произведения Б. Чернышева. Пройдя выучку у замечательных русских художников Льва Бруни, Надежды Удальцовой, Павла Кузнецова, Александра Куприна, Владимира Фаворского, он сохранял верность своим учителям в служении «чистому искусству». Хронологически и по своим формотворческим поискам Бориса Петровича Чернышева стало связующим звеном между поколениями, нравственным эталоном отношения к искусству.

Несмотря на революции и войны, «эпоха артистизма», искусство рубежа XIX–XX веков, дала заряд практически всему прошлому столетию. В контексте этой эпохи можно объяснить творчество, отношение к искусству и представителей более позднего поколения, как, например, искусство рано ушедшей из жизни Нины Веденеевой (1959–1992). Поэтичность и одновременно экспрессия и драматизм определяют настроение ее творчества. Для его формирования были одинаково важны как ранние природные впечатления от величественных пейзажей Крыма, так и знакомство с близкими ей по духу произведениями Е. Левиной-Розенгольц.

Формирование коллекции современного искусства – живой процесс. Владимир Башлыков, Олег Ланг, Людмила Маркелова, Максим Митлянский, Николай Наседкин, Павел Попов, Виктор Умнов, Ирина Юдина – художники, чьи работы пополнили коллекцию музея уже в 2000-е годы. При всем разнообразии тенденций, которые отражает творчество мастеров, их всех роднит то, что они работают внутри живописно-пластических традиций. Одни обращаются к классическому жанру, как, например, И. Юдина, другие создают абстрактно-символическое пространство, как В. Башлыков. В любом случае их произведения несут открытия и отражают глубину личности художника.

Конечно, ни выставка в Москве, ни музейное собрание в целом не претендуют на широкий охват искусства XX века. Скорее, это «лик» прошлого столетия, который связан с гуманистической его составляющей, искусство, для которого незыблемы эстетические и нравственные ценности традиций мировой культуры.

# слово о борисе мессерере

ВИКТОР ВАНСЛОВ

## word about boris messerer

VIKTOR VANSLOV

Многогранная деятельность Бориса Асафовича Мессерера (р. 1933) охватывает сценографию и дизайн, станковое, монументальное и декоративно-оформительское искусство, книжную графику. Он принадлежит к славной плеяде художников-«шестидесятников». Это было время устремлений к искусству свободному и человеческому, породившему многообразие художественных форм и стилей, обновленных в поэзии, театре, музыке, хореографии и других видах творчества.

Multifaceted activities of Boris Asafovich Messerer (b. 1933) are covering the scenography, design, table as well as monumental or decorative art and design, graphics and book illustration. He belongs to the glorified company of artists linked with 1960s – legendary time of aspirations to free the art as well as the humanity, rebirth of diversity in artistic forms and styles, innovation of poetry, theatre, music, choreography and other forms of creativity.

Мастерская Бориса Мессерера  
Фото Алексея Гуляева



Борис Мессерер  
Реквием  
по Венедикту Ерофееву  
Инсталляция. г м и и



**ЗНАМЕНИТАЯ МАСТЕРСКАЯ** Бориса Мессерера в Москве, на улице Поварская, 20 – это не только место работы художника и художественных экспериментов, хранилище подготовительных этюдов, живописных и графических работ, театральных макетов. Это место, где в 1970–1980-е годы собирались яркие представители художественной интеллигенции, велись жаркие споры, создавался наделавший шуму и запрещенный властями журнал «Метрополь». В этой обстановке напряженной идейно-духовной жизни, переоценки ценностей, творческих исканий Мессерер создал свои главные работы.

Многим любителям искусства он известен прежде всего как театральный художник. Его вклад в эту сферу действительно очень значителен. Выросший в театральной семье (отец – знаменитый танцовщик, хореограф и балетный педагог Большого театра Асаф Мессерер, мать – актриса кино и художница) Борис Мессерер с детства впитал в себя дух сценического искусства. И хотя получил архитектурное образование, он отдал свое дарование прежде всего театру.

Его первые работы в Большом театре – балеты «Подпоручик Кижэ» на музыку С.С. Прокофьева (1963) и «Кармен-сюита» Бизе – Щедрина (1967) – новое слово в этом виде творчества, они органически влились в поток обновления театрального зрелища, который совершался дерзающими молодыми художниками В. Левенталем, Э. Стенбергом, В. Дорером и другими. Декорации типа панно в «Подпоручике Кижэ» своей острой графикой соответствовали сатирическим образам балета, а образ цирковой арены – символа всего мира, страшная маска быка, борьба красного и черного в оформлении – все это воплощало поединок человека и рока, схватку жизни и смерти во вселенских масштабах.

Яркой кометой ворвавшись в мир театрально-декорационного искусства, Мессерер творит в нем на протяжении всей жизни, оформив свыше ста спектаклей в различных городах нашей страны и за рубежом, работая с самыми крупными режиссерами и хореографами. Его театральное творчество бесконечно разнообразно. Он никогда не повторяется, всегда умея найти образ, соответствующий стилю

**THE FAMOUS STUDIO** of Boris Messerer on the Povarskaya street no. 20 in Moscow is not only a workplace of the artist and a treasure-house of artistic experimentation, of preparatory sketches, of paintings and graphic works, of maquettes for theater. This is the place where in between 1970–1990 the brightest representatives of artistic intelligentsia had been meeting, where hotly disputes had been carried, where magazine "Metropol" had been created, just to be banned by the authorities after creating so much buzz around. In this intense atmosphere of new ideas, full of creative pursuit, spirit and soul, Messerer created his best known works.

For many art lovers he is primarily a theater artist. His contribution in this area is of utmost significance. His first works for the Bolshoy Theater - ballets "Sub-Lieutenant Kizhe" by S. S. Prokofiev (1963) and "Carmen – Suite" by Bizet – Shchedrin (1967) – organically joined the movement of innovation in theatrical spectacle, promoted by courageous young artists V. Leventale,

E. Stenberg, V. Dorer and others. Bright comet of Messerer broke into the world of theatre and art scenery. He created over hundred spectacles throughout his life in different cities of our country and abroad, working with the major directors and choreographers. But Messerer is not only a theater artist.

No less important in his work are other types of creativity: table paintings and drawings, book illustrations, the exhibition design and installations. Boris Messerer – People's Artist of the Russian Federation, full member and member of the Presidium of Russian Academy of Arts, holder of many domestic and foreign awards and prizes, including the State Prize of Russia.

At the moment we see the artist at the zenith of his creative force. His rich artistic temperament and creative imagination allows us to wait for even more prominent works.

и замыслу того или иного автора, режиссера или хореографа, отражающий своеобразие драматургии или музыки воплощаемого произведения. Для него театр – это мир волшебного вымысла, игры воображения, чуждый бытовизма и натуралистической приземленности. Он смело оперирует символами и метафорами, яркими и броскими цветами (как, например, в «Коньке-горбунке» Р. Щедрина или «Светлом ручье» Д. Шостаковича), или, наоборот, поражает графичностью изображения и оригинальным конструктивным решением сценического пространства (как в «Фаусте» Гете, «Борисе Годунове» А. Пушкина и других).

Но Мессерер не только театральный художник. Не менее замечательны его работы в других видах творчества: станковая живопись и графика, книжные иллюстрации, инсталляции и выставочный дизайн. Особенно значительны его работы позднего периода: серии «Композиции в интерьере», «Беспредметные композиции», «Танцы в стиле ретро», пейзажи Петербурга и Тарусы и другие. Варьируя в них одни и те же или сходные мотивы, художник словно размышляет над жизнью, показывая в разных положениях, ракурсах и сочетаниях многоликость вещей, предметов, людей, пытается постичь их суть.

Станковая живопись Мессерера (исключая ранние циклы, посвященные Петербургу, Кавказу, Средней Азии) монументальна по размерам и характеру образов. Таковы, например, его «Танцы в стиле ретро» – серия, варьирующая мотивы движений канкана, танго, фокстрота, чарльстона. Но это отнюдь не жанровые сцены, не натуральное изображение бытовых танцев. В живописных полотнах бушует стихия плотных цветовых масс, наплывающих и перекрывающих друг друга, то расплывающихся на плоскости, то сплетающихся тугими жгутами. В ней возникают своеобразные ритмы, вырисовываются и исчезают очертания человеческих фигур. В этой стихии есть нечто брутальное, образующее мощные красочные потоки. И вместе с тем все это цветное многообразие объединяется колористическим единством и создает гармонию. Кажется, что этот цикл – своеобразное ностальгическое воспоминание то ли о 1920-х годах, когда были модны эти танцы, то ли вообще о витальной энергии танцевальных образов прошлого.

Весьма своеобразны натюрморты Мессерера. В композицию включены вещи, которые в натюрмортах изображают не часто: доски, пилы, топоры, утюги, старые ящики и т.п. Это воспринимается не как нагромождение хлама, а как метафора заброшенности, бесприютности, неприкаянности не только вещей, но и людей. Предметы сами по себе корявы, но их изображение в сложной смешанной технике покоряет красотой, серебристо-серым, жемчужным колоритом, ритмами и композиционной стройностью. Не в этом ли противоречивом сочетании бедности, упадка и просветленных надежд кроется суть нашего мира?

Натюрморты Мессерера приобретают философский смысл, примыкают к той линии этого жанра, что идет от старинных натюрмортов символического характера.

Среди инсталляций, которыми в последние годы увлекается художник, стоит выделить большие композиции, посвященные памяти его друга, писателя Венедикта Ерофеева, автора знаменитых «Москва – Петушки». Художник долго искал адекватную форму выражения своих мыслей и чувств, связанных с феноменом Венедикта Ерофеева, и создал несколько вариантов инсталляции, порой перетекающих один в другой. Но варианты имели ярусную композицию, и в основе всех был мотив пустых бутылок с воткнутыми в них горящими свечами. Это и вызывало ассоциации с органом.

Композиция на эту тему, демонстрировавшаяся на выставках Мессерера в ГМИИ им. А.С. Пушкина и в Манеже, включала в себя еще и вращающийся ветряк с канцелярскими счетами, костяшки которых словно отсчитывали скорбное течение времени – художник создал символ эпохи застоя, в которую жил Венедикт Ерофеев.

На персональной выставке художника, проходившей в Петербурге в Мраморном дворце Русского музея в 2008 году, была показана новая, самая масштабная версия этой инсталляции.

Четыре яруса досок в целом напоминают ленинский Мавзолей, но просветы между досками придают композиции иронию. В центр помещен большой портрет В. Ерофеева. Рядом с ним две огромные пустые бутылки. А каждый ярус увенчан маленькими бутылками с воткнутыми в них горящими свечами – поминальный реквием. На досках часто мелькает слово «Петушки». Сквозь просветы между досками установленными то вертикально, то горизонтально, то наискось, струится свет, идущий от окон зала. Струющийся свет и мерцающий огонь свечей создают своеобразную игру света и теней. Подобно натюрмортам Мессерера материал этой инсталляции кажется принесенным со старой свалки. Сложный ритм досок, общая стройность композиции, игра света придают инсталляции особую красоту.

Инсталляции Мессерера обитают в мире подлинного искусства. То же можно сказать и о его живописных и графических абстракциях.

Еще одна сфера, где художник выразил себя очень разнообразно – книжная иллюстрация. Он оформил и иллюстрировал десятки книг. Просматривая их, поражаешься богатству фантазии художника, разнообразию его техник, остроте композиционного видения и умению каждый раз схватить самую суть образа, иногда скупо выраженную несколькими линиями, своеобразием фигур и поз, сочетанием цветовых пятен.

Особенно хотелось бы выделить работы, посвященные цирку, где



Натюрморт с бутылками  
и керосиновыми лампами  
на фоне досок  
2000  
Бумага, авторская техника



перед зрителями проходит, кажется, все многообразие цирковых жанров в рисунках остроумных и радостных, праздничных по цветовым сочетаниям, как само цирковое представление, и, конечно же, книги, созданные художником совместно с его женой, прекрасным поэтом Беллой Ахмадулиной. Это книги «Таруса» (издательство «Арт либрес», 2006) и «Белые ночи» (то же издательство, 2008).

Лирическую поэзию, строго говоря, нельзя иллюстрировать. Но можно создавать изобразительный ряд, как бы параллельный стихам и созвучный им по настроению и стилю. В «Тарусе» наряду с портретами Беллы Мессерер дает пейзажи любимого города и его окрестностей. Его акварели обнаруживают еще одну грань его дарования – способность к лирическому переживанию природы, сливающемуся с отзвуком от переживания стихов. А в «Белых ночах» перед нами проходит пустынный и таинственный Петербург, заставляющий вспомнить о Достоевском и Блоке.

Зрители мало знают декоративно-оформительское искусство Мессерера, но всегда любят его, часто не ведая имени художника. Он сделал занавесы нескольких кинотеатров в Москве, панно на Всемирных выставках в Брюсселе (1958) и Осаке (1970), создал экспозиции множества выставок в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в Манеже, в Историческом музее. Среди них такие значительные выставки, как «Москва – Берлин», «От Джотто до Малевича», выставка художников Большого театра за 225 лет в Манеже, выставки, посвященные творчеству Модильяни, Филонова, Тышлера и других художников.

Борис Мессерер, народный художник России, действительный член и член Президиума РАХ, удостоен многих отечественных и зарубежных наград и премий, в том числе Государственных премий РФ.

Художник сейчас в расцвете творческих сил. Его богатая художественная фантазия и созидательный темперамент позволят ждать от него еще немало значительных произведений.

# трансформация телесного в духовное

ЮЛИЯ ПЕТРОВА

## transformation of corporal into the spiritual

JULIA PETROVA

**ВЫСТАВКА ГРАФИКИ** Зураба Константиновича Церетели, прошедшая в июне 2008 года в небольшой московской галерее «Файн Арт», изначально была заявлена как мероприятие эксцентричное и почти скандальное: по мысли организаторов президент Академии художеств являлся перед зрителем в малоизвестной своей ипостаси – как автор эротических рисунков. Слово «эротика», вынесенное в заглавие экспозиции, со своей задачей справилось – прозвучало громко, некоторую часть публики отпугнуло, но другую, напротив, привлекло. Откровенные сцены и провокационные перформансы для современного художественного мира не новость: вспомнить хотя бы Арсена Савадова, Олега Кулика или группу «Синие носы». Столичные галереи ничуть не робеют и, кажется, даже бравадируют собственной раскованностью и приобщенностью к «смелому». На этом фоне инициатива «Файн Арт» тоже показалась сперва нарочито эпатажной. Однако скандала не случилось.

Получилась выставка – красивая и изящно-тонкая. Рисунки, названные эротическими и преподнесенные чуть ли не как хулиганство, мало идущие к образу степенного лауреата госпремий, предстали на деле скорее рассказом о вариациях горячей, но всегда безоблачной любви.

Нет в этих листах ничего экстравагантного или вызывающего, истории искусства уже известны подобные повороты. Посетители вряд ли смущенно потупятся, войдя в выставочный зал: графика Церетели гораздо ближе работам Марка Шагала, нежели даже Эгона Шиле, хотя последний давно причислен к рафинированным классикам. Нет здесь и напускной игривости, которой можно было бы опасаться. Рисунки крайне сдержанны, их эротизм сродни эротизму рассказов Ивана Бунина – эмоционально сильному, горькому, целомудренному.

Персонажи легко узнаваемы, это те самые типажи, которые составили известную скульптурную серию «Горожане»: у них крупные стопы и ладони, широкие плечи, узкие талии. Художник обобщает формы, но оставляет их ощутимо материальными, насколько позволяет быстрая, контурная, лаконичная манера письма. Его герои по природе своей подчеркнута чувственны, хотя бы потому что естественны в каждом жесте и в любом ракурсе.

Мужчины и женщины в работах Зураба Церетели погружены в себя, в их взглядах читается невесть откуда взявшееся горе, это печаль одиночества, в которой они живут день за днем. Неслучайна пустота вокруг фигур, их ничто не окружает, у их любви или, вернее, у их беспрестанного ожидания любви, нет никакого антуража.

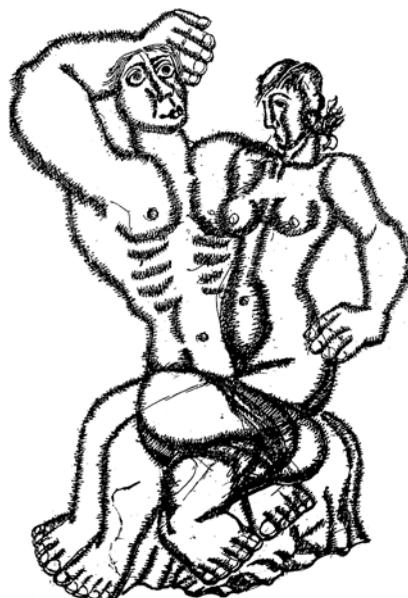
Рисунок 2000 года – девушка играет на скрипке. Вечный образ,



**EXHIBITION OF GRAPHICS** by Zurab Tsereteli, held in June 2008 in a small gallery "Fine Art" in Moscow, was originally declared an eccentric event, almost scandalous: President of the Academy of Arts was presenting in public his little-known creative side – erotic drawings.

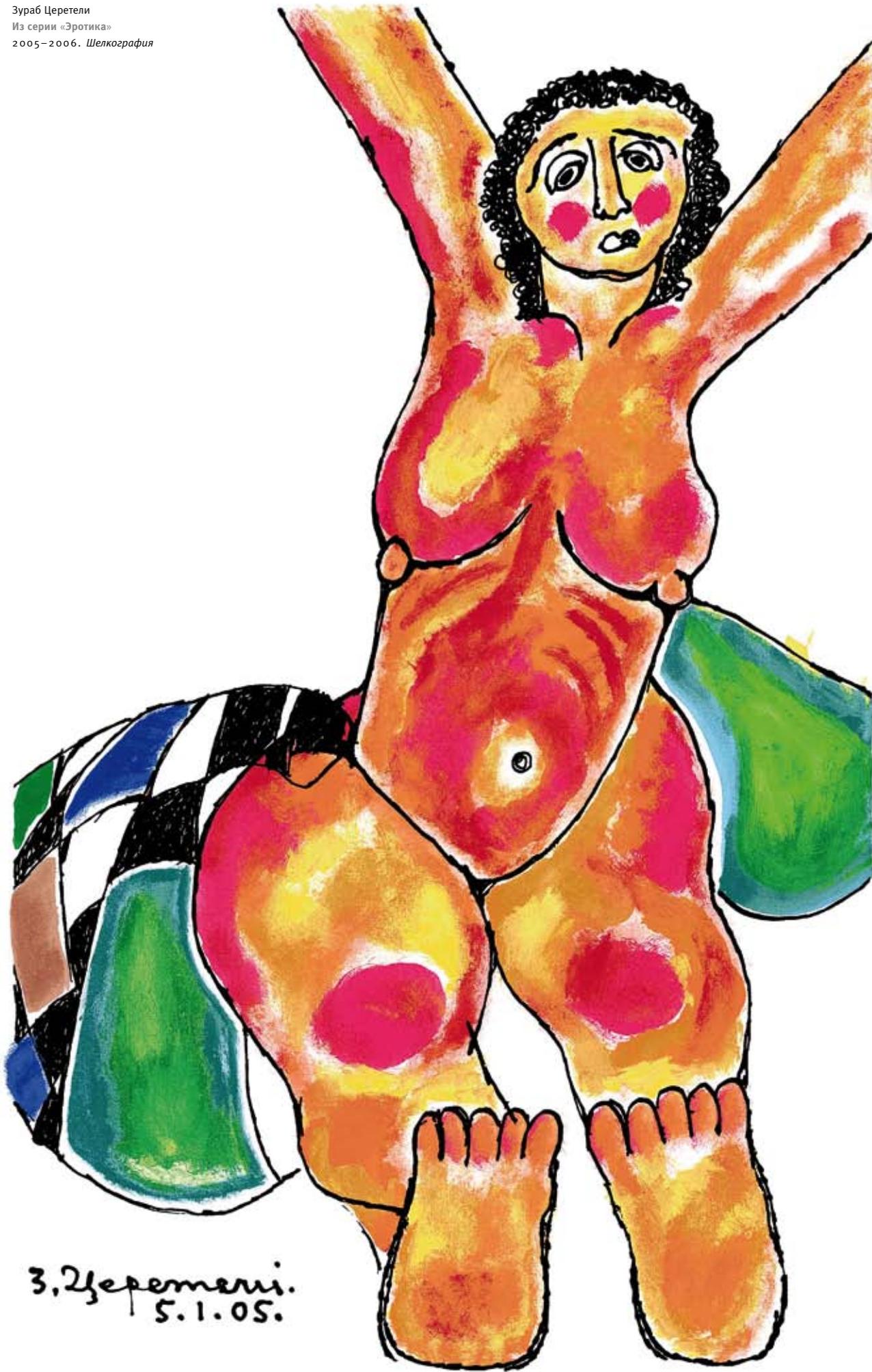
The exhibition happened to be beautiful, subtle and elegant. Figures described exaggeratedly as erotic and hooligan, were in fact rather different variations on the hot story, of love, not always cloudless. In the works of Zurab Tsereteli men as well as women are rapt in themselves, in their faces one reads deep grief - grief which is lonely as well as they are, and they live with it day by day. It is no coincidence that there is emptiness around the figures, as there is nothing surrounding them and their love, or rather their expectations of love, no entourage.

The most hidden secrets, which artist unveils, are not performances of sensual love, but eventually they turn to be beautiful and honest emotions. In a series of erotic works Tsereteli depict nudity not so much corporal in nature, but rather emotional. Touchable erotic – it seems to be a strange saying at a first glance. But we must remember that erotic, like love poetry, in its substance does not appeal to the instincts but to the aesthetic perception, to the understanding of beauty.



Зураб Церетели  
Из серии «Эротика»  
2005–2006. Шелкография

ВЫСТАВКИ





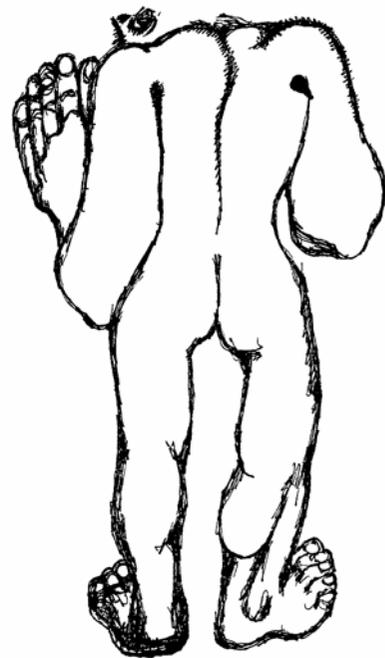
З. Церетели,  
10.1.05.

недаром в 2008 году художник вернулся к нему и повторил, на сей раз в бронзе. Церетелиевская героиня – родная сестра блоковской, той самой, что «пела в церковном хоре о всех усталых в чужом краю». В них обеих заключена нежность ко всему сущему, к страждущим, к чающим любви.

Мужчина и женщина, прильнувшие друг к другу с болью и страхом в глазах – это не счастливая пара, а только лишь двое в попытке сбежать от одиночества. Любовь у Церетели становится настоящим жизнеобразующим началом, вот и тянутся к ней персонажи, обнимают друг друга искренно, отчаянно, предельно чисто.

Та же чистота сохраняется в других сценах, даже если они чуть нескромны. У созданных художником фактурных гигантов, которые так бережно держат любимых на руках, внешняя физическая мощь сочетается с глубинной нерастроченной теплотой – и тем более они трогательны.

Самым сокровенным, что приоткрывает нам художник, в итоге оказывается вовсе не плотская любовь, а прекрасные в своей честности переживания, которые связаны с трепетным предстоянием перед чувством. Нагота героев Церетели в этой серии работ не столько телесная, сколько душевная. Трогательная эротика – словосочетание на первый взгляд странное. Но нужно помнить, что по сути своей эротика, как и любовная поэзия, апеллирует не к инстинктам, а к эстетическому восприятию, к пониманию красоты.



## мастер-класс в галерее искусств



Фото Серги Шагулашвили

По сложившейся традиции раз в месяц президент Российской Академии художеств Зураб Церетели проводит мастер-класс в залах Галереи искусств.

Мастер-класс, который состоялся в июле, во время первой Московской молодежной биеннале «Стой! Кто идет?», отличался от всех предыдущих: моделью маэстро стал известный дизайнер и куратор многих экстравагантных художественных проектов Андрей Бартенев.

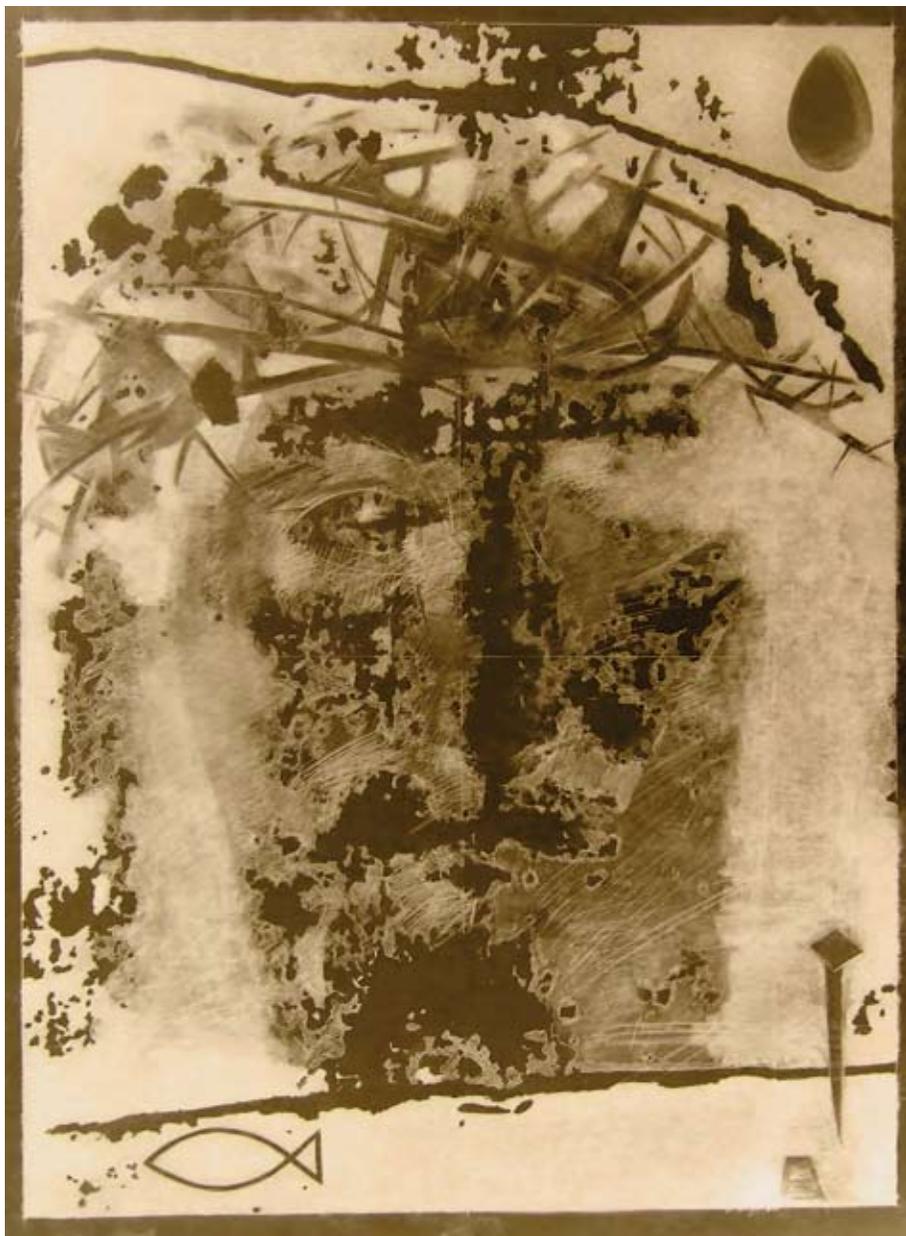
Зураб Церетели, всячески поддерживая академическую художественную школу, в то же время всегда приветствовал смелые и интересные эксперименты, новаторские веяния в современном искусстве, считая, что главным является проявление творческой индивидуальности.

# степени и ступени

ТИМОФЕЙ СМИРНОВ

# stages and steps

TIMOTHY SMIRNOV



**НЕСМОТРЯ НА ТО** что изобразительное искусство XX столетия предоставило зрителям бесчисленные варианты новейших и неорационалистских течений, то отличающихся ортодоксальным пассаизмом, то порывающих со всякими традициями революционностью, а иной раз и с тем и с другим одновременно, в искусстве по-прежнему остается традиция. Под словом «традиция» следует понимать, что искусству учатся, как бы банально это ни звучало, по выработанной годами системе, которая хотя и имеет различные варианты как в России, так и за рубежом, но всегда характеризуется сильным влиянием прошлого на будущее. Преемственность, традиция в искусстве – это как родители, которых не выбирают и опытом которых можно пренебречь, формируя собственную неповторимую индивидуальность, а можно взрастить свою самость, основываясь на их высших достижениях и открытиях, все зависит от личности обучаемого, но своего родства не помнить не пристало.

Существовали ранее и в нынешнее время имеют продолжение различные формы организации формирования художественного процесса и материальной поддержки изобразительного искусства (теперь уже без прежнего диктата как в пластической, так и содержательной составляющих). Это с успехом осуществляется и с помощью творческих мастерских РАХ.

**FROM APRIL** to May, 2008 the exhibition of works created during workshops under the guidance of graphic artist Alexei Dementevich Shmarinov, active member of Russian Academy of Arts, took place in the museum and exhibition complex of Academy. The exhibition was held in the honor of his 75 year jubilee as well as the 10 years anniversary of his leadership at the workshops.

Submitted by different authors, works presented here are records of creativity carried in various techniques, where free choices of subjects as well as individual approaches to the treatment of images are on display.

The big advantage of the exhibition is the fact that the organizers of the exhibition were able to introduce the authors almost in person. Each image, or series of paintings on display hanging on one wall or panels create an individual cluster, sometimes presentation of one author occupies a small room - it certainly underlines that the exhibition was designed primarily to show individualities rather than principles (or tastes) of educational system at RAH.

The exhibition includes a entirely different works belonging to different currents and artistic directions - from neo-impressionism to meta-realism to innovative "hard style" or "Left MOSKH" stylistics.

The exhibition as a whole produces a noble impression, even with a touch of "retro"; we can definitely assume it's enjoyable.

Одним из подтверждений сказанного стало знаменательное событие: проходившая весной в музейно-выставочном комплексе МАХЛ РАХ выставка стажеров творческой мастерской графики РАХ под руководством действительного члена РАХ Алексея Дементьевича Шмаринова. Выставка состоялась в год 75-летия Алексея Дементьевича и в связи с десятилетием его руководства мастерскими.

Экспозиция состояла более чем из 150 произведений. Каждый из двадцати художников индивидуален, имеет различные пристрастия в искусстве и предпочтения в тематике и содержании. Общее для них – стажировка в графической мастерской в разные годы в течение последних десяти лет.

Творчество представленных авторов разнообразно по технике, выбору сюжетов, подходам к трактовке создаваемых образов. Важно то, что все участники активно участвуют в российских и международных выставках, некоторые занимаются преподавательской и научной деятельностью, большинство (если не каждый) многократно премированы (включая такие награды, как премии Министерства культуры РФ, дипломы и премии РАХ, серебряная и золотая медали РАХ, премия Taylor, Carrousel du Louvre). К этому можно добавить, что почти каждый художник состоит в МСХ, МОСХе и других союзах художников, среди участников есть кандидат искусствоведения, а среди участниц – член Французского общества изящных искусств и член Союза писателей России. Художники живут и работают в Москве, а некоторые за рубежом.

Об уровне подготовки стажеров мастерской можно судить не только по перечисленным регалиям, качество представленных работ на выставке говорит само за себя. В выставке участвовали Александр Трошин, Дамир Аптикаев, Милеуша Гатауллина, Ирина Егорова-Нерли, Владислав Зайцев, Татьяна Козлова, Екатерина Лукьянова, Лариса

Метелева, Анна Новоселова-Чанга, Екатерина Новикова, Алексей Попов, Евгения Павленко, Константин Петров, Матвей Шабаев, Ольга Яушева, а в настоящее время стажировались Ольга Дудина, Мария Пономарева, Тимофей Смирнов, Марьям Садердинова и Анна Гошко. Это далеко не полный список тех, кто прошел стажировку в графических мастерских Академии за последние годы, однако по тем или иным причинам не все художники смогли принять участие в этой выставке.

Что же такое творческие мастерские РАХ?

В системе художественного образования Российской Академии художеств существуют своеобразные ступени.

Первая, стадия обучения начинается в Московском академическом лицее при Российской Академии художеств или в аналогичном лицее Санкт-Петербурга (с 10–11 лет); вторая ступень – высшее художественное образование в МГАХИ им. В.И. Сурикова либо в институте им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге, и наконец, третья ступень, своего рода художественная «ординатура», – творческие мастерские РАХ в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Саратове и Красноярске, где после окончания института совершенствуются молодые специалисты. Помимо графических мастерских существуют также живописные, скульптурные и театрально-декорационные мастерские и другие. К этому следует добавить, что стажеры получают заработную плату, им предоставляется рабочее помещение на все три года стажировки. Помимо этого, художники имеют бесплатный доступ ко всем ресурсам (в смысле реализации творческих замыслов), которыми обладает Академия художеств.

В Москве творческие мастерские были образованы в 1947 году, одновременно с организацией Академии художеств СССР. Мастерской графики в разное время руководили выдающиеся деятели изобрази-

Дамир Аптикаев  
Иисус Христос.  
Из серии «Библиотека»  
2008. Бумага, шелкография

Милеуша Гатауллина  
Материнство  
Из серии «Башкирия»  
2000. Бумага, пастель

Александр Трошин  
Желтое сено на синем снегу  
1995. Холст, масло





Тимофей Смирнов  
Лист 1. Из триптиха  
«Полет чувств,  
или Чувство полета»  
2002. Бумага, смешанная  
техника

тельного искусства Д.А. Шмаринов, Е.А. Кибрик, О.Г. Верейский, Н.А. Пономарев.

Как организована стажировка? После окончания высшего учебного заведения в области изобразительного искусства художник сталкивается с невероятным количеством проблем как в выставочной деятельности, так и в организации своего рабочего места, помещения,

где бы он мог заниматься творческим поиском, экспериментами, шлифовкой навыков, писать картины, рисовать, т.е. просто работать. Мастерские РАХ оказывают в этом смысле помощь, выступая своеобразным буфером-шлюзом между «жизнью в образовании» и творческой деятельностью, а руководитель консультирует и направляет, помогая окончательно выявить и сформировать индивидуальность

того или иного автора. Стажеры работают совершенно самостоятельно, создавая несколько «серий» или циклов, объединенных темой или определенными задачами, выполняя их в различных техниках и жанрах. То есть творческие мастерские РАХ – это пространство для само совершенствования молодых специалистов в различных областях художественной деятельности.

Теперь собственно о выставке.

Большим ее достоинством является то обстоятельство, что организаторам экспозиции удалось представить авторов почти персонально, то есть каждая серия графических или живописных работ экспонируется на одной стене или простенке, а иногда экспозиция одного автора занимает небольшой зал. Это несомненно свидетельствует, что выставка имела целью прежде всего показать гляяду индивидуальностей, а не принципы (вкусные или какие-либо другие) образовательной системы РАХ.

Сегодня нет ни доктрины российского изобразительного искусства, ни обязательных рекомендаций, какое искусство следует поддерживать. Поэтому выставка включает произведения, принадлежащие к различным течениям и художественным направлениям – от неопрессионизма и метареализма до актуализированных некоторыми участниками «сурового стиля» и стилистики «левого МОСХа». Но ни одна из работ экспозиции (и это делает честь ее организаторам и участникам) не ориентирована на потакание чьим-либо вкусам и пристрастиям, все работы – выражение миропонимания художников. Здесь отсутствует столь обычная для учебных заведений попытка подражать стилистике педагога. Это принципиальная позиция руководи-

теля студии Алексея Дементьевича Шмаринова – установка на развитие индивидуальности художников-стажеров.

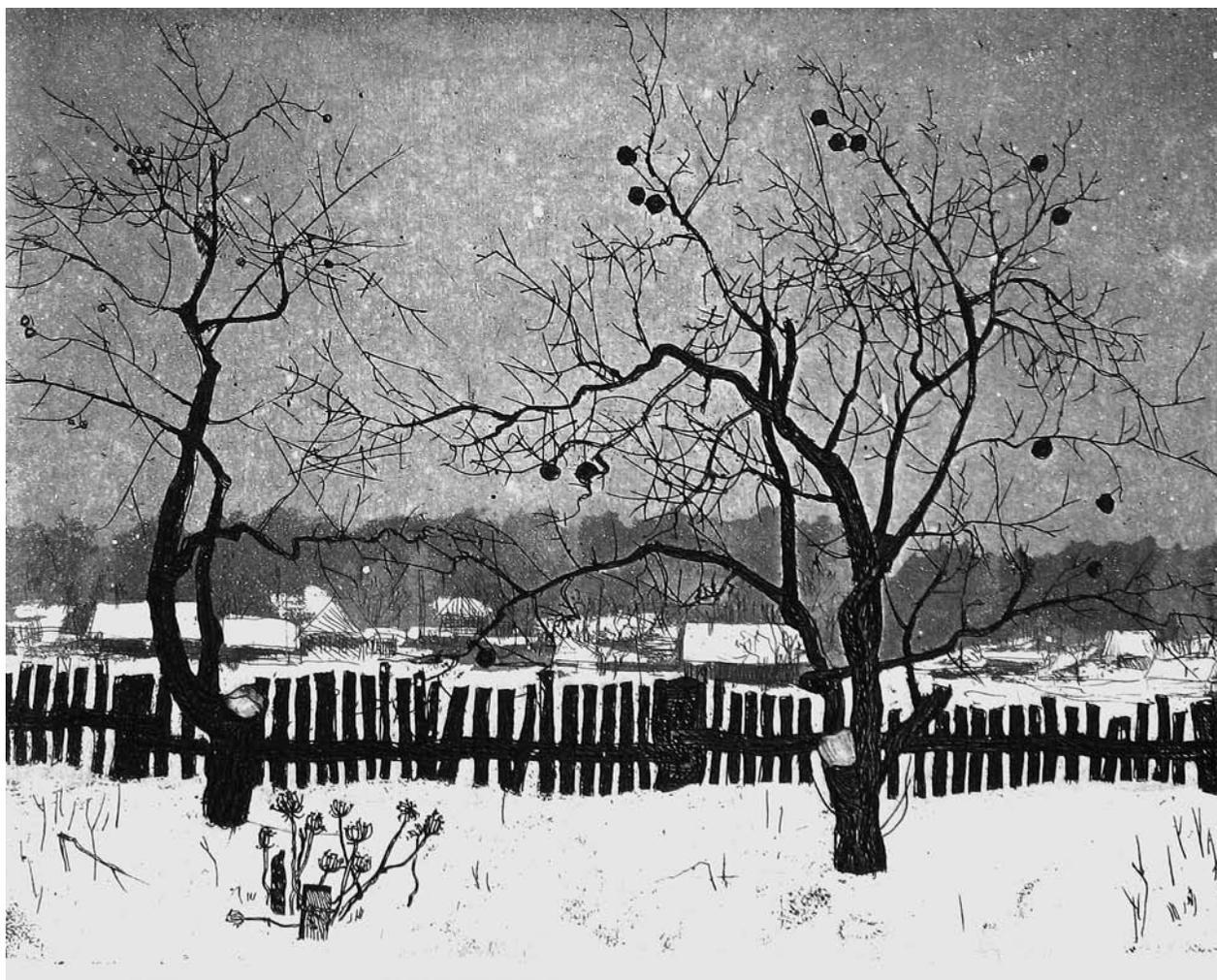
Основная масса произведений создана в графических техниках, которые показаны почти в полном их многообразии: офорт, литография, шелкография, линогравюра и т. д. Есть работы карандашом, углем, акварелью, гуашью... Есть и совершенно уникальные техники.

Тот, кто разбирается в сложном и особом языке искусства графики, несомненно, восхитится мастерством и изобретательностью, с которыми выполнены большинство работ, представленных на суд зрителя. Выставка в целом производит хорошее впечатление, хотя и с оттенком «ретро».

Бумага, как говорится, все стерпит, но никогда не терпит безграмотности и отсутствия художественного мышления.

Именно понимание графики как уникального эстетического метода освоения и переосмысления тех вещей, образов и предметов, что питают искусство, и объединяет столь разные мироощущение и взгляды участников выставки. Это и делает камерную, как бы для закрытого показа экспозицию уникальной и интересной для зрителей и участников.

В данном случае авторы, прошедшие высшую образовательную степень демонстрируют, в стенах первой образовательной ступени свои достижения, тем самым отдавая дань годам обучения в МГАХИ им. В.И. Сурикова и родной для многих участников школе (МСХШ, ныне МАХЛ РАХ), любимой всеми поколениями художников, когда-либо учившихся в ней.



Александр Трошин  
Зимние яблоки  
1986. Офорт

# великолепная семерка

## ПРОСМОТР В МАСТЕРСКИХ ЖИВОПИСНОГО ФАКУЛЬТЕТА

АЛЬБИНА АКРИТАС

Закончился очередной учебный год. В Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова состоялся просмотр студенческих работ – событие значительное и для студентов, и для преподавателей. В июне по сложившейся традиции для подведения итогов учебного года в институте состоялось выездное заседание Президиума Академии. Президиум совместно с Ученым советом института ознакомился с работой всех мастерских вуза.

МАСТЕРСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ живописи руководит Е.Н. Максимов с четырьмя своими коллегами: И.Л. Лубенниковым, С.А. Гавриляченко, В.Н. Слатинским и В.П. Мясоедовым. В мастерских тесновато: этот вид изобразительного искусства сейчас востребован, молодежь тонко чувствует, что строительный бум в стране сделает все более востребованными мозаики, фрески, витражи и т.д.

На стенах аудитории представлены грамотно, талантливо написанные постановки – одна, две фигуры, одетые и обнаженные. В них ясно прочитывается задача – создание пластической и цветовой гармонии. Несколько работ с пятнами солнечного света на телах и драпировках исполнены уверенно и красиво – не по-ученически. Явных удач много. А просчеты минимальны на общем фоне, они неизбежны в период обучения. Представленные росписи макетов строящихся храмов, спорткомплексов, кафе и других объектов отмечены профессиональным пониманием внутреннего пространства. Хотелось бы, чтобы хотя бы часть из них была реализована. Чувствуется желание молодых художников сделать интерьеры не только функциональными, но и с особой атмосферой.

Большим количеством учащихся и яркой спецификой отличается также театральная мастерская. Ею руководит маститый, мудрый, опытный мастер, потомственный художник театра М.М. Курилко-Рюмин и его коллеги – художники Р.И. Лебедева и О.И. Ардимасов.

На просмотрах этой мастерской попадаешь в особый мир – сказочный по красоте постановок, сверкающих аксессуаров, фигур и натюрмортов. Студенческий просмотр здесь – это тоже театр. Опыт организации сценического пространства во всем – и в самой аудитории, и в макетах – завораживает. Мягкий серый шелк, траурными складками упавший на край макета, создает ощущение высокой трагедии, а рядом пестрый Петрушка вот-вот появится из цветных и золотых треугольников, еще рядом – мир, вроде бы наш сегодняшний, но и слегка вчерашний, мир очень древний... и немного завтрашний. Вся эта фантазмагория реализована в безошибочных, а порой и прекрасно-бесшабашных композициях.

Будем надеяться, театр обретает в сегодняшних студентах подвижников преданных, талантливых и грамотных.

Батальная мастерская Н. Соломина и его товарищей – А. Голышева и В. Мокрушина – не очень давно, но уже завоевала прочное место в учебном процессе института. Гусары, кавалергарды, конногвардейцы, барабанщики... В этих персонажах и постановках чувствуются увлеченность историей, скрупулезная работа над материалом. Но от радно, что точное соответствие исторической документации не гасит эмоциональную выразительность композиции, а способствует развитию.

Возможно, одна из причин этого – частое посещение студентами воинских музеев частей и мест нашей боевой славы. Ребята бывают на полях бывших сражений, встречаются с ветеранами, семьями фронтовиков... Фактологическая достоверность дает результаты: композиции сделаны неравнодушно и старательно, они трогают даже многоопытных художников, участвующих в просмотре.

В мастерской, руководимой Т.Г. Назаренко и ее сподвижником В.Н. Русановым, тоже стараются воспитать в своих учениках активное отношение к сегодняшней жизни, реалиям мегаполиса – его радостям



Члены Президиума  
на просмотре  
в институте  
им. В.И. Сурикова



Студенческие работы.  
Ректорский просмотр  
2008 года

и его бедствиям, его красоте, соблазнам и катаклизмам. Все это становится темами студенческих композиций. Щемящая социальная нота, свойственная живописи руководителя, явственна и в работах студентов, даже порой в ущерб живописным качествам, молодые художники больше озабочены стремлением вызвать у зрителей сочувствие к калекам, бомжам, бездомным животным.

Я как живописец знаю, как трудно совместить красоту живописи с острыми социальными проблемами. Татьяна Григорьевна сильной рукой и добрым сердцем ведет своих питомцев по тернистому, но очень благородному пути в искусстве.

И, думаю, это даст свои результаты. А потери в форме... Да полноте, они же студенты, ее ученики! Они еще такие молодые, наберут.

Мастерская В.М. Сидорова и его коллег С.И. Смирнова и С.А. Сиренко – солидная, основательная, убедительная. Глубоко продуманные постановки просты до аскетизма, высокие требования, серьезные задачи в рисунке и живописи, композиции.

Общая идея – внешняя и внутренняя цельность произведения. Гражданские сюжеты выверенные, точные. Пленяет душу эта ностальгическая простота, прозрачная ясность внутренних состояний. Точно выстроенные формы – плоскости стен, окон, пространства пейзажа, интерьеров и фигур в них.

Мир здесь строится по пластическим мотивам русской классики, российским мотивам. Здесь нет запрещающих правил, наоборот, насколько я знаю Валентина Михайловича, студентам предоставлена полная свобода... Но, видимо, общее умонастроение мастерской с давно устоявшимися эстетическими предпочтениями, традициями, не может не влиять на молодые умы и души.

В мастерской В.Н. Телина вместе с ним успешно преподают А.Н. Суховецкий и Ю. Грищенко, профессиональные художники. Мне эта мастерская нравится. Здесь много разнообразия, причем грамотного разнообразия. Постановки отличаются гармоничным подбором аксессуаров и нестандартными, но и не вычурными позами моделей. Все просто, но как-то по-особенному, по-своему. Это естественно, ведь руководитель мастерской – художник яркой индивидуальности.

У Владимира Никитовича все мягко, душевно. Его студенты рисуют фигуры крепко, пишут плотно, цельно, цветно, с интересом к деталям. Детали, оказывается, совсем не мешают хорошей живописи, вопреки некоторым мнениям. В мастерской Телина понимают, что ноги, руки, пальцы – это ведь так красиво! Пластическая гармония, мягкость, основательность – таково впечатление от мастерской.

А вот и мастерская, где руковожу я, А.Г. Акритас вместе с коллегами, Ю.А. Шишковым и Н.Н. Коротковым. Наша мастерская небольшая, но это позволяет разбираться с работами каждого студента подробно и внимательно. У нас одна общая задача – научить профессиональной грамоте

и этим помочь в дальнейшем успешно преодолевать трудности, которые возникают у каждого художника. Композицию студенты должны чувствовать; не только понимать разумом, но и чувствовать нутром, цветовая гамма работы должна очаровывать зрителя, а рисунок строить форму. Как сказал Леонардо да Винчи, «живопись, скульптура и архитектура – три родные сестры, но все они – дочери рисунка».

Когда-то мой учитель В.И. Шушаев учил нас, лишь ненадолго взглянув на модель, повернуться к ней спиной и рисовать.

Следуя такому совету, молодой художник сможет после окончания института свободно выбрать свой путь: стать реалистом, кубистом, абстракционистом, изготовителем перформансов и инсталляций. Но это только потом, имея в активе классический фундамент профессии. И еще, при всех методиках и суровостях обучения нужно непременно сохранить ту божественную искру, что зовется талантом. Она у каждого своя, индивидуальная, неповторимая.

Следуя этим постулатам, мы стараемся в мастерской делать простые, ясные постановки, ставить понятные задачи, стараемся приучить ребят к самодисциплине, к творческому мышлению и непрерывной профессиональной работе и руки и глаза.

Просмотры на первом и втором курсах живописного факультета оказались тоже очень поучительными.

Преподаватели Е.Н. Трошев, В.П. Мясоедов, Н.А. Дубовик, С.Н. Шильников, А.Т. Салахова, С.П. Оссовский, С.Н. Пономарев, с моей точки зрения, просто подвижники: за мизерную зарплату они занимаются в переполненных аудиториях с одаренными и не очень... одаренными, но весьма старательными ребятами. Однако этим преподавателям можно и позавидовать: они имеют дело с еще «несмятой травой».

Сколько доверия к наставникам, желания понять задачи и осуществить цели и в работах начинающих художников! Они еще не знают искушений легких дорожек подражаний, соблазна угождать власти и прогибаться перед кошельками... В институте если и есть такие настроения, то они почти незаметны. Зато очевидны любовь к профессии и высокий фанатизм, который рождает настоящее искусство.

Вообще надо сказать, что институт уникален, такого нет ни в Европе, ни в Азии, ни в Америке. Я бывала во многих странах, интересовалась системами образования. Так что, суриковцы, вам выпал подарок судьбы – получить образование в нашем институте! Растите в себе любовь к нашей трудной и прекрасной профессии. И.Е. Репин написал в письме к В. Стасову: «Искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радость жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница – неизлечимо. Где бы я ни был, чем бы ни развлекался, кем бы ни восхищался, чем бы ни наслаждался, оно всегда и везде в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях, лучших, сокровеннейших».

# просмотр на факультете скульптуры

ВАЛЕРИЯ МИНИНА



**ПРЕПОДАВАТЕЛИ ФАКУЛЬТЕТА:** академик, заслуженный художник РФ А.В. Балашов; декан факультета, профессор И.И. Черапкин; народный художник РФ, профессор В.Н. Кошелев; заслуженный художник РФ, профессор А.В. Тарасенко; народный художник РФ, профессор Н.И. Боровский; заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, профессор Г.М. Манизер; народный художник России, академик, профессор С.Н. Присекин; народный художник РФ, академик Н.В. Колупаев; заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения О.В. Яхонт; заслуженный художник РФ, академик Д.Н. Тугаринов.

Факультет скульптуры сравнительно немногочисленный, это две персональные мастерские А.И. Рукавишниковой и М. Переяславца. Оба они крупнейшие мастера современного пластического искусства, народные художники России, академики.

Обучение на факультете ведется с твердой ориентацией на основы академической школы. Учебный процесс построен на основе последовательного освоения законов мастерства.

На 1-м курсе студенты постигают методы построения каркаса скульптуры с учетом ее размера, тяжести, характера движения, лепят композиции из трех предметов и плоскости (куб, шар, конус и т.д.), этюд головы, небольшие фигуры сидящей обнаженной натуры, а также работы на свободную тему, рассчитанные на творческую импровизацию.

Далее задачи постепенного усложняются. Больше внимания уделяется классическому рисунку, копированию античной скульптуры и ее отдельных частей (голова, ухо, стопа), работе над композиционным портретом с аксессуарами, обнаженной натурой – приобретает

знание анатомии, конструкции и пластики живого тела, умение лепить фигуру человека. Педагоги развивают у студентов умение мыслить пластическими категориями, добиваться цельности композиционных решений, выразительности силуэта.

На 4-м курсе студенты защищают малый диплом (композиция на свободную тему), позволяющий судить о профессионализме, особенностях дарования и творческом потенциале.

Пятый курс – это подготовка материала к большому диплому, а также выполнение скульптурных композиций в городской или природной среде совместно с кафедрой архитектуры. Навыки взаимодействия молодых скульпторов и архитекторов еще в стенах вуза для решения задач синтеза крайне актуальны в наше время.

В ходе просмотра Президиум Академии отметил новизну и оригинальность учебных методов, их связь с реалиями современной практики. Особое внимание привлекли композиции, связанные с решением пространственных задач, профессионально выполненные портреты, грамотно построенные этюды обнаженной натуры. Вероятно, требовательность педагогов, строгая система оценок на кафедральных просмотрах студенческих работ дает свои положительные результаты в конце учебного года.

Особое внимание на просмотре было уделено малым дипломам студентов 4-го курса мастерской Профессора М.В. Переяславца. В 2008 году она является выпускающей. Набор в мастерские А.И. Рукавишниковой и М.В. Переяславца осуществляется поочередно через год. Тематика работ – «Карусель», «Икар», «Монгольская степь», «Зеркало», «Велосипедисты. Падение», «Осетинская легенда», «Лето», «Фигуристка», «Ци Бай Ши» и др. – говорит о сложности поставленных художественных задач, требующих и профессиональной зрелости, и умения создавать скульптурный образ, свободно живущий в пространстве. Большинство малых дипломов получили отличные оценки. Работу «Монгольская степь» О.Б. Колосовой, было рекомендовано отлить в бронзе и отметить медалью Российской Академии художеств «За успехи в учебе».

Президиум, высоко оценив профессиональную подготовку студентов, сделал ряд замечаний и рекомендаций. Обратили внимание на часто невысокое качество рисунков, особенно на младших курсах, где закладываются основы художественного мастерства.

Педагогам рекомендовано давать больше заданий на выполнение рисунков с известными гравюр, на копирование классических образцов. Было также высказано пожелание активизировать на старших курсах совместную работу с факультетом архитектуры, которая в настоящее время практически не ведется.

Президиум поручил администрации вуза решить вопрос о дополнительных учебных помещениях для факультета скульптуры.

На заседании было принято решение об организации ежегодных обменных выставок учебных работ студентов и произведений педагогов между двумя академическими институтами – Суриковским и Репинским.



# просмотр на кафедре графики

АНАТОЛИЙ ЛЮБАВИН

**ФАКУЛЬТЕТОМ ГРАФИКИ** заведует народный художник России, действительный член РАХ О.М. Савостюк, являющийся также руководителем мастерской графики и плаката. Отсюда начинался ректорский просмотр.

В мастерской плаката наибольший интерес вызвали остроумные, полные ассоциативных и смелых композиционных решений плакаты на социальные, политические, театральные темы.

Студенты проходят ознакомительный курс плаката на втором году обучения, и, как правило, работы у них нарисованы – выполнены руками, а итоговые плакаты четвертого курса чаще всего – уже на компьютере. Они готовы к печати, в них закреплено приобретенное мастерство.

Надо отдать должное педагогам И.Т. Овасапову, Л.Я. Левшуновой, Г.В. Шуршину – их постановки характеризуются большими, ясными формами, лаконичностью цветового и ритмического строя. Уже в постановках студенты осваивают пластический язык современного плаката. Рисунки, выполненные на планшетах большого размера, больше натуральной величины, живопись яркая и производит цельное впечатление. После посещения плакатной мастерской у высокой комиссии осталось ощущение радостного, солнечного мира.

Станковая мастерская под руководством народного художника России, члена-корреспондента РАХ А.И. Теслика продолжает традиции, заложенные Н.А. Пономаревым и Б.А. Успенским. Особое внимание педагоги А.Б. Якушин, А.А. Любавин уделяют пластической организации графического листа или живописного полотна. При постановке природы тщательно отбираются предметы, атрибуты, соответствующие заданной пластической теме: тональной разработке, ритмическому построению, композиционному решению. Ректорский просмотр отметил выразительность постановок, использованных и для рисунка, и для живописи. Решив задачи в рисунке, студенты успешней справляются с поставленными задачами в живописи.

Президенту РАХ З.К. Церетели понравился высокий уровень работ по композиции третьекурсников станковой мастерской. Центральное

место в композиционных заданиях отведено жанровой теме, где главный герой – человек.

Мастерская книги продолжает традиции классической русской иллюстрации. Руководитель мастерской заслуженный художник РФ Ю.В. Иванов вместе с Г.А. Мазуриным стараются задания по рисунку и живописи связать с содержанием книги, предметным миром. Это могут быть ампринные вазы или керосинки коммунальных квартир. Работы студентов здесь небольшие по размеру, в отличие от плакатов.

Помимо академических заданий, предусмотренных программой, студенты разрабатывают макет книг – от обложки до иллюстраций. Наиболее интересными на просмотре показались итоговые книжные проекты студентов четвертого курса.

Особенностью графического факультета является изучение разнообразных печатных техник в мастерских офорта, литографии, линогравюры и шелкографии. Мастерские содержатся в прекрасном состоянии. Педагоги А.Б. Суворов, Н.Л. Воронков, А.М. Шелегеда, Б.Ф. Бельский – настоящие энтузиасты своего дела и умеют передать творческий настрой студентам.

Сильной стороной постановок графических мастерских всегда был натюрморт, он помогает студентам понять специфику изучаемой техники.

С увлечением, допоздна работают студенты в эстампных мастерских.

У каждой техники свои средства выражения, поэтому студентам приходится преодолевать сопротивление материала, постигать его пластические возможности. В эпоху компьютеров, тотального ксеркса изучаемые на факультете тиражные техники дают возможность почувствовать ценность уникальности.

Ректорский просмотр прошел в атмосфере доброжелательности, живого общения, педагоги кафедры с пониманием отнеслись и к похвалам, и к советам, высказанным по поводу работы кафедры.



# молодые архитекторы проектируют город

ВАЛЕРИЙ РЖЕВСКИЙ

В ИЮНЕ В ЗАЛАХ Российской Академии художеств состоялась защита дипломных проектов архитектурного факультета Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. Это второй выпуск самого молодого в институте факультета, и поэтому факультету уделяется особое внимание педагогического состава и администрации вуза, как к самому младшему в семье.

Забора эта видна сразу: чистые и светлые аудитории, коридоры наполнены архитектурной экспозицией, академической скульптурой. В холлах диваны и ковры; огромный жидкокристаллический телевизор, подаренный ректором; новая мебель, кульманы, компьютеры...

Это создает необходимую атмосферу для обучения тех, кто завтра окончив этот известный во всем мире вуз, будет сам формировать новую среду обитания человека, создавать новую архитектуру.

Растет число студентов на факультете, крепнет его педагогический состав. На кафедру пришли работать опытные архитекторы-педагоги, педагоги-практики, создана студенческая архитектурная мастерская.

Дипломные проекты выпускников архитектурного факультета 2008 года рекомендованы Государственной экзаменационной комиссией на международную выставку-смотр. Высокую оценку данной работе дал президент Российской Академии художеств З.К. Церетели.

Действительно, диплом в этом году необычен. Студенты 6-го курса разработали уникальный проект нового города, который будет носить имя космонавта Юрия Алексеевича Гагарина. На месте его приземления, недалеко от Саратова, на берегу Волги, должен вырасти международный молодежный туристический город-спутник с мемориальным комплексом, экспоцентром и музеем Гагарина.

Дипломников в этом году, как и в прошлом, четверо. Александр Воронов, Екатерина Выткалова, Диана Быкова и Александр Берестюк работали над общей темой – «город Гагаринград», каждый разрабатывал свою часть.

Так, Александр Воронов проектировал в составе мемориального комплекса музей Гагарина в виде «стартового стола» с ракетой «Восток» и международный выставочный экспоцентр «Млечный путь», а Катя и Диана – международные молодежные туристические комплексы.

Александр Берестюк предложил свой вариант жилого района нового города – из мобилхаусов – модулей полностью заводского изготовления. Причем по его замыслу все мобильные домики можно делать



на местном предприятии – Троллейбусном заводе города Энгельса.

Обстановка, в которой рождались эти проекты, была творческой, в мастерские приходили ученые, инженеры и космонавты – дважды Герой Советского Союза, летчик-космонавт П.Р. Попович, Герои Советского Союза, летчики-космонавты И.П. Волк и А.Н. Баландин. Они стали для ребят не только консультантами, но и старшими товарищами.

Проекты, представленные к защите, поразили опытную Государственную экзаменационную комиссию проработкой, качеством проектного материала да и объемом. Шутка ли – 72 квадратных метра чертежей, семь макетов размером по 4 квадратных метра!

Такой объем под силу крупной проектной мастерской, а здесь сработала «великолепная четверка». Конечно, им помогали, или, как принято говорить у архитекторов, «рабствовали» ребята с младших курсов.

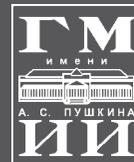
И эта старая, добрая традиция архитектурных вузов родилась и на нашем факультете: старшие ребята учатся «управлять» младшими, а младшие – учатся добиваться качества, масштабности проекта. А сколько они познали тонкостей макетирования, сделали маленьких открытий для себя: домик из скрепок, купола из химических колб, ракеты для экспозиции из шариковых ручек и таблеток... Для младших период «рабства» – дополнительная учеба.

Мастерская дипломная работа, конечно, потребовала не только полной самоотдачи от студентов, но и значительных материальных затрат.

Каждому дипломнику были созданы идеальные условия: выделены индивидуальные мастерские, институт приобрел и безвозмездно передал студентам пенокартон, фотобумагу, картриджи для плоттера, макетные коврики... Студенты искренне благодарны всем, кто оказал помощь в выполнении проекта – администрации вуза, бухгалтерии, службе снабжения и, конечно же, нашему ректору – народному художнику, вице-президенту Российской Академии художеств А.А. Бичукову. Без трепетного отношения к студентам, его воли и настойчивого характера, без его любви к родному институту невозможно представить «Суриковку» сегодня.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА  
КУНСТХАУС И ФОНД АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ, ЦЮРИХ  
ФОНД БЕЙСЕЛера, БАЗЕЛЬ



# АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ

ЖИВОПИСЬ  
ГРАФИКА  
СКУЛЬПТУРА

(ИЗ СОБРАНИЙ ШВЕЙЦАРИИ)



С 17 СЕНТЯБРЯ ПО 20 НОЯБРЯ  
В ПОМЕЩЕНИИ МЛК  
ВОЛХОНКА, 10

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР:



ИНФОРМАЦИОННЫЕ СПОНСОРЫ:



ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА:

**КУЛЬТУРА**

**интерьер**

**ДИ ИСКУССТВО**

**Московская правда**

# библейские работы мая митурича

МАРИЯ ЧЕГОДАЕВА

## biblical works of may miturich

MARIA CHERGODAEVA



Май Митурич. Иллюстрация к «Маугли» Р. Киплинга  
1988. Бумага, акварель, белла. ммси

В наше апокалипсическое время к текстам Ветхого и Нового Заветов обращаются многие художники самых разных направлений, религиозных убеждений и взглядов. Библейские сюжеты, веками составлявшие важнейшую тему мирового изобразительного искусства, а в XX веке отошедшие далеко на задний план, почти забытые, вновь обретают первостепенное значение не только в церковном искусстве – иконописи, монументальных росписях восстанавливаемых храмов, но и в современной станковой живописи, графике. Библия заново прочитывается глазами современных людей, казалось бы, давно утративших веру, выросших в атмосфере атеизма, скептицизма, материализма.

In our apocalyptic times many artists of different styles, different religious beliefs and different views took texts of the Old and New Testaments as an inspiration. For centuries a central topic of fine art, biblical scenes shifted away into the background in the twentieth century, being almost forgotten. However, at the moment they gain their importance once again, and it's not only church art-icon painting and monumental painting in resurrected and reconstructed temples, but also up to date fine arts-paintings and graphics. The Bible is once again read through the eyes of contemporary men, who grew up in the atmosphere of atheism, skepticism and materialism, people who seemingly lost the faith long time ago.

для МАЯ МИТУРИЧА обращение к Библии на первый взгляд неожиданно: вплоть до 1990-х годов он не рисовал ничего подобного, а по существу, закономерно. Художник, многие годы отдавший иллюстрированию книг для детей, создавший удивительные по ясности мировосприятия, чистоте и светлой радости прочтения Маршака и Чуковского; японских, английских, русских сказок; «Одиссеи» Гомера и «Маугли» Киплинга, «Алисы в Стране чудес» Керролла и «Питера Пэна» Барри; в своих акварелях, рисунках, масляной живописи буквально воспевавший незамутненный, первозданный мир природы Подмоскovie и Гималаев, Японии и Сахалина, не мог не обратиться к книге, созданной людьми, столь же близкими к природе, к божественному «началу начал», сколь близки по сей день охотники, оленеводы, рыболовы. Близки все, без исключения, дети мира.

Сделанный в 2006–2007 годах цикл больших картин на темы первых книг Ветхого Завета всеми своими «корнями» уходит в творчество Мая Митурича – иллюстратора и пейзажиста. В этих картинах «отозвались» и веселые контрасты чистых красок «Сказок дедушки Корнея», и прозрачность морских просторов и скалистых берегов Эллады, иллюстраций к Гомеру, и пейзажей, сделанных художником в его путешествиях на греческие острова. Из «Книги джунглей» Киплинга перешли в «Библию» Митурича и таинственная сказочность природы, и ее жестокость, и бесконечная жалость к детенышам, беспомощным существам, обреченным на гибель беспощадным миром джунглей. От фрески в Палеонтологическом музее, сделанной Маем Митуричем и его другом, прекрасным художником Виктором Дувидовым и изображающей первобытный лес, первобытных вымерших животных, «проникли» в библейские картины стволы бамбука, хвощи и цветы лотоса, древние, как Сотворение мира.

К мифологическим, ветхозаветным сюжетам Май Митурич впервые обратился в 1992 году, когда им был написан очень «вольный», почти «абстрактный» в своей призрачной условности Георгий Победоносец. Столь же уникальны были в творчестве Мая Митурича и две большие картины на мифологические сюжеты: «Золотой век» и «Изгнание». В первой три светлые, легкие, как воздух, фигуры простирают руки к белому диску светила, поют ему гимн – и кажется, сама живопись звенит, звучит какой-то удивительно чистой нежной мелодией. Все искусство Митурича – отголосок «золотого века», воплощение мечты человека о счастье единения с природой, о мировой гармонии. «Изгнание» – хрупкие белые фигурки Адама и Евы как наскальный рисунок на глыбе камня, охваченной, отторгнутой, как бы отколотой от массива гор темной извивающейся гигантской полосой то ли трещины, то ли змия, того, что был «хитрее всех зверей». Летят, распластав крылья, прогоняют изгнанников три недобрые птицы, темные, как змий, и убегают из рая вместе с несчастными детьми белые звездочки цветов, сползают к переднему краю картины, исчезают за краем.

Новые работы и близки тем, прежним, и отличаются от них своей четкой литературной определенностью. Весь цикл носит единое название «Козни змия» и объединяется этой темой: «Адам и Ева. Грехопадение»; «Изгнание из рая»; «Ноев ковчег. Всемирный потоп»; «Вавилонское столпотворение»; «Жертвоприношение Авраама»; «Сусанна и старцы»; «Умаление змия» – все они повествуют о роковой для людей роли зла, олицетворенного в змие, свращающем, искушающем людей, противостоящем Божественному началу в человеке.

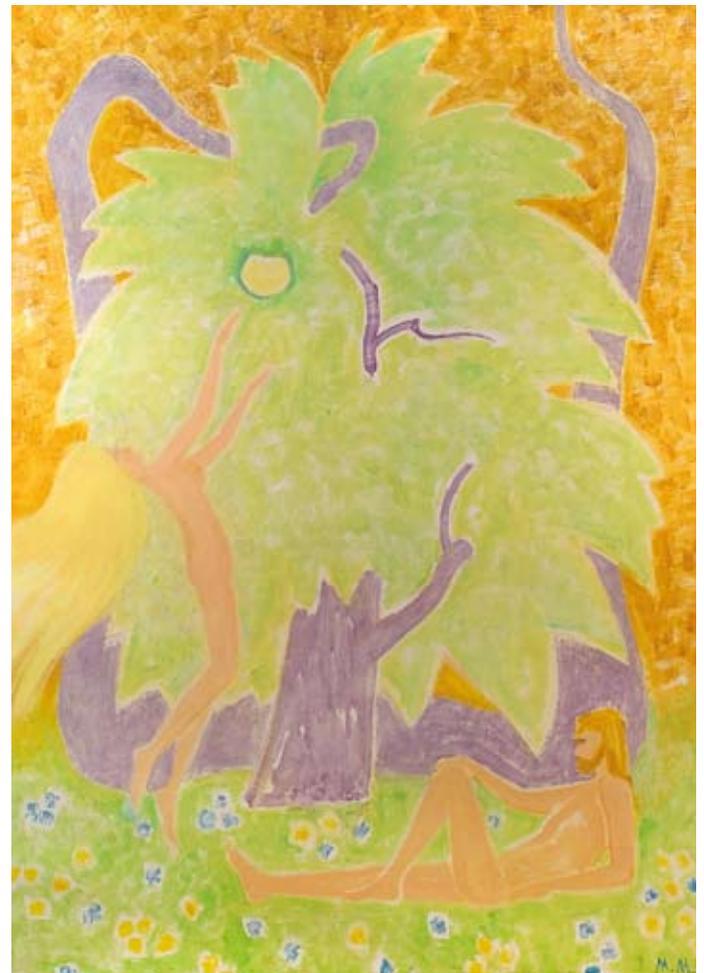
«Грехопадение» (2006). Легко, почти призрачно прописанный маслом большой холст – тонкая гармония светло-зеленого, золотистого, розового. В этом туманном, как сон, видении райского

ONE MAY CONSIDER conversion of May Miturich to the Bible and biblical motives as unexpected turn: up to 90s he had not painted anything like that; but, in fact, it was a natural development. The artist, who dedicated many years to illustration of children books, who created a wonderful world of shining, serene and bright joy accompanying reading of Japanese, British or Russian fairy tales; who gave shapes and forms to "Odyssey" of Homer and "Maugli" of Kipling, "Alice in Wonderland" of Carroll and "Peter Pan" of Barrie; could not turn his back to the book created by people so close to nature, so close to divine "in the begin of the beginning".

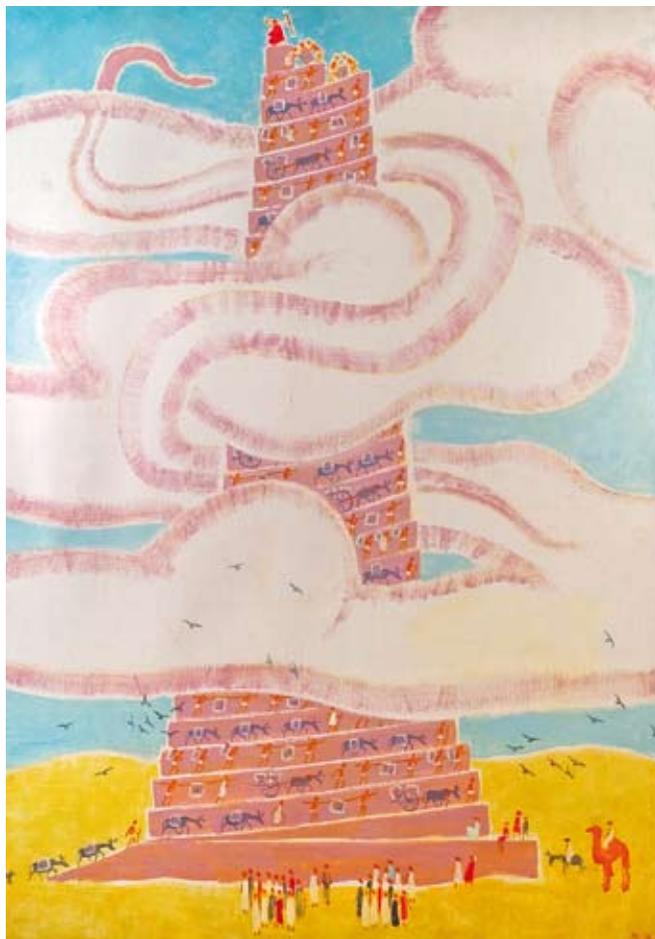
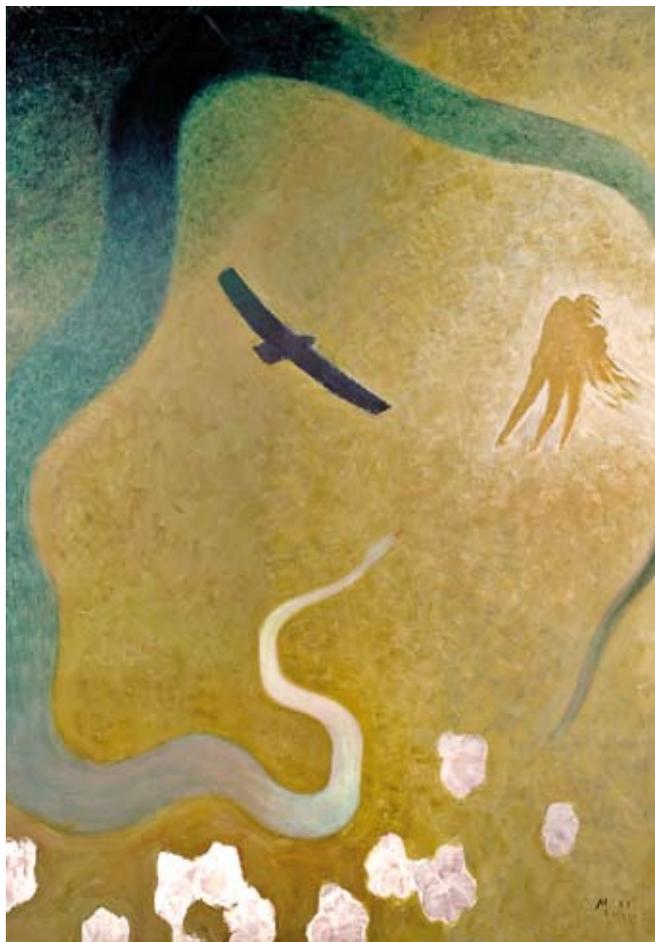
To the mythological motives from Old Testament May Miturich came first in 1992, when he created very "free", in its elusive conditionality almost "abstract" "St. George Pobedonosets" ("St. George the Victor"). Equally unique have been two large paintings of May Miturich with mythological motives: "Golden Age" and "Exile".

His works of the late period are similar to those earlier as well as dissimilar: difference is in their clear literal explicitness. The whole cycle has a single name "Kozni Zmiya" (Perfidious Snake). Uniting topic are "Adam and Eve. Original Sin"; "Exile from paradise"; "Noah's ark. World flood"; "Babylonian confusion of languages"; "The Sacrifice of Abraham"; "Susanna and the elders"; "Degradation of Snake" - all of them tells of fatal role of evil for the people, epitomized in Zmiya (Snake), deviating, tempting and provoking people, standing against all good and divine in man.

Грехопадение  
2006. Холст, масло



Изгнание из Рая. 2006. Холст, масло  
Вавилонское столпотворение. 2006. Холст, масло



сада такими же легкими призраками предстают и спокойно лежащий на траве Адам и Ева, тянущаяся к соблазнительному яблоку, только ветви «древа познания добра и зла» обретают более темный лиловато-серый цвет. Сливаясь с ними, оплетает всю сцену коварный змий – и ствол, и ветви, и камни, и он сам, искуситель, повинный в грехе поверивших ему детей.

Змий таинственно присутствует и в других «ветхозаветных» картинах Мая Митурича 2006 года, сделанных буквально на одном дыхании. «Жертвоприношение Авраама». На вершине конуса охристо-золотистой горы крохотный Авраам заносит нож над телом покорно лежащего на камне-алтаре совсем уж крохотного ребеночка Исаака, а над ними в пространстве необъятного светлого неба возникает огромный, как облако, белый ангел, останавливающий готовый вонзиться в тело жертвы нож. А на первом плане, у подножия горы среди серых камней, притаившись среди них и приняв их окраску, предвкушает убийство мальчишка змий, рискнувший «искусить» самого Бога, заставить его совершить непоправимое зло.

Змий царствует и в сцене «Всемирного потопа» – причудливом сочетании красивой поэтической сказки – перламутрово-синезеленого моря с грядами белых зигзагов волн и маленьким золотистым ковчегом, одиноко носящимся на поверхности вод – с горестной, вполне реальной трагедией. Все пространство под водой составлено из тонко, одним контуром очерченных тел – людей и животных, погубленных безжалостным потопом. Только прожорливые акулы блаженствуют на этом, выпавшем им на долю неслыханно щедром «божественном пиру» да ликует змий – родственное водным стихиям земноводное, неуязвимое для потопа...

И уже в полной мере олицетворением беспощадного зла является змий в «Изгнании из рая» – новом варианте этой сцены, захватившей воображение художника еще в 1997 году. Картина обрела более тонкое цветовое звучание; ее зрительным и смысловым центром четче обозначились маленькие, очень изящные, золотистым силуэтом выступающие на фоне светлого блика и озаренные им, как солнечной короной, фигурки Адама и Евы. Изгнанники рая, уносящие в себе его отсвет, выступают резким контрастом к надвигающейся на них сизо-черной тьме – огромной дуге змия, обвивающего «свет», стремящегося удушить его. «Сподручником» змия предстает Ворон, черным крестом пикирующий вниз, угрожая несчастной паре, да иное злое звучание обретают белые соцветия на первом плане – цветы зла. Не Бог, не ангел с мечом – это змий лишил человечество рая...

«Вавилонское столпотворение». Стройная розовая башня возносится к голубому небу, и по ней спиралью поднимаются сопровождаемые погонщиками ослики и верблюды, везущие строительные материалы вверх, туда, где идет работа и гордо указывает на небо «главный архитектор» в красной тунике. Поднимающиеся по спирали караваны образуют декоративный фриз на башне, напоминающий древнеегипетские росписи, и вся сцена пронизана духом самозабвенного радостного творчества людей, крохотных, как муравьи. Но злое облако оплетает башню коварный змий, и мечутся вокруг нее злые птицы... Противостоящее божественному творчеству созидание во имя гордыни, из претензии на прерогативы Бога обречено на разрушение...

«Сусанна и старцы». На первом плане обнаженная, легко очерченная женская фигура осторожно ступает в воду, а позади, из густых зарослей деревьев жадно смотрят на нее уродливые старческие лица, и, сливаясь с ними по цвету, свисает сверху «союзник» и «наставник» этих бессильно-похотливых старцев – маленький, но все еще вредный змий.

В последней картине – «Умаление змия» – все пространство холста заполняет красивый «первобытный» пейзаж и откуда-то изнутри просвечивает, прорывается то ли окно, то ли чей-то горящий глаз, а



Сусанна и старцы. 2006. Холст, масло



Жертвоприношение Авраама. 2006. Холст, масло

спереди справа в крохотной лужице змий, ставший совсем уж жалкой змейкой, пытается поймать удирающих от него лягушек.

В этих «библейских» холстах, приближающихся по технике масляной живописи к акварели, написанных прозрачно, легко, открытыми чистыми оттенками золотистого, розового, голубого, зеленого, серо-лилового цвета, пронизанных светом, звучит нота грусти и чувства какой-то незаслуженной человеком несправедливости, зло, олицетворенное в змие, беспощадное к людям, надвигается на них, губит, мучительно искушает. Зачем? За что подвергнут страшному испытанию несчастный Авраам, такой крохотный и слабый перед лицом грандиозной божественной силы, явившейся в облике ангела, заполонившего все небо?

Неужели и впрямь являла угрозу Богу хрупкая башня, не достигавшая облака?

Почему понадобилось обречь все роды людей и животных в пищу торжествующим акулам?

Такое неожиданное ощущение в сочетании с детской непосредственностью и яркой сказочностью заставляет предположить, что Май Митурич – художник, смотрящий на мир чистыми детскими глазами, ощущающий мир с детской непосредственностью, прочитал тяжелые, грозные, полные мистической силы строки Ветхого Завета так, как мог бы прочесть и осмыслить ребенок, подмечающий то, что веками проходило мимо сознания взрослых. Что во время Всемирного потопа остались – не могли не остаться невредимыми рыбы, злые акулы-каракулы... Что только вчера родившие-

ся на свет Адам и Ева были не исполненными гордыни ослушниками, а детьми, шаловливыми и невинными, как все детеныши мира... Что сокрушение Вавилонской башни подобно тому, как неизбежно разваливается старательно воздвигнутый ребенком на пляже песочный замок...

Зло не в людях, не в их изначально греховной природе – оно вне человека, «внеположно» людям. Именно так ощущают дети. Ребенок, нашаливший, сотворивший что-то дурное, знает, что поступил нехорошо.

«Не я, мною, мною!» – отмахивалась великая Ермолова, когда после спектакля восторженные поклонники говорили: «Как вы чудесно играли, Мария Николаевна!» Как многие гении, Ермолова ощущала: ею творит Бог.

Но «творить мною» может и зло – первозданный хаос, Сатана. Вселенское зло у Митурича, воплощенное в коварном змие, в конце концов умалется до жалкого червяка, умеющего «уловить» жалких старикашек, но не способного догнать прытких лягушат... Зло обречено на гибель, как это и подобает в сказке.

Пронизанный строго выверенным ритмом свет, радостное многоцветие в картинах Мая Митурича преодолевают тьму, торжествуют над злом, как торжествуют свет и светоносный цвет во всем его творчестве живописца, акварелиста, детского иллюстратора, удивительным образом «соединившегося» в этом ветхозаветном цикле, поэтической библейской сказке.

# стеклянные фантазии иржи шугайека

ЛЮДМИЛА КАЗАКОВА

## glass fantasies of jiri suhajek

LYUDMILA KAZAKOVA



**МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** процесс в области стеклоделия невозможно себе представить без участия в нем мастеров чешского стекла, и среди них Иржи Шугайека. Уже более трех десятилетий ни одна творческая акция в Чехии и за ее пределами не проходит без участия этого автора, ни одна публикация о чешском стекле не обходится без упоминания его имени. Яркий самобытный путь Шугайека в стекле отмечен десятками выставок, симпозиумов, получением многочисленных наград. В этом перечне заслуг и признаний отметим его избрание почетным членом Российской Академии художеств и состоявшуюся по этому поводу 13 марта 2008 года торжественную церемонию награждения соответствующими регалиями. В России (а прежде в СССР) широко известны его уникальные произведения, украшавшие выставки или рождавшиеся на симпозиумах во Львове, Гусь-Хрустальном. Давние профессиональные отношения с российскими художниками стали творческим фактом биографии Шугайека.

Исключительность положения Шугайека среди художников-коллег состоит в том, что он великолепный мастер–выдувальщик, а потому большинство уникальных работ рождается в авторском исполнении у стекльной печи, где происходит непосредственное соприкосновение с материалом. Артистизм его работы проявляется в импровизационной манере выдувания, в свободной игре с расплавленной массой стекла, когда важны и точность жеста мастера, и угаданность ритма движения в стремлении обуздать стихию материала. В годы обучения в Высшей художественно-промышленной школе в Праге, в классе всемирно известного в стекольном мире профессора Станислава Либенского, Шугайек

**IT WOULD BE IMPOSSIBLE** to imagine world of glassmaking art without the Czech glass artists Jiri Suhajek. For more than three decades any major art symposium in the Czech Republic or abroad would be unimaginable without the participation of this author. There would be no publication of Czech glass art without mentioning his name. Bold, distinctive and expressive is the creative path of Suhajek, marked by dozens of exhibitions, symposiums, receiving numerous awards. The long list of awards and acknowledgements would be incomplete without mentioning fact, that on March 13, 2008 he was elected a honorary member of the Russian Academy of Arts, in ceremony with all appropriate paraphernalia.

In Russia, even in former USSR, are widely known his unique creations, adoring exhibitions at glass art symposia in Gus-Khrustalny near the town of Lviv (Ukraine). Long-lasting professional relationships with the Russian artists have become a permanent feature of uh jek creative biography.

Outstanding position of uh jek among colleagues – artists is based on simple fact – he is a superb craftsman – glass-blower, accordingly most of his unique works is created individually at the glass furnace, where he can sustain direct contact with the material. Artistry of his work is evident in the manner of improvisation, in the unrestrained game with a mass of molten glass, and in the accuracy of important gesture of a master, who knows the right rhythm and the precise movement to achieve the highest virtue. Not a single work of uh jek remains unnoticed, each of his artistic creations is forcing the observer to stay, calling for meditation, to learn secrets of the glass. The motto of that great artist is eloquent: To be oneself both in life and in art!

стажировался в Королевском колледже искусств в Лондоне (1968 – 1971), где обучался мастерству выдувальщика и получил соответствующую аттестацию. Затем последовала работа в стекольных мастерских Венеции и Мурано, в академии Ритвилда в Амстердаме, в колледже декоративных искусств в Эдинбурге. Совершенное овладение ремеслом дало возможность свободного эксперимента в широком диапазоне формотворческих проявлений.

В то же время Шугайек – автор десятков дизайнерских проектов для массового производства на известных предприятиях Чехии, таких как «Мозер», «Кристалекс». С 1979 по 1994 год он работал в Институте культуры быта и одежды в Праге (УВОК), где успешно решались задачи художественного и технического развития стекольных предприятий. Образцы изделий для массового производства, созданные Шугайеком, неоднократно объявлялись лучшими дизайнерскими разработками года по итогам конкурсов, проводимых отраслевым министерством. Но главные творческие устремления автора находились в сфере эксперимента с авторской техникой горячего формования. Появившиеся в конце 1970-х годов скульптуры крупных размеров стали авторским знаком Шугайека. Стоящие, лежащие, сидящие женские фигуры в произвольных позах свободно располагались в пространстве, являя собой не столько женское изящество, сколько запечатленный автором в канонизированной им структуре и пластической выразительности излюбленный мотив свободной стекольной формы. При этом следует подчеркнуть уникальное техническое мастерство (высота некоторых фигур достигала двух метров), когда метод работы максимально выявляет новые грани выразительности материала. С помощью самого древнего приема выдувания Шугайек находит современный пластический силуэт максимально обобщенной формы, в то же время наделенной тончайшими нюансами природных свойств материала – его плотности и легкости, прозрачности и матовости. В серии фигур он нашел индивидуальный прием свободного моделирования, который характеризует сущность его творческого метода и, по признанию автора, означает «жизнь в стекле». Их смысловое содержание, переданное посредством жестов, пластического напряжения, темперамента, чешский критик М. Кливар определил как их «символично-экспрессивную жизнеспособность». Здесь уместно упомянуть о рисунках Шугайека, в которых угадывается структура его трехмерных стекольных композиций. Зарисовки фигур рождаются мгновенно, одним движением руки, не отрывающейся от листа бумаги, как говорит художник, «одним взмахом». Экспрессивные, динамичные тонкие линии, заплетенные в сложный рисунок, будто не имеют ни начала, ни конца и напоминают каллиграфическую скоропись.

В последующий период, в 1980–1990-е годы, в его творчестве усиливается концептуальное начало. Шугайек обращается к аллегорической системе символов, заключенной в морфологии флоры и фауны, его интересует тайна природы, «геологическая феноменология материи Земли», он увлекается познанием минералов, их строением. Интеллектуальные размышления художника вылились в создание целого цикла работ. Огромная роль в передаче смыслового содержания отводится цвету. Цвет в его работах – это не только декоративное качество стекла, он наделен эмоциональной силой воздействия, уподобленной природной энергии жизни. Живописное начало цвета проявляется в сложном по структуре орнаменте, в изображении цветка, птицы, в колористических нюансах декоративных панно, картин – пейзажей, буквально написанных стеклом.

Грандиозными по замыслу стали арт-объекты «Времена года», над созданием которых Шугайек трудился семь лет (1991–1998). Четыре объекта (высота каждого составляет около четырех метров) представляют собой конструкции, напоминающие роботов, готовых шагнуть в пространство. Сотни пластических деталей – ленты, налепы, капли, спирали, хаотично свитые в клубки-гнезда, собраны и расположены

в произвольном ритме на высоком металлическом каркасе, по форме напоминающем высокий стул-трон. Цветовое решение каждого из них соответствует времени года – белый, зеленый, красный и золотистый, при этом относительная изобразительность отдельных декоративных элементов вызывает ассоциации со снегом или травой, колосьями или летним зноем.

Следующей значительной работой стала композиция из цветного стекла «Горящий куст» – своего рода реплика на библейский мотив «Неопалимая купина». Как монументальная пластика высотой 2,6 метра она была создана в 2002 году для украшения гостиницы в Шанхае. Для автора в дальнейшем эта работа обрела сакральный смысл, как символ очищения и глубокого познания смысла вещей, существующих на границе с неведомым. Сотни перевитых жгутов, подобных развевающимся языкам пламени, из желтого, золотистого, розового, красного, рубинового стекла, разветвленных в пространстве, создают мощное поле эмоционального воздействия. Один из вариантов «Горящего куста» был представлен на выставке в Манеже в рамках Московского международного фестиваля искусств в 2008 году. В экспозиции весьма разнородной по составу и художественному уровню выставки этот трехмерный объект воспринимался прежде всего как декоративная доминанта пространства.

Живописное дарование Шугайека ярко и своеобразно раскрылось в настенных панно-картинах. Стекольная палитра красок, которой он технически свободно владеет, кажется безграничной. Благодаря прекрасному знанию минералов и металлов он подобно алхимику создает неповторимые по красоте живописные структуры, которые в толще материала обретают иллюзорную одушевленность, когда цветное пятно превращается в лист, в цветок, в драгоценный камень. Можно сказать, что каждая работа Шугайека не остается незамеченной, заставляет остановиться, призывает к размышлению, к познанию таинств стекла. Оставаться самим собой как в жизни, так и в искусстве – этому девизу следует большой художник.



# музейная находка

ЛЮДМИЛА ПОЛЯКОВА



Луи-Жак-Манде Дагерр  
Виды «художественных мастерских», 1839. НБ РАХ

**В НОЯБРЕ** 2007 года исполнилось 220 лет со дня рождения французского художника и изобретателя Луи-Жака-Манде Дагерра<sup>1</sup> (1787–1851).

Успешный художник-декоратор, ученик знаменитого Деготти, он много работал в театрах Парижа, и публика восторженно принимала спектакли с его декорациями. С увлечением занимался Дагерр и созданием пользовавшихся популярностью панорам городов Рима, Неаполя, Лондона, Иерусалима и Афин.

Но Л. Дагерр – творческий человек, он искал возможность передать в изображении объем и движение. Эти поиски привели Дагерра к открытию диорамы. В 1824 году за одну из диорам его наградили орденом Почетного легиона.

Талант художника и пылкий ум изобретателя у Дагерра успешно сочетались и дополняли друг друга. Новая идея завладела им – найти возможность «воспроизвести и удержать» изображения, получаемые в камере-обскуре. Четырнадцать лет Л. Дагерр одержимо работает над достижением задуманного.

Идея научного открытия иногда «носится в воздухе», и разные ученые независимо друг от друга находят решение одной проблемы. Так произошло и с открытием светописы. Во Франции Л.-Ж.-М. Дагерр и Ж.Н. Ньепс<sup>2</sup>, в Англии У.Г.Ф. Тальбот<sup>3</sup> многие годы работали параллельно, и каждый внес значительный вклад в разработку этой темы.

Наконец 10 августа 1839 года в Парижской Академии наук в торжественной обстановке знаменитый ученый Д.Ф. Араго<sup>4</sup> представил и «осыпал похвалами» изобретение Дагерра.

«Парижский живописец Дагерр, которому преимущественно принадлежит честь открытия, и его товарищ Ньепс после долгих разысканий и опытов достигли того, что световые отражения камеры-обскуры твердеют на металлических листиках и являются прекрасными кар-

тинками». Особенно важным это изобретение было признано для «археологии, путешествий и искусства».

Париж ликовал! Сам факт открытия светописы восторженные французы рассматривали «как благодетельный дар, которым цивилизация обязана французскому гению» – Л.-Ж.-М. Дагерру.

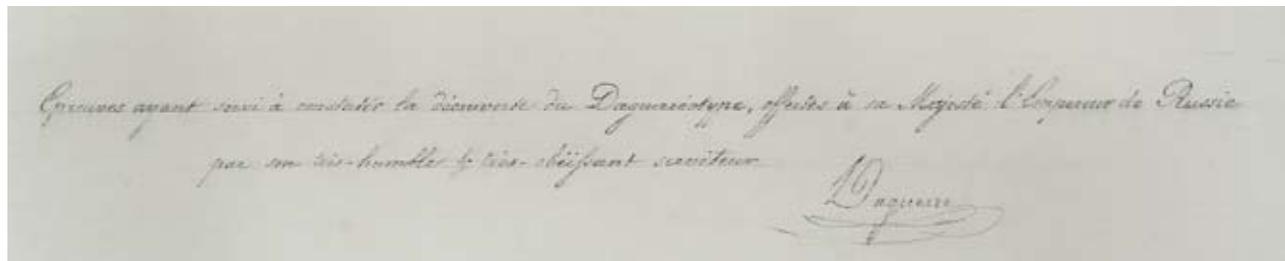
Вся Европа внимательно следила за процессом открытия светописы, и это действительно стало событием! Сегодня, спустя 169 лет, мы можем по достоинству оценить значение этого открытия.

Однако отношение современников к изобретению было неоднозначным. Одни возмущались: «Ничего не может быть противохудожественнее этих рисунков, исполненных бесчувственным солнечным лучом» и считали дагерротипы «детской игрушкой, любопытной, но совершенно бесполезной в художественной и житейской практике», «серыми, безжизненными рисуночками».

А французский журналист Жюль Жанен провидчески назвал дагерротип «будущим фамильным портретистом бесчисленного множества семей, которые до сих пор не могли даже мечтать о галереях предков...»

Неподдельный интерес к открытию светописы проявила Академия наук России. Для изучения нового изобретения в 1839–1841 годах едет в Англию, а затем во Францию член-корреспондент Академии наук Иосиф Христианович Гамель<sup>5</sup>. Он встречается в Лондоне с У.Г.Ф. Тальботом, во Франции с Л.-Ж. Дагерром. Под руководством последнего изучает новое изобретение, даже выполняет несколько фотографий, приобретает специальную аппаратуру для изготовления фотоснимков и регулярно шлет в Академию наук подробные отчеты.

Осенью 1839 года на выставке в Императорской Академии художеств в зале К.П. Брюллова (ныне Большой читальный зал НБ РАХ) состоялось первое публичное представление дагерротипов в России.



Автограф Дагерра. НБ РАХ

Были «выставлены три светописных вида, присланные из Парижа самим Дагерром из числа тех, которые были показаны в Парижской Академии наук при торжественном чтении отчета г-на Араго. Это серые картинки в три вершка длиною и около двух с половиной шириною. Одна из них, самая примечательная, изображает вид Парижа около Pont-Neuf; два другие вида суть отрывки внутренности художественной мастерской».

Знакомство с новым искусством для петербургских зрителей стало сенсацией, но реакция была та же, что и в Европе – одни восхищались и видели большое будущее нового искусства, другие относились скептически. В прессе появились многочисленные, порой противоположные, отклики, которые подогревали интерес к этому изобретению.

Память об этом событии сохранилась в Научной библиотеке Российской Академии художеств: в хранении библиотеки обнаружены три дагерротипа, которые полностью соответствуют описанию первых привезенных в Россию дагерротипов.

На центральном дагерротипе изображен Новый мост в Париже, два других представляют интерьеры скульптурных мастерских.

Несмотря на солидный возраст, изображения на пластинах удивляют своим качеством.

Медные пластины размером 6х8 дюймов покрыты тончайшим слоем серебра, которое фиксирует изображение. Каждый дагерротип закреплен в индивидуальной кассете. Они объединены под стеклом в раме красного дерева, украшенной бронзовыми накладками (частично утрачены). Ткань шторы, защищающей дагерротипы от света, значительно повреждена, истлела. К сожалению, время сыграло свою роль.

Огромный интерес представляют не только изображения, особую значимость этому открытию придает автограф изобретателя. Под центральным дагерротипом с изображением вида Парижа имеется подпись на французском языке, ее перевод: «Образцы, служащие подтверждением открытия дагерротипов, подарены Его Величеству Императору России его всепокорнейшим слугой. Дагерр». Пластины были подарком Николаю I с автографом автора.

Незаурядный организатор, Л.-Ж. Дагерр позаботился о возможно более широком представлении своего изобретения. С этой целью он передал в дар императорам европейских государств нарядно оформ-



Луи-Жак-Манде Дагерр  
Вид Парижа. 1839. НБ РАХ



Вид рамы  
с тремя дагеротипами  
НБ РАХ

Фото В. Марнегоф  
Компьютерная обработка  
А. Спиридонов



ленные образцы дагерротипов, сопроводив их дарственными надписями. Вероятно, этим можно объяснить информативный и несколько «обезличенный» текст дарственной. Можно предположить, что дары и оформлены были идентично.

Вполне вероятно, что Л.Ж. Дагерр передал свой дар императору России через академика И.Х. Гамеля и сделал это сразу после торжественного представления своего открытия 10 августа 1839 года в Парижской Академии наук, поскольку уже 6 сентября 1839 года на заседании Российской Академии наук изучались представленные И.Х. Гамелем дагерротипы и аппаратура.

Николай I, понимая значение нового изобретения, вскоре передал полученный дар на осеннюю выставку в Императорской Академии художеств. Уже в октябре 1839 года столичная публика получила возможность познакомиться с новейшим достижением европейской науки – открытием светописа.

Академия художеств осторожно и ревностно приняла новое изобретение, особенно были встревожены портретисты. Несколько позднее ректор ИАХ гравер Ф.И. Иордан писал: «...Сильно меня пугает фотография, которая здесь делает большие успехи, и портретисты здешние сидят вовсе без работы; теперь она карает портретистов, а потом возьмется за граверов...»

Но отношение к фотографии довольно быстро менялось.

В Библиотеке Императорской Академии художеств появились роскошно изданные альбомы с фотографиями памятников античной скульптуры и архитектуры, искусства периода Возрождения. Виды городов Европы, Китая, Японии знакомили воспитанников Академии с другими странами и народами. Особое место в библиотеке занимают фотографии с работ художников, удостоенных академических наград, а также и коллекций Музея Императорской Академии художеств, фотопортреты художников и профессоров.

Особый интерес представляют первые репортажные снимки. В коллекции фотографий Научной библиотеки нашли отражение и значительные события в жизни России: пребывание в действующей армии Александра II во время Российско-турецкой войны, открытие железных дорог в России, коронация Николая II, работа Всероссийской промышленно-художественной ярмарки в Нижнем Новгороде и многое другое, что мы видим в целом ряде представленных в библиотеке альбомов.

Воспитанники Академии сами активно осваивали искусство фотографии. В библиотеке хранится «Альбом фотографических опытов,

исполненных учащимися Академии на даче Владимиро-Мариинского приюта в 1887 г.» с забавными постановочными фотографиями.

Многие воспитанники Академии художеств стали высокопрофессиональными фотографами, работали в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Вятке и других провинциальных городах России. Во второй половине XIX века в знак признания их мастерства было введено почетное звание «Фотограф Императорской Академии художеств».

Фотографическое искусство представлено в собрании Научной библиотеки Российской Академии художеств уникальными работами западноевропейских и русских мастеров конца XIX – начала XX века. Разнообразны и интересны работы И.Ф. Барщевского – памятники русского древнего искусства и архитектура Севера, А.О. Карелина – художественные альбомы фотографий с природы, Л. Левицкого – портреты царской семьи, М. Дмитриева, И. Болдырева, И. Бианки, К. Буллы и многих других.

А что же дагерротипы? В стенах Научной библиотеки они пережили смутные годы революций, реорганизацию Академии в 1920–1930-х годах, блокаду... И сегодня обрели новую жизнь! Мы по праву можем считать их первыми экспонатами, положившими начало созданию уникального фонда фотографий Научной библиотеки Российской Академии художеств.

Фонд библиотеки разнообразен, хранит много неожиданностей и представляет для исследователей несомненный интерес.

- 1 Дагерр Луи Жак-Манде (1787–1851) – французский художник-декоратор, один из изобретателей фотографии.
- 2 Ньепс Жозеф Нисефор (1765–1833) – один из изобретателей фотографии, не дожидаясь триумфального представления открытая светописа. Орден Почетного легиона и часть пенсии получил его сын Исидор.
- 3 Тальбот Уильям Генри Фокс (1800–1877) – английский ученый, один из изобретателей фотографии.
- 4 Араго Доменик-Франсуа (1786–1853) – знаменитый физик и астроном, ректор Парижской обсерватории, неизменный секретарь Парижской академии наук, член Палаты депутатов.
- 5 Гамель Иосиф Христианович (1788–1861) – ординарный академик Академии наук России. Занимался поисками новых открытий и изобретений в области «технических искусств».



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ

ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК

28 мая – 9 ноября  
Лаврушинский, 10, залы графики

# Магия акварели

выставка из фондов графики  
XVIII – начала XX века

Информационный партнер:



Информационная поддержка:



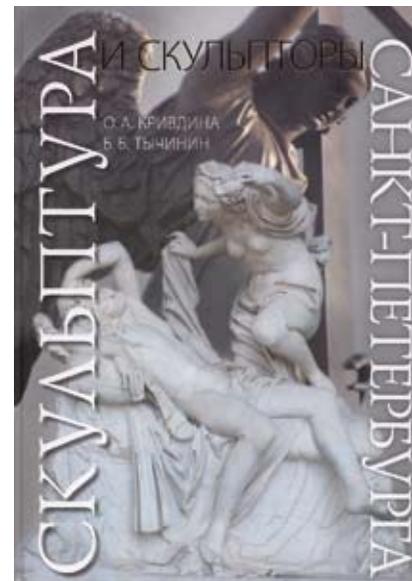
АРТХРОНИКА



ИСКУССТВО

РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

МУЗЕИ  
РОССИИ  
www.musei.ru



## Юбилейное издание

Важным событием в культурной жизни Санкт-Петербурга стал выход в свет энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007», выпущенной издательством «Логос».

Этот фундаментальный труд – плод многолетнего творческого сотрудничества, кропотливой исследовательской работы двух специалистов – искусствоведа О.А. Кривдиной и историка и фотографа Б.Б. Тычинина. Книга посвящена 250-летию Российской Академии художеств, и ее выход в свет явился одним из завершающих моментов празднования этого юбилея.

Появление такого капитального издания особенно ценно для Академии, поскольку подавляющее большинство ваятелей, чьи прославленные произведения способствовали созданию неповторимого облика Санкт-Петербурга, – питомцы Императорской, а в наши дни ее восприемницы – Российской Академии художеств. Презентация книги состоялась 17 января на торжественном заседании Ученого совета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, находящегося в ведении Академии художеств.

Невозможно переоценить значение этой энциклопедии для культурной общественности и всех интересующихся историей России и искусством. Всеобъемлющая полнота представленных памятников, их подача, характеристики дают веские основания для такого заключения.

Авторами собран, документально выверен, проанализирован и обобщен огромный фактический и архивный материал, тщательно проштудированы ранее опубликованные литературные источники – монографии общего характера, персоналии художников, статьи, проведены исчерпывающие архивные изыскания, включены сведения, почерпнутые из бесед со скульпторами-современниками, их воспоминаний, что во многих случаях позволило уточнить авторство и датировку памятников. Описаны и упомянуты практически все скульптурные изваяния, мемориальные доски, стелы, созданные за весь период существования города с момента его основания в 1703 году вплоть до наших дней – свыше 300 памятников и монументов, 170 портретных бюстов, 170 скульптурных украшений фасадов 200 зданий, мостов и различных монументальных ансамблей. Исключение составили лишь произведения, не имеющие особого художественного значения, и памятники, созданные в самом конце 2007 года.

В каждом случае авторами указывается точное местонахождение памятника, дается его описание, приводятся надписи на нем и авторские подписи в их подлинном написании и увеличенном масштабе, рассказывается подробная история его создания. Большой интерес представляют биографические справки об исторических событиях и личностях, которым посвящены те или иные памятники, а также биографии скульпторов.

Книга обильно и разнообразно иллюстрирована. Широко привлечен и старинный изобразительный материал – гравюры из первого тома альбома «Северное сияние»

1862 года издания и отлично выполненные современные фотографии памятников и их фрагментов; использованы также фотоматериалы из личных архивов деятелей культуры Санкт-Петербурга и их родных.

В соответствии с традицией энциклопедических изданий все статьи расположены в алфавитном порядке, а фамилии скульпторов и названия памятников, которым посвящены отдельные статьи, выделены шрифтом – деталь, значительно облегчающая поиск необходимых читателю сведений. Несомненным достоинством книги является великолепный справочный аппарат – именной и топографический указатели, подробнейшая библиография, перечень использованных архивных материалов.

Это капитальное издание осуществлено с помощью весомой спонсорской поддержки благотворительного фонда «Мир книжной культуры» и Санкт-Петербургского издательства «Логос» благодаря активной инициативе председателя фонда и директора издательства В.Н. Стоминок. Благородство этой акции заключалось еще и в том, что около 100 экземпляров книги были преподнесены в дар скульпторам – авторам произведений, а также родственникам скульпторов, недавно ушедших из жизни. Основная же часть тиража отправлена во все важнейшие библиотеки и музеи страны.

По замыслу руководства фонда «Мир книжной культуры» и издательства «Логос» эта книга откроет серию подобных изданий; следующей в этом ряду станет энциклопедия, посвященная архитектуре и архитекторам Санкт-Петербурга.

Президиум Российской Академии художеств высоко оценил заслуги О.А. Кривдиной и Б.Б. Тычинина, удостоив каждого автора высшей награды Академии – золотой медали, и благотворительному фонду «Мир книжной культуры» и издательству «Логос» объявлена благодарность. Президент благотворительного фонда и директор издательства В.Н. Стоминок была также награждена медалью «Достойному».

Торжественная церемония вручения авторам наград, объявления благодарности была проведена на расширенном выездном заседании Президиума Российской Академии художеств в Санкт-Петербурге.

Инга Юденич

## «Мои академики»

Книга М.А. Чегодаевой «Мои академики» (издательство «Галарт», 2007) представляет собой сборник статей о художниках, бывших и ныне являющихся членами Российской Академии художеств, написанных за последние 10–15 лет и опубликованных в разного рода изданиях – журналах, газетах, альбомах и пр. Ни одна статья не была написана специально для данного сборника. Этим продиктован и список имен, и то обстоятельство, что творчество многих прекрасных мастеров, близких автору, в сборнике не отражено.

Так, М. Чегодаевой по роду ее интересов всегда было как искусствоведу ближе всего творчество художников-графиков, преимущественно мастеров книги; значительно реже доводилось писать о живописцах и скульпторах, почти никогда не случалось писать о мастерах прикладного искусства.

В ряде случаев автор выступал с опровержением необоснованных и несправедливых критических нападок на художников; этой полемической необходимостью было продиктовано появление в печати ряда статей. Во многих случаях статьи М. Чегодаевой были связаны с открытием выставок, с юбилеями художников, тем не менее, как казалось автору, выходили за рамки частного случая и давали характеристику творчеству мастера, представляющую объективный искусствоведческий интерес.

Все эти обстоятельства наложили отпечаток на книгу, придав ей откровенно субъективный характер, что и отражено в названии «Мои академики».

## Энциклопедия народных промыслов

«Народные мастера: традиции и школы» (Издательство «Academia», 2006) – коллективное монографическое исследование, где традиционное искусство представлено в широком географическом, историческом и духовном диапазоне. Составление и общая редакция – профессора М.А. Некрасовой. Авторы статей, каждый в своем роде, показали уникальность народных промыслов, коренную связь с историческим местом бытования, невозможность их перемещения в другие географические районы, поскольку отрыв от родной земли и этнической общности приводит к гибели промысла, утрате творческого начала и его жизненных связей.

Актуальность исследования очевидна, так как на фоне развития современной массовой культуры большинство народных промыслов, тем более исторически сложившихся, по-прежнему остаются в русле традиций и преемственности, которая является частью вклада в сохранение этнической идентичности, необходимой для укрепления духовных основ возрождающейся России.

Книга – своего рода энциклопедия народных промыслов с детальным разбором стиливых особенностей произведений, объединенная одной идеей – болью за будущее традиционного декоративно-прикладного искусства. Исследователи с профессиональным знанием и любовью к предмету постарались показать прошлое и настоящее народных промыслов, их художественные достоинства и недостатки, важность преемственности и значение творческой личности мастера в воспитании нового поколения художников.

Авторы статей остро чувствуют народность произведений, отмечая плодотворные годы и периоды упадка вообще в промысле и в работах отдельных художников. Замечено, что некоторые мастера периодически, желая самовыраз-

иться, пытаются встать над школой. Такое творчество отрицательно сказывается на молодежи, которая часто имеет потребительское отношение к традиции и за внешней формой не видит содержания, что пагубно сказывается на художественном качестве.

Практически во всех статьях прослежена связь ремесла с природой, будь то печное дело, скопинская фигурная керамика, белгородская одежда или тувинский камнерезный промысел. Сами мастера чувствуют свою неотделимость от окружающей их природной среды и местного уклада жизни. Гжельский потомственный игрушечник Г.В. Денисов говорит, что народный мастер должен глубоко чувствовать именно местную традицию и органично жить в ней, иначе в творчестве появляется много «сухого», «жесткого», а в последнее время – «нерусского» (с. 217). Подобные высказывания маститых художников придают книге живость и документальность свидетельств непосредственных участников процесса.

Они дают возможность проникнуть в тайны творческой индивидуальности мастера, в его мировоззренческие основы жизни. С этой точки зрения в книге особенно ценны такие замечания, как: «первая борода – праздник. Значит, соха в цветах» (с. 213). Сборник объединяет теоретическая статья М.А. Некрасовой, которая показала богатства этнического многообразия в школах народного искусства. Автор пишет, что на разных этапах исторического развития очаги народного искусства возникали в силу духовной потребности, нравственного чувства и были формой самосознания народа. Характеризуя народное сознание как изначально религиозное, М.А. Некрасова подчеркнула, что именно этим определяется устойчивость фундаментальных образов-идей. Чувство самосохранения постоянно возвращало народы к их базовым ценностям, генетической культурной памяти, воспроизводя в разных системах и школах неизменные образы, в которых выражено миропонимание народа. Промысел у М.А. Некрасовой рассматривается как культурный организм, сохраняющий эстетическую оценку и ценностные ориентиры, противостоящий их разрушению. Благодаря этому даже во времена революционных и военных невзгод удалось не растерять духовные и профессиональные традиции. «Умения одного мало, – заметила вологодская кружевница, – мечтать надо. Без этого-то хорошего ничего в жизни не бывает» (с. 57). Для народных промыслов, так же как и для всякого искусства, необходимы свобода творчества, простор фантазии, а не производственное планирование. Каждый народный промысел имеет свою неповторимую историю, но глобальные изменения социально-политического и культурного характера в стране и общие проблемы объединили их в стремлении решить насущные проблемы сохранения традиционного декоративно-прикладного искусства.

Но только свободное творчество без плановой «дубинки» с достойным уровнем жизни может дать простор фантазии в

токарном деле Подмосковья или в ювелирных мастерских Кубачей. Книга составлена так, что каждый очерк открывает свою, каждый раз новую грань большой темы – народное искусство и культура. Ценно, что в книге вместе с творчеством русских народных мастеров Севера, Центра и Юга России представлено народное искусство и малых народов Чукотки, Дальнего Востока, Тувы, Бурятии, Удмуртии.

Представляется, что затронутые в книге проблемы найдут решение на государственном уровне. Хотелось бы надеяться на продолжение этой серии. Потребность в знаниях о традиционном искусстве в настоящее время особенно обострилась: стали создаваться центры по изучению народной культуры, предмет «народное искусство» занял достойное место в педагогических программах всех уровней обучения. Новая книга о традициях и школах народных мастеров России, без сомнения, послужит укреплению и возрождению народных промыслов.

КИРА ЦЕХАНСКАЯ

## Светлые бездны творчества

Олег Кривцун. Творческое сознание художника. – М.: Памятники исторической мысли. 2008. – 360 с.

«Творческое сознание художника» – странное название. Даже тавтологичное. Ведь само собой разумеется, что если речь идет о художнике, значит, сознание у него нетворческим быть не может. Однако именно о творческом начале, позволяющем художнику создавать искусство, пишут не так уж много и часто.

Книга Олега Кривцуна посвящена теме замечательной, но неуловимой. Разговор о художнике – штука гораздо более сложная, чем разговор об искусстве.

Искусство – вот оно, смотри, слушай, читай и «анализируй это». А художник? Это просто человек, только не вполне такой, как другие люди. Но где в натуре индивида скрывается фермент творческого видения мира? Когда и с чего начинается творческий процесс и по каким лабиринтам души движется замысел, как он развивается и реализуется в образной материи? Олег Кривцун задает этими вопросами и готов к тому, что пути к ответам извилисты.

Но прямые и самые популярные пути – они же и самые тупиковые. Первый такой гиблый путь – изучение социально-общественного фундамента, довлеющего над творческой личностью. В сотнях книг нам подробно рассказывают, из какого социального слоя происходит художник, в какую эпоху, в каком геополитическом регионе он жил, какие картины общественной жизни наблюдал. Художественная картина мира и даже сама эстетика объясняются координатами общественного времени и пространства, в которых они создавались.



Но социально-общественные мотивации творчества всегда условны. Не один Сервантес разорялся, участвовал в войне Святой лиги с Османской империей, не один Сервантес побывал в плену и сидел в севильской тюрьме, но великого «Дон Кихота» написал он один.

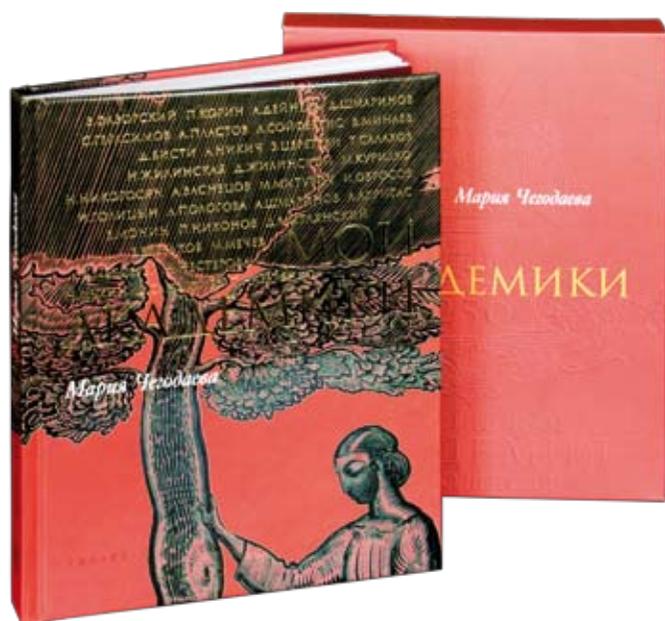
Второй тупиковый путь – поиск творческого фермента в толще приватно-интимных событий в жизни художника. В ход идут отношения с дедушками и бабушками, детские комплексы, любовные драмы и сексуальные пристрастия художника.

Однако многие люди конфликтуют с родственниками или испытывают к ним горячую любовь. Многие переживают любовные драмы, женятся и разводятся. Есть люди традиционной и нетрадиционной сексуальной ориентации. Но только уникальные единицы создают уникальное искусство. Более того, можно окинуть взором, допустим, творчество разных художников нетрадиционной сексуальной ориентации, и обнаружится, что творчество у них у всех разное по формальным приемам, по содержательным подробностям и даже по тематике. Поэтому изыскания в духе нео- или постфрейдизма увлекательны, но загадки творчества они проясняют слабо.

В книге Кривцуна реализован совершенно иной, третий путь. Автор, конечно, использует не только методы философии и искусствоведения, но и психоанализа. Однако исследователь исходит из того, что для понимания творчества надо изучать... само творчество художника, реалии творческого процесса, рефлексию по поводу искусства в разных стадиях его рождения. Ведь творческое начало располагается где-то глубоко внутри самого субъекта творческой активности. Где-то в недрах неповторимого бытия художнической души. Олег Кривцун погружается в бездны сознания и подсознания художника – и эти бездны оказываются светлыми. Они многое проясняют, если всмотреться в них повнимательнее.

Историческому разделу предшествует «стратегический» для всего исследования теоретический раздел «Создание произведения: метаморфозы творческого сознания». Но этот раздел, как и вся книга, насыщен «вкусной» конкретикой исторических частностей, подробностей, анекдотов и мемуаров. Из них вырастает широчайшая картина творческой Европы и России, в прошлом и настоящем. Даже тем, кто далек от любой теории, будет приятно почитать про то, как Жан Кокто характеризовал Модильяни, или про то, что чувствовал Флобер, описывая отравление Эммы Бовари. Олег Кривцун умеет делать теорию невесомой и увлекательной. Литературности аналитического текста немало способствует подбор неординарных цитат из высказываний художников. Временами похоже на книгу афоризмов гениев.

Впрочем, афористичностью обладает и сам автор. «Инстинкт художника и есть его дух» – это одна из ключевых фраз исследователя. В ней сформулирована суть изначально двойственной природы творчества, объеди-



няющей в себе физиологическое и эмоциональное, рациональное и иррациональное. Главы «Переселение части меня в другого», «Художник и его двойник» и «Художник и нарциссизм: модусы возвращенного взгляда» – ключевые для всего исследования.

«Не существует уж такой непримиримой оппозиции, как природа и человек, как нет и непреодолимой пропасти между Я – Не-Я», – пишет Олег Кривцун, разрушая традицию жестких противопоставлений и размежеваний. Как показывает автор, именно неустанный диалог, в том числе диалог художника с самим собой и со своим становящимся творением – один из главных принципов созидания художественной формы. Творчество предстает как некое текучее, нестабильное, постоянно изменчивое, одушевленное существо, связанное со всем и всеми, но в то же время автономное. Неслучайно в книге есть очень убедительное рассуждение о позитивном типе одиночества.

Другой универсальный аспект природы творчества анализируется в главах «Артистизм как соблазн. Императивы и антиномии творчества» и «Модусы чувственности в истории эротического искусства». Главный посыл автора: «В художественном творчестве нашего времени эротическая тематика более чем когда-либо становится символом процессов, характеризующих общее духовное состояние человека и общества». Внимание обращено на перемену самого статуса образов эротики в искусстве Нового времени. Наконец исследователь подробно описывает специфику статуса и самосознания художника в России.

В монографии элементы энциклопедической всеохватности сочетаются с глубоко индивидуальной тональностью и авторской концепцией творческого сознания.

ЕКАТЕРИНА САЛЬНИКОВА

## Поэтика артистизма: вчера, сегодня, всегда

Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2008. – 520 с.

Слово «артистизм» на первый взгляд не нуждается в объяснениях. Оно стало привычным, мы говорим об артистизме мимоходом, не вдаваясь в детали, и чем больше говорим, тем больше расплывается смысл – настолько, что уже не ясно, где его искать – в спорте ли, в искусстве, в жизни.

Но констатировать одно лишь мерцание смыслов – для науки не самое перспективное занятие. Важнее дать этому напризмному явлению возможно более точные характеристики. Авторы коллективной монографии «Феномен артистизма



в современном искусстве», изданной под эгидой Института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, отважились на этот шаг. Творческий коллектив известных ученых-искусствоведов (автор проекта и ответственный редактор книги О. Кривцун) взялся исследовать феномен артистизма в разных видах искусства.

Надо признать, что пятисотстраничная книга прочитывается на одном дыхании. Глубина и сложность теоретических построений лишь заставляют внимательнее следить за причудливым, временами почти броуновским движением мысли и детективными коллизиями в погоне за столь неуловимым и изворотливым артистизмом. У авторов свои секреты и предпочтения, свои сильные стороны. Кто-то подкупает взвешенностью и академической точностью формулировок. Другой блестяще владеет пером. Третий сочетает педантичную филигранность искусствоведческого анализа с широтой и свободой эстетико-философского взгляда.

Особая индивидуальная оптика каждого исследователя придает книге своеобразную объемность и стереоскопичность, усиливает внутреннее напряжение.

В статье «Артистизм мистериальности» О. Беспалов обращается к гипотетической «дословности» – тому до-культурному, до-символьному пространству, где бурлят иррациональные, неподвластные сознанию энергии. В этой мистериальной среде и царствует «внутренний артистизм», являющийся нам через «нежные» полотна Брейгеля, безмятежность Баха и «невесомость» Тарковского. Скрытый артистизм подтекста ищет и Е. Кондратьев. Предмет его научного интереса – живопись итальянских и русских «метафизиков» Дж. Моранди, Дж. де Кирико, К. Карра, Д. Красноповцева и А. Волкова.

Артистизм жеста обнаруживают в актуальном искусстве Н. Маньковская и А. Буров. Эпатажность, игровой характер «жестуальности» обретает в неклассическую эпоху особый смысл, когда хлесткий, выразительный выпад художника не просто сопровождает произведение, но и способен заменить его собой.

В статье «Об артистизме в музыкально-исполнительском искусстве» В. Ванслов определяет артистизм как единство спонтанного и подготовленного, стихийного и выученного. В этом же ключе написана яркая, стилистически выразительная статья С. Ступина, рассматривающего данный феномен в аспекте импровизации на материале живописи и театра. При таком прочтении артистизм оказывается вспышкой виртуозности, неожиданной как для зрителя, так и для художника.

Обращаясь к живописи В. Кандинского, В. Турчин ведет речь об «артистизме приблизительного». Во главу угла он ставит идеалы художнического поиска, творческой свободы, мировоззренческой открытости.

Вот лишь некоторые грани того изменчивого, кипящего, стихийного, что обнаруживают авторы в самой природе художественного артистизма.

Столь же разнообразен и привлекаемый материал, точки приложения исследовательских подходов. Артистизм – в музыке (В. Ванслов), живописи (В. Крючкова, О. Дубова, А. Якимович, А. Курбановский), архитектуре (Д. Швидковский), литературе (В. Стрелков, М. Петров). Покидая пределы художественного, проникая в пространство этики, ищет артистизм В. Арсланов. Е. Сальникова находит его вариации в самой обыкновенной рекламе, а Р. Кирсанова – в эстетике костюма. Артистическому поведению художника (то есть артистизму на стыке искусства и самой жизни) посвящены работы Е. Бобринской и С. Зенкина. И все это на фоне безбрежной исторической перспективы, подчеркивающей беспредельность артистизма и мысль о том, что художническая маэстрия, искрометность и блеск возможны во все времена, пока живет искусство.

Здесь и поединки античных живописцев Протогена и Аппеллеса, где последний одним взмахом кисти расскел вдоль две наложенные друг на друга тончайшие линии, выиграв спор. Вот спустя столетия испанец Веласкес виртуозно выплывает ажурный манжет на руке сиятельнейшего монарха, и всякому ясно, что этот манжет значит для художника несоизмеримо больше, нежели сама коронованная особа. Так сказать, артистизм вперемешку с озорством, непослушанием. Не обходится и без маргиналий. К примеру, автор перформанса, привязавший к себе искусственные крылья и бросившийся с моста в реку. Тут уже начинают мерещиться неоавангардные призраки – боди-арт, хепенинг, перформанс... Есть ли здесь место артистизму? Вполне возможно...



Внутренняя интрига книги складывается по принципу коллажа: из противоречий ярких, непохожих друг на друга текстов. Конфликт исследовательских стратегий, стилей, материала дает пестрое калейдоскопичное полотно, своеобразным путеводителем по которому можно считать обобщающие работы О. Кривцуна («Артистизм как соблазн. Соперничества искусства и жизни») и Б. Бернштейна («За чертой Аппеллеса. Об истоках артистического письма»), со всех сторон осаждающие заглавную проблему монографии и прокладывающие пути к самой сущности артистизма. Названия глав статьи Кривцуна отмечают сортеры центрального для книги понятия: «Артистизм как созидание эффекта «повышенной жизни», «Артистизм созидания и счувствования», «Игровой и/или онтологический характер артистизма?», «Артистизм недосказанного, бесконечного, открытого», «Артистизм аффекта и дионисийства». Такой многофокусный взгляд позволяет автору назвать главные признаки феномена: парадоксальность и неожиданность эмоционального воздействия на зрителя, его спонтанность и «нервность», прямую обращенность к чувству, и, наконец, «антиномичную напряженность разнополюсных начал», дающую в итоге их неожиданное снятие. К похожему результату приходит Бернштейн, который принимает противоречивость артистизма за точку отсчета исследовательского поиска. Не удивительно, что основой его методологии становятся «семейные сходства» Л. Витгенштейна, способные, как известно, объединить на равных правах непохожие друг на друга признаки.

Кипение коллективного «возмущенного разума» приносит свои плоды и в какой-то момент перед пытливым взором читателя непокорный артистизм разом предстает во всей красе. Приходит понимание того, что, помимо «виртуозного» и «совершенного», он также вбирает в себя «неожиданное», «импровизационное», «парадоксальное» и в конце концов становится неотъемлемым свойством полнокровного художественного образа. Это его во все времена жаждут мятежные души поэтов и живописцев, в нем бушует торжество вдохновения, творчество становится чудотворством и «дышат почва и судьба». При всей своей непохожести и особости авторы коллективной монографии единодушны в одном: именно артистизм достоин считаться тем магическим кристаллом, проходя сквозь который сгорают творческие и жизненные противоречия. А прикосновение к нему – истинное наслаждение и для художника, и для ученого, и для зрителя.

ТАТЬЯНА БОНДАРЕНКО

## Цель проекта

Представить российскому и зарубежному читателю неизвестные и малоизученные музейные коллекции, составляющие неотъемлемую часть культурного наследия России.

## Задачи проекта

Совместными усилиями музейного сообщества и Издательской программы «Интерроса» создавать книги-альбомы о коллекциях и отдельных экспонатах, имеющих исключительную художественную, историческую или научную ценность.

Содействовать развитию сферы современных музейных исследований, укреплению научных основ музейной деятельности.

Способствовать осмыслению и широкой презентации историко-культурного наследия российских регионов.

## Участникам конкурса

К участию приглашаются музеи и музейные организации, заявители конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире». Принимаются заполненные по специальной форме музейные заявки, которые рассматриваются экспертами из ведущих музеев и институтов страны. По итогам конкурса в течение следующего года готовятся к публикации от двух до пяти издательских проектов. Разработку концепции, редакционную подготовку и печать книги-альбома осуществляет Издательская программа «Интерроса».

Выпущенные тиражом до 3000 экземпляров книги поступают в центральные библиотеки страны и библиотеки крупнейших музейных собраний. Музей-победитель получает часть тиража, которым распорядится по своему усмотрению.

Подробные условия конкурса и форма заявки будут опубликованы на сайте Издательской программы «Интерроса»  
[www.interros.ru/human/publishing](http://www.interros.ru/human/publishing)

Совместный проект Издательской программы компании «Интеррос» и Благотворительного фонда В. Потанина

# ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ 2009

Заявки на конкурс принимаются с 15 октября по 29 декабря 2008 года



## Музеи-победители конкурса «Первая публикация» в 2008 году

Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник,

Государственный Литературный музей (Москва),

Национальный парк «Кенозерский» (Архангельская область),

Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Организаторы конкурса

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ  
ПРОГРАММА  
«ИНТЕРРОСА»

[www.interros.ru/human/publishing](http://www.interros.ru/human/publishing)

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ  
ФОНД В. ПОТАНИНА

[www.fund.potinin.ru](http://www.fund.potinin.ru)

тел./факс: (495) 637 3833,  
e-mail: [projects@pr.interros.ru](mailto:projects@pr.interros.ru)

Информационные партнеры

МУЗЕИ  
РОССИИ  
[www.museum.ru](http://www.museum.ru)

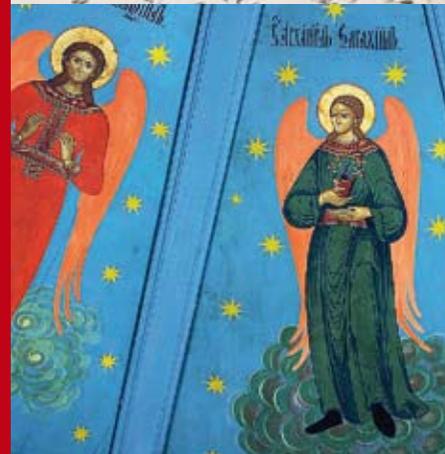
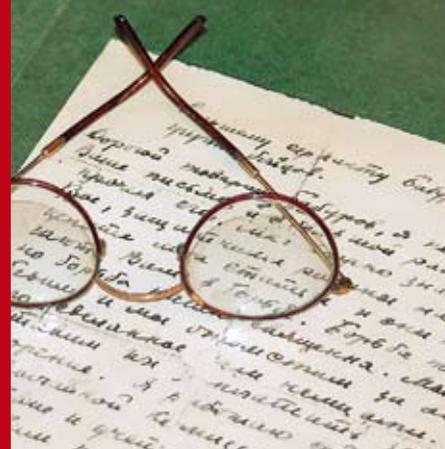
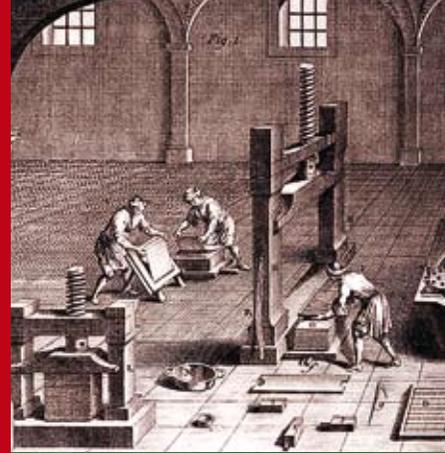
АРТХРОНИКА

экспертный информационный канал  
ФедералПресс  
[www.fedpress.ru](http://www.fedpress.ru)

РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

ДИ

справочник руководителя  
Учреждения  
Культуры



# ЖИВОПИСЬ КАК «НЕ-ИСКУССТВО»

ЮЛИЯ ПЕТРОВА

## painting as a "non-art"

YULIA PETROVA

«Борьба за знамя» – выставка, организованная Московским музеем современного искусства (куратор Екатерина Деготь) состоявшаяся в июне в залах Нового Манежа, собрала в своей экспозиции работы ста пятинадцати авторов работавших в 1920–1930-е годы.

"The struggling for the banner!" was the title of exhibition, organized by the Moscow Museum of Modern Art (under curatorship of Yekaterina Degot), held in June in the halls of the New Manezh. The exhibition presented to wide public more than 115 authors from 1920s to 1930s.



Елена Мельникова  
Экскурсия на заводе  
«Шарикоподшипник»  
1937. Холст, масло  
ГМВЦ «РОСИЗО»

Николай Свиенко  
Рассказ пограничника  
начало 1930-х  
Холст, масло  
ГМВЦ «РОСИЗО»



**МУЗЕЙНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ** выставки, к счастью, редко имеют политический подтекст. Классическое искусствознание слабо связано с большой политикой, по крайней мере старается от нее отмежеваться. Известный московский куратор Екатерина Деготь решила напомнить нам о том времени, когда все было наоборот, и искусство еще использовалось в качестве мощного средства при идейном противостоянии. Она обратилась к периоду советской культурной революции и собрала в стенах Нового Манежа экспозицию левого искусства. Получившаяся выставка названа «Борьба за знамя».

Конец 1920-х и первая половина 1930-х годов истории искусства нашей страны не то чтобы намеренно замалчиваются, но, так сказать, аккуратно опускаются: вроде как что-то должно было уместиться между авангардом и установлением социалистического реализма в качестве основного государственного стиля, однако что это и где искать его следы, мало понятно. Такая ситуация объяснима: раннесоветское искусство имело вполне конкретную цель, выполнило ее, отслужило и ушло в закрома музеев. О нем редко вспоминают, но оно никогда и не рассчитывало на славу в веках, предпочитая роль яркой сиюминутной агитки. Строго говоря, эти вещи вообще не являлись искусством в нашем сегодняшнем понимании слова.

Когда речь заходит о советском искусстве, особенно часто звучит вопрос, какие его образцы считать шедеврами, а какие – малоудачными пробами кисти, недостойными музейных стен. Не секрет, что в мировой истории советское искусство весомой роли не сыграло. Ни значимыми находками, ни открытием новых направлений оно не зафиксировало себя. У многих изображения Сталина в окружении счастливых детей и цветущих колхозниц не вызывают ничего, кроме презрения или усмешки. Кто-то порицает художников за безнравственность, говоря, что прославлять политических преступников подло. Другие стремятся оправдать заказное творчество постулатом «хорошей живописи» в той форме, как ее понимали еще в XIX веке, однако очевидно, что

**FORTUNATELY ENOUGH**, art exhibitions in museums and galleries rarely have the political undertone. Traditional art criticism is rarely connected with high politics, struggling to dissociate itself from it. Muscovite renowned curator Ekaterina Degot decided to remind us of the time when everything was on the contrary, art was even used as a powerful tool in ideological struggle. Under the name "The struggle for the flag!" she presented the period of Soviet Cultural Revolution through leftist art of the 1920-30s period.

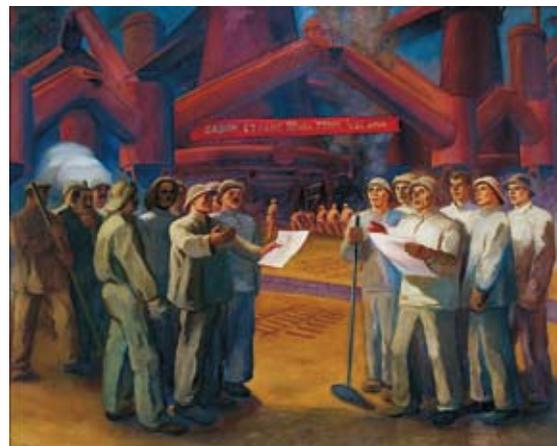
One of the major distinctive characteristics of the Soviet painting (it was a so-called official or Soviet salon art) is that it had never been a pure "art for art", on a contrary, it had clearly defined objectives, with their origins to be found in the early period of Soviet art of 1920s and 30s, the same time period which was presented at the exhibition "The struggle for the flag!".

At that time, some years after the revolution, the perception of art as a special kind of human activity had been fundamentally changed. Now it was seen primarily as a work, and the goal of this work was, like with any other fair labor in society of socialist builders, to contribute to the collective cause. The artist takes the mission to guide and preach or indoctrinate.

Creative impulse somewhat steps back into back plane and promotional function becomes much more important.

It is a phenomenon of mass culture rather than work of fine art. A scenic, graphic, photographic or sculptural object is seen primarily as a subject of debate, no matter whether it would be presented in the original form, in copies or in reproductions. Exhibition space is turned into Agora of the ancient Greece, the viewer is invited to collaborate: it is thanks to his reinterpretation that object of art acquires its significance.

The exposition in New Manezh was organized more or less along the same lines. In the result, the exhibition was not so much about art as about history. Eighty years after the Cultural Revolution, art objects retain their original designation: they are culturological artifacts, created once as objects of discussion and poignancy.



Илья Машков  
Привет XVII съезду ВКП(б)  
Около 1934  
Холст, масло  
Волгоградский музей  
изобразительных искусств

Лев Вяземский  
Подписание соцдоговора  
Начало 1930-х  
Холст, масло  
ГМВЦ «РОСИЗО»

Борис Голополосов  
Борьба за знамя  
(Сражающиеся революционеры)  
1927–1928  
Холст, масло  
Частное собрание

даже отлично выполненные образцы этих лет не соответствуют уровню международного контекста.

Представляется все же, что лучшее произведение – это то, которое полностью отвечает своим первоначальным целям. Любую работу следует воспринимать в контексте того времени, когда она создавалась и для которого была актуальна. Иными словами, ценность советского искусства должна определяться в соответствии с теми мерками, которые имели значение для самих художников, их заказчиков и современников. И вот тут необходимо учесть, что критерии, которые мы ставим во главу угла сегодня, были практически несущественны восемьдесят лет назад. Например, профессиональные художники академической закалки объявляются лишенными реального бытового опыта, отчего их работы якобы менее цельны и интересны, чем у самоучек. Уровень живописного мастерства при этом в расчет не берется.

Одно из основных отличительных свойств советской живописи (речь идет о так называемых официальных или советских салонных произведениях) заключается в том, что она никогда не была чистым «искусством для искусства», а напротив, имела четко сформулированные задачи, причем истоки их следует искать именно в раннем периоде – тех самых 1920–1930-х годах, которым и посвящена выставка «Борьба за знамя». В то время, спустя несколько лет после революции, в корне меняется восприятие искусства как вида деятельности. Теперь оно рассматривается в первую очередь как труд, и цель его как всякого

честного труда в обществе строителей социализма – способствовать коллективному делу. Искусство должно отказаться от буржуазного стремления к совершенным формам и приятным глазу цветовым гаммам. Функция картины отныне не в том, чтоб понравиться и занять свое место в гостиной; живопись покоряет открытые пространства и стремится завоевать внимание как можно большей аудитории, чтобы иметь возможность прокламировать свою политическую правду.

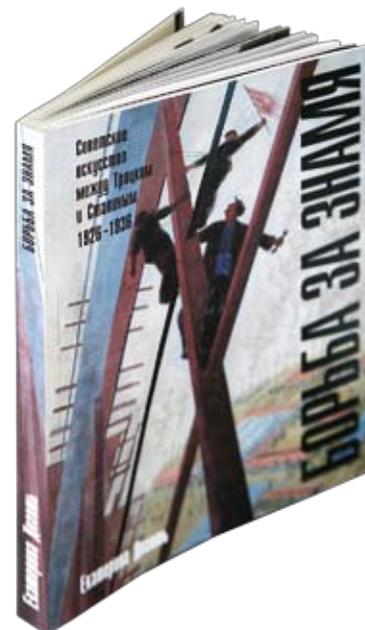
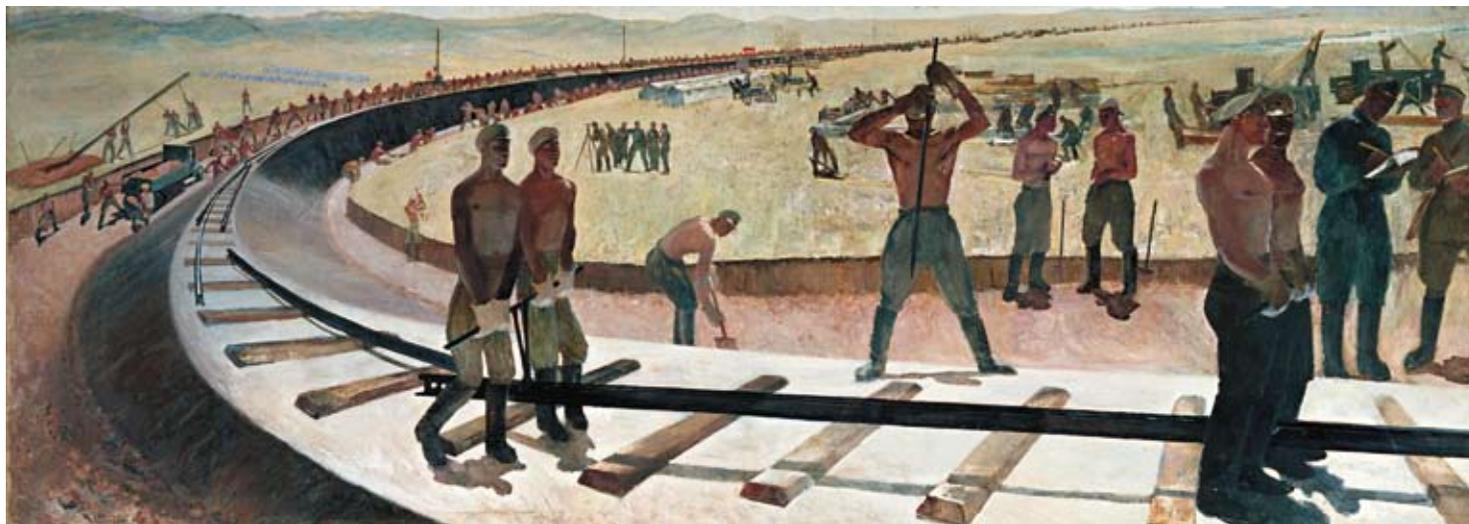
Искусство приобретает значительную критическую силу, важно, что эта сила останется с ним на многие десятилетия и, изменив направление вектора, будет подхвачена и преобразована новой волной авангарда в 1960-е годы. Художник принимает на себя миссию направлять и наставлять. На смену станковой картине приходит массовое искусство: лозунги, монументальные росписи, плакаты, фотография. Творческое начало при этом в какой-то мере отодвигается на задний план, значительно важнее становится пропагандистская функция. Работы подобного рода нередко упрекают в ангажированности. Ангажированность в них и правда есть, однако нет тут ни малейшего повода для упрека, так как суть этих произведений и сводится зачастую именно к наглядному проведению линии партии, а вовсе не к художественной самоценности работы. Пренебрежительное отношение к картинам, выполненным по госзаказу, проистекает из восприятия живописи как свободного, ничем не направляемого и не регламентируемого творчества, между тем смотреть на произведения времен культурной революции с таких позиций



неправомерно. Это скорее явления массовой культуры, а не произведения изобразительного искусства. Создаваемый художниками живописный, графический, фотографический, скульптурный объект рассматривается в первую очередь как предмет дискуссии, причем неважно, будет ли он представлен в оригинале, в копии или в репродукции.

Выставочное пространство уподобляется древнегреческой агоре, зритель приглашается в соавторы, поскольку именно благодаря его переосмыслению работа приобретает свое значение.

Примерно по той же схеме организована и экспозиция в Новом Манеже. Она разбита на главы подобно книге, где живопись, графиче-



Кузьма Николаев  
Прокладка железнодорожного  
пути в Магнитогорске  
НАЧАЛО 1930-Х  
Холст, масло. ГМВЦ

Георгий Рублев  
Первый трактор на Украине  
НАЧАЛО 1930-Х  
Холст, масло  
Собрание Романа Бабичева,  
Москва

Каталог выставки  
«Борьба за знамя»



Николай Евграфов. Демонстрация  
1936. Холст, масло. Собрание Ильдара Галеева, Москва

ка, фотографии выступают как иллюстрации к развернутым текстам, объясняющим основные тенденции культурной революции.

Из художников-неавангардистов 1920–1930-х годов широкой публике известны представители разве что ОСТА, АХРРА да «Круга», и то о последних заговорили лишь недавно, после того как в прошлом году в Русском музее состоялась их крупная выставка. Многие имена на настоящей выставке знакомы только специалистам: Г. Рублев, Л. Чупятов, Е. Мельникова, Б. Голополов, Д. Шестопалов, все они объявлены открытием. Однако такими же малоизвестными они были и в свое время: фигура художника перестает играть ведущую роль, ей на смену приходят коллективный труд и коллективное восприятие.

Организаторы принципиально отказались от излишне «изящных», политически нейтральных работ и сосредоточились на идейном. Митинги, флаги, праздники, заводы, железнодорожные рельсы... Одни художники более, другие менее явно нацелены на то, чтобы взбудоражить сердца и подтолкнуть зрителя к верному, на их взгляд, историческому и политическому пути. Речь идет о годах, когда он был еще не до конца определен: в стране по-прежнему сохранялось политическое противостояние, после смерти Ленина первоначальным идеям революции потребовалась серьезная защита.

Выставка, таким образом, получилась не столько художественная, сколько историческая. Стараниями организаторов на свет божий из запасников ГТГ, РОСИЗО, региональных художественных музеев и нескольких частных собраний вышли – правда, совсем ненадолго – произведения той эпохи, о которой редко случается услышать цельный, подробный рассказ. Так, очень бедна в отношении этого перио-

да основная экспозиция Третьяковской галереи. Среди представленных там картин почти нет беспокойных острых работ, в которых отразилась бы подлинная тревожность первых послереволюционных десятилетий, вера человека в человека, исполненная надежд борьба за новое будущее, пока еще полумифическое и с неизвестным исходом. Вместо них присутствуют, например, странно-игривая «Девушка с рейсшиной» Н. Загрекова и ставшие уже классическими румяные спортсменки А. Самохвалова. Другие музеи тоже не особенно внимательны ко времени культурной революции, и опять-таки по той же самой причине: идейная актуальность полотен с уходом эпохи сошла на нет, а их художественные достоинства с самого начала были второстепенны.

Выставка закрылась, картины вернулись в музейное хранение и вряд ли в скором времени покажутся нам снова. В подавляющем большинстве случаев их ценность сводится не к таланту автора как живописца, а к тому, что называется историческим свидетельством. Спустя семьдесят лет произведения периода культурной революции сохраняют свое первоначальное предназначение: они остаются культурологическими объектами, смысл которых когда-то был заключен в их дискуссионности и остроте. Социальная ориентация работы предполагает создание не памятника музейного значения, но лишь артефакта как знака своего времени, и художники, выбирающие приоритетом политическую актуальность, несомненно, должны отдавать себе в этом отчет. Если идея куратора при составлении экспозиции была именно такой, то как раз сейчас для большинства современных художников она звучит особенно актуально.

# «весна русского авангарда» В ЯПОНИИ

АНДРЕЙ ТОЛСТОЙ

## "springtime of russian avant-garde" in japan

ANDREY TOLSTOY



20 июня в столице Японии Токио открылась художественная выставка «Весна русского авангарда (первая треть XX века)». Она разместилась в залах корпоративного токийского музея «Банкамура» и была составлена из экспонатов Московского музея современного искусства. В торжественной церемонии открытия приняли участие президент Российской Академии художеств, директор Московского музея современного искусства З.К. Церетели и посол Российской Федерации в Японии М.М. Белый.

On June 20, 2008 in the Japanese capital, Tokyo, an art exhibition under the name "Springtime of Russian Avant-Garde (First third of the twentieth century)" was opened. It was presented in the halls of prestigious Bankamura Museum of Art in Tokyo. The exhibition was compiled from the collections of the Moscow Museum of Modern Art.

**ВЫСТАВКА ПОСТРОЕНА** как краткий, но убедительный экскурс в историю становления и расцвета русского авангарда, она включает около 70 работ всемирно известных российских художников, находящихся в фондах и постоянной экспозиции ММСИ. Справедливости ради надо сказать, что японские партнеры проекта стремились показать предпосылки к формированию авангардных тенденций, а также индивидуальные поиски художников в поставангардный период творчества.

Первый зал экспозиции раскрывает важные страницы предистории авангарда в России. Здесь представлены такие знаковые произведения, как ранняя (1902) постимпрессионистская марина В. Кандинского, две неопрimitивистские крестьянские вещи Н. Гончаровой («Сбор абрикосов», 1908, и «Купающиеся мальчики», 1911) и женский портрет (1911–1912) кисти М. Ларионова, выполненный в той же стилистике (по одной из версий, здесь изображена сама Гончарова). Рядом – три работы, связанные с именем М. Шагала: ранний, еще совсем почти «не шагаловский» «Женский портрет» (1908), здесь же более привычные взгляду «Семья» (1911–1912) и «Скрипач» (1917). Японские экспозиционеры в соответствии со своей логикой разместили рядом с работами Шагала замечательную кубофутуристическую «Композицию с поездом» О. Розановой начала 1910-х годов. Второй зал непосредственно продолжает первый, и одну его стену украшают несколько произведений Д. Бурлюка: живописные «Трехглазая футуристическая женщина» (начало 1910-х), «Портрет матери художника» (1913), а также живописные ассамбляжи «Ванна» и «Революция», исполненные в эмиграции, но датированные соответственно 1914 и 1917

**IT WAS BUILT** as a brief but compelling history of the formation and flourishing of Russian avant-garde, and includes about 70 works by world-renowned Russian artists from collections and permanent exhibition of Moscow Museum of Modern Art.

The exhibition reveals unknown chapters from the background of avant-garde in Russia. One can find here such exemplar works as the earliest (1902) post-impressionist marina of V. Kandinsky, two neo-impressionist paintings of Natalia Goncharova with peasant theme ("Gathering apricots" 1908 and "Bathing boys" 1911) and female portrait (1911-12) from M. Larionov, executed in the same style (according to speculation it could be Goncharova). Close to this works are three paintings of M. Chagall: early "Female Portrait" from 1908 (executed completely different from later works of Chagall) and his more typical works: "Family" (1911-12) and "Fiddler" (1917). The exhibition introduces visitors to the four works of Russian avant-garde "pillars" of first third of the twentieth century: "Portrait of the worker", executed in the years 1918-1923 in deliberately naive-primitive style of V. Tatlin, "Composition with 11 heads" (1934-1935) of P. Filonov full of idiomatic domestic drama and of course, two unusually expressive and likewise very dramatic portraits of K. Malevich executed as his last work shortly before his death: "Portrait of the artist's wife" and "Self-portrait" (both 1933).

Ten works of Georgian primitivist painter Niko Pirosmani bring to "Bankamura" museum the most characteristic of his motives: folk feasts, portraits of common people, images of animals as well as handpainted signboards of dukhans – picturesque little taverns of Georgia.



Казимир Малевич  
Жница  
1912–1913  
Холст, масло. ММСИ

Эдуард Криммер  
Без названия  
Двусторонняя  
кубофутуристической  
композиции  
1920-е  
Холст, масло. ММСИ





Владимир Дмитриев  
Цирк  
1920-е  
Холст, масло. ММСИ

Казимир Малевич  
Автопортрет  
1934  
Холст, масло. ММСИ

годами. На примыкающей стене – яркое полотно И. Машкова «Натюрморт с веером» (1915), близкие к кубофутуризму «Курильщик» (сер. 1910-х) И. Малютина, овальная «Гитара» Л. Поповой (1916) и «Сидящая с сигаретой в комнате» (1917) А. Лентулова. Работы Лентулова размещены также и на стене, принадлежащей как второму, так и третьему залу выставки. Это «Пейзаж с церковью и красными крышами» (1916), «Башня. Новоиерусалимский монастырь» (1917) и масштабная двухчастная композиция того же времени «Женщины и фрукты (Автопортрет с сестрами)». На соседней стене неожиданно была помещена изящная и нарядная символистская «Суламифь» (1910-е) Б. Анисфельда. Эта работа перекликается с помещенной на противоположной стене третьего зала еще одной

картиной этого художника – «Восточная фантазия» (1910-е). Между двумя полотнами символиста и декоратора, вставленными в контекст кубофутуризма, на небольшом подиуме как еще один контраст размещена бронзовая «Статуэтка» А. Архипенко (1914). По соседству с «Восточной фантазией» Б. Анисфельда – «Обнаженная» классического периода П. Кончаловского (1918), «Отдых» и «Женщина» (из цикла «Intimit») Б. Григорьева (оба – 1916–1917). Зал замыкает небольшая и скромная, изысканно-лаконичная работа парижского периода Д. Штеренберга «В парке» (1913–1914).

Четвертый зал снова возвращает внимание зрителей к истокам авангарда, в частности, обращает внимание на роль в появлении этого феномена примитива и наивного искусства, ведь он целиком

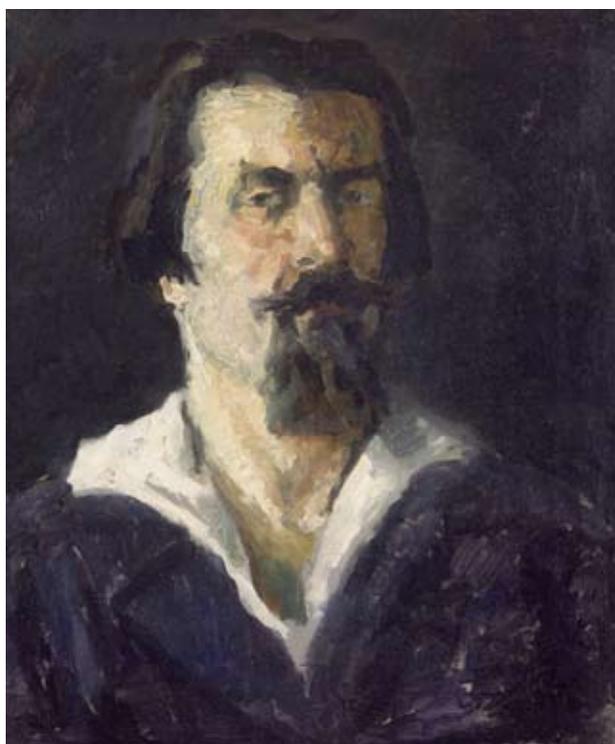
отдан произведениям Нико Пиросмани, качеством и количеством которых ММСИ гордится по праву. Общеизвестно, какое восхищение вызвали в начале 1910-х творения безвестного до тех пор грузинского мастера у художников круга Михаила Ларионова и какое вдохновляющее влияние оказали они на основоположников авангардной живописи. В залах музея «Банкамура» показали десять полотен Пиросмани с самыми характерными его мотивами: застольями, портретами, изображениями животных и вывесками духанов. Если можно с уверенностью утверждать, что персональный зал Нико Пиросмани оказался своеобразным эмоциональным камертоном всей выставки, то ее логическим центром стал пятый зал, заполненный произведениями зрелого кубофутуризма, конструктивизма и геометрической абстракции.

Главный акцент этого зала – восемь работ, приписываемых К. Малевичу и его кругу и характеризующих основные этапы творческого становления выдающегося мастера. Здесь были представлены как неопримитивистские полотна, примыкавшие к первому «крестьянскому циклу» («Жатва», 1909), так и поздние вариации на его мотивы («Крестьянка. Супрнатурализм» начала 1920-х, «Косарь. Мотив 1909», 1920 и «Крестьянка. Мотив 1913», 1923–1929). Кроме того, в зале показаны кубофутуристические «Жница» (1912–1913), «Зимний мотив» (1919) и две супрематические композиции с белым крестом (1917–1918) и с крестом черным (1920–1922). Помимо «ударной дозы» Малевича здесь были еще «Композиция с лампой» (1917) И. Пуни, созданная еще в России и напоминающая ребус с буквами и цифрами, а также еще две его натюрмортные композиции, написанные уже в Берлине (1921–1922 и 1923) и тяготеющие к так называемой новой вещественности. Рядом – нарочито плоскостные геометрические «Композиция» (1916–1918) А. Экстер, «Хроматическая композиция» А. Веснина (1917–1918), два «Проуна» Эль

Лисицкого (1921 и 1923–1924) и, наконец, «Абстрактная композиция» (1920) Н. Гончаровой. Для полноты ощущения среды конструктивистско-супрематической эпохи в этом же зале демонстрировались на специальном экране наиболее визуальными выигрышными фрагменты фильма Я. Протазанова «Аэлита» с декорациями и костюмами А. Экстер.

Уже два берлинских натюрморта Пуни, а также и абстрактная работа Гончаровой логически вводили зрителя в проблематику искусства русского зарубежья, которое представлено в коллекции ММСИ достойными образцами. Переход из пятого зала в последний, шестой отмечен двумя композициями В. Издебского, также созданными в эмиграции: конструктивистской «Без названия» (1920) и «Натюрмортом с профилем жены художника» с элементами ассамбляжа (1920–1930-е). Вдали от России, а точнее – во Франции, созданы занимающие половину шестого зала работы В. Шухаева (блестяще композиционно выверенный неоакадемический «Пикник», 1925), три вещи В. Баранова-Россине («Обнаженная», «Кубистическая обнаженная», обе – после 1925, и «Пламенеющая рыжая», 1927), две фигуративные плоскостные вещи А. Экстер «Рыбачки» (1928–1930) и «Женщина с рыбой» (1932–1934). Яркая и экспрессивная «Гейша» Д. Бурлюка написана во время краткого пребывания художника в Японии по дороге в Америку на рубеже 1910-х и 1920-х годов. А еще одна изящная бронза А. Архипенко – «Прославление красоты» (1925), яркий образец ар-деко, отлита мастером уже за океаном – в США.

В последнем зале демонстрировались работы, отразившие некоторые тенденции в советском искусстве 1920–1930-х годов. О некоторых явлениях этого периода давали представление такие яркие вещи, как «Рабочий» (ок. 1920) В. Стенберга, где официально одобряемая тема – лишь повод для эксперимента с уплощением пространства и динамизацией композиции; «Без названия» Э. Криммера (конец 1920-х), пред-





Арисарх Лентулов  
Натурщица с сигаретой  
в интерьере  
1917  
Холст, масло. ММСИ

Каталог выставки  
«Весна русского авангарда»

ставляющая двусторонний живописный холст с отдельно стоящими женскими фигурами на нейтральном фоне, которые повернуты друг относительно друга, как карточные масти и, несомненно, были навеяны супрематическими опытами «круга Малевича»; «Цирк» (нач. 1920-х) самобытного, но мало известного мастера В. Дмитриева, более известного как сценограф, который сумел превратить ярмарочный балаган почти в сюрреалистическую фантазмагорию. И конечно, украшением зала стали четыре произведения «столпов» русского авангарда первой трети XX столетия: «Портрет рабочего» (1918–1923) В. Татлина, выполненный в нарочито наивно-примитивистской манере, преисполненная особенного внутреннего драматизма «Композиция с 11 головами» П. Филонова (1934–1935) и, разумеется, необычайно выразительные и также крайне драматичные, при всей кажущейся внешней простоте своей возрожденной фигуративности, две предсмертные работы К. Малевича – «Портрет жены художника» и «Автопортрет» (оба 1933).

Надо ли говорить, что выставка «Весна русского авангарда» вызвала в Токио большой общественный интерес. Ведь произведе-

ния русского авангарда показывались здесь довольно давно, еще в поздние советские и первые постсоветские годы. Перед выставкой сотрудники ММСИ, прибывшие в Японию, провели специальный пресс-показ экспозиции для японских журналистов, дали несколько интервью токийским электронным СМИ. Результаты не заставили себя ждать: в первые же дни после вернисажа в токийской прессе появилось множество положительных отзывов, а залы ежедневно посещали по 1000–1300 человек.

Экспозиция в музее «Банкамура» была организована под патронажем посольства Российской Федерации в Японии, а также Российского центра по развитию научного и культурного сотрудничества между РФ и Японией при участии компаний «Джапан Эр Лайнз» и «Арт Интернейшнл Инк.» в рамках фестиваля российской культуры в Японии. Выставка пробудет в Японии до начала 2009 года и после токийского музея будет развернута в музеях и выставочных залах городов Осака, Гифу и Саитама.



Департамент культуры  
города Москвы



Российская  
академия художеств



Московский музей  
современного искусства



Фонд «Общество друзей творчества  
Василия Кандинского и художников-  
авангардистов его времени»

На правах рекламы

# НАСЛЕДНИКИ МАСТЕРОВ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА». Григорий Сретенский и Нина Стеньшинская

**ВЫСТАВКА**

**7 – 30 НОЯБРЯ 2008 г.**

**МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Петровка, 25  
[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)



ИСКУССТВО



WEEKEND.RU



ExpertPhotoLab

# театр дмитрия александровича пригова: от текстографии к инсталляции

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

## theatre of dmitri aleksandrovich prigov: from textography to installation

VITALY PATSYUKOV

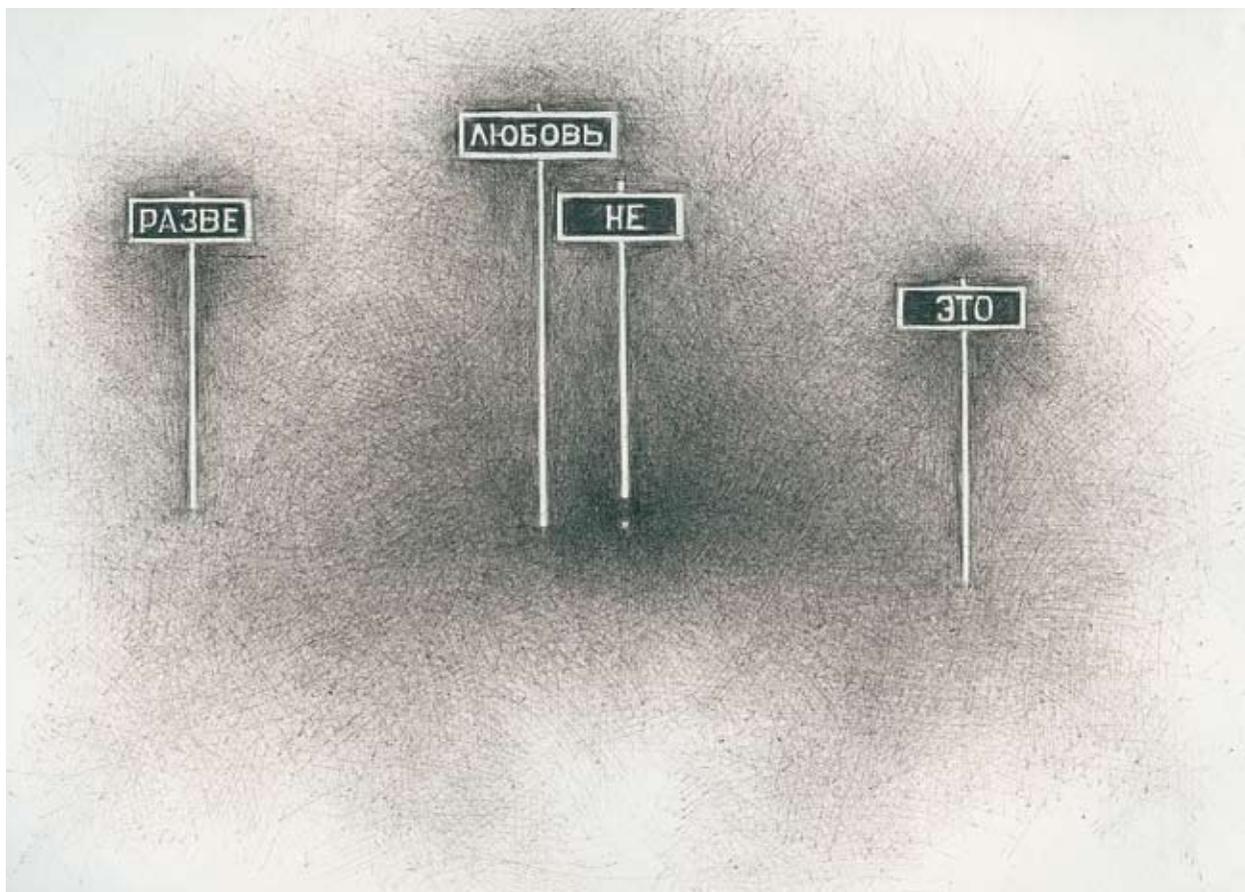


Рисунок из серии  
«Композиции  
с табличками»  
1990-е  
Бумага, шариковая ручка

С 13 мая по 3 августа ГЦСИ, ММСИ и журнал НЛО провели фестиваль памяти Дмитрия Александровича Пригова «Я народных героев люблю» в программу фестиваля вошли выставки «Граждане, не забывайте, пожалуйста!» (куратор Екатерина Деготь) в ММСИ и «Посредине мироздания» (куратор Виталий Пацюков) в ГЦСИ, визуально-акустические перформансы и мультимедийные проекты в культурном центре «Дом», ГЦСИ, визуально-акустическая инсталляция (выставочный зал «Гараж»), завершили фестиваль научная конференция «Неканонический классик» в фонде «ЭРА» и медиаопера Ираиды Юсуповой «Путь поэта» (ЦСИ «Винзавод»).

From 13 May to 3 August NCCA, MMSI and the magazine UFO had a festival memory Dmitri Prigov «I like folk heroes» included the exhibition «Citizens do not forget, please!» (Curated by Ekaterina Degot in MMSI and «Middle of the universe» (Curator Vitaly Patsyukov) in the NCCA, visually-acoustic performances and multimedia projects in the cultural center of «House», NCCA, visually-acoustic installation (Exhibition Hall «Gary», concludes the festival scientific conference «Nekononichesky classic» (Not initial classic) in the fund «ERA» and media Opera Iraidy Yusupova «Way of the poet» (Center for Contemporary Art «Vinzavod»).



«Я сижу и наблюдаю...»  
Д.А. Пригов

#### КТО ОН, ДМИТРИЙ Александрович Пригов?

Музыканты его называли «человек-оркестр», критики сегодня о нем говорят как о человеке Возрождения, поэты – как о лидере новейших визуально-акустических стратегий, где слово хранит себя в интегральном образе. Он жил в системе living art, культуры шаманизма, сосредотачивался в медитации тантрических мантр и буддийских мандал, создавал видеооперы и исполнял арии из ораторий И.С. Баха, опер Доницетти и «Гибели богов» Рихарда Вагнера. Он пересекал границы жанров, формировал новый генетический код искусства, манифестируя личную жизнь как артистическое поведение.

Несколько лет назад я обратился с вопросом к Дмитрию Александровичу: «Какую литературу он предпочитает в последнее время?» Ответ был неожиданным. Его интересы оказались в области космологии, новейшей физики, тех слоев науки, где визуализировались пространственные феномены. Он открыл свою сумку и продемонстрировал британское издание Стивена Хокинга, рассматривающего проблемы Большого взрыва, черных дыр и теории суперструн – волокнистого космического вещества. Философские и художественные интересы Дмитрия Александровича в последние годы принадлежали особой оптике, способной отстраняться от непосредственных состояний, выходить в абсолютную системность, вместе с тем они выявляли его буквально физическое погружение в пространство новейшей рефлексии.

В своих перформансах, поведенческих стратегиях он разрабатывал схемы, присутствующие в мифологических конструкциях, универсальных структурах, прорывая «парашют неба», как заявлял К. Малевич, каждый раз осуществляя при этом свой выбор актуальности в реальном «контуре» жизни». Позиция наблюдателя и одновременно участника событий в теории относительности Эйнштейна естественно обнаруживает себя в «свидетельствах» художника. Именно она превращает точку зрения в живую рефлексии и наделяет ее особым контекстом. От ее положения меняется не только художественная система координат, она интегрирует в себе предыдущие и возможные последующие состояния визуального опыта, постоянно транслируя чувственное в понятийное, а понятийное вновь возвращая в образную реальность. Ее энергия, так же как и в релятивизме Альберта Эйнштейна, абсолютизируется светом, его идеальной скоростью, превращаемой в информацию, в мерцающие тексты.

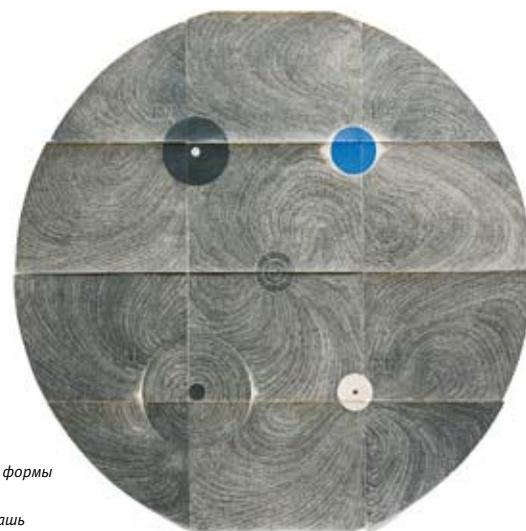
#### WHO IS REALLY DMITRI Aleksandrovich Prigov?

Musicians called him "a one-man-orchestra", art critics now write about him as about a man of Renaissance, poets consider him a pioneer and leader of contemporary acoustic - visual strategies, where the word protect itself in an integral way. He lived according to system of "Living Art", he was shaman of culture transcending genres, he formed a new genetic code of art, manifesting with his private life what is in real terms artistic behavior and moral. In his performances, constructed as various strategies of behavior he developed schemes that are present in the mythological frameworks – universal structures, breaking through the "parachute of a sky", as K. Malevich stated, while exercising every time his choices of relevance in the real "contour" of everyday life.

The last creative period of Dmitri Aleksandrovich can be manifested by theatricality. The origins of that chapter of his creative life lie in a real university theater, for which he started to write theatre plays in early 1970s and where he later worked as stage director. Formally, this early dramaturgy belonged to critical approach common in the "Company of Theater Play", where the internal process of socializing freely flows to the outside world, indicating its new condition - publicity. "Company of Theater Play" transforms art in the socio-cultural situation into a scenography, hence, for example, the creation of "total" installation of Ilya Kabakov. In the case of Prigov, total installation does not become rigid, in the words of K. Malevich "tight circuit", it begins to "scintillate", becomes a phantom, a virtual reality, a presence of absence, defending its hidden metaphysical values.

Natural artistic plasticity of the author as well as his ability to give ear and give eye to others allowed him to violate the "cultural taboos", while preserving the playful essence of art, its ability to "carnivalize" the world, to endow his actions with true meanings of "divine comedy". He was genuinely engaged in a dialogue with music of Wagner, with virtuoso phrases of Baroque, with defending the ideas of democracy and art and their right to exist anywhere in the customary "unprepared" space.

"Paintings of Cezanne hinder me to see Mount Saint-Victoire", - said a century ago Marcel Duchamp. D. A. Prigov begins unveil curtain in his installations, pointing to the "new system in the art", dealing with reality as with a structure with its own voice and appearance, its genetic code as well as inner meaning.



Автопортрет  
Конец 1960-х  
Бумага, карандаш

Боже  
Конец 1970-х  
Композиция округлой формы  
из 12 листов.  
Бумага, карандаш, гуашь



Закон – История – Язык. 1973–1974  
Бумага, машинописный текст, коллаж



Телефон. 1983  
Бумага, шариковая ручка. Композиция из 24 листов. Собрание фонда «Русский авангард» / коллекция МАНИ

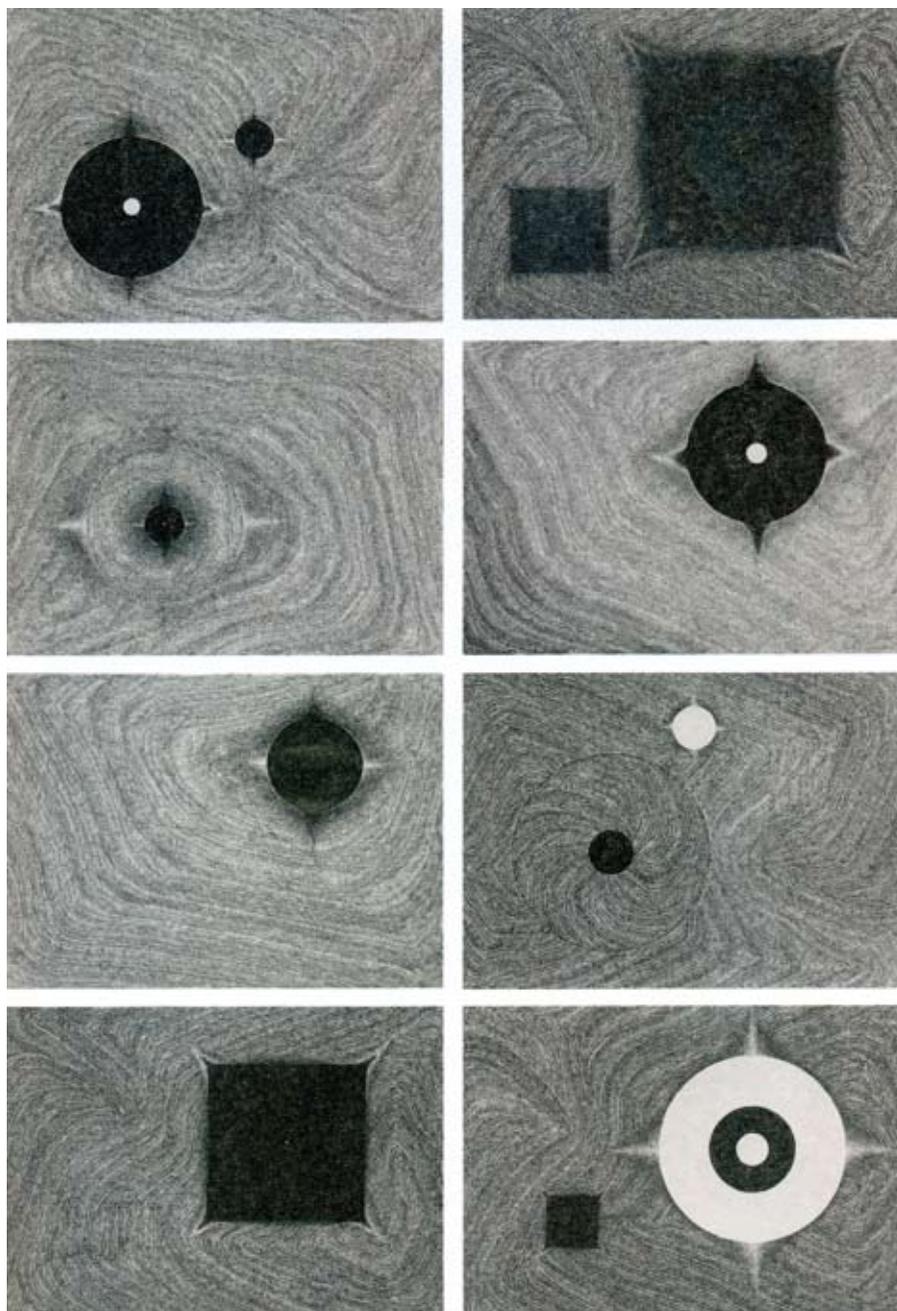
Вместе с тем рефлексивное искусство Д.А. Пригова невозможно отделить от чувственных состояний художника, они всегда жили в нем естественно, не таясь и воплощаясь в публичности его поведения. Собственно, публичность выявляла его детскую непосредственность, его постоянное желание присутствовать в мире, обозначать себя так же, как ребенок свидетельствует о себе криком. Дмитрий Саныч прекрасно танцевал, переживая ритм, сближая рисунок танца, его пульсацию с собственным внутренним состоянием, с органикой артистического жеста. Его танец обретал способность превращаться в жизнь перформанса, так же как его игра в футбол. Если к нему попадал мяч, он мог удерживать его любое время, передвигаясь с мячом по полю, словно перемещая центр окружности в периферию пространства.

Фиксируя реальность, обозначая ее, художник балансирует на грани объективного и субъективного, между наблюдателем и участником, скрывая в отстраненности, в аскезе свидетельства своего личного переживания. Взгляд художника способен приближать и удалять реальность, приобретая качество «машины зрения» и вместе с тем «машины желания», пластически обозначаясь этим «желаемым пространством», сценичностью, формой предстояния. Физическая картина мира в этой точке зрения превращалась в мифопоэтическую сценографию, в театральное пространство, где снималась «четвертая стена», отделяющая зрителя от актера. Последний период творчества Дмитрия Александровича манифестируется театральностью. Ее истоки лежат в реальном университетском театре, для которого он начал писать пьесы в начале 1970-х годов и позже их режиссировать. Формально эта ранняя драматургия принадлежит критической мысли «общества спектакля», когда внутренний процесс социума свободно перетекает во внешний мир, обозначая его новое состояние – публичность. Искусство в социокультурной ситуации «общество спектакля» приобретает характер сценографии, отсюда, например, и рождение тотальной инсталляции Ильи Кабакова. В случае Д.А. Пригова тотальная инсталляция не закрепляется, по выражению К. Малевича, «жестким контуром», она начинает «мерцать», становится фантомом, виртуальностью, присутствием неприсутствия, отстаивая свои скрытые метафизические ценности. Ее голос и облик обусловлены диалогом, многоголосьем, где, как в пьесах Чехова, персонажи способны встречаться за пределами драматургии, осознавая свои взаимоотношения как алогичность, «тарарабумбю». Чеховская «тарарабумбия» в «спектаклях» Д.А. Пригова несет в себе существующие одновременно два языковых уровня – возвышенный и заниженный,

объединенные фольклорными интонациями и мифологией «высокого пародизма». Впервые это сознание у Дмитрия Александровича обнаруживается в пространствах текстографии или стихограмм, где акустика, голос, его расслоенность, его динамические интонации выстраивают драматургию парадокса и сверхличного конфликта. Согласие в стихограммах живет за их пределами, в ситуации «над», «поверх барьеров», в той божественной точке, которая впоследствии открывается всевидящим оком в инсталляционной образности, а эволюционная линия драматургии сводится к феномену очищения и, в частности, к персонажам «уборщица» и «сантехник».

Личная артистическая пластичность художника, его способность вслушиваться и всматриваться в других позволяла ему нарушать «табуированные пространства культуры», сохраняя при этом игровые начала искусства, его возможности карнавализации мира, надевая свое поведение подлинными смыслами «божественной комедии». Он естественно вступал в диалог с музыкой Вагнера, с виртуозными фразами барокко, отстаивая идеи демократизма и искусства и его возможности существования в любой точке обычного «неподготовленного» пространства. Однажды во время игры концертов Вивальди в центре «Дом» он попросил музыкантов ансамбля «Opus Posth» не выключать собственные мобильные телефоны. В процессе исполнения «возвышенной» музыки XVIII столетия им неожиданно пришлось отвечать на звонки Дмитрия Александровича, вынужденно рассказывая о своих житейских проблемах. В пространстве музыки обычная человеческая беседа, парадоксально соединенная с торжественными барочными звуками, приобретала характер мистерии, естественного контакта человеческого голоса и голоса инструмента. В финале перформанса на вопросы Д.А. Пригова была вынуждена отвечать руководитель ансамбля, знаменитая скрипачка Татьяна Гриденко. Продолжая солировать, она естественно вошла в пространство зрителей и растворила в нем звуки Вивальди, соединившись с «профанным» миром, как это в свое время осуществил великий Гайдн в своей ностальгической «Прощальной симфонии».

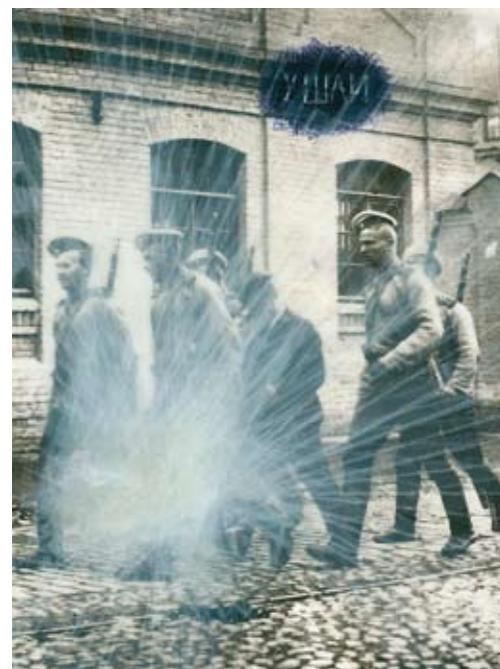
Мощное аналитическое начало пластической репрезентации Дмитрия Александровича погружается в глубины изображения, в его феномен слоистости, оно уходит в интеллектуализацию «разглядывания» и в феномен виртуального присутствия. В этих координатах «фантом инсталляций» становится именно тем «радиусом кривизны», на котором базируются неоднородность нашего пространства как истории. Параллельные в классическом искусстве векторы наблюдения новейшей реальности образуют в оптике Дмитрия Александровича неевклидову геометрию, точки пересечения, энер-



Из серии «Линии»  
КОНЕЦ 1970-Х

Каталог выставки  
Д.А. Пригова  
«Граждане!  
Не забывайте,  
пожалуйста!»

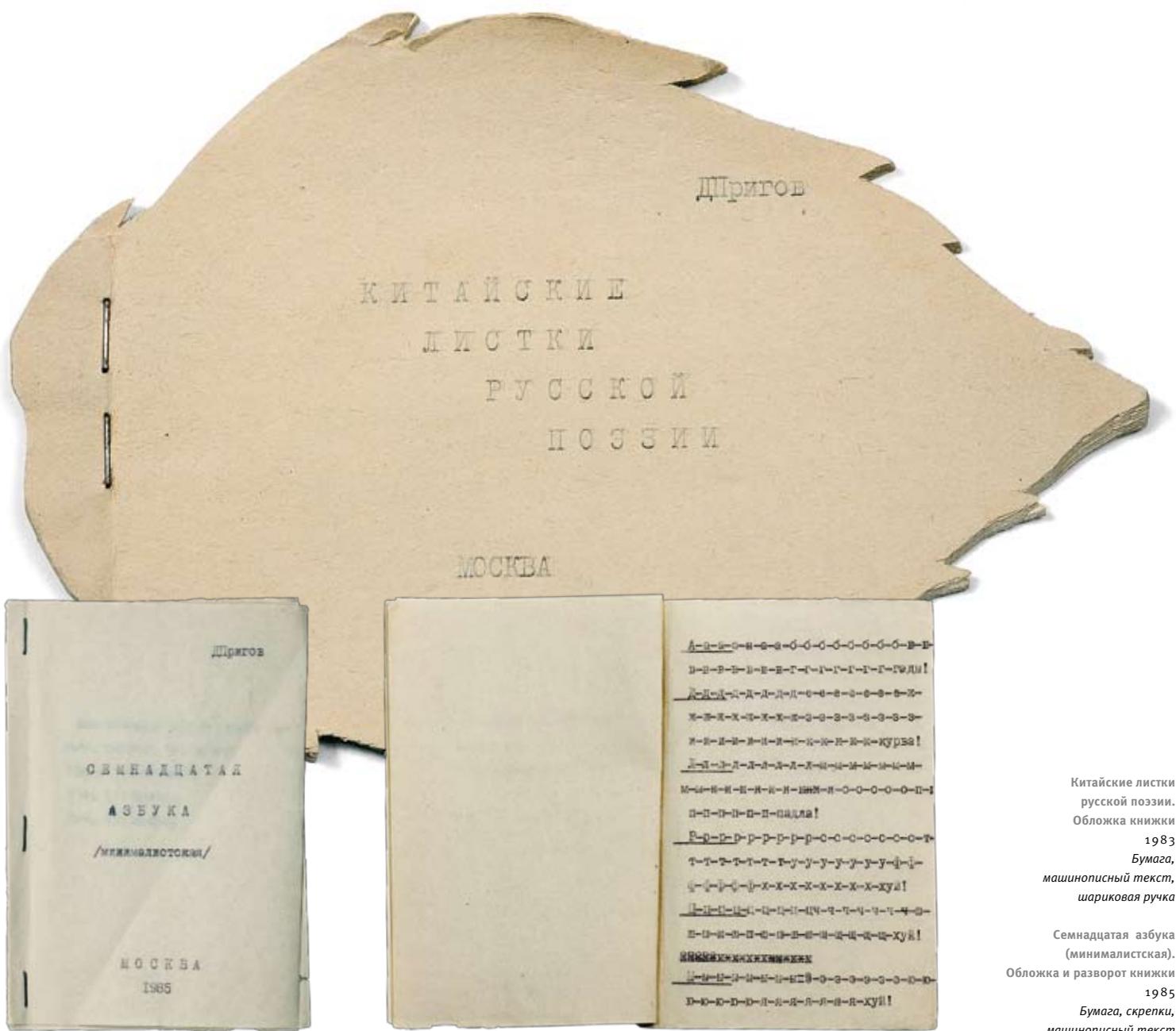
Композиция из серии  
«Рисунки со скотчем»  
2002  
Цветная репродукция,  
скотч, шариковая ручка



гетические узлы, актуальные фокусы, выявляя в явленном особый световой резонанс, где время и пространство составляют единое целое. Свечение композиций художника, паузы и разрывы, кейджевские пустоты демонстрируют квантовую визуальность, дискретную последовательность информации, посылаемую в наше сознание в пульсирующей прогрессивной настойчивости, провоцируя культурную память.

Абстрактное, метафизическое мышление, идеал «идеального авангарда» в этой системе пластических ценностей ветшает и коммерциализируется. Его «духовная чувственность», его барочные складки превращаются в иллюзию подлинного и опредмечиваются; его пространство движется в сторону поверхности, не открывающей, а, напротив, заслоняющей мир. «Картины Сезанна мешают мне видеть гору Святой Виктории», – заявил столетие назад Марсель Дюшан. Д.А. Пригов в своих инсталляциях начинает приоткрывать занавес, указывая на «новую систему в искусстве», рассматриваю-

щую реальность как структуру, имеющую собственные голос и облик, свой генетический код и внутренний смысл. «Астрологические» рисунки Дмитрия Александровича, его «знаки Зодиака», существующие параллельно его поэзии и инсталляциям, возвращают в культуру абстрактность, но уже в другом, не в традиционно-визуальном измерении – они окрашиваются рефлексией. Их образность интеллектуализируется и лишается телесности, обреченной на умирание или на мутацию. Их формы наглядно подчеркивают качественно новые связи искусства с философией языка, где зрение встречается с чистым сознанием. Визуальность здесь отождествляется с безграничностью не материи, а вариативностью концептуальных визуальных размышлений о качестве окружающей нас реальности, о ее расслоенности, нуждающейся в особом диалоге, на который оказался неспособным монологический авангард. Д.А. Пригова интересует визуально-смысловой образ не как ренессансное окно, а как система коммуникационных связей, как интеграл смыслов, как его кон-



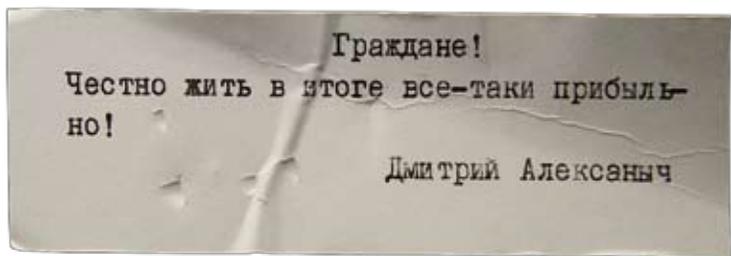
Китайские листки русской поэзии.  
Обложка книжки 1983  
Бумага, машинописный текст, шариковая ручка  
Семнадцатая азбука (минималистская).  
Обложка и разворот книжки 1985  
Бумага, скрепки, машинописный текст

текст, раскрывающийся только через полноту визуального, интеллектуального опыта.

Художник в его измерениях превращается в естественный инструмент времени и пространства; он фиксирует все микроперемены организма культуры в его историческом развитии, так же как кардиограмма тождественно отражает сердцебиение, предупреждая о принципиальных изменениях в строении нашей цивилизации и ее духовной телесности. Его сознание, его творческий процесс выявляются в парадоксе страдательного залога, открываясь реальности и пуская ее в себя, в свое собственное пространство. Художник в этой концепции сознает себя воспринимающим и воспринимаемым, который не только «смотрит» сам, но и, и это главное, на которого «смотрят» и к которому обращен взгляд сущего, Всевидящего ока, в понимании Д.А. Пригова.

В пространстве этого зрения, в его раздвоенном топосе рвутся и расплзаются координаты надвигающейся гравитации реликтовой массы. Эти плывущие, расплавленные заслонения, иногда приобретающие имена Леонардо и Малевича, пористые и набухающие, как

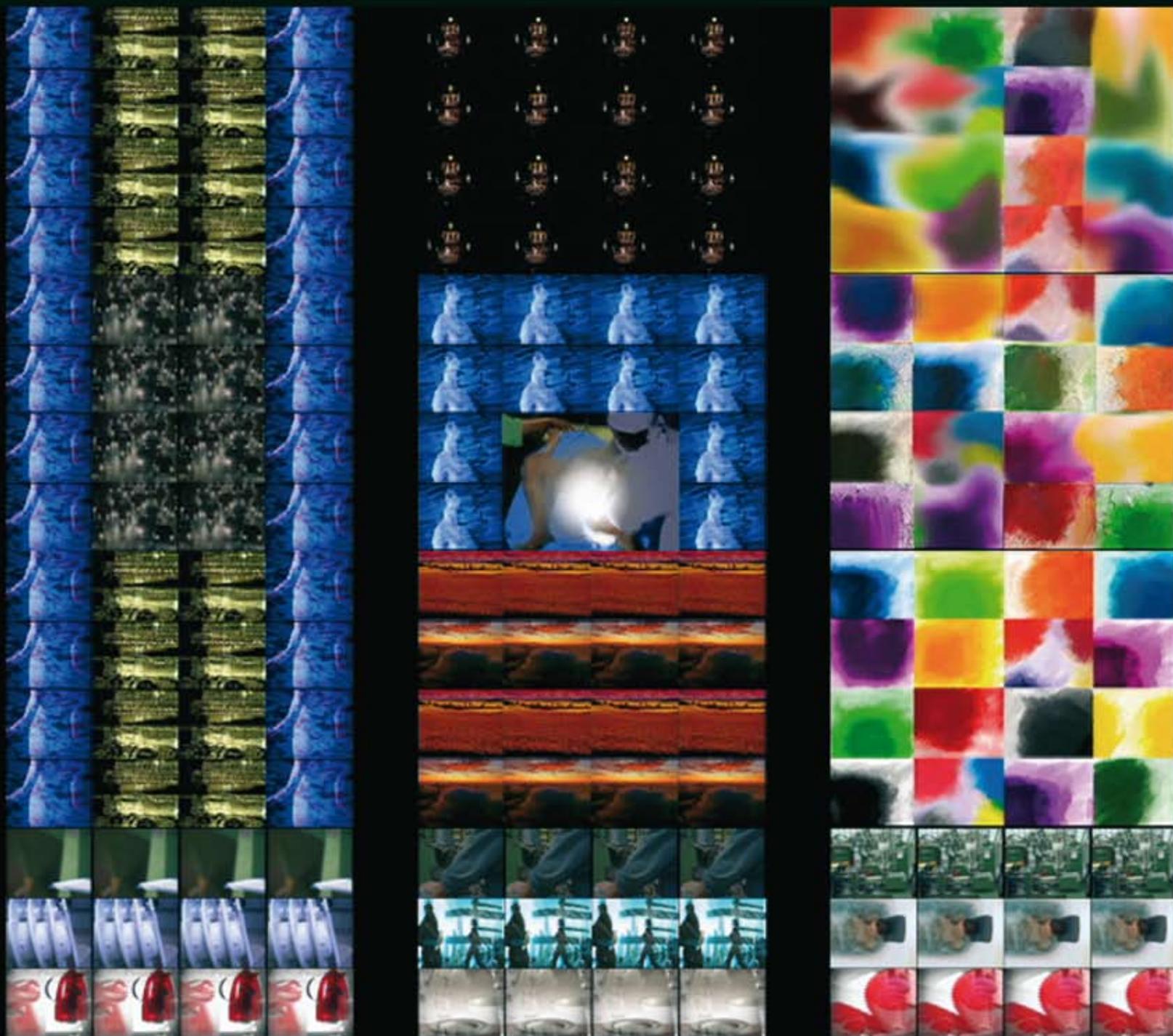
пластика фрактальной геометрии, складками в своих фрагментах напоминают «Европу после дождя» Макса Эрнста и отсылают к трагической, сюрреалистической истории – ушедшей и наступающей. Они открываются нам на мгновение в остром чувстве вины, в феномене нашего неизбывного присутствия в мире и в конечном счете открываются в нас, чтобы «впустить» себя в наше измерение и отождествиться с нами.





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

КУЛЬТУРНАЯ АССОЦИАЦИЯ  
 «GLAZONART, PROGETTI CULTURALI» (РИМ)  
 ИТАЛЬЯНСКИЙ ИНСТИТУТ  
 КУЛЬТУРЫ В МОСКВЕ



# ВИДЕОГЛАЗ

МАРИО САССО И ЭЛЕКТРОННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

30 ОКТЯБРЯ – 30 НОЯБРЯ

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
 АДРЕС: ЕРМОЛАЕВСКИЙ ПЕР., Д. 17  
 ТЕЛ. 694 – 28- 90  
 WWW.MMOMA.RU

СПОНСОРЫ:



ПАРТНЕРЫ:



ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ:



# ЛУИС МУНЬОС (МУНОТ)

АСЯ СПЕРАНСКАЯ

## luis munoz (munot)

ASYA SPERANSKAYA



**В КОНЦЕ ВЕСНЫ** в Московском музее современного искусства (в галерее «Зураб») проходила выставка доминиканского художника Луиса Муньоса.

Луис Муньос (Мунот) родился и вырос в столице Доминиканской Республики Санто-Доминго. В четырнадцать лет поступил в Академию искусств Санто-Доминго. Позже, уже будучи студентом Школы изящных искусств в Мадриде Муньос начал заниматься скульптурой, а затем перешел на курс актуального искусства. Оба курса вела Магдалена Абаканович (Варшава, Польша), известная своими гигантскими текстильными объектами «абаканами» и скульптурными инсталляциями.

Отдавая должное скульптуре, Муньос уже тогда стремился выразить себя именно в живописи, а навык работы с объемом позволял ему лучше чувствовать плоскость. Муньос всегда относился с уважением к «старым» школам, прежде всего искусству XX века. В молодости он увлекался Пикассо, Дали. Позднее возник интерес к абстракции, и ему ближе стали П. Клее, П. Мондриан и В. Кандинский.

Композиции Муньоса, их цветовые решения говорят о его увлеченности беспредметной живописью: особое внимание художник уделяет самой живописной поверхности, на которой взаимодействуют линии, массы и цветовые пятна. Творчество Луиса Муньоса продолжает традицию американских абстракционистов 1950–1960-х годов, в том числе Виллема Де Кунинга, Джексона Поллока, Марка Ротко, Франца Клайна, в частности последователей чистой цветовой абстракции.

Этих художников отличала спонтанность живописного метода, что способствовало освобождению и запечатлению образов подсознания (метод автоматического письма). Их метод предполагал, что самое важное в творчестве – внутренний мир художника. И главный его шаг – это шаг внутрь самого себя. Как П. Гоген закрывал глаза, чтобы заглянуть внутрь себя, так и Муньос считает главной целью своего творчества передачу, выражение собственных чувств на холсте.

**IN LATE SPRING**, Moscow Museum of Modern Art presented at Zurab Gallery the exhibition of Dominican artist Luis Munoz under the name "Station 05".

Luis Munoz (Munot) was born and grew up in Santo Domingo, the capital of Dominican Republic. At the age of fourteen he entered the Academy of Arts in the same city, later he continued his studies at Madrid School of Fine Art. Munoz began with study of sculpture but soon he moved to the contemporary art course. Both courses had been led by Magdalena Abakanowicz (from Warsaw, Poland), known for her giant textile objects named "Abakanami" as well as for her different installations of sculptures.

After mastering the sculpture, Munoz felt the need to express himself in painting. The use of skills gained by working with spatial objects allowed him to gain better understanding of surface.

In the result, compositions of Munoz with their color designs show his inspiration in non-figurative art. In number of his works Munoz attempts to synthesize acoustic and visual perception, transforming the sounds into colors and shapes. According to artist himself, he came to such artistic method after the acquaintance and falling in love with creative work of famous Swiss composer Andreas Vollenweider, harpist and creator of experimental and ethnic music. Just like Vollenweider would like to see his music became a kind of "sound-path", literally "soundtrack" of thoughts and feelings of his listeners, Munoz would like to see his color-morphous abstractions become a knots on the Ariadne's thread that lead through his inner world.

Throughout the demonstration of himself, throughout the attention to his own "inner picture" artist accomplishes transformation of forms into free artistic gestures, occasionally even into expressions of feelings about his own past. Thus, the real form transforms into emotion, and vice versa.

Bright, contrasting color combinations, vivid colorful texture, phantom images and abstract clusters of pure emotions – these are the main features of Luis Munoz's art – art of a painter with distinctive identity, art of a painter from distant shores of the Dominican Republic.

Источник вдохновения Луиса Муньоса как представителя «эмоциональной абстракции» – его собственная фантазия, пробуждаемая музыкой и литературой.

Муньос делает попытки синтезировать в ряде своих работ слуховое и зрительное восприятие, трансформируя звуки в цвета и форму. По словам самого художника, к этому методу он пришел, познакомившись с творчеством известного швейцарского композитора экспериментально-этнического жанра и арфиста Андреаса Фолленвайдера. Так же как Фолленвайдер хотел бы, чтобы его музыка стала своего рода звуковой дорожкой, буквально «саундтреком» мыслей и чувств слушателей, так и Мунот стремится, чтобы его цветоморфные абстракции стали узелками на путеводной нити, ведущей через его внутренний мир.

Через манифестацию самого себя, через внимание к своей «внутренней картинке» художник добивается того, что формы становятся свободным художественным жестом, а иногда и толчком к выражению переживаний по поводу собственного прошлого. Таким образом, реальная форма трансформируется в эмоцию, и наоборот.

Художник по-своему интерпретирует гармонию классицистической композиции. Художник трактует свою работу «Жертвоприношение рыбы», как битву бытия, Вселенной – верхняя часть композиции, наполненная цветовыми колоритами и всплесками, и небытия, заключенного в «прогалинах» чистого белого холста.

С абстрактным экспрессионизмом роднит Муньоса и то, что закономерности цветового строя он истолковывает по-своему.

Работы Мунота характеризуются разной степенью фигуративности: биоморфные («Человек-петух»), в которых различаются отдельные силуэты, и чистая цветовая абстракция, как, например, «Разговаривающий лес», навеянный путешествием по волжским городам, «Говорящее солнце. Сенсация», где контрастные цветовые вспышки погружают зрителя в мир нескончаемых латиноамериканских карнавалов.

Работам, порожденным образами России – здесь художник оказался с супругой полтора года назад, – присущи лирическая тональность и менее контрастный колорит. Таково полотно «Солнечное облако над Москвой», где тонкий лазурный колорит оттеняет церковную маковку на фоне растворяющихся в дымке пятиэтажных массивов. В совсем другой манере, более страстной, с активным колоритом – намек на страсти Господни – решено «Распятие рыбы», где в качестве «русской темы» выступает сам цвет – красный.

Луис Муньос эмоционально вовлечен в поток текущих событий, в его работах выразились впечатления, которые ему навеяла московская жизнь: и наша погода, и метро, и автомобильные пробки, и русская архитектура (монастыри, церкви).

Выставка «Станция 05» – тоже своего рода переживание жизненного опыта. Название отсылает нас к реальному дому, в данном случае московскому дому, где проходят границы внутреннего – внешнего, своего – чужого, близкого – далекого.

Яркие, контрастные цветовые сочетания, активная красочная фактура, фантомные образы и абстрактные сгустки чистой эмоциональности – вот основные черты искусства Луиса Муньоса (Мунота), самобытного живописца с дальних берегов – из Доминиканской Республики.

Отказ от предварительного замысла и планомерно построенной формы, спонтанная манера письма и свободные импровизации на холсте – так вслед за В. Де Кунингом Луис Муньос интерпретирует свободу творчества и свое право художника на манифестацию формальных идей. Так художник реализует свое право на то, чтобы донести до зрителя то, что он переживает сейчас, свою оригинальную манеру, стиль, именно это право, которое в конечном счете превращает плоды современного творчества в актуальное искусство.



Луис Муньос  
Взрыв бесконечности  
Холст, акрил

Вместе навсегда  
Смешанная техника



# I Московская международная биеннале молодого искусства «стой! кто идет?»

## трудное детство

СОФИЯ ТЕРЕХОВА

Окрик, «Стой, кто идет?» предполагает направленное ружье и напряженный взгляд на внезапно возникшую фигуру. Именно под таким прицелом целый месяц провели молодые художники. Ничего из ряда вон выходящего, просто в Москве с июля по август проходила первая Московская биеннале молодого искусства. Выросло это событие из ежегодного камерного фестиваля под тем же названием, который проводился ГЦСИ под руководством Дарьи Пыркиной с 2002 года и проекта ММСИ «Мастерские» – итоговой выставки выпускников школы «Свободные мастерские» (куратор Дарья Камышникова). Они же и стали инициаторами первого Московского биеннале молодого искусства.



**РЕДКИЕ ГАЛЕРЕИ** обошли своим вниманием это событие. Готовиться к нему начали давно, благо что идея захватила многих. Заявки на участие принимались до марта, и попытать свои силы могли как отдельные художники, так и кураторы с готовыми проектами.

Открылась биеннале кураторским проектом Дарьи Пыркиной «PRO это» в ГЦСИ. С первой же выставки стало понятно, что молодые художники не желают оставаться в стороне от проблем общества и показывают работы-отклики на современные социальные процессы. Проект этот интернациональный. Проект этот интернациональный, здесь и Хоакин Сегура (Мексика), Меир Тати (Израиль), Slavs and Tatars (Польша – США – Россия), Ольга Житлина (Россия), Василий Стажадзе (Россия), Давид Тер-Оганьян и его соавторы Александра Галкина и Илья Будрайтскис (Россия), Николай Алексеев (Россия), Андрей Устинов (Россия Германия), Петр Филиппов (Россия), Группа Р.Э.П. (Украина), Петр Быстров (Россия), Сергей Баландин (Россия), Демьян и Роман Кулешовы (Россия), Евгений Фикс (Россия США), Александр Барковский (Узбекистан), Павел Митенко (Россия), Тая Муравская (Эстония), Марина Напрушкина (Белоруссия Германия), Societe Realiste (Венгрия – Франция – Нидерланды), Константин Семин (Россия), Сергей Ерков (Россия), группа «Конструктор» (Россия), Мария Старикова (Россия), Иван Уханов (Россия), Белла Шагал (Россия – Германия).

Понятно, что столь широкая география и свобода выражения темы позволили авторам работать в самых разных техниках: здесь и картины, и объекты, и видео. Взаимодействие человека с глобальной средой стало главной темой экспозиции.

Высказывания по политическим вопросам у всех оказались разными. Инсталляция G8 художницы Беллы Шагал воспроизводит очертания стран на ткани и маркирует каждое из восьми государств изображением башни. Высота башен (отсылающих к фаллическим символам) определяется то ли статусом и мощностью, то ли размерами запасов углеводородов, но вот Германия вообще избежала мужских признаков и благодаря своему канцлеру получила вместо башни средних размеров кольцо, олицетворяющее женское лоно.

Вера Мажирина создала наиболее трогательную инсталляцию. Тема злободневная – терроризм, а действующие лица самые искренние – дети. Именно с их мнениями по этому поводу предлагает ознакомиться художница.

Интересной оказалась и инсталляция «Ничьи деньги», привлекавшая косые взгляды зрителей и художников. Суть в том, что на тумбочке лежали настоящие купюры, которые в принципе никому не воспрещалось брать, ведь они же ничьи. Некоторые вполне разумно воспользовались этой концепцией.



Серия фотографий Тани Муравской, представляла обнаженных молодых людей, обернутых в эстонский флаг... Персонажи с острым взглядом, словно с агитационных плакатов. Тела, как чистые холсты, на которых будет написана новая история. Тут же, рядом с фотографиями, на экране, показаны неподвижно стоящие мужчины, по всей видимости, члены какой-то националистической группировки.

Павел Митенко показал видео, по интонации похожее на работы Де Кирико: на пустырях городских окраин, в сумерках, флашток с красным горящим флагом.

Общее ощущение от комплекса биеннальных выставок: как и в предыдущие десятилетия, революции не произошло, сохраняется стремление не к созданию целостного образа мира, человека, а аналитической его препарации. Ну а раз революции не происходит, добавляются новые инструменты в ряд довольно известных аналитических методов.



Это не хорошо, не плохо, искусство развивается в устоявшемся русле. Соответственно есть вероятность укрепления авторитета предшественников, создания школ, отчетливо структурированных направлений.

Модернизм, традиция в современном искусстве, предполагает вечную молодость. Некогда, на заре своего зарождения, он был делом узких групп и новаторов-одиночек. Сейчас авангардизм заполнил основные сферы творчества. Проведение подобных массовых выставок интересно тем, что фиксирует мгновенное появление большого количества новых имен в сводках и такое же стихийное их исчезновение со сцены. Тем самым, сокращая невнятный процесс до конкретных сроков, биеннале ускоряет отбор персонажей для участия в арт-тусовке при всевозрастающем количестве желающих.

Новое, новейшее, гиперновое... Определения множатся, как и число приверженцев актуального искусства. Любая инициатива, нахождение нового, свежего источника может расцениваться как большое достижение. Но с другой стороны, приверженность традициям, свойственная нынешнему поколению, казалось бы позволяет говорить о новом искусстве с давно осмысленной точки обзора. Однако возможность сделать это представлялась редко. Двойственность или полифоничность, может быть главное достижение молодых.

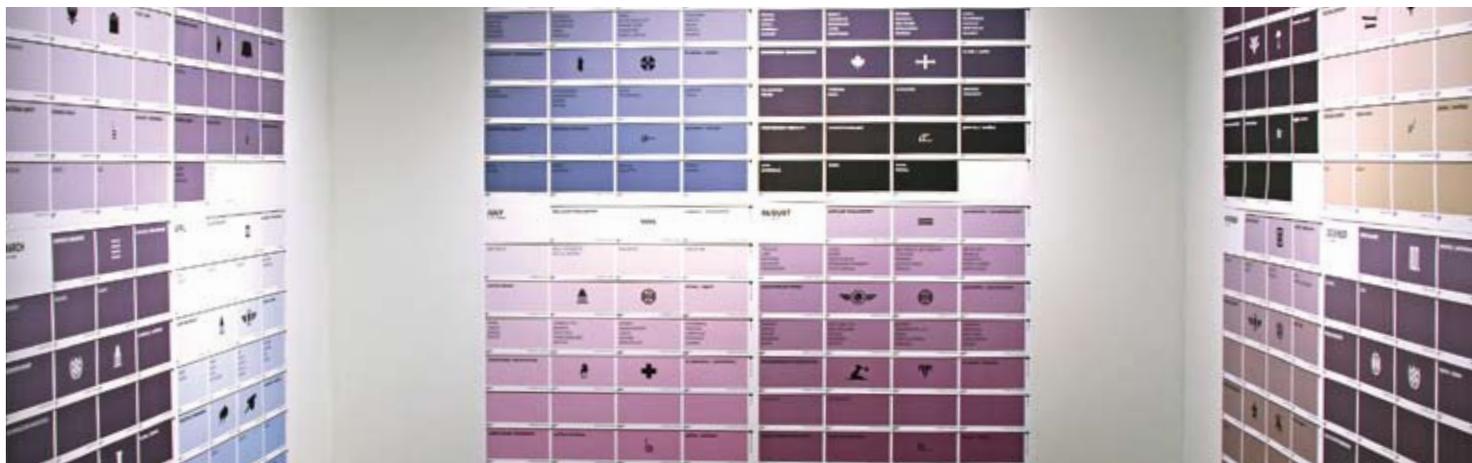
Похоже, такое понятие как мейнстрим исчезает, но с трудом верится в исчерпанность традиционных эстетических и познавательных ценностей. Исчезновение ярких лидеров, отсутствие властителей умов – несомненно. Общий культурный уровень молодых, их эрудиция и игровые способности повышаются, но исчезают интенции, волевые и

ролевые проявления. Проблемы конформизма или неконформизма больше не существует. Самые отчаянные пытаются спровоцировать социальные институции, но получается это с трудом и запозданием.

Обобщая, можно сказать, что биеннале выявила традиционную для России конфигурацию представлений о будущем искусства. Самая очевидная поляризация – «искусство – это жизнь» (пример гоп-арт) и «Искусство ради искусства», (Айдан-галерея, выставка студентов Суриковского института). Вероятно, требуется время для художника и зрителя, чтобы понять, насколько востребована художественная образованность в современном мире или насколько нужна витальная направленность. Как много людей, которые овладев простыми механизмами воздействия, становятся частью художественной жизни и, не имея осознанной траектории, движутся как по лабиринтам?

На таком форуме очевидны повторы, совпадения, выявляющие вкусы массового зрителя и отделяющие воспроизведения чужого стиля. Тяготение большинства художников к дизайну, приоритету формы над содержанием, возможно, является реакцией на массовый социальный заказ. Строящееся общество потребления уже в достаточной мере оснащено набором содержательных клише и больше заинтересовано в формальном их воплощении, нежели в поисках перспективы.

Много сказано об амбициозности данного проекта. Действительно, он осуществлен на подъеме и с твердой верой участников в жизнеспособность и перспективность молодежного искусства. Можно сказать, что первые наброски будущего сделаны, а остальное в руках художников.



Societe Realiste  
Производитель. В рамках  
проекта «Транзиционеры»  
2008. Инсталляция, принты

Белла Шагал  
Г 8. 2008  
Инсталляция



### искусство будущего времени

ДАРЬЯ ПЫРКИНА, КУРАТОР

Опыт проведения 1-й Московской международной биеннале «Стой! Кто идет?» оказался успешным – даже в большей степени, чем могли предполагать самые смелые прогнозы. Уже на стадии приема заявок стало очевидно: проект вызывает большой интерес у сообщества молодых художников, которое, вопреки сетованиям скептиков, в России существует и с каждым годом все расширяется. Не обошли вниманием инициативу проведения биеннале и зарубежные участники – как индивидуальные художники, так и творческие коллективы и группы, а также институции и кураторы, сформировавшие и представившие собственные проекты.

С точки зрения организационной структуры проект биеннале оказался довольно сложен: так или иначе в ее проведение оказались вовлечены практически все художественные институции Москвы, работающие с современным искусством; присоединились и партнеры из других горо-

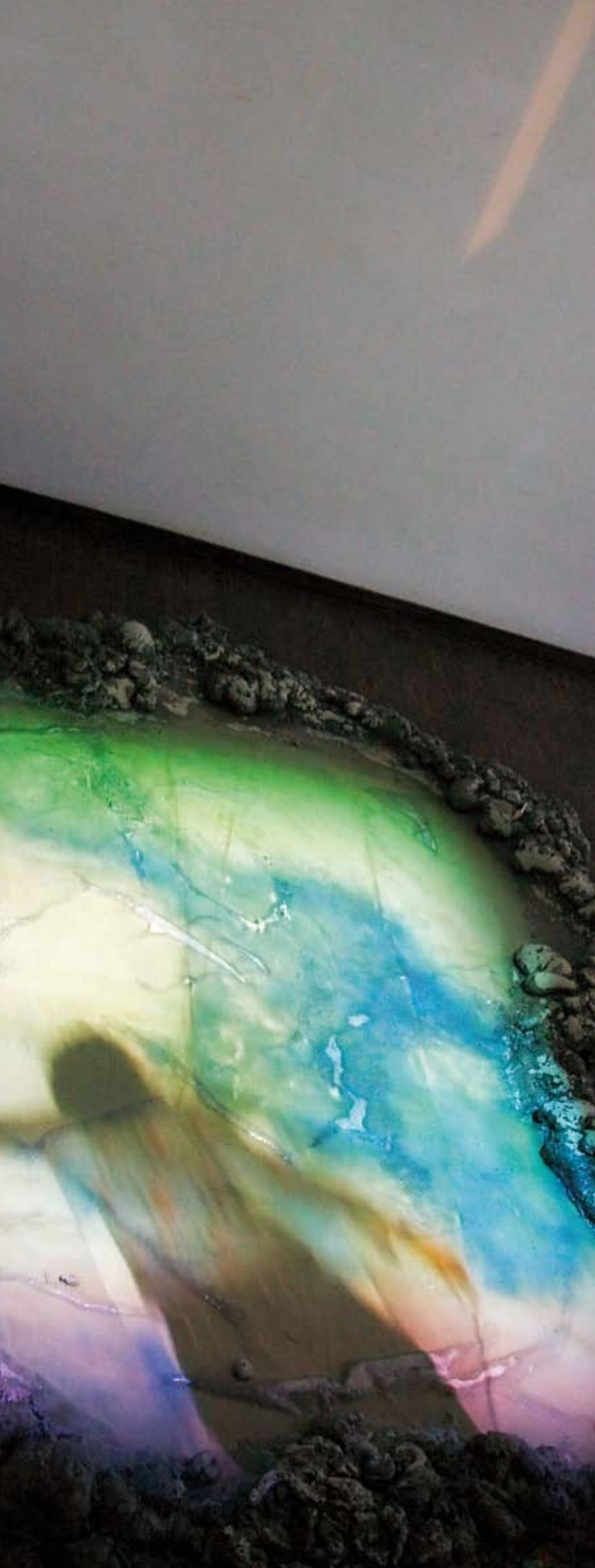
дов. Подобная стратегия оправдала себя, дав возможность собрать разносторонние усилия в единое целое и создать крупный, солидный и значимый проект – как для участников, так и для самих организаторов. В целом биеннале выявила ряд характеристик нового искусства. Во-первых, стоит отметить отсутствие «революционного» и «ниспровергательского» пафоса большинства работ, которого, повинувшись известным стереотипам, зачастую ждет от молодого художника зритель. Авторы нынешнего поколения не стремятся к тотальному отрицанию канонов – они скорее ищут свою нишу, возможность создать свое уникальное высказывание на волнующую тему. В ситуации общей стагнации ждать революционного искусства, пожалуй, неоткуда, поэтому художники лишь рефлектируют среду, из которой они вышли. Круг тем тоже, как ни странно, в целом остается прежним: искусство и власть, художник и общество, природа, география, город, тело, чисто формальные штудии...

Что же нового привнесит грядущее художественное поколение? Пожалуй, это новые точки зрения, с которых

авторы взирают на окружающий мир, который, надо сказать, стремительно меняется, и нынешнее поколение формируется уже в иной среде и атмосфере, нежели предыдущее. Глобализационные процессы и их конфликтные стороны, новые технологии и коммуникации, изменившаяся структура труда и потребления, производств и капитала, наконец, техногенные катастрофы формируют совершенно иной социокультурный ландшафт, который отображают в своих работах художники. Меняется структура их восприятия: в силу своего возраста не застав или практически не ощутив на себе влияние многих событий или явлений, они относятся к ним как к истории, а последние новшества технологии или социального сознания воспринимают как само собой разумеющуюся данность. Это поколение, живущее в ином настоящем, в ином темпе, мыслящее иными категориями, и его искусство принадлежит, вероятно, уже иному времени – времени будущему.

# миграция из будущего в прошлое и обратно

АНДРЕЙ ТОЛСТОЙ



Искусство молодых художников всегда вызывало смешанные чувства у тех, кто уже занимает прочные и устойчивые позиции в арт-мире. Ведь, с одной стороны, эти молодые часто – прямые ученики более опытных и маститых, и нередко из числа любимых, а с другой, они – потенциальная смена, и не просто смена, а, возможно, «та молодая шпана, что сотрет нас с лица земли» (Б.Б. Гребенщиков).

**КАК ИЗВЕСТНО, МОЛОДЫМ** свойственны радикализм в постановке проблем и незавершенность в поиске путей их разрешения. Еще при блаженной памяти союзов художников разных уровней в застойные советские годы были образованы комиссии по работе с молодыми художниками, которые организовывали их выставки – от городских до всесоюзных. Эти выставки рассматривались советским истеблишментом – и идеологическим, и художественным – в качестве своеобразных резерваций, внутри которых свобода ограничивалась все слабее и слабее (в годы перестройки эти ограничения почти сошли на нет), но за внешнюю ограду (ограничительные флажки) ей распространяться не позволялось. Однако организаторы этих резерваций понимали, что как раз здесь могут сформироваться и сформулироваться новые пластические и ментальные идеи, которые затем способны быть адаптированы в «снятом», ослабленном виде в пространстве «взрослого» и «разрешенного» искусства. Так называемое молодежное искусство сыграло, несомненно, положительную роль в расшатывании и низвержении догматов и устоев соцреализма и его производных. После этого низвержения драйв молодежного искусства (как, кстати, и нонконформизма, вышедшего из подполья) сильно ослаб. И вот в новом веке «искусство молодых художников» снова ожило и стало все активнее заявлять о себе.

Свидетельство тому – Первая биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?», организованная совместными усилиями Московского музея современного искусства, ГЦСИ и Stella art foundation. Выставка «Миграция» в здании ММСИ на Петровке – часть этого мегапректа. Что можно сказать об искусстве нового поколения молодых художников, если сравнивать его с периодом «бури и натиска» молодежных выставок апогея перестройки?

Нынешнее «молодежное» (или лучше сказать, «молодое»?) искусство настроено не столько на эпатаж, как когда-то (эпатаж в перестроечные годы получался потому, что молодые выводили из подполья и делали достоянием зрителей целые пласты актуальной художественной культуры, которые давно уже были в ходу за пределами «железного занавеса», а у нас были известны только посвященным) и не столько на расширение «территории искусства» (территория эта и так практически беспредельна), сколько на то, чтобы

попытаться серьезно разобраться в проблемах сегодняшнего общества, в том числе и тех, что свойственны в первую очередь для нашей страны. Конечно, и сегодня эпатажа хватает, и он часто даже более отчаян и резок, чем двадцать лет назад (все-таки цензуры практически нет, если не считать отдельных групп готовых религиозно оскорбиться граждан, сообщающих о своих чувствах непосредственно в прокуратуру). Но его главный вектор – не деструкция неких устоев, а скорее всепроникающая едкая ирония по самым разным поводам, в том числе и политическим.

Тема выставки «Миграция» вполне актуальна и, можно даже сказать, горяча, и тем удивительнее, что в ее экспонатах менее всего этой иронии. Вероятно, большинство молодых художников, в ней участвующих, посчитали предмет достойным не ерничества, а осмысления и сопереживания, иногда и сострадания.

Руководитель проекта «Миграция» профессор Вера Дажина так сформулировала основной месседж и свой, и молодых кураторов (Дарьи Камышниковой, Ольги Меркушевой, Сергея Еркова): «Сохранить ли национальную самобытность неизменной, определив ее границы в поле интернациональной культуры будущего или влиться в общий интеграционный процесс, утратив уникальность собственного облика? В этом состоит один из главнейших вопросов идеологии современного искусства любой из стран, вступивших во всемирный диалог. Такая концентрированная и многозначная тема выставочного проекта предоставляет художникам широкие возможности интерпретации и решения поставленных проблем, не ограничивая направление художественного жеста какими-либо определенными идеологическими или стилевыми рамками. Более того, актуальность предложенной авторами темы, определяемая ее обыденностью и всеобщностью, провоцирует их к тому, чтобы решиться на более глубокий философский диалог с самими собой и зрителем, отказавшись от самых первых, непосредственных ассоциаций, связанных с темой проекта, вплотную подойти к одной из самых дискуссионных проблем – возможности интеграции современного общества». И добавляет, что участники проекта «нашли оригинальные способы выражения собственной концептуальной позиции в широком диапазоне видов, жанров и техник современного искусства».

Екатерина Дронова,  
Евгений Мыслов  
Лужа  
2008. Видеоинсталляция

Анна Жернакова  
Чемодан – вокзал – ... Россия  
2008. Инсталляция

Петр Голощапов  
Life.ru, или Все под контролем  
2008. Инсталляция





Если второе положение не вызывает сомнений, то первое представляется слишком обобщенным.

Проблемы глобализации (или антиглобализма) в современной культуре, которые фактически формулируются в этом тексте, несомненно, представляют большой интерес и очень важны для актуального искусства. Однако мне показалось, что столь всеобъемлющий подход свойственен скорее экспозиции в целом, чем отдельным ее составляющим. Потому что на этом уровне мы имеем широчайший диапазон различных миграций – от «Миграции пола» (объекты В. Марченковой) до «Пространства сновидения» (живопись А. Ковалевой) и «Миграции эмоций» (фотоколлаж М. Щириной); от «Вне времени» (видеоинсталляция о миграции африканских антилоп С. Беляевой и Д. Сычева) до «Челососов» (объекты Л. Бурковой и

И. Матохиной, рассказывающие о ментальной миграции современных людей в пространство гламурных СМИ); от «Миграции цветочной формы» (объект В. Маловой из цветных, наклеенных на полотно маленьких пластинок и плоских камушков) до «Готического супрематизма» (фотодокументация И. Романова с изображением беспредметных геометрических холстов). Каждый участник видит основную тему выставки по-своему, под только ему близким углом зрения, и, как правило, глубоко и небанально. В качестве выразительных средств используют различные виды интерактивных и просто видеоинсталляций, всевозможные объекты и реди-мейды, не говоря уже о фотографии, коллаже, а то и просто живописи, графике (включая компьютерную) и даже скульптуре. Разумеется, и геополитика, и проблемы физического перемещения людей под воздействием тех или иных



Елена Юдина  
Farse. Jo. Je l'aime et je la hais  
(Фарс. Джо. Люблю и ненавижу)  
2008. Фотография

Алексей Дьяков  
Все началось с яйца...  
Пьеро делла Франческа  
посвящается  
2008. Инсталляция

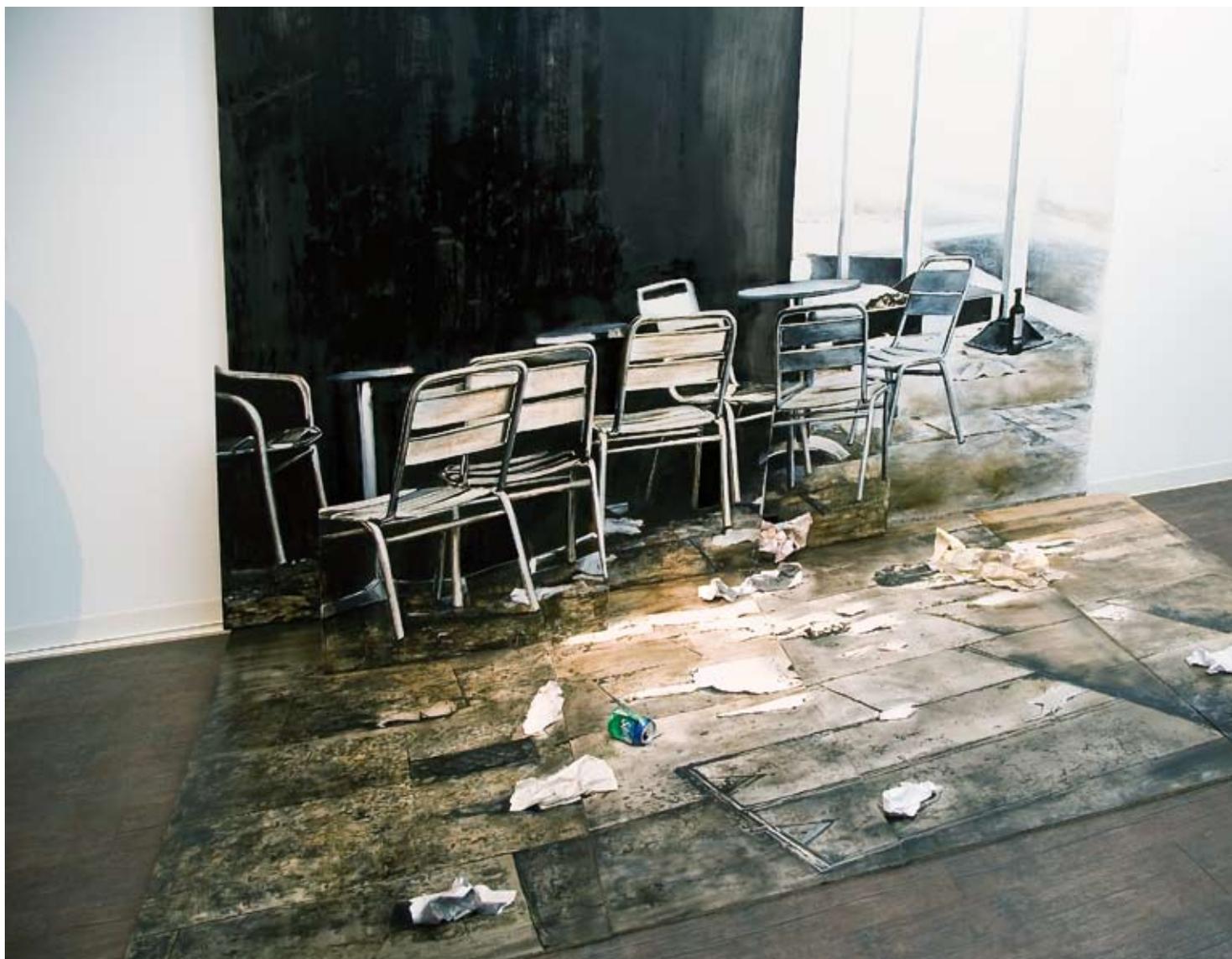
Лилия Буркова. Ирина Матохина  
Челососы  
2008. Объекты

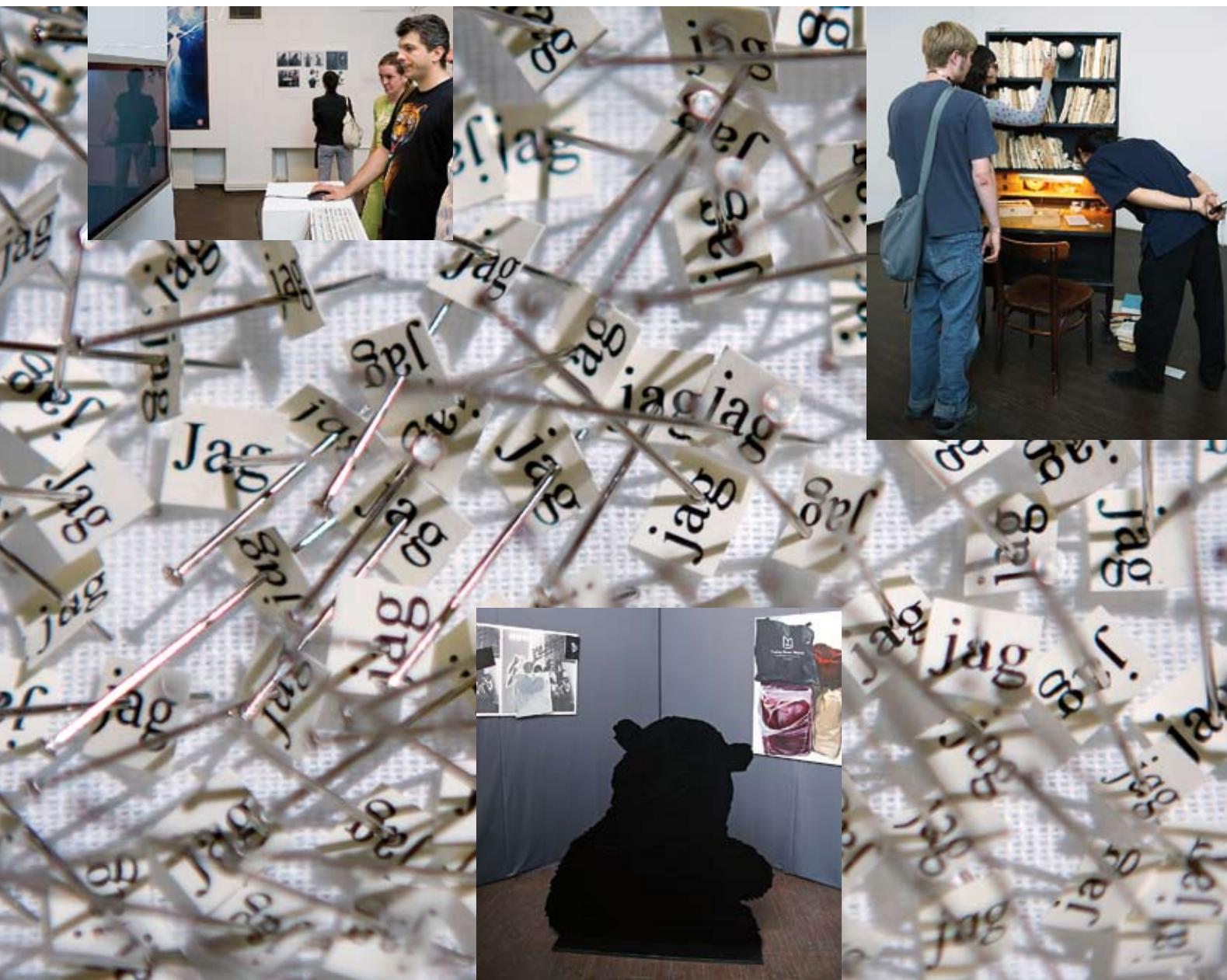
социальных факторов также попадают в поле зрения молодых художников. Это видно, например, из представленных работ Д. Аптикаева (триптих в смешанной технике «Россия», посвященный экспансии Китая на российский Дальний Восток), И. Бородина (живопись «Американские хроники», соединяющая вид американских небоскребов и фрагментов русских национальных костюмов и орнаментов), М. Желниной (инсталляция «Карты мира» с использованием очертаний отдельных стран как специфического орнамента), А. Жернаковой (инсталляция «Чемодан – вокзал – ...Россия» из чемоданов с расставленными условными «банками варенья»), Л. Шаповаловой или И. Щукина (живописно-графический триптих «Миграция – дорога к дому» и живописная серия «Индия, Израиль, русская деревня в постарт живописи» соответственно), Г. Серова (видеоинсталляция «Понаехали...») и т.д. Но с этим тематическим рядом соседствует не менее представительный ряд произведений, посвященных различным миграциям смыслов и понятий (живописный триптих «Остановка движения» Т. Смирнова, посвященный вечной борьбе-взаимодействию слова и изображения; работа в смешанной технике «Миграция ассоциаций» И. Скалецкого, изображающая две сидящие в обычной комнате на кровати фигуры со смазанными лицами; видео с шахматной доской Д. Сычева «B&W» и др.).

Выставка «Миграция», ставшая достойной частью Первой международной молодежной художественной биеннале, сумела показать разнообразие и оригинальность видения современного мира молодыми художниками – видения заинтересованного, серьезного, не боящегося острых проблем как политических и социальных, так и умозрительных и метафизических. Их художественный язык зачастую усложнен и довольно далек от традиционных критериев «прекрасного», отсюда неготовность массового зрителя воспринимать такое искусство. Сенсационности в самом факте его существования давно уже нет, а вот 22 года назад на Кузнецком Мосту, в зале МОСХа, выстаивались очереди на 17-ю Молодежную выставку, только приоткрывшую завесу, заслонявшую от зрителей весь многообразный континент «другого искусства».

Разумеется, тема «Миграции» с ее разнообразными «обертонными» экспозицией в ММСИ не исчерпывается, да она и не могла бы быть исчерпана даже еще несколькими подобными выставками. Но то, что молодые авторы хотят и готовы привлекать внимание своих коллег и заинтересованных зрителей к серьезным мировоззренческим и в то же время актуальным именно сегодня и сейчас темам – свидетельство их творческой зрелости. А это уже не просто констатируемый результат, но и большой успех.

Галина Емелина. Город  
2008. Инсталляция





## «Печать» Паулы Хелены Лаукайнен

Гостя из Швеции решила поразить нашу публику очередной порцией терпеливости и усидчивости. Хелена присвоила себе роль некой высшей силы, способной обезличить писателя и его творения. Она в течение нескольких лет методично вырезает из книг своей библиотеки слова «Я» («Jag»), создавая при помощи них объекты. По разноразмерным кругам, обклеенным «Jag» можно судить, сколько раз «Я» упоминается в текстах Толстого, Гомера, Андерсена и др. Чего только стоит нить из «Jag» длиной от потолка до пола. Структура текста, которую изучает художница в ходе своей работы, – своего

рода искусство, изящное и тонкое, как японская каллиграфия. На этот раз не только идея загадочная и мистически-жуткая, но и выбор материала. Выставку в рамках, биеннале представлял Московский музей современного искусства (Петровка, 25)

## «Game Art»

Проблема игр, правда, компьютерных, едва ли не лидировала на биеннале. Помимо научной конференции «Видеоигры и искусство: Современное состояние вопроса» – куратор Дарья Воробьева, в Московском музее современного искусства (Петровка, 25) был создан проект «Game Art». Здесь потенциальный игрок сам превращается в

творца игры, а они в свою очередь становятся суперинтерактивными. Создатели «Typroa» (Ice Pick Lodge) и «Sublustrum» (Phantomery Interactive) ищут новые выразительные средства и пытаются доказать, что компьютерная игра – художественное произведение. Споры ведутся, но к единому решению пока так и не пришли: считать игры актуальным искусством или нет? Но художники, рисовавшие эскизы, неплохо постарались – сотворили невероятную мистическую атмосферу.

**Юлия ПАРФЕНОВА**

# МОДЕЛЬНЫЙ РЯД

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Stella Art Foundation

Художники: Эстер Ачаерандио (Испания);  
Дима Валерштейн (Израиль); Ирина Дэвис (Россия);  
Александр Менделевич (Израиль)

Куратор Владимир Левашов

Координатор Ольга Ивлиева



Эстер Ачаерандио  
Из серии ««Хирургия лжет»»  
2007. Цветная фотография

Мы живем в обществе не только проектного мышления, но и проектного поведения. Расстояние между замыслом и реализацией все более сокращается, радикально изменяя временные характеристики повседневности. Так возникает своеобразный хронологический «бульон», в котором элементы прошлого, настоящего и будущего оказываются перемешанными до состояния неразличимости. В результате понятия модели и моделирования из ранее ограниченной области проектной деятельности распространяются на всю сферу социальной практики.

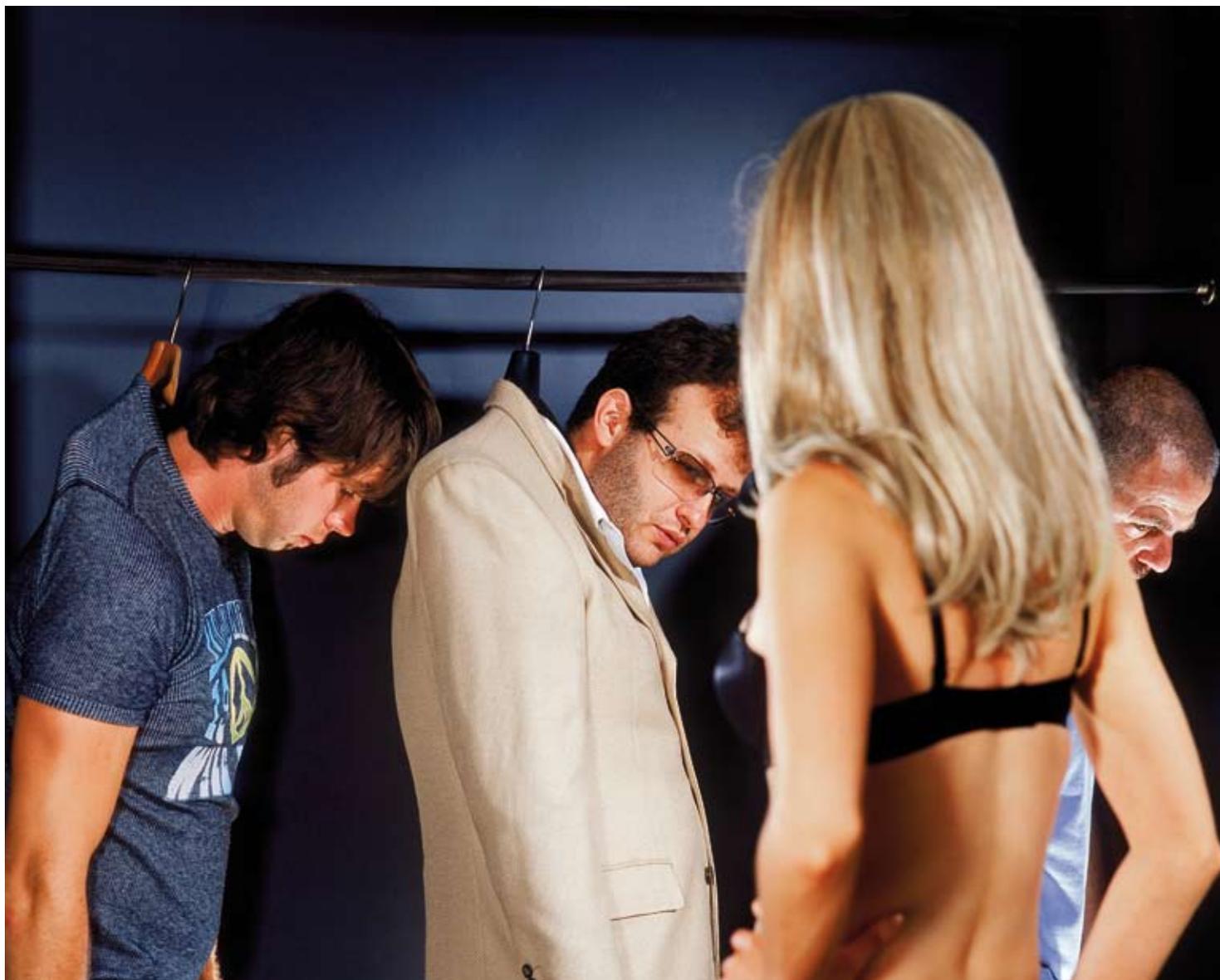
Современное искусство является одной из специфических зон, в которой проектное мышление практически синонимично проектному поведению. Если символический характер прежней эстетической практики сегодня выглядит глубоко архаичным, то современное искусство испытывает постоянный дефицит реальности, нуждаясь в нем в качестве катализатора собственной креативности. На практике

это приводит к созданию образов возможного, мыслимого, проектируемого, но в виде уже реализованного, существующего. Причем инструментом такого художественного моделирования чаще всего выступает фотография.

Изобретенная как способ визуальной документации и именно в этом качестве поначалу использовавшаяся, со временем она превращается также и в способ моделирования. Причем постановочная фотосъемка (в отличие от документальной) не только существовала в узкой зоне художественной фотографии, но и нашла себе все более широкое применение в массмедийной индустрии «моды и стиля». В последние же десятилетия в результате перехода на цифровые носители разница между прямой и постановочной фотографией вообще стала условной. Новейшая манипулированная фотография превратилась в неприменный элемент тотальной индустрии производства информации и дизайна предметного окружения. Жесткое разделе-

Дима Валерштейн. Из проекта «Ladies first»  
2005-2006. Цветная фотография





ние на производство вещей и производство идей осталось в прошлом. Возникает феномен вещи-модели, активно стимулирующей изменения окружающего, двойником которого становится гиперметический фотообраз-модель.

Фотографии интернациональной команды художников, представленных в нашем проекте, демонстрируют достаточный спектр описанного моделирования. Они соотносены с единственным объектом – с человеческим телом, которое как раз и является моделью-образом трансформации реальности, а также первой моделью-вещью, которая служит симптомом реализации проекта. Тема телесности была детально отработана искусством в 1990-х, и сейчас предстает уже в ином модусе. Критический анализ все больше замещается моделированием, иными словами, проект вступает в стадию «технического исполнения».

В работах Александра Менделевича нам предъявлена самая первая, «инкубационная» стадия такого моделирования. Степень трансформации «сырой» человеческой модели невелика, в изображении присутствуют некоторые сюрреалистические странности – сдвинутость пропорций, отношений и мотиваций, – соотносимые с потенциальным, невизуальным слоем художественного

сообщения. Однако ясно, что пластичности такого психосоматического материала вполне достаточно и для более серьезных образно-предметных манипуляций.

К ним-то, собственно, и совершается переход в серии Эстер Ачаерандио. Она берется за тему пластической хирургии, точнее, использует ее как предлог, чтобы продемонстрировать модельный ресурс человеческого (женского) лица. Погрудно изображенная модель исполняет убедительный набор упражнений «предоперационной гимнастики», которая, впрочем, не только далеко выходит за пределы повседневной практики бьютификации, но и, как заявляет художница, демонстрирует сугубую условность понятий естественности и канонической красоты. При этом Ачаерандио, следуя примеру Орлан, обозначает радикальную степень отказа от естественности, которая берет свое начало в опытах жесткой деформации, характеризующих искусство классического авангарда. Ее «гротескные головы» – визуальная риторика, лишь внешне соотношенная с топосами социальных представлений. Гораздо легче увидеть в них практические эскизы пластической хирургии ближайшего будущего, в своей практике исходящей из радикальных принципов телоформотворчества, блестяще описанного в одном из романов Станислава Лема.

Произведения двух других участников проекта содержат предложения, сопряженные с гендерной тематикой, причем степень их «нереалистичности» столь минимальна, что выглядят они сошедшими со страниц очередного номера глянцевого журнала. Так, Ирина Дэвис предлагает свой вариант русификации (адаптируется даже название: «прикольные» девчонки) американского пинапа. Ее модели, с одной стороны, безусловно, будут тепло приняты мужской аудиторией, с другой же – достойно отвечают на вызовы глобализации. Художница совершает процедуру гибридизации с безукоризненной логикой классного графического дизайнера: снимает русских девушек, проживающих в Америке, дополняя их изображения «клюквенно»-национальным антуражем в такой минимальной степе-

ни, что ее стилизации оказываются способны удовлетворить самый изысканный вкус.

Если Дэвис апеллирует к модернизированному формату мужского общества, то Дима Валерштейн проектирует тип визуальной продукции, адекватной социуму победившего феминизма. Похоже при этом, что подобная процедура дается ему нелегко, отчего одна половина изображений своей ироничностью нарушает невозмутимость, с которой исполнена другая, как раз и дающая «эффект реальности».

Ирония здесь – последний след критической позиции, еще недавно считавшейся основой стратегий современного искусства. То единственное, что сегодня еще мешает интеграции актуальной художественной практики в прекрасный мир наступившего будущего.



Дима Валерштейн  
Из серии «Lady first»  
2005. Цветная аналоговая  
фотография

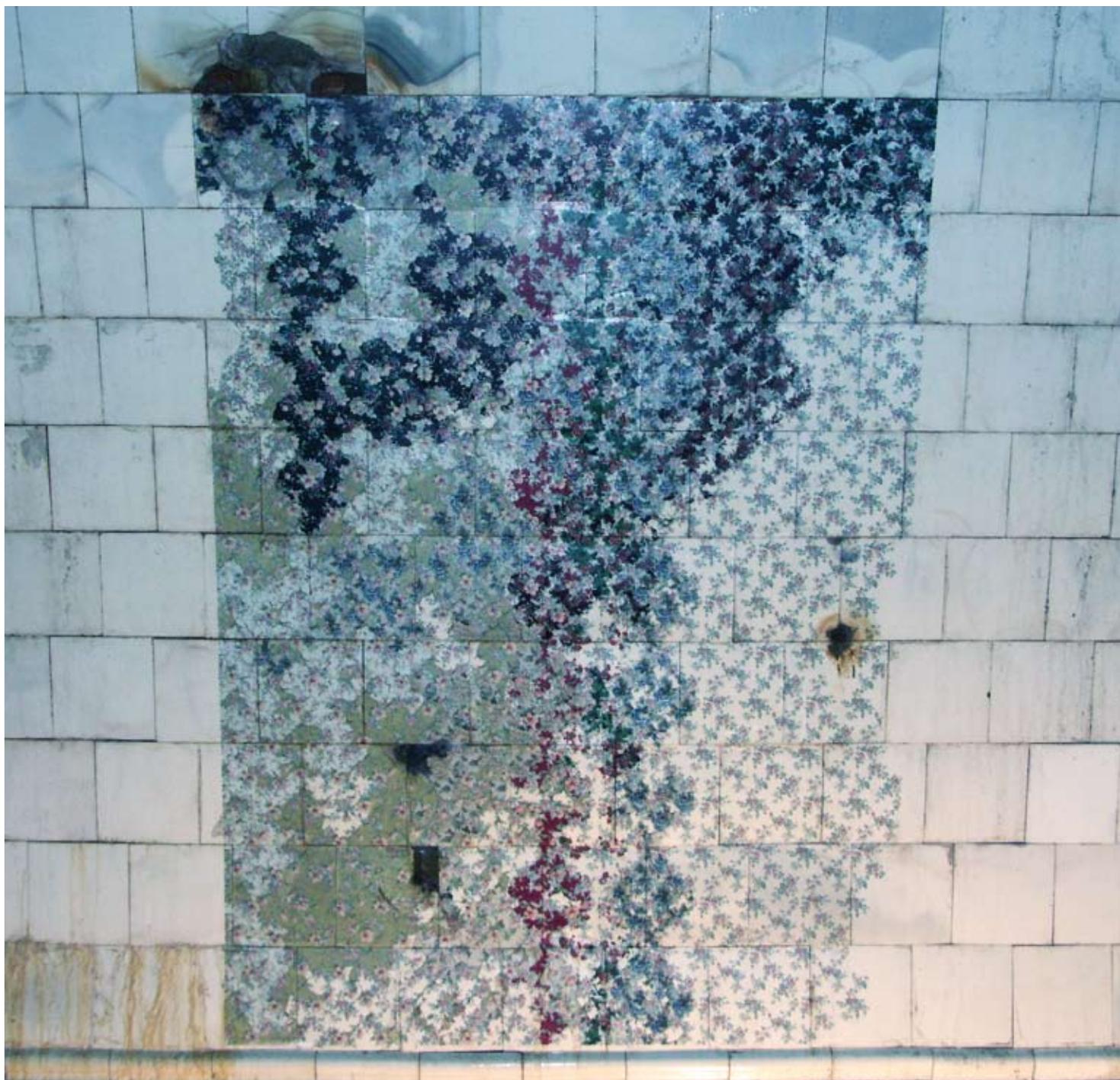
Ирина Дэвис  
Оля. Из серии «Прикольные»  
девчонки»  
2006. Цветная фотография,  
струйнопринтерный отпечаток  
на бумаге, акварель

Александр Менделевич  
Из серии «Без названия»  
2007. Цветная цифровая  
фотография



# ВИНЗАВОД: «яблоки» и другие

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ



МишМаш. Руины как антибиотик. 2008. *Инсталляция. Хлеб, водоросли агар-агар, принты на прозрачной пленке*

«Яблоки падают одновременно в разных садах» – один из самых масштабных проектов биеннале (организаторы ММСИ, ЦСИ «Винзавод», Мультимедийный комплекс актуальных искусств), проходил в залах RIGroup Мультимедийного комплекса актуальных искусств и в Большом винохранилище Винзавода.

**КУРАТОР ПРОЕКТА**, названного строчкой из стихотворения Гете, Анна Зайцева пригласила двенадцать уже хорошо известных художников (Виктор Алимпиев, Сергей Братков, Алексей Каллима, Игорь Макаревич и Елена Елагина, Анатолий Осмоловский, Александр Сигутин, Авдей Тер-Оганьян, Давид Тер-Оганьян, Мария Чуйкова, Юрий Альберт, Александр Меламид) и предложила им выступить в роли кураторов, выбрав тех из молодого поколения, кто им наиболее интересен. В результате залы Большого винохранилища заполнили одиннадцать мини-проектов, не связанных между собой ни темой, ни пластическим воплощением. Практика протезирования, а точнее выведения на авансцену молодых авторов мэтрами, в истории искусства довольно распространена. Правда, случаи, когда протезе в дальнейшем становится равен «патрону», куда как более редки. И возможно, поэтому утверждение, «урожаи современных талантов надо собирать вблизи от плодотворных творцов» звучит не вполне убедительно. В реальности к истине все же ближе Ницше, который в свое время справедливо заметил: «За каждым великим явлением следует вырождение, особенно в области искусства. Образец великого побуждает более тщеславные натуры к внешнему подражанию или к тому, чтобы превзойти его; к тому же все великие дарования имеют роковую судьбу истреблять многие более слабые силы и зародыши и как бы опустошать вокруг себя природу. Счастливейшим случаем в развитии искусства является комбинация, когда несколько гениев взаимно сдерживают друг друга; при этой борьбе обыкновенно открывается свет и простор и более слабым и нежным натурам». Впрочем, слова Ницше применимы к данной ситуации лишь частично, да и можно сказать, что желанная ситуация с несколькими гениями – не гениями, но довольно яркими творческими личностями сложилась. И чего греха таить, но именно имена признанных художников и привлекли такое количество зрителей в залы Большого винохранилища. Анна Зайцева назвала выставку «выбором художника». В этом выборе и состояла главная интрига проекта. И интрига с прицелом. Любопытно все же, насколько кандидатуры, выдвинутые «отцами», будут задавать тон в дальнейшем.

Хотя экспозиций получилось одиннадцать, так как Игорь Макаревич и Елена Елагина работают вместе, все же общее число выбирающих – двенадцать – вызывает известные ассоциации. Кстати, согласно евангельскому сюжету имелся и один, нет, не предавший – отколовшийся – Юрий Альберт. Но о нем чуть позже.

Что же касается выбора остальных «апостолов», то он таков:

Сам еще молодой Давид Тер-Оганьян совместно с музыкантом Артемом Галкиным и при участии специалистов по аудио и видео Ильи Бударайкиса, Александры Галкиной, Виктора Макарова, Павла Микитенко, Александра Корнеева, Максима Роганова сделали видео «Список имен». «Список кораблей никто не прочтет до конца. Кому это нужно – увидеть там свои имена?» Но именно свои имена без указания на роль дали в бегущих титрах создатели несуществующего фильма. То ли начало его, то ли конец, то ли список имен павших героев, то ли выживших. Имена, музыка и больше ничего. В первый момент пытаешься читать, но очень скоро устаешь от этого занятия, и взгляд безразлично скользит по строчкам. Имена без людей, знаки без означающего. И то ли на самом деле, то ли это только кажется – музыка звучит все громче и громче. Видеоряд тонет в звуке. (Или взгляд тонет в звуке.)

Выбор Елены Елагиной и Игоря Макаревича пал на художников, которым, несмотря на молодость, как и самим мэтрам, небезынтересна тема отечественной истории – Хаима Сокола и Леонида Сохранского. Хаим Сокол из цинка и кусков хозяйственного мыла сделал инсталляцию «Котлован», отсылающую к одноименному роману Андрея Платонова. Маленькие человечки копаются в цин-

ковых ваннах и ведрах – строят города, возводят какие-то башни, преисполненные ощущения важности и нужности своих свершений. Но как же их легко выплеснуть вместе с грязной мыльной водой. Или похоронить в этих цинковых «гробах». Человеческий мусор, тщета и суета суета. А где-то над ними Георгий Победоносец все так же сражается со змием – серия скульптур Леонида Сохранского «Надземная часть». Вот только уже почти не разберешь, где Победоносец, где змий? Едины и неделимы в этом оплывшем куске застывшей лавы.

Стенка на стенку – стражи общественного порядка и его нарушители – полиция и молодежь в работе «Анархия» группы «Цветофор», которую представлял Алексей Каллима. Пожалуй, это единственная работа на выставке, которая про молодежь и про ее бунт, «бессмысленный и беспощадный», но совершенно необходимый.

Сергею Браткову оказалось близко то, что делает Ольга Барковская, выпускница Гнесинки, создающая свои пейзажи, экспериментируя с бинауральным звуком. Инсталляция «Поле над Москвой» – импрессия из звуков, издаваемых воронами, воробьями, голубями, соколами и прочими пернатыми, кружащими или просто пролетающими над Москвой.





## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОКОЛЕНИЙ

АННА ЗАЙЦЕВА, КУРАТОР

Первый вопрос, над которым я задумалась, когда стала одним из кураторов биеннале молодого искусства, был очень простой: какое содержательное обоснование можно предложить для разделения искусства на молодое и «взрослое», кроме одного лишь возрастного ограничения? Является ли слово «молодое» указанием на ученический уровень

работ? Или молодое искусство претендует на то, чтобы быть свободным от давления художественного рынка, быть искусством *par excellence*? Или есть основания говорить о молодом искусстве как о специфическом, поколенческом феномене, который может быть описан как некое целое? Мне не представлялось возможным или не хотелось давать положительный ответ ни на один из этих вопросов. На первый — потому что нечего извиняться заранее. На второй —

потому что молодой художник нередко видит попадание на выставку именно как первый шаг в систему современного искусства. На третий — потому что едва ли для этого уже сейчас есть явные предпосылки.... Мне хотелось прежде всего отвечать на вопрос, каким образом происходит взаимодействие разных художественных поколений.



Ольга Барковская. Полет. 2008  
Звуковая инсталляция, скульптура

Алексей Панькин. Корыта. 2008  
Инсталляция из 6 объектов, дуб, глицерин

Хаим Сокол. Котлован. Побег. 2008. Время, цинковое ведро, солдатика, светодиодная лампа

Анна Паркина. Рельс в лесу (Платформа Четыре). 2008  
Цветная бумага, картон, афиши, ксерокопия

Виктор Алимпиев из 700 заявок молодых авторов, присланных на биеннале, выбрал Петра Кириюшу с его абстрактными работами.

Анатолий Осмоловский, сосредоточенный на своих поисках, остался им верен и в роли куратора. Его выбор пал на троих студентов, посещавших его лекции на «Фабрике». Судя по представленным на выставке работам, Алексей Панькин, Алиса Йоффе и Анна Паркина — старательные ученики своего наставника. И серия скульптур «Корыта» Алексея Панькина и вышивки Алисы Йоффе — в своем роде пластический парафраз «Изделий» и «Объектов» Осмоловского, но, конечно, со своими нюансами в текстовых и смысловых отсылках. Более самостоятельно выглядит скульптура Анны Паркиной, в ней тема различия-сходства и узорочье не так навязчивы.

Мария Чуйкова нашла единомышленников среди молодых на почве съестного, используемого не по назначению. Группа «МишМаш» продолжила ее эксперименты в жанре натюрморта «ванитас». С той только разницей, что у Марии Чуйковой в режиме ускоренного видео умирают, покрываясь плесенью, сделанные из овощей и фруктов очаровательные смешные животные, а у «МишМаш» те же процессы происходят со съедобными макетами имперской архитектуры. Все тлен. Все проходит. И все становится удобрением. Жизнь продолжается.

Продолжается она и в саду с «яблоками» Авдея Тер-Оганьяна, вход в который разрешен только после восемнадцати. «Новое эротическое искусство», предложенное Инварсом Гравлейсом, Петрой Петилетой и Инной Левинсон, отличается от старого, которое, кстати, можно было видеть тут же на «Винзаводе» в галерее «Проун», где были представлены графические серии известного французского художника Жюль Паскина и французские эротические фотографии XIX века. С сильным креном в сторону порно. Абстрактные цветные композиции, превращающиеся в соответствующий фигуратив и обратно в видео Инварса Гравлейса, без передышки трудящегося в поте... гениталий своих. Космос — видео Петры Петилеты, ну и самая впечатляющая, по крайней мере своими масштабами, фанерная вагина с присоединенным к ней пылесосом — инсталляция Инны Левинсон. «Дорогу санитарам леса — слишком много любви!» Короче, с либидо в этом саду все в порядке.

Александр Сигутин в соавторстве с Вадимом и Ириной Грабковыми воспроизвели в живописи цифровой портрет Александра Солженицына. Квадрат пикселя, квадрат в супрематизме — атом, единица измерения, связующее звено поколений, чьи обманутые надежды и призван символизировать портрет писателя, диссидента, гуру одного для всех.

Александр Меламид практически повторил свой радиoproект 1993 года, в котором он в прямом эфире самолично организованной нелегальной радиостанции «Байони» описывал работы, принесенные художниками, и предлагал слушателям оценить их по описанию. И вот спустя пятнадцать лет в эфире легальной радиостанции «Серебряный дождь» Меламид описывал работы молодых художников, участвующих в проекте. Пришедшие на выставку имели возможность послушать трансляцию из шестнадцати уже раритетных советских радиоприемников, снабженных наушниками и расставленных на двух подиумах. Описание по представленному и представление по описанию. Почти как игра в испорченный телефон.

В какой-то степени в прошлое обратился и Юрий Альберт. Не соглашаясь с возрастным делением художников в плане таланта и состоятельности, в своей экспозиции Альберт представил работы

уже ставших классиками Юрия Злотникова, Михаила Чернышова, Андрея Монастырского, Никиты Алексева, Виктора Скерсиса, Михаила Рошаля, Геннадия Донского, группы «Гнездо», группы «Мухоморы», Константина Звездочетова, Вадима Захарова, Андрея Филиппова, Даниила Филиппова, Сергея Ануфриева, Юрия Лейдермана, группы «Чемпионы мира», группы SZ, выполненные в возрасте от 16 до, даже не 35 (возрастное ограничение для участия в биеннале), а 27 лет. Работы в большинстве своем хорошо известны, среди них и 60 фотографий ногтей, пронумерованных в честь соответствующего юбилея Октябрьской революции группы «Гнездо», и само знаменитое гнездо, в котором Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис в 1977 году высиживали право на перформанс, и первые фотосессии Вадима Захарова, и «Машина «Понимание» Виктора Скерсиса, и плакат «Риму – Рим» Андрея



### молодое искусство?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ, КУРАТОР

Обычно, когда говорят о молодежной выставке или биеннале, имеют в виду, что там будет представлено искусство как бы еще не совсем состоявшееся, ученическое, оценивая которое надо делать скидку на возраст. И действительно, обычно именно такое искусство нам и показывают. Художники как бы заявляют: я еще не волшебник, я только учусь.

Рафаэль умер в тридцать семь лет, но вряд ли мы будем называть написанные им в двадцатидевятилетнем возрасте «Афинскую школу» и «Сикстинскую мадонну» произведениями молодого художника. Пикассо изобрел кубизм в двадцатипятилет-

нем возрасте, а одно из важнейших произведений послевоенного искусства – «Один и три стула» – сделал двадцатилетний Кошут. Насколько я помню, официальной границей художественной «молодости» является тридцатипятилетие. Когда мне предложили участвовать в Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» в качестве «взрослого» художника, приглашающего художника молодого, я понял, что, во-первых, я слишком плохо знаю современную московскую сцену, чтобы сделать правильный выбор, а во-вторых, все художники, работы которых мне бы хотелось выставить, давно перешли этот возрастной рубеж. Правда, многие свои осно-

вополагающие работы эти художники выполнили очень молодыми.

Поэтому я предложил организовать выставку работ, важных для истории современного русского искусства и созданных художниками, чей возраст колеблется от 16 до 27 лет. Я старался, чтобы возраст участников не превышал 25–26 лет, поэтому из списка выпали почти все художники соц-арта и первого поколения московских концептуалистов – они все начинали делать что-то важное уже после тридцати (почему это так – отдельный вопрос).

Филиппова. И надо сказать, что в «саду» Юрия Альберта было представлено не просто искусство молодых, а действительно молодое искусство. В смысле свежее, новое (для своего времени), смелое, полное драйва. И, что важно, состоятельное, и вполне созревшее. Сейчас много говорят об отсутствии серьезного образования в области современного искусства, отсюда, мол, и все наши проблемы. Но разве было оно в 60-е, 70-е, 80-е, 90-е? И тогда «все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь», имели обрывочную, дозированную информацию и соответствующих университетов не заканчивали. Занимались самообразованием. И получилось. Дело здесь, очевидно, не только в образовании, но и во времени. Почему-то и оттепельные 60-е, и застойные 70-е, и перестроечные 80-е, и безумные 90-е без всякой поддержки государства и стремительного вхождения в арт-рынок смогли породить, условно говоря, «гениев». А вот сравнительно благоприятные нулевые как-то тормозят. Да, все же дело во времени. Вот только непонятно, кто кого имеет: мы его или оно нас? Сегодня ответ явно не в нашу пользу. А художник, наверное, как Баба Яга из известного мультика, всегда должен быть против.

Но как бы там ни было, а выставка состоялась – довольно качественная и по-своему интересная. Результат взаимодействия поколений, может, даже слишком тесный, налицо.

Что же касается зрелости яблок, то применительно к проекту фраза из Гете звучит несколько двусмысленно. После того как яблоки падают (созрели они или нет), они умирают. Или в наших желудках, или гнивают. И первое и второе применительно к искусству имеет вполне понятные прочтения. Готовы ли молодые к тому или иному употреблению, готово ли их употребить общество или оставит без внимания – вопрос времени. Но в любом случае художник – это то яблоко, которое должно созревать всю жизнь. Следующий момент – подошло ли время созреть новой генерации художников? Несут ли они новые идеи? Похоже, нет. Яблокам (художникам) для того чтобы действительно созреть – состояться, желательно, вопреки всем законам физики как можно дальше упасть от яблони. Если угодно, в них должен прощнуться Эдип со всеми выходящими отсюда последствиями.

Проект «Яблоки» может более чем другие (именно в силу его качества) заставлял задуматься – что мы ждем от молодых? Продолжателей начатого отцами, примерных учеников или же нерядовых, но интригующих, раздражающих... Мы хотим узнавать в молодых лицах черты родителей или же усмотреть что-то незнакомое, ставящее под сомнение наше отцовство? Что мы хотим? Пополнить армию производящих уже знакомое нам искусство? Эта задача с успехом выполнена, ну или, по крайней мере, на стадии выполнения. Так что Иосиф Бакштейн, сокрушавшийся на открытии проекта «Контекст» в ГТГ: «Мало художников, очень мало художников», – словно речь шла о нехватке рабочих рук в стране, может вздохнуть свободнее.

Пополнение из тех, кому до тридцати пяти, признающих авторитет и ни о каком бунте, пока во всяком случае, не помышляющих, вполне готовых подхватить эстафету, в наличии. Основная интонация – мы тоже так умеем.

Вообще надо заметить, что «Яблоки» не единственный проект молодежной биеннале, в котором затрагивался вопрос взаимодействия. Так, в этот же день, 4 июля, тремя часами ранее в ЦСИ М'АРС стартовал проект «Видеоясли: Восток–Запад» (организаторы ММСИ, ЦСИ М'АРС, куратор Ирина Яшкова). Правда, в «Видеояслях» акцент ставился не столько на взаимодействие поколений, сколько на взаимодействие Восточной и Западной Европы, передаче знаний. Причем не с Запада на Восток, а наоборот. В М'АРСе были представлены видеоработы зарубежных студентов российских художников: «Синих носов» – из школ современного искусства Швейцарии, Франции, Норвегии, и Анны Ермолаевой – с факультета медиаарта Университета искусств и дизайна в Карлсруэ (Германия). Хотя на выставке присутствовали и работы западной молодежи, многие из которых, бесспорно, заслуживают внимания, проект дал возможность порадоваться за отечественное искусство, отдельные представители которого уже оказывают влияние на развитие зарубежного искусства (во всяком случае, в области видеоарта). Что-то, а влияния на выставке были более чем ощутимы.



Группа «Чемпионы мира»  
«Сжечь – не значит  
опровергнуть»  
1987 (22–23 ГОДА)  
Ткань, акрил  
Коллекция В. Захарова

Юрий Лейдерман  
«Обижают»  
1988 (25 ЛЕТ)  
Дерево, эмаль,  
бумажные открытки  
Собственность автора

Проект «Остаточные излучения»  
Коньячный цех



Остальные галереи, обосновавшиеся на территории ЦСИ «Винзавод» также представили в рамках 1-й Московской биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» свои проекты.

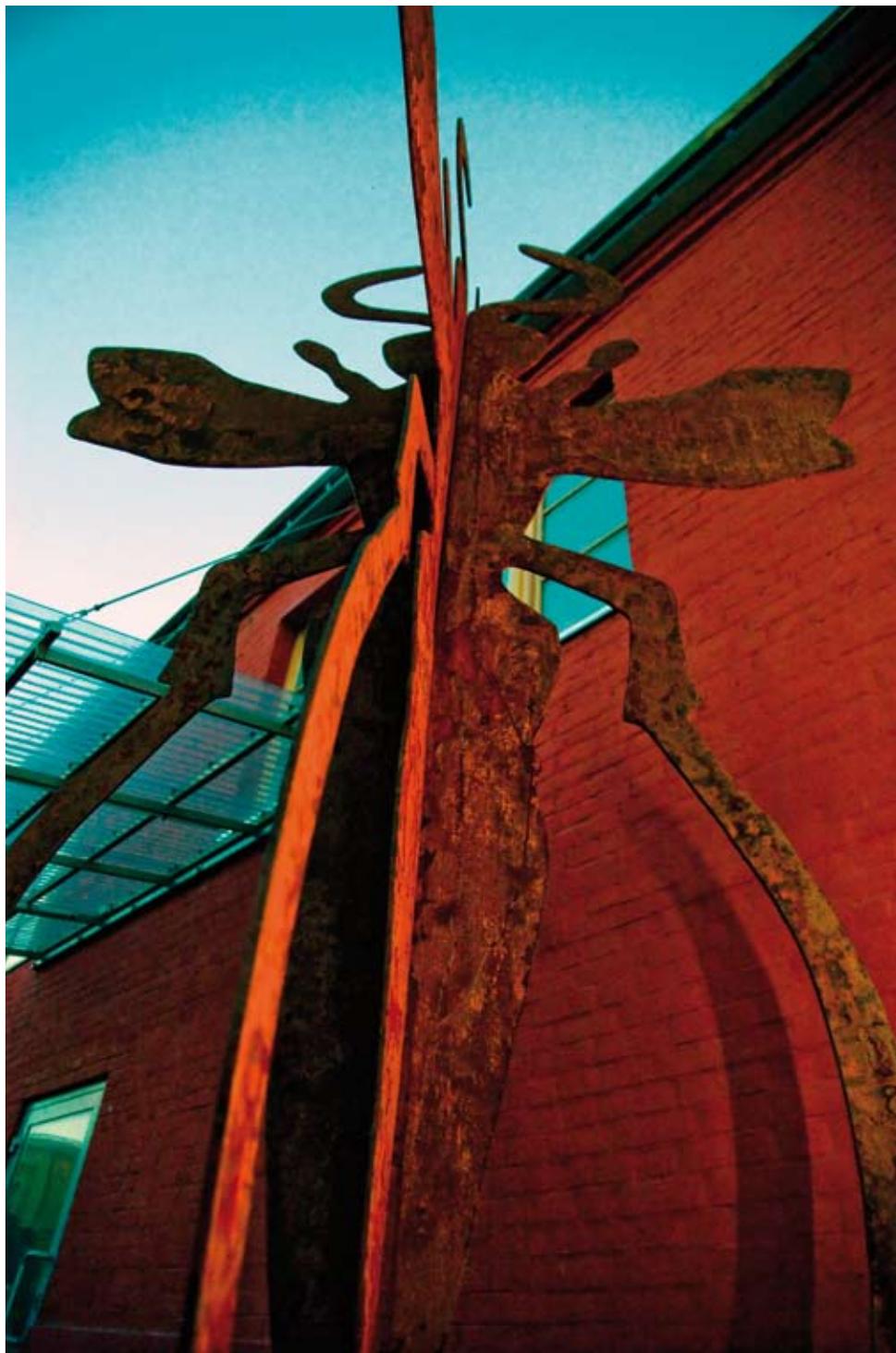
Один из лучших в XL – новое видео «Mute» Алексея Булдакова, смонтированное из кадров мировых теленовостей. Мы привыкли видеть на экранах телевизоров «говорящие головы», и если вдруг у комментатора происходит какая-то заминка, по причине ли его забывчивости или технических неполадок, то кажется, что пауза в несколько секунд растягивается в минуты. В видео Булдакова создается ощущение, что комментаторы и узнаваемые медийные персонажи надолго застыли в томительном молчании. Кажется, ну вот сейчас, сейчас и... Но на экране появляется очередная молчащая голова. В итоге все новости сводятся всего лишь к появлению новой головы, часто ничего для нас не

значащей – так, шумовой эффект. И почему-то совершенно нестати вспоминается персонаж Андрея Миронова из «Небесных ласточек», когда автор и композитор музыкальной пьесы после ее окончания не желает уходить со сцены, купаясь в волнах признания и свалившейся на него известности. Единственная фраза, которую он произносит: «Я еще немного постою, мне здесь так нравится». Действительно, сколько усилий прилагается для того, чтобы просто засветиться на экране. Момент настал. А сказать то и нечего.

В Айдан-галерее выставка студентов «Суриковки» «Движение». Несколько сумбурную, но достаточно эмоциональную экспозицию составили работы Марии Баркаловой, Анны Зубаревой, Майи Колесник, Петра Короткова, Ольги Красуцкой, Алены Крахоткиной, Юлии Кривоzubовой, Мэри

Шервашидзе. В пресс-релизе говорится о стремлении юных художников «добиться известности и расположения публики», короче, славы. Желание, конечно, естественное, особенно в юности. Вот только двигаясь по этому пути, не вредно вспомнить совет Аристотеля: «Избегай как порочных крайностей неумеренности и в стремлении к славе, и в уклонении от нее». Ну а что касается пресловутого «презрения к публике», которое мнимо или реально испытывали и испытывают многие известные люди прошлого и настоящего, то презирать можно только то, чему знаешь реальную цену, то есть то, что уже имеешь и за что заплатил. А потому, как говорится, флаг в руки и вперед.

Галерея «М & Ю Гельман» представляла проект Романа Эсса «Новые сверхлюди». Признаться честно, «новые сверхлюди» очень похожи на «качков», не слишком



выделяющихся интеллектом или готовящихся к очередным подвигам комиксных супергероев. Правда, супергероев отличают, если не интеллект, то вроде как ум и сообразительность. А здесь просто демонстрация силы. Но техника, в которой выполнены работы, вносит новый смысл или, во всяком случае, наводит на не слишком утешительные мысли. Эти рисованные пучками белых тонких витиеватых линий, сквозь которые проступает черный фон, сверхлюди похожи

на фантомы. У них нет плоти, нет и силы. У них нет лиц – они не важны. Вместо голов заготовки, на которых можно нарисовать любые черты. Это некий витальный материал, полуфабрикат, легко трансформируемый во все что угодно. И тут же рядом детальные прорисовки человеческих суставов, костей, мышц, что делает серию похожей на анатомический атлас, руководство по изготовлению людей. Все это действительно напоминает некоторые, вселяющие беспокойство

тенденции современной культуры. Искусственно созданная в соответствии с представлениями об идеале оболочка и пустота внутри. Мнимая сила, захлебнувшаяся в бессмысленном нарциссическом любовании, тела, которыми легко манипулировать. Сверхлюди – не как высшая стадия развития человека, а как то, к чему мы неумолимо катимся, наивно полагая, что совершаем восхождение.

В коньячном цехе на Винзаводе ГЦСИ и ЦСИ «Винзавод» организовали выставку работ студентов и выпускников Института ПРО АРТЕ «Остаточные излучения». Некультурное пространство подвала оказалось весьма подходящим для выставки с подобным названием.

Для справки. Остаточное излучение – явление, открытое американскими астрономами в 1965 году. Оно стало подтверждением теории о «горячей» расширяющейся Вселенной, позволив объяснить помехи, которые регистрировались учеными как след грандиозного события – Большого взрыва, оставшегося в далеком прошлом.

В пространстве проекта роль Большого взрыва играет конец советской эпохи, распад Союза и последовавшие за этим экономические, политические и культурные преобразования.

И вот уже в который раз речь заходит о «новом» – новом племени в работе Павла Ротца, новых погремушках у Татьяны Ахметгалиевой, новой коллекции у Антона Хлабова и т.д. Речь идет о брендах, мире потребления, объективизации всего и вся. Собственно, достаточно стандартный набор тем, поднимаемых сегодня современными художниками. Единственное, что можно было бы отметить, так это то, что авторы – молодые люди, которые не жили в эпоху, предшествующую Большому взрыву (или находились еще в очень нежном возрасте), и им не с чем сравнивать. Они суть порождение посткатастрофического времени. И судя по работам, им не слишком уютно в этом своем времени. И как, может, это ни неожиданно прозвучит, здесь больше ощущается не критическое настроение, а нотки своеобразного декаданса – неудовлетворенность настоящим и еще не оформившаяся тоска по чему-то неясному, тому, что в самих работах пока не присутствует.

В галерее «Ателье №2» инсталляция Ивана Плюща «Трофеи города» (куратор Наталья Самкова).

Очень симпатичный проект, почти боевик в духе черного юмора. Человек создал «вторую природу» – искусственный, механизированный мир, в котором теперь и обречен



жить. Главным обитателем этой второй природы, неожиданно вступившим в конкуренцию со своим же создателем, является машина как таковая, символом которой в проекте выступает автомобиль. Война между машинами и людьми – тема, в общем-то, не новая. Но сюжет, разворачивающийся в пространстве проекта, довольно любопытен и остроумен. В этой «второй природе» человек ведет себя точно так же, как и в первой – он охотится. В данном случае за автомобилем, который подобно настоящему хищнику несет реальную опасность. Инсталляция Ивана Плюща представляет собой серию объектов в виде автомобильных шкур-трофеев – предмет гордости любого «охотника». Но, как и в любом хорошем боевике, здесь есть место и сентиментальным чувствам: человек все же пока еще остается человеком. Пласт дерна в виде силуэта машины символизирует надгробную плиту на могиле прирученного и одомашненного хищника, ставшего другом.

Галерея Photographer.ru представляла персональную выставку молодого, но уже достаточно успешного фотохудожника Александра Гронского «Background».

Background – фон, задник. Но именно он становится главным персонажем фотографий Гронского. Городские ландшафты от центра до самых до окраин величественно пустынные. Несмотря на следы присутствия человека и даже самого человека – одинокие маленькие стаффажные фигурки, ландшафты производят впечатление нежилых,

бездушных, неуютных, но в то же время обладают своей красотой – застывшей, отстраненно-холодной, не земной, не человеческой. Эти дегуманизированные ландшафты Гронского – как странные видения в разряженном космическом пространстве.

Галерея «Риджина» начала проект «Young & Fast». С 3 по 20 июля она работала в режиме «открытой мастерской». Владислав Кульков представлял новые работы из серии /SUB. специально для проекта «Young & Fast».

Молодой художник из Санкт-Петербурга в течение всего этого времени при помощи акрила, спрея, фломастеров, графита, ржавчины, пластилина, карамели на глазах у собравшейся публики создавал экспрессивную абстрактную живопись. Действительно быстро.

Сам Владислав Кульков так объясняет свой проект «В данном проекте я реализую схему существования в публичных и урбанистических пространствах. Префикс суб- как основное утверждение демонстрирует точку восприятия и точку вхождения в эти пространства. С одной стороны, это состояние подавленности, с другой – вынесение себя вне контекста происходящего, позиция обозревателя. Кроме этого речь идет о создании нового племени, новой героики в синтетическом варианте джунгли плюс урбанизм. В общей недружелюбной городской ситуации это подобно спасению. Ржавчина, оксид – свидетельства распада и разложения, но из

них же сгущается среда для побега и новой нации...»

Вот опять – новое, новый, новая... Но, увы... Получается как в видео Алексея Буадакова – на сегодня новостей нет.

Иван Плющ  
Проект «Трофей города»  
Галерея «Ателье №2»



# О «НОВОМ» и некоторых аспектах метаискусства

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ХУДОЖНИК ВИКТОР СКЕРСИС



**ДИ.** Только что прошла Первая Московская биеннале молодого искусства. Как вы относитесь к предоставлению молодым отдельной ниши? Понятно, что у этого процесса целый ряд мотиваций. Но у некоторых, условно говоря, «взрослых» художников подобное «поколенческое» деление вызывает возражения психологического характера. Кроме того, «молодое» должно означать «новое», «свежее», тем самым старших как бы сразу отправляют в прошлое, делают уже завершившейся историей. (И интересно, как бы реагировал на такое, допустим, Гоген, который решил стать художником в сорок лет?)

**Виктор Скерсис.** На мой взгляд, создавать для молодых отдельную нишу не следует. Размежевание поколений происходит само собой, естественным образом, и усугублять его не надо. Однако такие события, как Молодежная биеннале необходимы. Молодому художнику нужно где-то «засветиться», показать свои

работы. Кроме того, необходимы государственные и частные программы для поддержки молодых. Я говорю о грантах на осуществление какого-то проекта, или на творческую поездку, или, например, на один семестр обучения в иностранном художественном вузе. Эта помощь, безусловно, не должна превращаться в госкормушку типа Союза художников СССР, который напоминал скорее коррумпированный пенсионный фонд, чем творческую организацию. Молодых ребят не нужно выделять, им нужно помогать.

**ДИ.** Ольга Холмогорова в своей статье о группе «Гнездо» делает акцент на некой спонтанности, юношеском удалстве, драйве – словом, на каких-то интуитивно-импульсивных моментах, до конца вами не отрефлектированных, то есть это что-то из ряда детской гениальности.

**Виктор Скерсис.** Все это было, и Ольга совершенно права. Однако мы были хотя и

«отвязные», но довольно продвинутые мальчишки. Мы знали о концептуализме, минимализме, ленд-арте. Мы могли отличить хеппинг от перформанса. Работы Кошута, Серра, Смитсона, Христо мы не только знали, но и любили. Как я сейчас понимаю, особенно важны были попытки построить из разрозненных известных фактов связную аналитическую конструкцию (теорию), объяснявшую состояние искусства на сегодня и позволявшую задуматься о том, что будет завтра. В восьмидесятых годах в Москве вершиной искусства считались работы Дали и Пикассо, но мы знали, что существуют гораздо более продвинутые вещи. Чтобы двигаться дальше, нужно было не просто принять работы западных коллег, но и понять, как они «докатались» до этого.

**ДИ.** Откуда были эти ваши знания?

**Виктор Скерсис.** Александр Данилович Меламид преподавал в Детской художественной школе № 1 на Кропоткинской, где мы

учились. Нам было по двенадцать, ему в то время – всего двадцать три года, но для нас он – Учитель. Именно от него мы получали информацию о западном искусстве. Именно его блестящие интерпретации этой отрывочной информации совместно с теориями Комара положили начало аналитическому концептуализму.

**ДИ.** Как вам, столь молодым людям, удалось не впасть в зависимость ни от дуэта Комара – Меламида, ни от группы «Коллективные действия», а заявить о себе совершенно независимо, а точнее самостоятельно?

**Виктор Скерсис.** Хотя влияние моих учителей я ощущаю и сейчас, в зависимости от них мы не попали, в частности, потому, что они поощряли независимые разработки. Более-менее «зависимыми» работами были живописные вещи, сделанные нами еще до объединения. Это мои «Пионерки», «Дадим угля сверх плана!» Рошалья и «Хуем по империализму!» Донского. Работы были сделаны для первой (несостоявшейся) выставки соц-арта и целиком построены на концепции Комара и Меламида. Как живопись эти вещи уникальны и по отношению друг к другу, и по отношению к работам наших учителей. В 1974 году нам по восемнадцать лет, мы (Донской, Рошаль, Скерсис) объединились, и дальше траектория уже группы «Гнездо» стала полностью самостоятельной. Что касается «Коллективных действий», то и здесь зависимости не было. «КД» как группа сформировалась позже «Гнезда». Впервые на их акцию «Десять появлений» я попал в 1981 году, когда «Гнездо» уже распалось. Сама акция оказалась исключительной по своей концепции, мощи, продуманности. Как, впрочем, и все их акции. Мне было, безусловно, интересно участвовать в ней, хотя к этому времени я уже точно знал, что они принадлежат к другой ветви московского концептуализма.

**ДИ.** В одной из песен группы «Машина времени» есть такие строки: «Но мы все время прославляем первых, не ведая, что славили лишь вторых». У вас никогда не возникало ощущения, что это и про вас? Поскольку некоторые ваши идеи, которые были только намечены, доведены до конца другими и значительно позже и теперь уже тесно связываются с этими «вторыми».

**Виктор Скерсис.** Мне кажется, чем крупнее идея, на которую художник или ученый натолкнулся, тем больше людей ее будут разрабатывать. Возьмите теорему Пифагора: Если бы в последующие времена с ней не работали, то у нас не было бы аналитической геометрии, дифференциального и интегрального исчисления и многого другого. Я думаю, очень важно, что приходят новые ребята с новыми подходами...

**ДИ.** Мы живем во все ускоряющемся режиме потребления новостей. С определенного времени все очень ориентированы именно на инновацию. «Новое» – один из важнейших критериев в оценке произведения или в целом творчества. В частности, и вы в своем исследовании «Аспекты метаискусства», в главе «Аналитический концептуализм», исходя из некоторых тезисов Кошута, формулируете фундаментальный критерий Кошута: «Поскольку эстетика концептуально не связана с искусством, ценность творчества художника состоит не в эстетическом качестве его произведений, а в том новом, что этот художник добавляет к концепции искусства». Но порой возникает такое чувство, что эта потребность в «новом» не совпадает с возможностями. Искусство же не машина по штамповке новаций. Однако мы ничего не можем сделать с этой нашей потребностью. Поэтому и

скушаем на выставках от непроходящего ощущения уже виденного. А мы хотим потрясенный. Но понятно, что однажды эта действительная, подлинная новость случится. Откуда ее ждать? Что ее породит? И возможна ли радикальная новация? Или для этого должна произойти смена парадигмы?

**Виктор Скерсис.** Радикальные новации возможны, хотя, к сожалению, крупные открытия происходят гораздо реже, чем мелкие. Я не хочу сказать, что все искусство должно быть сведено к поиску «нового». Нет. Искусство фундаментально, многообразно и имеет функции и стороны, посвященные также другим проблемам. Однако эволюция искусства построена на инновации, поэтому интерес к «новому» естественен. Вместе с тем создавать новое становится все труднее. Образно говоря, за годы модернизма то, что лежало на поверхности, уже собрано. Сейчас надо копать глубже, а для этого нужны новые методы. Я придерживаюсь точки зрения, что науки и искусства – это разные формы проявления одного процесса – мышления. Из этого следует, что мы можем брать, с определенными оговорками, методы одной дисциплины и применять их в другой. Очень мощным методом в теоретических науках является построение моделей. Когда мы строим модель какого-либо явления, то выбираем наиболее существенные для нас черты и опускаем для нас несущественные. Это не означает, что несущественные черты больше не существуют, они просто не акцентируются. Например, «искусство – форма общественного сознания, отражение реального мира в художественных образах». Это краткое определение акцентирует соцреалистическую сторону, естественно, без упоминания о многих других. Интересно отметить, что не только соцреализм, но и другие течения современного искусства построены на таком акцентировании. Например,



Вверх и вниз  
1986

Инверсия  
2007

Три поросенка.  
Два объекта из трех  
2006



Машина «Понимание»

1979

Аллегория.

2005

Инверсия.

2007

абстракционизм акцентирует не репрезентативность, экспрессионизм - (само)выражение художника, кубизм – геометризацию и т.д. Абсолютизируется одна из сторон искусства. Теперь посмотрим на искусство уже с точки зрения абсолютизации: в различные времена акцентируется и начинает интенсивно развиваться то одна, то другая сторона искусства. Из такого видения искусства следуют несколько важных выводов. Во-первых, мы можем рассматривать искусство не как смену модных стилей, а как детерминированный процесс роста и развития. Во-вторых, если процесс абсолютизации – двигатель эволюции искусства, то мы можем перейти из фазы коллекционирования фактов в фазу анализа. Я не хочу сказать, что эти фазы последовательные, они сопряженные и, в общем, соответствуют понятиям искусствоведения и метаискусства. Далее, рассмотрение искусства как аналитической дисциплины позволяет использовать аппарат других аналитических дисциплин, например метаматематики. Далее, и это, пожалуй, самое важное для художника, модель абсолютизации открывает широкое поле инноваций в самых разнообразных областях искусства.

**ДИ.** Построение моделей – это очень интересно. Но тут же вспоминается высказывание Владимира Набокова: «Глупо изобретать схему, еще глупее изобрести ее». И действительно, ведь мы, изобретая схемы, включаем в них только то, что укрепляет нас в нашей правоте, оставляя без внимания все, что в нее не вписывается.

*Мы фактически даже не различаем то, что не является аргументом в качестве подтверждения. Так, одно время к искусству подходили с позиций лингвистики, то есть при анализе опирались на схему – манифестация, денотация, сигнификация. Эталоном было сохранение разумного баланса. Как только начинает превалировать одно из них, подавляя остальные, возникает новация. Да, моделируя ситуацию, мы можем прогнозировать, задавать вектор дальнейшего развития. С другой стороны это приводит к предсказуемости. Но не ценим ли мы искусство как раз за непредсказуемость, за возможность внезапного, неожиданного?*

**Виктор Скерсис.** Изобретать схему... Конечно, глупо. Нужно изобретать тысячу схем, а потом – мастер-схему, которая их объединяет, а потом несколько альтернативных, поскольку, очевидно, что мастер-схема не описывает всех данных. Давайте посмотрим на математику, наверное, самую логичную из дисциплин. В начале прошлого века ряд ученых пытались свести математику к формальной логике.

Но природа математики гораздо сложнее. Оказалось, что в формальных системах, по крайней мере достаточно обширных, чтобы включить в себя арифметику (да-да, ту самую, что мы учили в первом классе), так вот в любых таких строго логичных системах будут существовать утверждения, правильность или неправильность которых не может быть доказана! Возникает вопрос: а что же это за логика, если в ней существуют предложения, кото-

рые то ли утверждают, то ли опровергают самое себя?

Теперь мы знаем, что это вполне нормальная логика. Просто если дедуктивная цепочка вмещается в локальную смысловую область, назовем ее фрагмой или концепцией, то все звенья цепочки логически доказуемы и предопределены. Если же цепочка выходит за рамки концепции, то происходит так называемое метафрагмальное преобразование и тогда цепочка перестает быть тавтологией. Такие преобразования – важная часть творчества, определяющая непредсказуемость. То есть даже в математике область предсказуемости ограничена. Что же касается искусства то здесь, как вы заметили, непредсказуемость, неожиданность, многозначность еще более важны. На мой взгляд, это фундаментальные свойства творчества вообще и искусства в частности. Именно поэтому они требуют особого внимания. Метафрагмальные смысловые преобразования – важный аспект метаискусства. Такими преобразованиями занимается метаконцептуализм. Вместе с тем хочу заметить, что это только некоторые из возможных моделей.

**ДИ.** Разговор о неограниченно широком поле для всякого рода инновационных моделей так или иначе подводит к мысли, что возможно все и все допустимо. Однако есть что-то в современном искусстве, что вызывает у вас возражения, что-то, что вы не приемлете?

**Виктор Скерсис.** Возможность не означает допустимость. Я не переносю бессмысленной жестокости, есть и другие возражения.



**ДИ.** *Сегодня можно услышать мнение, что современная культура суицидальна. То есть происходит такое замедленное, растянутое во времени самоубийство. А если это так, значит, любая столь ожидаемая сегодня новость – лишь еще один шаг навстречу смерти. Так стоит ли жаждать «обновления»?*

**Виктор Скерсис.** Я – позитивист, поэтому жаждать обновления, по-моему, нужно. С другой стороны... умирание... Осень цивилизации... Хотя новый декаданс. Ура! Лепи ребята.

**ДИ.** *В «Аспектах» из фундаментального критерия Кошута вы выводите фундаментальный парадокс Скерсиса: «Важнейшая часть создаваемого произведения искусства есть то, что не является искусством». Из чего заключаете: «Концептуальное искусство искусством не является». И далее вы вводите понятие «аналитический концептуализм». Но из этого согласно логике должно следовать, что человек, который создает произведения, не являющиеся произведениями искусства, тем самым отвечая на вопрос Дюшана («Можно ли создать произведение, которое не было бы произведением искусства?»), не есть художник. Он – аналитик. Тогда кто такой художник?*

**Виктор Скерсис.** Явление, о котором мы говорим, аналитический концептуализм, специфично в том смысле, что оно занимается моделированием процессов, происходя-

щих в искусстве. Поэтому создаваемое концептуальное произведение одновременно существует на двух уровнях: как обычное произведение искусства и как концепция метаискусства. В принципе художника, занимающегося аналитическим концептуализмом, можно назвать метахудожником, хотя термин «художник» мне нравится.

**ДИ.** *Говоря вашим языком, две модели – «Искусство для народа» и «Искусство для искусства» сегодня, как мне представляется, имеют несколько иное значение, чем в двадцатом веке. Речь идет об их новом наполнении, содержании. Что они значат для вас сегодня? И какая из моделей вам ближе?*

**Виктор Скерсис.** XX век прошел под знаменем соцпреобразований. Поэтому «Искусство для народа» и «Искусство для искусства» были скорее лозунгами, обозначающими социальную позицию говорящего, чем модель искусства. Сейчас мы можем их переосмыслить и обозначить как две модели. Первая – экстравертная, направленная на удовлетворение определенных нужд общества. Такими нуждами являются социальный заказ, декор, статус, эстетика и др. Вторая модель интровертная, направленная на решение внутренних, фундаментальных для искусства проблем. Я работаю в области фундаментальных исследований, поэтому модель «Искусство для искусства» для меня ближе. В этой модели я вижу черты замкнутой системы, апеллирующей к себе самой. В концепции «Искусство для искусства» присутствует математическая элегантность,

которая трансформируется в такие изящные работы, как «Фонтан» М. Дюшана, «Один и три стула» Дж. Кошута и «Что касается вашего мнения...» Ю. Альберта.

**ДИ.** *Вы уехали в Америку. Почему Америка? И где больше степень вашей востребованности сегодня, там или здесь, в России?*

**Виктор Скерсис.** В начале восьмидесятых на вечеринке у моего друга А. Юликова я познакомился с очаровательной американской аспиранткой. Она с таким увлечением говорила о русской литературе, что я не мог не влюбиться. Теперь у нас трое детей, и мы живем в небольшом городке недалеко от Нью-Йорка. Когда я уезжал, время было трагическое. После подачи заявления на выезд у «подаванта» были все шансы оказаться или в психушке, или в лагере. Сейчас ситуация принципиально другая: покупайте билет и поезжайте. Тургенев писал во Франции, Достоевский – в Германии, Рерих – в Индии, Иванов – в Италии... Сейчас я приезжаю в Россию часто, легко, и мне это нравится. Я не ощущаю себя эмигрантом, возвращающимся на Родину. Это моя страна, и прежде всего я хочу быть востребованным именно здесь, в России. Здесь я сделал фундаментальные работы много лет назад, здесь только что издал «Аспекты метаискусства». Сейчас готовлю их английское издание, эта вещь может быть востребована и в других странах. Я думаю, что мне удалось решить ряд важных вопросов. Хотя, конечно, что реально произойдет, я не знаю.

*Беседу вела Лия Адашевская*

# дорогу молодым!

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

В РАМКАХ МОСКОВСКОЙ международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» в ММСИ (Ермолаевский, 17) были представлены проекты молодых художников из Китая, Мексики и Финляндии. Хорошо продуманные, с жестким выбором выставки являют яркую картину развития молодого искусства в этих странах как с точки зрения национальной идентичности, так и в соотношении их с международным контекстом (используемые средства, материалы, общая тематика – город, пейзаж). В крупных китайских городах в последние годы появилось много небоскребов, происходят большие изменения, что находит ори-

гинальное отражение в искусстве молодых. В больших эффектных фотографиях серии «Город» Цзяна Пэньи ощущаются одновременно и восхищение, и страх перед небоскребами, ожидание краха. Его фотографии заставляют задуматься об ускоренном развитии больших городов (не только в Китае), о грандиозном строительстве и больших разрушениях. Возникает ощущение, что в этих фотографиях (снятых широкоформатной камерой, с долгой выдержкой и помещенных в лайтбоксы) автору удалось отразить все болезни, порожденные модернизацией. «Башни, небоскребы на моих фотографиях – словно отзву-



Анибал Каталан  
Под землей  
Смешанная техника  
Проект «Без названия»

Адела Голдбард  
Дверь  
Смешанная техника  
Проект «Без названия»

Татьяна Ахметгалиева  
Красной нитью  
Проект «Случайная политика»



ки человеческих желаний, загубленных, несостоявшихся, последовательно обновленные, они кажутся невесомыми», – говорит Пэньи. Изменяя контекст в своих фотографиях благодаря цифровым технологиям, он делает так, чтобы небоскребы выглядели безопасными и бесполезными. И все же в некоторых композициях есть нечто устрашающее. И именно небоскребы воплощают безликость метрополий («Город зрелищ»). Он подчеркивает, как небоскребы, башни устаревают, разрушаются, смешиваются с пластиковыми сумками и мусором; как здания становятся все менее зрелищными. «Для меня, – говорит художник, – апокалиптическое видение городов в моих работах является более смягченным, чем реальность. Создавая свои апокалиптические видения, я начинаю чувствовать себя намного лучше». Фотографии серии «Каждая комната освещена» Мэ Цзиня обнаруживают иной подход автора для воплощения идей хаоса, разочарования, неуверенности. Как и у других участников выставки (Лю Жень, Тун Янь, Жу Нань), он демонстрирует новое понимание таких тем, как рост, жизнь, ответственность, идентичность, город, история, страхи. «Потерять, найти, приобрести – словно совершаешь бесконечное путешествие и вносишь элемент таинственности в то, что мы знаем, чувствуем. И я все больше проникаюсь уважением к этим вещам», – говорит Цжэнь. Выставка мексиканских художников – живопись, фотография, видео, инсталляция – размышление о современном пейзаже и роли архитектуры в жизни людей, приглашение пережить перспективный опыт современного энвайронмента. Фотографии «Другой берег» Освальдо Руиса захватывают умением передать паузу между визуальными системами, поэтическое мгновение, когда нет берегов, а возникает бесконечное открытое море. «Моя работа – переосмысление взгляда на слепоту. Визуальная работа, в которой теряется взгляд, интерпретируется, как создание слепых пространств или символически невидимых», – говорит Руис. В работе «Под землей» Анибал Каталан использует обычные материалы – пластик, алюминий, неоновые трубки,

компонует их таким образом, что лишает их знакомых свойств. Возникают поля цветовых, линейных сочетаний, точек напряжения, где зритель, оказавшись внутри построенного пространства, теряет ориентацию, и композиция остается открытой для разных прочтений. «Карта всегда говорит о начале пути. Но это и инструмент для обозначения конечного пути разных мест», – говорит заинтригованный географическими картами Даниель Алкала. Используя минималистские элементы, он позволяет зрителям «потеряться» и получить от этого удовольствие. А Патрик Петерсон в работе «Малевич. Мечта о лесе» в оригинальной манере дает представление об искусстве, вдохновленном русским конструктивизмом и мексиканской монументальной живописью. В работе «Дверь» Адела Голдбард документирует двойное вмешательство в пейзаж: открывает заброшенную конструкцию и добавляет дверь к своей композиции, что позволяет вообразить прямоугольное пространство с острой дифференциацией интерьера, обозначенного дверью.

«В эпоху глобализации, массового потребления, когда материальные ценности играют все более важную роль в жизни людей, очень важно обратить внимание на рост бедности, неравенства, насилия. Моя цель – провоцировать людей, давать разные мнения об острых проблемах», – говорит Йоанна Йохансон, художник, куратор финской выставки «Границы объективной действительности». Ее идеи реализованы в ее картинах. Главная задача для 11 молодых финских авторов – находить новые способы видения мира в контексте стратегии Йохансон, используя разные техники, материалы. Как Тина Миелонем, которая пишет маслом на плексиглазе («Угол бассейна»), сцены узнаваемые и в то же время абстрактные. Не менее экспериментальны, креативны работы Ханну Корпинена – маленькие, депрессивные рисунки чернилами («Ужас»). «Кто такой зритель?» – задает вопрос Анна Аутио. Ее исследовательские работы анализируют тонкую связь между творцом и зрителем.

# НЛО. миф XXI века

АЛЛА НАДЕЖДИНА

Кураторский проект Андрея Бартенева «Сувениры НЛО.», проходивший в галерее «Зураб», объединил в своем пространстве работы молодых художников разных стран.



**ЧЕЛОВЕКУ СВОЙСТВЕННА** иррациональная тяга к неизвестному, к тому, что скрыто, спрятано за голубым небесным покровом. И этому есть несколько причин, находящих свое обоснование в человеческой природе бессознательного. Одна из них – жажда знания, возникающая из естественного желания безопасности, трансформирующаяся затем в жажду власти, необходимой ради обеспечения все той же комфортной безопасности, другая – потребность найти себя в сакральном пространстве, в причастности к некоей вселенской гармонии.

Знание здесь не столько объективная категория, сколько метафизическая сила, один из «шаманских» способов овладения чуждым и непонятным человеку миром. Язык этого знания – всегда язык архи-

типический, рождающийся на стыке повседневного опыта и господствующей системы воззрений и верований – из индивидуального мифа эпохи.

В XX веке, а затем и в нашем, XXI столетии – таким мифом является Технология, волшебное средство от всех напастей, гарант счастья и процветания человечества. Феномен НЛО, которому посвящен кураторский проект Андрея Бартенева, часть этого современного мифа.

Видео и пространственные инсталляции, перформанс и хеппинг, живопись и скульптура (в том числе живопись действия и скульптура действия), музыка, пришедшая в фантазии из космоса, пиктографические рисунки, созданные в технике автоматического

письма, – на выставке представлены все стратегии современного искусства. Авторы работ – участники мастер-классов Бартенева: студенты и художники из Москвы и Санкт-Петербурга, Норвежской театральной академии (Norwegian Theatre Academy), лондонского Колледжа искусств Saint Martin's (Central Saint Martin's College of Art & Design), Эдинбургского колледжа искусств (Edinburgh College of Art), нью-йоркского Центра искусств Watermill (The Watermill Center).

Экспозиция выставки «Сувениры Н.Л.О.» построена как попытка прочесть таинственные знаки, оставленные «на полях» современной мировой массмедийной культуры, причем продекларированная в названии «сувенирная» характеристика этих знаков подчеркивает их игровой, «несерьезный», можно даже сказать, фантомный характер. Исследуется виртуальное пространство таинственного, клише которого растиражированы настолько, что давно воспринимаются не как откровение, а как рекламный ход. Пришелец, чей призывающий к молчанию жест повторяет жест известного советского плаката «Не болтай!», парящие объекты на фотографиях, напоминающие и кельтские летающие камни, и бункеры времен Второй мировой войны, поющий дом, психоделические узоры, имитирующие то ли кляксы Роршарха, то ли «танцы огней в небе», клипы по мотивам

НЛО... Таинственное в XXI веке раскрывается через игру, пародирующую серьезность элевсинских мистерий и научной «последней истины».

В конечном счете каждый участник проекта создает свой образ высокой технологии, придавая «священной игре в сакральное» пародийную законченность рекламного ролика.

При отсутствии каких бы то ни было индивидуальных новаторских прорывов (что, возможно, объясняется возрастом участников), проект – один из самых удачных на биеннале и прежде всего благодаря целостности кураторской концепции.

Логическим апофеозом этой концепции стала инсталляция «Люболет»: латексная модель космического корабля на двоих, традиционно уфологического зеленого цвета. Здесь же экспонируются выполненные из того же латекса костюмы пришельцев, надев которые можно ощутить себя «космическим странником». На мониторе – «Люболет» в полете. Описывая психоделическое пространство, автор вовлекает зрителя в игру смыслов, в процессе которой игра теряет качество забавы, оказываясь лабиринтом для блуждающего в пространстве своих грез «о таинственных звездах и параллельных мирах» человека.

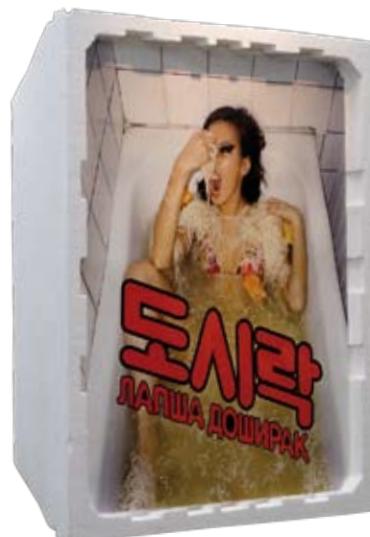


Ваня Полунин  
Звездная карта  
2008  
Объект. Холст, акрил,  
многоцветные лампы

Флориан Граф  
Предложение  
2008.  
Фотография

Роман Ермеев  
Звезда на грани взрыва  
2008  
Перформанс.  
Актер – Леша Данилин





Люся Чарская  
Отражение отражения  
Инсталляция

Андрей Шенталь  
Люди любят доширак  
Пенопласт, фотография

Дарья Титаренко  
Молчание золото  
Керамика, цветные глазури,  
дерево

Екатерина Тевраз  
Обрыдло! (Выставка  
русских слов)  
Деревянные рамы, офсетная  
печать

## «М'АРСово Поле-2008»

ЦСИ М'АРС уже третий год подряд проводит международный молодежный фестиваль «М'АРСово Поле». Задача его альтруистическая и гуманистическая. Организаторы надеются, что помогут художникам из регионов выйти на открытую сцену, заставят говорить о себе. Естественно, что искусство существует не только в двух столицах, но показывать свои работы широкой публике люди, находящиеся в отдалении от центра, не всегда имеют возможность. М'АРС дает понять, что искусство провинции не только отсылает нас к тематике гоп-арта, но может оказаться куда глубже и сложнее искусства столичного. Как разорвать замкнутый круг известных имен и вывести на арену географически далекого автора, пытаются понять устроители выставки. А ведь это должна быть одна из основных проблем и задач биеннале, пусть в названии и присутствует слово «Московская».

На этой выставке Светлана Михайлова сделала предельно понятные в своей кодировке объекты, часть современной жизни мегаполиса – столь массово растиражированные бренды Coca cola и желтая буква М всемирной сети быстрого питания. У художницы они соседствуют в своих фрагментах и создают неожиданные сочетания.

Близкая ей по форме изображения, Наташа Юдина рисует в большом формате драгоценные украшения. Придавая гиперформу драгоценностям, она уничтожает их тонкость и сакральность.

**СОНЯ ТЕРЕХОВА**





## Биеннале проведена

ИРИНА ЯШКОВА, КУРАТОР

Благодаря столь массовому «скоплению» молодых авторов удалось выявить основные тенденции в российском молодом искусстве и определить вектор его развития.

Главное, что молодые художники у нас есть, и среди них есть достаточно талантливых и перспективных авторов.

Биеннале стимулировало сравнения молодого искусства и искусства уже состоявшихся художников. Такое сравнение неизбежно, поскольку большинство критиков и членов арт-тусовки ждали от молодого искусства некоего прорыва, который, по их мнению, не состоялся. А прорыва и не могло быть, когда все российское искусство пребывает в состоянии «покоя». Безусловно, в молодом искусстве есть много «повторов», но это нормальный процесс. Молодые художники ищут, пробуют. Они ловко управляют с новыми технологиями. «Технический прогресс» развивается бешеными темпами, и молодежи легче за всем уследить. Возможно, в этом направлении и будет «прорыв» в будущем. Надо дать им возможность развиваться.

Фонды и организации, поддерживающие художников, есть, но они работают с узким кругом авторов. Художнику зачастую проще получить стипендию за рубежом, чем у нас в стране. Нет тревел-грантов, которые позволяют художнику перемещаться по миру и накапливать опыт, как

выставочный, так и художественный.

Конечно, и «взрослое» поколение художников в свое время формировалось без особых поддержек, и ничего – работы создавались, выставки организовывались, авторы перемещались по миру. И талант пробивал себе дорогу сам. О необходимости поддержки молодых мы говорим, наверное, потому, что для «детей», условно назовем так молодых художников, всегда хочется лучшего, чем было у предыдущего поколения.

Ну и, конечно же, необходимо пересмотреть систему образования и художников, и искусствоведов. Без поддержки государства тут не обойтись.

Одна из главных проблем – это и то, что, у нас есть только один центр сосредоточения современного искусства – Москва и, может, частично Санкт-Петербург. И дело здесь не только в отсутствии информации, институций, площадок, финансирования в регионах. Помимо вышеперечисленного есть еще и неподготовленность регионального зрителя к современному искусству. На последующих биеннале надо обратить особое внимание на регионы. Постараться максимально подтянуть региональных авторов к участию в биеннале. По возможности сформировать что-то вроде передвижной выставки или небольшого фестиваля в рамках биеннале. Чтобы продемонстрировать как региональному зрителю, так и региональным авторам, что собой представляет современное искусство, что его развитие в регионах не безразлично про-

фессиональному сообществу. Ведь довольно часто случается, что региональный художник прекращает заниматься творчеством, так как его творчество просто никто не замечает или у художника нет возможности его продемонстрировать.

Есть еще одна проблема у молодых – существенной роли на рынке молодые авторы не играют. В отличие, например, от британских молодых авторов. У нас галеристы, коллекционеры долго присматриваются к молодому художнику, и пройдет немало времени, прежде чем его начнут покупать, а галереи «брать» (на контракт). Но тенденция к улучшению наблюдается. На рынке не хватает работ уже состоявшихся авторов, а людей, покупающих, коллекционирующих современное искусство, становится с каждым годом все больше. Вот в итоге и начнется «охота» на молодых авторов.

И для молодого автора главным здесь будет, не стать сугубо коммерческим художником. Конечно, принципы работы современного художественного мира походят на законы шоу-бизнеса, но здесь каждый сам для себя делает выбор.

Надеюсь, что биеннале стала стартовой площадкой, придала уверенности в своих силах и творчестве. Молодые авторы формируют следующее поколение современного российского искусства, привнося новые темы, идеи, художественные решения. И не обращать на них внимание было бы недальновидно.



# «НОВОЕ СЕГОДНЯ – ЭТО ИСКЛЮЧЕННЫЙ ЖЕСТ»

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ФИЛОСОФ ОЛЕГ АРОНСОН



**ДИ.** Ваши ощущения от того, что происходит сейчас в современном отечественном искусстве? Так, я знаю, что есть люди, которые при весьма критическом отношении к ситуации нулевых девяностые годы прошлого века считают по крайней мере честными.

**Олег Аронсон.** То, что происходило в девяностые, может нам казаться честным... Но именно нулевые высвечивают предыдущее десятилетие. То есть из этих последних лет становится лучше видно, кто и что делал в то время. Тогда же было не совсем понятно, что происходит. А на рубеже веков сложилась ситуация, и не только в России, которую можно иронически назвать «возвращение шедевра». Кто-то говорит о возвращении автора, кто-то – о возвращении произведения, кто-то – о возвращении художественной формы после всей той бесформенности, что была. Это все не случайно, на мой взгляд. Искусство ведь определенным образом реагирует на процессы в экономической и политической сферах, где до недавнего времени сложилась своеобразная «гармония войн». И вдруг в девяностые эта гармония рухнула, и мир стал бесформенным. (Хотя на уровне теории искусство XX века постоянно осмысляло бесформенность своих оснований.) Тогда, кстати, очень активно заговорили о глобализации, Хардт и Негри – о глобальной империи, Бадью – о едином мире, и т.д. Эти идеи не очень то романтические. Это вовсе не единый «вечный мир» Канта. Это как раз грустные мысли. Теперь исключенные как из экономики, так и из политики перестали быть видны. Но то же самое происходит и в искусстве. Можно сказать, что художники, которые сегодня не задействованы в системе арт-рынка, как бы не существуют. Сейчас невозможно говорить, что кто-то там у себя в подвале делает что-то невидимое миру, которое потом проявится. Оно обречено остаться невидимым.

**ДИ.** Поэтому из художников сегодня мало кто верит в посмертную славу при условии, что ее не было при жизни.

**Олег Аронсон.** Эта ситуация на самом деле драматичная. Фактически речь идет о том, что художник перестал в каком-то смысле рефлексировать свою художественную позицию. Теперь он озабочен одним – продвижением проекта либо собственной изменчивостью в зависимости от моды, то есть реакцией арт-рынка. Но меня интересуют именно те, кто все же в этом не участвуют.

**ДИ.** Те, которые сидят по подвалам?

**Олег Аронсон.** Нет. Те, кто сидят по подвалам, как раз участвуют этой своей протестной позой. Меня интересует изменившееся состояние в искусстве, которое требует от нас заново понять, где сегодня проходит граница искусства, но несколько в другом смысле, нежели это обсуждалось весь прошлый век. В двадцатом веке, исследовалась борьба искусства и неискусства, перетекание неискусства в искусство. Это очень хорошо выразилось во вполне прагматичной, на мой взгляд, книжке Бориса Гройса «О новом», где он говорит о сакрализации профанного и профанации сакрального, как двух взаимосвязанных процессах в искусстве. Но сейчас, когда рынок искусства столь силен, когда экономика является существенным фактором, а художник становится придатком глобальной экономической системы, эта граница искусства и неискусства стала не принципиальна, потому что все получает право на искусство, если попадает в сферу видимости денег.

**ДИ.** Иными словами, границу проводит арт-рынок?

**Олег Аронсон.** Сегодня – да.

**ДИ.** А художники полагают, что они.

**Олег Аронсон.** Художник давно уже не проводит эту границу. Раньше ее пытались проводить теоретики или арт-критики, сегодня же и они этого не делают, потому что становятся обслуживающей бюрократией рынка, а художники – частью бюрократии. Критики стали своего рода чиновниками на постах художников, где у каждого своя подпись. И продаются не произведения, а подписи. Особенно хорошо продаются подписи умерших.

**ДИ.** Но искусство всегда в той или иной мере выполняло заказ. Художник работал на заказ. Это XIX век породил романтический образ художника, всходящего на крест. Но ведь до этого художники считались с реалиями своего времени и радовались заказчику. Художник – это была профессия, а не миссия.

**Олег Аронсон.** Мы должны понимать разницу между искусством как профессией, когда были школа, мастерство, какие-то критерии профессионализма, когда искусство было не институцией, а важным культурным явлением, в котором жила традиция. Тогда действительно, работаешь ли ты на заказ или не рабо-

таешь, не имело принципиального значения, если ты художник, ты должен быть профи. Но сегодня совершенно непонятно, что значит быть профессионалом в искусстве. Поэтому, когда какой-то художник говорит, что он как профессионал, поскольку его научили рисовать и назвали художником, может оценить перформанс или инсталляцию, он на самом деле смешивает две вещи – традиционное искусство и современное. Перед нами все время маячит этот образ искусства, связанный с профессионализмом живописца, скульптора, литератора и т.д. А между тем то, что называется современным искусством, на мой взгляд, к тому, что традиционно называется искусством, отношения не имеет. Постоянное воспроизведение этой связи искусства прошлого и современного – всего лишь способ легитимизации. То есть старое искусство обеспечивает легитимность современного искусства, а следовательно, возможность его более успешных продаж под этим ярлыком. Однако искусство, осмысляющее свою современность, обладает совершенно другими характеристиками, нежели традиционное. Во-первых, оно теряет интерес к эстетической форме, во-вторых, начинает проявлять то, что в искусстве если и было, то крайне скрыто. Это мотив, связанный с исследованием, коммуникацией – то, что очень важно в эпоху медиа. И еще один важный момент. Современное искусство делает жест, поэтому практически каждый может быть художником независимо от того, профессионал он или нет. Критерий профессиональности становится крайне эфемерным. Этот момент кризиса был обозначен еще Толстым в работе «Что такое искусство». Он считал искусством то, в чем может участвовать каждый... И это для него момент не негативный, а позитивный.

**ДИ.** Вы говорите, что искусство, как мы его пока еще мыслим, не существует. Соответственно и художника не существует. Это вызывает протест. Мы же все еще пользуемся категориями таланта, гениальности.

**Олег Аронсон.** Но эти категории... они же исторические.

**ДИ.** Но мы же от них не отказываемся. Мы их не отменяем.

**Олег Аронсон.** Они уже отменены. И не нами. Мы ими пользуемся, но эти категории не работают. Это инфлировавшие понятия.

Они вроде бы есть, но за ними ничего не стоит. Это пустые бумажки, которые художники раздают друг другу – талант, гений. Но в этих пустых акциях особенно заинтересован арт-рынок.

**ДИ.** *Но они же в себе это чувствуют. Как единицу, которая не просчитывается, которая не может уложиться в какие-то рамки. Или это что – двуличие?*

**Олег Аронсон.** Абсолютно.

**ДИ.** *То есть вы готовы обойтись без этих понятий? Вы их отменяете.*

**Олег Аронсон.** Их отменяю не я. Я считаю, что сегодня гениальность, талант, мастерство не являются работающими критериями в области искусства.

**ДИ.** *А какие работающие?*

**Олег Аронсон.** А работающие критерии не выработаны. Поэтому мы находимся в такой странной ситуации, когда рынок определяет критерии. Рынок требует, чтобы мы связывали Джотто, Сезанна, Курбе и современных художников с одним и тем же рыночным полем. Назвался художником – попал в этот ряд. Но сегодня, как мне кажется, если ты назвался художником, ты должен делать что-то иное, что вовсе не будет «новым», но что будет продолжать какой-то жест, который когда-то был новым и который забыли как новый, искусственно включив его в традицию, в историю искусств. Новое сегодня – это исключенный жест, который рынок не может использовать, а потому предпочитает не замечать. Искусство же всегда обладает некой избыточностью. И по отношению к рынку в том числе. Еще у Канта в «Критике способности суждения» сказано, что искусство – это то, что превышает нашу способность мастерства, искусство превышает нашу способность его осмысления и нашу способность его продавать или покупать. То есть оно всегда обладает неким непотребным остатком. В этом непотребном остатке находится новое, которое не знает ни сам художник, ни тем более арт-рынок, который с этим новым как раз борется.

**ДИ.** *Арт-рынок как раз требует «нового».*

**Олег Аронсон.** Он требует «нового» в некоторых традициях актуальной новизны. То есть то, чего еще не было. Это своего рода еще одна фиктивная ценность, которая досталась нам как раз от искусства прошлого, которая утверждает некую неизменность самого искусства. Такое новое (в смысле «оригинальное», отсылающее одновременно и к новизне, и к самой сущности искусства) в современном мире уже невозможно. Еще Вальтер Беньямин показал, что появление новых техник копирования требует изменения понимания, в том числе и самого искусства. К тому же мы всегда можем указать исторические корни этого «нового». В свое время Розалинда Краусс проделала такую работу с авангардом. «Новое» – это тоже как бы романтический критерий, связанный, например, с теми же категориями таланта и гения, которые только и способны на «новое». Но, например, у того же Канта концепция гения абсолютно не романтическая. Ничего «внутреннего» в этом гении нет,

который там из себя что-то производит такое, перед чем мы все падаем. Уже даже искусство шоков не шокирует. Так вот, Кант говорит: гений – это тот, кто задает правила. Гений, условно говоря, как сказал бы Бодлер, это тот, кто открывает клише, которыми мы пользовались до того, как они обрели свою форму. Потому он гений, а не просто непризнанный художник, который ждет своей посмертной славы, что кто-то найдет его в архивах и скажет: «Смотрите, вот он». Но скажет так, исходя уже из современных клише, и мы сможем увидеть, что какой-то художник прошлого им неожиданно соответствует.

Но так как художники уже давно не задают правила, гений современного искусства – заказчик. Даже не куратор. Это анонимный заказчик, его можно назвать красивым словом «капитал» (вполне в духе Маркса), потому что искусство стало идеальным полигоном современного капитализма. Капитализм же в идеале подразумевает, что можно продавать все, из всего можно извлекать прибыль. Современное искусство и стало той областью, где производится нечто бессмысленное, избыточное в отношении самой экономики, но именно потому-то и востребованное экономикой. На рынке чистых фикций лучше всего отрабатываются модели извлечения прибыли.

**ДИ.** *И именно в связи с этим и идет возвращение к производству.*

**Олег Аронсон.** Да. Потому что это наполнение искусственным содержанием того, что содержания иметь не должно.

**ДИ.** *Может, отсюда и происходит приставка «пост», которую мы с определенного времени ко всему лепим?*

**Олег Аронсон.** «Пост» выявляет противоречие с историческим временем, которое мы пытаемся длить. Мы устраиваем символическую сцену, где искусство как бы движется, а оно, по-моему, как раз все время прерывается. В том смысле, что мы находимся в некоем безвременье. Отсюда и концепция смерти искусства, в частности. А точнее, наоборот, концепция смерти искусства – это часть общей ситуации, когда время перестает быть принадлежать. Оно движется импульсами, и эти импульсы больше нам говорят о времени. Допустим, время поколения – что это такое? Ограничение импульса. Или время исчерпанности традиции. Это не время в историческом смысле, а время, я бы даже сказал, в дарвиновском смысле. Форма эволюционирует и умирает или превращается в другую. Время предстает такой же формой. И когда мы пытаемся сделать время тотальным, то оказываемся в ситуации противоречия. «Пост» – это констатация нашего мыслительного противоречия в отношении времени. Время искусства с временем истории совпадать не может. Тогда возникает вопрос: в каком же времени мы находимся? Я считаю, что мы не находимся в ситуации, когда творится что-то новое. Но мы находимся в новой ситуации, когда творим то же самое.

**ДИ.** *«Новые товарищи, старая дорога»?*

**Олег Аронсон.** В каком-то смысле. И мало у кого хватает решимости себя зафиксировать в новой ситуации. Зафиксировать себя не

как художника, а как нехудожника в том, что ты делаешь как художник. То есть я считаю, что происходит изменение самого предмета искусства, самой его материи. Если мы все же держимся за это слово «искусство». Хотя, может быть, когда-нибудь и не придется. И я считаю, это будет счастливый момент.

**ДИ.** *Тогда мы должны будем придумать другой термин.*

**Олег Аронсон.** Не обязательно. И эта ситуация, на мой взгляд, характеризуется уже не эстетическим моментом, потому что эстетика выполняет функцию продажи. Категория художественной формы и прочих в этом ряду точно так же инфицированы. Их нельзя взять и вернуть в чистоте. Нельзя в чистоте говорить о красоте, гармонии, прекрасном. Как Адорно в свое время хорошо сказал: если сегодня в мире некто производит красоту, он с неизбежностью производит китч. И Уорхол, например, к этому был очень чувствителен. Он сразу поставил на китч. Сразу увидел красоту в массовом производстве, а не в уникальном. «Уникальное» тоже оказывается зараженным. Ряд подобных вещей нельзя касаться, если мы хотим продолжать думать об искусстве. Но появляется другая материя. И, на мой взгляд, эта материя, как ни странно, этическая. Я говорю не о той этике, которая понимается нами как система запретов, предписаний. А о некоем первичном отношении к другому, которое несводимо ни к каким законам. Нет заповедей, но я почему-то им все-таки следую. Не могу не следовать. И в этом ключе я хочу вернуться к самому началу нашей беседы, когда вы говорили о честности художника. Честность – это единственный, на мой взгляд, работающий критерий. Но честность – не как соответствие какой-то внутренней правде или попыткам быть самим собой. Нет. Честность в мире, где все образы фальшивы, иная. Она связана с изменившимся отношением ко времени. Если ты располагаешь себя во времени искусства, во времени истории искусства, то ты уже не честен. То есть твоя работа оказывается уже не честной, каким бы хорошим человеком ты ни был. Честность – это удержание жеста, который исключен из истории искусства, но который ты удерживаешь, хотя все говорит о том, что это в историю искусства не входит. Это честность. Она как бы почти не высказываемая. Потому что, как только художник входит в рынок, честным он быть уже не может. Он хорошо себя чувствует в рынке. Зачем ему еще честным быть? Это лишь снизит заработки...

**ДИ.** *То есть честный не может себя хорошо чувствовать в материальном плане?*

**Олег Аронсон.** Может. Но только этот материальный план не должен зависеть от искусства. Девяностые годы у нас в стране были романтичны именно потому, что все находилось в этом состоянии. Еще не существовало рынка, но была какая-то игра амбиций, и она видна сегодня. Кто-то оказался более амбициозен, кто-то менее. Чьи-то амбиции достигли, наконец, реализации. И сегодня ретроспективно какие-то жесты художников девяностых, таких как Кулик или Осмоловский, обуславливают их сегодняшнюю успеш-

ность. Но они вычеркивают те жесты своими сегодняшними. Какая же в этом честность? Они не хотят удерживать себя прошлых. Они говорят: мы меняемся, а на самом деле меняется всего лишь конъюнктура.

**ДИ.** *Меняются вместе со временем. Как оно того требует.*

**Олег Аронсон.** Востребованность рынком требует измениться. Честность – это все же некая работа со временем. А произведение современного искусства, здесь тоже парадокс, не предполагает длительности. Не предполагает, что оно будет продумываться, возвращаться, как классическое произведение, что будет что-то значить. Это знаки, которые не являются знаками чего-то.

**ДИ.** *Знаки, которые мы расшифровываем. И на это требуется время. Конечно, в этом можно увидеть только силу нашего желания, поскольку наши мозги не могут не искать смысл. Так что в этом я с вами не согласна. Мне нравится, глядя на современные произведения...*

**Олег Аронсон.** Видеть в них несовременные произведения.

**ДИ.** *Что ж, возможно, это меня и подводит к неким традиционным рассуждениям о форме, о смысле, судьбах и т.д.*

**Олег Аронсон.** И тем не менее я считаю, что сегодня, прежде чем учиться быть художником, надо провести очень важную операцию – надо научиться не быть художником. И еще важно понять, что обуславливает желание быть художником сегодня, когда целая армия молодых людей, окончивших какие-то иные факультеты, оставляет свои профессии и приходит в современное искусство, чтобы быть художниками.

**ДИ.** *Демократичный характер современного искусства, ощущение легкости – в этом соблазн. Соблазн быстрого достижения каких-то высот.*

**Олег Аронсон.** Это реализация амбиций. Амбициозные люди, которым кажется, что это просто.

**ДИ.** *А что, уже разве перестали рождаться люди, которые просто не могут не быть художниками? Художник – это же определенная чувствительность к миру. И кроме того, мне все же кажется, что в наш геном уже вписана эта потребность в искусстве в традиционном смысле этого слова. Потребность в переживании от искусства. В интенсивности этого переживания.*

**Олег Аронсон.** Делез предлагает мыслить художника как животное, которое не может не быть художником. Но все современное искусство требует от художника, чтобы он имел Слово, чтобы он комментировал тот пустой объект, который представляет. Или чтобы его комментировали другие. И это мешает прорваться к интенсивности. Не случайно Делез не занимался современным искусством. Он обращается к вполне классическим работам, чтобы это продемонстрировать. Но даже в художнике-животном сохра-

няется своего рода аристократизм. А меня интересует как раз противоположный ход – можем ли мы из демократизма современного искусства еще что-то извлечь? Помимо того, что оно стало частью либерального рынка.

Мы давно знаем, что может быть выставлено все что угодно. Почему же, если может быть выставлено все что угодно, огромному числу творческих людей, которые делают объекты не хуже и не лучше объектов современного искусства, в этом отказано? И эти люди меня крайне интересуют. Я имею в виду просто практику повседневного существования человека в досуге. Мало кто интересуется археологией досуга обычного человека. А мне кажется, что потенциал этого избыточного и некапитализируемого остатка сохраняется как раз здесь.

Меня интересуют люди простые, которые «художники» не потому, что принадлежат к искусству как институции, а только потому, что то, что они делают, нравится их родственникам или друзьям. Эти все практики, которые направлены не на амбиции, а просто на невозможность не делать, я называю малым искусством. «Ты должен!» Но не какому-то миру или истории, а конкретным другим. И этому художественному императиву ты не можешь изменить ни под какими влияниями. И он не связан с твоими амбициями. В этом смысле тот, кто сегодня рисует в реалистической манере, может быть ближе к этому малому искусству, чем тот, кто занят модными тенденциями. Так вот, он не может, он должен рисовать, хотя это моментально выбрасывается как ненужное, как то, что устарело. Хотя это может быть и качественная живопись, и не очень – какая угодно. Мы приходим к этим людям с нашим чувством формы, с нашим знанием, с нашей подготовленностью и высокомерно говорим: какая безвкусица! А эта безвкусица доставляет радость коммуникации. Это способ быть вместе с другими, в момент тотального отчуждения. Такие жесты исключены рынком, современным «единым» миром искусства, в котором для нехудожников нет места. А, на мой взгляд, эти жесты надо осваивать, поскольку именно в них заключено то этическое измерение, которое сегодня имеет куда большее отношение к искусству, нежели профессионально исполненные произведения.

**ДИ.** *Если мы их начнем осваивать, мы их начнем включать...*

**Олег Аронсон.** Вот в этом и состоит вопрос – кто осваивает эти жесты? Прежде всего, их должны осваивать те, кто по ошибке называют себя художниками. Цель внимания к такого рода практикам – не поиск оригинальности, а самоограничение, расставание с иллюзиями относительно роли и места художника.

**ДИ.** *Этим в какой-то степени занимались в начале XX века, когда обращались к африканскому искусству, к надписям на заборах. Эта практика уже была.*

**Олег Аронсон.** Не совсем. Обращались к экзотичности или наивности, к непотребности в определенном смысле, так или иначе обращались именно к форме. А здесь надо

обращаться к жесту, который не укладывается в форму, который носит чисто коммуникативный характер. И его нельзя воспроизвести в чистоте. Надо найти способ его повторения как возвращения. Повторение должно располагаться не в сфере эстетики, а в пространстве этики. То есть это не повторы, из которых складывается стиль или образ автора. В каком-то смысле повторять следует то, что делают обычные люди, что привычно делаешь ты сам, не будучи художником, а не то, что делают художники (то есть то, что им навязано историко-культурным контекстом). Ты своим жестом должен себя постоянно отделять от истории искусств, которая состоялась. Это этический жест.

**ДИ.** *И все же, кто такой художник?*

**Олег Аронсон.** Художник сегодня – величина исчезающая, малая. То, что роднит художников прошлого с нынешними, – преступление. Фактически, художник – это тот, кто, будучи преступником, слишком слаб, чтобы совершить преступление. Он не совершает преступление как маньяк, который не может иначе. Он вообще не должен быть озабочен собой (хотя традиция как раз говорит об обратном). Его преступления прежде всего против того порядка, который установился и который необсуждаем, например, против вкуса. Такие преступления в уголовный кодекс не входят. Их закон еще не определил как преступления, это просто не принято, это не хорошо, это безвкусно, это глупо, это непрофессионально и т.д. То есть художник находится на стороне этического жеста, который эстетически не выдерживает критики.

В каком-то смысле современный художник – это апокрифический четвертый волхв. Четвертый волхв – это из романа Мишеля Турнье «Каспар, Балтазар и Мельхиор». Эти трое известны, а четвертый заблудился, не пришел вовремя и не свидетельствовал о рождении Иисуса. Мне кажется, что этот заблудившийся волхв – эмблематичная фигура. Это тот, кто наделен статусом свидетеля, но который не знает, что свидетельствовать. Наши ожидания от искусства слишком завышены. Оно свидетельствует и о творческих способностях человека, и об истине параллельной научной истине, истине переживания. Оно все время что-то свидетельствует. А мне кажется, что оно заблудилось в тот момент, когда в период секуляризации стало наделяться религиозными функциями. Когда говорят о таланте или гении, то все это секуляризованные формы религиозности. Поклонения. И задача, на мой взгляд, вернуть искусству не квазирелигиозную функцию, а этическую. Делая это, мы его презираем как институцию, мы его презираем в его истории отлучения от религиозной функции. Такая функция – это же не просто акт веры. Для христианства это одна заповедь. Любовь. А у нас в искусстве война. Когда Олег Кулик меня позвал на выставку «Верю» и попросил что-то сказать, я как раз говорил на эту тему, что нам надо научиться не в человеке любить художника, а в художнике человека. Мы же «ради искусства» все время человека теряем.

*Беседу вела Лия Адашевская*

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

**ELECTROBOUTIQUE, ЕФИМОВ, ЧЕРНЫШЕВ, ШУЛЬГИН**

# CRITI/POP



**Московский музей современного искусства**

**19 сентября – 19 октября Ермолаевский переулок, 17 [www.mtota.ru](http://www.mtota.ru)**

Организаторы:



Генеральный спонсор:



Технические партнеры:



Партнер:



При поддержке:

ФОНД СОВРЕМЕННЫЙ ГОРОД

Информационные партнеры:



# ВОЗМОЖНО ЛИ НОВОЕ В ИСКУССТВЕ?

отвечают: ”

Михаил Бусев	106	Андрей Ерофеев	107	Арсений Жилиев	128
Александр Сосланд	106	Виталий Комар	107	Би Флауер	128
АЕС+Ф	107	Андрей Бильжо	107	Елена Петровская	128
Колесников Денисов	107	Анатолий Брусилковский	128	Георгий Литичевский	128
Александр Петровичев	107	Анатолий Осмоловский	128	Гоша Острецов	129

## Михаил Бусев

“ Ответим вопросом: а возможно ли искусство, если в нем нет нового?

На протяжении всего развития искусства в нем всегда рождалось что-то новое, даже в те эпохи или в тех областях художественного творчества, которые были заведомо ориентированы на повторение, воспроизведение, копирование уже существующих образцов, канонов, иконографических схем. Средневековый мастер, создавая икону или фреску, не думал о новизне, однако нечто новое и в используемых пластических средствах, и в трактовке иконографических мотивов неизменно возникало. А с того момента, когда искусство становится автономной областью человеческой деятельности, понятие нового начинает осознаваться как его неотъемлемое, сущностное качество.

Особенно ярко это обнаружилось в XX столетии с его культом новизны, которая большинством авангардных направлений была воспринята как важнейшая, а порой и единственная ценность. Недаром, характеризуя искусство XX века, мы постоянно пользуемся словами «новации», «поиски», «эксперименты», «изобретения». И это логично: мир, в котором живет современный человек, находится в состоянии непрерывных кардинальных изменений, и творец, стремящийся выразить нынешнее мироощущение, неминуемо должен искать и находить новые средства, способные адекватно передать новое художественное содержание. Вспоминаются слова Владимира Маяковского «Поэзия – вся! – езда в неизвестное».

Отсюда проистекают любые – самые неожиданные, невообразимые, безумные, на взгляд простого (а то и искушенного!) зрителя, эксперименты. Уже стало азбучной истиной утверждение, что в качестве художественного произведения сейчас может быть предъявлено все что угодно и даже ничто. Так, материалами современного скульптора оказываются не только глина, дерево, камень, бронза, но и любые природные материалы или объекты, а также артефакты, купленные в супермаркете или найденные на свалке, а способами создания формы становятся не только валяние или лепка, но и взрывание, разрезание, сжигание, разламывание исходного материала.

Однако придумать что-то новое, тем более принципиально новое, становится все труднее и труднее. Если в творчестве кубистов, дадаистов, сюрреалистов (достаточно назвать Пабло Пикассо, Марселя Дюшана и Макса Эрнста) мы находим ошеломляющее многообразие фундаментальных новаций, причем новаций, позволивших их авторам сказать что-то новое, важное, глубокое, то экспериментаторам последующих десятилетий приходится все труднее. И если неоавангардистам 1950–1960-х годов удалось достаточно серьезно продвинуть поиски основоположников модернизма, то на долю художников следующих поколений выпало по большей части дальнейшее варьирование уже найденного и открытого до них. Впрочем, какие-то

заметные новации можно сейчас наблюдать в тех пограничных областях, где пластические искусства входят в тесное соприкосновение с новейшими аудиовизуальными и компьютерными технологиями.

Возникнет ли в обозримом будущем что-то принципиально новое в искусстве? Поживем – увидим.

## Александр Сосланд

“ Для того чтобы дать ответ на этот вопрос, надо его вначале переформулировать:

«Возможно ли вообще искусство без нового?»

Ответ на этот вопрос может быть только отрицательным. О каком бы искусстве ни шла речь, новизна – одно из основных условий его существования. Новое в искусстве необходимо, это *conditio sine qua non*.

Если допустить, что в искусстве реализуются какие-то фундаментальные потребности человека, то одна из них, безусловно, потребность в новизне. Существуют биологические основания к этому, что описано, например, одним из крупнейших биологов XX века К. Лоренцем («Так называемое зло»), равно как и психологические, описанные многими учеными (в том числе и автором этих строк, см.: ДИ. 2007. №3. С. 65–68).

Среди тех, кто отрицает возможность новизны в современной культуре, почему-то авторы, занимающиеся именно искусством. Это, например, теоретик Борис Гройс («О новом») или композитор Владимир Мартынов («Конец времени композиторов»). Переполнение архива, истощение некоего воображаемого запаса выразительных средств, художнических идей – вот основные соображения, на которые они ссылаются.

Несмотря на всю значимость темы новизны для искусства, философии, психологии и прочего, мы до сих пор не знаем, что это, собственно, такое. Мы говорим о новом, никак его не концептуализируя. Область возможной «теории нового», без преувеличения, непаханое поле.

Где и когда начинается и заканчивается новизна? Какой уровень различия между творением «из архива» и творением, выдаваемым за новое, позволяет нам говорить о новизне? Каков объем авторского вклада может признаваться новым? Какие градации, степени, шкалы новизны могут здесь быть?

Художественные практики, основанные на сходстве: цитирование, пародирование и прочее, как они сказываются на нашем понимании новизны?

Таким образом, новизна в искусстве сейчас подвешена в пространстве между двумя полюсами: необходимостью и (якобы!) невозможностью. Поскольку новое в искусстве необходимо, а ему все больше отказывают в праве на существование, то необходимо сделать именно это, новизну как таковую, предметом обсуждения и рефлексии, возможно, на специальных семинарах, конференциях и т.п.

## АЕС+Ф

“ Появление новых художников, идей, трендов, контекстов, способов репрезентации является как условием, так и смыслом современного искусства. Современный арт-мир есть постоянный поток нового.

## Колесников Денисов

“ Вопрос «Возможно ли новое в искусстве?» затрагивает диалектику взаимодействия формы и содержания, и, таким образом, возникает необходимость отвечать по отдельности на вероятность новизны в каждой из этих категорий.

Несмотря на обаятельность простоты известного тезиса, сводящего все темы искусства к двум – война (в конкретном случае из-за женщины) и дорога с войны домой, следует признать, что художественная практика античности, да и сам Гомер предлагают нам большее количество тем и сюжетов. Здесь и пропажа ребенка с его возмужалым возвращением в лоно семьи (блудный сын), и «любовная авантюра» с ее языческим прагматизмом, и другие, отчасти обладающие собственной новизной, но, в общем, дополняющие и украшающие уже названные. Приход в новую эру новых религий (мы по ряду причин не касаемся древнейших религий Востока) в одном случае добавил несколько новых тем, точнее развил и окрасил их цветом мистицизма, в другом – напрочь изъял их из оборота.

Таким образом, нельзя не согласиться, что количество тем в истории искусства, как и в истории человечества, ограничено и скорее всего останется неизменным.

Что же касается форм и способов их выражения, то здесь, как говорится, «конь не валялся». Один Пикассо чего стоит.

## Александр Петровичев

“ «Новое» естественно, как процесс движения в искусстве. Естественно, как механизм воспроизведения формы и содержания. Но феномен «нового», понимаемый в качественностном аспекте, как нечто принципиальное, как мотивация к действию, на мой взгляд, уходит, уступая место «новым технологиям».

Именно они, как это ни парадоксально, в ряде случаев доминируют и над «что?» и над «как?». Формальная составляющая процесса современного поиска находится в тесном контакте с физической предопределенностью материи, ее визуальными, тактильными и прочими качествами. Возможности новых технологий в ряде случаев просто гипнотизируют современных авторов, нередко предопределяя художественное высказывание. Одна из причин – размывание внутридисциплинарных границ искусства, активный выход его в области прикладного значения, повальное сопряжение искусства и дизайна.

На уровне идеологическом искусство, допустившее и усвоившее «цитату» постмодернизма, ровнее дышит по отношению к новизне. Новизна приветствуется (как внешний отличительный признак), но уже не абсолютизируется. Она наличествует априорно. Прогресс и цель перешел в категории профанации и культурной периферии. Более востребовано качество инновации, а не она сама как таковая.

Современное искусство, при всех свойственных его природе условностях, конкретизируется в жестких параметрах рынка. Последний же не столь динамичен для восприятия непрерывной и неотрефлексированной новизны. Полагаю, это одна из причин отсутствия выраженной генерации молодых перспективных художников. Тональность определяют малоподвижные, но устойчивые авторские системы, развивающиеся равномерно, без излишних, пугающих арт-рынок инноваций.

## Андрей Ерофеев

“ Это один из таких вопросов, на которые отвечать нет необходимости. Все и так ясно. Без слов. А вот что следует сделать, так это постараться понять ментальность человека, который задается сегодня такими вопросами.

Начну издали. Прошло почти двадцать лет, как пал советский коммунистический режим. Солидный временной отрезок по меркам человеческой жизни, он впустил в себя чуть ли не самый динамичный этап трансформации российского общества. В сжатом, концентрированном виде мы пережили огромную революционную эпоху, которая на наших глазах поглотила подряд несколько поколений наших соотечественников. Все вокруг теперь новое – капиталистическая формация, цивилизация изобилия, расцвет православия и фашиствующее подполье. В центре Москвы вырос город небоскребов, на Рублевском шоссе – многотысячное поселение миллиардеров. Столица забита самыми дорогими автомобилями мира и миллионами рабов, которые строят, ремонтируют, моют, чистят наши квартиры, дома и дороги. В самом изощренном, безумном кошмаре никому из нас в нашей юности не могло присниться такое будущее Страны Советов.

А сами мы как будто бы и не изменились. Все повторяем: «Опять откат в СССР, к партноменклатуре, к идеологическому обществу, к практикам грубого манипулирования массами, к военным парадам и ночным салютам, к пьянству и расправам над инакомыслящими». Нам кажется, что вновь нас гонят по круту, чуть вырвались и вновь сползли в наезженную колею, как поется в песне Высоцкого. Играем в магию чисел. Ждем прихода нового Сталина, ждем новой войны.

Не дождемся, конечно. Никакого повтора нет и не будет. Мы живем в абсолютно новой исторической и человеческой ситуации, в которой утрачены (может быть, не навсегда) традиционные и столь дорогие точки нашей национальной, социальной и личностной самоидентификации – щедрость, отзывчивость, бескорыстность... Никогда, например, не предполагал, что окажусь вдруг у себя в стране в царстве мелкобуржуазного, сутяжного и скардного общества, устремленного к единоличному смакованию жизненных удовольствий. С ума сойти!

И вот для того чтобы не лишиться рассудка, милые люди сочиняют себе сказки о цикличном развитии России, о том, что живем мы, русские, не как все, а по-иному – в некоем заколдованном круге, из которого выхода нет. И искусство у нас такое же. То передвижники, то академисты. То реализм, то соцреализм. Где-то там, в беспокойном западном мире, она, быть может, и возможна – новизна. Но только не у нас, не в нашем сознании, сформированном «застойными» годами брежневского безвременья.

## Виталий Комар

“ Проблема нового в искусстве в том, что когда оно появляется, первые зрители этой новизны не видят. Например, «Квадрат» Малевича казался повторением старого, всем известного геометрического орнамента, а первые абстракции Кандинского напоминали полированные срезы камня, древний элемент архитектурного декора.

Когда в 1972–1973 годах вместе с Аликом в рамках соц-арта мы стали совмещать в одной работе стили ранних эпох и течений, это как новое никто в Москве не понял и не понимает до сих пор.

Сегодня в России много талантливых молодых художников, и те, кто своеобразен, имеют шанс создать не только индивидуальную манеру, но и коллективный стиль исторического течения. Вспомним, как много ранних течений вышло в свое время из почерка и видения Сезанна.

И еще важно напомнить, что новые технологии, например генетическая инженерия, могут создать абсолютно беспрецедентные в истории искусств живые «изображения» ангелов, кентавров, драконов и т.д.

## Андрей Бильжо

“ В современном искусстве новое возможно, но пока людей и художников которые воспользовались бы этой возможностью и предложили бы что-то новое, я не вижу.

На всех биеналле в нашей стране подавляющее большинство художников показывает либо шутки и пародии, либо очередные повторы, а в современном искусстве самое главное для меня – это открытие. Есть Энди Уорхол среди зарубежных авторов и Дмитрий Пригов среди наших, которые выделяются, все остальное – это слабо, хотя есть энтузиазм, но этого мало.

# секреты старых мастеров

АЛЕКСАНДР САВИНОВ

## secrets of old masters

ALEXANDER SAVINOV



Александр Иванович Савинов родился 29 июля 1881 года в Саратове, в большой семье купца-лесоторговца.

В 1897–1901 годах обучался в Боголюбовском рисовальном училище. С 1901 года студент Академии художеств в Петербурге. Учился у И.Е. Репина и Д.Н. Кардовского.

За картину «Купание лошадей на Волге» (дипломная работа) награжден поездкой в Италию (1909–1911). Итогом поездки стал ряд замечательных работ. Портрет «На балконе» приобретен Третьяковской галерей.

С 1911 года ведет портретный класс в Императорском обществе поощрения художеств.

В 1912 году вместе с К.С. Петровым-Водкиным посещает Ферапонтов монастырь. Увлечение русской стенописью.

1913–1915 годах занимается росписью храма-музея по заказу мецената и коллекционера, сахарозаводчика П.И. Харитоненко (архитектор А.В. Щусев, скульптурные работы А.Т. Матвеева и С.Т. Коненкова).

В 1917 году участвует в выставке «Мир искусства».

В 1917–1922 годах одновременно с творческой деятельностью ведет большую преподавательскую работу в Саратове.

В 1918 году избран профессором Высшего художественного училища при Академии художеств в Петрограде.

В 1927–1930 годах вместе с К.С. Петровым-Водкиным руководит монументальной мастерской.

В 1932 году становится проректором Академии по научной и учебной работе.

25 февраля 1942 года А.И. Савинов умирает в блокадном Ленинграде.

Работы А.И. Савинова находятся в ГТГ, ГРМ, Саратовском музее им. А.Н. Радищева, музее Академии художеств, музее-квартире И.И. Бродского, пермской галерее, в частных собраниях.

В семье Савиновых хранятся материалы, дающие представление о педагогических приемах и воззрениях художника.

Редакция публикует фрагмент записей А.И. Савинова

Alexander Ivanovich Savinov (1881-1942), famous Russian painter, graduated from Imperial Academy of Arts in St. Petersburg (student of I. E. Repin and D. N. Kardovskoy), was elected professor of Higher Art School at the Academy of Arts in St. Petersburg in 1918. Later, between 1927-30, together with K.S. Petrov-Vodkin, he leads workshop of monumental art. In 1932 he was named a Vice-rector of the Academy for scientific and academic work.

The family of Savinov still keeps different materials connected with pedagogical practices as well as views and ideas of their famous relative. Editorial office was allowed to publish fragments from A. I. Savinov's writings.

"THE PURPOSE OF SKETCH is training in portrayal of visible world as well as practice in the artistic representation by the means of painting and drawing.

The marginal, not that important goal of our school is studying and memorizing human forms as the most typical expression of thoughts and feelings. These goals are achieved by studying the laws of relations inside image - in the visualization of nature and in the final interpretation. In turn, we got here an objective: to give a knowledge.

The best method of redirecting student back to work with sketch I consider a separation of work into the following steps: 1) to create the fastest sketch to determine the compositional framework; 2) following sketch has an objective to accurately find, how, why and what the eye sees (analytical etude); 3) parallel with the second sketch or after it, based on it (comparing sketch's extent of resemblance with the nature), reworking the etude with the task to nuance the image in the way of creative motive we are preferring. Of course, this method should be applied mainly in the case of student preparedness to conduct creative work without compromising the school analysis and vice-versa - analytical work without compromising the creative work. With the onset of artistic maturity there is no need for this separation.

Mastering of the sketches according to the creative interpretation is one of the steps leading to the mastering nature of the painting".

**НАЗНАЧЕНИЕ ЭТЮДНОЙ** работы – тренировка представлений о зримом мире и практика в художественной передаче этих представлений средствами живописи и рисунка.

Побочная, не очень важная в нашей школе цель – изучение и запоминание форм человека, типичных для выражения мыслей и чувств. Эти цели достигаются в результате изучения законов образной связи (в представлениях о природе и в произведении), что составляет, в свою очередь, цель – дать знание.

Изучение – это сложный мыслительный и практически операционный процесс, который кратко и точно охарактеризовал Леонардо словом «измерение» («изучение есть измерение»).

Этим измерением определяются пространство и свет и видимая в условиях пространства и света вещественная материя – ее формы, цвета и пластика. В результате измерения постигается и отображается сущность зримого явления, а говоря о человеке – личные душевные качества, общественный тип, то есть идея, лежащая в образе.

Выражение этой сущности – высшая задача изучения.

В процессе ее решения формируется профессиональный склад художника: способность именно так чувствовать, так видеть и так думать; постигая природу, так отображать ее в произведении и именно так развиваться через повторность отображения в сторону дальнейшего усовершенствования в искусстве. Иными словами, формируются идеология, профессиональная физиология, психика, практические навыки и теоретические знания художника. Это конечная воспитательная цель.

То, что Леонардо понимал под «измерением», в нашем учебном быту обычно называется словами «анализ», «определение отношений».

Задача – определить отношения, лежащие в природе, и в их системе создать живописный образ – произведение.

При решении этой задачи достигаются следующие цели:

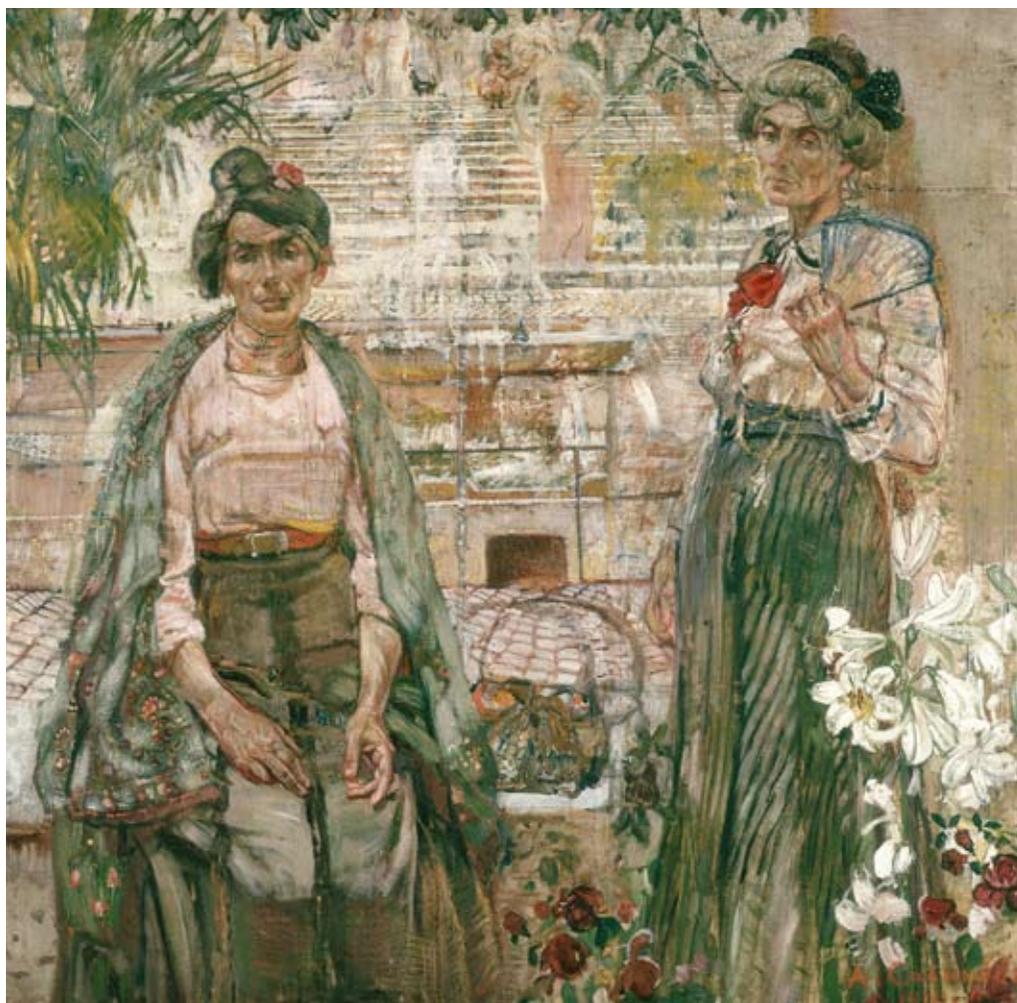
а) ставится «глаз художника» – образуется верность глаза: способность мерить пропорции, касается ли это ощущения пространства или света, формы, цвета или материала. Это качество – основное в физиологии художника, и о развитии его следует заботиться во все моменты обучения, и в особенности вначале: верность глаза должна войти в художественный инстинкт;

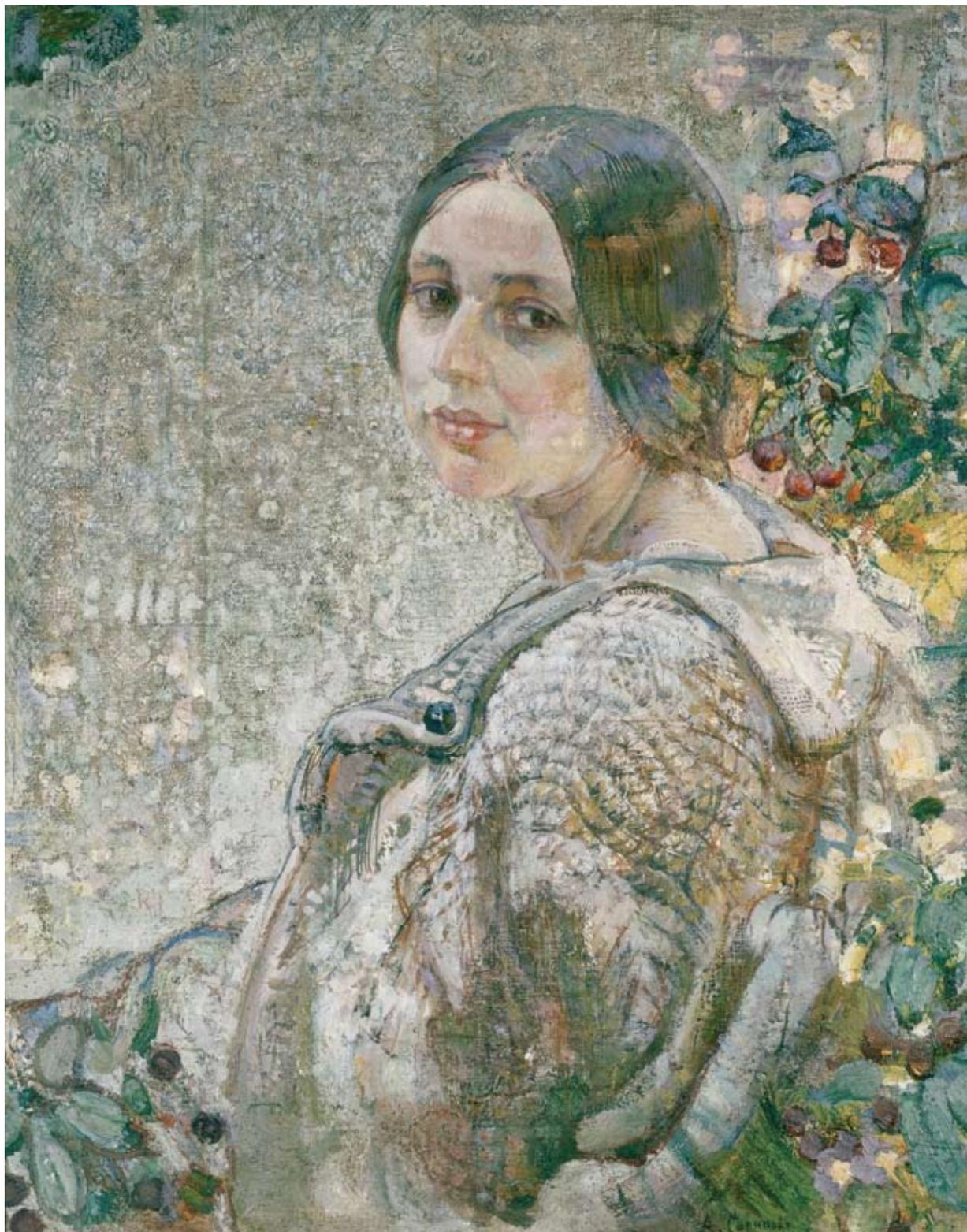
б) тренируются физиология и психика художника, его живописно-художественное видение: видеть то и так, как это требуется для развития личных представлений о природе и в интересах ее искомого отображения. Таким образом, художник приобретает личные познавательные способности в зависимости от применяемых систем зрения (сосредоточенного, рассеянного, раскрытым или прищуренным глазом, подвижным или побочным зрением и т.п.). Вместе с тем, разбираясь во впечатлениях от природы и приучаясь при отображении видеть систематично, т.е. разумном порядке – в постепенности и длительности наблюдения, при той или иной системе зрения, художник находится в роли зрителя (природы и своего произведения), при этом учится управлять своими творческими целями и вниманием зрителя постигающего его произведения;

в) формируются взаимодействие в ощущениях, чувствах, представлениях, воля и практические умения: контакт интеллектуальных и физических сил и действий, постепенность и связанность в рабочем процессе, без которых невозможно творчество;

Александр Савинов  
Лимонные деревья  
1909. Холст, масло

Старые римские натурщицы  
Холст, масло  
Музей-квартира И.И. Бродского





Портрет жены художника  
1909. Холст, масло. ГРМ

г) развивается зрительная память. Тренируя свои представления (донося их до холста), чтобы изобразить, и сохраняя их в памяти в момент изображения, художник развивает это качество так, что оно наравне с меткостью глаза входит в фундамент его профессиональной природы, ведь без зрительной памяти творчество опять-таки невозможно;

Развитие памяти обычно подкрепляется повторением по памяти сделанных работ, альбомными зарисовками видимого и другими работами по представлению. Для развития памяти в этюдной работе реко-

мендую: не приступать к работе до момента ясности представлений о том, что намерен оформить, а для выяснения пользоваться быстрой наметкой (записью словами или условными обозначениями: линейно, пятном, цветом) отношений, что в данный момент определяются;

д) осваивается диалектика живописно-художественного мышления – основа познания и творчества художника-реалиста в этюдной работе путем упражнений во вскрытии лежащих в натуре образных сочетаний, через осознание частей в целом и раз-



Дом в Саратове  
1907. Холст, масло. СГХМ

вите целого выработкой деталей, через выражение сущности наблюдаемого.

Таким образом, развивая в художественном изображении заданной постановки необходимые для творчества профессиональные природные качества, знание и практический опыт, по примерам того, что прорабатывалось в этюдной работе, художник развивает почти все способности, чтобы сочинить и выполнить задуманное произведение.

Поэтому этюдная работа, как уже было сказано выше, составляет основную часть подготовки композиции.

Поэтому естественно при обучении работе с натуры ставить задачу постигать природу непредвзято и выражать ее как можно более схоже, не страшась «копиизма», «пассивного изображательства», «натурализма» и тому подобных направленных слов. (Давид говорил в свое время: «Учиться видеть верно».)

Задачи же на творческую интерпретацию в выражении природы, акцент, на выявление волнующего художника мотива, на то, что тот же Давид определял как «красиво, видеть верно и красиво», должны ставиться лишь после достаточного числа упражнений на полную схожесть с природой, с постепенным усилением сознательного раскрытия содержания природы.

Необходимо естественное творческое вызревание ученика, развитие его чувств и аналитического мышления. Искусственным вытягиванием творчества раньше поры, положенной для его естественного возникновения, раньше заряда от вплотную постигаемой природы, кроме вреда для развития учащегося ничего не достигнешь.

Примерами такого вреда, нанесенного учащимся в силу неправильного понимания этюдной работы и преждевременного перевода их обучения в план преимущественно композиционных упражнений, служит опыт Ленинградского института при Академии художеств в масловский период и несоответствующая требованиям высшей советской школы подготовка почти во всех доуззовских художественных школах СССР.

И, наоборот, примером творческой недоразвитости может служить состояние этюдной работы нашего института, в том числе и

летняя практика, являющаяся главным образом, как это ни парадоксально, следствием того, что до поступления в институт учащиеся занимались больше «творчеством», нежели постижением законов природы и развитием необходимых для творчества профессиональных качеств.

Каждому педагогу и ученику следует помнить эти примеры преждевременного попадания в область творческих тенденций, с одной стороны, и отвлечения этюдных работ от задач творческого порядка – с другой, и знать, что только при нормальном, нормально последовательном, подчеркиваю, развитии ученик получит ту твердость и самостоятельность духа, ту крепость профессиональных знаний и творческое лицо, которые высшая художественная школа обязана в нем выработать и без которых ему не стать полноценным художником-профессионалом.

Лучшим методом перевода ученика на этюд в творческом толке считаю работу со следующим отчленением задач: 1) исполняется быстрый этюд для выяснения композиционной основы; 2) вслед за тем ведется этюд с задачей точно узнать, как, почему и что видит глаз (аналитический этюд) и 3) параллельно со вторым или после него, на основании него (со сличением по мере надобности этюда с природой) прорабатывается этюд с задачей оттенить образ со стороны волнующего мотива (творческий). Разумеется, этот метод следует применять главным образом в случае подготовленности студента вести творческую работу без ущерба для школьного анализа, и наоборот, аналитическую, без ущерба для творческой. С наступлением творческой зрелости в таком отчленении работы нет надобности.

Выполнение этюда в творческом толковании – одна из ступеней, ведущих к овладению природой для картины.

Покончив с этим по ряду обстоятельств необходимым отступлением, возвращаюсь к вопросу: что достигается в этюдной работе?

Постигаются законы, по которым организуются зрительные представления человека, и законы, по которым эти представления передаются в живопись.

# жаждущий радости

## О ТВОРЧЕСТВЕ ИЛЬИ ТАБЕНКИНА

ВЕРА ЧАЙКОВСКАЯ

# quest for delight

## SOME NOTES ON ILYA TABENKIN'S ART

VERA CHAIKOVSKAYA

СО ДНЯ СМЕРТИ художника Ильи Табенкина прошло два десятилетия. И теперь можно заново взглянуть в его работы, потому что у художника такого масштаба они со временем обретают новую глубину, обрастают новыми смыслами.

Но что-то по-прежнему мало желающих высказаться по его поводу, живопись не «дается»: в ней нет никаких «интеллектуальных» придумок, до которых так охочи современные художники, но есть поразительная внутренняя сосредоточенность мысли и чувства.

В статье английского исследователя Мэтью Бауна, предваряющей прекрасно изданный и, в сущности, полный каталог работ художника, автор с первых же строк заявляет, что главной темой зрелого Табенкина было «осознание человеческого одиночества»<sup>1</sup>.

Но не слишком ли это отзывается давно и прочно утвердившейся на Западе темой? Мы слышали про «одиночество» Хемингуэя, Кафки, Пруста, Джойса. Кого там еще? Исследователь называет датского философа С. Кьеркегора, чьи «смущающие умы взгляды... и физические недостатки делали его чужаком в Копенгагене»<sup>2</sup>. Но неврастеничный Кьеркегор, как известно, измучил не только себя, но и свою невесту, от которой он из «интеллектуальных соображений» отказался.

Ничего подобного не было и не могло быть с Ильей Табенкиным, который бесконечно радовался малейшему проблеску внимания и сочувствия, дорожил общением и был предан близким.

Его «нелюдимость» – это скорее общая черта художников, в одиночестве работающих в своих мастерских! Но и оттуда он звонил родственным ему по духу людям, потому что рвался к общению, к беседе, к выплеску эмоций. Конечно, к собеседникам он относился избирательно. Тут не было высокомерного снобизма, но просто он искал людей, понимающих его с полуслова. Порой с досадой говорил, что не умеет создать вокруг себя атмосферы



Илья Табенкин

Фото Льва Мелхова из собрания А. Зарипова

FOR ILYA TABENKIN, painting has always been a way of escape from human bondage - loneliness, ageing, sickness, misfortune ...

Small wonder, then, as his work got more mature, sombre impression quickly receded, giving way to poetically light rapture.

Paradoxically as it may seem, the painter, as he grows old, doesn't loose energy of creativity but adds more and more of it; he doesn't let himself into gloom but succeeds in quest of light; he doesn't infuse boredom but enchants us with delightful thrills. And his still lifes are remarkably luminous as they open channels towards the heavens.

Fulfilling «a poet's mission», in the sense Alexander Blok defined it - that of creating order out of chaos, he creates his harmonious cosmos out of unyielding, hard-to-take-control-of everyday stuff.

The great Russian poet's legacy seems almost forgotten now; authors nowadays so often prefer leaving chaos as such, even making it more chaotic.

For an artist to be able to create harmony, he or she must believe in values every innocent child takes for granted - miracle, delight and love-for-ever.

It is mainly through the harmony of colour and the melody of composition that Tabenkin produces effects of hopeful rapture. There is nothing dimly destructive or fragmentary about his works; all of them are rhythmic and architectonic because they are built on the principles of music.

избранности, как некоторые его собратья. Но переделывать себя не собирався.

Что же касается темы одиночества, – то, на мой взгляд, дело обстояло противоположным образом. Его живопись – это попытка уйти от одиночества, вырваться из круга бытовых проблем: надвигающейся старости, болезней, житейских невзгод. Недаром его зрелые работы производят впечатление не мрачной тяжести, а поэтической легкости, вдохновенного порыва.

Зрелый Табенкин и впрямь художник парадоксальный, не теряющий с годами творческую энергию, а ее набирающий, не погруженный во мрак, а рвущийся к свету, не унылый, а исполненный радостных упований. Оттого-то его натюрморты пронизаны светом и устремлены вверх, к «небесным высям». Из косной и неподатливой жизненной материи он творит гармоничный космос, выполняя то самое «назначение Поэта», каким понимал его Александр Блок. Завет ныне почти забытый. Современные авторы часто предпочитают оставлять хаос хаосом и даже усиливают его «хаотичность». Для сотворения гармонии нужно верить в очень «детские» вещи – чудо, радость, вечную любовь. Как у Федора Тютчева:

Чему бы жизнь нас ни учила,  
Но сердце верит в чудеса...

Чудо с Табенкиным произошло уже тогда, когда в начале 1970-х годов он вдруг переродился: из художника московской или какой-то иной школы превратился в живописца особого видения – в метафизика, визионера, поэта, волшебника – как кому больше нравится.

В давней своей статье о художнике я писала, что можно, конечно, попытаться найти какие-то рациональные причины подобного преобразования: и встречу с неизвестным прежде живописным талантом, и появление свободного времени в связи с печальным обстоятельством выхода на пенсию. Но чуда всем этим не объяснишь. Да и нужно ли объяснять?

Прежде был красиво и даже изысканно изображенный предметный мир: натюрморты с видами и цветами, узнаваемые московские уголки. Теперь – нечто совершенно иное, увиденное словно другими глазами и переносащее нас в иную реальность.

Начала я с утверждения, что картины художника со временем обретают новые смыслы. Мне кажется, это как раз и связано с иным визуальным и жизненным контекстом, который возник за прошедшие после его смерти годы.

Границы визуального мира значительно расширились. Все фантастическое, запредельное, немислимое становится «виртуальной» реальностью, предстает перед нашими глазами в кинотрюках и спецэффектах, в компьютерных играх, моделирующих самые невероятные ситуации.

Но вот парадокс! Фантастические миры натюрмортов Ильи Табенкина и в этом контексте остаются уникальными, потому что основаны не на технических возможностях и не на играх ума, а на глубинных прозрениях и неповторимых подъемах духа.

В моменты, когда мы готовы к встречному «подъему» духа, мы получаем возможность погрузиться в «прапамять» человечества, созерцая на картинах художника странные миры, напоминающие то пустыни с шатрами кочевников, то безбрежный космос вокруг человека-истукана, то какие-то театрализованные древние ритуалы.

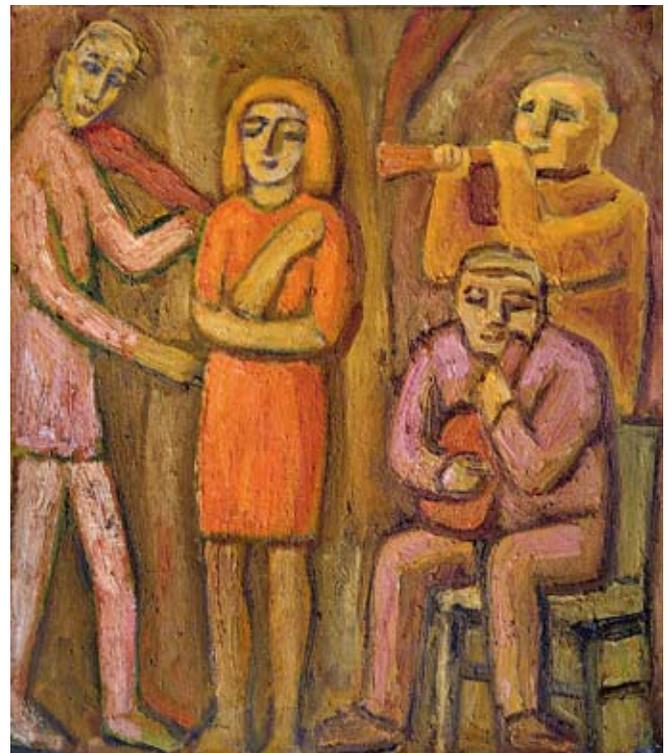
Перед нами миры не пугающие, а вселяющие надежду и радость. Достигает этого эффекта художник в основном с помощью композиционного построения и цветовой моделировки.

Его работы выстроены по «музыкальному» принципу, они ритмичны и архитектурны. Никакой «деконструкции» и «атомарности».

Илья Табенкин  
Архаическая статуэтка  
1969. Шамот  
Собрание А. Зарипова



Композиция  
1970-е. Холст, масло  
Собрание А. Зарипова



Художник не только пишет натюрморт, он его сам придумывает и изготавливает. В центре обычно стоят маленькие человечки-истуканы, сделанные им из обожженной глины или из папье-маше. А затем с помощью драпировок «выстраивается» пространство вокруг этого персонажа. Сам по себе этот маленький человечек, конечно же, одинок и жалок. Но помещенный под причудливой аркой с птицами, стоящий на вершине шатра или на возвышении, напоминающем сценические подмостки, он обретает значительность и «защиту» гармонии, света, красок – всем тем, чем может окружить его художник.

Второй момент, который работает на радость и надежду, – это цвет. Он не режет и не колет глаз, не мрачен и смутен, а чист и ясен и явлен взору в тончайших нюансах и переходах одного и того же тона или в контрастном сопоставлении двух цветов. Так, в «Нике» (1982) мы встречаем некую «симфоническую» разработку на тему желтого цвета, а в композиции «Синее и красное», написанной в том же году, художник создает впечатляющий контраст красных драпировок, напоминающих шатры, и темно-синего верха, соотносимого с небесным сводом. В том и в другом случае возникает чувство сбалансированного и гармоничного цветового решения.

Ясно, что созданные художником натюрморты воспринимаются не «предметно», а в мифологическом и поэтическом контексте мировой культуры. И в этом отношении мне представляется несколько однозначной или выпрямленной мысль М. Бауна, под сказанная сыном И. Табенкина, художником Львом Табенкиным, что в этих композициях отражены детские впечатления от посещения синагоги<sup>3</sup>.

Натюрморт  
1980-е. Холст, масло



Есть в них, очевидно, и эти впечатления. Но живопись художника шире и универсальнее. Здесь и детские впечатления, и «прапамять» человечества, и свежесть мировосприятия, и представление о радостной сущности мира, сотворенного «хорошо».

Отдаляясь от близкой традиции московской школы, «Бубнового валета», передвижников, художник наследовал традиции мастеров, для которых было характерно поэтическое видение мира.

Джотто и Мазаччо дают ему уверенность, что гармоничное построение и яркие, чистые краски – это не так уж мало. Роберт Фальк помогает овладеть тайной живописных нюансов, своеобразной «цветомузыкой».

Александр Тышлер учит безудержной «театральной» фантазии.

Табенкинские персонажи лишены причудливой привлекательности и театрального блеска тышлеровских героинь, несущих на головах вместо шляп целые города, лесенки, свечи.

Его женские персонажи более скромны, но все они архетипичны, все вышли из древних легенд. Это и Нимфа, и Помона, и Ника, одиноко стоящие посреди космических пространств. Но, как я отмечала, все они «защищены» художником. Их положение под аркой или на возвышении – значительно и устойчиво. И все же радость перебивается грустью, знаменитой пушкинской «светлой печалью».

И вся эта пьянящая смесь грусти и радости, трагизма и счастья бытия, меланхолии, одиночества и бреда влюбленности скрыта в поздних натюрмортах художника, таится за их отточенной и внешне гармоничной пластической формой.

И эта многогранность смыслов заставляет снова и снова вглядываться в натюрморты художника.

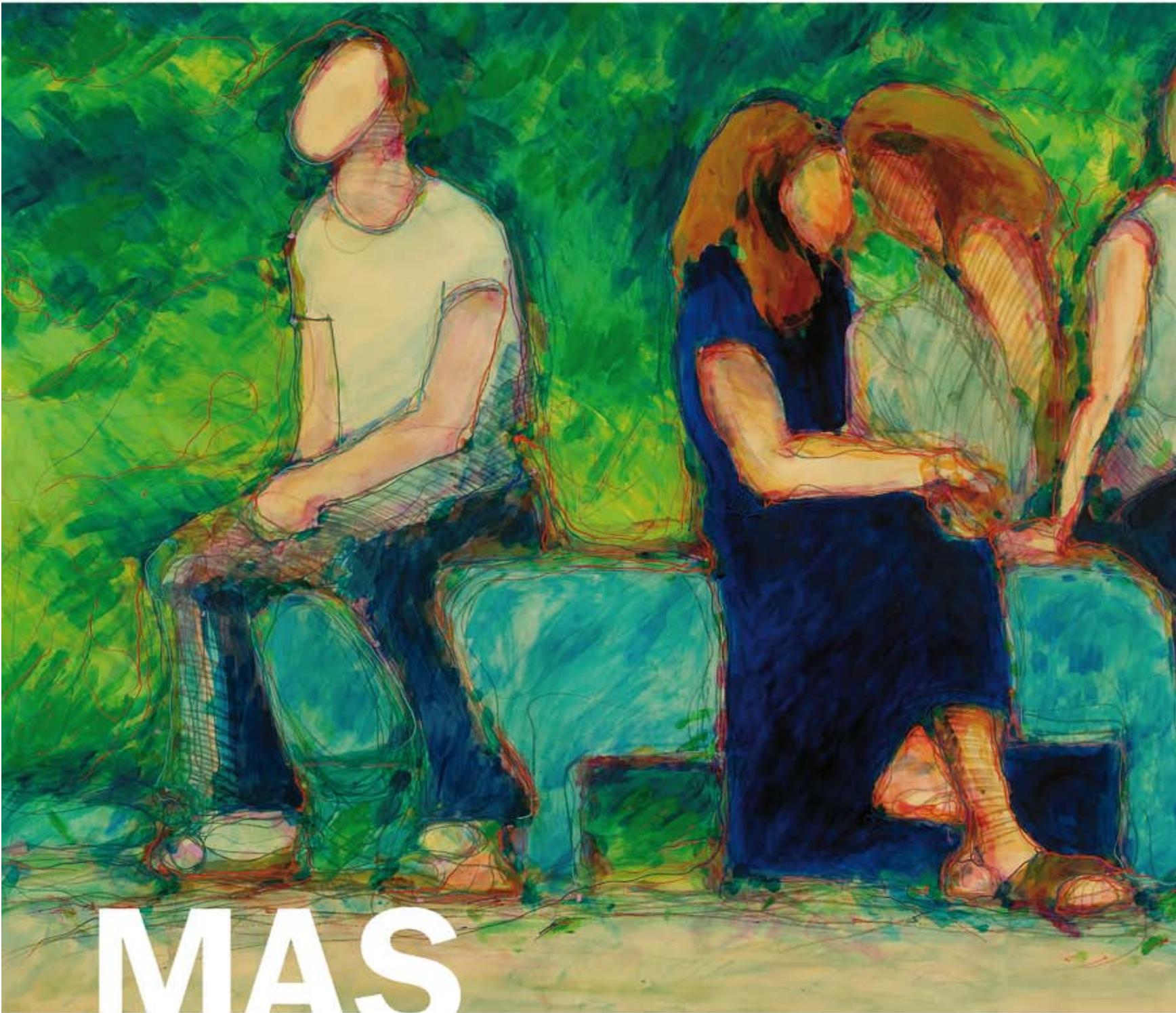
<sup>1</sup> Мэтью Баун. Илья Табенкин. Лондон – Москва, 2005. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 24.

<sup>3</sup> Там же. С. 19–20.



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



# МАС

## ОКСАНА МАСЬ

14 НОЯБРЯ – 14 ДЕКАБРЯ

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
АДРЕС: УЛ. ПЕТРОВКА, Д. 25  
ТЕЛ. 694 – 28-90  
[WWW.MMOMA.RU](http://WWW.MMOMA.RU)

ПАРТНЕРЫ:



ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ:



# падающий и взлетающий икар

ВЕРА ЧАЙКОВСКАЯ

## icarus falling and rising

VERA CHAIKOVSKAYA

**художники эпохи** Возрождения бесконечно ценили способность выразить нечто новое. В наше время ценят скорее новенькое – игривое изменение привычных черт, смешную гримасу, то, что забавно и не напрягает.

Новенькое требует остроумия, новое – глубокого осмысления. Новенькое громогласно, новое взывает к тишине осмысления. Новенькое подхватывается массами, раскручивается модой, мелькает на телеэкранах, мозолит глаза на вернисажах, пробирается порой в музейные пространства. И мгновенно становится стареньким.

Новое – единично, редко, «трудно», как сказал бы Спиноза. Оно, увы, не демократично, а аристократично. В некотором роде оно избыточно, при том что его всегда не хватает, как свежего воздуха и чистой воды. А ведь жить без него нельзя. То есть можно, конечно, но что это за жизнь?

Производящих «новенькое» – несть числа. Создателей «нового» – необычайно мало. К этой редкой породе можно, на мой взгляд, причислить Льва Табенкина.

Ничего нарочито эпатажного, экзотического, деструктивного нет ни в его творческой манере, ни в его судьбе. Сын замечательного художника Ильи Табенкина, он подхватывает традиции мировой и русской живописи.

При взгляде на его холсты вспоминаются художники западные – Микеланджело, Босх, Брейгель, может быть, Гойя. Русская традиция входит в эту живопись скорее общим пафосом – передвижнической испуленной страстностью в поисках правды, максималистской требовательностью к человеку, к «небу», к себе самому.

Создатели нового всегда подспудно отстаивают какой-то свой способ видения, свою художественную идею. Вот и Лев Табенкин «спорит с веком», утверждая нечто такое, что кажется сейчас нелепым и архаичным.



**AMONG THE ARTISTS** of Renaissance there was deep appreciation of the ability to create something new. In our world the value lies rather upon novelty – a playful changing of the usual features and customs, funny grin. In short, entertaining thing that doesn't require much intellectual effort.

Novelty demands wit, while something new deep reflection. New is unique and rare. Spinoza would say: new is "difficult". There are countless producers of "novelties", but only few creators of "new". In my opinion, we can count Mr. Lev Tabenkin in this later group. Creators of the new have been always covertly defending their special vision, their artistic idea. Thus Lev Tabenkin "fights with our era" by claiming something, that seems to be ridiculous and archaic.

The chosen "ideal" character for the artist is rarely an adult male, busy with making money, war, politics and similar men's issues. He usually chooses whether a child or a woman – in substance fragile and weak creatures. Even more often they are birds, lions, dogs, goats - speechless creatures connected with his idea of beautiful and genuine. Namely the bird has become a kind of peculiar individual spiritual self-portrait of Tabenkin. Social, clumsy, sometimes violent, sometimes quietly flying –the birds help to elaborate a personal myth, to find oneself in a different space, in a different incarnation.

In the recent years, there is clearly apparent sharp polarization of the motives used by the author. He goes from one extreme - where everything is related to the earthy, low and carnal, to another – heights of a sensible spirit.

At the same time, not only paradoxical, but a more complex picture arises at the intersections of these motives. There carnal is knotted together with spiritual, beauty intertwined with ugliness, poetry of life enlaced with prose.

It's a world of endeavor. The world needs our endeavor. Endeavor of a deity creating universe. Endeavor of an artist bringing to the world something new. Endeavor of a person transforming himself.

## парадоксы естественного и сверхъестественного

Творчество Льва Табенкина строится на нескольких глубинных интуициях, по всей видимости, пришедших из детства. Оттого-то они сохранили какую-то «бездумную» и радостную простоту.

Все лучшее в мире художник в духе романтиков связывает не с техническим прогрессом. Свой идеал он находит в живой природе, от которой уже мало что осталось.

«Идеальным» персонажем художника редко становится взрослый мужчина, занятый делом – добыванием денег, войной, политикой и прочей «мужской наукой». Это обычно или ребенок, или женщина – существа хрупкие и слабые. А еще чаще это птицы, львы, собаки, козы – бессловесные твари, с ними он связывает свои представления о прекрасном и подлинном. Птица вообще стала своеобразным духовным автопортретом Табенкина. Громадные, неуклюжие, порой яростные, порой спокойно летящие в небе птицы помогают создать некий личный миф, ощутить себя в ином пространстве и ином воплощении.

Но этот «детский» мир совсем не так прост. В нем есть свои парадоксы, делающие художника автором вовсе не сентиментальным, а страстным, бурным, язвительным. В мире смешных и бесконечно трогательных детей и стариков («Продавцы птиц»), поющих и танцующих женщин, летящих птиц, оказывается, постоянно ждут чуда, чего-то такого, что нарушит «логичный» и узнаваемый ход бытия.

Чуда ждут не только «наивные» персонажи художника, но и заматеревшие бритоголовые «крутые парни» (несколько вариантов «Чудесного улова»), его ждут герои житейских и библейских сцен. При этом житейские сцены у художника «мифологизируются», а библейские обрастают «грубыми» земными деталями («Изгнание из рая»). Возможно, мешок за спиной у Адама с каким-то «добришком»...

Ожидание чуда – мотив странноватый, но поразительно актуальный.

Современная европейская жизнь строится вроде бы не на чуде, а на жестком расчете. Жизнь артиста спланирована и расписана на много лет вперед. Человек сам строит свою судьбу, свою карьеру, свой бизнес.

Но в России всегда были сильны иррациональные ожидания. Расчет не на свои силы, знания и умения, а на случай, удачу, авось. И вот эта стихийная российская метафизика совпала с апокалиптическими прогнозами конца тысячелетия и ситуацией гибели империи.

Все стало непредсказуемым, проблематичным, причем не только у нас, но и «у них». Выдержит ли шарик? Долетит ли самолет? Взойдет ли завтра солнце? Современный человек, как в первобытные времена, не уверен абсолютно ни в чем и готов вместе с героями пушкинского «Подражания Корану» славить Творца за то, что небо еще не упало на землю. Наиболее чуткие художники улавливают эту новую ситуацию витальной веры в судьбу, рок, божество, которое либо поможет, либо нет.

Художница Наталья Нестерова обозначила эту ситуацию мифологемой карточной игры, пасьянса, который может сойтись, а может и не сойтись: пасьянс ведь непредсказуем. Нестерова подспудно вводит в мир трезвого расчета, технических манипуляций и выбора «лучшего» и «правильного» варианта ситуацию стихийной алогичности бытия.

У Льва Табенкина тоже присутствует мотив судьбы. Его «Парки» (2000) прямо адресуются к античному мифу, мифу о человеческой судьбе. Но у художников разные акценты. Нестерова жестче настаивает на абсурде – житейском, мировом, космическом.

Табенкин жаждет прорыва кольца обстоятельств. Там, где у Нестеровой зловещая неопределенность пасьянса и отчаянное любопытство азартного игрока (досмотреть, чем же все кончится, пусть это даже «гибель всерьез»), у Табенкина наивно-доверчивое отношение к будущему.



Лев Табенкин  
Женщина с яблоком  
Холст, масло. ММСИ

Манна небесная  
2001. Холст, масло  
Собрание А. Зарипова

Космос Льва Табенкина ориентирован на благую весть, а не на хаос и абсурд.

Чудесного видения жаждут путники в «Иерусалиме». Навстречу чуду устремлены Богоматерь и ангел в сопровождении маленьких лохматых и глазастых птиц («Бегство в Египет»). В этом случае художник придумывает свой апокрифический вариант бегства, усиливая не момент ухода от опасности, а мотив ожидания какой-то «нечаянной радости».

Поющие, танцующие, бегущие женщины – постоянный мотив последних лет. Они заклинают судьбу, гипнотизируют ее ритмом, музыкой, движением, для того чтобы чудо наконец произошло. Чудо Преображения. Понятие для русского художника необычайно важное. Чудо – это как раз и есть некое претворение реальности быта в бытие, косной неподвижности – в полет, уныния – в любовное опьянение «ритмами» мира.

## парадоксы преображения

В последние годы у художника отчетливо прослеживается резкая поляризация мотивов. На одном полюсе «телесный низ», все, что связано с плотью, на другом – полеты духа.

В «житейских» сценках, изображающих непреобразенный быт, звучат гротесково-обличительные брейгелевские мотивы. Это для художника своеобразный ад, мир грубой, неодоумленной плоти. Здесь уродливые существа бессмысленно «дискутируют», соприкасаясь зубастыми ртами («Дискуссия»), напористо перетаскивают вещи с места на место («Движение»), важно несут громадное блюдо с головой кабана («Фирменное блюдо») или тупо безмолвствуют («Отдых на берегу моря»). Это мир духовной беспросветности, бессмыслицы и некрасоты. При этом у Табенкина нет и тени той добродушной усмешки, с которой Брейгель писал свои грубые крестьянские сценки. Тут мы сталкиваемся со страстным неприятием, которое сквозит в физическом уродстве персонажей, в их обритых головах, кряжистых фигурах, искаженных лицах. Кисть художника творит материальную некрасоту и телесное уродство с напором, мощью, почти испуганием. Это мир, ужасающий Табенкина, но, к сожалению, более близкий к реальности, чем его «рай» – мир свободно летящих птиц и задумчивых женщин, прижимающих к себе этих птиц.

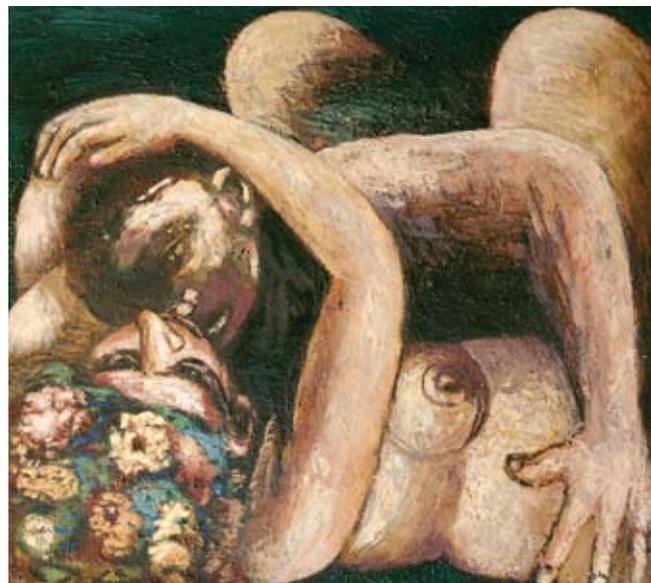
На мой взгляд, оба полюса – рай и ад – четко обозначились. Круг фигур, эмоций, движений, даже красочные гаммы тут уже определились, и особенных открытий не ждешь. Пожалуй, лишь птицы поражают зловещей напористостью, яростной силой, особенно в образах орлов. Какие-то неканонические вариации на «райские» темы.

Более сложная и парадоксальная картина возникает на пересечении мотивов. Там, где телесность схлестывается с духовностью, красота – с уродством, поэзия – с прозой жизни.

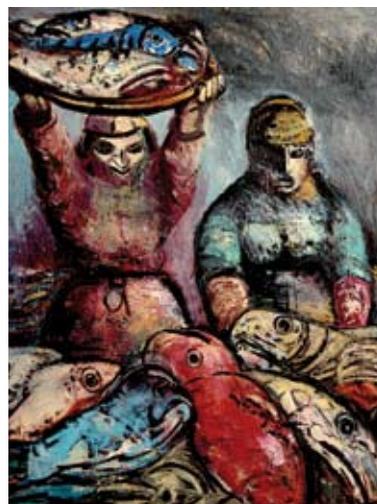
Это мир усилия.

Художник настаивает на необходимости особого усилия, телесного и духовного, выводящего человека из сонной одури непросветленной жизни. Мир нуждается в нашем усилии. Усилие божества, творящего космос. Усилие художника, который привносит в мир нечто новое. Усилие личности, преображающей себя.

Отсюда важность мотива «Икара». Тот же Брейгель некогда скептически отнесся к этому персонажу. На полотне с необъятной «космической» панорамой с трудом замечаешь пятки тонущего в море Икара. Мир не заметил его порыва. Для Льва Табенкина порыв, пусть даже и безнадежный, необыкновенно ценен. Один из его Икаров – нелепый, тяжелый, с ногами, похожими на бревна, – невероятным усилием все же отрывается от земли. Другой, более изящный, золотоволосый, тоже застигнут в момент духовного и физического усилия. Раскинул руки с крыльями за ними, напряг тело, вытянул шею, мощные ноги вот-вот оторвутся от земли.



Любовь  
2005. Холст, масло  
Собрание А. Зарипова



Рыбный рынок  
2004. Холст, масло  
Собрание А. Зарипова

Табенковские «Икары» – персонажи, в которых воплощены «тяжесть» и «нежность» земного бытия, нераздельная мучительная двойственность тела и духа, влияющих друг на друга. На холстах запечатлено бесконечное желание «воспарить», ощутив какую-то новую телесную и духовную сущность, преображенную и просветленную.

Художник, как мне кажется, не враг плоти как таковой. Ему не свойственен христианский дуализм. Просто плоть в его работах – всегда мощная, нелепая, корявая, косная – нуждается в чуде преображения. Преображают ее любовь, музыка, природа. Даже диковатые, с вытаращенными глазами и разинутыми ртами лица поющих мужчин и женщин преображаются музыкой и ритмом («Поющие»). Мощные, очень не похожие на современные «модели» женщины художника, бегущие, танцующие, прижимающие птиц, по-своему прекрасны.

В последних работах заметны поиск «пластической» гармонии, ритмическая стилизация движений, барельефность композиций, утонченность цветовых решений. Стиль художника остается «негладким», порой нелепо «корявым», но обретает черты свободной раскованности и изящества в духе Гойи. Тяжело, с трудом и усилием художник одухотворяет плоть.



французский культурный центр в москве / centre culturel français de moscou

# TRANSLATION ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ПЕРЕВОД

ВИДЕОАРТ  
ИЗ ГОСУДАРСТВЕННЫХ  
СОБРАНИЙ  
ФРАНЦИИ

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ  
ПОСОЛЬСТВО ФРАНЦИИ В РОССИИ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
ФРАНЦУЗСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР В МОСКВЕ  
ПРЕДСТАВЛЯЮТ

## **TRANSLATION ВИДЕОАРТ ИЗ ГОСУДАРСТВЕННЫХ СОБРАНИЙ ФРАНЦИИ**

КУРАТОР ПРОЕКТА – ОЛИВЬЕ МИШЛОН (ФРАНЦИЯ)  
ВЫСТАВКА ОТКРЫТА

**С 11 СЕНТЯБРЯ ПО 2 НОЯБРЯ 2008**

В ПРЕДДВЕРИИ ГОДА ФРАНЦИИ В РОССИИ  
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
УЛ. ПЕТРОВКА, 25 (3-Й ЭТАЖ)

+7(495)6942890

WWW.MMOMA.RU

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ПРАВИТЕЛЬСТВА МОСКВЫ

Главный партнёр ФКЦ

При поддержке  
коньячного дома



© Angela Detanico & Rafael Laip, изображение © Дарья Камышикова, Роман Маркин, дизайн. 2008

АРТХРОНИКА

ДИ

Творческая  
мастерская

EXPERTPHOTOLAB  
www.ephotolab.ru

WEEKEND.RU

# поверхности и знаки глубины

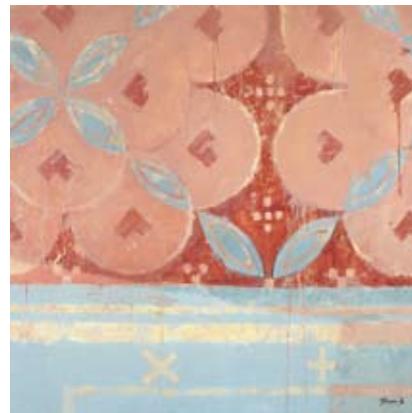
О ЖИВОПИСИ ТАТЬЯНЫ ЯН

АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВ

# the surface and depth marks

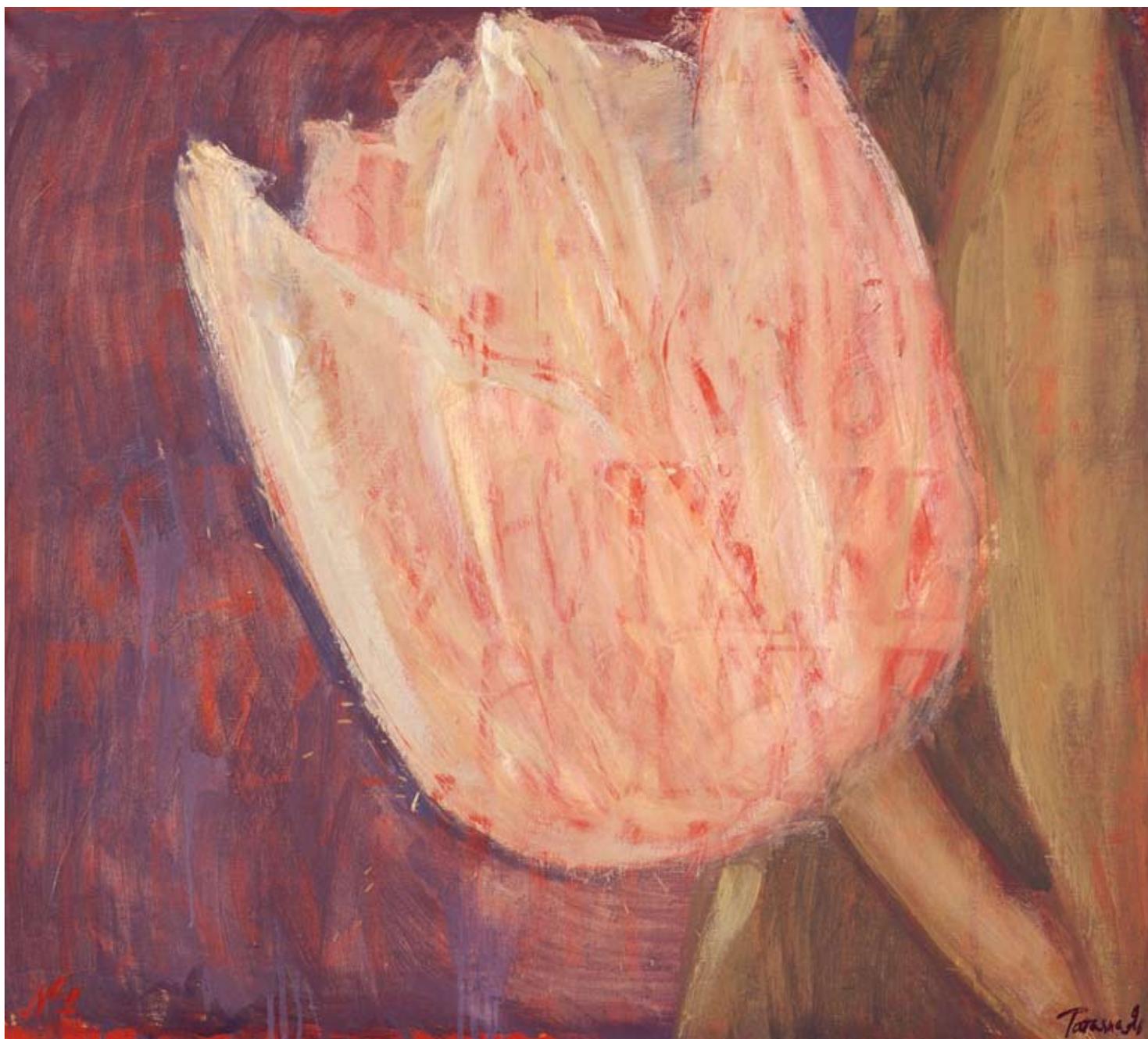
PAINTINGS OF TATIANA YAN

ALEXANDER GRIGORIEV



Татьяна Ян  
Фрагменты старого города  
2007. Холст, масло

Большие тюльпаны. Часть триптиха. 2004. Холст, масло



**ИЗВЕСТНАЯ ФРАЗА** Т. Адорно, что сегодня стало само собой разумеющимся то, что в искусстве нет ничего само собой разумеющегося, представляет изящный каламбур, подтверждающий, что лишь эта мысль не нуждается в опосредовании. Все прочие утверждения относительно искусства надо обосновывать.

Искусство творится в пространстве культуры. И внятная связь с той или иной традицией утверждает произведение в его статусе.

Живопись Татьяны Ян не скрыто обращена к традиции. И речь не о происхождении способов видения и приемов письма, а о содержательном напряженном диалоге. Быть может, наиболее просто и явно это представлено циклом работ «Путь в Каппадокию».

Метафора пути всегда чрезвычайно емка: речь об искании, о личной судьбе, о высоком содержании и смысле жизни. И любопытно, что начало цикла было положено до реального пути, отправной точкой послужили фотографии и рассказы о сохранившихся памятниках культуры и искусства в бывшей византийской провинции некогда самостоятельного государства, находящегося сегодня на территории Центральной Турции.

Какими глазами художник видит мир? Только ли «хищный глазомер простого столяра», ищущего гармонии всюду, решает дело? Отношение к миру для содержательной личности всегда задано и смысловой перспективой.

Такой перспективой для Татьяны Ян является православная вера. Это отнюдь не делает ее искусство религиозным, но присутствует в ее творчестве как фундаментальное мироотношение.

Эта тема не всегда может быть предметом рефлексии: глубоко личное, исповедальное не может быть названо, даже угадываясь в творчестве. Но диалог с традицией, ведущийся в пространстве художественной культуры – вещь вполне публичная, светская и культуре необходимая.

Современное искусство давно не наивно. Сегодня кажется невозможным представить себе Руссо или Пиромани. Ботеро и безвестные африканские художники вполне лукавы, как всякие торговцы этническими сувенирами.

Профессиональному художнику, получившему серьезное академическое образование, всегда предстоят поиски своего, авторского языка, чтобы в высказывания его не вторгались контрабандой чуждые смыслы. Отечественная школа изобразительного искусства, тем более высшая, основывается на традициях Возрождения, прежде всего итальянского. Для художника нет секретов в реалистическом рисовании. Она выпускница полиграфического института, мастерской Д. Бисти, и многие годы по окончании вуза занималась графикой.

Вовлечение в живопись, по-видимому, потребовало и перемен в пластическом мышлении, поиска средств выразительности, способных обеспечить развитие на пути новых опытов жизни.

У православного искусства свои корни, своя традиция. Для российского культурного самосознания наличие двух столь разных традиций пластического мышления, безусловно, представляет и проблему, и, возможно, источник поисков творческого своеобразия. Народные художественные промыслы (лаковая миниатюра) решают эту проблему своим способом, опираясь во многом на позднюю иконопись. Современный художник, если эта задача для него актуальная, обязан лично высказаться по основным аспектам возможности такого синтеза или переключки традиций.

Татьяна Ян отказалась чем либо жертвовать. Ее картины – своеобразные полифонические сочинения.

В них декоративность фресок (каппадокийских, ферапонтовских, мирожских) образует фон (временной, культурный), на

**ART IS PERFORMED** within the framework of culture. Clear link with one or another tradition asserts status of an artwork.

Paintings of Tatiana Yan deal with traditions openly. We are not talking about origins of the visions and techniques, what we see is a meaningful intense dialogue.

Perhaps the clearest and simplest example of that dialogue is presented by the cycle of works under the name "Pilgrimage to Cappadocia".

What kind of vision is used by an artist looking at the world around him? Only the "ferocious eye of simple carpenter" seeking harmony everywhere makes the case. Such fruitful personality of an artist always gives sensual perspective to the world.

Vision of Tatiana Yan is shaped by the perspective of orthodox faith. That does not mean her works should be described as religious art, the presence of faith in her vision should be seen as fundamental attitude towards our world.

Her paintings are original polyphonic compositions. One can distinguish there decorativeness of frescoes (Cappadocian as well as the one from Ferapontov and Mirozhskiy convent) forming the background (temporal and cultural), on which develops (not an act but) a phenomenon of contemporary personal life. In addition, her thinking is individual kind of minimalism, the feature already noticed by Vitaly Patsyukov. Frescoes or objects of reality (for example flowers) are presented in large, often in fragmentary way.

She exercises a lot in her works: relationship of the ancient time, the authenticity of current days, with its tangible plenitude, factual and colorful power of sound, emotions and intonations of an artist looking for answers and involving the viewer in his search.

The space in the world is conjugation of the spaces divided over the time. Time is presented tangibly – physically: in the fuzzy signs of fresco style, in the hardening flow of paint layer, in the broad movement of painter's brush, affirming the factual world of reality.

Reserved opaque sound of powerful color accords pacifies the pictures, where themes of sacred stories are indistinguishable from the real stories of everyday life. This stereoscopy allows us to see presence as part of continuing historical and physical time and to feel the significance of all momentary creations.

Цвет яблони. 2006. Холст, масло



котором разворачивается, не действие – явление, сегодняшней личной жизни. При этом ее мышлению свойственен своеобразный минимализм, что уже отмечал Виталий Пацюков, и фрески, и предметы реальности, например цветы, даны крупно, зачастую фрагментарно.

Для акта узнавания этого достаточно.

Восприятие в дальнейшем свободно – оно уже запущено в обозначенных автором правилах игры. Тут разыгрывается многое: связь глубоких времен, подлинность сегодняшнего дня с его ощутимой полнотой, фактурной и цветовой силой звучания, переживания, интонации художника, ищущего ответы, вовлекающего в этот поиск зрителя.

Пространство мира сопрягается из пространств, разнесенных во времени. Время присутствует ощутимо – физически, оно явлено в стертости знаков фрескового письма, в застывшем движении стекающего красочного слоя, в широком движении кисти, утверждающей предметный мир настоящего.

Сдержанное, матовое звучание мощных цветовых аккордов умиротворяет картины, сюжеты которых из священной истории неотличимы от сюжетов реальной обывденной жизни. Эта стереоскопия позволяет увидеть современность как часть длящегося исторического и физического времени, почувствовать значимость всего творящегося сейчас.

Казалось бы, наивный прием – лилия на фоне фрагментов фрески. Но мы понимаем, что это Сретенье происходит не в обывденном физическом пространстве, это какое-то метафизическое предстояние: ощутимый сдвиг времен не позволяет нам воспринимать этот сюжет как событие настоящего. И, как говорит художник, «лилия тут становится не просто лилия, а лилия вообще!» Вот так нам является платоновский эйдос.

И руки, несущие вазу с виноградом к столу в картине «Утро», никак нельзя видеть как готовящие всего лишь утреннюю трапезу. Их условная пластика, очертания вазы, напоминающие чаши сакральных застолий, заставляют увидеть это подношение как часть литургии.

Работа Татьяны Ян с традицией православного религиозного искусства чрезвычайно любопытна, здесь бесконечно разнообразие содержательных приемов, казалось бы, легко прогнозируемых, но всякий раз эффектных. И толчком, поводом к произведению могут оказаться самые неожиданные впечатления. Так, основой цикла «Евангелисты» послужили фрески Мирожского монастыря, в которых художника заинтересовали изображения пюпитров. Каждая композиция представляет пюпитр с пергаментом, руки апостола и его имя в древнеславянской транскрипции. Синие фоны стены

сопряжены с полосками пергамента, на которых едва различимы фрагменты евангельских текстов. Утраты текстов на пергаментях, утраты «фресковых» поверхностей, объединяют поверхность холстов в цельное панно, отодвигают сюжет в глубину времени, пробуждают в зрителе «археологическое» усилие всмотреться в истоки.

Другие отношения возникают у автора с «латинской» традицией. Стилистически такие работы, как «Тайная вечеря», «Благовещенье», отсылают к Раннему Возрождению. Атрибуты пиршества в «Трапезе» (2000) даны так, что заставляют вспомнить самые ранние этапы западноевропейской религиозной живописи, быть может, еще готической. Есть ощущение, что отношение к этим сюжетам у художника несколько более внешнее – эстетское. Есть любование ритмом складок, расстановкой предметов, построением колорита. Мастерство (или мастеровитость) «выплескивается» на поверхность картин «испанского» цикла.

Масса историко-культурных реминисценций и аллюзий вплетается в текст. Но краска, стекая по воле художника, скрывая некие значимые детали, превращает поверхность в декоративную игру материала, самодовлеющую и не позволяющую вниманию сосредотачиваться на повествовательном событии.

Татьяна Ян здесь предстает виртуозным декоратором, словно создающим сценографию пьес, распределение ролей в которых ее не интересует.

Эта вот «внешность», «эстетическое» отношение к живописи, демонстрируя несомненные одаренность и мастерство, порой оставляют ощущение необязательности или избыточности «красоты», заставляют коснуться темы, которую художника называет «достойное присутствие в деле», а еще «честность в красивом».

Можно различать культуру как эрудицию, знание и соблюдение поведенческих норм, но культуру в искусстве Татьяна определяет как «достойное присутствие человека в том, что он делает». Она не поясняет, и я не возьмусь истолковать смысл этих слов, однако кажется, что они самовыразительны, и мы как-то чувствуем, о чем здесь идет речь. Возможно, о следующем.

Совокупность художественных приемов, которые активно использует Татьяна (фрагментарность, цитатность, интертекстуальность и т.д.) легко определяется как постмодернистский арсенал. В своих эссе Виталий Пацюков отмечает все эти качества. Но одно дело в чем-то совпадать по форме (быть может, действительно, реагируя на речь времени), другое – совпадать по духу. У Татьяны нет постмодернистской интенции. Ее вера в фундаментальные метанарративы незыблема.

И в этом смысле она тоже достойно присутствует в своем деле. Но есть

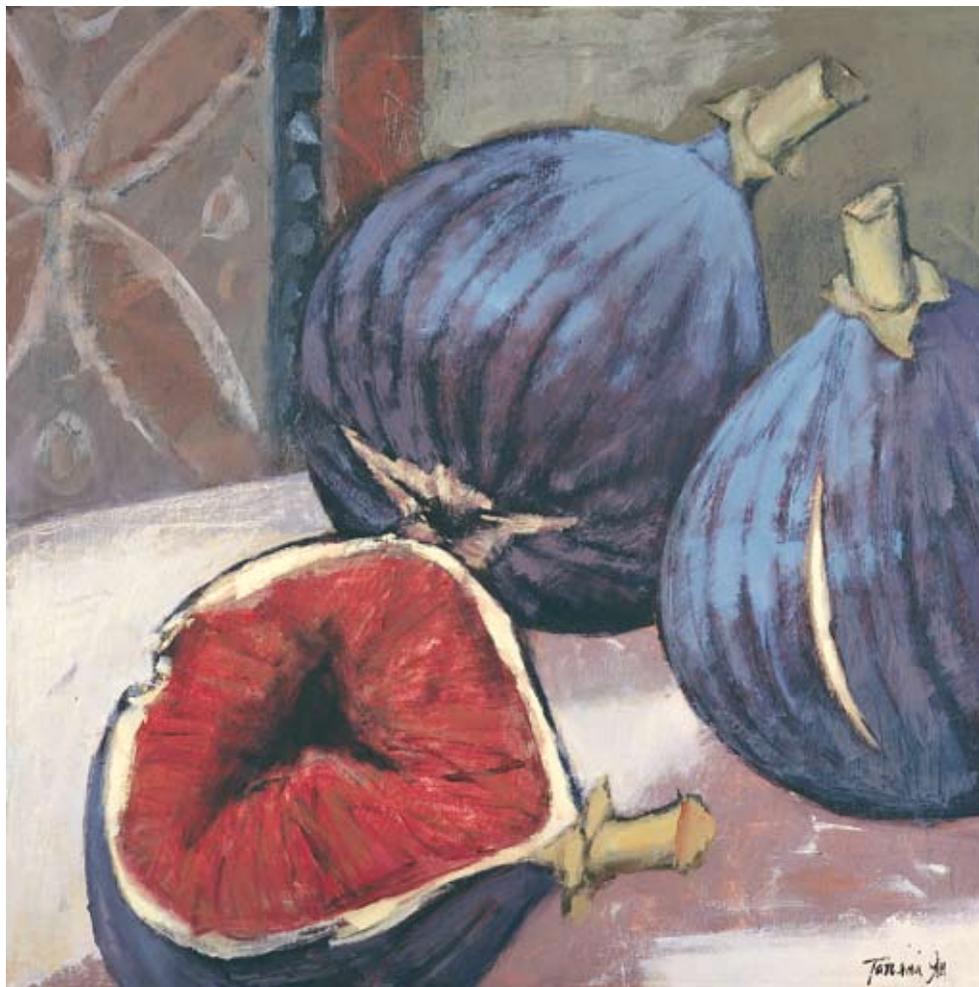


Лимонная роща  
2000. Холст, масло  
Кофейня  
2007. Холст, масло



Лимоны и гуава  
2007. Холст, масло

Большие фиговые  
2005. Холст, масло



в словах о присутствии и еще один смысл – узкопрофессиональный.

Речь идет о том, как художник пользуется своими средствами, для чего он к ним обращается, чем удовлетворяется. Одним из последних живописного эксперимента, проводившегося в XX веке, безусловно, явилось осознание выразительных возможностей материалов в гораздо более широком диапазоне, чем это было в традиционном искусстве. Один из недавних и довольно часто встречающихся приемов – свободное движение краски по картинной поверхности. Эффектные потеки и затеки краски – сильное средство указать на свободу, спонтанность творящего жеста художника, но это еще и игра со случайностью, которая порой оказывается продуктивнее напряженных усилий воображения.

Можно в этой теме видеть и более серьезные обстоятельства – отклики на пересмотр естественно-научной парадигмы отношений закономерного и случайного. И хотя, вероятнее всего, это так, в нашем случае можно говорить конкретнее и проще. Приемы с текущим красочным слоем в работах Татьяны Ян встречаются часто. Они органичны основным ходам ее работы, но порой оказываются слишком на поверхности, тем более что часть их проявляет контраст с «серьезностью» тематической задачи.

И тут возникает разговор о «честности». Если прием остается слишком на глазах, он становится декоративным, некоей красотой (возможно, пустой). И Татьяна соглашается, что это хорошо лишь тогда, когда работа получилась. А подобные обстоятельства живописи стали заметны только в последний момент, при внимательном разглядывании, как это все состоялось. Значит, это и было свобод-

ной «творческой» случайностью, сообщающей работе движение жизни. «Вообще, красиво сделать очень нетрудно», – говорит Татьяна. Но что с этим делать, если оно уже получилось?

Действительно, не всегда это означает – хорошо. Тут может проявиться себя слишком поверхностное отношение, не позволяющее приблизиться к сути. Это тонкий предмет, как очарование. Как отличить подлинное очарование от пустого кокетства? Решение в том, чтобы узнать и поверить в подлинность намерений. Художник должен быть честен в красоте, чтобы ее оправдать, не лукавить.

Татьяна говорит про Матисса, который также позволял себе красоты и был вне подозрений: «Значит, он так и видел то, о чем говорил». Но, заметим, Матисс был мужчина. Верить женщинам в вопросах красоты и очарования гораздо труднее.

Так много слов вокруг красоты и приемов живописи вызвано тем очевидным фактом, что работы Татьяны Ян несомненно эффективны. Их правильное прочтение требует принятия правил довольно сложной культурной игры, за рамками которой может действительно остаться лишь разговор о красоте. Речь идет о стремлении понять сегодняшнюю реальность, включив ее в контексты священной истории и истории культуры. Живопись – лишь часть жизненной и духовной практики Татьяны. Нам важно понимать, что эта практика – практика именно художника.

**Знакомство питерского искусствоведа Александра Григорьева с творчеством Татьяны Ян состоялось весной этого года в московской галерее VOLGA art gallery на выставке «Три Палестины».**

# фархад халилов в третьяковской галерее

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ

## farkhad khalilov in the tretyakov gallery

ALEXANDER YAKIMOVICH



**СОСТОЯЛАСЬ ВЫСТАВКА** Фархада Халилова в Третьяковской галерее. Персональная выставка в залах великого музея – это успех, честь и триумф. На открытии можно было услышать много милых любезностей в адрес дорогого гостя из Азербайджана. Выступал посол самой успешной независимой республики Закавказья, очаровательный, стройный красавец с усами Полад Бюль-Бюль-оглы, личность знаменитая своим завораживающим музыкальным даром. Сказочное открытие выставки вели самые опытные и умелые мастера пиара из ГТГ во главе с самим В. Родионовым. Дирекция тонко сообразила, что ей не надо особенно вмешиваться в процесс; на сорок минут большой аванзал новой Третьяковки стал сценой для восточной сказки и кавказского чествования, с его всегда ожидаемыми и тем не менее захватывающими гиперболами и метаэпитетами.

На восточный лад неточно, с роскошными и эффектными преувеличениями, обрисовал блеск и талант дорого гостя руководитель Федерации союзов художников СНГ Масуд Фаткулин. Одним словом, тут были и сказки «Тысячи и одной ночи», и даже элементы музыкального театра, столь дорогие сердцу бакинцев.

Очаровательно и по-закавказски артистично произошло награждение главного красавца этого вечера, то есть Фархада Курбан-оглы, почти балетной мантией черного шелка с алым подбоем, и это была мантия почетного члена Российской Академии художеств. Вручивший ее Зураб Церетели был благодушен, ходил по залам, обнимая черноглазую внучку в розовом платице, и излучал симпатию. Президиум Академии в едином порыве проголосовал за присуждение замечательному гостю из прекрасной страны почетного звания.

В своем ответном слове молодецкато подтянутый герой торжества тоже развивал мысли сказочные и трогательные, но показал себя здравомыслящим деятелем искусств. Он говорил о том, что он

**WORKS OF FARHAD** Khalilov have been presented at Tretyakov Gallery. Farhad Khalilov appears before us as an naive and «elementary» artist, because there was no nervousness (disguised as spirituality) in his paintings, there been no mysteries, he does not enjoy encrypted messages. If he paints a house - it's the house, if it's a street - it's the street, indeed. Tree is a tree, seashore is seashore. That means he is to certain extent sezannist. Cezanne painted an apple and jug in order to capture an apple and jug, not to create objects of symbolics, metaphoric or literary substance. When Farkhad paints dark lane next to the light one, we can suppose that behind this abstract opus were some real landscape impressions.

But these are our problems, unrelated to his messages. In his paintings one can feel harsh, ascetic, almost cruel, almost Haji – Murat approach. Khalilov's color – precisely that is the main issue of his art, chief indicator of the meaning and the main difficulty for the viewer.

But visual inaccessibility of his canvases embodies a meaning, meaning difficult to grasp, not the one parading in front of our eyes like red carrot in front of eyes of an upset donkey. The meaning is hidden from our eyes, like genie in sealed jug at the bottom of the sea. Walking back and forth via gallery's enfilades, an indulgent viewer painfully felt the closed character of Khalilov's art, with occasionally complete and principally closed nature of its meanings.

Farkhad Khalilov still wants and knows how to paint pictures and we hope he will be painting his large as well as small canvases long time on. He surprises the viewer by the nightfall and mistrustful closed line of his compositions and metaphysics of a «Great Ban», as well as with sudden smiles and friendly attitudes, which unexpectedly lit up his works and remind us of the joy of spring resurrection or the summer nights feelings, experienced on a seashore.

чувствует себя дома и на берегах Каспия, и в зябком междуцарствии апрельской Москвы, и это было красиво, но притом чистая правда. Он благодарил и возвращал комплименты, и тоже делал это роскошно и витиевато, но между делом точно и трезво указал на тот факт, что он не чужой ни для России, ни для Запада, ни для Востока. Иначе говоря, красавец показал себя не только хорошим говоруном, но и умницей.

Сбросив с себя чары этого театрализованного открытия, зритель мог уже как следует пройти по выставочной анфиладе и всмотреться в знакомые, мало знакомые и совершенно не знакомые холсты Фархада Халилова. И здесь феерические калейдоскопы слов и розовые туманы инсценировки развеивались, и начиналось трудное взаимодействие с мощным, испытующим и нелегким живописным языком замечательного мастера – столь же восточного, сколь и российского, а также европейского. В общем, международного класса.

Фархад Халилов предстает перед нами художником как бы простодушным и «элементарным», поскольку никакой нервозности (выдаваемой за одухотворенность) в его живописи никогда не было, и никаких шифрованных загадок он не признает. Если рисует дом – так это дом, если улицу – так это улица. Дерево есть дерево, берег моря есть берег моря. То есть он в какой-то степени сезаннист. Сезанн писал яблоко и кувшин для того, чтобы запечатлеть яблоко и кувшин, а не сочинить что-нибудь из области символики, метафоры и литературы. Когда Фархад Курбан-оглы пишет темную полосу рядом со светлой, то мы можем в какой-то мере догадаться о том, что за его абстрактными опусами были некие реальные пейзажные впечатления. Но это наши проблемы, а не его месседжи. Пусть он на чувствованиях глаголет витиевато. В живописи он суров, аскетичен, почти жесток, почти Хаджи-Мурат. Но визуальная неприступность его холстов содержит в себе какой-то труднодостижимый смысл, притом не такой смысл, который назойливо подвешен перед глазами зрите-

ля, как морковка перед глазами Насреддинова ослика. Смысл упряган далеко, как джинн в запечатанном кувшине в пучине моря. Расхаживая по двум галерейным анфиладам взад и вперед, зритель понимающий мучительно чувствовал замкнутость этого искусства, а иногда законченную и принципиальную закрытость его смыслов.

А это ведь само по себе тоже есть смысл. Когда нам не вешаются на шею с разными красотами и идеями и не суют в глаза какие-нибудь занятные, магические, культурно значимые предметы или знаки, то это означает, что нам, зрителям, ставится трудное задание. Нас не подманивают, не обещают ничего. Если что и обещают, так это суровый, странный, жестковатый, местами почти аскетичный язык, которым говорится что-то вовсе не особенно приятное.

Такова первая (очень существенная) реакция на картины. Мы сейчас будем ее уточнять и развивать, но она исходно верна и существенна. Не доверяет. Закрывается. Не хочет впустить в свой душевный мир. Не делится с нами своими эмоциями. Это вполне понятно на эмпирическом, экзистенциальном уровне. Наивные художники могут быть нараспашку. Фархад Халилов – не провинциальный заезжий талант, а маэстро мировых столиц, и он хорошо знает, что ему нельзя расслабляться. Как только зазеваешься, критики и специалисты поспешат «порвать» свою добычу на куски. Так поступают все наши «статьепишущие» дамы и господа, да и кураторы с готовностью делают деликатесы на свой вкус из мяса художников. Разумеется, Халилова разделили в пух и прах тут же, не дойдя до середины экспозиции. Моментально установили, где он похож на кого-нибудь (на московских «суровых» художников полувековой давности, на экспрессионистов, на минималистически ориентированных абстракционистов). Творческую биографию московские критики дописали возле выхода из экспозиции. Постановили, что он развивался от реализма к геометрической абстракции. И пошли выпивать за здоровье юбиляра.

Фархад Халилов  
Встреча  
2005. Холст, акрил

Из цикла «Встреча»  
2004. Холст, акрил

Мардакяны. Дождь  
1968. Холст, масло





Из цикла «Встреча»  
1983. Холст, акрил

Пускай уходят, и подальше. А мы задержимся, всмотримся в холсты неотразимого и трудного художника, немного подумаем.

В ранние годы, а это были годы семидесятые века двадцатого, Фархад Курбан-оглы иногда соблазнялся прелестями мира сего и писал цветастые, громокипящие и эмоциональные картины. Он как будто колебался: а не открыть ли свое горячее сердце зрителю, а не пригласить ли его на пиршество радости и печали, не показать ли жизнь своей души? Возможно, что этот пыл горячего сердца воплотился в известном «черном» автопортрете 1977 года, воспроизведенном в каталоге. Там виден тот странный, парадоксальный раскаленный черный цвет, который мы встретим далее в разных вариантах в картинах 1980-х, 1990-х и более поздних годов. Появился тот самый глухо стонущий цвет, который будет обозначать камни, деревья, небо, человеческие фигуры. Цвет заряженной энергией нефти, цвет перегоревшего угля или испепелившей себя лавы.

Цвет Халилова – это главная проблема его искусства, главный индикатор смысла и главная трудность для зрителя. На апрельской выставке 2008 года в Москве не было ни одной из юношески искренних и поэтически разомкнутых картин. Были в немалом количестве неприступные и замкнутые, почти «черные дыры» – космические объекты, в которых мы предполагаем мощные энергетические процессы, наружу никак не вырывающиеся. Вероятно, эта неясная внутренняя энергетика нарастает с годами. Когда художнику было тридцать лет, в его картинах еще встречались прихотливые линейные ритмы, извивы дорог, ломающиеся контуры крыш, а более всего – неистовые «живые скелеты» обветренных приморских и горных деревьев. Там, где линии мечутся, где они не замкнуты, там всегда присутствуют неутоленная страсть и крик души, обращенный наружу.

Почему? Как это могло случиться? За что? Не уверен, что я правильно прочитываю эти оклики и вопли, которые доносятся из картин тридцатилетней давности. Уже тогда горячий и резкий художник горделиво

подавлял эти свои эмоциональные вспышки и не желал появляться перед зрителем с ободранной кожей. Он наращивал броню – темную, жесткую, непробиваемую кору, которая все больше и больше как бы покрывала его, казалось бы, идиллические пейзажи. Эти улицы, дома, камни, берега моря, даже небесные просторы становились структурно устойчивыми, и чтобы не было никаких извивов, никаких вихляний, никаких композиционных и контурных откровенностей. Молчи, скрывайся и таи. Мысль изреченная есть ложь. Не сомневаюсь, что в поэзии Востока эта романтическая концепция (столь знакомая германской и русской словесности) также присутствует.

Конечно, было бы непростительным упрощением нарисовать линию творческой судьбы большого мастера как элементарную прямую. Фархад Халилов годами и десятилетиями строил себе убежище, замыкал композицию, приводил ее к простейшим геометрическим фигурам, доходил до стадии шара или яйца, а это самые защищенные стереометрические образования в природе. Когда гора или дерево превращаются в картине в подобные образования, когда они покрываются жесткой броней и когда зрителю все равно кажется, что эта броня горячая, что она пошевеливается, что там внутри kloкочут спрессованные энергии, то в самый раз заговорить об эффекте «черной дыры». Но ничего не поделаешь с человеческим естеством. И как ни сводит Халилов свои композиции к минимализму, как ни стремится к метафизике Ротко, к нирване Стеллы, все равно появляются у него и цветущие кусты сирени, и летучие облака, и мерцание лунного света на морских волнах.

Таким вот кентавром и проходит наш мастер по истории искусства. Как ни подавляя «слишком человеческие» стремления и чувства, они оживут и вылезут наружу. И мы видим, что мастер откровенно и почти чувственно предлагает зрителям «насладиться вместе» – оценить вихревые танцы мазков, задохнуться от контрастов очень светлых и очень темных полос цвета. Но тут же отступает назад, приказывает себе остановиться и не делать этого, не быть «слишком человеческим» и вспомнить о великом запрете.

Нет сомнения в том, что найдутся любители усмотреть в этой тяге к аскетизму и «пресечении человеческого» симптомы возвращения к коранической мистике и парадоксальной суровости исламской традиции. Не уверен, что такие вещи передаются художнику от предков на генетическом уровне. Одним словом, тут трудно что-либо доказать и трудно опровергнуть, а если кому что кажется, то пускай и кажется. Исследователю культуры и искусства не должно ничего такого казаться. Есть вещи твердо установленные и несомненные.

Несомненно то, что Фархад Халилов причастен к магистральной линии развития европейского искусства Нового времени. Он прирос к этому большому историческому целому вначале через российский, московский опыт авангарда и неомодернизма второй половины прошлого века. Движущей силой этого искусства стало «конструктивное недоверие» к человеческим проявлениям. Для чего иначе создавать героические бастионы классицизма, разрабатывать немислимую утопию академических совершенств? Доверяя «слишком человеческому», не следует становиться Пуссеном, Давидом и Энгром.

Не верьте ему. Оно лжет на каждом шагу. Оно уничтожит миллионы себе подобных во имя своих идеологических фантазий. Оно во имя добра устроит на земле такой ад, что окончательно исчезнут критерии различения добра и зла, смысла и бессмыслицы, прекрасного и чудовищного. Если говорить прямо, начистоту, без обычного притворства интеллигентных людей, то именно о таких вещах стало говорить искусство XX века, эпохи самых больших катастроф, учиненных человеком, и самых больших претензий, ведущих в никуда.

Метафизика абстракционистов, начиная с Мондриана, была проинкнута прежде всего великим запретом на «слишком челове-



Жатва II. 2007–2008. Холст, акрил

ское». Не смей расслабляться, не смей думать о прекрасном, вечном, добром, и прочее. Как начинаешь в эту сторону двигаться, так попадаешь в сточную канаву, в капкан и на минные поля идеологов, политиков, «пастырей человечества», как выражался гениальный поэт, убитый чекистами. Дело художника – космические холода и твердые структуры внечеловеческого происхождения. Работай хоть с безумием, хоть с абсурдом, хоть с пустотой. Но не лезь в теплое и сырое место, кишашее опасными призраками, именуемое душой. «Я хотел бы быть машиной», – заявлял Уорхол. «А я бы двинул хорешенько в мошонку своего ближнего», – поддерживал его Базелитц. То и другое – цитаты. Нельзя быть разумным человеком, знать о том, что случилось с людьми в XX веке, и продолжать обращаться к своим ближним с ласковыми поглаживаниями, умными увещаниями, благородными рацеями.

В искусстве России этот синдром конструктивного недоверия присутствует с тех самых пор, как Никонов, Попков и Андронов попытались приспособить реализм к современному сознанию, а Шварцман, Соостер и Краснопевцев углубились в метафизическую геометрию. То, что азербайджанский мастер Халилов включился в эту линию развития, говорит о том, что он ощутил голос времени.

Но никому (ни на Западе, ни в России, нигде более) не было даровано сверхъестественное умение – перестать быть человеком среди людей. Никакие минималисты, никакие «азсы» и «кулики» на такое не способны. Фархад Халилов, как и другие, оставался в той самой мучительной позиции, в которой только и может пребывать художник современности. Открывать себя людям недопустимо, быть с ними вместе и разделять их воззрения, их мысли, их настроения отвратительно и ужасно. Мы же знаем, на что они были способны вчера и на что способны сегодня, а что они сделают с самими собой завтра, об этом даже думать не хочется. Но уйти в черный квадрат и выйти за незримую черту всеобщей сопричастности – это окончательный тупик для художника. Может быть, дальше начинается пространство для мистика, визионера, а может быть, для безумца. Но для художника там ничего нет.

Фархад Халилов хочет и умеет писать картины, и он будет еще долго, надеюсь, писать свои большие и небольшие холсты и удивлять зрителя то сумрачной и недоверчивой замкнутостью своих непроницаемых композиций и метафизикой «великого запрета», то неожиданными улыбками, дружескими взглядами, которые вдруг озаряют его композиции и напоминают то о радости весеннего обновления, то о полноте чувств летней ночи, пережитой на берегу моря.

## Анатолий Брусиловский

“ Новое в искусстве всегда возможно, но приходит это новое загадочным, непредсказуемым путем. Обычно трудно увидеть новое, оно не всегда кажется таковым. Привычка к каноническим жанрам и направлениям не дает увидеть, разглядеть это новое. Оно может возмущать, казаться богохульством, чушью. Вспомним, как неистовствовала толпа вполне образованных и воспитанных посетителей первых выставок импрессионистов! Зонтиками протыкали холсты! И где – в Париже, Мекке искусств! Нам теперь импрессионисты кажутся совершенно законными мастерами, а им банальное выражение «новое – это хорошо забытое старое» – не более чем *un mot* – ловкое словцо. Нет, никаких возвратно-поступательных движений искусство не совершает. Потому что общество, люди за это время очень меняются. Нельзя два раза вступить в одну и ту же воду. То, что кажется возвратом, – поверхностное сходство. Почему же часто кажется, что искусство успело пройти всеми путями и закоулочками, все было-было, и ничего изобрести нельзя? Потому что это дьявольски трудно – найти нишу, свое место, никем не занятое, и чтоб сразу было видно, это – свое! Причем не так уж важно, насколько художник владеет высоким умением классически рисовать и живописать. То есть желательно, но не обязательно. У меня есть знакомый немец. Окончил художественную академию в Дюссельдорфе. Студенческие работы хорошие, умеет рисовать, что редко здесь. И что же? Уже много лет работает учителем рисования в школе. Он говорит: «Я творческий импотент! Не знаю, что рисовать». Случай типичный. Не помогает академическое образование. С другой стороны, как научить творчески мыслить? Мой сын окончил факультет дизайна в Эссенском университете. Все годы профессора боролись с его твердой реалистической закваской. «Ты бы левой рукой, что ли, попытался рисовать! Так ничего творческого не придумать – в технике тушевки увязнешь!» Новое в искусстве сегодня никак не укладывается в привычные еще недавно критерии: как скомпоновано, как написано, какой цвет, воздушность, нюансировка. Очевидно, что новое может быть и в том, что сделано, и в том как! Иногда новое лежит в куче отбросов былых поисков, в случайно неиспользованных возможностях предыдущего поколения.

Последние двадцать лет бурного развития не добавили в искусство ничего или почти ничего нового. Российские художники, которым открылись все дороги, все возможности, также и финансовые, обладая изощренным умением и арсеналом технических средств, не внесли в мировую копилку ярких имен и новых открытий. Все в русле более или менее уже известных стилей. Западных причем. В то время как художники 1960-х годов вошли в историю искусства. В условиях андеграунда, не выезжая, не видя выставок, каталогов, монографий, часто под угрозой санкций властей, они создали веер разнообразных и ярких «новых слов» в искусстве. Так что мое мнение: новому всегда есть место, новое обязательно будет приходить и свершаться, так будет, пока существует этот мир. И я верю, что это надолго, навсегда!

## Анатолий Осмоловский

“ Для того чтобы увидеть «новое», необходимо обладать достаточно разработанными рецепторами. Новое сейчас есть результат необычайно интенсивной подготовки по его различению и пониманию. Современное общество (тем более российское), к сожалению, только в единичных своих представителях обладает способностями различения нового. Тем более наивно ждать нового от молодых российских художников, у которых нет ни специального образования, ни достаточной мотивации. Однако объективно, новое, конечно, существует. Новое – это не какая-то прихоть современного общества – это объективная категория, требующая от общества необычайной чувствительности, готовности к встрече с неизвестным, стремления к постоянному обновлению. Новое возникает буквально каждую секунду (это, конечно, ничего не говорит о его чрезвычайной важности). Обществу необходимо видеть новое, а для этого надо разрабатывать, усложнять и обновлять свои рецепторы – специальные институты, приспособленные для восприятия нового. В России таких институтов практически нет. Есть только предпосылки к их возникновению.

## Арсений Жилев

“ Новое искусство – награда за смелость перед лицом забвения.

## Би Флауер

“ То искусство, которое легче всего получает признание, либо отражает доминирующие идеологические тенденции общества, либо получает свою релевантность, улавливая характерные черты общества и движения в нем. Также как общество – вечно самообновляющийся мутирующий организм, так и искусство не перестанет инновировать. Трудность заключается в том, чтобы опознать новое как важное (или придать статус важного) и отличить ценное от пустого новшества.

## Елена Петровская

“ Искусство ушло из сферы изображения – полностью, окончательно. Мы этого еще не в состоянии в полной мере осознать. То, что я считаю сегодня искусством, можно назвать по-разному: *public art*, *social work*. Конечно, можно привести конкретные примеры. Но общее в том, что художник покидает галерею как место разыгрывания ПОЛИТИКИ искусства. Искусство как практика располагается вне галерей и музейных иерархий. Как практика, оно провоцирует появление временных сообществ (таких, как жители одной деревни или одного спального района, которые без вторжения художника просто не взаимодействуют друг с другом). Художник сегодня – провокатор социальности в самом позитивном смысле. Если угодно, он способствует созданию сетей. И эти новые формы отношений, им порожденные, вообще не имеют никакого отношения к искусству как показу. Вот это я и считаю новым в искусстве. Подчеркну: речь идет не о новой форме, но о новом содержании того, что всегда определялось через выставляемость. Искусство сегодня НЕВИДИМО. Невидимо, но деятельно.

## Георгий Литичевский

“ ...С новым конечно проблемы. И не первый год. Раньше, особенно в эпоху героического авангарда, одно новое следовало за другим. Потом какие-то заявки на новое стали оспариваться как мнимо новые. Наконец поставлена была под вопрос вообще возможность нового. Стали появляться целые выставки на тему «О новом», книги на эту тему. Джесси Хольцер в одном из своих текст-объектов выдвинула формулу – *every interesting is new* (все интересное ново). Борис Гройс постарался поточнее поверить алгеброй гармонию и предположил, что новое – это результат выдачи неценного за ценное, то есть переоценки ценностей. В общем, есть ощущение, что производство нового – это уже несколько рутинный процесс, поставленный на поток и как-то внутренне заключающий в себе что-то фундаментально неновое. Тем не менее одна из главных арт-премий у нас так и называется – «Инновация». Новое как таковое остается непререкаемой ценностью. А ведь так в истории было не всегда. В древности добрая старина ченилась больше, чем сомнительные новшества. «Новый человек» (*homo novus*), например, означало выскочку, парвеню. Но ситуация глобально поменялась. Новое стало почитаться в политике, науке, потом и в искусстве. Но ничто не стоит на месте, и нового ради нового уже недостаточно. Это не значит, что надо возрождать культ старины и традиции, еще более анахроничный. Как и в науке, реальным ее двигателем является не открытие ради открытия, но решение реальных проблем, так и искусство должно освободиться от невротической погони за новым ради нового и иметь смелость встать лицом к лицу с какой-то насущной проблемой. Или еще смелее – остаться наедине с «удовольствием от творчества». И тогда новое приложится, и традиция даст необходимый ресурс...

Вперед к прекрасному!

Что нового  
можно сделать  
в искусстве???

Новое-  
это хорошо  
забытое  
старое!

придётся  
опять  
воровать...



## миру – мир... художника

ЮРИЙ ПОДПОРЕНКО



Плакат «Салона ЦДХ – 08», совместив в одном «кадре» тронутое кракелюрами синее с облаками небо и изнанку не очень старого живописного полотна, рождает умеренно эпатажный образный контраст, но в сочетании с начертанным здесь же слоганом главной темы «Мир художника» индуцировал банально вопросительное: разве годом прежде на салоне был представлен чей-то другой мир, или спустя тот же срок в то же самое время года и в том же выставочном пространстве на Крымском Валу будет предъявлен мир представителей какой-то иной профессии? И не попытка ли это, скорее всего произвольная, «закрыть тему», дав ей столь тавтологическое определение?

Но случается ведь и так, что некие вечные словосочетания со временем настолько, выражаясь журналистским сленгом, «замыливаются», что перестают светиться своим изначально глубоким смыслом и требуют обновления. Возможно, именно эта мотивационная подоплека оказалась актуальной здесь и сейчас, в Москве, неостановимо стремительной и даже торопливой, особенно по моим ощущениям

жителя по-восточному степенного Ташкента. Да дело еще и не в географии, а в ритмах жизни, когда, может быть, само время просит некоего обобщения.

Как бы там ни было, но масштабность плаката стала вынужденно совмещаться с реалиями подготавливаемой к открытию выставки.

«Мир художника», точнее, миры множества художников, оконтуривались, перемещались, трансформировались... Это были настоящие миги творения куратора Маргариты Карловой. Явное и действенное кураторское всевластие порождает иллюзию легкости, доступности этого процесса. Позже, уже ближе к завершению салона, мы вместе походим по залам, и Маргарита Петровна доверительно приоткроет дверцу своей кураторской кухни. Что ж, цельность сотворенного определяется суверенностью личности автора, но в реальности вернисажа «мир художника» не сможет проявиться иначе, чем, будучи собранным вот так, воедино, внутренним «миром искусствоведа».

Доминантой салона, взявшей на себя роль камертона, настраивающего параметры зрительского восприятия, стал проект его главно-

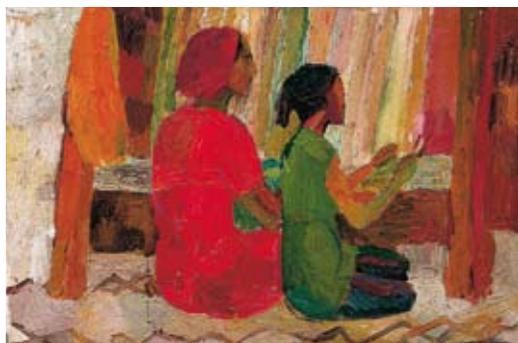
го организатора – Международной конфедерации союзов художников (МКСХ) «Портрет художника».

Ну действительно, как мир художника, любой – фигуративно ли вещный, абстрактно измышленный – мог обойтись без «зеркала», без взглядывания в себя и себе, как ни невнято-сима порой сама эта мысль, подобных. А классическое зеркало для живописца – портрет. И потому естественно экспозицию открывает портретный пролог – автопортреты давние и не очень, портреты коллег – лица, фигуры, состояния, характеры, плоскости и объемы. Разные манеры, способы и материалы для предъявления себя и «через себя». Портретная «молитва» работает в целом на понижение, тянет восприятие внутрь, в интровертность, конечно, тех, кто готов принять такие условия экспозиционной игры, не очень, впрочем, навязываемые. Потому что дальше салон все-таки разливается, распадаясь на ручейки и островки большого, творимого художниками мира, почти безбрежного, так тот вожделенный «реализм» приснопамятных времен Роже Гароди, господи, когда это было.

Гиртс Муйжниекс  
Абориген  
2006. Холст, масло  
СХ Латвии

Айгирим Сыздыкова  
Бухарский ковер  
2003. Холст, масло  
Проект «Художник и среда»

Владимир Зуев  
Поцелуй. 2005. Бумага, мягкий лак,  
резцовая гравюра, акватинта



Довольно много реализма теплого, прямого, без кавычек. Того, что, словно воздух, необходимо для бытия души и духа. Кто-то из художников, найдя, может быть, выстрадав, свои тональные ритмические настройки, обживя их, делится их частотами со всеми – мир моей души, при всей кажущейся материальности, скажем, пейзажа, пригоден и для вас, заходите, милости просим.

Такими, втягивающими в себя, предъявляющими мир основ, вечных ценностей воспринимаются наиболее цельные из «персональных миров» экспозиции. Суровая, мужественно выступающая все перипетии истории российская деревня глядится в зрителей с полотен Игоря Обросова, представленного на салоне Российской Академией художеств. А мир Владимира Телина, представившего Союз художников России, наследует оптимизм любка и транслирует чуть ироничную любовь автора к своим героям.

И еще целый ряд творческих союзов, российских и не только, представили себя персоналиями, словно продекларировав тем самым приоритетность субъективного личностного

начала в своих концепциях мира художника.

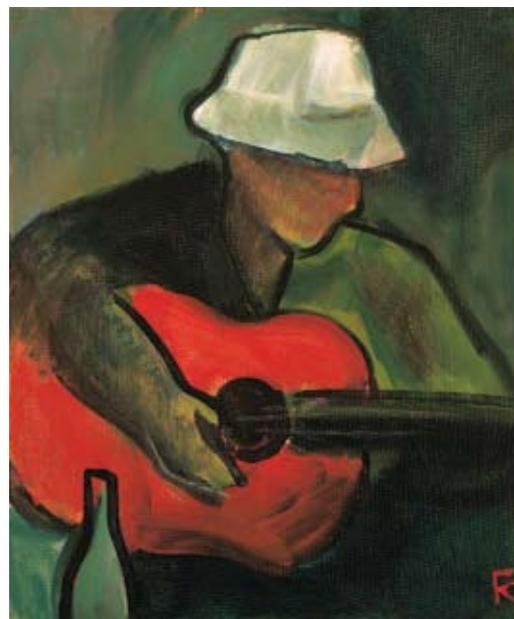
Кружа по этому миру, вдруг ощущаешь себя и крошечной, и одновременно могущественной «мышкой» на гигантском экране, являющем собой проекцию, модель недавно вполне живого и связанного множеством внутренних сцепок мира под названием СССР. Видимо, и правда у человеческих душ иные пространственно-временные параметры, что-то отлетело за ненадобностью, а что-то живет, наполняется внутренним светом. Да, на ставшем почти безмятным пространстве бывшего Союза, мы, почему-то стыдясь этого перед остальным прогрессивно-демократическим человечеством, остаемся больше в самочувствии своих национальностей, туговато проникаясь приоритетами гражданских ценностей. И несем этот архаизм (хм, а кто установил универсальную точку отсчета?) в своих формах душевно-духовно-телесной неразделимости. И без взглядывания в этикетаж (мелковатый, кстати, приходится нагибаться, чтобы прочесть имя) прочитывается национальная и географическая принадлежность мира автора. И гобеленная телесность сюжетов проекта

«К истокам» украинки Наталии Литовченко столь же неотъемлема от духовного наполнения, как и графичная мужественность линогравюр казаха Темиркана Ордабекова. Или воздушность горных пейзажей узбеков братьев Азамата и Алишера Атабаевых.

Мы, бывшие советские, похоже, так и не остыли чувствами. Мы по-прежнему ненасытно интересны друг другу, притягиваясь и одновременно отталкиваясь то внятной, а то едва уловимой разностью в устройстве своих культурных миров.

Салон 2008 года, кстати, впервые был поддержан созданным не так давно Межгосударственным фондом гуманитарного сотрудничества государств – участников СНГ (МФГС). Прекрасно, жаль только, что без малого два десятилетия понадобилось, чтобы нащупать и начать практически, на государственно-финансовой основе расширять сферу согласия, зону взаимной заинтересованности.

Международная конфедерация союзов художников, а ежегодные салоны ЦДХ – ее главное и самое пестрое дитя, является – скажем, наконец, об этом без лукавства – счи-



тай, единственным живым осуществленным проектом перестройки, хотя и совершенно внеплановым. Да, признаем: то, что не удалось осуществить политикам во все-таки развалившейся огромной стране (не хватило терпения, здравого смысла и воли к социальному творчеству), удалось создать художникам в отдельной сфере деятельности – изобразительном искусстве. Говорю об этом так, потому что прошедший салон – это зримая и почти осязаемая виртуализация мира недавнего исторического прошлого. И немало посетителей стремились оказаться в этом вневременном «мире миров», ностальгируя по самим себе тогдашним. И сколько мне, ташкентскому русскому, прогуливающемуся вдоль номинально и телесно родного узбекистанского раздела выставки, довелось выслушать адресованных моей малой родине признаний в теплых чувствах.

Сотрудничество конфедерации с МФГС может стать основой для основательного расширения поля сотрудничества. Не случайно предметом обсуждения для панельной дискус-

сии была избрана тема совершенно утилитарная (творческая суверенность художников при взаимной толерантности и неугасаемом интересе – давно уже не обсуждаемая данность) – «Зачем художникам СНГ общение?»

Так и оставшаяся нерешенной (не тот формат) проблема уперлась гранью сугубо нетворческой, но актуально практической: как художникам достучаться до политиков и государственных чиновников своих стран? От них, живущих в реально разделенном границами мире, требуется «развести» в таможенной казуистике инструкций не подлежащие вывозу нетленные ценности и то, что создается сейчас, с пылу с жару творческого импульса, и чему до классического «бессмертия» пока далеко.

В «горячих» по следам события журналистских публикациях и рецензиях на этот салон звучало немало упреков к его коммерческой направленности, а точнее, в кастовой разведенности по этажам «высокого» и коммерческого искусства. Сейчас все-таки стоит прояснить. Внятным для участников салона было

различение по способу предоставления экспозиционных площадей. Для художников – членов организаций, входящих в МКСХ, и авторов тематических проектов участие в салоне (второй этаж) было бесплатным, тогда как все остальные желающие могли выставиться, арендовав место для своих работ на третьем этаже ЦДХ.

Что ж до «высоты», то ее реальные размеры, и всегда условные, сейчас стали как никогда размытыми. Да, в основной экспозиции было немало работ, рождающих множественные по широте ассоциаций отклики. Хотя было и то, что буквально «сносило» своим лобовым гламуром и откровенной китчевостью. И только лишь самочувствие гостя, да еще с Востока, не позволяет мне называть имена тех, кто заходил на салоне в упоении от «себя, любимого».

На втором этаже, и вот это принципиально, было решительно больше «открытий мира» и актов его сотворения. Различных и по масштабам, и по ракурсам, и по способам предъявления. И именно в этом качестве не



Ксения Нечитайло  
Автопортрет  
2001. Холст, масло  
Проект «Портрет художника»

Георгий Ковенчук  
Гитарист  
2002. Холст, масло  
Проект «Интерференция – Япония  
и не только...»

Алла Пологова  
Наброски  
1960–1990. Холст, масло  
Проект «Неизвестная Пологова»  
Галерея Г.О.С.Т.

Виктор Калинин  
Автопортрет  
2007. Холст, темпера  
Проект «Портрет художника»

Каныбек Давлетов  
Утро  
2006. Холст, масло  
Проект «Образ Востока»



могу не упомянуть о, быть может, самом ярком моем открытии – проекте «44 гравюры Владимира Зуева» (он – часть обширного и достойного отдельного разговора проекта нижнетагильских художников «Демидовский край»). Главная, пожалуй, особенность его работ в высокой соотнесенности с параметрами нынешнего реального мира с его нажитой усложненностью, где невозможно ничего сократить, не потеряв в полифоничности как языка, так и содержания художественного сообщения. Мир этого художника еще не вербализован, сотворяемое им еще не обрело устойчивых дефиниций. Неформулируемость его стиля – верный признак того, что к известным рецептам искусствоведческих кислот его работы пока устойчивы, тем и магнитят.

Остро «зацепила» мое неразделимое художественно-публицистическое самочувствие и пронзительная инсталляция скульптора Елены Суровцевой. Нынче актуальное не часто бывает по-настоящему выразительным, но в этом случае – попадание в точку.

Конечно, на третьем этаже экспозиции по большей части варьировались, как те гоголевские героини, между «дамой, просто приятной» и «дамой, приятной во всех отношениях». И как-то естественно – весна все-таки – здесь память, слегка ухмыляясь, подбросила строчки из давней никитинской песенки:

Шить сарафаны и легкие платья из ситца.  
Вы полагаете, все это будет носиться?  
Я полагаю, что все это следует шить!

Практичная «сарафанность», и в этом, вообще-то, нет ничего худого, здесь правила бал. Возле одной из выставочных стоек девушка, столь милая, что это вызвало сомнение в ее профессиональной принадлежности к цеху гончаров, предлагала керамические колокольцы собственного производства. Здесь, правда, частенько встречались не миры, но «мирки», возле них, ассоциируясь с табличками «Осторожно, злая собака» на высоких воротах, были вывешены запреты на фотосъемку. Парадокс но именно это предостережение еще

до встречи взглядом с охраняемыми экспонатами вызывало сомнение в профессионализме их авторов.

Но и здесь были свои острова радости и доброго покоя. Один из них – экспозиция Ларисы Псаревой. Баланс профессионализма и таланта наполнял ее живописные натюрморты и графические листы ожидаемым, но от этого не менее ценным настроением. И то, что ее работы хорошо «уходили», воспринималось вполне естественно.

Что касается вопроса о «ликвидности» – и арт-рынок есть тоже рынок, – то она, судя по разговорам с присутствовавшими авторами работ и густоте этикетажных помет, совсем не зависела ни от «высокости», ни от «этажности», оставаясь (возможно ли иначе?) в поле резонанса между автором-продавцом и зрителем-покупателем. И романтический реализм, и реализм просто, и абстрактные композиции, и многое другое оказывалось в руках их счастливых владельцев. Что ж, явленные в них миры художников, как их авторы, слава богу, живы. Живое тянется к живому, и нет тому конца.

## цветные грани изящного

АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВ



В Москве прошел 5-й юбилейный Международный салон изящных искусств.

Устроители анонсировали это событие как «ведущую выставку изящного, ювелирного и антикварного искусства». Происходило оно в ЦВЗ «Манеж» с 28 мая по 2 июня.

Подземные этажи Манежа были заполнены бриллиантами, изумрудами, сапфирами.. Эти драгоценности сформировались в недрах Земли за миллиарды лет до возникновения цивилизации, тем более задолго до формирования наших представлений о ценном и бесценном.

Мы их обнаружили, уразумели и высоко оценили. Роскошный каталог салона цитирует Коко Шанель: «Я выбрала бриллианты, потому что они представляют самую большую ценность на наименьшую единицу объема». Решение такой мини-максной задачи по силам только настоящему женскому уму.

Во всяком случае, с самых давних времен, в том, что такое настоящая роскошь и что вообще почем в нашем мире, определяют именно женщины. Им и посвящено ювелирное искусство. Судить о нем, будучи мужчиной, трудно. В утешение мужчинам (а может, тоже вовсе не им?) фирма «Star-Bespoke

Jewels» предлагала рычаг переключения скоростей для «ауди», украшенный бриллиантами, белым золотом и розовыми турмалинами, и набор игровых жетонов из шведского метеорита, белого золота, желтых сапфиров и бриллиантов – для азартных.

Основные выставочные пространства были заняты искусствами антикварными и изящными. С этими понятиями есть определенные сложности. Проще, разумеется, с определением антикварного, здесь на помощь приходит хронология, а вот следует ли числить по разряду изящного иные произведения, представленные московскими галереями актуального искусства, судить трудно. Например «Забор» Дмитрия Гутова на стенде галереи M&J Guelman Gallery кажется не очень изящным. Разве что немного изящнее хлебный объект Анатолия Осмоловского. Зато целующиеся среди березок балерины – прекрасный образец изящного. И недавний шумный скандал с другим произведением «Синих носов» – целующимися милиционерами – им сильно пошел на пользу: их сразу купили.

Можно предположить, что изящным был медиапромоушен продукции этих авторов.

Несомненно изящный проект представила галерея «Триумф». Новый проект группы АЕС+Ф «Европа – Европа» впрямую апеллирует к красоте и комфорту европейской культуры: тут и буржуазные достоинства, и роскошь бидермейера, и «мейсенские» фарфоровые статуэтки, и утонченная графика скорее в духе Греза, чем Ватто и Фрагонара. Контекстуальные игры с современностью – бонус для истинных знатоков творчества группы, а так – вполне «изящные» и «антикварные» вещи. Имели ли в виду авторы иронию по отношению к главному контексту – Московскому международному салону – или были вполне серьезны в своих творческих декларациях, судить зрителю.

Тут, возможно, следует кое-что уточнить. Такой экспозиционный формат, как антикварный салон, все еще непривычен для российской арт-сцены. Воспитанный принципиальными музейными или программно-проектными экспозициями искусства на традиционных и новых (как Винзавод) выставочных площадках зритель меньше всего готов думать о том, что все это – товар и рынок. Об этом или стыдливо умалчивают,

или по небрежности, столь свойственной нам, забывают упомянуть.

Завышенные, таким образом, ожидания приходят в столкновение с фактом, что, оказывается, классиков импрессионизма можно запросто купить в галерее «Sghmit» или «Школа». А следом неизбежно является прозрение, что самые радикальные выпады актуальных художников в адрес идеологий и обывательской культуры есть лишь доступный им способ предложить себя рынку.

Конечно же, рынок – необходимый сегодня механизм если не развития, то поощрения художеств. Ив Бувье – президент Московского салона во вступительном слове сказал: «Отмечая пятилетний юбилей, мы решили обратить особое внимание на российское и международное современное искусство... нам часто говорят, что Московский международный салон изящных искусств способствует невероятному расширению национального рынка искусства и общему продвижению культуры...»

Тем не менее необходимо помнить, что помимо экономического фактора рынок искусства выступает как флагман творческого духа и орудие его распространения».

В какой мере это так, решает каждый участник и посетитель.

Экспозиционный дизайн Патрика Уркада, французского дизайнера и историка искусств, консультанта Карла Лагерфельда, высоко оценивали еще во время проведения первого Московского салона на Пречистенке, 19. И здесь, в Манеже, экспозиция в целом производила очень хорошее впечатление. (Касаясь дизайнера, стоит отметить и высочайший уровень полиграфических документов – дизайн каталога, пригласительных билетов и проч.).

Однако характер экспонирования произведений на ряде стендов (возможно, это не было в компетенции Уркада) грешил небрежением в отношении сути искусства.

Экспонирование в загадочной темноте, посредством новейшей светотехники зачастую превращало шедевры живописи в невнятные лайтбоксы. Оказалось, что так легко можно расправиться даже с замечательным колористом Боннармом.

Текст на этикетке, конечно, виден хорошо. Но такое «слайд-шоу» вряд ли может послужить «орудием распространения творческого духа». Оно способно указать лишь на то, что здесь продвигают товар и делают это понятными рынку способами.

Но, может быть, и не стоит быть таким уж сугубым в бдениях об искусстве, если пришел на рынок? Галерея «Voquerie de l'institute» предложила множество работ Юрия Купера. В 1995 году ГМИИ им. Пушкина впервые после многих лет его эмиграции представил большую персональную выставку художника. Замечательная экспозиция, прекрасный каталог со статьями Дмитрия Сарабьянова, Питера Сельца, Роберта Флинна Джонсона. Это было событием. И вот на стендах парижской галереи мы видим уже хорошо знакомого Купера, но теперь более размашистого в фирменных приемах.

Конечно, отношения музея и рынка не только применительно к судьбе конкретного

творца, но и на межинституциональном уровне не так просты. Во всяком случае, касаясь искусства старых мастеров, которых современный рынок ничем искушать не может, следует согласиться с Анной Фриз («Старые мастера на салоне изящных искусств», *Artimes*, 02.06.08), что сегодня салон – единственное место, где можно видеть и покупать для частных и музейных собраний работы старых мастеров. Так, одним из наиболее замечательных предложений на салоне была работа Андреа дель Сарто «Мадонна с младенцем и маленьким Иоанном Крестителем» (ок. 1513), показанная галереей «Lindsay Romero Paintings» (9 млн).

Понятно, что это предложение адресовано очень немногим. А если судить об успехе дела по самым востребованным произведениям изящного, то прежде всего, пожалуй, следует упомянуть Лаврентия Бруни, сотрудничающего с галереей «Файн-арт». Практически все его работы, представленные на салоне, были куплены, судя по россыпи красных кружочков на стенде с его экспозицией. Если главное на рынке – спрос, именно он, как известно, рождает предложение, то вполне естественно, оценивая истинный формат изящного, востребованный сегодня, следует внимательно присмотреться к поэтике произведений именно этого мастера.

Но не только о коммерческой стороне дела заботились устроители салона, о чем уже упоминалось в декларации Ива Бувье. В рамках салона было проведено масштабное обсуждение современного рынка искусств в России, его проблем, перспектив и роли салона в его плодотворном развитии. Участие в этом обсуждении принимали ведущие специалисты крупнейших наших музеев.

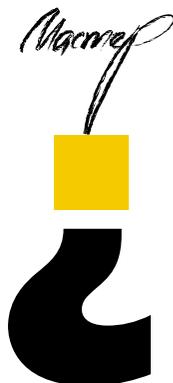
Редакцией ДИ совместно с ГЦСИ проведен круглый стол, посвященный творчеству Владимира Янкилевского.

Обладающее редкой цельностью и устойчивостью основных мотивов творчество Янкилевского от ранних 1970-х до сегодняшнего дня – явление несколько герметическое, не соблазняющее, адресованное не всем и каждому, действительно стало классическим, если рассматривать его в сложном контексте формирования современных представлений о нашем искусстве последней трети XX – начала XXI века.

Презентация номера ДИ со статьей, посвященной творчеству художника и выставке его работ в ГРМ, участие в беседе многих замечательных московских художников – друзей и соратников Владимира Янкилевского в искусстве, демонстрация видеофильма, дававшего представление о самых давних и самых новых этапах его творчества, действительно несколько выпадали из коммерческого контекста Салона изящных искусств. Да и к произведениям Янкилевского слово «изящное» отнести весьма затруднительно. Тем более интересен факт, что экспонированный на стенде галереи триптих Янкилевского был приобретен. Видимо, прав Ив Бувье, говоря о салоне как об инструменте распространения истинного творческого духа тоже.



## пяtilетка мастеров



В июне фонд «Эра» и оргкомитет премии «Мастер» представили выставку к пятилетию проекта «Премия «Мастер». Экспозиция произведений лауреатов премии «Мастер» разных лет, а также церемония награждения лауреатов 2007 года состоялась в помещении фонда «Эра» при поддержке благотворительного фонда развития культуры, образования и социальной сферы «Любимый город». Эта выставка стала своеобразным промежуточным отчетом оргкомитета за пять лет работы, поскольку негосударственная арт-премия «Мастер» ежегодно, начиная с 2003 года, вручается за наиболее значительные творческие выступления художников на московской выставочной сцене.

В этот раз экспертный совет премии отметил художника Дмитрия Цветкова – в качестве участника совместной с Дмитрием Александровичем Приговым (1940 – 2007) выставки «Ручное рисование», проходившей с 14 декабря 2006 по 14 января 2007 года в «Крокин-галерее». В работе экспертного совета принимали участие Ксения Безменова, Ксения Богемская, Юрий Герчук, Галина Ельшевская, Ирина Затуловская, Вильям Мейланд, Ирина Мелешкевич, Георгий Никич, Александра Обухова, Андрей Сарабянов, Андрей Толстой, Анна Чудецкая.

Вторым награжденным за выставку 2007 года лауреатом стал Владимир Янкилевский, чья персональная экспозиция «Мгновение вечности» с 1 по 24 июня прошлого года демонстрировалась в залах фонда культуры «Екатерина». Решение было сформировано на основе опроса журналистов и арт-критиков. В работе этого жюри участвовали: Юрий Арпишкин, Фаина Балаховская, Дмитрий Барабанов, Михаил Боде, Жанна Васильева, Евгения Гершкович, Ольга Дубицкая, Ольга Кабанова, Ирина Кулик, Юлия Лебедева, Надежда Назаревская, Людмила Новикова, Милена Орлова, Татьяна Пелипейко, Владимир Сальников, Дмитрий Смолев, Сергей Соловьев, Анна Толстова, Виктория Хан-Магомедова, Сергей Хачатуров, Игорь Шевелев.

В экспозицию юбилейной выставки в фонде «Эра» вошли произведения всех художников, названных мастерами за пять лет существования премии. Общая картина получилась довольно разнообразной, но не

противоречивой. Пожалуй, именно теперь, когда были собраны вместе лауреаты разных лет, стали очевидны некоторые тенденции во вкусах столичного художественного сообщества. Например, заметна приверженность осуществлявших выбор специалистов к искусству, в котором качество исполнения – собственно мастерство – нераздельно с образным строем и авторским высказыванием, а кроме того, московские эксперты с удовольствием, видимо, отдают дань рукодельному, изобретательному в своих формальных проявлениях искусству.

Проект «Премия «Мастер» возник в 2003 году – когда, в отличие от театра, литературы, кинематографа или музыки, в области визуальных искусств почти не существовало ни приковывающих всеобщее внимание фестивалей, ни полноценных конкурсов, формирующих интерес широких слоев общества к проблемам художественного языка. Выдвижение на ежегодную государственную премию пять лет назад являлось одной из немногих возможностей поставить визуальные искусства в один ряд с другими видами творчества. Как показалось кураторам московской галереи «Ковчег», выступившим тогда инициаторами проекта, в числе иных мер задачу «равноправия» могла решать ежегодная профессиональная арт-премия, присуждаемая не за отвлеченные «заслуги», а за реальные публичные выступления. В результате премия «Мастер» ежегодно присуждается экспертным советом за произведения московских художников, представленные в течение минувшего года. Кроме того, в рамках премии учрежден специальный приз журналистов и арт-критиков, присуждаемый представителями ведущих СМИ.

Премия не предполагает выдвижения соискателей. «В конкурсе могут быть рассмотрены кандидатуры авторов, чьи произведения публично представлялись в рассматриваемый период на персональных или групповых выставках в музеях, выставочных залах, галереях и на других выставочных площадках – независимо от их юридическо-правовой формы, но с условием свободного доступа зрителей в течение не менее десяти экспозиционных дней, – говорится в положении о премии. – Определение победителя основного конкурса производится путем

анкетирования членов экспертного совета. Лауреатом премии объявляется художник, набравший большинство голосов экспертов по итогам финального анкетирования. Обладатель специального приза журналистов и арт-критиков определяется в результате анкетирования журналистов и критиков, отобранных экспертным советом исходя из их реального вклада в освещение текущей художественной жизни Москвы, независимо от сотрудничества с одним или несколькими изданиями». Первым Мастером, чье имя было названо по итогам московских выставок 2004 года, стал Михаил Рогинский (тогда же он не был удостоен госпремии, на получение которой выдвигался). Впоследствии лауреатами премии «Мастер» и обладателями ее специального приза журналистов и арт-критиков становились Нина Котел, Константин Батынков, Ирина Затуловская, Виктор Пивоваров, Андрей Красулин, Юрий Норштейн и Франческа Ярбусова, Александр Джикия, Эрик Булатов.



# XXV

## РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

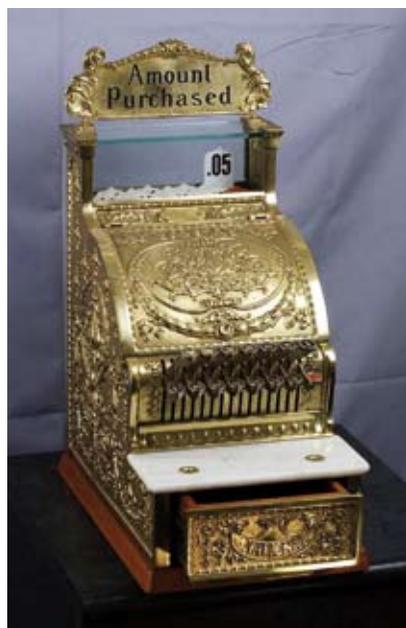
18-26 октября 2008, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

тел.: +7 495 657 9922 [www.exporark.ru](http://www.exporark.ru)



## антикварный салон – знак качества «экспо-парка»

ИНТЕРВЬЮ С ВАСИЛИЕМ БЫЧКОВЫМ



**ДИ.** Предстоит открытие юбилейного Антикварного салона. Какое место этот проект занимает в вашей выставочной программе?

**Василий Бычков.** Ежегодно компания «Экспо-Парк» проводит более десяти самых крупных в России специализированных выставок. И такие проекты, как Антикварный салон, выставка современного искусства «Арт-Москва», выставка рекламной индустрии «Дизайн и реклама» и другие, определяют лицо «Экспо-Парка». Антикварный салон проходит дважды в год и является нашей главной гордостью, в России ему нет аналогов. Он отличается четкой концепцией мероприятия. Мы говорим о том, что салон – это ведущая антикварная ярмарка на отечественном антикварном рынке, и, следовательно, делаем все для того, чтобы наши слова не были только словами, мы стремимся соответствовать этому уровню. Как организаторы мы постоянно повышаем уровень требований к нашим участникам.

Важным критерием успеха ярмарки является ее репутация, на сегодняшний день Антикварный салон – своего рода «знак качества», и это главное наше достижение.

**ДИ.** Как вы оцениваете развитие антикварного рынка в стране?

**Василий Бычков.** Российский арт-рынок раз-

вивается по законам западного. Как и за рубежом, у нас есть антикварные ярмарки. При этом многие иностранные специалисты, которых мы приглашаем на салон, отмечают, что уровень ярмарки не уступает международным стандартам. Развивается и аукционная торговля. В последнее время в России отношение к антикварному рынку сложилось именно как к рынку, а не как к очень рафинированному и редкому явлению. Например, появилась услуга консультирования клиентов, желающих вложить деньги в искусство, подобная практика давно существует во всех ведущих инвестибанках – «Citigroup», «UBS», «Deutsche Bank», «J.P. Morgan Chase». Правда, большинство клиентов по-прежнему обращаются за такой информацией в арт-галереи. Им они доверяют больше.

**ДИ.** Меняются ли вкусы покупателей антиквариата? Что пользовалось большим спросом на первых салонах и что изменилось в этом смысле на последних?

**Василий Бычков.** В настоящее время растет спрос на советские картины 1950–1970-х годов. Сегодня возрождается интерес к коллекционированию монет и марок, и, безусловно, большую ценность имеют не разрозненные экземпляры, а целостная коллекция, являющаяся предметом гордости. Помимо произведений русского искусства, а также

искусства советского периода в орбиту интересов российских коллекционеров уже вошла живопись западноевропейских школ и такие рафинированные отрасли, как старая печатная графика, археология, искусство Востока.

**ДИ.** Каковы сегодня источники появления на рынке «новых» антикварных предложений? Расширяется ли понятие антиквариата, возникают ли новые источники, или в понятие антиквариата попадают новые группы вещей?

**Василий Бычков.** Действительно, российский антикварный рынок очень узок. Большой процент предметов искусства был национализирован. Наследие российской школы живописи, конечно, менее обширно, чем европейской школы. Много антикварных вещей в настоящее время ввозится в Россию из Европы благодаря тому что разрешен бесполошинный ввоз вещей для личного пользования. Эти вещи вытесняют из коллекций менее, может быть, стоящие предметы, которые оказываются на рынке. Кроме того, если раньше покупателей интересовали хрестоматийные имена, то сейчас внимательно относятся и к интерьерной живописи, к менее знаменитым художникам. Сейчас популярна восточная культура, а вместе с ней искусство стран Востока, в том числе и антикварное. Постепенно входят в разряд

антиквариата работы более позднего времени. Сейчас это можно сказать, например, о живописи «шестидесятников».

**ДИ.** Зритель антикварного рынка – наиболее многочисленная часть посетителей. Кто это? Любители антиквариата без покупательной способности? Может быть, это проявление просветительско-пропагандистской музейной функции салона?

**Василий Бычков.** Дважды в год выставка собирает более тридцати тысяч человек. Помимо коллекционеров на салон приходят представители профессиональной аудитории: антикварные дилеры, декораторы, дизайнеры, реставраторы, архитекторы, галеристы, искусствоведы.

Коллекционирование сейчас на подъеме и является модным и весьма популярным увлечением, поэтому публика на салоне очень разнообразна. Безусловно, искусство – это предмет роскоши. Но вы не обязательно должны быть богаты, чтобы позволить его себе, на ярмарке можно увидеть разные вещи и в разном ценовом диапазоне. Поэтому наши мероприятия интересны и молодому поколению, и среднему классу: кто-то пока присматривается, а кто-то уже совершает покупки.

Салон, безусловно, посещает и обычный зритель, для которого антикварная ярмарка – это способ приобщиться к богатству мирового культурного наследия, возможность увидеть избранные коллекции ведущих отечественных и зарубежных галерей, предметы из частных собраний. И в этом смысле просветительско-пропагандистская музейная функция также одна из важных характеристик салона.

**ДИ.** Помимо коммерческого эффекта какую культурную нагрузку имеет это событие?

**Василий Бычков.** В рамках каждой ярмарки мы, организаторы салона, обязательно проводим некоммерческие выставки, стремясь к тому, чтобы мероприятие органично совмещало в себе коммерческую и общеобразовательную функции.

Помимо этого, участники салона готовят к каждой выставке тематические экспозиции, цель которых привлечь – внимание к художественным достоинствам старинных вещей. Это делается для того, чтобы усилить эстетическую составляющую выставки, они играют важную просветительскую роль, позволяя посетителям познакомиться с особенностями того или иного художественного явления, будь то отдельное произведение, творческое направление, период в творчестве какого-либо мастера, стиль или же отрасль искусства.

Важно еще и то, что на салоне работает экспертный совет, в который входят специалисты в области антиквариата из ведущих российских музеев. Экспертный совет работает с каталогом выставки, дает профессиональные советы по оформлению экспозиции – занимается формированием перечня самых интересных с художественной точки зрения предметов, которые зритель сможет увидеть на салоне.

На каждую выставку мы приглашаем известных иностранных специалистов, которые

выступают с лекциями, проводят семинары, мастер-классы. Это необходимо не только с точки зрения обмена опытом, но и важно для развития и укрепления международных связей.

**ДИ.** Какой некоммерческий проект будет представлен вниманию зрителей на 25-м Антикварном салоне?

**Василий Бычков.** В этом году мы приготовили для гостей салона особый сюрприз – выставку королевского фарфорового сервиза XVIII века «Флора Даника». Это одна из немногих коллекций XVIII столетия, которая сохранила свой первозданный вид. Сервиз является частью собрания Музея мануфактуры Дании. «Флора Даника» имеет довольно интересную историю. Работа над сервизом началась по поручению датского короля Кристиана VII. Сервиз должен был быть преподнесен в дар российской императрице Екатерине II. Но императрица умерла раньше, чем работа над «Флора Даника» была завершена, поэтому коллекция так и осталась в датском королевском доме и сегодня принадлежит королеве Дании Маргрете II.

**ДИ.** Вы сами – коллекционер?

**Василий Бычков.** Да. Для меня коллекционирование – это прежде всего собирание предметов мебели. Антикварная мебель способствует созданию в доме какой-то особой атмосферы уюта и тепла. В нашей стране нарушена преемственность поколений, поэтому, как правило, приходится заполнять образовавшиеся в результате отсутствия фамильных ценностей пустоты предметами, пусть с чужой, но все-таки историей. И именно история этих предметов, иногда известная, иногда нет, придает интерьеру неповторимость и особое очарование. Что касается оформления интерьера, то мне ближе творения современных авторов, как правило, передающих в них некий сильный энергетический импульс.



## Вернисажи июля

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

### «княгиня мария тенишева в зеркале серебряного века»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

«Моя талашкинская мастерская есть проба искусства русского. Ежели бы это достигло совершенства, оно стало бы общемировым», – писала княгиня М.К. Тенишева. Многими достоинствами обладала эта незаурядная женщина, меценатка, субсидировавшая журнал «Мир искусства», собирательница картин русских и иностранных художников. И сама она успешно занималась искусством. И голос у нее был прекрасный, могла бы стать великолепной певицей. И жизнь у нее была потрясающая, богатая на встречи и сотрудничество с выдающимися творцами, прежде всего художниками. Сбирала она акварели и рисунков, которыми не слишком увлекались другие коллекционеры. А пополнял и разбирал ее собрание – около 9 тыс. единиц хранения – знаменитый в будущем художник Александр Бенуа. Главный ее интерес – русская старина и народное творчество. Тенишеву увлекала идея возрождения народных промыслов и создание нового русского стиля. Ее идея по возрождению старинных русских промыслов с попыткой приспособления их к современному быту была очень актуальна. В 1900 году она открыла художественно-ремесленные мастерские. Ей удалось внести нечто новое в облик предметов искусства изящных, простых, удобных для употребления. Она умела создать в Талашкине особую атмосферу творческого единения. В мастерских в Талашкине под руководством С.В. Малютина ученики делали предметы быта, детские игрушки, предметы мебели, декор для театра. Иногда покупали у местных кустарей готовые изделия и украшали их резьбой и росписью. Познакомиться с творческими достижениями мастерской в Талашкине, предметами искусства из коллекции княгини, произведениями знаменитых художников, работавших там, творениями самой Тенишевой можно на посвященной выставке в Историческом музее. На этой выставке каждый экспонат раскрывает разные грани деятельности княгини, напоминает об эпохе. Интрига хорошо продуман-

ной экспозиции в том, что стиль, направленность, ориентация, характерность художественных устремлений Серебряного века очень своеобразно проявились в многогранной и яркой деятельности владелицы Талашкина. В центре зала воссозданы фрагменты интерьера, напоминающие и о стиле талашкинских мастерских, и о доминирующем стиле того времени – модерне. Особый интерес представляют эскизы, созданные для художественно-ремесленных мастерских Малютиным, Коровиным, Врубелем, Рерихом. А витрина с эмальями Тенишевой показывает ее высокое мастерство, тонкое чувство цвета. И неудивительно, ведь она училась у прославленного парижского ювелира Лалика и даже защитила позже диссертацию на тему «Эмаль и инкрустация». Ее эмали имели большой успех на парижских выставках.



Больше всех работал в Талашкине Малютин – делал эскизы сундуков и кресел. По его проектам строили сказочный теремок, домашний театр и музей «Русская старина» в Смоленске. Представлен и эффектный портрет Тенишевой (1896) кисти Репина. Коровин помимо эскизов для талашкинских мастерских писал эскизы для спектаклей театра в Талашкине, расписывал балалайки, которые также можно увидеть на выставке. О посещении Талашкина Врубелем напоминают эскизы для росписей церкви Св. Духа. Во время первой русской революции Тенишева уехала в Париж вместе со своим уникальным музеем. Вернувшись в Россию в 1908 году, она подарила свой музей Смоленску. Отлично срежиссированная выставка, столь многогранно освещающая яркую деятельность Тенишевой и показывающая достижения выдающихся

мастеров Серебряного века, состоялась благодаря участию многочисленных российских музеев и парижского Музея декоративно-прикладного искусства.

### «женщина с множеством лиц». изабель юппер

Ц В З «МАНЕЖ»

Героиней этой захватывающей выставки, организованной МДФ, является прославленная актриса Изабель Юппер. На протяжении 35-летней кинокарьеры она встречалась с выдающимися фотомастерами: Эдуаром Буба, Анри Картье Брессоном, Робером Дуано, Жаком Анри Лартигом, Хельмутом Ньютоном, Ричардом Аведоном, Нан Голдин... У ее мужа Рональда Шамма родилась идея организовать передвижную выставку 120 фото Юппер, сделанных 75 ведущими

несколькими отражениями в зеркалах. Самый экстравагантный портрет – у Питера Уиткина: лысая, жутковатая, в зеленом платье, со странными символами вокруг головы. На редком снимке Бубы «Под деревом» Юппер словно пыгается слиться с деревом, а корявые ветви как бы защищают ее. Конечно, без гламурности не обойтись: пугающие сибаромы «В ресторане», «В постели» Нан Голдин. Выделяется портрет Патрика Файгенбаума сидящей на стуле Юппер. Одета в черную куртку и белую блузку, она вызывает ассоциации с классическими старинными портретами. Видеопроекции Гари Хилла усиливают мистическую атмосферу, благоприятную для созерцания. На проекции Роберта Уилсона почти неподвижная дива лишь хлопает ресницами. Если выстроить снимки в воображаемую линию, возникает эффект интригующего зеркала.



фотографами мира. После Нью-Йорка, Парижа, Берлина, Мадрида, Токио выставка прибыла в Москву. Особенность выставки в том, что можно наслаждаться работами знаменитых фотомастеров с их неповторимым почерком и открывать бесконечные нюансы в облике звезды, такой фотогеничной, загадочной, ускользающей, то в образе девчонки, то роковой женщины. В каждом ее изображении столько чувственности и силы. Объектив фотографа превращает ее в женщину-хамелеона, она становится всеми персонажами, которые возникают в воображении режиссеров, фотографов. На снимке Доминик Иссерман Юппер в длинном черном платье прогуливается по Люксембургскому саду. На фото Анни Лейбовиц актриса сидит в обшарпанном закутке – комнатке-камере. А Ги Ле Каррек воссоздает атмосферу театральной гримерки с

Выставка позволяет совершить сентиментальное путешествие в жизнь актрисы и познакомиться с плеядой блестящих фотографов, представляющих богатство и разнообразие достижений фотоглаза. И все же самый совершенный лик Юппер – на фото Картье-Брессона.

### «мы любим милицию. милиция любит нас» юрий татьянин

ГАЛЕРЕЯ «POP-OFF-ART»

Как относится обыватель к нашей милиции? Об этом размышляет в своих остротных и ярких картинках и скульптурах на стихи Д.А. Пригова липецкий художник Юрий Татьянаин (Тюн) на выставке в галерее «Pop-off-art». Стихи Пригова хорошо подходят к искусству Тюна, ориентированного на работу сериями, тематически на

**4 Московская международная  
выставка-ярмарка**



**Центральный Дом художника  
18 зал, 3 этаж  
26-30 ноября 2008**

**Куратор — Михаил Погарский**

**Организаторы:  
дизайн-студия «Треугольное колесо»,  
галерея «КультТовары»**

**Орг-комитет:  
Михаил Погарский, Ева Новикова,  
Эвелина Шац, Виктор Гоппе**

развенчание стереотипов. В его лубочных картинках разоблачается миф о советском милиционере, обнаруживается «правда народная» о герое народном – милиционере. И смешные его тексты к колоритным персонажам придают изображениям особую остроту, интригуют, забавляют. Тема роли милиционеров в обществе раскрыта многообразно: «Внимание, розыск», «Оборотни в погонах», «Лучшие друзья девушек – небритые милиционеры». Но Татьяна еще больше расширяет тему – как протест против любых запретов, посягательств на свободу художников. Не случайно на выставке появились забавные картинки и скульптурки, изображающие художников Мизина и Шабурова, напоминающие об их конфликте с министром культуры. И язык Татьянина, прыкая смесь авангардного примитивизма, граффитизма, лубка хорошо подходит к его темам, которые могут на первый взгляд шокировать. Но от этих ярких, полных юмора картинок исходит особая энергетика. Попадая во вселенную Татьянина, принимаешь его бескомпромиссный язык и искренность его высказываний.

### «держи голову в холоде». Эрвин Вурм

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ  
ХУДОЖНИКА

«Комический концептуалист» – так называют одного из самых успешных австрийских художников Эрвина Вурма, чьи произведения – видео, скульптура, фотоинсталляции, перформансы демонстрируются на выставке в ЦДХ, организованной галереем «Риджина», «Кригцингер». Вурм называет себя скульптором. На первый взгляд удивительное утверждение, если рассматривать его знаменитые «одноминутные скульптуры», соответствующие эфемерным событиям. На белом подиуме расположены пустые бутылки, подушки, диван с вырезанным отверстием, старый холодильник. На одной стене висят пуловеры, развешенные в забавных конфигурациях, на другой – рисунки-портреты-инструкции для зрителей, как сотворить дома перформанс или инсталляцию, как развешивать пуловеры. На третьем этаже представлены вещи и абсурдистские скульптуры «Человек-шар», «Художник, который проглотил мир», «Бутерброд». «Одноминутные» скульптуры длятся не больше одной минуты с ограничением между длительностью перформанса и фиксированностью позы или мини-действий, совершенных зрителем-актером, который с помощью фотографического отбора фиксирует движение време-

ни. Так рождается произведение, двусмысленно подвешенное в интервале, предшествующем рождению скульптуры и последующей резолюцией. Все летуче: равновесие и хрупкость, преходящее и эфемерное. Сколько времени продолжается жизнь предмета? Когда он трансформируется в перформанс? В какой момент действие становится скульптурой? Эти вопросы возникают в связи с творчеством Вурма. Он не скрывает своих отсылок к дадаистам, Дюшану. Но обычному зрителю, который не способен «сохранять равновесие в течение минуты и задуматься о Декарте», нелегко ориентироваться в представленных работах. «Я пытаюсь через скульптуру выразить повседневную жизнь», – говорит Вурм. Свои хеппенинги, перформансы он создает из предметов, выбранных наугад. Он любит очищать вещи от их утилитарных функций. Вот почему его так привлекают вещи, предметы, материалы, которыми люди обычно пренебрегали: быстропортящиеся фрукты, канцтовары, старые сумки, фрагменты мебели. Он никогда не использовал предметы роскоши. Наибольшее впечатление производят видео с «говорящими» домом и автомобилем.

### «на берегу»

ГАЛЕРЕЯ «ФАЙН АРТ»

Два года работают вместе в Голландии Лариса Звездочетова и Ханс Кок. Картины художественного дуэта представлены на выставке «На берегу». Не гламурные герои – персонажи их холстов, а обычные люди на отдыхе, за которыми наблюдают художники. На одном изображена пожилая женщина в купальнике с палкой, сидящая на скамье. Связь с другими персонажами прослеживается не так четко: странные пары, группы людей, чье местонахождение не обозначено. Герои пребывают в некой абстрактной среде. Оранжеватые, красноватые фоны создают чувство напряжения. Художники размышляют о жизни, об отношениях людей, о том, что с ними происходит. Берег – как жизнь, как граница, которую невозможно преодолеть. Работы рожают разные ассоциации. Самая экспрессивная, горячая – картина «На берегу».

### «александр русаков. работы на бумаге»

ГАЛЛЕЕВ-ГАЛЕРЕЯ

Долгое время творчество замечательного мастера Александра Русакова (1898–1952) было известно ограниченному кругу людей. Лишь после ретроспективы в Русском музее в 2007 году все изменилось.

И можно было увидеть разнообразие творческих проявлений художника, который никогда не шел в ногу со временем, и всегда был пластически асоциален. Но именно на камерной выставке в Галлеев-галерее познаешь самую суть поисков художника, постепенно открываешь только ему присущую бескомпромиссную позицию, ориентированную на эксперимент, причем лишенный внешних эффектов. И в акварелях, и в темперах поражает исключительное владение материалами, техникой, когда достигнута та свобода, при которой идеально найденные изображения обыденной реальности обретают и высокую поэзию, и поразительную силу высказывания о природе, жизни и судьбе человеческой («Индустриальный мотив», 1931; «Пароходы и буксиры на Неве. 1940-е»; «Залив и стадионы», 1951). И открывается в них какая-то непостижимая тайна жизни и магия искусства. Такой высокий пилотаж в исполнении и глубокая культура Русакова, типичного представителя ленинградской школы, объясняется не только его поразительным талантом и особым типом личности, но и великолепной школой (учился в Академии художеств у Кардовского и Бразя). Показанные на выставке работы Русакова из собрания семьи художника с оригинальными экспозиционными ходами и заявленная кураторами ориентация на камерность позволяют острее ощутить своеобразие необычной графики Русакова и по-новому оценить роль и значение ленинградской школы в отечественном искусстве. Многие акварели, рисунки 1920-х были подготовительными набросками для картин («Лошади на водопое»). Большой интерес представляют самостоятельные и конструктивные акварели и рисунки, мастерские, с интенсивными цветами, выразительные. В большинстве его акварелей есть конструктивность, и свобода, и умение работать в разных стилях. Сильное впечатление производят его температуры 1940–1950-х годов с их предельно обобщенной формой и условностью («Плавучий кран и лодки», 1950–1952). Они захватывают силой эмоционального переживания. В языке, манере исполнения, системе образности темпер есть нечто очень современное, ориентирующее на сопереживание.

### «в поисках единства». екатерина с.

ГАЛЕРЕЯ А-3

«Единство – основная концепция моего искусства. Я бываю в разных странах и открываю новые аспекты единства в дуальности», – говорит Екатерина С. (Савченко). На выстав-

ке демонстрируются картины и фотографии из разных циклов. Родившаяся и учившаяся в Санкт-Петербурге, она живет в Нью-Йорке и Дюссельдорфе. Отличительная особенность ее художественной деятельности – многогранность. Специалист по математике, физике, религии, мифологии, она обращается к разной тематике – любовь, права женщин, справедливость, достижения науки – и экспериментирует с техниками и материалами. Но главная ее тема – поиск единства, нахождение подобия в различиях, подчеркивание связей между телесным и духовным (особенно в цикле «Индия: чувствительность и духовность»). В картинах она использует наложение фотографии на живопись, их смешивание. Особенно хороши ее фотографии. Стиль ее искусства, подпитываемого научными концепциями, экспрессивен, с элементами символизма. Притягивает неистовое богатство ее цвета и архаичский характер ее динамических фигур. В некоторых работах ощущается попытка осмыслить явления природы и культуры через специфическое археологическо-архитектурное видение с использованием наслонных, подобных граффити. В ее работах появляются элементарные образы, простейшие формы, странные силуэты, парящие в пространстве или летящие навстречу зрителю с распростертыми руками. Увы, не все так гармонично в мире. Согласно теоретическим посылкам Савченко нет ненависти, различий, только любовь наполняет людей позитивной энергией. Но ее искусство чаще говорит о другом: о сомнениях, боли и муках, сжигающих людей.



## YOUNG GALLERIST / YOUNG COLLECTORS

pop/off/art

СЕРГЕЙ ПОПОВ

ПАВЕЛ АНАНЬЕНКО

АНТОН БЕЛОВ

АНТОН ГОПКА/

ВИКТОРИЯ РЕЙФМАН

АННА ДОБРОВОЛЬСКАЯ

ИВАН ИСАЕВ

НИКОЛАЙ ПАЛАЖЧЕНКО

АЛЕКСЕЙ ПАРАБУЧЕВ

МИХАИЛ ПОПОВ

Н С С А Г Ц С И  
 Г Ц С И Н С С А  
 Н С С А Г Ц С И  
 Г Ц С И Н С С А  
 Н С С А Г Ц С И  
 Г Ц С И Н С С А

ФЕСТИВАЛЬ  
КОЛЛЕКЦИЙ

01.09/  
21.09  
2008

ОДИН ОФИЦЕР, СИ  
 ПОД МОСТОМ, ПО БРЮ  
 В ТО ВРЕМЯ КАК НЕМ  
 САМЫЙ ОБСТРЕЛИВАЛ  
 ИЗ ПУЛЕМЁТОВ. ВИДЕЛ  
 МАЛЕНЬКОГО ЛЯГУШ  
 С ЗЕЛЁНЫМИ ГЛАЗКАМ  
 НА БИСЕР,

МОСКВА, УЛ. РАДИО, 6/4

ТЕЛ./ФАКС: +7 (499) 261 7883

+7 (499) 267 0293

E-MAIL: GALLERY@POPOFFART.COM

WEB: WWW.POPOFFART.COM

## вернисажи августа

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

### «интим предлагать»

ГАЛЕРЕЯ «ПРОУН»

«Сцена в публичном доме» (1924), «Безумные девы» (1912), «Саломея» (1920)... Акварели, рисунки Жюль Паскина, ныне почти забытого художника, удивляют свежестью, легкостью, спонтанностью. На выставке «Интим предлагать». Графические серии Жюль Паскина 1900–1920 гг. Французская эротическая фотография 1850–1870-е гг.» в галерее «Проун» демонстрируется 30 графических работ и 50 фотографий. Крупный художник первой половины XX века, Паскин (1885–1930), по рождению болгарин Юлиус Мордехай, обосновался в 1905 году в Париже на Монпарнасе, затем на Монмартре. Учился в Германии, до приезда в Париж получил известность своими рисунками для журнала карикатур «Simplicissimus». Фовизм, кубизм, футуризм... Он ассимилировал в своих работах разные течения. Паскина соблазняла ночная жизнь Парижа, он писал сцены в кабаре и борделях, восхищался женским телом. Сексуальность – в центре его творчества. Вдохновляясь образностью Эгона Шиле, Георга Гросса, Отто Диска, он передает свое декадентское видение буржуазного общества, где царят проститутки, извращенцы и монстры. И является своеобразным продолжателем «Капричос» Гойи, «материализовавшимся» в Париже в начале XX века. Ироничные, глумливые, остроумные, его рисунки передают правду жизни и раскрывают его изобретательность и фантазийность. В 1920-е годы Паскин был очень популярен в Париже и его работы продавались дороже, чем у Пикассо.

В последние годы жизни кульминацией его популярности стали «перламутровые» картины с «исчезающими» персонажами. Однако сам художник говорил так: «Весь мой талант живописца обнаруживается в моих рисунках, а не в картинах». И он был прав. В некоторых изображениях обнаженной натуры Паскина ощущаются тоска и одиночество. Жизнь художника закончилась трагически – он повесился в своей мастерской. Хорошо сочетается с фривольными рисунками Паскина вторая часть выставки: эротические фотографии. В середине XIX века художники использовали проституток как моделей. И часто делали фотографические

наброски с них. Именно стереоскопический эффект – съемка с двух точек, чтобы сделать фотографии объемными, – и придает такую странность изображениям обнаженных. Через эротические рисунки Паскина, фотографии ню французских художников можно проследить способы и формы зарождения эротики, порнографии, используемые типажи, стилистические особенности, самые распространенные композиции. Чаще всего встречаются такие изображения, восходящие к классическим образцам: «Три грации», «Венера перед зеркалом». Однако модели фотографов отнюдь не красавицы с безупречным телом. Это усталые, неловкие, опустошенные и груст-

передает нравы и дух парижской жизни второй половины XIX – начала XX столетия. Оживляют выставку и вполне уместные предметы изящного женского белья той эпохи, развешанные на стенах и надетые на манекены.

### «острота зрения». андрей бильжо

КРОКИН ГАЛЕРЕЯ

Создатель известного персонажа, Петровича, Андрей Бильжо на выставке в Крокин-галерее показал работы на бумаге, являющиеся остроумными, безрадостными размышлениями о жизни и смерти, добре и зле. Кто они, эти предельно упрощенные, схематичные, ни на

паращие в пространстве фигурки, покосившиеся домики. «Остроту зрения» проверить по этим рисункам не хочется: такая непривлекательная реальность с жутковатыми персонажами, с агрессивными существами, с рыбьими или птичьими головами, хищно раскрытыми ртами.

### «неофициальное искусство в СССР: 1970-е годы»

ГАЛЕРЕЯ «ДАЕВ, 33»

Мало сохранилось работ неофициальных художников 1970-х годов. Поэтому выставка «Неофициальное искусство в СССР: 1970-е годы» актуальна и своевременна и позволяет с дистанции времени многое уви-



ные женщины. Представленные на выставке фотографии притягивают своей наивностью, искренностью. Кажется, что чувствующим себя неловко героиням – обыденным, некрасивым – совсем не хочется выставлять себя напоказ. Свообразие этих фотографий и в том, что их авторы, несомненно, вдохновлялись живописью. Некоторые фотографии раскрашивались от руки в розовато-голубоватые цвета. Стереоскопические фотографии повлияли на жанровые композиции Паскина. Тонко срежиссированная выставка с таким игривым названием «Интим предлагать»

кого непохожие, чаще бесполое, толстые и тонкие, персонажи Бильжо? Сами названия работ «Муки творчества», «Страсть», «Улет», «Мой дом», «Любовь», «Адюльтер», «Развод», «Еда» (причем и в негативных ее аспектах, когда у человека начинается рвота от передания) говорят, что автор рассказывает про жизнь в ее высоких и низких проявлениях. Как прорваться через эти черно-белые построения, крайне упрощенные, с нагромождением похожих форм, хаотичные, схематичные? То ряды человечков перечеркивают жестуальные черные мазки, то на листах бумаги возникают беспорядочно

деть иначе, расставить другие акценты. В небольшом зале галереи 65 работ 56 художников сплошь заполняют стены на манер «шпалерной» развески. Но экспозиция не выглядит перегруженной из-за особого духа работ, как правило, небольшого размера, словно воссоздающих атмосферу выставок «на Малой Грузинской». Работы подкупают искренностью, импровизационностью, нарушением жанровых границ, зашифрованными намеками и камерностью. Для всех участников выставки важное значение имело в те годы достижение внутренней свободы, умение отстаивать свободу суждений. Порой даже

5  
сентября



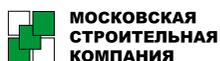
28  
сентября

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ В ТОЛМАЧАХ  
Малый Толмачевский переулок, 6, строение 1



Страна Перемилово  
Провинциальные картинки  
Владимир Любаров

РЕКЛАМА



информационный  
партнер:



информационная  
поддержка:

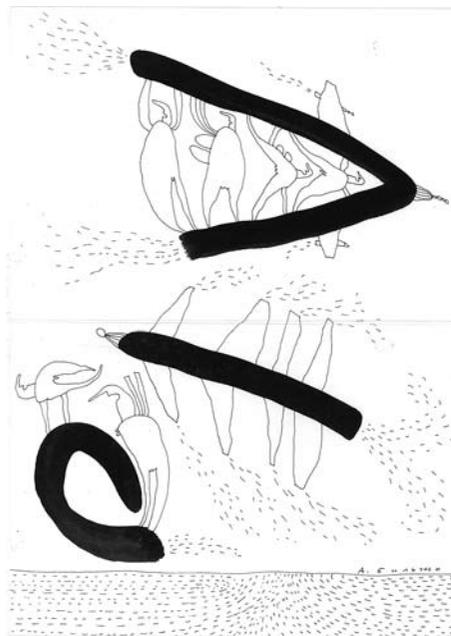


явная вторичность, стилизация во многих работах звучит именно как гимн свободе. Одни описывали советский убогий быт в стилистике «малых голландцев», другие вдохновлялись французским классицизмом. В работах на выставке доминирует эмоциональная линия, героями произведений часто являются одинокие, потерянные, непонятые люди. Можно погружаться в разбивающиеся миры Владислава Ждана, в эмоциональные, полуабстрактные, исповедальные полотна Адольфа Шестакова на музыкальную тему («Мелодия на виолончели», 1973). Мистические, романтические пейзажи Геннадия Павлова овеяны тревогой: странные, лаконичные, остро выразительные.

импровизационных, нагруженных полотнах Александра Калугина фантастическим образом смешиваются самые несочетаемые предметы. Это фантазмагорический мир с летающими рыбами, монстрами, в котором вдруг оживают причудливо трансформированные реалии советского быта («Реалист-сказочник Роман Михайлов», 1975). А полотна Евгения Окиншевича («Вступление», 1974) пронизаны космическими пульсациями. В их тревожном ритмическом строе прочитывается двойственность и ощущается гармония. Зато Василий Колотев, обращаясь к жанровой живописи, описал мрачно-тую, двусмысленную жизнь коммуналок («Девятый вал», 1979).

«художником, изгоняющим собственных демонов и возвращающим их зрителям в своих работах». Самые сильные негативные реакции вызвала фотография, изображающая надетые на пальцы левой руки мышьиные головы. Шведский галерист Веттерлинг считает, что эта работа является символом малодушия в обществе, где люди боятся отличаться друг от друга или выступить против большинства. Ее творчество относят к категории «шокирующего искусства». Но компания у нее подобралась весьма неплохая: Дэмиан Херст, Джефф Кунс, Такаши Мураками, также причисленные к рангу создателей «шокирующего искусства». Во всяком случае работы Эденмонт нельзя назвать ни пусты-

ти, месте рождения, смерти, сексуальных утех («Утро», «Черная ночь»). Мертворожденная («Stillborn») – самая пугающая, с героиней, полностью завернутой в покрывало, с угадывающимися ранами на теле. На фотоработе «Вечность» обнаженная юная дева, альтер эго автора, лежит спиной к зрителю на голой кровати. Самая трагическая и многозначительная работа – «Unmade», «Необученный». На кровати лежит ее умершая мать, рядом с ней юная дева, держащая ее за руку, словно возрожденная душа. В работах Эденмонт холодная отточенность, продуманность, двусмысленные намеки сочетаются с вызовом, овеянными горечью размышлениями о жизни.



Совсем в ином ключе решены пейзажи Владимира Глухова (перо, тушь, 1970–1971), вдохновенные, фантастические, как внутренние пейзажи души. А на постсимволических холстах Сергея Потапова («Метаморфозы души», 1979) возникают странствующие души потерянные, мятущиеся в поисках лучшей жизни, просветленные и мистические. В картинах Игоря Кислицына не только символичны изображения ангелов, святых, странных птиц, но и обыкновенная керосиновая лампа преобразуется, обретает таинственное звучание, свечение, словно окутанная загадочной дымкой («Лампа», 1974). В легких

Исследователей неофициального искусства 1970-х годов на выставке ожидают открытия: демонстрируются и работы неизвестных, забытых, неидентифицированных авторов, возможно, вскоре мы узнаем новые имена.

### «stillborn» НАТАЛИИ ЭДЕНМОНТ

ГАЛЕРЕЯ «АЙДАН»

Живущая в Швеции, рожденная на Украине Наталия Эденмонт использует мертвых животных как тему своего творчества и как материал. Ее искусство вызывает острые критические дебаты, ее называют

ми, ни легковесными. А на выставке «Stillborn» в галерее «Айдан» она предстает в несколько ином амплуа: рассказывает странную автобиографическую историю. На блистательно срежиссированных фотоработах автор воспроизводит себя то в виде рыжеволосой девочки-подростка, то в своем обличье, то в образе умершей матери. В этих холодных, отточенных крупных фотопринтах на стекле, в рамках, снятых с большим разрешением, сливаются прошлое, настоящее и будущее. Это глубокие, ироничные, бескомпромиссные размышления о жизни, сексуальном опыте, смерти. Действие на ее фотоработах чаще происходит на крова-

### ретроспектива бориса михайлова

RIGROUP. МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ  
КОМПЛЕКС АКТУАЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ

Три серии работ Бориса Михайлова «Сюзи и другие» (1960–1970-е), «Соляные озера» (1986), «Отдых на Тенерифе» (2006) на ретроспективе, посвященной его 70-летию, дают яркое представление об эволюции его искусства, направленности поисков, методе работы. Но главное в том, что попадаешь в неповторимую вселенную автора и в вместе с ним пытаешься понять его взгляд на мир. Ему достаточно нескольких

25  
СЕНТЯБРЯ



14  
ДЕКАБРЯ

Крымский Вал, 10, залы 21–22



Живопись, графика  
1896–1964

# Мария Ломакина

информационный  
партнер:



информационная  
поддержка:



ИСКУССТВО

РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

ДИ

«штрихов»-фиксаций фотоглаза, чтобы явить характерные приметы времени: «специфические» минималистские натюрморты – бутылка кефира с двумя незрелыми помидорами на голом столе на фоне обшарпанной стены или селедка, бутылка, стакан... Иногда цветные фотографии в размер с открытку воспринимаются как маленькие новеллы, настолько идеально точно подобраны необходимые элементы и зафиксированы камерой. И зритель может домысливать ситуацию, придумывать свою историю: задумчивый молодой человек с ракеткой у красной машины возле дома; юная дева в бикини, возлежащая на камне на фоне моря; дети, идущие вглубь аллеи, которая кажется бесконечной. Иногда к судьбе человека в СССР на снимках Михайлова могут рассказать несколько лаконичных деталей: меховая шапка на красной драпировке. И тему нью-художник решает по-своему. Не закидываясь на моделях с идеальными фигурами, он заставляет зрителей любоваться разными проявлениями женственности. В отдельном зале демонстрируются фотографии цикла «Соляные озера», сильное и глубокое воплощение доперестроечных надежд, ожиданий и комплексов людей. На снимках один и тот же унылый ландшафт донбасского водоема с уродливой заводской трубой. Невозможно представить, что зараженные выбросы из этой трубы считались целебными. На фотографиях множество людей, купающихся в загрязненном водоеме, загорающих возле трубы, словно воображая себя на озерах с идеально чистой водой. Но они не выглядят жалкими, а завораживают своей непоколебимой верой в мечту, в светлое будущее.

### коллекция максима боксера и ольги ковалевой

RAVENS COURT-ГАЛЕРЕЯ

Как становятся коллекционерами, какой стиль жизни они избирают, какими принципами руководствуются при создании коллекций современного искусства... Такие вопросы возникают на выставке коллекции Максима Боксера и Ольги Ковалевой в Ravenscourt-галерее. Частная коллекция начинается с влюбленности, страстного желания обладать какой-то работой. Затем следует эмоциональный ответ на желание, триумф и удовлетворение желания. Но чувство проходит, продлить его нельзя, и так хочется повторять этот триумф снова и снова. И тогда коллекция пополняется новыми работами. Возможно, сегодня без частных коллекционеров не существовали бы ни галереи, ни аукционные дома,

ни музеи. А кто бы поддерживал талантливых художников? Когда выставляется коллекция и произведения, созданные одним художником, внимание останавливает не только набор произведений, но и портрет самого коллекционера, ведь он покупает определенные вещи. В этом выборе и рождается автопортрет владельца, проявляются его вкусы, увлечения, пристрастия. И всегда ради поддержки нового коллекционер готов идти на риски. По словам Георгия Острецова, коллекция Боксера началась с его маленького рисунка, предложенного Боксеру за символическую цену (на выставке представлен). Неудивительно, что в собрании коллекционера много работ Острецова. Вот странный объект: корабль, свисающий с потолка, веселый и дерзкий, завлекающий своими «окошками», освещенными неоновой лампой. Художник остроумно назвал свой объект «Победа». Это часть большой инсталляции для выставки, подготовленной Андреем Ерофеевым и не состоявшейся по печально известным причинам. А живописный диптих Острецова «Адам и Ева» напоминает перформанс. Подобно дождю стекающие красочные потоки словно скрывают или смыывают изображения. Только Гор Чахал умеет так виртуозно преобразовать эффекты новой технологии и математические расчеты, особым образом вдохновляясь стихией огня и свечением. Сразу узнаваемые его полыхающие работы, выполненные в уникальной технике. На сей раз он завораживает зрителей фаворским свечением в холсте из цикла «Солнце Правды, Добра и Красоты», исследуя природу Преображения Христа. Работы классиков неофициального искусства Владимира Немухина, Льва Кропивницкого, Анатолия Брусиловского соседствуют с работами художников другого поколения, с новыми ориентирами. Есть и абстрактные полотна. И все же в «портретах» коллекционеров на выставке, порой ускользающих, противоречивых, через работы их любимых художников можно уловить сильный интерес к вышучиванию, пародированию, препарированию стереотипов, «концептуальному попури», интеллектуальной насмешке. Поэтому и произведения со знаменитыми персонажами Леонида Тишкова («Стопак», «Чурка», «Водолаз») здесь очень уместны, и «Балерины» (по Дега) Сергея Волкова в контексте. Вписываются в концепцию и «Слайд», «Лайтбоксы», «Без названия» Владимира Ефимова. Сбивает с толку его инсталляция из 28 фантастических «элементов-предметов», светящихся на черном фоне: каменный колокольчик, птич-

ка на колесиках, клоунская шапочка, черепок от кувшина и причудливые непонятные вещи. Еще и слайд с пульсирующим таинственным символом. Возможно, художник хотел привлечь внимание на глубоко сокрытую и давно забытую сущность вещей. Следует уважать и ценить коллекционеров, ибо они сотворяют новые миры из произведений любимых художников и могут жить с работами, раздражающими, пугающими, вызывающими резкое неприятие, или устремиться на поиски красоты, или собирать нечто радикальное, новаторское, шокирующее. И всегда идти на большие риски. Выставка организована ГЦСИ в рамках Фестиваля коллекций современного искусства.

### «пространство полусвета»

ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА

«В течение всей своей жизни, – писал Поль Валери, – Дега искал в изображении обнаженной фигуры, рассмотренной со всех точек зрения, в невероятном количестве поз, во всевозможных движениях, ту единственную систему линий, которая выразила бы с величайшей точностью не только данный миг, но и наибольшее обобщение. Ни грация, ни мнимая поэзия не входят в его цели». В справедливости этих слов можно убедиться на выставке в «Пространстве полусвета», где представлены коллекционные издания с иллюстрациями Дега из московской частной коллекции. Выдающийся мастер пастели, автор строго выверенных, взвешенных, но проникнутых абсолютной свободой, неожиданной асимметрией, одухотворенной подвижностью композиционных построений, легко и просто создающих любое далекое и глубокое пространство, сразу определяющих характер среды и

обстановки. Дега менее известен как гравер, иллюстратор, создатель офортов и монографий. Вот почему эта камерная выставка вызывает большой интерес, выявляя малоисследованную грань таланта мастера. Представлены листы из издания «Разговоры гетер» Лукиана. Издание осуществил знаменитый маршан Амбруаз Воллар. «Я слышал вид в женщинына животную сторону» – горькие слова Дега в конце жизни многое объясняют в его подходе к изображению женщины, жесткость, прямолинейность в трактовке образов, зато никакой сусальности. В офортах для романа Лукиана и героини-проститутки у Дега очень реальные женщины. Он любил рисовать их со спины: причисляющиеся, ожидающие клиентов, фантастически передавая движение тел своих моделей, фиксируя разные положения тел. Хорошо прослеживается и тенденция Дега к обобщению, и безжалостная передача неизящества. А в другой серии офортов, иллюстраций, сделанных для романа «Семья Кардиналь» Людовика Галеви (оригинальные монотипии Дега гравировал для тиража в технике офорта Морис Потен) выдающийся мастер с присущей ему резкостью передает острый анализ человеческих отношений. И предстает великолепным режиссером, разворачивая перед зрителем-читателем некое действо («Тот, кто смущается более всех, – это маркиз Кавальканти», «Поклонники за кулисами», «Фойе»). Любопытна история издания этого романа с иллюстрациями Дега. Другу художника, писателю, не понравились монотипии Дега, и листы хранились в мастерской художника до его смерти. Судьба распорядилась так, что монотипии приобрели коллекционеры, которые и осуществили издание в 1938 году, через 58 лет после создания серии монотипий Дега.



# ART OF WAR

ОРУЖИЕ И ДОСПЕХИ САМУРАЕВ

22 октября 2008 - 11 января 2009



XVI-XIX вв.

Государственный музей  
искусства народов Востока  
Никитский бульв., 12-а

## «арт-веретьево»-2008

АСЯ ПРАЖСКАЯ

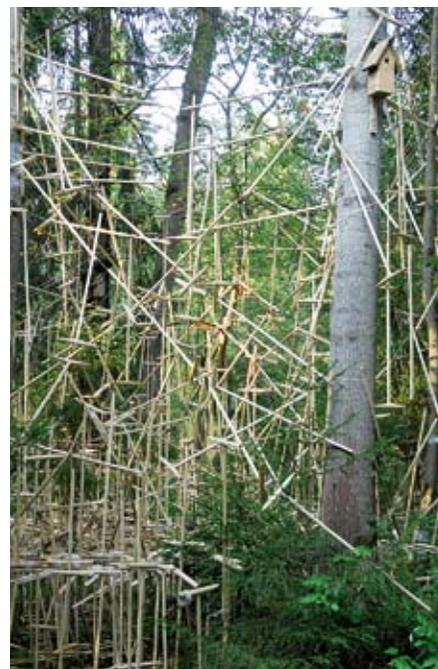


«Арт-Веретьево» – фестиваль актуального искусства, который проходит в 2008 году в первый раз. В течение трех недель приглашенные куратором Марией Сигутиной художники жили в разбитом под городом Дмитровом лагере и творили. Результат творческого процесса можно было увидеть на вернисаже 2 августа. Сразу нужно оговориться, что художников не ограничивали определенной темой, наоборот, творческий эксперимент всячески приветствовался. Само место, расположенное на живописном берегу реки, кажется, должно располагать художественные умы к эксперименту, риску и свободе, но... Фестивали в формате open air до 2008 года проводились не единожды, достаточно вспомнить веселые «Арт-Клязьмы» прошлых лет, празднование Старого Нового года-2007 в Костроме среди уникальных деревянных инсталляций художника Николая Полисского и его арт-группы «Никола-Ленивецкие промыслы». Собственно, формат open air ставит перед художником очень важную задачу при создании произведения искусства – придумать универсальный арт-продукт, которому будут не страшны никакие природные катаклизмы. Кроме того, раз речь идет о некоем ландшафтном пространстве, в котором арт-продукт будет экспонироваться, основной целью должна стать эффектная игра арт-объекта с окружающим пространством. В лагере «Арт-Веретьево» концептуально все произведения были организованы двумя способами.

Первый – экспонирование живописных работ в деревянных домиках (живописная серия Дианы Мачулиной «Искусственное и естественное» и работы Алексея Каллимы «Женская сборная Чечни по прыжкам с парашютом»). В тех же деревянных срубах, названных гламурно-иронично галереями,

можно было увидеть металлические витиеватые композиции Дмитрия Гугова на тему «Дождь», а также размашистые зарисовки Вики Бегальской.

Вторая группа произведений «поселилась» на свежем воздухе. Попытку организовать природное пространство предпринял Алексей Каллима, создавший интерактивную инсталляцию «Ловушка для вампира». Обмотанные разноцветным скотчем деревья и кусты должны были, по идее автора, заманить зрителя, завлечь все дальше и дальше в дебри, однако не каждый смог выдержать столь изощренное испытание. Для слабонервных было проще спуститься к реке и посидеть на лавочках под парящими маленькими самолетиками Майи Колесник. На деле самолетиками оказывались нарисованными обманками на подвешенном холсте. Доля иронии и стремление поиграть смыслами и пространством присутствовала и в проекте Вики Бегальской «Надувательство»: разрисованные надувные матрасы оказались арт-объектами, а не местами для сидения или лежания. Полежать так и не удалось, как, впрочем, и побоксировать на «Ринге», сооруженном Сергеем Калининым, это оказалось ограждение из двух монументальных полотен с изображением боксеров. Везде поджидали сюрпризы: в чаще на высоких деревьях притаилась конструкция из швабр (автор Валерий Чтак), а рядом из небольшого домика-сарая доносились весьма смущающие интимные звуки: в провокационном видео Алексея Булдакова оживала супрематическая картина Казимира Малевича, и на экране треугольники занимались любовью с квадратами. Впрочем, чем же еще заниматься на природе? Не искусством же! Хотя фестиваль доказал, что актуальное искусство выживет даже в лагерях, несмотря на комаров и холодные ветра.





## 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](http://www.cafe25.ru)

## «КИОТ» в райском саду

ЮЛИЯ ПЕТРОВА



Экспозиция работ С. Малютина на Даче Романовых

Известно, что летом бурная художественная жизнь Москвы утихает, однако «мертвым сезоном» эти месяцы не назовешь: искусство, оказывается, следует за своими создателями за город. В середине июля неподалеку от столицы появилась новая открытая выставочная площадка, и расположена она в необычном месте – в саду архитекторов-авангардистов Татьяны и Евгения Романовых на Николиной Горе.

Район Рублево-Успенского шоссе – это не только особняки за пятиметровыми заборами, но и поселки старой интеллигенции, где годами сберегаются устои дачной жизни прежних времен. Таким очагом остается знаменитый кооператив работников науки и искусства (РАНИС), где построен оригинальный дом архитекторов Романовых. Коллеги их называют деконструктивистами, однако, несмотря на смысловое противопоставление стиля конструктивизму Ле Корбюзье, рациональность структуры видна здесь во всем, будь то подземный жилой этаж, органично «произрастающий» в первый и второй этажи, или окна необычной формы. Каждая деталь выверена так, чтобы она приносила как можно больше пользы. Романовы создают на своем участке дом в широком смысле слова: продумана и зона приема гостей, и пере-

движная, на трамвайной платформе театральная сцена (рельсы положены среди сосен), и – особая гордость хозяев – сад с коллекцией субтропических растений, высаженных в открытом грунте и цветущих даже зимой. В ближайших планах у Евгения Романова получение зимних ягод «под снегом». А теперь по соседству с каньоном и японским прудом появилось еще и камерное выставочное пространство, не огороженное, но отмеченное инсталляцией – частоколом из толстых пятиметровых бревен, расположенных по напряженной дуге. Идея организации художественных выставок принадлежит автору многих персональных выставок скульптору Сергею Малютину, его произведения и стали первыми экспонатами. «Сергей сделал нам в подарок выставку, – говорит Романов. – Очень важно, что по духу она совпадает с общим образом нашего дома».

Работы, которые сам автор называет скульптурами, правильнее было бы отнести к разряду арт-объектов: это близкие конструктивизму и супрематизму монументальные «реконструкции», «киоты» и «жертвенники», куда помещены антикварные редкости: внушительных размеров довоенная пила, тяжелый двухсотлетний замок, рубанок XIX века, старая икона.

«Райский сад» на Николиной горе





Сергей Малютин

Пегас

2006. Дерево, керамика

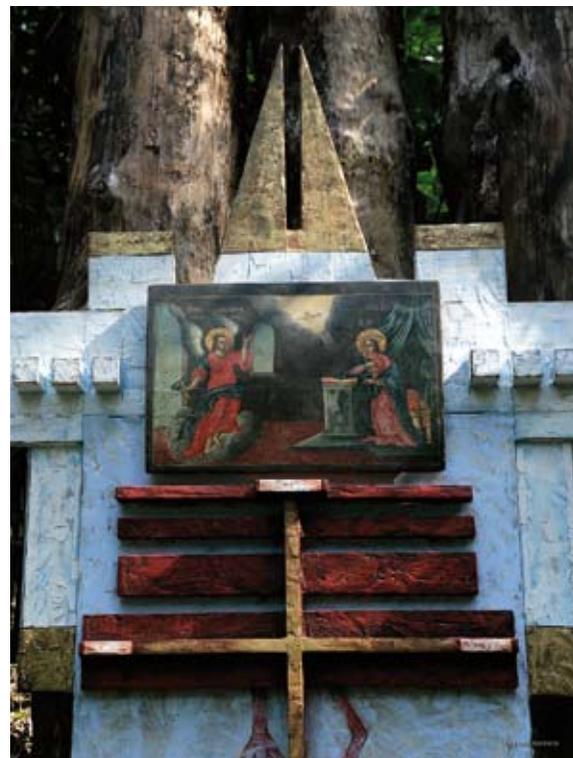
Киот к иконе XVIII века «Благовещение»

2006. Дерево, левкас, золото

Жертвенник

2007. Дерево, левкас, золото, керамика

Фото Владимира Куприянова



Произведения современного искусства Сергея Малютина требуют авторских пояснений. «Изначально я работал с археологическими предметами начала нашей эры, меня интересовало время зарождения христианства. Находились древние мечи, красивые наконечники стрел, копий, хотелось интересно их подать – но в контексте не музея, а современного интерьера. Так родилась идея проекта «Киот»».

Несмотря на то что эти объекты были выставлены на открытом воздухе, по концепции своей и по технике исполнения они все же

подразумевают расположение в интерьере и требуют простого, спокойного, чистого окружения. Архитектура, в которую попадут эти скульптуры, должна будет учесть их присутствие. Инсталляции, созданные первоначально лишь как оформление для центрального предмета, приобретают, таким образом, доминирующую самостоятельную ценность и принимают на себя функции связующего звена, объединяющего антик с современностью: к первому апеллирует старинная техника создания скульптуры из дерева: резьба, укрепление паволокой, наложение левкаса,

золочение, темперная роспись, ко второму – актуальные решения формы.

Короткое московское лето не позволяет сделать экспозицию под открытым небом постоянной. Объекты Сергея Малютина были показаны публике лишь несколько дней. Но так или иначе начало проекта положено, и в следующем дачном сезоне можно ожидать открытия в необычном саду Романовых новых выставок – организаторы обещали сделать вернисажи на Николиной Горе регулярными.

[www.fabric-gallery.ru](http://www.fabric-gallery.ru)

## ВЕНСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

ЮЛИЯ АБРАМОВА

### «Кровавые истории»

АВСТРИЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ  
БИБЛИОТЕКА

Организаторы выставки «Кровавые истории. Культурно-исторический рейд по миру преступлений» в Парадном зале Австрийской национальной библиотеки не рискнули печатать заглавное произведение на афишах целиком — пророк Исайя, чью мученическую смерть изображает миниатюра конца XV века, аккуратно вырезан из якобы травмирующей впечатлительного зрителя сцены. На деле же во всей выставке именно название и есть самая брутальная ее составляющая, оно не более чем маркетинговый ход в борьбе за посетителей в разгар туристического сезона. Сами же материалы, несмотря на полное соответствие теме, достаточно сдержанны, ведь цель выставки —

историографии представлено иллюстрация-ми из старейших священных книг из собрания библиотеки. Красочные миниатюры, изображающие братоубийство, часто соседствуют со сценами Сотворения, поэтому поневоле возникает вопрос, насколько вообще склонность к преступлению предопределена самой человеческой природой.

Если каждому священной сюжету, связанному с насилием, на выставке уделялось бы внимание, то не хватило бы выставочных площадей, но никак не материалов. Поэтому Библии и часословы выборочно раскрыты на страницах, повествующих о распятии Христа и мученических смертях святых и апостолов. Эти страницы создают настроение не тяжелое, ведь это смерти во спасение, о чем дополнительно напоминают выставленные по соседству реликварии и потиры.

пособий к оперным афишам, не перестаешь удивляться неиссякающим ракурсам на предмет. С такими экспонатами выставки, как детективные романы или кинотриллеры зритель знаком не по выставкам, они — любимые развлечения массовой аудитории.

А чтобы зритель почувствовал себя еще более причастным к теме выставки, в разделе «Массмедиа» представлен экспонат, вариант которого есть почти в каждом доме. Обычная телепрограмма лежит рядом с журнальными разворотами о войне в Ираке и терактах в США. В «телегиде» от 24 декабря 2007 года красным маркером выделены четырнадцать фильмов, совсем не соответствующих духу рождественского вечера, но всегда востребованных телеаудиторией.

Последняя витрина «Мирные утопии» самая пустая. Всех сокровищ в ней — Библия,



Пророк Исайя  
рапиливаемый надвое,  
Библия, Вена (?) ок.  
1470.  
© Österreichische  
Nationalbibliothek, 2008

Джулиан Опи  
«Мария Терезия с красной шалью».  
Компьютерный фильм — 52".  
LCD-монитор, компьютер  
© Julian Opie and Lisson Gallery/MAK.

Джулиан Опи  
«Это Шаноза 41».  
Винил  
© Julian Opie  
and Lisson Gallery/MAK



просвещать аудиторию, а не пугать, тем более что по-настоящему шокировать современного зрителя очень не просто.

Витрины, в которых представлены экспонаты, теряются на фоне помпезнейшего барочного зала, но все великолепие обстановки моментально меркнет при первом же взгляде на их содержимое — манускрипты и гравюры, книги и газетные вырезки, рисунки и фотографии.

Часть первая экспозиции представляет картину насильственных преступлений в подробнейшей классификации, вторая — инфраструктуру, возникшую вокруг борьбы с этим феноменом. Каждый подраздел предваряют высказывания историков, философов, психологов, писателей, политиков, как можно предположить, большей частью это высказывания довольно скорбного или хотя бы пессимистичного характера.

Экспозицию открывает сюжет о Каине и Авеле. Первое преступление в христианской

Постепенно религиозный аспект перетекает в этнографический. Ветхозаветная история Авраама и Исаака соседствует с кровавыми картинами из жизни индейцев Америки в изображении аббата бенедиктинского монастыря Каспара Плаутиуса. Временные рамки тоже становятся шире, в этой же витрине лежит номер венской газеты «Курьер» годичной давности о поимке австрийского каннибала с его фотографией на первой странице, разумеется. Иногда рамки масштабного феномена, наоборот, эффектно заужены, например на географии. Так, холокост, закрепленный в 1935 году «Нюрнбергским расовым законом» и осужденный на Нюрнбергском процессе в 1946 году, проиллюстрирован парой фотографий зданий Освенцима и страницей из «Хроники» Хартмана Шеделя 1493 года, изображающей сожжение евреев в том же Нюрнберге.

Переходя от витрины к витрине, от войн к убийствам тиранов, от криминалистических

Коран и черно-белая фотография Махатмы Ганди. Во многом вопреки, но не меньше и благодаря им сложились все эти «кровавые истории».

### Джулиан Опи «Последние работы»

МУЗЕЙ ПРИКЛАДНОГО  
И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Первое же произведение выставки Джулиана Опи, которая проходит в Музее прикладного и современного искусства, дезориентирует зрителя, вернее прохожего. Перед входом в музей на метровом постаменте установлен двусторонний монитор высотой в человеческий рост. На черном экране движется оранжевая контурная фигура. Человек, ищущий пешеходный переход через оживленную улицу Штубенринг, радостно принимает произведение Опи за долгожданный указатель «улучшенного дизайна», но вполне понятный —



  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ

 МОСКВА®  
МОЙ ЛЮБИМЫЙ КНИЖНЫЙ!  
1958-2008

# НОМО LEGENS: ЧЕЛОВЕК ЧИТАЮЩИЙ

К 50-летию книжного магазина «Москва»

Выставочный зал в Толмачах  
Малый Толмачевский переулок, 6,  
строение 1

06  
ноября  
2008

30  
ноября  
2008

Информационный партнер



Информационная поддержка



цвет и форма на первый взгляд вполне органично вписываются в насыщенную знаками городскую среду. Но так только кажется, художник пользуется нашей привычкой обращать внимание на знаки, чтобы спровоцировать нас на смену восприятия реальности.

Экспозиция в МАКе, состоящая только из работ 2007–2008 годов, разделена на три части – портреты, пейзажи, ню. Художник, работающий в рамках традиционных жанров, использует самые современные медиа, такие как виниловая печать или компьютерная графика.

Несколькими штрихами Опи превращает в знаки людей и животных, горы и города. Но каждый знак — сверхперсонифицирован. Среди череды портретов танцовщиц пол-данса, каждый из которых – голова-кружок и лаконичный контур тела, Сару ни за что не спутаешь с Кирой. «Найти универсальный символ для каждой личности» – девиз художника. И при этом Опи показывает личность изображаемого минимально, так, чтобы вы лишь отличали его персонажей друг от друга, как участников ролевой игры, компьютерной или реальной – «Лера, танцовщица», «Люк, инженер», «Пол, учи-

Самый популярный на выставке зал с пейзажами. Современному зрителю привычно медитировать с помощью экрана, а пейзажи Опи — идеальное решение для тех, кого привлекают плавно меняющиеся картинки компьютерных скринсейверов. На выставке в МАКе впервые представлена серия «Восемь видов Японии». Видеокартинки основаны на материалах поездки художника в Японию, поэтому на немерцающих плазменных мониторах классические японские виды на Фуджи, горные озера, мосты. Каждая картинка транслируется на двух висящих рядом прямоугольных мониторах так, что каждый монитор кажется одной створкой окна-изображения. Как и положено пейзажу за окном, пейзаж на картинах Опи почти не меняется, все в рамках реальности — деревья качают ветвями, трава колышется, водная гладь мерцает, раз в полчаса пролетит самолет. Когда смотришь, забываешь, что реальность эта — электронная, так комфортен и легкодоступен предложенный художником взгляд. Спускаясь по лестнице к выходу, с трудом возвращаешься к собственной трехмерности и к открытию из детства, что «жизнь немножко посложней».

воспроизводят атмосферу того времени.

С одной стороны, выставка четко структурирована. Творчество Тингели, как и следует ожидать от правильной ретроспективной выставки, разделено на этапы и периоды, согласно которым и организована экспозиция. Обширные тексты подробно описывают исторический контекст, цели и задачи художника, разъясняя его место в истории искусства XX века. С другой стороны, тот импульс несерьезности, который художник заложил в свои произведения несколько десятков лет назад, в сопровождении цитат вроде «Мир – это хаос, но это как-то работает», создает очень живую обстановку. Поэтому зрители, внимательно со всех сторон рассмотрев «Балубу» или «Миостар», вдумчиво читают тексты и по очереди нажимают кнопки запуска в ожидании, что кому-то из них повезет и один из объектов оживет. В целях сохранности произведений на механизмы запуска установлены таймеры, и поэтому объекты включаются только раз в пять-десять минут, ровно столько и надо, чтобы внимательно изучить аннотацию — весьма разумная схема работы со зрителем.

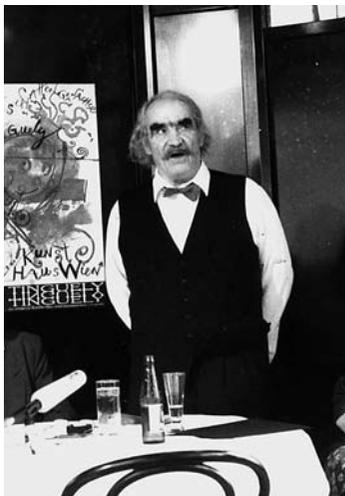
Выставка демонстрирует «джентельменский набор» хрестоматийных произведений:

Жан Тингели  
© Mirjam Morad

Жан Тингели  
«Миостар №2»

1974

Museum Tinguely, Basel / Donation Niki  
de Saint Phalle. Foto: Christian Baur, Basel  
© VBK Vienna, 2008



тель». Невольно начинаешь быстренько составлять персонажей по сетке стандартного набора персонажей комикса, фильма или случайно собравшейся компании – «записная красотка», «душа компании», «крутой парень». Кажется, что круглые рамы – это такие лупы, через которые художник показывает людей и переводит их в другую плоскость.

Опи с кажущейся легкостью удается переводить всех и все на свой язык символов, и его приемы неотразимо убедительны. В поисках наиболее эффективных средств выразительности он штудирует голландскую и английскую живопись XVII–XVIII веков – позы, жесты, атрибуты, костюмы и тут же внедряет их в свою реальность. Результат эксперимента – серия женских портретов: «Мария Терезия с красной шалью», «Антония в вечернем платье», «Мария Терезия в платье с блестками», которую впервые можно увидеть в МАКе.

## Жан Тингели ДОМ ИСКУССТВ ХУНДЕРТВАССЕРА

Ретроспективная выставка Жана Тингели в Доме искусств Хундертвассера — идеальная возможность увидеть живую или, вернее, в работе искусство, которое по картинкам воспринимать достаточно проблематично — искусство кинетическое.

В 1991 году именно в Доме искусств Хундертвассера прошла последняя прижизненная выставка Тингели. Портретом мастера «функционирующей бесфункциональности» (Кристиан Зотрифер) на фоне афиши семнадцатилетней давности открывается сегодняшняя экспозиция

Всего на выставке представлено 160 экспонатов из коллекции Музея Тингели в Базеле. Значительную часть из них представляют письма, приглашения и даже поздравительные открытки с рождеством, адресованные друзьям, которые хотя бы частично

«нескончаемые картины», «балубы», «радиобалубы», серия «Философы», «Дофин» — один из поздних объектов с черепами. Масштабные проекты Тингели, такие как «Виктория» — фаллическая скульптура, сделанная к десятилетию группы «Новые реалисты» и «самоуничтожившаяся» перед Миланским собором в 1970 году, или «Циклоп» — двадцатидвухметровая скульптура в Мили-ля-Форе, находящаяся сейчас на попечении специального фонда, представлены моделями, фотографиями и подробными описаниями и чертежами.

Заключительная часть выставки — это видеофильмы разного времени. Телепрограмма американского телевидения о создании «Конца света №2» в Лас-Вегасе, история создания «Циклопа», рассказанная соавторами Тингели, видеофильм, сделанный самим художником к последней выставке 1991 года, и фильм Ники де Сан-Фаль о совместном творчестве, жизни и создании Музея Тингели в Базеле.

# ОТ ИСКУССТВА МОДЕРН/

# XX ВЕКА – АВАНГАРД/

# К СОВРЕМЕННОСТИ СОВРЕМЕННОСТЬ

Н С С А Г Ц С И  
Г Ц С И Н С С А  
Н С С А Г Ц С И  
Г Ц С И Н С С А  
Н С С А Г Ц С И  
Г Ц С И Н С С А

в программе  
принимают участие  
известные  
отечественные  
и зарубежные  
специалисты  
в области  
современного  
искусства

ВЕДУЩИЙ  
ЕВГЕНИЙ  
БАРАБАНОВ

Что такое современное искусство? Чем определяется граница между искусством «современным» и «несовременным»? Кто поддерживает современное искусство и кому оно нужно? Каким образом определяются цены и ценности? В чем особенности русского искусства последних десятилетий? И есть ли у «современного искусства» будущее? Эти и подобные вопросы легли в основу цикла лекций и семинаров

Стоимость абонемента:  
полный курс  
(13 лекций) – 4900 руб.

месяц  
(4 лекции) – 2000 руб.

разовое посещение  
(1 лекция) – 650 руб.

**2 октября**  
**четверг/**  
**19.00**

## ВВЕДЕНИЕ

*Что такое «современное искусство»: продукт арт-рынка? нового стиля жизни? молодежной культуры? масс-медиа?*

**8 октября**  
**среда/**  
**19.00**

## ВЫЗОВ ПИКАССО

*«Лабораторное искусство»?  
Стилистический плюрализм:  
эксперимент и диалог.  
Роль Пикассо в искусстве XX века.*

**16 октября**  
**четверг/**  
**19.00**

## КАНДИНСКИЙ И СУДЬБЫ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА

*Истоки абстрактной живописи.  
Европейская и американская абстракция.  
Трансформации абстрактного искусства.*

**23 октября**  
**четверг/**  
**19.00**

## ОТ МАЛЕВИЧА И МОНДРИАНА К СОВРЕМЕННОСТИ

*Супрематизм и конструктивизм. Программа  
неопластицизма и «Де Стейл». Баухауз.  
Послевоенная «геометрия».  
Минимал-арт и нео-гео.*

**30 октября**  
**четверг/**  
**19.00**

## МАРСЕЛЬ ДЮШАН И КОНЦЕПТУАЛИЗМ

*«Реди-мейд»: новые конфигурации искусства  
и его теорий. Кейдж и Флюксус. Кошут:  
«искусство после философии». Арте повера.*

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

государственный центр современного искусства  
москва, зоологическая улица, дом 13, строение 2  
метро «баррикадная», «краснопресненская»  
(495)252 18 82 (495)254 84 92 www.ncca.ru

ДИ АРТХРОНИКА ЗААРТ КВАЛТ рН  
ИСКУССТВО GIF.RU infc

Галерея "СОВКОМ" - галерея русского, советского и современного искусства, чьи фонды содержат более десяти тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, букинистики, фотографии XIX-XX вв.

Аукционный Дом "СОВКОМ", работающий на антикварном рынке более пяти лет, проводит регулярные аукционы, на которых выставляются произведения русских мастеров XVIII-XX вв., работы признанных советских художников, западноевропейскую живопись XVII-XX вв., скульптуру и декоративно-прикладное искусство.

Аукционный Дом "СОВКОМ" является безусловным лидером продаж советского искусства, начиная с произведений 1920-30-х гг. и заканчивая творчеством художников-современников. Значительная часть представленных на аукционах работ, экспонировалась на выставках Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея.

Мы представляем широкий выбор произведений художников-нонконформистов 1960-х годов, в том числе творчество мастеров ведущих объединений неофициального искусства, таких как "Движение", "Лианозовская группа", "Новая реальность", а также графику основоположников московского концептуализма.

Помимо аукционов живописи "СОВКОМ" проводит регулярные букинистические торги, на которых представляет старинные книги, рукописи и автографы.

Одним из новых направлений деятельности "СОВКОМа" является нумизматика. На аукционах "Медали и монеты" можно оценить широкий выбор нумизматических редкостей: от античных монет древней Греции и Рима, до Византийских и Древнерусских денежных знаков из золота и серебра.

Наши эксперты формируют частные и корпоративные коллекции, оказывают услуги по атрибуции и арт-консалтингу. Произведения, которые мы предлагаем, не только принесут радость и украсят Ваш дом, но станут выгодным и долгосрочным финансовым вложением.

## **Аукцион «Триумф Соцреализма» состоится 25 октября 2008 г. в 15.00 в галерее «Совком» по адресу: ул. Щепкина, 28.**



Дейнека А.А.

Девушка, завязывающая ленту на голове. Эскиз к картине "Купальщица".  
1951 г. Бумага, сангина. 99x79.

## **АУКЦИОННЫЙ КАЛЕНДАРЬ**

**Аукцион 11 сентября 2008 г. "Современные художники-реалисты".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 17 сентября 2008 г. "Фотография, графика и плакат".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 23 сентября 2008 г. "Советское искусство".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 9 октября 2008 г. "Прямые продажи".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 21 октября 2008 г. "Букинист, филателия, филокартия".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 23 октября 2008 г. "Медали и монеты".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 25 октября 2008 г. "Триумф Соцреализма".**  
В 15-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 6 ноября 2008 г. "Прямая продажа частной коллекции".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 13 ноября 2008 г. "Современное искусство".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 18 ноября 2008 г. "Русское и Западноевропейское искусство XIX – XX веков".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 25 ноября 2008 г. "Советское искусство".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 4 декабря 2008 г. "Прямые продажи".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

**Аукцион 11 декабря 2008 г. "Академия Художеств".**  
В 19-00 в галерее "СОВКОМ" по адресу г.Москва, ул.Щепкина, д.28.

## АВТОРЫ НОМЕРА

**Абрамова Юлия Александровна** – искусствовед, куратор *Mission Culture* (Гамбург – Вена)

**Акритас Альбина Георгиевна** – заслуженный художник РСФСР, народный художник России действительный член РАХ, член Президиума РАХ

**Бондаренко Татьяна Вадимовна** – прозаик, член Союза писателей Москвы

**Ванслов Виктор Владимирович** – доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, директор НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

**Денисова Людмила Михайловна** – искусствовед, зав. художественным отделом музея «Новый Иерусалим», хранитель коллекции живописи

**Казакова Людмила Васильевна** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела декоративного и народного искусства НИИ теории и истории искусств РАХ

**Левашов Владимир Григорьевич** – арт-критик, арт-директор *Stella Art Gallery*, куратор, автор видео- и фото- проектов

**Любавин Анатолий Александрович** – член Союза художников, заслуженный художник РФ, член-корреспондент и член Президиума РАХ, проректор по учебной работе МГАХИ им. В.И. Сурикова

**Минина Валерия Борисовна** – кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, начальник научно-методического отдела по вопросам художественного образования и эстетического воспитания РАХ

**Парфенова Юлия** – журналист, искусствовед

**Пацюков Виталий Владимирович** – теоретик искусства, куратор, руководитель отдела экспериментальных программ ГЦСИ

**Подпоренко Юрий Владимирович** – искусствовед, член Творческого объединения художников Узбекистана

**Петрова Юлия** – искусствовед, Государственный институт искусствознания.

**Полякова Людмила Сергеевна** – директор Научной библиотеки РАХ

**Родосская Ольга Павловна** – искусствовед (Санкт-Петербург)

**Ржевский Валерий Николаевич** – заведующий кафедрой архитектуры МГАХИ им. В.И. Сурикова, заслуженный архитектор РФ, профессор

**Смирнов Тимофей Игоревич** – художник, искусствовед, стажер творческой мастерской графики

**Сперанская Ася** – научный сотрудник выставочного отдела сектора зарубежных и внутренних выставок ММСИ

**Сальникова Екатерина Викторовна** – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

**Терехова София** – арт-критик, студентка МГАХИ им. В.И. Сурикова (факультет истории искусства)

**Толстой Андрей Владимирович** – доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный научный сотрудник ММСИ

**Цеханская Кира Владимировна** – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник группы религиоведения Центра этнополитических исследований ИЭА РАН

**Чегодаева Мария Андреевна** – доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

**Чайковская Вера Исааковна** – кандидат философских наук, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, профессор

**Юденич Инга Вадимовна** – кандидат искусствоведения, советник Отделения искусствознания РАХ

**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  
*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 Володинову*

начальника отдела

по работе с регионами РАХ

*Маргариту Хабарову*

заместителя директора НИИ РАХ

*Веронику Богдан*

руководителя пресс-службы З.К. Церетели  
*Ирину Тураеву*

Благодарим наших спонсоров  
фирму ООО «Ай Си Ай»

в лице генерального директора Ирины Алексеевны Якуниной за предоставленные строительные материалы для ремонта редакции журнала

школа современного искусства  
«свободные мастерские»  
при  
Московском музее современного искусства



# попади в искусство!

в программе:  
история, теория и практики актуального искусства,  
а также  
общение с ведущими художниками и кураторами российской арт-сцены





МУ  
АР

Министерство Культуры Мексики  
Московский Музей Современного Искусства  
Музей Архитектуры им. А.В. Щусева  
представляют:

# MOSCOW & MEXICO

## ДНИ МЕКСИКИ В МОСКВЕ

[искусство] [музыка] [кино] [кухня]

### 3 ноября — 30 ноября 2008

[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)