

К 250-ЛЕТИЮ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Академическое собрание

Новая экспозиция  
в Галерее искусств Зураба Церетели

Немцы и Академия художеств

Иногда они возвращаются  
Илья и Эмилия Кабаковы  
в Государственном Эрмитаже

«Пушкинской 10» – 15 лет

Ди



журнал  
МОСКОВСКОГО  
МУЗЕЯ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА







# академическое собрание

3 ноября 2004 г. в Российской Академии художеств состоялось 568 академическое собрание, посвященное будущему 250-летию Императорской Российской Академии художеств. Юбилейные торжества пройдут в 2007 г., но подготовка к этому знаменательному событию активно проводится уже в течение нескольких лет.

**Н**а собрании присутствовали члены-корреспонденты и действительные члены Российской Академии художеств из Москвы, Санкт-Петербурга, Отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток», Поволжского отделения. С приветственным словом к присутствующим обратился патриарх отечественного изобразительного искусства Б. Ефимов.

Во вступительном слове президент Академии З.К. Церетели сообщил об итогах проделанной работы со времени проведения предыдущего собрания и наметил перспективы деятельности Академии на ближайшее время, на выполнение больших художественных программ государственного масштаба. Он отметил, что 250-летний юбилей Академии художеств внесен ЮНЕСКО в список наиболее значимых событий, которые будут отмечаться мировым сообществом как важнейшие вехи истории и культуры. Юбилей призван также содействовать активной пропаганде российского искусства за рубежом, воспитывать чувство гордости за сохранение традиций отечественной академической школы.







С сообщениями об основных направлениях работы Академии за прошедшие годы в области научной, музейно-выставочной, зарубежной деятельности, по проблемам художественного образования, работе региональных отделений выступили: академик-секретарь отделения искусствознания Д. Швидковский, вице-президенты Академии А. Бичуков, Т. Салахов, Е. Зверьков, Э. Дробицкий, Ю. Ишханов, Г. Степанов, академики В. Лянин, В. Ванслов, В. Песиков. В прениях приняли участие художники И. Обросов, А. Левитин, Д. Жилинский и др.

Было отмечено, что в настоящее время Российская Академия художеств объединяет все лучшие творческие силы России, участвует в осуществлении государственной политики по развитию всех видов пластических искусств, архитектуры, театра и дизайна.

Особо подчеркивался многообразный масштаб деятельности современной Академии художеств и ее президента, высокий художественный уровень многочисленных памятников и монументов, установленных во многих городах России и других государствах мира. Многие произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры удостоились государственных премий и наград.

Первостепенной целью Российской Академии художеств является совершенствование всей системы художественного образования, формирования новой творческой смены. Президент академии З. Церетели подчеркнул, что важнейшим вопросом является сохранение и развитие академической художественной школы, которая опирается на вековые традиции. Было отмечено, что большим размахом отличалась выставоч-

ная деятельность Академии. За последнее время было проведено более 150 выставок отечественного и зарубежного искусства, организованных в выставочных залах Москвы, Санкт-Петербурга, Красноярска и других городов России. В преддверии юбилея Академия готовит проведение ряда крупномасштабных художественных проектов, связанных с ее историей. Среди них – «Российская Академия художеств – 250 лет», «Немцы и Академия художеств», «Классика русского академического искусства» и др.

Российская Академия художеств на протяжении своей 250-летней истории осуществляла художественные связи между центром и регионами нашей страны. Это касалось создания местных очагов культуры, архитектурных и монументальных ансамблей. В настоящее время во многих городах России работают творческие мастерские Академии, возглавляемые ее членами, в которых художники на местах совершенствуют свое мастерство.

В последний период международные контакты Российской Академии художеств стали особенно интенсивными. Это касается взаимодействия с Французской академией изящных искусств, Королевской испанской академией художеств, Королевской британской академией, с рядом академий Италии и США, а также художественных центров различных стран мира. Российская Академия художеств приняла участие в первой международной пекинской биеннале (Китай), участвовала в подготовке приуроченных к 300-летию Санкт-Петербурга масштабных выставок «Русская архитектура от Екатерины II до Александра I» в Лугано (Швейцария) из фондов научно-ис-



следовательского музея Академии и в Гримальди форуме в Монако, а также в выставке «От Джотто до Малевича».

В преддверии своего юбилея, как отмечалось во многих выступлениях, Российская Академия художеств стала центром художественной жизни России, выполняет большие художественные программы общегосударственного масштаба.

В ходе проведения собрания в состав Академии были избраны новые почетные члены, видные деятели мировой культуры. В списках значатся знаменитый скульптор Эрнст Неизвестный, прославленный киргизский писатель Чингиз Айтматов, крупный современный художник Юрий Купер (Куперман). Высокого звания удостоены также всемирно известный коллекционер из Франции Рене Гера, грузинский сценограф Георгий Месхишвили, индийские художники Ом Пракаша Шарма и Сатиш Гуджрала, мастера изобразительного искусства из Австрии Изольда Йохам и Готфрид Хоеллварт, китайский художник Ван Сюэ Чэрун и Петр Шереметьев из Франции. В число избранных вошли и россияне. Среди них – искусствоведы, архитекторы, руководители творческих учреждений.

В этот же день состоялось открытие новой экспозиции произведений Зураба Церетели и презентация скульптурного цикла «Наши современники». Вернисаж собрал огромную зрительскую аудиторию. Среди гостей были звезды политики, искусства, журналистики: Зураб Соткилава, Генрих Боровик, Марк Захаров, Вячеслав Зайцев, Иосиф Кобзон, Георгий Данелия, Илья Резник, Эльдар Рязанов, Андрей Вознесенский, Андрей Дементьев – вот далеко не полный перечень знаменитостей, которые пришли на встречу с творчеством З. Церетели.

Выступая на вернисаже, полномочный представитель президента РФ в Центральном федеральном округе Г. Полтавченко отметил, что о нашем времени потомки во многом будут судить по произведениям искусства, в том числе и по циклу З. Церетели «Наши современники». Вице-мэр Москвы В. Шанцев тепло поздравил Церетели с открытием выставки и единодушным переизбранием на новый срок в должности президента Российской Академии художеств.

## the Academy's session and a new exhibition of Zurab Tsereteli's work

It will soon be 250 years since the Imperial Academy of Arts was founded in St Petersburg. On November 3rd, 2004, the Russian Academy of Arts, on its 568th session, discussed what preparations were to be taken to mark the event.

In his opening speech, President of the Academy, Zurab Tsereteli, reported what the Academy had done since its previous session. He also mapped out what the Academy would have to do in the new few months and what national art programs there would be for it to cope with.

The 250th anniversary of the Academy, he said, had been put forward by UNESCO as one of the most important events that the world community would celebrate as a major milestone in world history and culture.

The same day, a new exhibition of Zurab Tsereteli's works was opened and his sculptural series «Our Contemporaries» presented to the public.

Several top-ranking officials spoke at the opening ceremony. President of Russia's vicerey for the Central Federal District, G.Poltavchenko, said that Zurab Tsereteli's series «Our Contemporaries» would surely remain among the works of art by which posterity would largely judge our times. Vice-mayor of Moscow, V.Shantsev, congratulated Tsereteli with the opening of his exhibition and his unanimous reelection as president of the Academy.





## «МОИ СОВРЕМЕННОКИ»

3 ноября в Галерее искусств на Пречистенке проходила презентация новой экспозиции произведений художника и президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели.



Гостей, как и следовало ожидать, было много. А среди них и те, чьи портреты мы можем видеть в известной серии художника «Мои современники». Странное чувство все-таки возникает, когда наблюдаешь встречу человека с собственным памятником. А каково самим героям? Тем более, что никто из них ни сном ни духом до поры до времени, пока портрет не был готов, не ведал о планах Зураба Церетели относительно их персон. Случай такого своеволия художника не первый в истории искусства. Как известно, Роден лепил своего современника Гюго тайком. Тем более нас интересовало, что скажут сами изображенные. И вот во время презентации у нас появилась счастливая возможность хотя бы у некоторых из них узнать об их ощущениях, первой реакции.

**ДИ:** Каково видеть себя обронзовевшим?

**Илья Резник:**

Странновато и жутковато чуть-чуть. Мелькает мысль: «На могилку уже вроде все готово». Но, с другой стороны, есть в этом некая приятность! Когда ты в галерее порядочных людей. Я не просил художника о портрете. Меня Зураб сам своей волей назначил в эту свою серию. Он посчитал, что я могу быть рядом с Андреем Дементьевым, с Евтушенко, с Галей Волчек. Это приятно, это признание, в общем-то.

Я считаю, что надо при жизни говорить людям комплименты, как пел Окуджава... Идея хорошая, она интересная, в ней есть какой-то нерв, есть какой-то кусочек истории, потому что мы все – уходящая натура...

**Вопрос грузинского телевидения:** Церетели мог бы стать персонажем Вашего фильма?

**Эльдар Рязанов:**

Думаю, что нет. Герои моих фильмов – это люди-неудачники, люди, которые сломлены духовно, которые не сделали карьеру. А Зураб для меня сравним разве что только с Гераклом, с героем, который совершил какое-то количество подвигов. Меня поражает его талант, его работоспособность, его безупречная работа во всех видах изобразительного искусства. Я восхищен, я перед ним преклоняюсь. Мы очень дружим, хотя редко видимся, потому что он занят, я занят. Я рад, что он существует в моей жизни и не только в моей.



## Tsereteli's contemporaries speak out

The opening ceremony of Tsereteli's new exhibition at the Arts Gallery on Prechistenka on November 3rd, as expected, drew numerous admirers of his talent.

Among the guests, there were some who, to their amazement, recognized in the master's new series their own portraits.

Really it was a funny experience for onlookers to watch them stand still and stare.

What did they feel facing a monument to them made in their lifetime?

None of them had in fact had any idea of what was going on until Tsereteli had finished and unveiled his sculptures.

Not unprecedented. Auguste Rodin did his 'Victor Hugo' without the writer being aware of it.

Now, the unaware contemporaries this time, at least some of them, took the chance to speak their mind out.

Ilya Reznik

I'm pleased. It's a recognition, I think.

I'm sure we must pay compliments to one another while we're alive, as Okudzhava once sang...

The idea is really worthwhile. It takes some mettle to do so. It's a bit of history that will remain. After all, we are all of us going...

Eldar Ryazanov

I like the whole series. Each portrait is a look-alike. Zurab has chosen the right models. Do I flatter myself? I'm joking but there's some truth in it. There are some who have gone and there are some who are still alive. Well, Zurab did well.

Boris Yefimov

DI: What did you feel to see yourself in bronze?

B.Ye.: Warm and comfortable enough. I



**ДИ:** Как вы отнеслись к тому, что ваш портрет вошел в серию «Мои современники»?

– Все очень неожиданно. Я же не знал. Вообще-то мне Зураб говорил, что делает мой портрет. Ну, я думал, мало ли что, может, шутит. А потом звонок – приходи посмотреть. Ну я приехал и, извините за выражение, опупел. Мне вся серия «Мои современники» очень нравится. Все очень похоже. Удачные модели выбраны. Как я себя похвалил! Это шутка, но тем не менее это правда. Люди, которые ушли, люди, которые живы. В общем, Зураб – молодец.

**Борис Ефимов:**

Серия «Мои современники» – это огромная работа. Зураб Церетели – совершенно уникальный человек, непостижимый, неутомимый. Я поражаюсь его энергии, фантазии, выдумке, его горизонтанам.

**ДИ:** Как вы себя ощущаете в бронзе?

– Довольно уютно, тепло. За свою достаточно продолжительную жизнь (мне идет сто пятый год) в бронзе я никогда не был. Рядом с бронзой бывал, чужую бронзу щупал, но быть самому в бронзе – это даже страшновато. Но раз попал в бронзу – держись!

**Иосиф Кобзон:**

Я этот проект давно ждал. Природная скромность Зураба, к сожалению, не давала возможность показать в широком диапазоне его творчество. Кто-то смотрит на памятник Петра, кто-то на Поклонную гору, но мало кто знает живописца Церетели, а ведь Зураб во всех своих проявлениях оригинален и талантлив. Журналисты по чужому заказу часто пишут всякую ерунду о нем. Особенно молодые журналисты не ведают о диапазоне, широте, таланте этой личности. Кто-то называет его скульптором, кто-то художником, кто-то дизайнером, а сегодня практически вторая за сорок лет выставка, которая позволит ознакомиться со всей широтой творчества Зураба Церетели. Его, как Пиросмани, оценят позже. Я уже как-то говорил: нас никого не будет, а Церетели будет. И останется не в сплетнях и разговорах, а будет в своем творчестве, в своей общественной значимости. Грузин, который поддержал и сохранил Академию художеств России. Без него мне трудно представить Россию, Академию художеств и творчество наших скульпторов, художников.

А что касается вашего вопроса – каково мне в бронзе? Во-первых, я не первый раз вижу себя в бронзе, во вторых – я не «забронзовел». Вопрос не во мне, вопрос в образе. Когда вы приходите к дизайнеру на показ мод, это не значит, что вы можете с подиума снять модель и тут же ее надеть на себя, это дает возможность вам фантазировать. Так же и в портретах Зураба – это не должна быть копия. Должна быть деталь, характерная для образа человека, которого он изваял. Поэтому я не искал в своем образе схожести. Человек захотел создать мой образ, меня не будет, а образ останется, я счастлив. Мало того, что Зураб точно уловил мою внутреннюю суть, но он еще дал возможность поговорить об этом.



just turned four and a hundred but I never saw myself in bronze in my long life. I happened to stand by and touch someone else's bronze monuments. Now it's my turn. It makes me shudder a bit. Once I'm in bronze I must stay put.

Joseph Kobson

What do I feel to see myself in bronze? Well, it's a question of image, not of myself personally. There should be some detail in it which will tell what the man really is. So I don't look for anything look-alike in it. The master had meant to create my image. It will remain when I go. I'm glad.

Zurab has caught the very gist of me. More than that, he's given me chance to talk about it.

Of course there are more contemporaries Zurab hasn't yet immortalized in bronze. And they have something to talk about too, haven't they?

Vyacheslav Zaitsev

Zurab Tsereteli is so bright, so unexpected, so unlike anyone else. I feel so happy whenever I meet him.

I love Zurab and understand him. His talent and his drive are like the Renaissance painters'. Different people may take him differently. But he is a giant, there's no doubt about it.

Mark Zakharov

I am shocked, as before, with the numbers, the sweep, the broad-mindedness, the courage, the adventure of Zurab Tsereteli. What is remarkable is that he is an artist always at work. He sleeps little at night but keeps working. He always does inspired. It takes me a lot of effort to get inspired. Not with him. It seems, inspiration comes on him easily and quickly.



И еще несколько высказываний современников Зураба Церетели, кого, правда, художник еще не увековечил в бронзе, но как знать?..

**Вячеслав Зайцев:**

Зураб Церетели сегодня настолько яркий, настолько неожиданный и настолько непохожий на других. Общение с ним дарит столько радости. Я отношусь к нему как к самому близкому другу, хотя нас связывают чисто творческие интересы. Я в нем нахожу огромной души человека, необыкновенно заботливого, внимательного, готового открыть себя навстречу всем проблемам, которые у меня возникают. Это неумный талант. У нас больше нет такого человека, который бы при такой огромной общественной и благотворительной деятельности сумел поднять Академию, вселив уверенность в будущее в наших академиков, людей заслуженных, но уже не молодых, он дал возможность им иметь хотя бы какие-то деньги – это уже огромное дело. При нем Академия оживила. Мы живем активной насыщенной жизнью. И мы имеем возможность видеть здесь и художников, которые не были востребованы. Я очень люблю Зураба, отношусь к нему с огромной симпатией. И его талант, и его неумность подобны качествам художников эпохи Возрождения. К нему можно по-разному относиться. Но это человек-гигант.

**Федор Конюхов:**

«Мои современники» – это красивая идея.  
«ДИ» – это хороший журнал. Я раньше подписывался, и все подборки журнала у меня хранятся. А я с детства рисовал, учился в Академии изящных искусств в Париже, был графиком, занимался литографией. Теперь – живописью. Но с детства я мечтал о путешествиях. Однако, чтобы быть путешественником, сначала надо овладеть какой-то профессией. Сейчас я хочу воплотить новый проект. Во Франции мой друг художник Ламазур построил большую яхту и устроил на ней что-то вроде галереи-мастерской. Он там сам рисует, устраивает выставки, плюс ходит на ней по миру, заходит в различные порты и продает там работы других художников. Я подумал: а почему наши талантливые художники не могут принять участие в этой акции? Я считаю, что наше искусство должно путешествовать по миру не только по суше, но и по воде, по океану. Галерея на яхте – простая, легкоосуществимая, доступная и окупаемая идея.

**Марк Захаров:**

Я, как всегда, ошарашен количеством, размахом, ширью, удастью, дерзостью Зураба Константиновича. Замечательно, что он работающий художник, по ночам он не спит, а занимается работой, он испытывает постоянное вдохновение. Мне, чтобы вызвать вдохновение, нужно приложить очень много сил. На него оно, наверное, снисходит легко и быстро.

*Материал подготовили  
Екатерина Никитина и Лия Адашевская*



ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ

Процай

2004. Бронза

Владимир Высоцкий

2004. Бронза



## новая экспозиция Зураба Церетели в Галерее искусств

В Галерее искусств на Пречистенке, 19 открыта новая экспозиция произведений Зураба Константиновича Церетели.



Церетели – художник широко известный и признанный в мире, удостоенный многочисленных престижных отечественных и зарубежных наград и званий. Народный художник СССР, Грузинской ССР и Российской Федерации, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий СССР и РФ, Посол доброй воли ЮНЕСКО, член-корреспондент Французской Академии изящных искусств, член-корреспондент Испанской Королевской академии изящных искусств, профессор Брокпортского университета изящных искусств. Церетели – кавалер орденов «Дружба Народов» и «За заслуги перед Отечеством» (Россия), чилийского ордена Габриэлы Мистраль. Он награжден медалью «Вермей» – высшей наградой г. Парижа за вклад в культуру и искусство.

Универсальность и мощь его дара, масштабность личности воплотились в произведениях различных видов и жанров изобразительного искусства, реализовались в грандиозных художественных проектах.

Монументальные композиции и дизайнерские работы Церетели находятся в 16 странах мира: Великобритании и США, Испании и Португалии, Франции и Италии, Японии, Сирии, Турции, Уругвае; станковые произведения – в музейных и частных собраниях России, Грузии, США, Англии, Испании, Швеции и многих других стран. Персональные выставки мастера состоялись в России, США, Франции, Турции и др.

Новая экспозиция представляет собой крупномасштабный художественный проект, который раскрывает Церетели





## the new exhibition at the Arts Gallery

The new exhibition is a grand-scale project. Zurab Tsereteli, an artist as he is, this time has come out as a philosopher and a historian of the arts. His concern this time is mainly about complexities and contradictions in today's social life. Anything he has been addressing in his art is in line with the worldwide mainstream, and the project may be seen as a dialogue between him and masters of different epochs, in a language common to all of them, the language of art.

The show makes us look at Tsereteli's art in a new way. Once again it gives us a feeling of his dynamics, his adventure, his drive to create and invent. Above all, it is an upbeat show. Its atmosphere is one of thrill and joy. Different art forms are deliberately put side by side. So they appear both mutually complementing and singularly individual, making the whole look more dynamic and spectacular.

The focus here is on theme from the Old and New Testaments, which had been presented in epic monumental forms in the atrium before. This time, a series of bronze high reliefs in a chamber format carries on the theme of knowledge of Good and Evil.

There are plenty of paintings on show, varying from the 1970s canvases to the most recent ones dating to 2004.

There are some new paintings in the atrium too, framed with a few biblical-theme bronze high reliefs. Side by side with the famous 15-meter-high «Apple of Love» stand several new sculptures. These are a statue of Peter the Great, a statue of Catherine II and compositions devoted to Vladimir Vysotsky and Joseph Brodsky. In

не только как художника, но и как знатока истории искусств и философа, размышляющего о сложных и противоречивых явлениях жизни современного общества. Творческие поиски художника вливаются в русло мирового художественного процесса, поэтому этот проект воспринимается еще и как диалог с мастерами разных эпох, который мастер ведет на общем для всех них языке – языке искусства.

Не прошло и полутора лет со времени открытия предыдущей экспозиции, как Церетели снова удивляет своими творческими замыслами, способностью претворить их в жизнь.

Выставку на Пречистенке составляют работы разных лет, но многие из них зрители увидят впервые, почти каждый раздел выставки обогатился новыми произведениями.

Экспозиция позволяет по-новому осмыслить творчество Церетели, почувствовать его динамику, характер поисков мастера, его постоянный «драйв» к новациям, обновлению образно-пластического языка. Прежде всего, новую экспозицию отличает мощное мажорное звучание, атмосфера эмоциональной приподнятости, праздничности. Преднамеренное соположение разных видов искусства в одном экспозиционном пространстве подчеркивает взаимосвязь и особенности каждого произведения, экспозиции этот прием придал особую динамику и зрелищность.

Творчество Зураба Церетели при всем многообразии его интересов удивительно цельно. Главные темы, к числу которых относятся сюжеты на тему Ветхого и Нового Завета, возникли еще в 1960-х годах. Работая над ними на протяжении всей жизни, реализуя их в различных техниках и материалах, мастер размышляет о непреходящих ценностях бытия, о жизни человека в его духовной и земной ипостасях.

Художник намеренно повторяет сюжеты и типажи, обращая тем самым внимание зрителя на важность этих тем в его творчестве, внутреннюю взаимосвязь своих произведений, выполненных в разных материалах и видах искусства.

В новой экспозиции стержневой темой, как и прежде, остаются сюжеты из Нового и Ветхого Завета, которые ранее уже были представлены в Атриуме в эпической монументальной трактовке. В новой экспозиции тему познания Добра и Зла продолжает серия бронзовых горельефов на библейскую тему, решенных в камерном формате. Это многофигурные композиции представляют собой пластически иной иконографический извод канонических сюжетов, под них отведены несколько залов экспозиции.

Интересную часть графического раздела экспозиции составили графические листы, посвященные библейской тематике, цветные и монохромные, они выполнены в сложной авторской технике.

Творчество Церетели – это мир эмоций и страстей, сострадания и раздумий, это знание глубинных пластов исторической и культурной памяти человечества – все это претворено художником в современной живописной и пластической системе.

В стилистике его произведений органично и своеобразно соединены традиции культур Древнего Востока и современного Запада.

Живопись в новой экспозиции представлена полно и разнообразно – от полотен 1970-х годов до самых новых, созданных в 2004 году. К живописи художник обращается ежедневно, это его своеобразная творческая лаборатория. В живописной фак-



туре, звучной колористической гамме, энергии мазка, выразительности линии, ассоциативности образного строя отразилась вся неповторимость и страстность натуры мастера, яркость его индивидуальности.

Экспозиционные акценты создают крупноформатные живописные работы, которые задают ритм выставки. Это полотна из цикла «Иерусалим». Массивные рамы усиливают впечатление монументальности этих работ. Рамы входят в образную ткань живописного произведения и обладают собственной художественной ценностью.

Примечательна серия работ, посвященная художникам, которые, по словам мастера, сыграли огромную роль в его творческой судьбе: Ван Гог, Пикассо, Сальвадору Дали. Эти работы соседствуют с фольклорной серией, в основе которой – впечатления детства и юности, а также опыт работы Церетели в этнографических экспедициях. Острохарактерные изображения персонажей наделены жизненной достоверностью, в то же время они глубоко символичны, олицетворяют незбываемые основы народной жизни.

Удивляет способность Церетели видеть красоту в обыденном, умение возвести его в ранг возвышенного, вечного. Сюжеты работ нередко варьируются, развиваются, персонажи «перемещаются» из одной композиции в другую. Но в каждом следующем произведении, следуя творческой воле мастера, они преображаются, входят в новые отношения, наделяются другим настроением. Творчество З. Церетели тесно связано с историей его народа. В молодости он много времени уделял изучению этнографии и археологии, бывал в экспедициях, его память хранит яркие эпизоды, нестандартные образы, неожиданные формы. Воспоминания молодости остаются в памяти, проявляются в снах, служат источником творческого вдохновения. Художнику интересна сокровенная суть человеческой натуры, выраженная через колорит, пластику, ритм, композицию.

Цикл портретных работ пополняется постоянно. Особой теплотой проникнуты образы близких ему людей, друзей, родных, жены художника Инессы – «Инецца и ее дети», «Смотрящая Инесса» и другие.

Одиночество художника в мире, трагизм его бытия воплощены в работах, посвященных Чарли Чаплину. Герои многих произведений Церетели безымянны. «Музыкант», «Шарманщик» – в них словно воплощены состояния души самого живописца, вдохновленного и размышляющего, грустящего и ликующего.

the courtyard of the gallery is Tsereteli's monument to the anti-AIDS campaign.

The series of high reliefs entitled «Our Contemporaries» attracts special attention. The artist has been at it with zest for a long time.

The portrait series as a whole may be viewed as a poem about several 20th-century generations of leading lights.

There is in the show a room worth special mention. It has reproduced the artist's creative atmosphere. Anyone who finds themselves at the centre of the room should have a feeling that they in fact find themselves in the very process of artistic creativity. Tsereteli holds a class in this makeshift studio once a month.





Особая роль в живописном творчестве Церетели принадлежит цветам. Он пишет их постоянно. В них воплощается жажда цвета и солнца, необычайная радость жизни, стремление запечатлеть ускользающую красоту мгновения. В экспозиции натюрморты с цветами играют роль своеобразного камертона – это символы жизни и красоты, потому они естественно сочетаются с женскими образами.

В творческие интересы художника органично включены исторические события, а также судьбоносные события современности. Эти темы он осмысляет и в портретном жанре, и в монументальном творчестве. Его герои – это олицетворение высот человеческого духа, нравственности, воли. На выставке представлены модели монументов, установленных в России и других странах мира – Петру I, Христофору Колумбу, Оноре де Бальзаку, модели памятника генералу де Голлю. Среди скульптурных работ – портрет Матери Терезы и леди Дианы, модели памятника, посвященного жертвам Беслана и другие.

Новые произведения появились и в пространстве Атриума: в обрамлении бронзовых горельефов на библейские темы, рядом с популярным 15-метровым «Яблоком любви» есть новые скульптурные работы – это изображения Петра I, Екатерины II, композиции, посвященные В. Высоцкому и И. Бродскому. Во дворе Галереи находится монумент Церетели, посвященный борьбе со СПИДом.

Существенно пополнилась экспозиция произведениями, созданными в технике перегородчатой эмали, часть из которых превращены мастером в объемные монументальные панно. Церетели возродил и переосмыслил в современном ключе забытое искусство эмали, которое поразило воображение художника еще в молодые годы. В эмалях художник увидел возможности, которые до него никто не использовал, – он применил древнюю технику для декоративных монументальных панно в общественных зданиях и интерьерах.

На выставке широко представлены эмали – серия «Старый Тбилиси», интерпретации сюжетов античной вазопищи, исторических и библейских событий. В последнее время Церетели использует технику эмали для создания объемных композиций. Художнику удалось так усовершенствовать технологию их изготовления, что в некоторых работах взаимопроникновение красочных пигментов практически передает трепетность живописного мазка. В них часто повторяются сюжеты его многочисленных картин и шелкографий. Однако только в эмальерных барельефах и горельефах достигаются переливы цвета и света, игра форм и объемов, позволяющие добиться впечатления особенной глубины и цветности пространства. Несколько залов экспозиции представляют монументальные эмалевые панно библейского цикла. Их отличают величавые ритмы, благородный колорит, торжественность и просветленность образов.

Особое внимание в экспозиции привлекает цикл горельефов «Наши современники», над которым художник давно и увлеченно работает. З. Церетели обладает даром улавливать главные свойства человеческой личности, найти им убедительные художественные детали.

Цикл скульптурных портретов З. Церетели «Наши современники» включает портреты деятелей искусства, с именами которых связаны достижения отечественной культуры начала XX века. Федор Шалапин и Всеволод Мейерхольд, Александр Блок, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Анна Ахматова, Николай Гумилев, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Иван Бунин – эти прославленные имена российской культуры вошли и в ее золотой фонд, и в мировое художественное наследие.

Вполне естественно, что, начав скульптурный цикл с портретов великих предшественников, З. Церетели продолжил его, создав целую галерею «шестидесятников», видных деятелей литературы и искусства этого времени. Художник создает образы тех, кто ему близок духовно – музыкантов, поэтов, артистов. Он отстаивает самоценность, значительность внутренней жизни человека. Персонажи Церетели – это Андрей Дементьев и Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко и Белла Ахмадулина,

Владимир Спиваков и Иосиф Кобзон, Илья Резник и Галина Волчек, Юрий Башмет и Эльдар Рязанов, Георгий Данелия и Жорес Алферов, Борис Ефимов и Михаил Кольцов, Василий Шукшин и Булат Окуджава, Иосиф Бродский и Андрей Миронов, – вот имена тех, чьи скульптурные композиции представлены в экспозиции.

Обращают на себя внимание скульптурные композиции «Петр Великий», цикл «Иерусалим», «Вечная любовь», «В здоровом теле здоровый дух», два портрета мэра Москвы Ю.М. Лужкова – «Дежурный по городу» и «Спортсмен».

Величественные образы Алексия II, Патриарха Московского и всея Руси, Каталикоса-Патриарха всея Грузии Илии II и святого Николая Чудотворца излучают мудрость и спокойствие, благородство и высокую духовность.

Как правило, для изображения всех участников цикла Церетели использует выразительные пластические приемы и характерные для их творчества атрибуты. Для каждой модели Церетели находит только ей присущие особенности жеста, позы, пластику движения, исходя из конкретного зрительного образа. Лица, хорошо известные широким кругам почитателей, узнаваемы. Ряд портретов, выполненных в горельефе, помещены в пространство, ограниченное рамой, это создает впечатление картинной завершенности композиции, а также подчеркивает внутреннюю самодостаточность героя.

Сочетание в одном произведении выразительного скульптурного объема, ритма, цвета, умение формировать пространство позволили художнику создать работы особой эмоциональной насыщенности. Фигуры, созданные в формах монументальной пластики, придали динамичность всему пространству экспозиции.

Вся серия портретного цикла воспринимается как поэма о властителях дум нескольких поколений XX века. Серия «Наши современники» постоянно пополняется все новыми и новыми произведениями. Достоинство этого цикла не только в его художественных качествах, но и в его пафосе – сохранения и преемственности духовных ценностей.

На протяжении всей творческой жизни художник возвращается к теме родного Тбилиси, он разрабатывает ее в разных техниках и материалах. Богатейшая национальная культура, а также мировой художественный опыт автора позволяют ему решать эту тему на протяжении многих лет, варьируя, развивая и совершенствуя. Одна работа дополняет другую, образуя тем самым развернутое историко-поэтическое полотно. В то же время каждое произведение самоценно и представляет собою особый мир, в котором соединились реальность и воображение.

Произведения декоративно-прикладного искусства, текстильные панно эффектно дополняют новую экспозицию.

Несколькими модулями архитектурно-пространственного макета, многочисленными графическими листами представлен проект дизайнерского решения детского образовательно-просветительского «Парка Чудес» в Нижних Мневниках. Его оформление посвящено темам истории мировой и отечественной культуры.

На выставке есть один зал, о котором следует сказать особо. Он воспроизводит творческую атмосферу мастерской художника. Находясь в этом зале, зритель может ощутить свою сопричастность увлекательному творческому процессу. В этой мастерской на выставке Церетели раз в месяц проводит мастер-класс. Кисти и мольберт, неизменные атрибуты художественной лаборатории, всегда наготове. На стенах тесными рядами висят живописные полотна, образуя сплошной яркий ковер. Здесь представлено все многообразие тем и жанров, над которыми работает Церетели – от радостных, мажорных по настроению натюрмортов до глубоких психологических портретов и композиций философского содержания.

Экспозиция позволяет пройти вместе с художником путями поиска и свершений, почувствовать энергию созидания, которой пронизано все творчество Зураба Церетели.

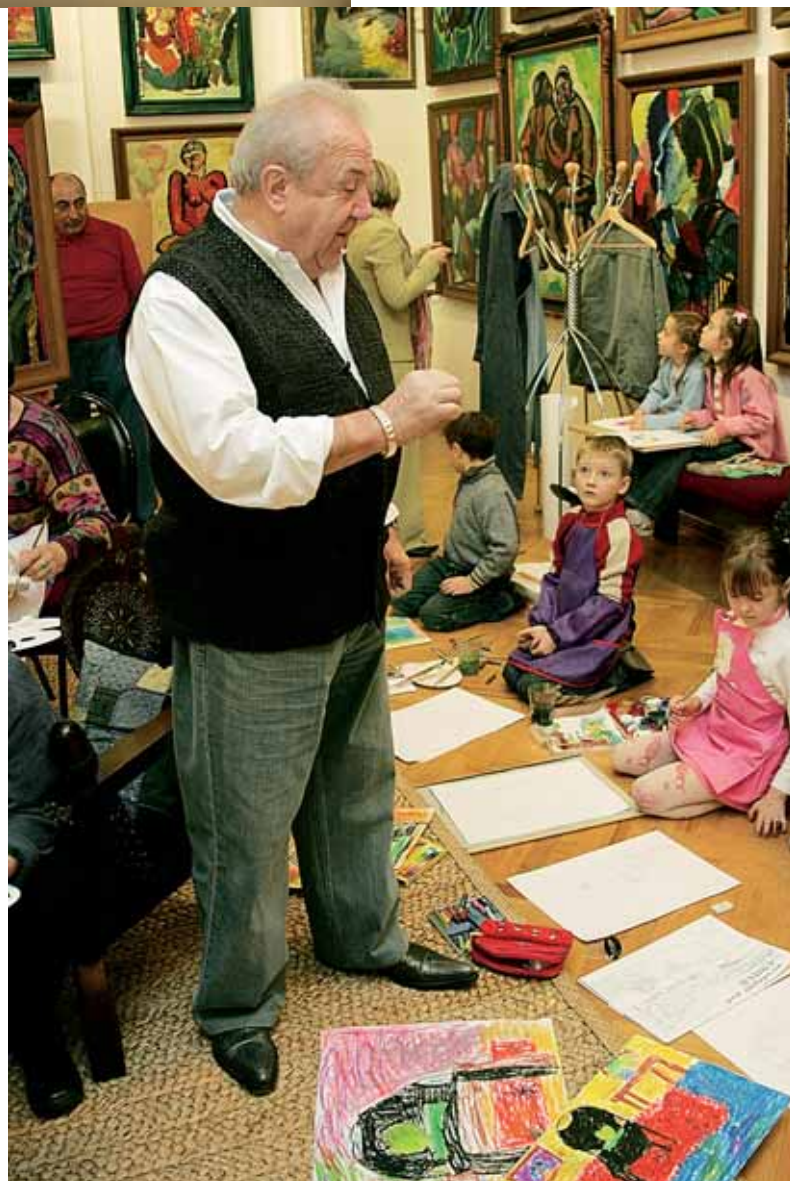


## цветы на красном фоне



**В** ноябре президент Российской Академии художеств З.К. Церетели провел мастер-класс для всех желающих и любящих рисовать. Возрастные, профессиональные рамки не ограничивались. Главное – это желание творить, создавать своими руками маленькие личные «шедевры». Поэтому и группа получилась разнообразной, как говорится, «от мала до велика». На уроке живописи присутствовали и совсем еще юные дарования, и пожилые люди, которым нравится творчество маэстро и которые хотели научиться каким-либо его приемам, а также те, кто впервые попробовал взять в руки кисть.

Церетели создавал свои работы вместе со всеми, и, естественно, помогал советами, что-то подсказывал присутствующим: кого-то направлял словом, кому-то поправлял рисунок, кого-то хвалил.







На этом мастер-классе присутствовала и юная талантливая художница Аля Плахтий. Нам показались интересными ее размышления, впечатления об этом событии.

– Я рисовала цветы, мне хотелось их сделать яркими. Зураб Церетели заметил это и похвалил меня, и еще он сказал, что у меня красивый и смелый красный фон и он тоже любит этот цвет и часто в своих работах делает фон красным. А потом добавил, что не рисовал так, когда ему было восемь лет, и что у меня большие возможности.

Мне его работы тоже очень понравились. Особенно то, что они яркие. Его цветы получились выпуклыми, и мне хотелось их потрогать. Мои были не такими, но у меня не было таких красивых масляных красок, а то бы я свои цветы тоже сделала такими же выпуклыми.

Вообще мы не так долго рисовали, всего два часа, но за это время он создал две картины.

Зураб Церетели добрый. Он похож на морского царя Нептуна – такой же веселый, добрый, сказочный волшебник.

---

## flowers on the red

«I sat painting flowers. I'd like to make them brighter. Zurab Tsereteli saw what I was doing. He said I did well. He said he liked the lovely, dashing background of red I'd made. He said he himself would make something as red in his paintings. Then he added he never painted as well as I do when he was eight. I was making a promising beginning, he said to me.

Zurab Tsereteli looks like Neptune. He's as merry, kind and fairy-looking as the king of the sea.» *(Alya Plakhtii)*





## памяти жертв трагедии в Беслане

Трагедия в Беслане, унесшая жизни сотен невинных людей, из которых большую часть составляют дети, глубоко потрясла весь мир и нашу страну. Первым среди деятелей художественной культуры на это ужасное событие откликнулся в своем творчестве президент Российской Академии художеств З.К. Церетели. Он создал драматическую композицию, главной идеей которой является восхождение детских душ от мирского зла и несчастий к вечному покою. Скульптурная композиция является собой сложную пластическую структуру, во-

бравшую боль и надежды, смерть и устремленность в вечную жизнь. Игрушки в основании монумента создают ощущение, будто дети, игравшие в них, куда-то ушли и сейчас вернутся. Быть может, так хотелось думать родителям, навсегда потерявшим своих детей. Ведь в их сердцах они не умрут никогда. Такова общая гуманистическая направленность этого произведения.

13 октября 2004 г. в Российской Академии художеств (Пречистенка, 21) состоялся показ проекта монумента «Памяти жертв трагедии в Беслане».

## путь к Богу

Первого сентября трое моих маленьких внуков пошли в школу – радостные, нарядные, с букетами цветов. Мы с моим сыном, их отцом, были заняты; детей повела в школу мама. Младшая, шестилетняя Леночка, шла «первый раз в первый класс». Ей была доверена великая честь: проехав вокруг двора на плече старшеклассника, возвестить колокольчиком начало школьного года.

...В это самое время за тысячу верст от Москвы такая же прелестная малышка таким же звонким колокольчиком должна была открыть праздник новой жизни: для таких, как она, – выход из младенчества в школьное детство и отрочество; для таких, как несший ее юноша, – выход из детства и отрочества в молодость, в ответственный мир взрослых... Тот колокольчик был найден позже на окровавленном полу вместе с приготовленными для первоклашек карточками – стихами Маршака:

*Стала курица считать  
Маленьких цыпляток:  
Желтых пять и белых пять,  
А всего десяток...*

Добрые, ласковые стихи, залитые детской кровью...

Не выходит – не из головы, из сердца – непередаваемый ужас тех дней, когда все мы, весь мир, прильнув к телевизорам, жили одним – чудовищной трагедией Беслана. Саднит душу мысль о мамах, бабушках, детях, что были подвергнуты террористами изуверским пыткам и издевательствам в спортивном зале, о близких и родных заложников, что три дня метались около захваченной школы, сходя





с ума от тревоги и неизвестности. Боже мой! Ведь это могло быть с каждым из нас! С МОИМИ внуками, с МОЕЙ невесткой, их мамой, со МНОЙ и МОИМ сыном...

За последнее десятилетие мир пережил много, слишком много террористических актов, погубивших сотни, тысячи ни в чем не повинных людей, детей и взрослых. Но до Беслана человечество еще не знало такого циничного целенаправленного убийства ДЕТЕЙ – самого святого и чистого, что только существует в мире; специально задуманного нападения на ШКОЛУ, уничтожения матерей, учителей.

РЕБЕНОК, МАТЬ, УЧИТЕЛЬ – есть ли что-нибудь выше этих понятий! Что может быть бесчеловечнее, безбожнее, чем посягательство на ребенка, мать, учителя! Никогда еще не являлось нам с такой неопровержимой реальностью: кто бы ни были конкретные инициаторы и исполнители террористического акта в Беслане – за ними стоит мировое ЗЛО, цель которого расколоть мир, вторгнуть человечество в беспросветный мрак войн, крови, ненависти; ОТВРАТИТЬ ОТ БОГА.

Как противостоять злу? Вопрос вопросов, стоящий перед миром. Зураб Церетели – художник до мозга костей, мыслящий и чувствующий категориями искусства, – видит один из путей спасения человечества в художественном творчестве, в высоком гуманистическом искусстве. Под его руками скульптора, художника трагедия Беслана претворилась в пластический образ, проникнутый огромной эмоциональной силой. Бронзовая, изогнувшаяся, как лук, стрела устремляется в небо. На гранитном пьедестале – недоигранные детские игры, недочитанные детские книжки... Нижнюю часть стелы составляют тела убитых, они тяготеют к земле, привносят в монумент чувство непрочности, потери равновесия, опасности обрушения... Но чем выше – тем сильнее, устойчивее и в то же время динамичнее становится движение возносящейся стрелы; мертвые дети оживают, воскресают, обретают крылья, возносятся к Небу, к Богу, единому для всех...

Никакой реквием, никакие самые проникновенные слова не заглушат боли, не зарубцуют кровоточащую рану. Много десятилетий, быть может, тысячелетий будут люди помнить Беслан, как помнится трагедия избияния младенцев царем Иродом в Вифлееме. Но подобно тому, как отпевание покойника в церкви привносит в души скорбящих родных просветляющее чувство близости Божественных сил, так и подлинное искусство способно приблизить, приобщить нас к Богу. Проект памятника в Беслане Церетели без всякой мистики, без малейшего намека на рассудочную литературность своей пластической выразительностью, своим захватывающим ритмом заставляет ощутить непосредственное, младенческое устремление человеческой души к Небу. Трудно найти более убедительный и – не побоюсь сказать – более утешительный зрительный образ для памятника в Беслане, чем эти воскресающие, устремляющиеся ввысь дети-птицы, дети-ангелы. Торжество бессмертия. Победа Добра над Злом.

В течение всего XX века шла воистину апокалипсическая борьба добра и зла; зло вновь и вновь искушало властью тех, кто готов был ему поклониться. Честолюбивые фанатики, отвергнув Бога, покупали владычество ценой страданий миллионов людей, морей крови. Ныне дьявол вновь манит мировым господством обезумевших фанатиков – ваххабитов, требуя с них ту же страшную плату. Расколоть мусульманский мир, поднять мусульман против христиан и христиан против мусульман, возбудить ненависть к людям другой национальности и другого вероисповедания, посеять в душах подозрительность, безверие, панический страх – все это нужно только силам Зла и никому другому. Согласие в людях означало бы конец владычества зла на Земле. МЫ ОБЯЗАНЫ ЭТО ПОНИМАТЬ! Трагедия Беслана, как и трагедия Нью-Йорка, трагедии Израиля, Египта, Ирака, России – прямое следствие мирового разлада, конфронтации, непонимания, нежелания понять...

Монумент Зураба Церетели взывает к нам: «Люди! Будьте людьми! Опомнитесь! Вспомните о вечных, непреходящих ценностях! Обратитесь к Богу!» Известнейший скульптор, Церетели никогда не ждет заказов – неуемная натура мастера, его человеческая совесть побуждают его откликаться на все, что волнует, задает людей; участвовать в жизни общества тем, что ему дано, чем он владеет – своим искусством. Мог ли он не откликнуться на трагедию Беслана всей силой души, всем талантом художника?

Если бы каждый из нас вот так, как Зураб Церетели, считал своим долгом сделать максимум того, что в его силах – как ни малы, ни слабы лично «мои» возможности – мы бы, все вместе, остановили ЗЛО: побороли бы и изуверский фанатизм, и такие «плоды цивилизации», как корысть, бездуховность, свобода от совести, цинизм и эгоистическое равнодушие сытых людей, благодаря которым только и может террор одерживать свои чудовищные победы.

В наши дни необходимо утверждать: мир спасут доброта, способность любить, верить, надеяться. А веру, надежду и любовь способно нести людям ИСКУССТВО.

*Мария Чегодаева*

## tribute to the Beslan victims

The Beslan tragedy leaving a great death toll, mostly children, has shocked the country and the rest of the world.

Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy, is one of the first artists to have responded to it in his work. He has come ahead with a drama-filled sculptural composition. His idea is to show the ascension of child souls away from this world's miseries and atrocities to eternal rest. The sculpture does in fact convey pain and hope, death and quest for eternal life. A few toys at the base of the monument give an impression as if the children who played with them have just left and will be back in a while. Maybe, that's what the parents who have lost their children wish to feel. For their children will never die in their hearts. Such is the humanist message of Tsereteli's new work.

On October 13th, 2004, the draft of the monument «Tribute to the Beslan Victims» was unveiled in the Russian Academy of Arts (No.21 Prechistenka).

## the way to God

There have been a great many terrorist attacks across the world in the past decade, killing thousands of innocent adults and children. But there has been nothing more cynical than the Beslan massacre. It was an attack targeted on purpose at CHILDREN, the purest and most sacred creatures in the world. Moreover, it was an attack planned on purpose to hit a SCHOOL and kill mothers and teachers.

What is to be done to fend off the evil? This is the first-and-foremost challenge to the whole world.

Zurab Tsereteli, an artist all over, who thinks and feels in terms of art, believes one of the ways to saving the humanity is through artistic creativity and high-minded humanist art. He has remoulded the Beslan disaster into a sculpture of lofty emotional impact.

There could hardly be a Beslan-addressed monument more compelling and more impressive than these ascending revived children-birds and children-angles. This is a triumph of immortality. This is a triumph of Good over Evil.

Tsereteli's monument appeals to us all: «Men and women! Be humane! Beware! Remember eternal values! Turn to God!»

*Maria Chegodayeva*



## ГОРЯЧИЙ ХУДОЖНИК. ОБ ОДНОМ ВИДЕ АРТИСТИЗМА

З ураба Константиновича Церетели никто не назовет спокойным созерцателем или тихим лирическим художником. Чтобы описать его способ работы, совокупность его произведений и его творческий тип, обязательно приходится прибегать к таким словам и выражениям, которые связаны с горячностью, беспокойством, поисками, противоречиями, вообще чем-то бурливым и летучим, резким и напористым. Разновекторное и неравномерное движение, вихревые процессы, взрывные эффекты – вот что приходит на ум. Мы знаем художников, которые могли или могут неделями и месяцами колдовать над листом бумаги, куском дерева или пластиной металла. Некоторые мастера именно в таком отшельническом служении добиваются своих лучших результатов. Церетели – диаметрально противоположность. Он за неделю или месяц успевае сделать столько, сколько делают за это время десяток живописцев, скульпторов, графиков и дизайнеров вместе взятых, да еще и пара архитекторов в придачу. К тому же он еще успеет в эти же сроки выступить по телевидению, съездить за границу с той или иной миссией и сделать еще немало разных дел. Разумеется, у него помощников и вспомогательных средств разного рода не меньше, чем у Рубенса или Родена. Но, чтобы дать всем эскизы и задания и далее следить и направлять коллективную работу, тоже нужны время и силы. Нередко самому проще сделать что-нибудь, чем добиться от других выполнения своего замысла.

Впрочем, речь идет не только и не столько о самой работоспособности человека, которому по паспорту считается ныне семьдесят лет. Поставим задачу из области исторической типологии: попытаемся классифицировать Церетели, определить род, вид и семейство. Перед нами творческий тип с определенной генеалогией. Типы художников, сами структуры творческой личности тоже подчинены историческим процессам, они меняются от эпохи к эпохе, от системы к системе...

Самая крупная категория классификации живых организмов называется родом. Родовые черты Церетели очевидны. Он принадлежит к роду мастеров Нового времени, художников непрерывного экспериментаторства, обновления, многоликости и ненасытного освоения средств и перспектив. Основные черты этого большого рода определились на Западе на историческом протяжении от Леонардо до Рембрандта. В русском ареале становление нового большого рода приходится на XVIII век. Петр Первый стал систематически и настойчиво искать таких художников, которые могли бы и город проектировать, и корабли декорировать, и придумать сценарий государственных празднеств и церемоний, и вообще могли бы пластически обрамлять новую жизнь – жизнь стремительную и поворотливую, когда невозможно и глупо спать, скучать и лениться. Если бы такой заказчик был у Церетели, то последний, вероятно, мог бы развернуться еще более масштабным образом. Трудно сомневаться в том, что президент новой Российской Академии художеств мог бы устроить декорации и костюмы массовых празднеств и проектировать парковые ансамбли, и делать многое другое.

В своем собственноручном наброске наставления для юношества Петр Первый записал, что ныне человек должен быть «прилежен и беспокоен, подобно как маятник». Эта родовая характеристика (беспокойство и неусыпное искание возможностей и перспектив помимо имеющихся) реализовалась в разных видах существа, именуемого художником. Если общая родовая характеристика относится к уровню антропологии («человек беспокойный»), то видовая характеристика связана скорее с социальными и культурными параметрами. Рядом с художниками-бунтарями и художниками-нонконформистами существует в искусстве Нового времени вид художников придворных или, позднее, художников общественно ангажированных.

Они, если брать их общие родовые свойства, на месте не стоят, одним делом не занимаются, а берутся за множество дел и экспериментируют то в одной области, то в другой или третьей. Но это делается не в борьбе с обществом, не в поисках новых путей и языков, а в служебном модусе. Видовая черта – социальная «заказанность», служение определенной группе или классу общества. Так универсалист и беспокойный человек Ломоносов служил верхам российской государственной элиты своими техническими идеями, образовательными проектами, стихами и мозаиками. Живописец, график и скульптор Домье работал на либеральную интеллектуальную столичную среду, он был, так сказать, художник вольных парижан. От классовых привязок никуда не денешься. Церетели, по видовым характеристикам, – мастер зарождающегося нового политического класса России. Это сообщество крупных администраторов, политиков национального и регионального уровня, некоторых технократов

an artist  
of exceptional  
fervour.

trying to define  
an artistic  
phenomenon

Zurab Tsereteli is neither a serene contemplator nor a peaceful lyric. Anyone trying to define his way of work, his assemblage of achievements or his type of creative nature cannot help using words and phrases denoting fervour, agitation, adventure, contradiction, in short, something boisterous and volatile, abrupt and challenging. Movements of different vectors and of different scale, whirlwind processes and explosion effects inevitably come to one's mind.

He'd better pause sometimes, without hasting to start a new painting or making sketches of a next sculpture. Just take a pause and think a bit. No one has suggested he should do so because we know it's no use giving him such advice. He appears beside himself. He appears being guided by a Faustian spirit of anxiety and adventure, a spirit of absolute lack of contemplation and maximum creative drive. He never wastes a minute without making a stroke of pencil or brush. He appears engrossed, totally and unconditionally, in a culture of agitation. His own genius will never let him be what he is not, even for a bit. The paradox is obvious enough: a free artist who creates by intuition, without knowing any yoke, is at the same time pre-determined in his work by his own historical genetics: the substratum of the new times, the specifics of life in Russia today and the legacy of post-Soviet poly-stylism.

*Alexander Yakimovich*





ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ

Петр I

2004. Бронза

«В здоровом теле – здоровый дух»

2004. Бронза

и идущих за ними слоев среднего класса. Понятно, что интеллектуальное меньшинство, радикальные «актуалы» и другие носители особых претензий обязательно будут упрекать таких художников за всеядность, эклектизм и другие нарушения высоких требований вкуса.

Подобные упреки неизбежны, но бесполезны. Церетели работает от лица и ради новых людей успеха и власти в России, от лица и ради очень пестрого и причудливого конгломерата психических свойств, вкусовых ориентиров, образовательных уровней. Тут и рыбные предприниматели Дальнего Востока, и генералы Генштаба, и московские строительные подрядчики, и живое воплощение стройподрядчика во главе городской администрации – Лужков. Новая экономическая, политическая и административная элита должна кристаллизоваться десятками лет, чтобы превратиться в нечто определенное. Пока что новая русская элита денег и власти отличается от аналогичных элит Запада прежде всего своей гетерогенностью. Это элита с тысячей лиц, миллионами несходных и разноречивых желаний и устремлений.

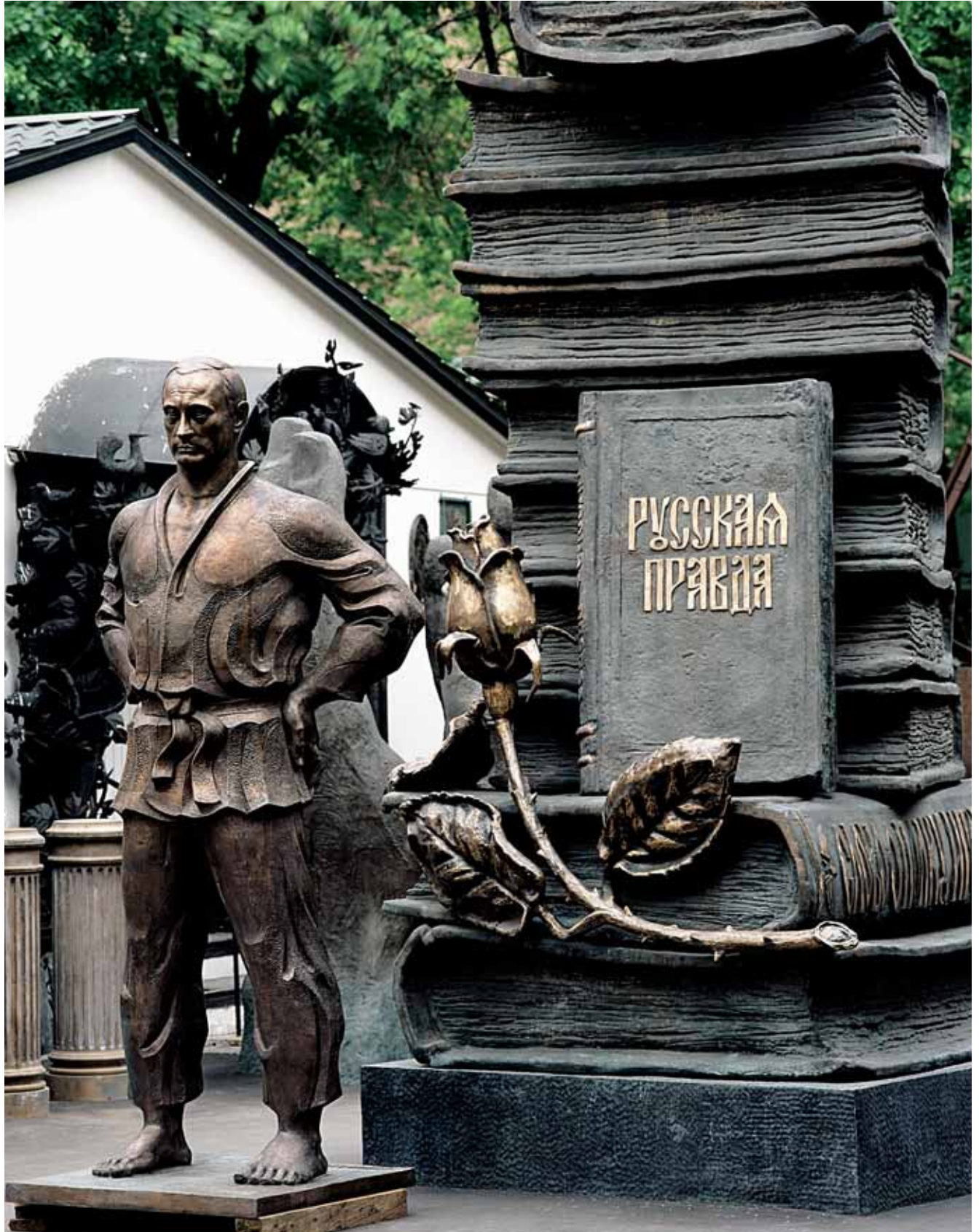
Принимая на себя функцию общественного художника в такой ситуации, невозможно обладать строгим и единообразным стилем. Тут нужен художник с тысячей лиц, художник всех возможных регистров. Понятно, само собой, что при таком подходе к делу многократно умножаются риски и потери. Если бы Церетели работал над одним портретом месяцев

шесть, а над эскизом для памятника несколько недель, тогда это был бы, вероятно, представитель иного вида. Если бы он был сторонником ясно определенного «изма» или пропагандистом особо оригинальных индивидуальных принципов, то его востребованность была бы на несколько порядков меньше.

Он работает, разумеется, с пылом и полной верой в полноценность своей работы; он экспансивный и экстравертный. Его социокультурная видовая привязка ему самому, быть может, не ясна и не важна, и слава Богу. Никакой художник не мог бы работать, если бы создавал, что за ним стоит определенный социально-политический интерес, стоит общественная группа. Художнику надо верить в то, что он действует во имя Искусства с большой буквы, своей страны, своего народа. Но неумолимая культурология подсказывает более точный адрес. Искусство власти, успеха и денег в молодой России двадцать первого века соответствует параметрам того, другого и третьего. Тут много энергии, изобилие идей и полный плюрализм вкусов. Церетели переходит, а точнее перелетает от стилистики православной иконы к чувственной телесности роденовского типа; он не знает удержу и не соблюдает никаких границ и запросто смешивает мифологию с повествовательным жанром, а символику наделяет натуралистическими подробностями.

Последняя рубрика нашей классификации – семейство. Тут надо го-





ворить о привязках к более локальным явлениям советской и русской художественной жизни соответствующего периода. Церетели вырос из позднесоветской художественной среды. Она еще была нерасколотой, как бы имперской, но все более либеральной. Быть может, моя рубрикация покажется в этом пункте спорной, но я бы отнес артистический типаж Церетели к семейству позднесоветских «семидесятников». Имеются в виду не официальные и не подпольные художники брежневских времен, а обширный пласт полупризнанных наверху, но поддерживаемых на местах мастеров. Тогда мы их наблюдали в пространстве от Риги до Алма-Аты, от Одессы до Тбилиси. Они были весьма динамичны, лабильны и многовалентны. Они поворачивались к разным идеологиям и стилям, они уходили то в сакральные знаки древности, то в новые технологии, то в классический авангардизм, то еще в какие-нибудь Палестины.

Мы знаем таких плюралистов и многостаночников в разных видах искусства России – от скульптуры до фотографии и искусства объектов. Среди таких всехудожников и универсалов Церетели выделяется особыми характеристиками. Нельзя сказать, что он оказался самым способным или самым разносторонним из всех. Он продолжает работать в области пластических искусств как таковых и не переступает в области более технических искусств или искусств «подрывных», антимузейных. (Другие универсалы и полистилисты конца двадцатого века отличались как раз такими

«уходами» в неканонические техники и методы.) Но зато в делании вещей традиционными методами именно Церетели воплотился самым всесторонним образом. Он увлеченно работает в масштабах от детской ладошки до многоэтажного дома и в стилистике от иконы до сюрреализма. Среди прочих мастеров музейно-выставочного и монументально-урбанистического искусства он оказался самым изобильным и многообразным.

Может быть, ему следовало бы иногда останавливаться и не писать в горячке очередную картину, не набрасывать эскиз очередной скульптуры, а предаться размышлениям, спросить себя – «что я делаю, как я делаю». Но такого совета никто ему не дает, и это было бы бесполезным делом – давать такие советы. Он как будто сам себе не принадлежит. Им руководит фаустовский дух беспокойства и поиска, дух абсолютной несозерцательности и предельной творческой энергичности. Ни минуты без штриха или мазка. Культура беспокойства владеет им полностью и безраздельно. Его род, вид и семейство не дадут ему быть хотя бы немного не таким, каков он есть сейчас. Тут перед нами очевидный парадокс: свободный художник, который творит по наитию и не слушается узды, но притом предопределен в своем искусстве своей исторической генетикой – субстратом Нового времени, спецификой теперешней российской жизни и наследием позднесоветского полистилизма.

*Александр Якимович*





## РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

# немцы и Академия художеств XVIII – начало XX веков

**В** преддверии своего 250-летнего юбилея Российская Академия художеств представила масштабную ретроспективную выставку «Немцы и Академия художеств. XVIII – начало XX веков». Галерея искусств, Пречистенка, 19. С ноября 2004 года – по февраль 2005 года.

Экспозиция построена на материалах фондов старейшего художественного собрания России – Научно-исследовательского музея Академии и Музея-квартиры И. Бродского (Санкт-Петербург).

В состав выставки вошло более 200 произведений живописи, графики, скульптуры, а также архитектурные проекты и модели, многие из которых зрители увидят впервые. Год назад эта выставка с огромным успехом была показана в Санкт-Петербурге к 300-летию северной столицы.

Выставка внесла достойный вклад в изучение истории создания архитектурных и живописных шедевров в Санкт-Петербурге, определивших облик этого города. Экспозиция представляет сведения о немцах, связанных с Академией художеств

Х. Д. РАУХ

Портрет принцессы Александрин

1821. Гипс тонированный

НИМ РАХ

К. Э. БИРМАН

Праздничный вид улицы в Лондоне.

Виды европейские

1830–1850

НИМ РАХ





на протяжении второй половины XVIII – начала XX веков. Немцы появились в Петербурге с первых дней его основания, и немецкая диаспора со временем стала самой многочисленной. Ее представители работали в самых разных областях – науке, искусстве, ремеслах. Постепенно вокруг Академии сформировались целые династии – многочисленная семья живописцев Венигов, живописцы и знаменитый скульптор Клодты, скульпторы Залеманы, Брюлловы (живописцы Карл и Фридрих, архитектор Александр), архитекторы А. Штакеншнейдер, братья Тоны.

В состав экспозиции вошли произведения художников из различных немецких земель, работавших в России по контракту и исполнявших заказы Двора (гравера Г.Ф. Шмидта, первого руководителя гравировального класса Академии художеств, живописца и реставратора И.Ф. Гроота, возглавлявшего в ней «класс зверей и птиц», живописца Т. Руппрехт, писавшей портреты великосветских особ).

Представлены также работы тех художников, кто не был в России, однако их картины и рисунки попали в собрание Академии. В их числе – полотно А. Кауфман «Спящий младенец Сервий Туллий», написанное в Риме по заказу Екатерины II, картоны для росписи свода потолка Кабинета манускриптов Библиотеки Ватикана в Риме, выполненные одним из теоретиков классицизма А.Р. Менгсом. Они были подарены Академии Екатериной II и служили воспитанникам эталоном классического рисунка.

Среди произведений, которые зрители увидели впервые, – два больших декоративных панно пейзажиста-романтика, выпускника Берлинской академии художеств К.С. Бирмана «Вид на собор св. Петра в Риме» и «Праздничный вид улицы в Лондоне». Они были отреставрированы специально к открытию выставки. Уникальность этих работ в том, что эти произведения внушительного размера (230x300) выполнены клеевыми красками на бумаге.

Представлены в экспозиции фрагменты росписи Помпейского зала дачи А.П. Брюллова в Павловске, созданные по эскизам архитектора в 1837–1839 гг. немецким декоратором И. Дроллингером. Дача сохранилась до сих пор, но роспись была вырезана со стен в 1930-е годы и поступила в музей в виде фрагментов в дар от потомков Брюллова в 1939 г.

Кисти К. Брюллова принадлежит портрет итальянской певицы, выдающейся сопрано своего времени Фанни Персиани. Портрет написан вскоре после завершения картины «Последний день Помпеи», принесшей автору шумный успех и многочисленные заказы. Над портретом Персиани, как и над рядом других произведений, прославленный мастер работал на загородной вилле в Комо, у своего ближайшего друга и почитателя графини Ю. П. Самойловой.

У Академии была традиция принимать в число почетных любителей и почетных членов иностранных художников, ученых, представителей правящих домов Европы, влиятельных любителей искусства. На выставке представлены портреты прусского принца Фридриха Вильгельма, посетившего Академию в 1780 г., и портрет директора Академии художеств барона П.Ф. Мальтица.

В скульптурной части экспозиции – работы известных мастеров, почетных вольных общников петербургской Академии. П.К. Клодт фон Юргенсбург, скульптор который известен широкой аудитории как автор конных групп на Аничковом мосту, памятника Николаю I на Исаакиевской площади, памятника И.А. Крылову в Летнем саду в Санкт-Петербурге, преподавал в Академии и заведовал ее литейной мастерской. На выставке представлены портрет Николая I, модели монумента русскому Императору в бронзе работы П.К. Клодта.

К числу уникальных экспонатов выставки относятся также и архитектурные модели. В Музее Академии художеств имеется редчайшая по значимости коллекция архитектурных моделей. На выставке можно видеть модель Благовещенской церкви лейб-гвардии Конного полка по проекту К.А. Тона, модели дворцового комплекса Альгамбра близ Гренады П.К. Нотбека, а также бронзовую модель лютеранской церкви на Невском проспекте, сооруженной в Петербурге в 1830-х годах по проекту А.П. Брюллова, выполненную к всемирной выставке в Париже в 1867 г.

Впервые экспонируется и неосуществленный проект ограды Летнего сада с тремя триумфальными воротами инженера и архитектора В. фон Треттера. Проект представлен частично, т.к. длина ограды достигала 18 метров. По чертежам В. Фон Треттера в Петербурге в начале 1820-х годов были сооружены Банковский, Львиный, Почтамтский, Пантелеймоновский и Египетский мосты.

Архитектура второй половины XIX века представлена именами М.Е. Месмахера и Г.Д. Гримма. Месмахер, с 1879 г. ставший директором Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, работал над оформлением интерьеров дворца президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной и перестроил дворец его брата, великого князя Алексея Александровича, на набережной реки Мойки.

Выставка отдает дань немецким мастерам, посвятившим себя подготовке молодых русских художников в стенах единственного высшего художественного учебного заведения в России, и архитекторам, внесшим большой вклад в развитие русского зодчества второй половины XIX века.

## Germans and the Academy in the XVIII – early XX centuries

On the eve of its 250th anniversary, the Russian Academy displayed a large-scale retrospective entitled «Germans and the Academy in the 18th-Early 20th Centuries».

The exhibition has drawn upon the country's oldest art collections – the Academy's Research Museum and the I.Brodsky Museum-Flat (St Petersburg). On show are more than 100 paintings, works on paper, sculptures, and architectural projects and models, most of them displayed to the public for the first time ever.

The exhibition informs the public of the German citizens who were associated in one way or other with the Academy throughout the second half of the 18th and early 20th centuries. First Germans arrived soon after the Academy was founded and with time the German community grew larger than any other. They worked in various fields – science, arts and trades. Gradually whole dynasties arose around the Academy, including the Wenigs, a numerous family of painters, the Klodts, painters and famous sculptor, the Zalemans, sculptors, the Bryullovs (the painters Karl and Friederich and the architect Alexander), the architect A.Stakenschneider and the brothers Ton.





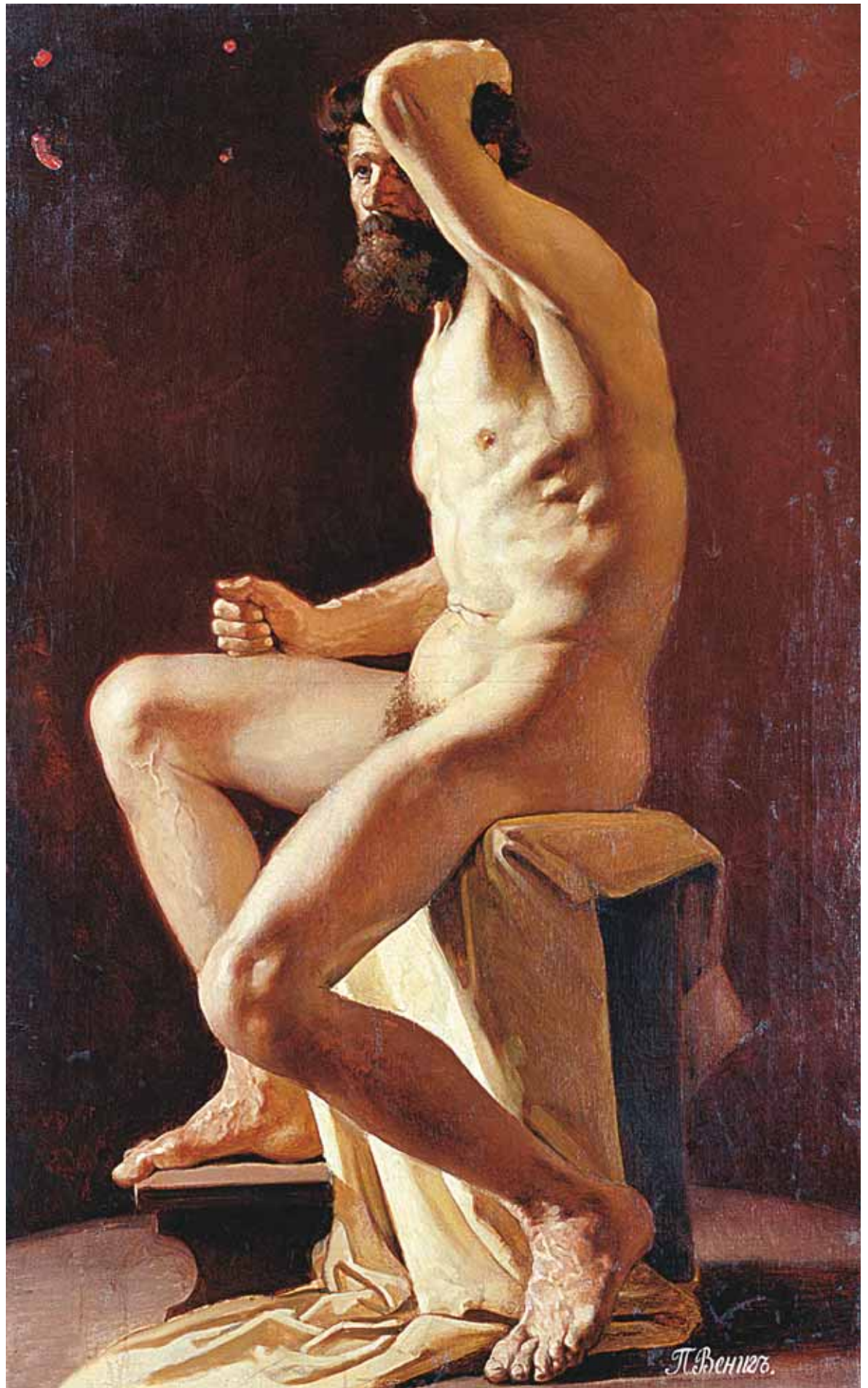
Ф. П. Рос(?)

Пастух со стадом

Холст, масло

НИМРАХ





П. В. ВЕНИГ

Натурщик сидящий

1871. Холст, масло

НИМ РАХ





НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК XIX ВЕКА

Портрет великой княгини  
Марии Николаевны

Конец 1850-х – начало 1860-х

*Холст, масло*

Н И М Р А Х





М. К. КЛОДТ

Вид на острове Валааме

1855. Холст, масло

НИМ РАХ



# Императорское Высочество, герцог Максимилиан Лейхтенбергский – президент Академии

Лейхтенбергский Максимилиан Евгений Иосиф Наполеон (1817–1852) – герцог, младший сын вице-короля Италии, пасынка Наполеона, Евгения Богарне и дочери короля Баварии, принцессы Амалии Августы. Воспитанный под руководством матери, одной из просвещенных представительниц своего времени, получил разностороннее образование. Поступив на военную службу лейтенантом, вскоре стал командиром 6-го кавалерийского полка. В 1837 г. по поручению короля приехал из Мюнхена в Петербург на большие кавалерийские маневры. Был принят при дворе, сопровождал Николая I в его поездке в Одессу, посетил Константинополь, Смирну, Афины. В 1839 году женился на великой княжне Марии, старшей дочери Николая I, даровавшего герцогу титул «Императорское Высочество». Назначен генерал-майором русской службы и шефом гусарского полка, впоследствии командовал 1-й гвардейской легко-кавалерийской дивизией. Отличался широкой интересом. Занимался научными изысканиями в области электрохимической металлургии, гальванопластики, обособывая на опытах идеи гравирования с гальванопластических досок, интересовался минералогией, горным делом и естественными науками. С 1839 г. – почетный член Академии наук. С 1842 года – почетный любитель Академии художеств. В 1843–1852 гг. президент Академии художеств и председатель Общества поощрения художеств. С этого времени президентами Академии художеств назначаются только лица императорской фамилии.

Ценнейшая коллекция произведений искусства, унаследованная герцогом от отца, украсила интерьер Мариинского дворца, построенного придворным архитектором А.И. Штакеншнейдером и поднесенного Николаем I молодым супругам в качестве свадебного подарка. Среди других произведений, преимущественно итальянской школы, находился графический картон, представляющий копию-реконструкцию «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Выполненный по заказу Евгения Богарне в величину оригинала миланским художником Дж. Босси, он послужил основой для живописного полотна, воспроизведенного в мозаике для «сохранения великого творения на века» римским мозаичистом В. Рафаэлли. Уникальный картон вошел со временем в состав академического собрания как один из лучших образцов глубокого изучения наследия художников прошлого.

Герцог Лейхтенбергский, будучи занят «по военной линии», поручил исполнять свои обязанности в Академии вице-президенту графу Ф.П. Толстому.

При Лейхтенбергском Академия художеств с постоянным вниманием относилась к нуждам существовавших и вновь созданных специальных учебных заведений – Московской художественной школе и частным рисовальным школам в Саранске, Варшаве и Киеве, – снабжая их методически и учебными пособиями, оригинальными и копийными работами академистов, которые, как сообщалось в одном из «благодарственных» писем, – «дают способ нашим ученикам облагородить свой вкус и получить эстетические понятия об истинно прекрасном /.../ влияние их отразится в трудах наших воспитанников /.../ давая всему у нас обучению класси-

ческое направление, согласное с видами Академии»<sup>1</sup> Внимательно относясь к нуждам художников, Лейхтенбергский неоднократно помогал одаренным юношам в их стремлении заняться искусством. Так, назначенный в 1844 г. главным управляющим института горных инженеров, во время поездки на Урал для осмотра горных заводов, он, «заметив способности к художеству в крепостных людях /.../ исходатайствовал увольнения им из крепостного сословия, для поступления в Академию»<sup>2</sup> В 1849 г. во время плавания на яхте «Камчатка», отвезившей больного герцога для лечения на остров Мадейру, он заинтересовался рисунками и этюдами молодого офицера А.П. Боголюбова. При содействии Лейхтенбергского состоялось знакомство с К.П. Брюлловым, одобрившим показанные ему работы. Сам Лейхтенбергский заказал Боголюбову альбом акварелей «всего интересного, увиденного во время путешествия» и позировал Карлу Брюллову для портрета, который по свидетельству А.П. Брюллова был с восторгом принят в Петербурге. В 1850 г. на обратном пути, прощаясь с Боголюбовым, президент рекомендовал ему сменить профессию: «Чем быть дюжинным офицером – будьте художником». В том же году, оставив «лестную службу» на царской яхте, Боголюбов поступил в Академию художеств.<sup>3</sup>

В 1851 г. по инициативе Лейхтенбергского в залах Академии художеств открылась первая в истории отечественного искусства «Выставка художественных произведений и редких вещей из частных собраний». На ней экспонировался ряд живописных полотен и графических листов, как русских, так и западноевропейских художников из коллекции герцога. Устроенная с благотворительной целью в пользу кассы Общества посещения бедных, она имела значительный успех у современников.

Следуя традиции благотворительности, Лейхтенбергский стал одним из главных учредителей Больницы для приходящих, названной в его честь Максимилиановской.

*Луиза Целищева*

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 1827. Л. 12

<sup>2</sup> Отчет ИАХ за 1845–1846 гг. СПб., 1846. С. 4

<sup>3</sup> Огарева Н.В. Летопись жизни и деятельности художника А.П. Боголюбова. – Саратов, 1988. С. 19–20.



## His Imperial Highness Maximilian de Beauharnais, Duke of Leuchtenberg, as president of the Academy



И. А. КАБАНОВ

Портрет президента Академии художеств  
(1843–1852), герцога Максимилиана  
Лейхтенбергского

1866. Холст, масло

И И М Р А Х

Maximilian Joseph Eugene Napoleon de Beauharnais, Duke von Leuchtenberg (1817–1852) was the youngest son of Eugene de Beauharnais, viceroy of Italy for Napoleon I, who was his stepfather, and Princess Amelia Augusta, daughter of King of Bavaria. He got versatile education under the tutorship of his mother, one of the most enlightened women of the time. He joined the armed services as lieutenant and before long took command of the 6th Cavalry Regiment. In 1837, he was ordered by the king to leave Munich for St Petersburg to see grand-scale cavalry manoeuvres. He was entertained at the court, and accompanied Nicholas I during his trip to Odessa, visiting later Constantinople, Smyrna and Athens. In 1839, he married Mariya Nikolaievna, Grand Duchess of Russia. Granted the title of Imperial Highness, he was appointed in command of a Russian hussar regiment in the rank of major general. Later he was in command of the 1st Guards Light Cavalry Division. A man of wide-ranging pursuits, he did scientific research in electro-chemical metallurgy and galvanoplastic metallization. In particular, his experiments proved the possibility of using galvanoplastic plates for engraving. He was also interested in mineralogy, mining and natural sciences. From 1839 he was honorary fellow of the Academy of Sciences and from 1842 honorary connoisseur of the Academy of Arts. From 1843 to 1952 he was president of the Academy of Arts and chairman of the Arts Encouragement Society. From that time onwards, only members of the imperial family were appointed president of the Academy of Arts.

Luiza Tselisheva



## беседа перед «психеей»

О творчестве художника, действительного члена РАХ, члена Президиума РАХ Альбины Георгиевны Акритас беседуют Мария Андреевна Чегодаева – кандидат искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института Министерства культуры РФ и НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ и Ада Дмитриевна Сафарова – кандидат искусствоведения, главный редактор журнала «ДИ».

**А.С.:** Мы знаем живопись Альбины Акритас, ее графику, перед нашими глазами сейчас ее монументальная работа, мы также знаем ее книги стихов. Давайте попробуем рассмотреть творчество художника не по отдельным видам его деятельности, а в целом как проявление талантливой личности. Как бы вы могли охарактеризовать в целом творчество Альбины Акритас?

**М.Ч.:** Ее творческие проявления органичны ей как человеку, как личности. Все, что она делает, по сути, складывается в автопортрет. Она очень искренний художник: я не знаю абсолютно ни одной работы, сделанной для денег, славы, конъюнктуры, работы, сделанной вопреки ее художническим интересам. Все, что она делает, может нравиться или нет, быть удачным или нет, но это, говоря высокопарным стилем, всегда веление сердца. И это очень привлекает в Акритас как в художнике и человеке. Она очень яркий, очень эмоциональный человек. Мне представляется, что в ней сильна ее греческая кровь, со всеми присущими современным грекам чертами – темпераментом, увлеченностью, напористостью. Акритас – интересный человек, привлекательный, с ней интересно говорить, о ее искусстве можно спорить: интересные люди никогда не бывают однозначными, легкими, простыми.

**А.С.:** Мы с вами находимся в Белом зале Президиума Академии художеств, перед нами ее монументальная роспись. Античная тема как бы подтверждает ваше упоминание о греческих корнях и интонациях характера Акритас. Но вряд ли росписи выражают только эти особенности Акритас. Какие черты еще они добавляют к ее автопортрету?

**М.Ч.:** Эти росписи, возможно, наиболее полный портрет Акритас, они выражают всю ее: и ее поэтичность, и ее живописное мастерство, ее почерк художника, ее мазок, ее фактуру, ее рисунок, т.е. ее пластически-ритмические характеристики человека. Возможно, здесь можно найти даже ее слабости. Чувство цвета – это ее безусловное до-







стоинство, здесь оно выражено очень явственно, она умеет им владеть, очень красивы ее вещи. Возможно, в монументальной работе меньше возможности проявить эти качества, но все же здесь явственно видно, как любит она плоть живописи. Мазок Акритас всегда сочный, вкусный, оригинальный, сложный. Акритас любит прибегать к разным техникам, не считаясь с их трудоемкостью. Эти техники нужны ей, чтобы проявить возможности самого мазка.

**А.С.:** Я согласна, мазок у Альбины не только средство, но и содержание искусства. Рассматривать его доставляет эстетическое удовольствие, и в то же время именно мазок позволяет разглядеть в работе проявление автора – живого человека со всеми внутренними ритмами его жизни. В движениях руки она выявляет эмоциональные волны, энергию мысли. Интонационное богатство ее мазков – особая тема.

**М.Ч.:** В монументальной работе это можно проявить в меньшей мере, но и здесь, посмотрите, каждый мазок, каждый нюанс цвета переливается как мозаика. Посмотрите, какой белый – он переливается перламутром, дымчатостью, аккомпанирует другим цветам.

**А.С.:** Вы давно знаете Акритас, я знаю ее меньше. Как бы вы могли охарактеризовать путь, который она прошла как художник? С чего она начинала и к чему пришла? Был ли ее путь динамичным или плавным?

**М.Ч.:** Я не знаю ранних этапов творчества Акритас, я сужу о ней как о художнике уже по итоговым работам. Это не обязательно последние, иногда и ранние, но те, которые она считает нужным показывать сейчас, т.е. те, которые не противоречат ее сегодняшним идеалам творчества, это те работы из прошлого, которые и сейчас ей дороги. Но как зре-

АЛЬБИНА АКРИТАС

Испания

1998

Бумага,  
смешанная техника

## talking in front of Psyche

Albina Akritas is fellow of the Russian Academy of Arts and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts. Her work was recently discussed by Mrs Maria Chegodayeva, MA, fellow of the Russian Academy of Arts, member of the Presidium of the Academy of Arts, leading research worker of the Russian Ministry of Culture's State Research Institute and the Russian Academy of Arts' Research Institute of Theory and History of Visual Arts, and Mrs Ada Safarova, MA, editor-in-chief of the magazine DI.

**A.S.:** We're well familiar with Albina Akritas's paintings and works on paper. Her monumental work is here, in front of us. We also know her books of poetry. Let us try and view what she has done as a whole, not as separate art forms, - as the expression of a single talented personality. How could you describe her art as a whole?

**A.S.:** We're now in the White Hall of the Academy's Presidium. Akritas's monumental mural is just in front of us. Its theme of antiquity seems to confirm what you said about the Greek origins and intonations in Akritas's character. Certainly there's something more to it than that. What else do they reveal to her self-portrait?

**M.Ch.:** These murals are perhaps the most comprehensive of her self-portraits. They reveal everything: her poetry, her craftsmanship, her idiosyncrasy, her brushwork, her texture and her manner of drawing. In short, her plastic and rhythmic individual features as a human being.

**A.S.:** Akritas has recently been very active as a poet. Don't you think the possibilities of painting seem too small for her to



лый художник Акритас, судя по всему, сложилась быстро, резких слов не было. Ранние вещи несут те же черты, что и работы, возникшие за последние десять лет.

**А.С.:** Акритас сейчас очень активно проявляется как поэт. Как по-вашему, ей не хватает возможностей живописи, чтобы что-то проговорить, проявиться? Как вообще рассматривать этот переход из одного вида искусства в другой?

**М.Ч.:** У меня нет ощущения, что у Акритас не хватает возможностей выразить себя в изобразительном искусстве, и творческие возможности и профессиональные умения дают здесь ей полную свободу. Ее изобразительное творчество востребовано, поэтому нельзя сказать, что к поэзии ее подталкивает нереализованность художника. Нельзя сказать, что ей как художнику чего-то не хватает. Думаю, что поэзия – это органичная потребность души. Ее натура, ее лиричность, ее женственность напрямую не могут быть до конца высказаны языком изобразительного искусства. Для себя пишут многие, и художники в том числе. Но Акритас поэт и хороший поэт. У меня ощущения, что это другая ее ипостась.

**А.С.:** Среди художников довольно часты примеры, когда ищут проявления в разных видах и не только изобразительного искусства, но и в общественной деятельности, педагогической работе и пр.

**М.Ч.:** У художников очень распространен такой вид словесного творчества как манифест, такое высказывание о своих философских представлениях.

**А.С.:** Но манифест – это, по сути, продолжение художнического проявления. А у Акритас стихи – это продолжение ее художнического видения или это все же литература?

**М.Ч.:** Я чувствую поэзию ее живописи и вот это ее монументальное панно, у которого мы разговариваем, тоже поэзия. Но все же ее стихи это поэзия иного порядка. И тем не менее – перед нами всегда один человек – Акритас, которая вот так себя выражает. Мне кажется, возможно это мои домыслы, что в поэзии больше находит выражение ее женское начало. Она женщина глубоко чувствующая, красивая, со своими лирическими, романтическими переживаниями. Изобразительное искусство мало годится для выражения летучих, подвижных состояний. Поэзия больше к этому расположена.

**А.Д.:** Она очень смела в поэзии, ее не заботит, «из какого сора» растут ее стихи. На мой взгляд, ее стихи – это глубоко прочувствованная повседневность. Из простого течения жизни она извлекает лирику. Такое проживание повседневности, конечно, невозможно в изобразительном искусстве, может быть, только в фотографии.

**М.Ч.:** Женщина гораздо тоньше мужчины проживает повседневность.

**А.С.:** Да, фактуру жизни женщина воспринимает тоньше, видит в ней больше нюансов, деталей, а, следовательно, и смыслов.

**М.Ч.:** Это иногда становится бедой женщин, они теряются в этой многослойности, повседневности.

express or spell out something she wants?

How can transition from one art form to another be treated at all?

**M.Ch.:** I think poetry comes to her naturally. The language of visual art seems not enough to spell out directly her nature, her lyricism and her femininity. Many people write verses to express themselves. So do some painters. But Akritas is a real poet, and a good poet at that. I feel it's just another side to her talent.

**A.S.:** Do you mean her poetry is something that doesn't fit into her style of painting?

Лежащая модель  
1990. Холст, масло

Похищение Европы  
2001  
Холст, темпера





М.С.: Certainly. But both in her poetry and in her painting she is in equal measure a talented artist capable of feeling in her own peculiar way and expressing herself professionally.

А.С.: Акритас как талантливый человек все умеет осознать с онтологических позиций жизни.

М.С.: Может быть, то, о чем мы говорим, о смысле повседневности можно выразить и в живописи, но для этого не подходит живопись Акритас. Ее живопись предназначена для другого.

А.С.: Т.е. ее поэзия это то, что не укладывается в ее стилистику живописи.

М.С.: Но и там и там она остается в одинаковой мере талантливым художником, умеющим самобытно чувствовать и профессионально проявляться.



Пенелопа

1999. Бумага,  
смешанная техника



# «легенда века» – Борис Ефимов

В сентябре 2004 года в залах Галереи искусств Зураба Церетели состоялось чествование знаменитого художника Бориса Ефимова.

**Х**удожник, увенчанный многочисленными наградами, патриарх отечественной культуры и сегодня занимает активную жизненную позицию, живо откликается на все события, происходящие в мире.

В 2003 году решением мэрии Москвы Борису Ефимову присуждена премия «Легенда века».

Президент Российской Академии художеств Зураб Церетели в течение последних лет интенсивно работает над созданием портретной галереи «Мои современники».

Недавно она пополнилась еще одной новой работой, приуроченной к знаменательной дате – 104-летию со дня рождения выдающегося мастера сатиры, художника-публициста Бориса Ефимовича Ефимова.

Удивительная яркая жизнь и творчество этого знаменитого мастера являются своеобразным воплощением истории нашей страны. Широко известны острые, выразительные работы «снайпера политической карикатуры» Бориса Ефимова, выполненные им в эпоху гражданской войны, в «Окнах РОСТА», работы периода Великой Отечественной войны, зарисовки, сделанные на Нюрнбергском процессе, где он находился в качестве специального военного корреспондента, иллюстрации к стихам С. Михалкова, Д. Бедного, А. Безыменского. Шаржи, рисунки Бориса Ефимова хорошо помнят несколько поколений читателей газет «Правда», «Красная Звезда», «Известия», журналов «Огонек», «Крокодил» и многих других изданий.

Общеизвестно, что Борис Ефимов – великолепный рассказчик, человек, обладающий незаурядным чувством юмора, обладатель удивительного литературного дара, автор нескольких книг. В 2001 году вышла его книга «Десять десятилетий», в которой художник делится своими воспоминаниями о встречах с такими крупными политическими деятелями нашей страны, как И.В. Сталин, Л.Д. Троцкий, Н.И. Бухарин, рассказывает о писателях Л.И. Леонове, В.П. Катаеве, И.А. Ильфе и Е.П. Петрове. Интереснейшие ее страницы посвящены погибшему в годы репрессий родному брату художника, блестящему журналисту Михаилу Кольцову.

В двухфигурной композиции, выполненной в бронзе, Церетели воссоздал образы выдающихся деятелей отечественной культуры. Он изобразил художника Бориса Ефимова и его родного брата Михаила Кольцова, жизнь которого трагически оборвалась в годы сталинских репрессий.

Михаил Кольцов предстает еще молодым, полным сил, не ведающим драматических коллизий грядущей судьбы, в то время как Борис Ефимов изображен смотрящим на брата с позиции умудренного жизненным опытом человека: он уже знает, что произошло с братом, разделившим судьбу многих лучших представителей того времени.

Содержание композиции выходит за рамки частного явления, становясь символом трагической участи нескольких поколений.

На вопрос «Почему именно они стали героями новой работы?» Зураб Церетели ответил: – Бориса Ефимовича Ефимова я знаю давно. Он – знаменитый мастер карикатуры. Правда, какое-то время, когда у него были проблемы со зрением, он почти отошел от творческой деятельности. Мне удалось ему помочь, и он снова стал активно участвовать в работе Академии. Сегодня он является почетным членом Президиума академии, а полтора года назад, когда ему исполнилось 102 года, возглавил отделение карикатуристов. Как-то он рассказал мне драматическую историю своей семьи. Его брат – известный журналист Михаил Кольцов, принимал активное участие в Февральской революции 1917 года и создал ее летопись. Именно он основал «Огонек» и был его редактором; благодаря ему осуществился задуманный Горьким проект – издание серии «Жизнь замечательных людей». Кольцов – автор знаменитого «Испанского дневника». Несмотря на несомненные заслуги перед партией, он был репрессирован в конце 1930-х годов и расстрелян в 1940 году.

Бориса Ефимовича постоянно спрашивают, в чем секрет его долголетия и творческой активности. В ответ он написал коротенькое письмо, которое я и вложил в руку моего героя. Вот это письмо.

«Мои года – мое богатство». Мне думается, что личным долголетием я обязан брату Михаилу Кольцову. Видимо, какие-то таинственные силы злодейски отняли годы жизни у него и прибавили их мне. Мне сейчас 103 года. Ему было 40, когда он стал жертвой клеветы, был арестован и расстрелян в 1940 году.

23 декабря 2003 года.»

У меня возникла идея помочь братьям встретиться, правда, в другом измерении – в художественном.





## Boris Yefimov: a legend of the century

A party to celebrate the 104th birthday of Boris Yefimov was held at Tsereteli Arts Gallery (19 Prechistinka) in September 2004.

The famous cartoonist, who was awarded Moscow mayoralty's Legend of the Century prize last year, took pride in being honoured with another decoration on the occasion.

This was a portrait of his finished by Zurab Tsereteli as a new addition to the «My Contemporaries» project which the president of the Russian Academy of Arts has been intensely developing in recent years. Tsereteli's two-figured composition in bronze has embodied the images of the artist Boris Yefimov and his brother, the journalist Mikhail Koltsov.

Boris Yefimov has chronicled a long, eventful period of the country's history. He worked as ad-hoc and hands-on as he lived. His pieces of pungent satire in the Civil War earned him the nickname of "sharpshooter of political caricature". He contributed much to the "windows" of ROST (Russian Telegraph Agency). He distinguished himself as a splendid caricaturist during the Second World War. He made sketches at the Nuremberg trials. He illustrated books of poems by S.Mikhalkov, D.Bedny and A.Bezymensky. Boris Yefimov is also known as a fascinating storyteller, endowed with a keen sense of humour and a rare gift of writing. He has authored several books. In 2001, he put out his book of memoirs, "Ten Decades", in which he devotes a large part to his brother, Mikhail Koltsov, a splendid journalist, who fell a victim to the great purges under Stalin.



ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ

Борис Ефимов с братом Михаилом Кольцовым

2004. Бронза



## ВЫСТАВКА «ОТ И ДО...» мастера карикатуры

Кукрыниксы (Михаил Куприянов, Порфирий Крылов, Николай Соколов),  
Борис Ефимов, Эдуард Дробицкий, Игорь Смирнов,  
Владимир Мочалов, Виктор Чижиков.

**В**ыставка произведений мастеров карикатуры «От и до...», прошедшая в выставочных залах Академии художеств являлась творческим отчетом созданной в Российской Академии художеств в октябре 2002 года секции искусства карикатуры, которую возглавляет выдающийся художник-сатирик Борис Ефимович Ефимов.

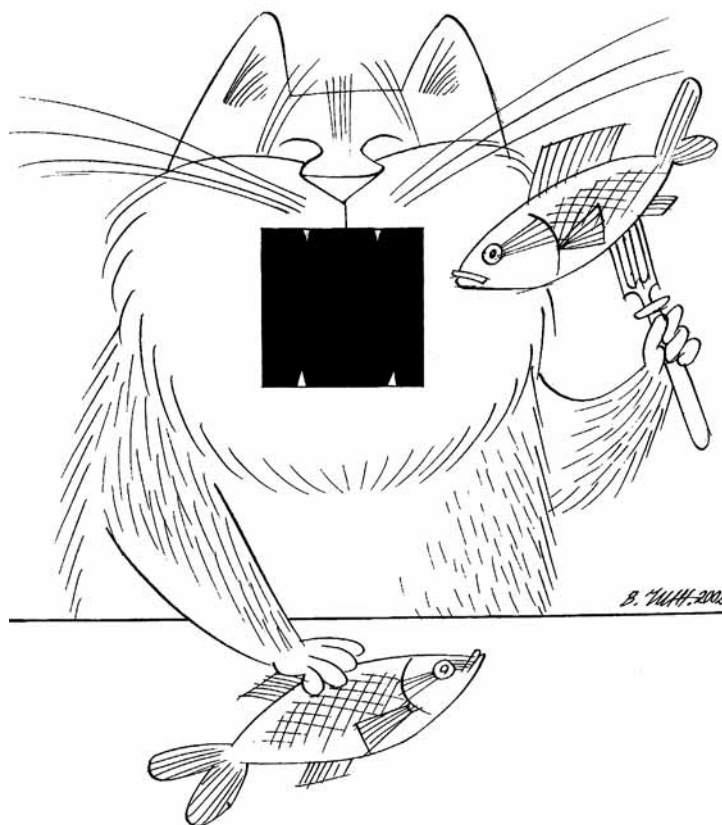
В России зарождение этого вида искусства начиналось в XVII веке с русских сатирических «народных картинок» (лубков). В XIX веке из лубка в карикатуру пришли иносказания, сатирические сцены – аллегории, собирательные понятия, представленные в виде конкретных персонажей. Одним из самых емких сатирических средств стал портрет – шарж. Карикатура всегда шла в ногу со временем, точно и беспощадно фиксируя на бумаге его характерные черты и приметы.

Двадцатое столетие стало «золотым веком» карикатуры: этот жанр расцветает именно в периоды крупных общественных и политических конфликтов. Отражая всю сложность происходящих в России процессов, она была составной частью различных видов агитационно-массового искусства. В 1930–1940-е годы сыграла важную роль в борьбе с фашизмом.

В экспозиции выставки были представлены серии военных сатирических рисунков, созданные патриархом этого жанра Борисом Ефимовичем Ефимовым. В годы Великой Отечественной войны художник был убежден, что сатира должна работать на победу и что враг, над которым можно посмеяться, кажется уже не таким могущественным и зловещим. Его называли «подлинным снайпером, видящим мельчайшие детали на мишени, которую взял на мушку». Имя Бориса Ефимова гестапо внесло в список тех, кого по взятии Москвы необходимо «найти и повесить». На протяжении многих десятилетий работа выдающегося мастера в жанре политической сатиры, принесла ему всенародную славу.

На этой выставке впервые экспонировались живописные полотна знаменитых Кукрыниксов, созданные в 1936–1937 годах. Долгое время эти большие, полные монументальной мощи картины находились в помещении журнала «Крокодил», и только сейчас усилиями секции карикатуры Российской Академии художеств они обрели новую жизнь. Дон Кихот и Санчо Панса, Остап Бендер, Чичиков, Собакевич, Хлестаков, чеховский «человек в футляре» и другие являют собой «остроумную», полную метких наблюдений, выстроенную композиционно с большой фантазией и изобретательностью галерею сатирических и комических литературных персонажей. Убедительно и объемно они «представляют» свое время и свою историческую эпоху. Эти работы свидетельствуют не только о блестящем сатирическом даре, но и о высоком живописном мастерстве признанных академиков.

На примере нескольких ярких представителей этого многопланового жанра искусства выставка показывает вехи развития карикатуры с первой половины XX века до наших дней.



ВИКТОР ЧИЖИКОВ

Кот Малевича. Из серии «Коты великих людей»

2002. Тушь, перо

КУКРЫНИКСЫ

И. Ильф и Е. Петров



ИГОРЬ СМИРНОВ

Из серии «Двое»

2002. Бумага,  
акварель



«From...To...»,  
cartoon masters

Kukryniksy (Mikhail Kupriyanov, Porfiry Krylov, Nikolai Sokolov), Boris Yefimov, Eduard Drobitsky, Igor Smirnov, Vladimir Mochalov, Viktor Chizhikov

The «From...To...» exhibition may be seen as a report of what the Russian Academy of Arts' section of cartoon art, headed by the distinguished satirist Boris Yefimovich Yefimov, has done for two years since it was formed.

First and foremost, it features a series of wartime satirical drawings by Boris Yefimov, who is venerated as the patriarch of the genre.



ИГОРЬ СМИРНОВ

Дружеские шаржи

Борис Ефимов, Кукрыниксы

1981. Бронза

ЭДУАРД ДРОБИЦКИЙ

Все мы гвоздики

2000

КУКРЫНИКСЫ

Другдрузеский шарж

1978

Вариант автошаржа

1947 года





Another revelation of the exhibition are the canvases painted by the famous Kukryniksy in 1936-37, which are here displayed for the public for the first time ever.

Eduard Drobitsky, an artist capable of surprising, penetrating discoveries, stuns the spectators with his shrewd visions of paradoxes of our times and with his aphoristic, grotesque ways of expression.

Igor Smirnov is successful in the genre of philosophical cartoons that had emerged in the late 1960s-early 1970s.

Vladimir Mochalov, known to be scrupulously exact, shows here his grotesque cartoons on present-day politicians and art celebrities.

Известный живописец и скульптор, один из лидеров неофициального искусства в 1980-е годы, участник многих выставок художников-нонконформистов, а ныне – академик Эдуард Дробицкий совершает в своем творчестве неожиданные и острые открытия, обескураживает зрителя пронзительностью видения парадоксов нашего времени, афористичностью и гротескностью образных приемов. Он мастерски пользуется приемами карикатуры в плакате, достигая выразительного эффекта в создании емкого, насыщенного ассоциациями образа (плакаты к спектаклям «Борис Годунов», «Коварство и любовь», «Дон Жуан» и др.).

В конце 1960-х – начале 1970-х годов в карикатуре возникло философское направление, в жанре которого успешно работает Игорь Смирнов. Художник не навязывает своего мнения зрителю, он лишь дает пищу для размышлений. В отличие от традиционной карикатуры с ее стремлением высмеять, рассмешить, проблемная карикатура стремится обнажить и показать корни явления, его основные черты, обозначить самые болевые точки нашего бытия. По словам художника, карикатурист ставит «диагноз обществу».

Неординарные решения, гротеск и метафора, и, главное, независимость суждений о власти и обществе – качества, присущие современной карикатуре.

Итак, Владимир Мочалов предельно конкретен, на выставке он показывает шаржи на современных политических деятелей и деятелей культуры. В них есть и острота, и злободневность, и «узонаваемость» известных персон через заострение их характерных черт и выражение своего отношения к ним.

Виктор Чижиков, известный детский художник, создатель образа веселого и доброго Медвежонка, талисмана Московских олимпийских игр 1980 года, представлен разнопланово: это и дружеские шаржи, и серии юмористических рисунков «Коты» и «Великие за партой».

Российские карикатуристы признаны во многих странах мира. Не поддается точному подсчету общее количество дипломов и медалей, полученных ими на международных конкурсах и выставках. Во многих странах есть музеи карикатуры. Президент Российской Академии художеств З.К. Церетели поддержал идею создания и в России первого музея карикатуры. Тем более что в последние десятилетия это искусство начинает активно возрождаться.

Viktor Chizhikov gives a variety ranging from amiable cartoons to a series of funny drawings.

The Russian cartoon artists are recognized all over the world. Indeed, it is impossible to tell exactly how many medals and diplomas they have won at international contests and exhibitions.

Cartoon museums exist in many countries. The President of the Russian Academy of Arts Z.K.Tsereteli has

invariably been in support of the proposal that a first cartoon museum should be set up in Russia as well.

Especially because the art of cartoons has taken a new lease of life in the past few decades.





# карикатура как образ жизни

**В**ладимир Мочалов – автор несчетного количества сатирических рисунков и шаржей – сегодня один из самых прославленных отечественных художников-карикуристов. Тридцать лет он проработал в журнале «Крокодил» (и «Новый крокодил»), начав в качестве автора рисунков и со временем став его главным художником. Он – следующий за Кукрыниксами и Борисом Ефимовым продолжатель и обновитель заложенной ими традиции.

«Персонажи его карикатур – не схематические, раз навсегда отштампованные маски, а жизненно достоверные люди с выразительными характерами. Изображены они, как правило, в интересных, живых, точно найденных поворотах и ракурсах», – так охарактеризовал творчество Владимира Мочалова патриарх советской политической карикатуры Борис Ефимов в 1987 году.

С тех пор живости, точности и, добавим мы, злости в рисунках Мочалова заметно прибавилось, да к тому же резко возросла степень свободы: господствует игровая интерпретация культуры.

Мочалова в годы его становления как художника больше вдохновляли В. Горяев, Л. Сойфертис и Е. Шукаев, нежели Ефимов с Кукрыниксами. Его в меньшей степени, чем задумка или смысл рисунка, интересуют формальные элементы.



## caricature as a lifestyle

Vladimir Mochalov has authored untold numbers of satirical drawings and cartoons. Today he is known as one of the most celebrated of domestic caricaturists. For thirty years, he has worked with Krokodil (renamed Novy Krokodil), at first as cartoonist and later as artist-in-chief. He has followed and reviewed many of the traditions laid down by the Kukryniksi and Boris Yefimov.

It would perhaps be right to call him the soul of Krokodil. Indeed, thirty years with the magazine is a long time for anyone to have passed. What now? Artist-in-chief with Novy Krokodil think all he could have done he has done, worked out and accomplished. Yet there are new times and new vistas in the offing.

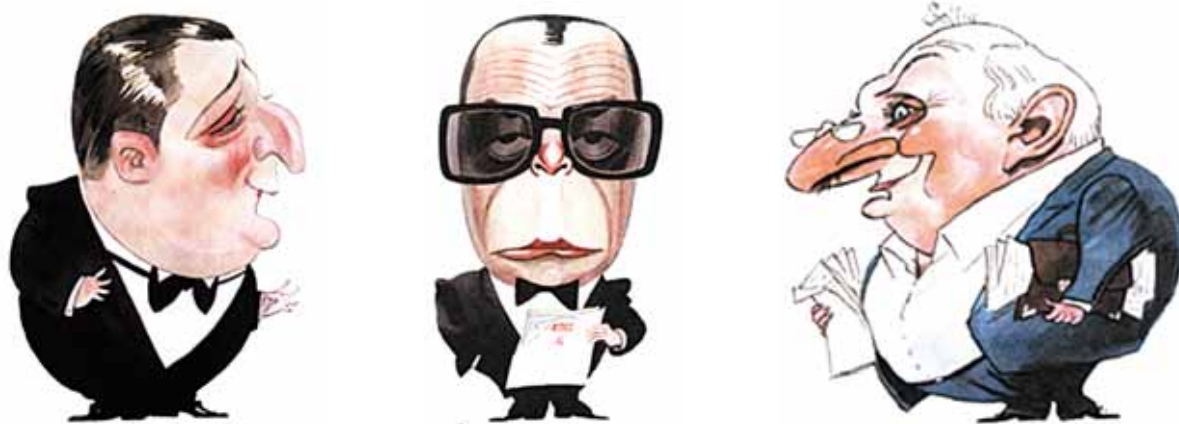
*Dmitri Yakovlev*

ВЛАДИМИР МОЧАЛОВ

Открытие секции искусства карикатуры в РАХ

2003. Бумага, тушь





ВЛАДИМИР МОЧАЛОВ

Г. Хазанов, А. Арканов,  
М. Жванецкий2000. Бумага, акварель,  
тушь

По сравнению со старшим поколением «крокодилцев» искусство Владимира Мочалова отличается большим разнообразием: помимо шаржей (злых и не очень), политической сатиры, у него есть и многофигурные, в 50 и более персонажей, композиции, проникнутые чувством мягкой иронии (см. рисунок, посвященный открытию отделения искусства карикатуры в Российской Академии художеств). Разнообразна и используемая им техника – от карандаша, пера и акварели до компьютера.

В конце семидесятых Мочалов начал работать в журнале «Юность», став одним из его иллюстраторов. Продолжалась эта работа десять лет и совпала с периодом наивысшей популярности журнала. В то же примерно время он сделал иллюстрации к книгам Григория Остера, сказке Джеймса Барри «Питер Пен» и др.

В 1989 году Мочалов ставит мультипликационный фильм «Баллада о бюрократе», снятый на студии «Экран». Неоднократно Владимир участвовал в телевизионных программах, таких как «Вокруг смеха» и «Русское лото» и др. В 1996 году он издал большой настенный календарь, где на каждой странице запечатлен карикатурный образ известного российского политика (Ельцин, Жириновский, Чубайс, Гайдар и др.). Так была реализована попытка продлить срок жизни политической карикатуры до месяца и года.

Поле деятельности Владимира Мочалова постоянно расширяется.

В качестве официального и полномочного представителя журнала «Крокодил» Мочалов известен и за пределами России. Он член «International Federation of Independent Artists» и лауреат международных премий. Как участник жюри интернациональных конкурсов политической карикатуры он объездил десятки городов Европы, Азии и Америки.

А началась история художника в 1955 году в доме № 5 по Старосадскому переулку. Теперь там расположился Московский союз художников, а тогда среди других жила семья Мочаловых. Семилетний Володя нашел на чердаке старого дома толстенную подшивку журнала «Крокодил» конца 1940-х годов. Ему страшно понравились шаржи на советских композиторов художников Ротова и Лисогорского. Эти шаржи Володя, как мог, тщательно перерисовал и развесил по стенам квартиры.

Отметив рвение и способности сына, родители устроили его в изостудию при городском Доме пионеров у Покровских ворот. Как положено, изостудия была набита гипсами и натюрмортами; ее уже пожилая руководительница Елена Алексеевна Иванова довольно успешно прививала ученикам азы рисунка и композиции. Она же, отметив у Володи некоторые задатки рисовальщика, посоветовала родителям отдать мальчика в МСХШ, что в Лаврушинском переулке. Владимир успешно сдал экзамены и с 5 класса учился в МСХШ семь лет.

Это была лучшая детская художественная школа, из нее вышло множество ныне прославленных живописцев, графиков и скульпторов.

По большей части ученики здесь были непростые – продвинутые дети больших родителей, как теперь говорят, школа в городе называлась «школа одаренных родителей». Больше всего на Владимира в школе повлияла именно эта «питательная среда» и учителя. Первый – Михаил Яковлевич Митряшкин, давший навыки приличного рисования, второй – Юрий Сергеевич Авдеев, сегодня работающий в Текстильном институте, и Николай Николаевич Кузнецов. Последний однажды поручил ученикам нарисовать шарж. Вот тут-то Володя и показал себя. Задание он выполнил, наверное, лучше других. Это было отмечено всеми, а главное – осознано им самим как некое отличие.

После школы, не сдав с первого раза экзамены в Полиграфический институт, Мочалов стал гравером печатных форм на МПФ «Гознака». Здесь он в

совершенстве освоил сложную технику классической резцовой гравюры по металлу и еще рисовал карикатуры на начальство, чем вызывал бурное одобрение сослуживцев.

И как-то в газете «Комсомольская правда» Владимир увидел объявление: «Идет прием в студию молодых карикатуристов при журнале «Крокодил». Студией руководили Е.А. Шукаев и А.П. Крылов. С 1970 по 1972 год Владимир с удовольствием и пользой для себя посещал студию и собрания редколлегии «Крокодила», на которых собиралось до пятидесяти человек. Обсуждения материалов, представляемых к публикации, были бурные, интересные и плодотворные. Тираж журнала в те годы приближался к 6 миллионам экземпляров. А в 1973 году в «Крокодиле» появился первый рисунок Владимира Мочалова, потом второй, третий...

Тут-то молодого карикатуриста призвали в армию, попал он в подмосковный Ногинск. Тогда Владимир был уже третьекурсником заочного отделения Полиграфического института, и ему чудесным образом удалось совместить службу в Советской армии с обучением в вузе.

Отношения с начальством у художника сложились хорошие: на стенде «Лучшие люди части» вместо фотографий появились рисованные шарж-портреты, а ленинская комната украсилась чеканкой, витражами и масляной живописью.

Демобилизовался Мочалов, уже обладая дипломом Полиграфического, который ему удалось защитить за полгода до окончания военной службы. В 1977 году он получил предложение – стать заместителем главного художника журнала «Крокодил». Это было настоящее счастье, воплощение мечты. В действительности Владимир выполнял в журнале работу технического редактора, но это его ничуть не огорчало. Он был готов на все, так как все здесь было ему интересно, близко и дорого.

Рисунки Мочалова часто публиковались на страницах журнала, но не это оказалось главным. Возможность человеческого общения – вот что давало вдохновение. В редакции бывали литераторы, художники – Кукрыниксы, В. Горяев, Б. Ефимов, И.М. Семенов, Н. Лисогорский, Е. Самойлов, писатели – А. Иванов, Н. Лобковский и многие, многие другие.

Атмосфера была действительно творческой. Владимир Мочалов полностью отождествлял себя с журналом, отдавал ему все силы и, видимо, по этой причине не устраивал собственных выставок и почти не участвовал в конкурсах, хотя показать было что. В нем коллективное явно преобладало над индивидуальным.

Конечно, не всегда дела шли гладко. Приходилось Владимиру Мочалову и увольняться из журнала, и возвращаться обратно.

В 2000 году всем журналам пришлось трудно.

Возрождение уже под названием «Новый крокодил» произошло в сентябре 2001 года. Тогда же справили и славный юбилей журнала.

Сегодня, наверное, можно сказать: «Мочалов – душа «Крокодила». Более тридцати лет работы в журнале – срок немалый! И теперь главному художнику «Нового крокодила» кажется, что все, что можно было сделать, сделано, выработано и завершено. На дворе новая эпоха и новые перспективы.

Наш самый знаменитый журнал сатиры и юмора являет собой целый пласт отечественной художественной культуры, уточним – массовой культуры. Он не был рассчитан на элиту, но большинством граждан он был любим и почитаем. Через него прошло великое множество талантливейших писателей, художников, поэтов, журналистов. Он во многом выразил, да и сформировал, особенности национального юмора.

«Американец, чтобы уклониться от неприятных обязанностей, сделает вид, будто у него заболела голова. Русский добьется того, что она у него и в



правду заболит», – шутила известный американский психолог-антрополог Маргарет Мид. Однако в каждой шутке есть доля шутки, а остальное... Еще для русских характерен гиперкритицизм, в последнее время проявляющийся с особой силой. Такая склонность всегда была мощным стимулом развития сатиры в русской литературе, изобразительном искусстве и драматургии. К тому же современное коммерческое массовое искусство настойчиво стремится все превратить в пародию и шоу. Можно предположить, что карикатура (в самом широком смысле) является наиболее подходящим жанром для выражения духа времени.

Хорошим примером тому может служить серия рисунков Владимира Мочалова в издании «Избранные даты для краткого курса» (составитель М. Горбаневский). Политики всех мастей и деятели культуры изображены художником то с нескрываемой антипатией, то с мягким юмором и сочувствием. Есть и более сложные образы, вызывающие смешанные чувства.

В одних работах Владимир Мочалов удачно использует прозрачность акварели в сочетании с тонким карандашным штрихом (Путин на утопающей голове Ельцина), в других – рубленную лаконичную линию (В. Астафьев), в третьих – яркое многоцветье, порожденное новыми возможностями.

С эстетической формальной точки зрения наиболее привлекательны те изящные рисунки, где художник пользуется черным пятном и мягкой цветовой проработкой. Количество опубликованных и неопубликованных рисунков Мочалова учету не поддается, не все они одинакового качества.

В искусстве Владимира Мочалова познание через отрицание, через выявление негатива чаще всего приводит к трагикомическому итогу. Очищение, изживание негативной эмоции происходит благодаря сочувствию не к погибающему благородному герою, как учил Аристотель, а к несчастьям страдающего и осмеянию тех, кто эту жизнь изуродовал своей порочностью. Мочалов сохраняет подспудную надежду на избавление от зла.

## количества!

**Н**а открытии выставки живописи Владимира Мочалова 19 мая 2004 года в Московском музее современного искусства патриарх советской политической карикатуры Борис Ефимов сказал, что живопись, здесь представленная, это – революция, то есть переворот в нашем искусстве. Полагаю, что это просто небольшой эксперимент.

Известный карикатурист и иллюстратор Владимир Мочалов, многие годы работавший в сатирическом журнале «Крокодил», с недавних пор занимается тем, что тех, кого он прежде нарисовал пером на бумаге быстро-быстро, переселяет в станковую картину и оправляет в дорогую раму. Живописью называть эти произведения не стоит, так как приемы журнальной карикатуры здесь механически перенесены на холст и обильно приправлены масляной краской.

Одни по поводу эксперимента Мочалова сказали: «Р-революционно!», другие сказали: «Чудовищно!», а третьи – «Прикольно!» (Такие оценки я услышал в день открытия в залах выставки.).

В качестве слабой аналогии творчеству Мочалова можно привести живопись немецкого экспрессионизма, портреты Хаима Сутина и Амадео Модильяни, а также злые рисунки Тулуз-Лотрека. Однако для вышеперечисленных художников гротеск в живописном портрете (да и в графике) был органичен как дыхание. В нашем же случае все складывается иначе: здесь нет живописи в традиционном понимании этого термина. Это – что-то другое. Поэтому искусствоведческий анализ тут непригоден, возможен отчасти эстетический, а скорее всего, культурологический подход.

Выводы напрашиваются следующие:

- 1) в очередной раз нарушены границы между традиционными жанрами изобразительного искусства. Это очень актуально и модно, так как для современного постмодерниста никаких запретов не существует. Р-революция! Прогресс не остановить! К тому же совершается манипуляция со временем (уже на онтологическом уровне), ведь карикатура живет не долго, а станковая картина существует в веках;
- 2) в очередной раз количество поставлено выше качества: огромное число карикатурных портретов, нарисованных масляными красками, сработаны в весьма краткие сроки. Тут размер, число и скорость имеют принципиальное значение. Закрадывается подозрение, что Владимир Мочалов выставил все, что сотворил, без отбора. Остается надежда на действие некогда фундаментального закона: со временем количество может перейти в качество;
- 3) в очередной раз подтверждается, что сегодня ценность комического, во всех его многообразных проявлениях, неуклонно возрастает, так как смех снимает напряжение и страх. Смеяться можно над чем угодно, а к релаксации стремятся если не все, то очень многие. К тому же в массовом сознании прочно утвердился тезис «смех продлевает жизнь». Один из мифов последнего времени...

Вывод: мы имеем дело с банальным постмодернизмом или посткультурой. Иногда это именуется красивым словом «нонклассика». Это любопытно, но неинтересно.

Возникает вопрос: будут ли у Владимира Мочалова последователи и школа? Ответ: поживем – увидим.

## the force of numbers

At the opening of Vladimir Mochalov's show on May 19th, 2004, Boris Yefimov, the oldest master of Soviet political caricature, said the paintings on view marked a revolution in our arts. I, for one, think they form nothing more than a small-scale experiment.

A celebrated caricaturist and illustrator, with a long-time record of service with the satirical magazine Krokodil, Vladimir Mochalov has recently taken to moving what he previously did quickly with pen on paper onto lavishly-framed studio pictures. I wouldn't call these pieces paintings because they in fact amount to some magazine-cartoon tricks carried over MECHANICALLY on to a canvas garnished with oil paint.

To sum up, this is an example of trivial postmodernism or postculture. Sometimes it goes under the pretty-pretty tag «non-classics». You may have a look at it, but it will leave unimpressed.





## все на собрание! вопросы есть?

Очевидно, настоящему искусству полагается быть загадочным. То, с чем выступает сейчас живописный дуэт Сергей Калинин – Фарид Богдалов, загадочно вполне. То есть, на первый взгляд, совместное произведение двух московских художников кажется совершенно простой, ясной, доступной для понимания любого, даже самого неподготовленного, зрителя изо-шуткой, хотя и разросшейся до немыслимых размеров. Но неожиданно шутка оборачивается рядом вопросов, попытка ответить на которые ведет к постановке новых вопросов, на которые нет ответа, и так, кажется, до бесконечности.

Во-первых, нельзя однозначно ответить на вопрос о жанровой идентификации работы Калининна и Богдалова. С одной стороны, оно обладает всеми признаками живописи, причем весьма качественно исполненной. Но все же настоящая, серьезная живопись не исчерпывается простым набором физических (холст, масло) и ремесленных (мазок, фактура и т.п.) данных. Очень важна субъективная, творческая составляющая. И что же мы имеем? Огромная, длиной в 9 метров, копия с огромного же прославленного оригинала – репинского полотна, созданного ровно 100 лет назад. Почему бы и нет? В эпоху постмодерна копии в искусстве легитимированы уже в качестве самостоятельных произведений, и то, что раньше считалось бы плагиатом, теперь называется – апроприация. Бога ради – копия так копия. Но копия ли это? В том-то и дело, что нет. В первое мгновение действительно кажется, что видишь прописанное в Русском музее творение кисти Ильи Репина и ассистировавших ему Б. Кустодиева и И. Куликова. Абсолютно та же композиция – зал с колоннами, портреты на стенах, чуть менее сотни фигур в шитых мундирах, чинно восседающих, кто лицом, кто в пол-оборота, кто вообще спиной. Но чуть приглядишься – батюшки, лица-то все не те! И, ведь, знакомые все лица...

Все это лица не благополучно забытых российских чиновников высшего ранга начала прошлого века, а лица хорошо всем известных политиков, государственных функционеров, предпринимателей и даже деятелей культуры современной России. И название отличается – у Репина «Торжественное заседание Государственного Совета», а у наших современников – «Заседание Федерального Собрания». Кстати, ни такой госструктуры, ни общественного института в действительности нет. Это художественный вымысел, своего рода утопия. И в то же время все участники этого утопического заседания есть в действительности. Что же это – утопия, сконструированная средствами действительности, или сама действительность, художественными средствами преобразованная в утопию? И каков характер этой утопии – мечта ли это о политической и социальной гармонии или мечта о гармонии реальности и искусства? И чего здесь больше – искусства, приправленного политическим пикантным соусом, или политики, разыгрываемой по методологии искусства? Игра это с политикой или заигрывания с политиками, сатира или конъюнктура или что-то третье? Подобные вопросы ставились лет 40 назад по поводу поп-арта. Критика это или апологетика? Но ведь речь здесь может идти не только о том, чтобы встать на чью-то сторону или против кого-то выступить. Не стоит ли здесь вопрос об искусстве как о самостоятельной политической силе, со своими собственными установками, не сводимыми ни к какой политической или социальной программе?

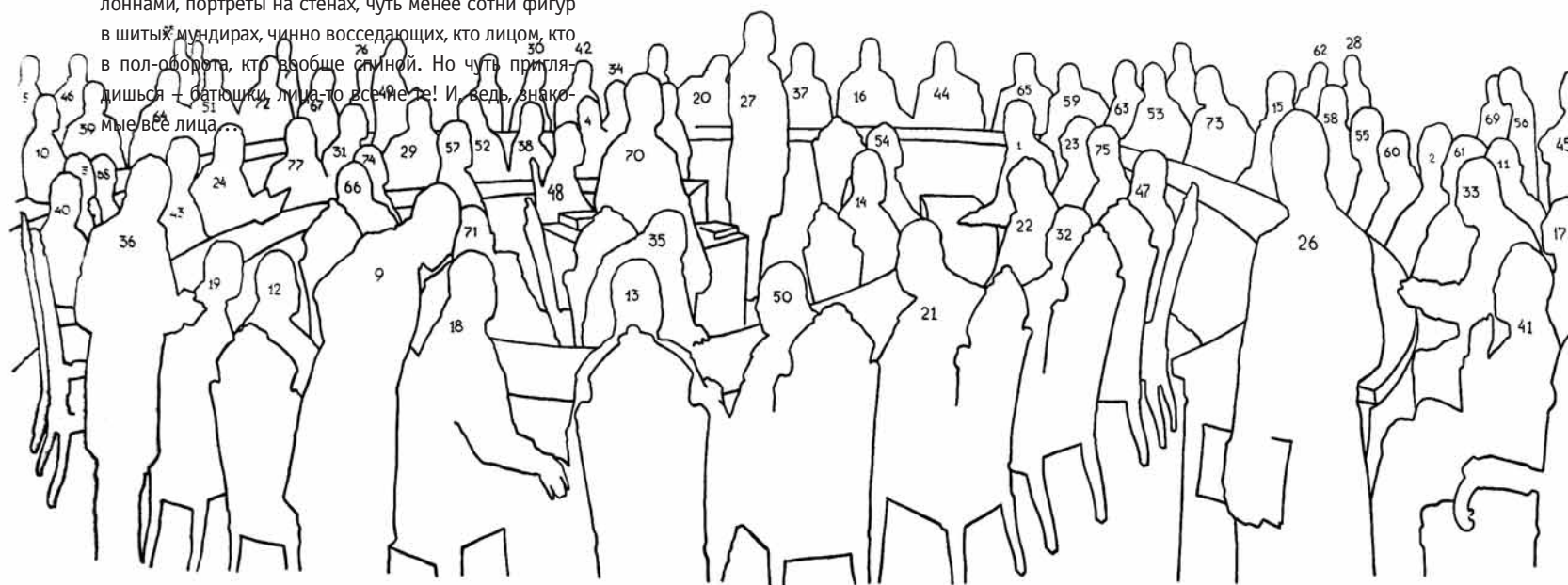
## all boys together once again

Genuine art is supposed to be enigmatic. So is indeed what Sergei Kalinin and Farid Bogdalov have now done as a duet of painters.

What is it, then? On the surface, it is a huge, nine-metre-long, copy of the famous canvas of much the same size painted by Ilya Repin exactly a hundred years before. But it only looks like so.

The faces of those sitting in assembly look different. Yet they look familiar to us...

Certainly these are not the Russian high-rank statesmen of the early past century we have long forgotten. These are some well-known politicians, statesmen, businessmen and even artists of today's Russian, put all together. The title of the canvas is different



- АЛЕКСИН И. 1 АЛЮЕРОВ Ж.И. 2 АБРАМОВИЧ Р.А. 3 АВЕРЧЕНКО В.А. 4 БЕРЕЗОВСКИЙ Б.А. 5 БОГДАЛОВ Ф.Я. 6 ВАСИЛЬЕВ В.А. 7 ВЕШНЯКОВ А.А. 8 ВОЛОШИН А.С. 9 ГАЙДАР Е.Т. 10 ГЕРАЩЕНКО В.В. 11 ГОРБАЧЕВ М.С. 12 ГРАЧЕВ П.С. 14 ГРЕФ Г.В.  
15 ГРИНОВ Б.В. 16 ГРЫЗЛОВ Б.В. 17 ГЛАЗЬЕВ С.Ю. 18 ЕЛЬЦИН Б.Н. 19 ЖИРИНОВСКИЙ В.В. 20 ЖУКОВ А.Д. 21 ЗЮГАНОВ Г.А. 22 ИВАНОВ И.С. 23 ИВАНОВ С.Б. 24 ИЛЛАРИОНОВ А.Н. 25 КАЛИНИН С.П. 26 КРАШЕНИННИКОВ П.В. 27 КАСЬЯНОВ М.М.  
28 КВАШНИН А.В. 29 КУДРИН А.Н. 30 КЛЕБАНОВ И.И. 31 КОЗАК Д.Н. 32 КОРЖАКОВ А.В. 33 ЛЕБЕДЕВ А.Е. 34 ЛЕБЕДЕВ И.В. 35 ЛУЖКОВ Ю.М. 36 ЛЕСИН М.Ю. 37 МЕДВЕДЕВ Д.А. 38 МИРОНОВ С.П. 39 МАТВИЕНКО В.И. 40 МАМУТ А.П. 41 МИХАЛКОВ Н.С.  
42 МИЛЛЕР А.Б. 43 НЕМЦОВ Б.Е. 44 ПУТИН В.В. 45 ПАВЛОВСКИЙ Г.В. 46 ПОЧИНОК А.П. 47 ПАТРУШЕВ Н.П. 48 ПРИХОДЬКО С.З. 49 ПУГАЧЕВ С.В. 50 ПРИМАКОВ Е.М. 51 ПОТАНИН В.Р. 52 РЕЙМАН Л.Д. 53 РАХИМОВ М.Г. 54 РУШАЙЛА В.Б. 55 РАГОЗИН Д.В.  
56 РАСТВАЙЛОВ М.Л. 57 СЕЛЕЗНЕВ Г.Н. 58 СЕРГЕЕВ И.В. 59 СУРКОВ В.Ю. 60 СТЕПАШИН С.В. 61 СОЛЖЕНИЦИН А.Е. 62 ТКАЧЕВ А.Н. 63 ТУЛЕЕВ А.Г. 64 УСТИНОВ В.В. 65 ФРАДКОВ М.Е. 66 ХРИСТЕНКО В.В. 67 ХАКАМАДА И.М. 68 ХОДОРКОВСКИЙ М.Б.  
69 ЦЕРЕТЕЛИ З.К. 70 ЧАЙКА М.Л. 71 ЧЕРНЫШОВИДИН В.С. 72 ЧУБАЙС А.Б. 73 ШАЙМИЕВ М.Ш. 74 ШВЫДКОЙ М.Е. 75 ШИГУЙ С.К. 76 ЯВЛИНСКИЙ Г.А. 77 ЯСТРЕЖЕВСКИЙ С.В. 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89



Вполне может быть. Но и с этим все не так просто. Ведь в данном случае мы имеем дело с актуальным, в смысле – активным, искусством, вся мощная активность, вполне возможно, парадоксальным образом направлена на критику собственных основ. Здесь речь идет прежде всего о новой постановке проблемы авторства. Это не постмодернистское кокетство с пресловутой «смертью автора», а скорее невысказанное, действительно утопическое, расширение проблемы авторства. Работающие вместе художники, практически не отменяя соавторства Репина и его коллег, включают в круг соавторов так же множество виртуальных соавторов. Дело в том, что решение, кто из россиян, приобретших известность в последние 10 лет отечественной истории, должен попасть на полотно, принималось в результате широкого голосования, проводивше-

гося в Интернете. Таким образом, возвращаясь к проблеме жанра, можно сказать, что произведение Калинина и Богдалова не только и не столько живопись, сколько художественный объект, возникающий в результате перманентной интерактивной акции с самым широким числом участников.

И это только немногие вопросы, которые сразу возникают при рассмотрении «Собрания».

Возможно, с ним опасно иметь дело. Однажды его увидев и начав думать, трудно остановиться. Можно перестать понимать, в каком времени находишься, в какой реальности, но это может подействовать и освежающе. Что и требуется от настоящего искусства.

*Георгий Литичевский*



as well. Repin called his «Ceremonial Meeting of the State Council»; the present painters «Meeting of the Federal Assembly». Is it a piece of utopia concocted by means borrowed from reality? Or is it a piece of reality conveyed by means of art capable of turning into utopia? If it's utopia, what kind? Is it a dream about some political and social harmony? Or is it a dream about harmony of art and reality? What matters more here? Art flavoured with a topping of politics? Or politics played out to a scenario of art? Is it an attempt to play fair with or play up to politicians? Or neither? Similar questions were posed about pop art forty years ago. Is it a piece of criticism or a piece of apology? But perhaps the question of merely taking sides or opposing is beside the point here. And the question stands as follows: is art in fact a political force on its own and with its own principles that cannot be reduced to any political or social program?

*Georgy Litichevsky*





## В шутку или всерьез

100-летие известной работы Репина «Заседание Государственного Совета», по огромности замысла и мастерству исполнения не имеющей себе равных среди групповых портретов XIX – начала XX века, решили отметить художники Сергей Калинин и Фарид Богдалов, не пожалевшие сил и времени на создание реплики репинского полотна с ассоциативным названием «Заседание Федерального Собрания». Этот труд Калинина и Богдалова зрители впервые могли увидеть в юбилейном 2003 году на 7-й Международной Художественной ярмарке «Арт-Москва». Однако, несмотря на габариты и претензию на креативность, в Центральном Доме Художника произведение Калинина и Богдалова хотя и привлекало внимание и незамеченным не осталось, но все же терялось среди обилия не менее претенциозных работ других художников. Да оно и понятно: ярмарка есть ярмарка, здесь все – лишь товар. То ли дело персональная выставка – отдельно взятой работы. Тем более такой, требующей отдельного пространства по причине плохой совместимости с чем бы то ни было другим (имеются в виду произведения искусства). Именно такую выставку «Заседания Федерального Собрания» в сентябре 2004 года в особняке на Петровке провели совместно Московский музей современного искусства и «Галерея одной работы».

Художник и власть – одна из вечных тем. Их взаимоотношения в разные периоды истории (и не только отечественной) складывались по-разному, но всегда одинаково неоднозначно. Что, впрочем, не удивительно, поскольку однозначность не в почете ни у тех, ни у других. Сплошные отсылки, намеки и подтексты при кажущейся открытости. Тема, достойная психоанализа. Но сейчас речь не об этом.

А об ответе на вопрос – зачем? Зачем современных политиков было наряжать в расшитые золотым позументом и увешанные орденами мундиры времен царской России и рассказывать их в строго отведенных местах согласно известной репинской мизансцене? Смысл?

Попытка делать формальный анализ «Федерального Собрания» – живописной манеры, колористического, композиционного решений – лишена смысла, так как перед нами всего лишь цитата всего этого, взятая у Репина (то, что цитата приблизительная, в данном случае не имеет значения. К тому же создание точной копии репинского полотна не входило в задачу художников).

Групповой портрет – это, как правило, некоторая общность людей, кровно, профессионально или духовно связанных друг с другом, иными словами в чем-то родственных

## joking or in earnest?

Repin's «Meeting of the State Council» seems unrivalled in grand idea and craftsmanship among the group portraits of the 19th-early 20th centuries. A hundred years since its unveiling, Sergei Kalinin and Farid Bagdalov have produced a work as big as Repin's and named similarly, «Meeting of the Federal Assembly». That, for sure, has taken them a lot of time and effort.





друг другу. Справедливости ради отметим, что эта «родственность» Калинину и Богдалову удалась. Но благодаря чему?

Ведь вопрос о галерее персонажей, наделенных точной психологической характеристикой, в данном случае едва ли может быть предметом анализа. Почему? Чтобы ответить на этот вопрос достаточно вспомнить тот факт, что Репин при написании портретов очень важную роль отводил характерным позам, жестам своих персонажей. Согласитесь, но представить себе ситуацию, когда ровно через сто лет в том же месте вместе собралось ровно то же количество людей с теми же поведенческими признаками весьма сложно. Хотя...

Если формальная и образная составляющие любого портрета в случае с «Федеральным Собранием» не могут быть точкой отсчета в процессе поиска смысла, тогда что же? Очевидно, ответ в буквальном наложении времен и людей, действующих или бездействующих на политической арене во времена, отдаленные друг от друга дистанцией в сто лет. Это наложение или совмещение, как кому угодно, дает возможность вариативного, неоднозначного (а как же иначе?) прочтения.

И тогда мы переходим в плоскость серьезного разговора. История повторяется, и не пора ли нам, наконец, извлекать из ее уроков полезные знания и делать нужные выводы? Нам остается лишь сравнить ситуацию в стране в начале прошлого века и в начале нынешнего и, возможно, ответить на вопрос: «что день грядущий нам готовит?». Но в этом случае мы имеем дело с «критическим реализмом» в его идеальном виде. (Ибо, как нам теперь известно, в реальности в известную эпоху, провозгласившую своим творческим кредо означенное направление, в официальном (государственном) искусстве никакого реализма, тем более критического, не было). Итак, или «старые меха» еще достаточно прочны, или «молодое вино» уже перебродило и не столь игриво, коль позволяет себя заключить в старую емкость? И при этом чувствует себя довольно комфортно.

Примечательно, что наши современники, облаченные (по воле художников) в мундиры и представленные в роли сановных особ, напоминают ряженных, всего лишь играющих роль в пьесе, авторами которой они не являются. Кто-то другой распределяет роли и заранее расписывает мизансцену, в которой каждому отведено свое место. Всего лишь марионетки? Но тогда мы имеем дело с родной дочерью критического реализма – пламенной сатирой?

К слову сказать, несмотря на бытующее еще совсем недавно мнение, сам Репин такой цели – обличить – перед собой и своими учениками Кустодиевым и Куликовым, помогающими мэтру в работе над «Советом», не ставил. Персонажи «Заседания», равно как и сам император, портретом остались довольны. Кустодиев буквально задыхался от обилия посыпавшихся на него от сановников заказов, да и Николай Второй пожелал позировать молодому художнику для скульптурного портрета. Но это всего лишь ремарка в сторону.

И, наконец, еще – в свое время Давид при создании парадного портрета Наполеона облачил императора в римскую тогу. И это было даже не сравнение, а метафора, метафора величия. Но возможен ли подобный прием в наше время? Именно с той же долей серьезности? Едва ли. Разве что как шутка. Причем, шутка вполне безобидная. Может слегка ироничная, но добрая. Знаете, что-то в духе тех сделанных из фанеры и раскрашенных фигур всевозможных красавиц, силачей, монстров и проч. культовых персонажей с вырезанными для лиц отверстиями, которые можно видеть на пляжах и прочих увеселительных местах. Ведь в работе Калинина и Богдалова только лица другие. И в этом ключе неважно, что некоторые из обладателей этих лиц уже сошли с политической арены. В конце концов «Федеральное Собрание» так же приурочено к 200-летию создания Российского Государственного Совета, а за двести-то лет сколько народу сменилось. Свято место пусто не бывает. Жалко только, что от перемены лиц результат, похоже, не меняется. Впрочем, кажется, в этом месте шутка перестает быть доброй. Здесь главное вовремя остановиться в своих рассуждениях.

Итак, с чем же мы имеем дело? Заигрывание с властью или сатира? Обличение или шутка? Реальность или фантазия? А вот здесь, как это банально ни звучит, каждый понимает в свою меру.

Во всяком случае, традиция и игра в традицию тесно переплелись. И по форме, и по содержанию. А главное – совершенно непонятно, в чем традиция и где игра.

Artist and power makes a perpetual theme. They get along differently in different periods (here and elsewhere), but never unequivocally. Small wonder, neither artists themselves nor those in power prefer otherwise. Seemingly outspoken, they never give up alluding, hinting, implying – a case for psychoanalytic study. But that is not the point I'd like to make.

What is my point, then? Is the new work a case of playing with those in power or is it a piece of satire? Is it meant to unmask or crack a joke? How far does it do justice to the reality? How far is it a figment of imagination? Well, put simply, we see what we want to.

At any rate, tradition and tradition-playing – both in form and in content – appear too interwoven for you to make out where the tradition and where the playing is.

*Liya Adashevskaya*



*Лиля Адашевская*



## затерявшиеся во времени

Современное искусство совершает новый виток одновременно центристского и центробежного движений. В центре – художник. С одной стороны, он устремлен в глубины психоанализа собственного эго, с другой, томимый жадой обретения личной идентификации, – во вне. И вот мы имеем великое множество интерпретаций всего того, что есть этот мир, кто есть мы, и что есть художник в этом мире.

Однако современный художник высказывается, но не утверждает. Выдвигает версию, но не доказывает ее. Он просто рефлексивен. И ждет того же от нас. При этом его главная задача – привлечь, заставить остановиться. Но нас трудно удивить – ощущение уже однажды виденного не покидает. Отчасти виной тому оказывается столь характерное для художников эпохи постмодернизма «интертекстуальное» мышление – эдакий «дрейф» по стилям и направлениям. Когда-то, еще на заре своего появления, это интриговало, но сегодня, увы, в лучшем случае может лишь доставить «детскую радость узнавания». Этого недостаточно. Между напластованиями цитат, прямых или косвенных (стиль, манера), должно быть нечто, что, как это ни банально звучит, тронет струны нашей души, что называется «зацепит» и вызовет какую-то реакцию, пусть даже она будет резко отрицательной – все лучше, чем безразличие. Ибо в искусстве допустимо все, кроме скуки. А для этого в произведении должна быть интрига, скрытая ли, явная, но должна.

## time-kept half- glimpsed images

Yelena Kallistova's spirit of creativity appears highly subjective. It longs for theatre much stronger than for life. It abounds in dreaming and imagination rather than in observation and direct response to the surroundings. Yet, what appears like a made-up condition, bordering on a night dream, sometimes let us feel the scorching wide-awake fact of man's experience much more acutely than any realistic works of art. The kind of art she professes may be defined as «fantastic realism».





Whatever motif or theme she chooses for her painting, Yelena Kallistova can manage admirably to keep the hard-to-get balance between a spectacular appearance and an existential state in her work.

*Liya Adashevskaya*

ЕЛЕНА КАЛИСТОВА

Натюрморт с сухими цветами

1999. Холст, масло

Бабочки

1999. Холст, масло



Картины московской художницы Елены Каллистовой, как правило, вызывают у зрителей неоднозначную реакцию. Недоумение, удивление. Вроде бы все красиво, эффектно, презентабельно – от колористического решения до эффектных поз персонажей, их одеяний, но при этом намеренная некрасивость лиц, нарушение пропорций тел. В живописи Каллистовой гротеск, ирония и самоирония соединены с едва ли не рафинированным эстетизмом и изысканной декоративностью. Кто-то может сказать; а чему здесь, собственно, удивляться? Типичные постмодернистские игры. И будет отчасти прав – искусство художницы по своим формальным проявлениям, особенно если разбирать его по составляющим, вполне укладывается в русло постмодернистской традиции. Здесь налицо и тотальная ирония, и игра со смыслами, и пряный коктейль из смешения стилей и опосредованного цитирования, оказывающийся пластической метафорой, и театрализация мотивов, и гротеск – органическая составляющая чувствований нашего времени, и эстетика картины, призванной быть просто вещью, иными словами – украшать стену. И на этом, наверное, можно было бы и закончить разговор о творчестве Елены Каллистовой, разве что лишь оговорившись по поводу цитирования, что оно не буквальное, а скорее – отдаленный намек, некий парафраз, не просто игра в духе модернистского реди мейд, а что-то от вечных тем искусства.

Если бы... а вот это – в чем заключается главная интрига искусства художницы – нам предстоит выяснить в процессе дальнейшего разговора.

Работы Каллистовой, за исключением немногих произведений, представляют собой одно-, двух-, реже трехфигурные композиции. В основном это женские образы. Таинственные незнакомки, предпочитающие экзотические наряды или наготу, пребывают в состоянии праздного безделья. Они мечтают, скучают, гадают, загадывают желания, лакомятся ягодами, тоскуют, танцуют, спят и видят прекрасные сны, подобные прихотливым узорам их одеяний. Порой они бывают оживлены, но чаще томно ленивы. Кто они – падшие ангелы или чьи-то уставшие от постоянных разочарований музы? Здесь нет сюжета, в его привычном понимании. И тем не менее мы можем говорить о драматургии, драматургии настроения, а

точнее состояния человеческой души, чьи фантазии могут увлечь так далеко, что вдруг почувствуешь себя инфантой, заблудившейся во времени... Все это кажется так романтично, но вот только почему художница так часто придает своим героиням какие-то, пусть и эффектные, но нелепые, неудобные позы, или дает в явно невыгодном ракурсе, не говоря уже о нарушении пропорций? И от этого бывает очень трудно понять, автор шутит или «говорит» серьезно? Любуется своими персонажами или смеется над ними?

Они действительно порой некрасивы с точки зрения классической красоты, несовершенны, при всем своем стремлении к совершенству, и даже уверенности в том, что они этого совершенства уже достигли. Но, забавные и нелепые, они все же по-своему трогательны и прекрасны.

И вот за улыбкой художницы мы начинаем слышать серьезный разговор о жизни, об одиночестве, об ожиданиях любви и прочих человеческих страхах. Но все это без надлома, словно речь идет только об игре, даже если это такая серьезная игра, как шахматы. Ведь если вам объявили «мат», можно начать новую игру...

Люди в картинах Каллистовой порой напоминают марионеток, кукол из театра Карабаса Барабаса, которые вдруг начинают жить, как им кажется, собственной жизнью, которая, конечно, тоже есть пьеса. Но они несут на себе груз прошлых ролей, актерских штампов, а потому очень скоро выясняется, что пьеса-то все та же. И они лишь знаки. А их одеяния – всего лишь карнавальные костюмы, в которые их рядит историческое время, но суть их неизменна во все времена.

В работах художницы принцип переживания времени сугубо символический – не конкретизируемая, но остро ощущаемая пространственность будто воссоздает дыхание вечности. Таким образом, создавая вневременное пространство, Елена высвобождает временную координату пластического образа. Собственно, все персонажи Лены Каллистовой – «затерявшиеся во времени». А потому и кажутся порой, при всей своей пусть и условной, но реалистичности, не живыми людьми, из плоти и крови, а фантомами, явившимися к нам из иного измерения.



Но есть среди работ художницы одна, которая никогда нигде не выставлялась и не публиковалась, может, потому что стоит особняком, как-то уж очень отличаясь – нет, не по манере исполнения, а по тому энергетическому потоку, который она излучает. Это портрет маленькой девочки. Просто портрет. Здесь нет никакой игры смыслами, никаких замысловатостей и никакой слащавости, так часто присущей детским портретам. Маленькая девочка, самая обычная, каких великое множество, худенькая, не красавица, но и не лишенная детской миловидности, сидит на стуле и прижимает к себе игрушку – плюшевого мишку. Вокруг – все то же вневременное пространство. И столько в ее фигурке пронзительности, оставленности и напряженного ожидания, что сжимается сердце. В этом портрете Лене Каллистовой, без каких-то замысловатых и многословных приемов, минимальными средствами удалось добиться той высокой степени обобщения, которая так ценна в искусстве и которая позволяет вывести образ на более дальние рубежи понимания, когда едва ли не каждый может найти в нем отклик своим переживаниям...

Теме двойника посвящает Елена Каллистова, одну из, пожалуй, наиболее интересных своих серий – «Близнецы».

В манере дворцовых портретистов далекого прошлого она рисует забавных и очень даже симпатичных двойняшек. О чем это? Может быть, об извечной мечте постоянно осознающего свое одиночество человека о другом, который бы был един с ним душой и телом. Но почему-то, несмотря на всю их миловидность, есть что-то в них внушающее беспокойство. Нет, здесь все слишком неоднозначно с этими близнецами.

Тема двойника. Почему она так нас волнует? Одновременно манит и отталкивает. Пугает и непреодолимо влечет. Вы замечали, что если вам встречаются близнецы, то ваш взгляд непременно задерживается на них. И вы начинаете, по принципу «найди десять отличий», сравнивать.

Близнецы в народных представлениях носители одной судьбы и одной души, воплощение двойничества.

Но двойники у художницы – это одновременно и раздвоение, иными словами; деление и умножение. Они притягиваются и в то же самое время отталкиваются. Кажется, еще немного – и они сольются в одно, наградой которому будет одиночество. Но уже в следующую минуту разойдутся, обретя самостоятельность, но взамен потеряют друг друга. И что тогда? Все то же пронзительное одиночество «Затерявшейся во времени»?

Но возможно ли точное повторение, даже если двойник – это всего лишь отражение в зеркале? Кто из нас, хоть однажды, не попадал в зеркальный капкан? Вглядываясь в холодную поверхность стекла, мы в какой-то момент перестаем видеть собственное отражение, и уже кто-то другой, излучающий свет тысячелетней давности, ждет нас в глубине зеркала. Этому другому ведомы нерушимые, неприкосновенные тайны... И вдруг мелькает смутная догадка, что отражение не там – отражение здесь. Отражение – это вы. Кто кого отражает? Кто кого повторяет? Во всяком случае, в картинах Каллистовой вы не найдете ответ на этот вопрос.

Дух творчества Елены Каллистовой очень субъективен. В нем больше жажды театра, чем жизни. Больше мечты и воображения, чем наблюдения и прямой реакции на окружающее. Однако, эти вымышленные ситуации, почти «сны», подчас больше, чем какое-то реалистическое произведение, позволяют чувствовать обжигающую «явь» людских переживаний. Такое искусство порой определяют как «фантастический реализм».

Да, персонажи Каллистовой, хоть и лишены индивидуальности, очень характерны (может, потому что на всех на них лежит печать едва ли не портретной индивидуальности самой художницы, и этот взгляд на себя чужд самолюбования). И тем не менее если ранее эта характерность носила скорее абстрактный характер – некая аллегория, то в последнее время художница все больше тяготеет к конкретности, отталкиваясь не от умозрительности, а от природы. И как следствие среди ее работ появились пейзажи, натюрморты, портретные изображения конкретных людей. Написанные в реалистической манере, сочно, экспрессивно, широкими мазками, они тем не менее сохраняют присущее художнице тяготение к эффектной декоративности.

Но главное, Елене Каллистовой, какой бы мотив она ни писала, какую бы тему ни затрагивала, каким-то удивительным образом удается сохранять столь трудно достижимый баланс между зрелищностью и истиной экзистенциального состояния.



Пасьянс. 1998. Холст, масло

Сиреневые мечты. 1993. Холст, масло





# многомерные объекты Рудольфа Хачатряна

**М**осковский музей современного искусства представил выставку произведений члена-корреспондента Российской Академии художеств, обладателя золотой медали Европейского общества Франца Кафки, народного художника Армении, кавалера орденов «Дружбы» и «Мовсеса Хоренаци», Рудольфа Хачатряна.

Многогранный талант этого мастера соединяет традиции классического искусства с авангардными новаторскими тенденциями. Он не связан ни с одним из существующих сегодня течений и группировок. Рудольф Хачатрян создает свою собст-

## Rudolf Khachatryan's multivariate objects

Rudolf Khachatryan is an Armenian artist, fellow of the Russian Academy of Arts, winner of the gold medal of the Franz Kafka Society, holder of Order of Friendship and Order of Movses Khorenatzi.





РУДОЛЬФ ХАЧАТРЯН

Из серии объектов «Открытая форма»

2002. Сталь

венную творческую систему, синтезирующую ряд мировоззренческих и эстетических концепций.

Рудольф Хачатрян вошел в искусство в начале 1950-х годов. Уже тогда в творчестве художника соединились реминисценции древнего армянского искусства, монументальное благородство средневековой церковной архитектуры, орнаментика резных камней – хачкаров. Его графические работы звучали как эхо наследия великих рисовальщиков Ренессанса. С другой стороны, произведения Рудольфа Хачатряна наследовали модернистские традиции мирового искусства XX века.

Путь в мир большого искусства для Рудольфа Хачатряна начался со знакомства с Ервандом Кочаром (1899–1979) – художником, долгое время работавшим в Париже и являвшимся сподвижником и коллегой многих известных модернистов, в числе которых: Ханс Арп, Робер и Соня Делоне, Хуан Грис, Франсис Пикабия и др. Ерванд Кочар, находясь в самом центре европейских авангардистских исканий, утвердился в собственном пути. Его «Живопись в пространстве» обогатила спектр тенденций модернистского движения. Сам Рудольф Хачатрян называет Кочара своим духовным отцом и наставником, позволившим ему войти в круг интеллектуальной элиты Армении. С середины 1950-х годов Рудольф Хачатрян начал участвовать в республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Его работы сразу же привлекли внимание художественной общественности. Аура причастности к мировой художественной культуре создала интерес к творчеству Хачатряна со стороны британских, французских, американских критиков и коллекционеров. В 1960-х годах, развивая идеи своего учителя, художник создает серии живописных и графических работ, получивших название «Открытые формы в пространстве». Это было началом того, что впоследствии приведет его к открытию многомерного объекта – художественного произведения нового типа. Вся последующая деятельность Рудольфа Хачатряна – развитие его собственной творческой концепции во времени. Сперва художническая идея проявилась в рисунке, в двухмерном измерении, позже – воплотилась в динамических пространственных формах.

Художник создал свой художественный мир, развивающийся по собственным законам. Логика и математическая точность этих законов привлекает к ней философов и математиков. В годы спора физиков и лириков точкой примирения их позиций стало убеждение, что точная математическая формула еще и красива. Эстетическая концепция Хачатряна математически совершенна, и это придает его искусству универсальные смыслы.

На выставке в Московском музее современного искусства представлены новые серии объектов. Они объединены художником в триаду: объект – скульптура, объект – живопись в пространстве и объект – открытая форма. Как и в работах предыдущего периода, в основе этих произведений заложены формулы, по идее художника – это формулы жизни. Он выражен в соединении символов мужского и женского начал, многократно умножаясь, они дают новое разнообразие форм. Новация Рудольфа Хачатряна заключается в том, что он овладевает пространством в качестве материала для творчества. Открывая для себя четвертое измерение, художник находит в нем все новые и новые возможности для конструкции, для живописного материала. При этом Хачатрян предоставляет возможность зрителю созерцательно соучаствовать в творческом процессе композиционных пространственных построений.

Помимо объектов, на выставке были представлены графические работы и коллажи мастера.

На вернисаже, который состоялся в октябре 2004 года, Рудольф Хачатрян передал в дар Московскому музею современного искусства рисунок Ерванда Кочара. Этот мастер широко известен своим монументом «Давид Сасунский» (1959), установленным в Ереване.

Передаваемый в дар музею графический лист представляет собой классический образец «пространственного» периода в искусстве мастера. Для Рудольфа Хачатряна, в чьей личной коллекции хранился рисунок художника, это небольшое произведение является подлинной реликвией. История отдает должное Кочару: сегодня его произведения украшают собрания ведущих музеев мира.

А теперь рисунок Ерванда Кочара займет достойное место и в экспозиции Московского музея современного искусства рядом с работами Жоржа Брака, Хуана Миро, Фернана Леже и других современников мастера.



His exhibition at the Museum of Modern Art in Moscow presents a few new series of objects grouped in a triad. The first series – object-sculpture – serves as the starting point of the show. The other two are entirely novel: painting in space and open form. As in the works of the preceding period, all these he believes are based on a formula of life. This formula means the unity of symbols of male and female principles which, on multiplying many times, give a new variety of forms.

Rudolf Khachatryan felt his vocation when he first met Ervand Kochar (1899–1979). A follower and colleague of many renowned modernist artists such as Hans Arp, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Juan Gris and Francis Picabia, Ervand Kochar spent many years practising his art in Paris. He was at the heart of European avant-garde art and founded a movement of his own, «Painting in space», thereby widening the range of tendencies of the modernist movement itself. Rudolf Khachatryan owes a great deal to him as his guru and tutor.



# Фернандо Гарсиа Понсе (1933–1987) ретроспектива

**Ф**ернандо Гарсиа Понсе считается одним из главных представителей поколения «Разрыва», течения, сформировавшегося в мексиканском искусстве в конце 50-х гг. прошлого века.

Молодое поколение, только что пришедшее в искусство, противопоставило свое творчество господствующей в то время национальной школе мексиканской живописи, у истоков которой стояли Ривера, Ороско, и Сикейрос. Искусство ради искусства, свободное, стоящее вне идеологии, политики или морали<sup>1</sup>, стало ответом молодых ниспровергателей на революционно-патриотический пафос признанных мэтров.

Художники «Разрыва» разделяли стремление многих своих современников в других странах творить космополитическое искусство, свободное от национальной ограниченности<sup>2</sup>. Они самоидентифицировали свое искусство в качестве «новой мексиканской живописи» и стали известны обращением к беспредметности. Радикальные установки

## Fernando Garcia Ponce (1933-1987) a retrospective

Fernando Garcia Ponce is one of the leading painters of the 'generation of rupture', a movement that formed in Mexico in the late 1950s.

Ф. Г. ПОНСЕ

Картина №1

1973

Холст, акрил





молодой мексиканской живописи предопределили ее коренной «разрыв» с героико-эпическими традициями легендарного мурализма.

Гарсиа Понсе родился в 1933 году в городе Мерида, в штате Юкатане. В юности он учился на архитектурном факультете Национального автономного университета Мехико, параллельно беря уроки живописи у испанского художника Энрике Климента. Их встреча, состоявшаяся в 1957 году, оказалась знаковой. Уроки знаменитого испанского изгнанника привели начинающего архитектора к окончательному самоопределению. В дальнейшем Ф. Гарсиа Понсе хотя еще проектировал здания и возглавлял строительные работы, но уже не мыслил своей жизни вне живописи<sup>3</sup>.

Совершенная молодым художником поездка в Европу «в поисках подсолнухов Ван Гога»<sup>4</sup> открыла ему мир европейской живописи и предопределила контекст собственной творческой эволюции. При этом, впитывая уроки великих европейцев, Ф. Гарсиа Понсе не стремился прикнудить ни к одной из существующих школ и перенимал лишь то, что было созвучно его личным исканиям. В его творчестве прочитывается целый комплекс влияний – от Жака Брака и Хуана Гриса до art informel (бесформенного искусства) современных каталонских художников и американского абстрактного экспрессионизма. Сам художник называл своим учителем Курта Швиттерса, но и его стиль он не стремился повторить буквально<sup>5</sup>.

В 1965 году Ф. Гарсиа Понсе получает первую премию Салона Эссо, прошедшего в новом Музее современного искусства в Мехико и ознаменовавшегося ожесточенным противостоянием поколения «Разрыва» и «старого» искусства. Завоевание художником-абстракционистом этой престижной награды означало победу оппозиционного искусства и признание мексиканской беспредметной живописи<sup>6</sup>.

При всей активности своего участия в общественной жизни Мексики в 1950–1960-е гг., Ф. Гарсиа Понсе все-таки предпочитал вести жизнь художника-отшельника, всецело погруженного в творчество. Большую часть времени он проводил за созерцанием и написанием картин<sup>7</sup>.

Умер Ф. Гарсиа Понсе рано, уйдя из жизни в 1987 г., в возрасте 53 лет. В статье, приуроченной к посмертной выставке художника, его брат, известный мексиканский писатель и критик Хуан Гарсиа Понсе, писал: «Гарсиа Понсе осознанно искал ту беспристрастность, которая позволила бы ему забыть о борьбе с конкретными пластическими элементами как со средствами личного выражения, чтобы сконцентрировать внимание на их возможностях и запечатлеть реальность, творя, а не комментируя ее»<sup>8</sup>.

Искусство Ф. Гарсиа Понсе может быть определено как «упорядоченная абстракция». Аскетическое, строгое и напряженное, оно несет в себе некое прирожденное чувство меры. Второстепенные детали сводятся к минимуму во имя достижения лаконичной и суровой выразительности, идущей от композиционной завершенности и внутренней цельности конструкций.

Термин «упорядоченная абстракция» был изобретен самим художником и подразумевает особый способ организации живописного полотна, при котором его границы рассматриваются как абсолютный предел изображения. Если лирическая или органическая абстракция потенциально способна как бы бесконечно развиваться за пределы холста, то композиции мексиканца являют собой законченные структуры, в которых расположение каждого элемента подчинено равновесию и соразмерности целого<sup>9</sup>.

Частично эта необычайная сосредоточенность Ф. Гарсиа Понсе на пластическом построении живописных полотен и строго выверенная, математическая гармония его композиций, – заслуга архитектурной «выучки» художника. Однако за этим ощущается нечто гораздо большее, чем «школа» и опыт. Именно борьба за овладение пространством и архитектоникой форм лежала в сердцевине художественного поиска мексиканского абстракциониста. Как отмечал брат художника, его живопись была «результатом глубинного интереса к значению пространства и к его взаимодействию с цветом и формой»<sup>10</sup>.

Ф. Гарсиа Понсе работал на различных материалах: холст, стекловолокно, бумага, дерево, картон. В поздние годы своего творчества он систематически обращается к искусству коллажа. Но и в коллажах, вдохновленных искусством Курта Швиттерса, он остается прежде всего живописцем и пластиком, преобразующим обрывки старого хлама в чистую пластику и строгое созвучие красок и форм<sup>11</sup>.

С 2003 года Министерство иностранных дел Мексики проводит серию выставок Фернандо Гарсиа Понсе в разных городах мира<sup>12</sup>. В рамках этой программы 31 работа художника выставлялась осенью 2004 года в Варшаве и в Москве, в Московском музее современного искусства. Данная выставка была организована при поддержке посольства Мексики в Москве и Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Материал подготовила Вера Ярных

His art may be defined as «arranged abstraction», the term coined by the artist himself. It implies arranging a painting in such a way that its borders can be viewed as the absolute limits to what the artist is depicting.

Mexico's ministry of foreign affairs has been conducting since 2003 a series of Fernando Garcia Ponce's exhibitions across the world. As part of the program, the artist's works were on display in the autumn of 2004 in Warsaw and in Moscow, the Museum of Modern Arts.

Vera Yarnykh

Без названия

1974. Холст, акрил



<sup>1</sup> ESTRADA, Gerardo «Presentacion / Presentation. Fernando Garcia Ponce (1913\* – 1987)» // Fernando Garcia Ponce: exposicion itinerante / itinerant exhibition, Mexico, 2003, p. 9

<sup>2</sup> «Garcia Ponce, Fernando» // The Grove Dictionary of Art

<sup>3</sup> DEL CONDE, Teresa «La abstraccion articulada / Articulate abstraction» // Fernando Garcia Ponce: exposicion itinerante / itinerant exhibition, Mexico, 2003, p. 12

<sup>4</sup> DEL CONDE, Teresa, Ibidem, p. 12

<sup>5</sup> DEL CONDE, Teresa, Ibidem, p. 14

<sup>6</sup> Цитируется по: MAC MASTERS, Merry «Preocupacion por el espacio» // La Jornada, 3 Abril, 2002, p. 1

<sup>7</sup> DEL CONDE, Teresa, Ibidem, p. 13

<sup>8</sup> Цитируется по: MAC MASTERS, Merry, Ibidem, p. 1

<sup>9</sup> DEL CONDE, Teresa Ibidem, p. 14–15

<sup>10</sup> MAC MASTERS, Merry, Ibidem, p. 1

<sup>11</sup> «Fernando Garcia Ponce – Pinturas, collages y grafica, 1933–1987. En homenaje a Fernando Garcia Ponce» // Revista Literaria Electronica «El Navegante» /elnavegante.com.mx/rev05/galleria.html

<sup>12</sup> ESTRADA, Gerardo Ibidem, p. 9

\* I.e. – 1933 (опечатка издания).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. «Fernando Garcia Ponce – Pinturas, collages y grafica, 1933–1987. En homenaje a Fernando Garcia Ponce» // Revista Literaria Electronica «El Navegante» /elnavegante.com.mx/rev05/galleria.html
2. «Garcia Ponce, Fernando» // The Grove Dictionary of Art /artnet.com
3. DEL CONDE, Teresa «La abstraccion articulada / Articulate abstraction» // Fernando Garcia Ponce: exposicion itinerante / itinerant exhibition, Mexico, 2003
4. ESTRADA, Gerardo «Presentacion / Presentation. Fernando Garcia Ponce (1933–1987)» // Fernando Garcia Ponce: exposicion itinerante / itinerant exhibition, Mexico, 2003
5. MAC MASTERS, Merry «Preocupacion por el espacio» // La Jornada, 3 Abril, 2002



## ЦВЕТOK В СТАКАНЕ

Владимир Игоревич Яковлев – талантливый живописец и график, создавший индивидуальную пластическую концепцию искусства символично-медитативного характера. Один из наиболее известных и своеобразных представителей московского неофициального искусства 1950–1970 годов.

**В**озможно, чего-то в своей жизни он не успел. Но он успел главное. Прежде, чем сойти с ума и окончательно ослепнуть, он успел взять в руки карандаш и остаться в нашей памяти тем, кем был по сути своей, может быть, в начале даже не подозревая о том, – Художником.

Владимир Яковлев – гениальный шизофреник, полуслепой художник. Что может быть трагичнее этого последнего? Разве что драма Бетховена, когда окружающий мир постепенно становился немым, а рождающиеся в душе звуки оглушали. Для Яковлева же реальность не имела четких очертаний, она была лишена плотности и оставляла о себе лишь впечатление.

Он родился в 1934 году. Свой первый рисунок сделал в 1957 году.

1957 год – Московский фестиваль молодежи и студентов. В его рамках в ЦПКИО им. Горького открыли большую выставку современного искусства. На ней-то и увидели советские заторники, что это такое – изобразительное искусство второй половины XX века.

Парадоксальное то было время в нашей стране, нелогичное. О нем мы говорим – «хрущевская оттепель», «глоток свободы». Но это скорее было искушение свободой. «Железный занавес» слегка приоткрыли и позволили в щелочку взглянуть на современное мировое искусство. Для чего? Наверное, с твердой убежденностью, что ужаснемся увиденному и поверим, что соцреализм – единственно верная линия развития искусства. Но власть и творческая интеллигенция друг друга не поняли.

## a lone flower in the wind

For all his failures, he did what he must before he went mad and totally blind. With pencil in hand, he recorded it for us to remember him by. It was what he was in essence – an Artist, even though he himself had hardly expected to be called so.

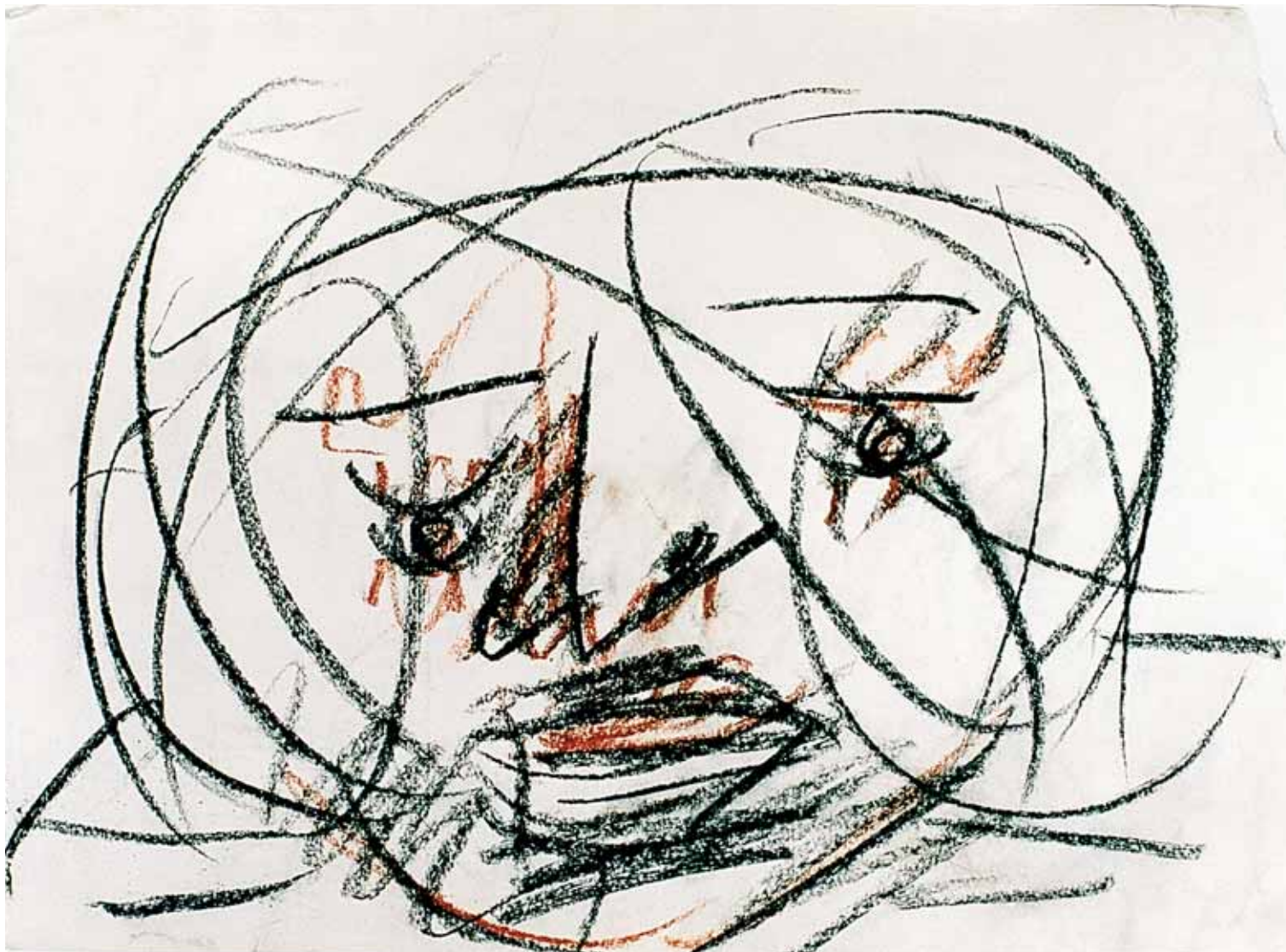
Vladimir Yakovlev was a schizophrenic of genius and a half-blind artist. What may be more tragic for an artist than being half-blind? It may be likened to the drama of Beethoven, with the noises around him growing weaker and weaker and the sounds inside him deafeningly louder.

An artist will go on working as long as a beam of light still breaks through the

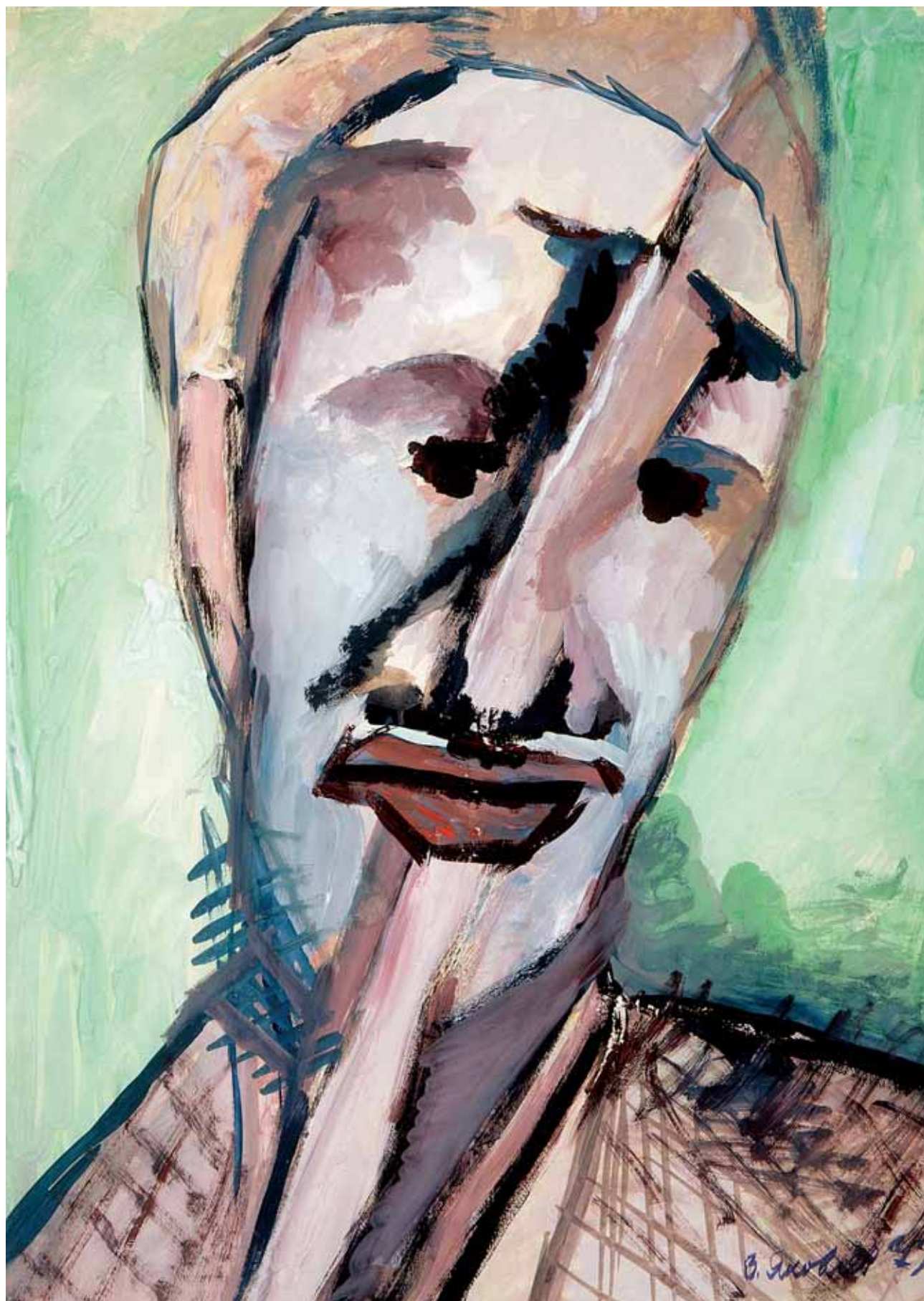
ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВ

Голова. 1990-е годы

Бумага, уголь, сангина







ВЛАДИМИР  
ЯКОВЛЕВ

Мужская голова

1972

Бумага, гуашь,  
белила



Цветок №07

Бумага, гуашь

М. М. С. И.





Право, власть выступила в роли змия-искусителя, предлагающего Еве яблоко. Кто-то лишь надкусил от запретного плода, а кто-то, мучимый жаждой обновления, доверчиво вкусил сполна.

Им говорили – смотрите, но брать пример не надо. А они посмотрели и... Те, кто был поосторожнее, погибче, те вошли в историю искусства как «шестидесятники» – художники пусть и настроенные на новую волну, но все же творившие в рамках дозволенного. Те, кто воспринял увиденное как руководство к действию, тем пришлось пройти не один круг ада и войти в нашу историю под грифом – «подполье» или «неофициальное искусство».

Большинство из будущих «подпольщиков» сразу обратились к абстрактному искусству как абсолютной форме отказа от «художественной рутины». Позже каждый сам вырабатывал свой язык – кто-то остался в пространстве абстрактного, кто-то вернулся к фигуративу, но уже на новом витке. Абстракция оказалась необходима как способ раскрепощения. Для многих она была необходимой ступенью на пути к свободе творчества, свободе самовыражения, свободе высказывания. Так воспринял абстрактное искусство и Владимир Яковлев. С той лишь разницей, что до этой выставки он не рисовал вообще. Внук известного русского импрессиониста Михаила Яковлева, насмотревшись у деда всевозможных альбомов по искусству, составил себе довольно четкое убеждение, каким должен быть художник: «...художники – это невероятные титаны и святые. Я не достоин прикоснуться к бумаге и рисовать. Это могут делать только такие выдающиеся люди, как Леонардо, как Рафаэль. А я не достоин этого». Почему? Уже хотя бы потому, что у него зрение 5 процентов и нет образования (4 класса). Но эта выставка открыла для него многое: рисовать можно не только то, что все видят, и не только как оно есть, а так, «как я себе представляю». Она освободила его.

Он пришел с выставки и сделал свой первый рисунок. Ему было двадцать три года. Отныне он был свободен. И он с головой окунулся в то, для чего и пришел в этот мир, – в творчество.

В его абстракциях смятение души, восторг от открывшегося ощущения свободы и, может быть, удивление перед собственными возможностями... Это внезапное озарение, вспышка. В них тревога и упоение творческим процессом... Пробуждение и обретение.

И как плата за дар – психическое заболевание, сопровождавшееся глубокой депрессией. С конца 1950-х с диагнозом «шизофрения» Яковлев регулярно попадает в Городскую психиатрическую больницу им. П.Б. Ганнушкина...

Вскоре к полуабстрактным композициям прибавились портреты, столь любимые цветы, пейзажи. Все это работы небольшие – 30 x 40, 30 x 20, сделанные на картоне или бумаге гуашью, цветными карандашами или смешанной техникой.

Знаменитый яковлевский цветок в стакане... Хрупкий, одинокий, прекрасный... Он тянется к солнцу, раскрывая навстречу свету свои лепестки. На его стебле нет листьев – он незащищен, он открыт всем бурям и невзгодам... Он, как бумажный солдатик Булата Окуджавы, который однажды отважно шагнул в огонь... Это почти божественно и это гениально. В сущности, это автопортрет. Автопортрет художника, жизнь которого была «без собственности и лицемерия».

Его портреты – это не портреты конкретных людей, вернее не портреты их физиономий. Это всматривание. Это впечатления. Впечатления от человека. Это настрой на внутреннее, на душу. Это почти мистическое видение полуслеплого художника невидимой, но нетленной сущности человеческого существа.

В 1962 году композитор Андрей Волконский устроил у себя на Остоженке первую «квартирную» выставку работ художника.

*А в степи бушует ветер,  
ветер бурю догоняет,  
и абстрактные картины  
все развешаны мои.*

«Живопись Яковлева – это мир незащищенной реальности, простых предметов, фигур животных, цветов, который, при всей своей тревожной неустойчивости, впечатляет уверенностью знания... Он силой Духа и творческой потенцией был одарен Свыше, причем в полной мере», – отзовется в своих «Монологах» Владимир Немухин.

Владимир Яковлев фактически сразу был признан в среде московского андеграунда. Он единственный, к кому в творческом плане Анатолий Зверев относился с душевной ревностью. Очень скоро у художника появляются свои ценители, поклонники, маршаны, в числе которых и известный коллекционер авангарда и московского андеграунда Георгий Костаки. Благодаря стараниям друзей и «первооткрывателей» (Александр Васильев, Геннадий Айги, Николай Котрелев) о нем узнают за границей. Но свои работы он продает дешево, цену назначает в зависимости от того, насколько ему понравится человек.

*– Берите сразу четыре штуки, я вам дешевле отдам, – говорит мать Яковлева очередному покупателю, некоему физику.  
– Да сколько же они стоят?  
Отдали по тридцать рублей, потому что «физик – это хорошо».*

Но все это относилось к сфере неофициального. Однако в стране существовала еще и официальная художественная жизнь. И здесь все было не так гладко.

В 1966 году на выставке молодежной секции МОСХа была выставлена всего лишь одна работа Яковлева. В 1967 году не прошло ни одной. Эти неудачи усугубляли и без того непрочное душевное состояние художника.

К тому же он неумолимо продолжал слепнуть. Не помогла и операция. Собственно, с самого первого дня, с самого первого шага своего творческого пути он ведет неравную борьбу со своими недугами за возможность рисовать. И пока хоть малейший лучик света пробивает все гущающийся вокруг мрак – художник работает. Где – не важно. Дома ли, в госпиталях, в больнице. Работа – его лекарство от депрессии... но не от слепоты...

Владимир Яковлев умер шесть лет назад, в 1998 году.

Он говорил, что искусство – средство преодоления смерти. Он сделал все, что мог, для этого. Теперь дело за теми, кто ценил его творчество и его силу духа, кто хранит его работы, от нас теперь зависит, сколько людей вдохновится искусством и мужеством Владимира Игоревича Яковлева.

ever-thickening darkness. He will go on working no matter when he finds himself to stay, whether at home, or as a guest, or in hospital. Work can cure of depression but not of blindness.

It is six years now since Vladimir Yakovlev died in 1998.

He used to say that art helps to overcome death. He did all he could to prove his point.

It is now up to us, who admired his creativity and his strength of spirit and who are in custody of his works, to do everything we could to let as many people as possible know and get inspired with his art and fortitude.

*Liya Adashevskaya*



# свобода и творчество

## freedom and creativity

На вопросы «ДИ» отвечает художник  
Анатолий Брусиловский.

Anatoly Brusilovsky answers questions from DI.

**ДИ:** Был ли андеграунд второй волной русского авангарда? Если, допустим, критический реализм так или иначе критиковал существующий строй, классический авангард пытался его переделать, в чем совпадал с революционным движением, социалистический реализм хвалил, то что получилось в результате переделки, каковы были цели в социальном плане андеграунда? Его мотивация? Каковы были ваши цели?

– Я изучал этот вопрос в своих книгах и писал об этом. Чем же был второй русский авангард. Ваше определение этих трех предыдущих периодов русского искусства замечательно по своей парадоксальности, но грешит схематичностью. Я в американском университете в Сан-Диего преподаю дисциплину «Искусство и власть» и рассматриваю этот вопрос начиная с рождения феномена, рождения искусства и кончая сегодняшним днем. Это взаимоотношение, если рассматривать его на перекрестке целого ряда дисциплин, а именно не только искусствознания и не только истории, но так же социологии, психологии, то это действительно превращается в удивительный инструмент познания самой глубинной сути искусства – его отношения к существующей власти. Так вот, то что касается второй волны русского авангарда, сказать, что она определялась своим негативным отношением к власти – это неправда. Да, она сама была властью отвергнута и отторгнута. Власть ее ненавидела и не хотела. Но что касается самих изготовителей этого искусства, я не могу однозначно их подстричь под эту гребенку. В общем и целом они были людьми аполитичными, за исключением двух-трех представителей соц-арта или близких к нему. Все остальные художники, люди, которые составляли тело этой волны, политикой не интересовались. Не разбирались и не пытались в нее со-ваться. Дело в том, что эти художники волей-неволей были поставлены в политический контекст... усилиями только лишь самой власти. Дело в том, что они были индивидуалистами. Это сразу ставило их вообще вне контекста так называемого «советского» общества, и все прочие политические контексты напластовывались на этот фундамент. Но на самом деле их аполитичность, их индивидуализм, их стремление во что бы то ни стало сохранить свое индивидуальное – вот это и было предпосылкой того, что они и становились художниками. Я не

АНАТОЛИЙ БРУСИЛОВСКИЙ

Из серии «1900–2000»

Лист №7. 1999

Коллаж

– Could we take the underground art as the second wave of Russian avant-garde? Critical realism is known to have been finding faults with the establishment in one way or other. What we call the classical avant-garde, too, was out to do the same and in this sense was at one with the revolutionary movement. Socialist realism, on the other hand, praised what resulted from the social change. Now, what did the underground art aim at, socially? What was its motivation? What aims did you as an underground artist have in mind?





ученый и не мемуарист, я – художник, который рассуждает о том пути, который он прошел с сотоварищами, которые и породили эту вторую волну. А первые шаги, как определено, случились в 1957 году, когда так называемые советские художники практически впервые встретились с иностранным искусством.

**ДИ:** Вам не кажется, что получилась очень интересная ситуация с этим фестивалем? Ведь он, как и проходившая в его рамках выставка, был инспирирован самой властью. Художникам показали все. Но когда сами они попытались включиться в то, что увидели, их тут же начали наказывать. Может быть, у власти была такая убежденность, что художники, как все сообщество советских людей, были настолько воспитаны в нужном духе, что, увидев это безобразие – искусство Запада, ужаснутся. Но... тут случилось непредвиденное. У вас не возникало ощущения, что власть и художники как бы не поняли друг друга?

– Нет-нет, это совсем не так. Все это разворачивалось на моих глазах. Поэтому я могу сказать следующее: власть была абсолютно не готова к таким сложным построениям, о которых вы только что поведали. Власть была самодовольна и глупа. Я помню, как это все начиналось – подготовка к выставке. Был спущен сверху приказ: должна быть подготовлена выставка молодых художников к фестивалю. Каких художников, что там может быть показано – это никак не было определено. Чиновники были достаточно глупы и самоуверенны и об этом просто не думали. До этого у них не случалось зазубрин, поэтому они были абсолютно не готовы. Сказали – готовить выставку, и стали ее готовить на бывшей улице Горького, где помещался МОСХ. Стали прибывать разнообразные художники с разнообразными произведениями. На самом деле тогда, если честно сказать, никаких диссидентов, никаких подпольщиков, никакого андеграунда просто не существовало. Поэтому я могу себе представить, если бы этот фестиваль

Ориоль

1974

Смешанная техника





случился десять лет спустя. Но в этот момент Москва была голой, не было никого, ни одного человека, который бы в каком-нибудь своем подвале писал бы какую-нибудь свою абстракцию\*. Поэтому приносили все, что угодно, при этом совершенно не понимая для чего. Дело в том, что западных выставок к этому времени никаких не было, никаких книг, никакой информации, никакой арт-критики не было. Так что это была блаженная детская наивность, абсолютная чистота помыслов. Приносили то, что было. Расскажу на своем примере... Я очень любил поэзию, зачитывался стихами Федерико Гарсиа Лорки. И под впечатлением его поэзии я сделал серию работ. Стихи Лорки очень сюрреалистичны, способны нести в себе достаточно сложный заряд. И поскольку сам Гарсиа Лорка просто толкал к тому, чтобы это было как-то формально, метафорично, сюрреалистично, то оно так и было сделано, абсолютно по наитию. Не потому, что я хотел «протащить» какие-то идейки, а по тому, что форма поэзии требовала такого изображения. Мои работы были приняты на ура, я был тут же зачислен в когорту молодых художников, которые будут представлять на фестивале нашу страну. Так вот никакой даже попытки выстроить «наш ответ западу» не было. Об этом даже не могла идти речь, потому что никто, включая и руководство, не смыслил и не видел никогда живого абстракциониста и живую абстракцию. Поэтому бороться с тем, чего совершенно не понимаешь, смешно. В том-то и дело, что сейчас трудно себе представить, насколько это было древнеегипетское время. Но власти действительно абсолютно не рассчитывали, какое фантастическое воздействие окажет на так называемых советских граждан то, что они увидели. Они просчитались. Они просчитались буквально во всем – советские люди оказались не так идеологически выдержаны... Сразу после фестиваля появилось огромное количество детишек с разным цветом кожи. Но не надо забывать и о том, что Запад тоже был еще другой, не такой пуганный. Приехавшие со всего мира люди не были подготовлены к тому, что они здесь увидели. Поэтому это была встреча одной наивной толпы с другой наивной толпой. Только одна наивная толпа была естественна, не запугана тоталитаризмом, не имела горькой нужды и нищеты. Они, разумеется, не были богаты, эти молодые иностранцы, но они... хотя бы были в пестрых шмотках. Уже одно это делало их в среде московской молодежи притягательными. Приехавшие увидели нищету и совсем не то, что они думали увидеть у народа-победителя. А воспитанные в строгом советском духе молодые люди Москвы были просто покорены джазом, абстракцией и молодыми людьми, которые ловко играли на гитарах, банджо и т.д. И, конечно, вся эта организация фестиваля обернулась крахом всех надежд на комсомол.

Но андеграунд не ставил перед собой никаких политических задач. Поскольку это было время оттепели, постепенно люди начинали оттаивать от этого ужасного страха. Почему они вообще брались за кисточку, сидя в своих несчастных коммунальных квартирах или подвалах? Почему они к этому стремились? Это была возможность как-то себя как индивидуума, как личность сохранить и рассмотреть. Это была первая за многие годы попытка обратить на себя внимание, вместо того чтобы «задрать штаны, бежать за комсомолом». Вместо того чтобы вливаться в коллектив и в нем растворяться до остатка, обратить внимание на себя, на собственную душу, на собственную фантазию, на собственные помыслы.

**ДИ:** Почему самой популярной в те годы была абстракция? Это было что-то вроде шоковой терапии? Сразу от реализма, фигуратива к абстракции, как в омут с головой. Кандинский, как мы знаем, к своей абстракции шел очень долго и упорно. Как он сам полагал, он не просто рисовал – он восходил к духовному, готовя человечество ко второму пришествию Христа уже в образе Духа.

– Начнем с того, что у меня, как и у большинства моих друзей-художников, был свой собственный путь в искусстве. И я тщательно изучаю в своих книгах, кто как пришел к нонконформизму. Я уже сказал, что это был путь познания себя, обращение к себе и на себя. Это было очень новое чувство. Чувство действительно терапевтическое для каждого из нас. На самом деле среди московских художников далеко не первое место было за абстракционистами. Так, лианозовская школа была в общем и целом фигуративная. В Москве было несколько групп, которые друг друга знали, но на самом деле это были совершенно отдельные сообщества друзей. Ни у кого не было единого манифеста или действительно школы в прямом смысле, кроме белютинцев. Но белютинская школа была по сути своей сектой, ограниченной от всех остальных, и факт, что она не дала никаких крупных и даже мелких имен. Все они как-то оказались внутри этой школы, под воздействием сильного по духу учителя, который их всех задавил. Поэтому я не могу сказать о том, что абстракция была шоковой терапией. Скорее всего абстракцией увлекались по той причине, что она действительно давала максимальную возможность самовыразиться, не прибегая к каким-то надоевшим реальным формам. Но гораздо более действенным было искусство, которое оперировало так или иначе, может, сильно деформированными, но все-таки более или менее узнаваемыми образами, поставленными в определенный контекст. Именно это искусство давало большую возможность наполнять свои произведения тем, что у людей накопилось за

– The second wave of Russian avant-garde it certainly was, but defining it in terms of dissident attitudes to the authorities would be a mistake. The authorities themselves turned it down. They didn't want to accept it because they loathed it. Now as to the artists themselves, well, individuals differ. On the whole, they all were not interested in politics, but for two or three soc-art artists or their fellows. The others, who made up the core of the wave, so to say, couldn't tell what politics was all about and didn't want to get involved in it. The truth is that these artists, whether they liked it or not, were drawn into the political context ... by the authorities themselves.

Each of them was an individualist. As such they were at once outside the context of so-called «Soviet» society, and all other contexts were just deposited on that rock bed. In fact, it was their apolitical attitude and their ambition to remain individualist at any cost that had made artists of them. I am neither scholar nor memoir writer. I am an artist looking back on the path I had passed together with my fellows, the men who had given rise to that second wave. That happened in 1957 when the so-called Soviet artists, perhaps for the first time in their life, learned what foreign art really was.

*Interviewed  
by Liya Adashevskaya*



долгие годы изоляции и тирании. К тому же русская школа живописи всегда так или иначе была предметной. Это сказывалось. Понимаете, если мы возьмем художественное образование как ценз, то у нас за бортом окажется довольно солидный отряд художников, которые не получили его, они сами приходили к искусству и делали очень качественные работы, опираясь исключительно на свой природный, богом данный, талант. Поэтому того мучительного перехода от реальных образов к абстрактным, как у Кандинского, у многих просто не было. Они сразу начинали с абстракции. И это было гораздо естественнее. Понимаете, очень важны какие-то психомеханизмы, заложенные в каждом человеке. Человек делал так, как Бог на душу положит, не думая о том, что он освобождается от чего-то или чего-то в себе перемальвает. Просто, как птичка поет – так художник обращался с красками и холстом. И мне кажется, что это даже более ценно, если говорить о такой вещи, как терапевтические задачи. Мало того, они сами себе не отдавали в этом отчет, не вводили в сознание, что они занимаются самолечением. Это я как человек, который занимался психоанализом еще на заре своей жизни, давал себе отчет...

**ДИ:** Роль арт-критики как институции?

– ... Меня всю мою творческую жизнь интересовали отношения арт-критика и художника. На самом деле арт-критик для художника бесполезен. Я когда стал читать о себе статьи западных арт-критиков, я диву давался – как же можно выкопать такое из того, что я делаю. В чем дело? Дело заключается в абсолютной разнонаправленности художника и критика. Художник действует абсолютно интуитивно. Даже тогда когда он рационалист, он все равно не может уйти от своего «intuitio». «Ratio» имеет значение подсобное, тактическое, а стратегическое – это интуиция. Художник даже не может объяснить – почему он это сделал. Он говорит – так получилось, не знаю почему. Тот художник, который на этот вопрос отвечает иначе, – либо врет, либо изобретает что-то очень непрофессиональное, потому что он не работает в этом направлении. Таков путь художника... У арт-критика вид творчества прямо противоположный – он идет только от рацио. Он разлагает алгеброй гармонию. Это разнонаправленные творческие порывы. Арт-критик – это профессионал, который тонко разбирается в вопросах абсолютно темных и закрытых для художников. Многие художники, не удовлетворенные тем, как разлагали их гармонию алгеброй, пытаются самостоятельно создавать какие-то теории, пишут манифесты, труды или статьи. Но это самодеятельность. Ему кажется, что он добавляет к своим произведениям некую значимость, некую глубокомысленность. На самом деле произведение художника абсолютно самодостаточно. Оно не должно прибегать ни к каким другим объяснениям. И когда оно висит то ли в коллекции, то ли в музее, абсолютно не предполагается никаких к нему приложений. Между художником и зрителем через произведение устанавливается некий контакт, странный, иногда очень искривленный, но это контакт между двумя душами. И в этом контакте третий лишний. Насколько зритель может понять произведение художника, настолько он его понимает. Зритель носит в себе гены арт-критика в любом случае. Конечно, у кого нет своих собственных мозгов или собственного чувствилища, тот довольствуется той пищей, которую ему подают уже готовую. Зрителю все время хочется раскрыть загадку, а искусствоведа кажется, что он помогает это сделать. На самом деле и то, и другое, и третье является конвенциональной игрой. Но чем умнее арт-критик, тем на более узкий контингент зрителя он воздействует. На какой контингент? А на умного зрителя. А умный зритель и сам все понимает. Такие парадоксы.

**ДИ:** Из ваших слов следует, что арт-критика вообще не нужна?

– Она не нужна художнику, а остальным всем нужна. Вернее, и художнику нужна, но очень опосредованно. Вот пишут обо мне, значит, нужен. Больше пиара. Но самому произведению это ничего не добавляет, но ничего от него и не отнимает. Критик является работником своего жанра. Он тоже художник, но у него своя задача, своя феня – он точно так же, как художник-абстракционист, оперирует некими компонентами и играет с ними. Он вы-

страивает свои теории, как художник выстраивает свою картину. Он свою статью строит так, чтобы выразить самого себя. Он не художника открывает и раскрывает, он себя выражает, открывает. Скажем, Пацюков открывает свою систему мышления, свою душу, свои какие-то интуиции, странные процессы, происходящие в его мозгу, а Гройс – свои, а Ковалев – свои и т.д. Это все творческие индивидуальности, которые играют в свои игры, которые оперируют произведениями как строительными компонентами и выстраивают из них свою абстракцию. К образованию толпы, к воспитанию ее в определенном художественном плане это не имеет никакого отношения. Это все загадочные личные игры, в которые каждый играет по мере своего таланта. Есть безумно талантливые критики, от которых мы все «тащимся». Почему? Да потому что мы читаем и удивляемся – как закручено... Выражая свое восхищение, мы употребляем те же термины, которые употребляем, глядя на какую-то картину, которая нас поразила – как придумано, как здорово, ловко сделано.

**ДИ:** Как вы относитесь к тому, что сейчас куратор становится важнее художника?

– Этот вопрос рассмотрен в диалогах Гройса и Кабакова. И там есть и о роли куратора, которая неизмеримо возросла, и о роли художника, которая неизмеримо уменьшилась, потому что художник поставляет строительный материал для того, чтобы куратор создавал свои произведения. Но строительные материалы, коими являются произведения современных художников, можно переставлять как пазл – так, так и еще так – это головоломка, которую можно складывать тысячами разных способов. Кураторство – это действительно новый тип искусства – то, что Кабаков называет тотальной инсталляцией. Но куратор ничего не может сделать, если у него нет тех мозаических кусочков, из которых он будет составлять свое произведение. То же, что их можно переставлять тысячами способов, только доказывает, что все играют в свои игры. Арт-критик – в свою игру, причем это высокого класса игра, такого типа, как у Гессе, – игра в бисер. Куратор – в свою, художник – в свою. Но куратор никогда не создаст свое произведение, если не будет ингредиентов. Значит, идти им в этом тандеме, в этой связке бесконечно. Хотя каждый будет заявлять, что он важнее.

**ДИ:** Вы работаете каждый день или по наитию? И как вы входите в творческое состояние, состояние откровения?

– Я рабочий человек, я люблю трудиться. Я люблю трудиться потому, что мне нравится это занятие. Абсолютно не отрицаю той возможности, когда человек творит только тогда, когда на него нисходит что-то. Я его и не критикую. Значит, можно так, можно так, ста разными способами. Я знал художников, которые работали каждый день и очень продуктивно. Я знал художников, которые работали каждый день, но все время были крайне неудовлетворенны, уничтожали свои произведения. Я знал художников, которые работали чрезвычайно мало, а делали совершенно замечательные вещи. Есть художники одной картины...

Основа того явления, которое мы называем искусством, имеет мистический, феноменальный характер. Оно гораздо более загадочно, чем это может показаться на первый взгляд.

Скажем, феномен талантливости. Ему объяснения нет никакого. У меня был один мой старый друг, ученный, который изучал интеллигенцию с научной точки зрения. И он написал книгу, в которой подвел итоги своего исследования, в частности тому, что такое талант? Так вот, оказывается, во всех живых существах, начиная от амёб и кончая человеком, процент энергетически сильно выделяющихся из среды организмов составляет 4%. Все остальные замечательные люди обладают существенно другой энергетикой, принципиально другой. Они не только не пишут картины, музыку, романы. Они даже об этом не думают и не хотят, их к этому не влечет, а не то чтобы они к этому не имели никаких возможностей. Мы в советское время не имели никаких возможностей, а сделали это, что странно. Мы не были никакими борцами, мы никаких идей переделать мир не ставили перед собой. А просто что-то звало изнутри – и это получалось само собой. Мы делали



приблизительно то же самое, что делалось во всем остальном мире. Сюрреализм, примитив, абстракция. Шкала от и до существовала в этой самой подсоветской Москве и вообще в России. Это наводит на мысль о том, что ресурсы человеческой души и загадка таланта еще для нас находятся в полной тьме.

Что касается меня, то желание постоянно работать и что-то создавать идет параллельно с тем, насколько я свободен. Может, это очень банально звучит, но когда я делал в свое время работы для заработка, а был такой период – я был одним из ведущих книжных графиков Москвы, я сталкивался с чувством самопринуждения. Последние же двадцать лет я делаю только то, что мне хочется. Этот принцип свободы является абсолютно достаточным для того чтобы определить – когда свободен, тогда всегда хочется. Хочется прежде всего выражать себя. Художник по определению индивидуалист, он противопоставлен коллективу. Он не борется с коллективом, но он вне коллектива. Художник – это такое явление природы, которое поет себя. Любому художнику, который делает что-то, оглядываясь на то, чтобы выразить других, не способен быть идолом толпы или еще лучше – не может быть успешным. Особенно на протяжении длинного отрезка времени.

У художника продюсер не играет никакой роли, потому что у художника продюсер, это сковывающая его инстанция.

И на куратора оглядываться бессмысленно. Куратор, как правило, оперирует тем, что уже есть. Заказывать что-то? Мне кажется, что умный куратор должен понимать, что из этого не выйдет ничего хорошего, потому что заказная работа она и есть заказная. Художник тщится, подстраивается. Я думаю, что кураторы будут до тех пор, пока не возникнет еще какого-то нового придуманного хода представления искусства. Вполне возможно. Почему нет? В конце концов существует возможность синтеза искусств. Почему непоющие картины? Почему непляшущие инсталляции? И так далее.

**ДИ:** Ваше мнение о последней «Арт-Москве».

– Вы знаете, мне кажется, что несмотря на большое желание художников быть как все остальные в большом цивилизованном мире, Россия продолжает оставаться Россией. Происхождение из России абсолютно безошибочно узнается галеристами. Хотя можно говорить идеально на английском языке. Так и современная «Арт-Москва». Огромная выставка, масса художников, все пытаются сделать что-то очень современное, огромную роль играют новые способы, а именно фотография, видео. И тем не менее «Арт-Москва» производит совершенно конкретное географическое ощущение. Мое личное отношение к этому? Для меня очень приятно. Я считаю, что в России расцвет искусства... Но какого? И что назвать расцветом? Понимаете, в те далекие времена никак нельзя было сказать, что у нас расцвет искусства, а были необычайно яркие индивидуалы, талантливые люди, которые находили свой язык, очень ясно отличимый от любого другого. Сейчас талантливых людей, наверняка, ровно столько же, потому что каждое поколение, независимо ни от чего, выдает свои четыре процента. Мы были детьми своего общества, своего поколения, а, с другой стороны, эти четыре процента нам говорили – давай, давай. А извне звучало – никаких выставок, ничего, вы нам не нужны. Очень заводит, замечательная игровая ситуация, безумно хочется доказать что-то. Современные художники, которые ездят по всему миру, у которых открыты все границы, открыты все возможности, денег у всех в общем-то достаточно, живут все вполне прилично, у всех мастерские, частные покупатели. Но это размагничивает. В 1966 году известный английский искусствовед Джон Берджер написал большую статью о московских художниках. Он приехал сюда, его водили по всем этим подвально-мастерским. Статья не имела никакого резонанса в России, потому что она публиковалась в английском журнале, и здесь с ней были просто не знакомы. Но когда я ее прочел, я ахнул. В ней было приблизительно сказано так: «Я только что вернулся из России, у русских есть драйв, у русских есть желание во чтобы-то ни стало. У наших английских художников всего достаточно, все хорошо, но...» Вы знаете, это было почти сорок лет назад. Я очень хорошо запомнил эту статью и теперь с точностью до наобо-

рот вся ситуация повторилась в современном русском искусстве. Это сытое искусство. Неограниченные возможности. Возможно, это ужасно, то, что я сейчас скажу, в меня можно кидать камни, но слишком большая свобода, которую никто не удушает, очевидно, тоже не способствует расцвету искусства. Художники, жившие на Монпарнасе в 1910–1920-х годах, были безумно голодные и нищие люди. Понимаете, тут какой-то ужасный, антигуманистический феномен, потому что мне скажут – так что же вы хотите: всех художников посадить за «железный занавес»? В грязные подвалы? Нет. Конечно, нет. Мы только наблюдаем некоторые соответствия, взаимодействия того, что на что влияет. Может быть, для художника одну половину жизни хорошо прожить в подвале, для того, чтобы во второй превратиться в классика и мультимиллионера?

Состояние современного русского искусства хорошее. Здоровое, нормальное. Другое дело, что состояние искусства во всем мире очень странное. Я бы сказал – близкое к кризису. Уже очень долгое время не рождается ни провергатель чего-то одного и создатель чего-то совсем нового. «Так что? – заявляет мир. – Это невозможно? Может, мы действительно пришли к концу искусства?» Нет. Просто период затянулся, в мировом искусстве стагнация. И русские художники тоже попали в этот период мирового искусства. И среди них, увы, не оказалось ни одного Малевича, ни одного Кандинского. Я не могу сказать – а надо бы. Когда-то в свое время в 1960–1970-е годы знаменитый коллекционер Георгий Дионисович Костаки, который коллекционировал 1910–1920-е годы, очень любил нас, молодых художников, привечал, кормил поил, даже какие-то картинки собирал, говорил: «Эх, ребятки, голубчики, хорошие вы художники, но нет среди вас Малевича». Он прав и не прав. Во-первых, все это поколение на сегодня превратилось в важнейшую часть культуры XX века. Без них, без этого отряда невозможно себе представить русского искусства. То что среди нас не оказалось Кандинского или Малевича, это по той причине, что, очевидно, очень долгое время зажаты были очень сильно мозги в тиски.

Новый Кандинский или Малевич не будет рисовать квадраты, но будет нечто такое, чего наши мозги не способны воспринять как произведение искусства, потому что революционное.

**ДИ:** Сейчас возможна посмертная слава, на что уповают многие непризнанные художники?

– Мир настолько поражает нас своими удивительными феноменами, что на основании опыта моей длинной жизни я могу сказать – все возможно. Другое дело, что трудно себе вообразить, как это произойдет. Раскрутка – великое дело. Без раскрутки ничего не произойдет. Без открывателя, без человека, который влюбится в художника или поставит на него, начнет заниматься им неистово, без этого человека ничего не произойдет. Но мистика истории заключается в том, что гениальные произведения всегда находят своего раскрутчика. «Рукописи не горят», а тем более картины. Советская власть хотела забыть и уничтожить все наследие 1910–1920-х годов. Но не смогла. Музеи полны этими произведениями. Как они выжили? А вот так. И Московский музей современного искусства лишнее тому подтверждение.

**ДИ:** Можете назвать какие-то новые, интересные, с вашей точки зрения, имена в сегодняшней России.

– Для профессионала каждая выставка, и тем более такая сборная, как «Арт-Москва», несомненно очень важный компонент творческой жизни. В профессиональном плане зрелище большой нарядной выставки всегда очень поучительно. Она говорит художнику о живом пульсе жизни, о тех трендах, направлениях, которые существуют сейчас, сегодня. Какие-то имена отмечаешь, конечно. Но открытий не так уж и много. Может, надо говорить именно о собирательном значении. Приходишь на выставку, вокруг тебя мешанина огромного количества произведений – она и производит впечатление. Это арт-критик отбирает для себя имена, годные для построения его некоторой модели современного искусства, которые подтверждают его концепцию. А художник прикасается к пульсу, и больше ничего. Но



современное искусство до такой степени ушло в создание трюков, замечательных, остроумных, но не требующих большого исполнительского таланта. Это не «Последний день Помпеи» или «Явление Христа народу», современное искусство оперирует совсем другими чувствами и совсем другими методами воздействия на зрителя. И в этом его горе и в этом его, может быть, и радость. Значит, это такой период развития искусства. Сетовать – где гении? Невозможно. Каждая эпоха создает то, что она способна выдать на-гора.

**ДИ:** Что касается трюков. Сегодня такое время, что как художник ищет чего-то нового, так и зритель требует каких-то невиданных форм.

– Вы говорите о зрителе подготовленном. Но на самом деле – коллекционерская среда, ведь мы говорим не только о зрителях, но и о тех, кто потребляет искусство. Россия оказалась не готовой к традиционной на Западе и у нас до революции поддержке искусства любителями. Но за те годы, что я посещаю Россию, я вижу несомненно существенный сдвиг – те редкие покупатели искусства, которые ориентировались в основном на Шишкина, в лучшем случае на Левитана, постепенно перешли на Серебрякову или Тышлера. И на последней «Арт-Москве» от знакомого галериста я слышал, что, наконец, появились потребители актуального искусства. Это очень хорошо, потому что это дает художнику возможность нормально существовать, нормально свое искусство двигать в массы. Что же касается просто зрителя. Тут сказывается целый ряд обстоятельств. Во-первых, рус-

ский зритель действительно не привык к современному искусству, и почти никакие попытки арт-критики не способны в ближайшем будущем что-то изменить... Единственно, что меня в этом отношении утешает, так это то, что почти то же самое происходит и на Западе. Только там большинство потребителей искусства, а также зрительская масса ориентированы на геометрическую абстракцию. Это для них такая же классика, как для нас реалистическое искусство. Понимают, не понимают – не важно. Это то, что надо иметь. И очень актуальные произведения современного искусства вызывают точно такое же отторжение. И сколько бы арт-критики не пытались нести в народ разумное, доброе, вечное, мне кажется, что такая зрительская традиция будет жить еще очень долго.

*Беседу вела  
Лия Адашевская*

\* От журнала: Это не совсем точно. Вернее, совсем не точно. Возвращение забытых имен только начинается.

Антиох

1973

*Смешанная техника*





# ИДЕИ И ИНСТИНКТЫ

Интервью с директором Института мозга человека РАН –  
Святославом Всеволодовичем Медведевым\*

**ДИ:** Святослав Всеволодович, гуманитария и естествознание, как правило, непересекающиеся области, и по предмету, и по методам различные. Но предмет изучения вашего института – мозг человека – самый «гуманитарный» объект естествознания. Интерес к изучению механизмов деятельности мозга, его физиологии со стороны тех, кто занимается чисто гуманитарными проблемами, например, как в нашем случае, проблемами художественной культуры и художественного творчества, вполне понятен. Соблазнительно думать, что ясное научное понимание механизмов деятельности мозга поможет понять нашу жизнь, коллизии нравственности и вообще все то, что питает искусство.

– Мне несколько затруднительно себе представить, как результаты нашей работы могут быть интерпретированы для решения конкретных проблем, например, в художественной сфере.

Можно, конечно, говорить о механизмах эмоциональной жизни человека.

Например, существует теория, которая утверждает, что эмоции есть возможность, не зная каких-то особенностей объекта, иметь к нему отношение. Лично я не могу есть «Рокфор» из-за реакции на вид плесени. Такие реакции типичны, это известные вещи.

**ДИ:** А существуют ли особенности в деятельности мозга у представителей разных рас, и можно ли говорить об однотипности их поведения в сходных условиях.

– Да, такие различия есть. Различия в деятельности мозга существуют у представителей разных этнокультурных общностей. Но эти различия характеризуют не столько деятельность мозга, сколько характер взаимодействия организма и мозга в разных условиях жизни.

Например, эскимосы – жители Аляски – не могут употреблять алкоголь. Известно, что если они начинают пить, то быстро спиваются. Почему? У человека в организме есть два фермента, один из которых обеспечивает действие опьянения, превращая алкоголь в сахар, а второй способствует выводу алкоголя из организма. Но есть расы, у которых защитный фермент подавлен, следовательно, и последствия применения алкоголя будут для таких людей весьма драматичны.

Возьмем другой пример: почему среди представителей северных народностей, например, жителей Чукотки, мало инженеров и специалистов других интеллектуальных областей деятельности? В интеллектуальном отношении представители этих народов ничем нам не уступают, но есть особенности организма у представителей разных регионов.

Эти народы обитают в таких условиях, что адаптационные возможности их организма «вымотаны». Если представителя такого народа заставить учиться в университете, затем жить и работать в большом городе, то он просто умрет в возрасте тридцати с небольшим лет именно из-за того, что адаптационные возможности его организма уже «вымотаны» условиями обитания в суровой климатической среде. Этим объясняются не столько трудности для них того или иного вида деятельности, сколько иного образа жизни.

Известно, что, например, китайцы, куря опиум, не становятся наркоманами. Но алкоголь представляет для них гораздо большую опасность, чем для европейцев. Для европейцев же картина прямо обратная.

**ДИ:** Искусство непосредственно связано с темой нравственности. А обоснованна ли наша нравственность физиологически, существуют ли в мозгу человека некие структуры, некие природные регуляторы, обуславливающие нашу нравственность, влияющие, например, на решение конфликтов личных и общественных интересов?

– Есть, конечно, некие биологические начала нравственности, связанные с законами выживания рода, заставляющие, например, оберегать детей.

Но вот что касается конфликта личного и общественного.

Реакция человека на одно и то же воздействие может определяться не только самим воздействием и его местом в логической структуре психики, но и физическим состоянием мозга и тела человека.

## ideas and instincts

S.V.Medvedev, director of the Russian Academy of Sciences Institute of Human Brain, gives an interview.

**DI:** Could you explain how much isolationism matters in the arts? On the wall of your study I can see excellent reproductions of Bosch, Michelangelo and Dali. They all belong to a school based on the so-called realistic tradition, in the sense that they were supposed to be able to produce life-like images, say, human figures, with virtuosity. Nowhere has this school survived except in Russia, just because of the country's certain isolationism. Now, at the world's largest shows there are few painters who have carried on our realistic traditions. Mostly on display are works by the so-called conceptual artists who have declared having rejected a picture as such and figurative art in general. How could we judge our isolationism then? As something bad or, anyway, as something good?

**S.M.:** I may be not competent enough to judge, but I think when we come to talk about art, I mean works of art we can see these days, not works of art that live for ages, we should talk about it from a political angle. It is a matter of who need what.

It may be a matter of money. Or it may be a matter of politics when it comes to shocking things.

Now, back to what you call isolationism. Formally, we possessed an excellent legacy, I mean a very good system of education. Changing modes of teaching, even where it may seem little, could sometimes lead to very far-reaching consequences. Some people say that learning questions and answers by rote, as school pupils did in good old days, or what they used to call 'getting crammed', is very bad. But repetition develops one's memory. What our grannies had crammed they remembered all their life and could do sums well for their grandchildren. Or take underlining texts instead of copying them. But fine movements of the hand matters a lot for developing one's brain. Finally, electronic calculators have replaced oral arithmetic in the schools.

People are getting more stupid en mass. That's the current process I'm absolutely sure of.

*Interviewed by Alexander Grigoriev*



Интеллектуальная мощь настолько велика, что часто усилием воли можно подавить и движения тела, и движения души. То есть происходит самоограничение не только рефлексов, но и безусловных инстинктов. Однако недоучет биологического, хоть и не сразу, приводит к тому или иному срыву.

Но почти в каждом конкретном случае мы забываем об этой логике. Хотя большинство людей знают о связи мозга и мышления.

Надо понимать, что законы общества должны более или менее соответствовать биологическим законам. Наиболее простой пример: если запретить плотскую любовь, то общество просто вымрет. Это очевидное противоречие некоторых писанных и неписанных правил поведения и биологических особенностей человека.

В качестве примера (к сожалению, уже набившего оскомину) возьмем прошедшее столетие в нашей стране. Можно говорить, что советский режим был жестоким, неэффективным и многое другое. Однако если для сравнения взять Восточную Римскую империю – Византию, то трудно представить себе более жестокий, несправедливый режим. Тем не менее это государство просуществовало тысячу лет. Значит, причина развала не в жестокости режима. Я не экономист, поэтому буду говорить только о биологической стороне.

Средний человек хочет создать хорошие условия для своей семьи и для продолжения рода. Это естественно.

Однако в Советском Союзе была провозглашена борьба не только с кулаками, но и с середняками. Количество таких примеров неисчислимо. Средний человек работает, чтобы жить, и сколько бы вы ни объясняли ему, что работать надо не ради жены и детей, а ради торжества всемирного коммунизма, он на биологическом уровне этого не поймет. Я полагаю, что истинной причиной распада страны был именно этот антибиологический курс. То есть не собственно социализм, проявлений которого теперь пруд пруди даже в Америке, а «твердый и последовательный» курс Политбюро, когда логичные и естественные стремления заинтересовать производителя запрещались.

Почему же на это не обращали внимания? Твердокаменные диалектические материалисты вели себя в этом вопросе как махровые идеалисты. Говорили о неисчерпаемых резервах мозга, о том, что правильное воспитание и образ жизни могут все. Сказалась некоторая эйфория от достижений в покорении природы. Человек может очень многое, но не все, и при этом он за все платит.

Примат идеологии над биологией, иногда искусственной морали над первичными инстинктами до сих пор неявно постулирован.

**ДИ:** Возникает грустный вопрос: что же, всегда будет побеждать варвар, который полагается только на инстинкты?

– На самом деле в нынешнем мире побеждает общество, в котором наиболее гармонично сочетаются физиологичность системы человеческих отношений и морали с уровнем развития производительных сил. Это очень похоже на ситуацию, описанную в «Вишневом саде» и в «Обломове», когда вроде бы грустно, но понимаешь, что альтернативы нет.

Я настроен оптимистично. Сейчас, понимая соотношение между идеальным и биологическим, можно избежать напряжения для человека и для общества.

**ДИ:** Вы показали, как определенные этногеографические условия вносят ограничения в возможности представителей разных народов и рас адаптироваться к условиям других культур. А возможно ли эту логику экстраполировать на отношения самих культур?

Немало сказано об особенностях российской культуры как евро-азиатской, что связывается с промежуточным положением между великими цивилизациями Запада и Востока?

Наша наука, например, пользуется мировым признанием, что же касается развития технологий, то мы традиционно отстаем от западных стран. А если говорить о художественной культуре, то тут наше влияние в мире ограничивается несколькими именами. Нет ли для этого положения дел «физиологических» объяснений? Может быть, наша культура также адаптивно «измотана»?

– Не думаю, что дела обстоят так драматично. Если ориентироваться на великие имена, то ведь о Франции или Англии, например, XIX века, мы знаем тоже немного. Может, гениев по паре на столетие вполне достаточно для нормального развития культуры. Другое дело, что сказывается и

изоляция сталинской эпохи. Но вообще, когда народ пытается диктовать миру свои ценности, плата за это всегда – культурная отсталость. Возьмите современную Америку: полная культурная отсталость, они стремительно деградируют в культурном отношении.

**ДИ:** Несколько слов о роли изоляционизма. У вас на стенах кабинета великолепные репродукции произведений Босха, Микеланджело, Дали. Эти художники – представители той школы изобразительного искусства, которая основана на «реалистической» традиции в смысле умения создавать правдоподобные изображения, например, виртуозно изображать человеческую фигуру. Сегодня в мире эта школа сохранилась, пожалуй, только у нас в России, как раз в силу определенного изоляционизма. Но на крупнейших мировых форумах искусства произведений художников-продолжателей наших реалистических традиций мало, доминирует «концептуальное» искусство, декларативно отменившее картину, искусство изобразительное. Как оценивать в таком случае наш изоляционизм: как зло или, все-таки, как благо?

– Возможно, я не достаточно компетентен рассуждать об этом, но думаю, что говорить об искусстве, не о том, которое переживает века, а о текущем, сегодняшнем, следует с позиции политической. Речь всегда идет о том, что кому-то что-то нужно.

Возможно, речь идет о деньгах. Что же касается эпатажных моментов в искусстве, то это тоже политика. Возьмите художника Дали. Выпученные глаза, эпатажные жесты – все это было для публики. Близкие друзья свидетельствовали совсем о другом поведении среди своих.

Или политик Жириновский. Это умный и тактичный человек, я знаком с ним. Но публичные жесты – это другое дело.

Эпатажное поведение во многом является следствием информационной перенасыщенности современного общества.

Средства массовой информации подают все в таком «обнаженном» виде, что духовные способности просто не формируются. В таких условиях трудно что-либо правильно понять и оценить. И эпатаж становится единственным средством привлечь внимание, заработать деньги.

Прежде мы обладали великолепным достоянием – прекрасной системой образования. Изменение способов обучения даже в малом порой имеет весьма значительные последствия. Вот говорят: зубрежка, которая была в старой школе – это плохо, но ведь повторение развивает память, и то, чему учили наших бабушек, они помнили всю жизнь, могли решать внукам задачи по математике. Или замена переписывания подчеркиванием. Надо понимать, что тонкие движения руки чрезвычайно важны для развития мозга. Сейчас не учат устному счету, все заменяет калькулятор.

Могу совершенно ответственно сказать, что у нас сейчас происходит массовое оглушение людей.

Сейчас все страшно примитивизируется. Для того, чтобы правильно понимать, чтобы информация вызвала эмоции, необходимо обладать способностью продуктивного воображения.

Я, например, бывая в Лондоне и Эдинбурге по несколько раз в год, обязательно посещаю Лондонскую Национальную галерею и Галерею Эдинбурга, провожу там помногу часов: восприятие и понимание искусства требует много времени. Поток информации просто невозможно правильно воспринять и оценить. А современный человек, как правило, лишен достаточного времени, чтобы глубоко в чем-то разобраться.

Беседу вел Александр Григорьев



# волшебный фонарь или искусство кройки и шитья Софьи Азархи

Воображая о причинах, побудивших Софию Азархи обратиться к составлению столь странных, исполненных тонкого, хотя и не лишённого ядовитой брутальности, юмора коллажей, я подумал о прихотливости вкуса, проявленного в игре со смыслами, отдалёнными от нас по крайней мере на столетие. Занимательность гравированных картинок – за что и любили журнал «Нива» по всей России начала века – сама по себе еще не может быть поводом для включения их в современный художественный оборот. Однако мы видим, что, взятые как рэдимэйды, на правах бесценного памятника, благородного археологического сюжета, легко узнаваемые по характерной штриховке, эти гравюры появляются и на страницах нынешних журналов. А. Флоренский, например, оформляет целые полосы и развороты петербургского журнала «Адреса» изображениями подобного рода, ибо ни что так не дает нам ощутить вкус времени и переживание добротности старой вещи, как эти, выполненные вручную, старомодные гравюры. Более того, обложки книг Б. Акунина оформлены сюрреалистической графикой Макса Эрнста, все с тем же узнаваемым гравёренным «крастром». Иначе говоря, налицо ремиссия определенного плана визуальной фактуры, ее очевидная востребованность.

Фантастические сюжеты имели бесспорное место в литературе и искусстве второй половины XIX века наряду с невероятным пиететом к естественнонаучным областям знания, медицине и технике. Так, детальное изображение какого-нибудь станка или прибора подается в журналах тех лет с не меньшей портретной одушевленностью, чем лицо известного изобретателя, ученого, путешественника или психиатра. Сегодня изображения этих механизмов непонятного вида и есть, на мой взгляд, чистая мистика, воплощенная механика иррационального. Это ощущение тем более кажется невероятным, поскольку перед нами исключительно здравая и трезвая в своем рационализме и вере в прогресс эпоха. Эпоха, что особенно важно заметить, накануне или уже в тайном и еще неосознанном предвкусении Ницше, Фрейда и Нового Искусства.

И все же обстоятельная серьезность на грани с очевидным идиотизмом налицо. Уютный бидермайер и эклектич-

СОФЬЯ АЗАРХИ

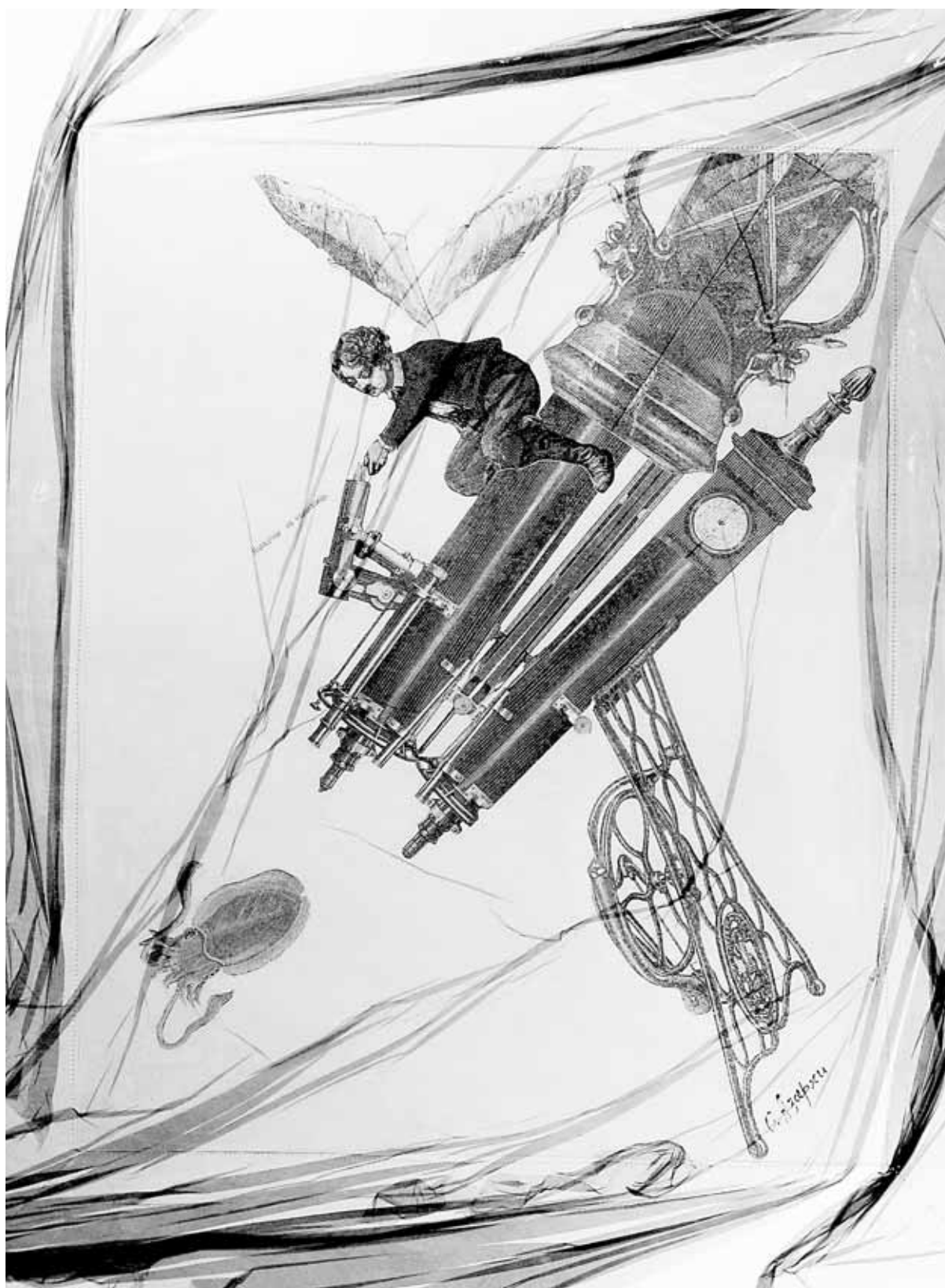
Нападение на каракатицу

2003

Коллаж

ные рюши, тяжеловесные орнаменты, розовый сентиментализм и святочная приторность, гнет и пафос настоящих, природных материалов: чугун, латунь, медь, бархат, атлас и дерево – темное, полированное – все обильно и многословно иллюстрировано. Фотографии в

печати тех лет еще нет, все гравировано, репродуцируется посредством резца и литографского карандаша. Монотонный параллельный штрих равнодушно и мелочно обтекает формы что лесопильного станка, что стана дородной «античной» красотки с неизвестной картины





## Sofia Azarkhi: a magic lantern or art of tailoring

When I tried to visualize what had made Sofia Azarkhi start doing these collages, with a fine taste yet not without a caustic brutality, I thought how frivolous one's taste might be when it comes to tackle senses a century or more away from us.

Sofia Azarkhi has been addressing herself persistently to Freudian myths. In doing so she makes use of the entire set of psychoanalytic images and constructs, now already

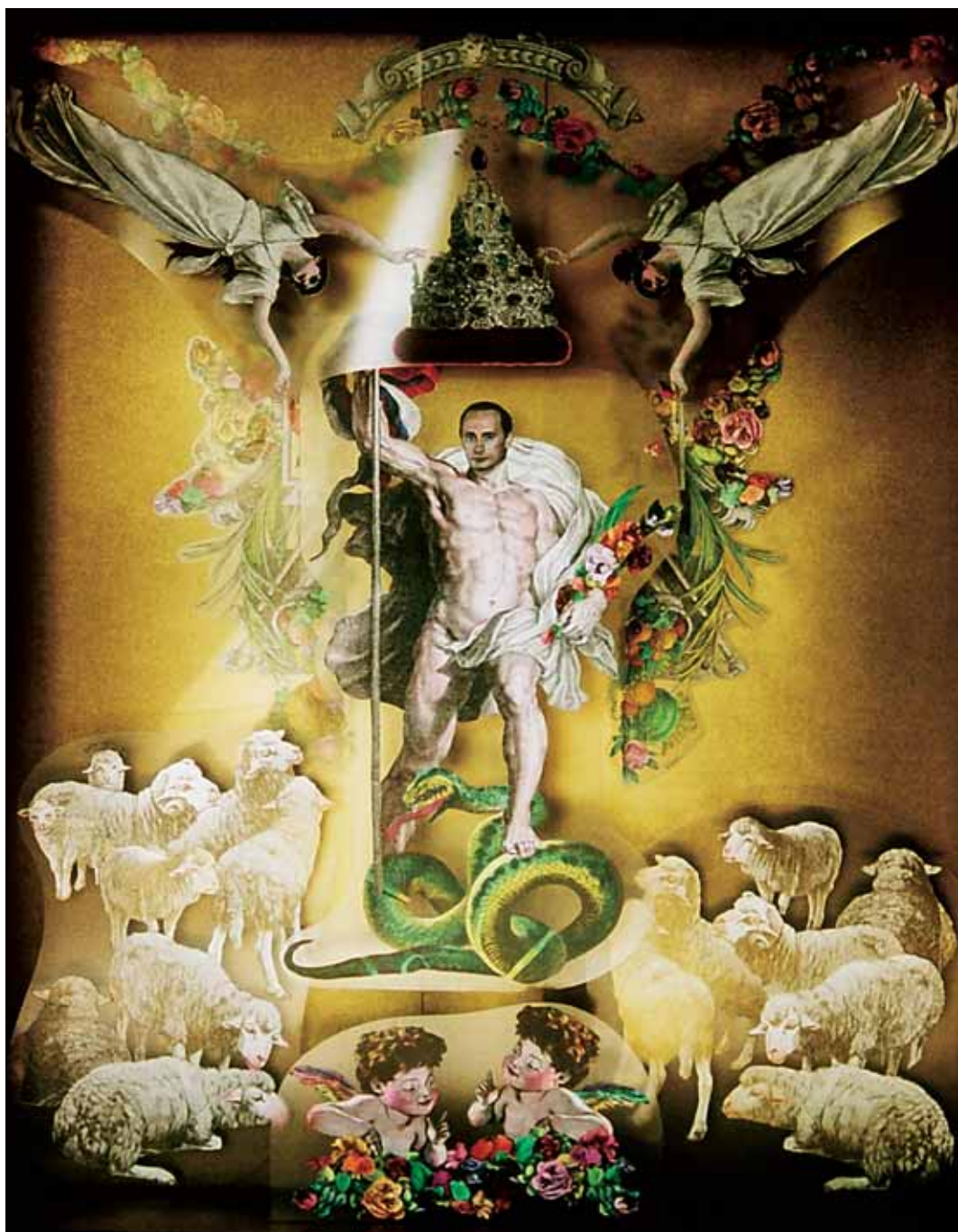
Проект будущей  
России. Монархия.  
Венчание  
Президента на  
царство  
2003  
Коллаж

какого-то салонного французского живописца, имя которого сегодня не говорит ничего. Тотальная репродуцированность той эпохи выводит все, чего ни касается резец гравера, на один фактурно-вещественный уровень: когда предметный мир оказывается сделанным из одного «теста». Здесь пролегает мостик к нашему времени, когда фотешоп, компьютерная комбинаторика с такой же безупречностью превращает все сущее в одну глянцевую материю печати. Вот тут-то и начинается история, которая с неизбежностью подводит нас к теме неоакадемизма.

Действительно, коллажи Азархи в некоторых случаях удивительно близки визуально и иконографически работам петербургских неоакадемистов: Тимура Новикова, Ольги Тобрелутс, Егора Острова. Но близость эта далеко не очевидная, даже обманчивая. Я бы сказал, что

это язвительный ответ, данный тем же оружием – взять хотя бы работу «Палестра им. Ж.Верна (Фаллометрия)», в которой изображены двое юношей-атлетов, взятых как будто с работ Альма Тадемы. Ключевым моментом в понимании этих коллажей будет анатомирование. Жесткое, иронически-насмешливое анатомирование, гротескное скальпирование прекраснотупых глупостей вкупе с почти что издевательским фрейдизмом. Фантазия вскрывает абсурдность самой чинной механики человеческих отношений и модных идеалов, шляпок, причесок и аксессуаров своего времени. Именно эта изначальная установка художника и побудила, очевидно, Сою приобрести в букинисте старинный анатомический атлас, детально и со знанием дела гравированный и даже содержащий карандашные пометки на латыни, сделанные остро отточенным грифелем. Нежные, тончайшие линии этих гравюр, обрисовывающие части, фрагменты, сочленения, различные органы превращают анатомические препараты в изысканные кружева – кости таза кажутся красивейшими бабочками, волосы на лобке – набриолиненными локонами с античных париков. Препарируя отобранные ею образы, разрезая, склеивая, соединяя их в странных мутантов, биомеханических киборгов, Азархи последовательно и целенаправленно воплощает темы, занимающие ее в искусстве. А темы эти, как хотя бы следует из названий представленных работ, связаны с проблемами мужского и женского начал в самом, что ни на есть их «стержневом» понимании или, по словам художницы, с позиции «первородного греха».

Опыт обращения к этим темам у женщин-художников в современном искусстве, как правило, связан с гендерными проблемами, но и еще с привлечением специфических «красок», а именно моментов физиологического, утробного характера. Эта особая фактура телесности опредмечивает вывороченную наружу плоть, лишая ее какой-либо привлекательности, и вместе с тем предельно откровенно говорит об этом как естественном, природном. Итак, с одной стороны – матка и пуповина, с другой – мир мужской – мир докторов – Фрейда и Отта, знающих все о неврозах, подсознании, зачатии и родах, но при этом выглядящих какими-то механиками, пытающимися разложить и понять устройство человека наподобие разных сложных механизмов, машин и приборов, которыми щедро украшены старые иллюстрированные журналы. «Англичанин мистер Хопп смотрит в длинный телескоп, но не видит ничего, что под носом у него» (из пересказа Д. Хармсом В. Бу-





ша) – именно так можно сказать о почтенном астрономе («Доктор Отт»), наблюдающем в гигантский черный телескоп не бездну звезд, но женское чрево в разрезе с анатомического атласа...

Азархи целенаправленно работает с «фрейдистской мифологией», используя весь набор психоаналитических образов-конструкций, ставших в наше время уже едва ли не интеллектуальным китчем и дежавю. Вместе с тем художник прекрасно осознает неувядающую остроту и полемичность фрейдистских символов, ставших своего рода мета-языком современной поп-культуры. Смех смехом, шутки шутками, но все, что мы видим в ее работах, касается неких глубинных оснований человеческих проблем, заблуждений и, главное, всевозможных «маний» и «фобий», так ярко себя проявивших в политике, идеологии и культуре XX века.

В общем, пусть это и прозвучит банально, наличие явная и полная иронии обструкция психоанализа, разыгранная в жанре фантастических сюжетов Жюль Верна, вроде его романов и повестей, полных приключений и опасностей, сопровождаемых детальным описанием этих «полетов во сне и наяву»: «Но вот меня охватило какое-то влажное тепло, и я пришел в себя. Кругом теснились облака, освещенные странным сиянием. Шар кружился с невероятной быстротой. Его подхватил ветер, и он мчался со скоростью ста лье в час в горизонтальном направлении. Вокруг меня полыхали молнии.

Однако я падал не слишком быстро. Когда я снова открыл глаза, передо мной была земля. Яростный ветер мчал меня прямо к морю. Внезапно резкий толчок заставил меня разжать пальцы. Канат выскользнул у меня из рук, и я стремглав полетел вниз...

Я спасся чудом. Во время этого полета моим спутником был совершен ряд безумств, которые мне не удалось предотвратить.

Пусть же этот страшный рассказ послужит к назиданию читателей и не расхолаживает исследователей воздушных путей!» (Жюль Верн. «Драма в воздухе». 1851).

И последнее. Соня Азархи – профессиональный дизайнер костюма, успешно работающий в театре. Она очень точно чувствует буффонадную и гротескную природу человеческого тела и его «покровов» – платья, атрибутов костюма, различных аксессуаров. Нащупав свою тему, она «кроит» фантомную реальность, соединяя из лоскутков старых смыслов – новый, разоблачающий или даже лишаящий невинности прежние. «Платье» в итоге получается роскошное, но король все равно оказывается голый. Все это нашло отражение и в серии работ, выполненных в технике нетрадиционной для нее: коллаже на прозрачном целлулоиде\*. Прозрачность и подсветка изнутри, наподобие лайтбоксов, сообщает им особенную воздушность и невесомость, что, безусловно, смягчает радикальный аналитический натиск, жесткость монтажных стыков и в тоже время привносит ощущение зыбкости, подвижности, призрачности сна или видения, когда губ его коснулся коршун своим крылом...

Эффект волшебного фонаря, с одной стороны, прибавляет и подлинности к переживаниям времени, напрямую апеллируя к XIX веку. С другой стороны – мистики, призрачным эфирным светом

«оживляя» эти фантастические образы, наполняя их жизнью: так по жилам голема струится бесцветная алхимическая кровь, заставляя нас поверить в тайну пресуществления плоти.

Метод собирания концептуально-сюрреалистических коллажей из репродукционных гравюр столетней давности открывает перед художницей поистине безграничные возможности. Азархи интуитивно открыла настоящую золотиносную жилу, обнаружив с помощью своего метода неисчерпаемые эвристические возможности работы с самыми устойчивыми и архетипическими образами и символами, сохраняющими свою силу из века в век. Ставшее «ничейным», достоянием массовой культуры, они, снивелированные монотонностью граверного растра, превратились в удобные «кирпичики», строительный материал наподобие «лего», из которого можно строить новые концептуальные конструкции. В них самый стертый и незначительный образ может стать тем «punctum», обозначающим рождение нового смысла.

Кроме того, помимо откровенно визионерских вещей, художница убедительно демонстрирует, как с помощью ее метода можно создать вещи, имеющие непосредственное отношение к современной реальности. Для выставки «Дума о Родине», проходившей в Музее Анны Ахматовой, она выполнила внушительных размеров композицию, ставшую новым словом в становлении иконографии В.В.Путина. На коллаже, вправленном в глубокую рамку-ковчег наподобие киота, наш Президент явлен в иконном образе Спасителя, попирающего гидру в окружении фигур славы. Получилась своего рода католическая простонародная икона XIX века, где мощная рубенсовская плоть «смирена» иерархически продуманной символической композицией. В этом коллаже обыгрывается извечная мифологема правителя как помазанника Божьего, отца, сурового и могучего поборника справедливости. Но, с другой стороны, работа удивительно близка пышным эмблематическим барочным портретам XVIII века, на которых просвещенный государь представлен со всеми символами и атрибутами власти и государства, легко прочитываемыми как текст. Путин, предстающий в зените славы, вполне серьезен и пафосен: ирония возникает здесь не за счет «снижения» темы, а наоборот, – за счет ее непомерного возвеличивания. Так, с помощью простых средств Азархи точно анатомирует явные патерналистские веяния и настроения в современном российском обществе.

Глеб Ершов

something of an intellectual kitsch or déjà vu. At the same time she is well aware that Freudian symbols, a kind of meta-language of modern pop culture, will never cease to be challenging and debatable. Jokes apart, everything we came make out in her works is concerned with some deep-seated roots of human problems, delusions and, above all, manias and phobias which manifested themselves so starkly in twentieth-century politics, ideology and culture.

More to the point, Sofia Azarkhi is a professional costume designer with some successful works in the theatre. She is very sensitive to the buffoonery and grotesque nature of the human body and its covering in the form of dress, costume attributes and various accessories. Once she has gripped a theme of her own she starts tailoring a phantom reality by stitching up patches of obsolete senses into a new sense which will expose or even rob the innocence of what appeared as real before. The result is a sumptuous costume, but the king remains as naked as ever before.

All this is well in evidence over again in her new series in which she has taken up a technique she never used before – collage on a transparent celluloid backing.

Gleb Yershov

\* По первоначально разработанной авторской концепции создаваемые коллажи должны быть объединены в один большой проект «Гипнотека или Хранилище снов», состоящий из 3-х частей: 1) «Реконструкция сновидений»; 2) «Обрывки сновидений»; 3) «Анатомический театр».

В «Гипнотеке» должна была быть предпринята попытка визуализации некоего трансцендентного путешествия от Гипноса к Танатосу.

Блок «Реконструкция сновидений» из пяти работ форматом 84x60 см. был представлен на Биеннале в Турку весной 2003 г. в музее Абоа Ветус Арс Нова, признан победителем и приобретен музеем. Блок «Обрывки сновидений» в процессе работы преобразовался в отдельный проект «Палестра», показанный в галерее «NAVICULA ARTIS» в Петербурге.

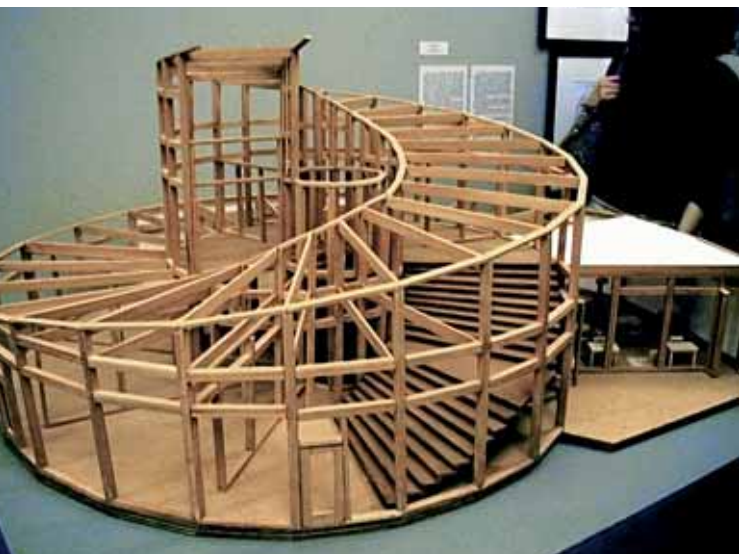




ИЛЬЯ КАБАКОВ

Инсталляция «Шкаф»

Подарок Государственному Эрмитажу

Макет инсталляции «Дворец проектов». Ессен.  
1998

## ИНОГДА ОНИ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

Илья и Эмилия Кабаковы. Случай в музее и другие инсталляции.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 22 июня – 29 августа 2004.

**В** Эрмитаже прошла выставка «самого главного русского художника» – так Илью Кабакова величали на открытии, на пресс-конференции и в газетных рецензиях. Эмилия Кабакова, заявленная в качестве соавтора, выступает, скорее, как женская ипостась, анима художника Ильи Кабакова, в чем, по всей видимости, выражается его склонность к музеификации. Большую часть выставки занимают макеты «тотальных инсталляций». Некоторые из этих проектов были в свое время реализованы, другие остаются проектами. Экспозиция включает в себя и документацию реализованных проектов, две небольшие работы на типичные для Кабакова сюжеты (туалет и шкаф как места уединения, бегства от публичности), завершается она инсталляцией «Случай в музее». Одним словом, выставка организована как краткий путеводитель или учебно-методическое пособие по творчеству Ильи Кабакова. Однако в этом пособии отсутствует весь первый раздел, посвященный ранним, советским, работам художника. Можно сказать, что выставка начинается там, где заканчивается Советский Союз (географически и хронологически), а работы Кабакова становятся формой загробного существования советского опыта.

Когда-то Кабакова считали нигилистом, спускающим в унитаз все умное, доброе и вечное, что есть в искусстве. Теперь эта сторона московского концептуализма стала несущественной – гораздо заметнее сторона археологическая: бережливое собирание, каталогизация и архивация советского прошлого. «Памятник исчезнувшей цивилизации» – так называется *opus magnum* Кабакова, включающий в себя ряд отдельных проектов.

Это специфическое сочетание опустошительного нигилизма и бережливости в отношении опустошенных культурных знаков характерно не только для Кабакова, но и для московского концептуализма вообще. С легкой руки Бориса Гройса этот термин получил массовое распространение. Забылось то, что у Гройса речь шла не просто о концептуализме, а о «московском», да еще и о «романтическом» концептуализме. Между тем, без этих уточняющих определений термин «концептуализм» не столько разъясняет, сколько затемняет суть дела. Концептуалиста Кабакова ставят в один ряд с концептуалистом Кошутом, хотя различий между ними больше чем сходств.

Западный, англо-американский концептуализм в его канонической версии берет начало в минимализме и развивает некоторые интенции последнего, которые, в свою очередь, являются развитием модернистской саморефлексии искусства. Произведение искусства понимается здесь как своего рода автокомментарий, цель которого – свести на нет все «необязательные» характеристики искусства, затемняющие суть дела. Минималисты стремились преодолеть все «художественное» и все «кантропологическое» в искусстве как декор, скрывающий элементарный факт искусства как такового. Разумеется, эта апология прозрачности скрывает в себе нечто абсолютно непрозрачное – тавтология оборачивается теологией. Минималистский куб оказывается черным ящиком, а то, что мы просто видим, еще и смотрит на нас (я почти дословно цитирую название посвященной минимализму книги Жоржа Диди-Юбермана).

Можно сказать, что концептуализм, как его понимал Джозеф Кошут, возводит в степень модернистскую претензию на аскетическую прозрачность, на абсолютную рефлексивность и самоконтроль. Подлинным произведением искусства, писал Кошут, является идея, а материальное воплощение этой идеи – не более чем исторический курьез. Содержанием же «искусства как идеи» является само искусство. Концептуализм пытается по-протестантски обнулить художественную традицию и реконструировать тот скрытый смысл, который лежит «в основе» модернистского проекта. Этот смысл задает вектор движения модернистского искусства, но сам при этом покоится. Отдельные художники, отдельные модернистские субпроекты пытаются – каждый по-своему – выявить этот смысл, но всякий раз предлагают лишь исторически ограниченные его манифестации. Концептуализм стремится стать «последней», голый манифестацией смысла как такового, по ту сторону исторической динамики. При этом он забывает, что аналогичные попытки не раз предпринимались в прошлом. Малевич и Мондриан тоже пытались обнулить художественную традицию и написать «последние» картины. Однако их картины стали всего лишь очередными.



sometimes they  
come back

Конечно, речь идет об очень узкой, «классической», лингвистически ориентированной версии концептуализма. Но и концептуализм, понятый более широко (концептуализм Марселя Бротерса, Гордона Матта-Кларка и Ханса Хааке), стремится выработать – или усвоить – языки самоописания искусства, то есть сделать своей темой условия функционирования искусства. Кстати, истоки такого подхода также следует искать в минимализме, где предметом искусства зачастую оказываются сами предпосылки восприятия произведения зрителем, в то время как предмет искусства мыслится как переменная в этом процессе. Можно сказать, что концептуализм в широком смысле расширяет представление об этих предпосылках или контекстах, формирующих условия восприятия: это уже не только пространственно-временной контекст, контекст «одинокого» бытия субъекта, но и контекст социальный, экономический, политический и т.д. А поскольку искусство понимается «в контексте» социальной практики, самокритика оборачивается критикой социума. В итоге искусство описывает уже не столько самое себя, сколько социальную реальность вокруг себя.

Концептуализм тематизирует автономию искусства – даже в тех случаях, когда ставит эту автономию под сомнение, когда показывает зависимость искусства от различных социальных практик, интересов и т.д. Сам жест анализа такой зависимости предполагает независимость аналитика, а любая ангажированность подразумевает свободу выбора. Кабаков работает в ситуации несостоявшейся автономии. Официальное советское искусство не было политически ангажированным, поскольку эта ангажированность не была, строго говоря, результатом свободного выбора. Но и неофициальное советское искусство, настаивавшее на собственной независимос-

Ilya and Emilia Kabakovs. Incident in a museum and other installations. St Petersburg, State Hermitage. 22 June till 29 August 2004.

The exhibition of «the foremost Russian painter», as Ilya Kabakov was referred to at its opening, and later at the press-conference and in the newspaper reviews, was on show at the Hermitage in the aforesaid interval.

Emilia Kabakova, declared as co-author, seems to act as his female alter ego – a performance in which his predisposition to museumification is evidently expressed.

Упавший ангел

2002

Музей современного искусства. Токио





What may be called «total installations» occupied the larger part of the exhibition. Some of the projects had been realized, some not. Also included were the documentation relating to the realized projects, two small-size pieces typical of Kabakov's subject-matter (a water-closet and a cabinet displayed as places of privacy, as escape from publicity) and, last but not least, the installation entitled «Incident in a Museum».

To make the long story short, the exhibition appeared to have been arranged as a concise guide or a teaching manual to Илья Кабаков's art – with the only omission of the whole first caption devoted to his earlier, Soviet-period works. Figuratively speaking, the exhibition begins where the Soviet Union ends, both geographically and chronologically, and Kabakov's work is rather seen as a form of the afterlife of Soviet-time experience.

*Andrei Fomenko*

#### The Vertical Opera

1997

*Модель проекта для Музея Соломона  
Р. Гуггенхайма. США*



ти от специфически советского контекста, лишь воспроизводило свою, пусть и негативную, зависимость от этого контекста.

Очень часто московский концептуализм рассматривается как бы в отрыве от основной массы неофициального советского искусства, как нечто принципиально другое. На это указывает и понятие «номы», используя которое художники «концептуального круга» подчеркивали чуть ли не территориально-административную ограниченность этого круга. Однако при ближайшем рассмотрении видно, что никакого отрыва нет – то, что получило название «московский концептуализм», представляет собой фазу рефлексии неофициального искусства относительно собственных оснований и условий. Эта рефлексивность позволяет, например, Кабакову интегрировать в свои работы и многие чужие наработки. Это совершенно классическая ситуация, прекрасно описанная в свое время русскими формалистами на материале литературы: всякое художественное явление имеет определенную предысторию, и те, кто эту предысторию создают, чаще всего остаются в тени своих более ярких, более харизматичных, более убедительных наследников.

Итак, московский концептуализм, вместо того чтобы множить авторские высказывания, претендующие на аутентичность, на непосредственность и независимость от внешних, неаутентичных условий художественной деятельности и жизни самого автора, рассматривает эти высказывания во внешнем контексте, который деконструирует их содержание. Конечно, такой взгляд кажется очень скептическим, но рефлексия вообще предполагает скептицизм, поскольку ставит под сомнение все некритично усвоенные постулаты. Но еще важнее то, что именно благодаря такому контекстуальному скептицизму все те ценности, которые, казалось бы, подлежат ревизии, получают новый исторический шанс. Ведь деконструкция не тождественна ни деструкции, ни обструкции. Так, к примеру, категория «белого», символизирующая «нетварный», мистический свет, струящийся из закартинного пространства, играла существенную роль в неофициальном искусстве и до появления московского концептуализма, и вне его круга. Но если сегодня мы вспоминаем о ней, то прежде всего благодаря альбомам Кабакова, где эта категория, относящаяся к сфере мистического опыта, остраивается бытовыми деталями и стилистикой детской иллюстрированной книги. Короче говоря, концептуалистская циническая ревизия наследия неофициальной культуры оказывается способом повысить цену на это наследие. Тем самым Кабаков и другие московские концептуалисты дистанцируются не столько от других, сколько от самих себя, то есть тематизируют собственную конечность, ограниченность и контекстуальную обусловленность. Однако такая тематизация означает одновременно преодоление конечности, ограниченности и обусловленности. Другими словами, критически дистанцируясь от эстетики неофициального советского искусства, концептуалисты реализуют сверхцель этого искусства.

Эта реализация предполагает жест самоустранения, который и позволяет художнику занять метапозицию по отношению к контексту, включающему в себя искусство в его первичном, «сыром», дорефлексивном виде. Собственно, этот недостаток рефлексивности, недостаток автономии и понимаются Кабаковым как неумение художника достаточно эффективно скрыться из своего произведения. Именно присутствие художника в картине, то есть идентификация художника с продуцируемыми им знаками, делает его искусство слабым и уязвимым. «Чистота» авторского высказывания, то есть претензия на автономию, оборачивается «грязью». Стремление же сохранить эту чистоту выдает в Кабакове наследника утопической авангардистской традиции: черты антиутопии, присущие работам Кабакова, прочитываются в этой связи как своеобразная самокритика, которая имеет место в истории каждого интеллектуального или креативного проекта и делает этот проект более жизнеспособным.

Прямая атака означает заведомое поражение, потому что, как сказано в «Дао дэ цзин», «сильное войско не побеждает». Стратегия Кабакова – это стратегия «великой кривизны» (то есть идентификации с разрушительной и скептической силой истории) и самоустранения художника, который скрывает свое лицо за лицами персонажей и последовательно избавляется от собственной идентичности, приобретая взамен неуязвимость к внешним обстоятельствам. В этом отношении очень характерен кабаковский прием тематизации в произведении реакции зрителя. В итоге искусство приобретает иммунитет к любой реакции, включая реакции безразличия, непонимания или агрессивного неприятия, поскольку любая реакция становится частью произведения.

Фигурой самоустранения художника становится фигура персонажа, который и несет ответственность за все индивидуальные высказывания. История модернистского искусства предстает в виде галлюцинаций, являющихся персонажам-визионерам. Так, «Черный квадрат» оказывается зрелищем непроницаемого мрака, «нулевой» картинкой, которую созерцает «вшкафусидящий Примаков», и которая разво-



рачивается затем в серию галлюцинаций (как «Черный квадрат» разворачивается серией супрематических картин) и заканчивается нирваной «белого на белом». Эта классическая история является одновременно метафорой пути самого художника – пути, который уводит его за пределы созданной им самим Вселенной. Реальность интерпретируется как пространство галлюциноза. Позднее эта тема была подхвачена и развита группой «Медицинская герменевтика».

На конференции, посвященной Кабакову, Борис Гройс говорил о «спасении литературы посредством искусства», имея в виду что современное искусство берет на себя некоторые функции литературы. Мне же представляется, что цель Кабакова прямо противоположная. Одним словом, он спасает не литературу посредством искусства, а искусство посредством литературы. Литература для него – более «сильная» форма искусства, поскольку она имеет дело со стихией времени, а значит, стихией истории. Литературный медиум просто в силу своей природы держит время в поле зрения, контролирует его (Кстати, путь «московского концептуализма» заканчивается именно литературой, т. е. постперестроечными романами Сорокина, Пепперштейна и Пелевина.). Соответственно, литературная, диалогическая форма помогает Кабакову инсценировать пространство, в котором находят себе место отдельные персонажи, отдельные картины, отдельные голоса, отдельные позиции. Ни одна из этих позиций сама по себе не состоятельна, все они обречены на преодоление, но хитрость художника состоит в том, чтобы самоустраниться. Это вызывает в памяти Бахтина с его концепцией «полифонического» романа, которая, как утверждает Гройс, была одним из главных источников московского концептуализма. Подобно метаавтору полифонического романа, Кабаков занимает позицию «внезаходимости» по отношению к сконструированному им самим пространству, населенному авторами-персонажами.

Конечно, видимая нейтральность и ироничность такой позиции означает одновременно претензию на такую власть, над которой не властно время. Ведь Кабаков на собственном опыте убедился: все брэнно в этом мире, и никакая утопия, которая берется этот мир перестроить, не в силах изменить самое главное в нем. Напротив, она также включается в череду рождений и смертей, а главное – она неизбежно утрачивает свой блеск, свою трансцендентную харизму и вынуждена влачить более или менее жалкое, неполноценное существование. И вот Кабаков решает сконструировать некую Метаутопию – музей всех утопий, потерпевших крах, коррумпированных, не справившихся со своей задачей, увязших в долготретье. Недаром Кабакова часто упрекали за его властные амбиции, за стремление спроецировать свои художественные методы на пространство самой жизни и превратить коллег-художников из среды неофициального искусства в собственных персонажей. Я не знаю, в какой степени эти упреки затрагивают человеческую натуру Кабакова, но они довольно точно описывают его художественную стратегию.

Прибегая к этой стратегии, художник уподобляется бюрократическому аппарату власти. Однако в силу того, что он при этом все-таки остается художником и, стало быть, не просто управляющим, а автором сконструированного им же социального пространства, речь идет об авторитарном стиле властвования, когда власть берет на себя поистине авторскую ответственность за все, что происходит на подведомственной ей территории. Именно такой, «авторский», характер носила Советская власть, ведь социалистическая революция означала переход от стихийного развития производительных сил к сознательному.

Но это, разумеется, только проект. В действительности, как мы знаем, этот проект сталкивается с неразрешимыми трудностями и противоречиями.

В искусстве социалистического реализма, как известно, жизнь предстает как соединение «самой трезвой практической работы с грандиозными перспективами», то есть как разрешение противоречия между частным и общим, между материей и сознанием. В реальности это разрешение было отложено на потом, а между материей и сознанием – между бытом и идеологией – установилось длительное перемирие.

«Советский опыт» автора этой статьи значительно короче соответствующего опыта Ильи Кабакова и относится как раз к последней стадии существования советского общества. Однако одно из главных впечатлений, составляющих этот опыт, заключается в двусмысленности взаимоотношений между идеологией и жизнью. С одной стороны, идеология стре-

милась проникнуть во все сферы повседневной жизни советского человека, стать стилем этой жизни, преодолеть границу между «частным» и «общественным», но, с другой стороны, она предпочитала не обращать внимание на такие стороны и аспекты повседневности, которые ей противоречили и грозили сорвать ее замысел. Советский марксизм не был ни подозрителен, ни критичен – он был застенчив, и эта застенчивость позволяла ему сохранять чистоту помыслов, как бы ни развивались события. Возможно, Кабаков – единственный подлинно и последовательно советский художник, который всерьез воспринял требование «всестороннего» изображения советской действительности.

Если советский авангард 1920-х годов репрезентирует коммунистическую утопию в ее чистом, дистиллированном и невинном, как платоновский архетип или Адам до грехопадения, виде, то Кабаков сделал главной своей темой крах коммунистической утопии, застрявшей в тороках коммунального быта, в грудях строительного мусора, или даже не крах, а невоплотимость утопии. Те, кто ее придумали, не учли самое главное – конечность, брэнность земного бытия и тупое сопротивление материи (включая человека с его «материальной» душой) – той самой платоновской хоры, которая нехотя принимает форму небесных архетипов, но остается мутной и непрозрачной. Однако тематизация этого дуализма одновременно означает его преодоление, и именно в этом преодолении заключается главная амбиция Кабакова: в начале его искусства или, точнее, в начале его художественной космологии стоит некое минимальное событие, вроде моментального озарения.

Это напоминает историю буддийского вероучения. Как известно, Будду мало занимали космогонические и теологические проблемы, он лишь пытался продемонстрировать иллюзорность символических оппозиций, на основе которых мы конструируем реальность. Но позднее на основе этой простой (простой в изложении, не в понимании) истины складывается сложный теологический и ритуальный канон, связанный с разветвленной и многоликой иерархией божественных и демонических существ, заселяющих разные круги мироздания.

Что-то похожее мы видим и у Кабакова. Его ранние работы – например, альбомы из цикла «Десять персонажей» – относятся к ранней стадии учения. Это своего рода притчи, призванные разъяснить сущность этого учения об иллюзорности мира форм и несостоятельности попыток занять правильную позицию в этом мире: недаром все они заканчиваются одним и тем же – пустотой, заключенной в аккуратную рамку. Однако уже эта аккуратность и опрятность ранних альбомов предвещает грядущее разрастание, настоящую гипертрофию кабаковской демонологии. Мир воплощений и перевоплощений все более увлекает того, кто даже не верит в то, что этот мир существует «на самом деле». Макабрические инсталляции, которые Кабаков конструирует для западных институций с конца 1980-х годов, относятся как раз к этой стадии. Их возникновение продиктовано теми же факторами, которые стимулировали возникновение буддийской космологии: первичное учение должно быть репрезентировано в подобающих его значимости формах. Некая внутренняя универсальность должна быть выражена во внешней тотальности. Помимо эзотерической версии учения, рассчитанной на монахов, которые могут большую часть своего времени посвятить медитациям на тему всеобъемлющей пустоты, необходимо создать экзотерическую версию, рассчитанную на мирян, на их мирские суеверия, на их потребность в чисто внешней, количественной «сложности».

Ранние работы Кабакова носили камерный и эзотерический характер – видно, что первые годы своей выставочной деятельности на Западе художник столкнулся с проблемой их экспонирования в новых для него условиях. Форма инсталляции поначалу возникает именно в качестве попытки решить эту проблему. Потом эта форма «закрепляется», становится формой канона, экзотерической версией учения, способной поразить воображение мирян и своим масштабом, и степенью проработанности, и доходчивостью основных постулатов. Думаю, именно это сочетание масштабности и почти дидактической наглядности и обеспечило работам Кабакова успех. Его инсталляции воскрешают классическую модель аллегории и с неизменным постоянством говорят об одном и том же – о конфликте между материей и духом и об их примирении.



## к 15-летию арт-центра «пушкинская 10»



Арт-центр «Пушкинская 10» – это коллективное произведение искусства, саморазвивающийся и самовоспроизводящийся кинетический объект современной культуры.

*Сергей Ковальский*

### Pushkinskaya 10 turned 15

Under the Soviet regime, some artists gathered sporadically in groups of a type never seen before in the country but robust enough to endure. For all the oppression from the authorities, they felt themselves independent.

In Leningrad, at a time when totalitarian pressure gave way, artists set up workshops and studios unoccupied buildings scheduled for repair. They were even called squatters, like their counterparts in England. In the 1980s-early 1990s, art workshops such as «Cyril and Methodius», «LF/HF», «Fontanka-145», «Moika-22» flourished.

The largest and most durable of them was





С момента Крещения Руси цель русского государства есть установление закона Божьего на Земле, создание мира любви, веры, свободы выбора. На этом пути в различное время представители разнообразных слоев общества группами и в одиночку, исходя из своих представлений о чести и справедливости, брали на себя ответственность за этот мир. В XVIII–XIX веках таковым был «дворянский авангард» (по выражению Я.А. Гордина)<sup>1</sup>, ставивший индивидуальную честь, веру и служение отечеству выше ценности собственной жизни. В сфере жизнотворчества на рубеже этих столетий возникает стратегия дендизма, имевшая местные истоки, природу и стилистику<sup>2</sup>. Эта стратегия своеобразно перекликалась с древнерусской подвижнической традицией похваста (юродства)<sup>3</sup>. Одной из самых важных проблем на этом пути была проблема взаимоотношений людей духовных, пассионариев, с властью.

В эпоху Пушкина существовала вера в просвещенного государя, у трона которого могут консолидироваться передовые просвещенные люди. Последующее отмирание дворянских ценностей и приход им на смену буржуазной морали вызывало внутренний протест в людях высокого образа мысли. Достоевский – это еще вера в возможность сотрудничества с властью. Толстой – это уже полный разрыв. Основная масса русской интеллигенции встала в оппозицию власти светской и духовной. Этот фактор в значительной степени повлиял на крушение аристократическо-дворянской православной империи. Русский художественный авангард поддержал новую власть, проводящую переворот, сравнимый с Реформацией. Гражданскую войну, как ни странно, в какой-то мере можно назвать – войной религиозной: безграмотные крестьяне воевали не за сложные социалистические идеи, а за Рай на Земле. Православное мироощущение не исчезло, а, как прежде язычество, переместилось на базовые, нижние уровни российского чувства жизни, что сделало возможным его возрождение после крушения уже коммунистической империи. В XX веке, в котором, по теории Л.Н. Гумилева, наступает пассионарный спад европейской цивилизации, все больше пассионарных личностей становится не воинами и политиками, а людьми творческих художественных профессий. Сотрудничество русского авангарда с советской властью было недолговечным. Государство начало жестко контролировать и репрессировать духовную жизнь. Те, кто подобно Д.И. Хармсу или П.В. Флоренскому, не были физически уничтожены, уходят в «монашество в миру», как А.Ф. Лосев, или «внутреннюю эмиграцию», как художники-нонконформисты. Как, опять же, говорил Л.Н. Гумилев, упрощенные структуры нежизнестойки и духовная и культурная примитивизация проводившаяся в СССР, привела к тому, что люди «усложняющие» жизнь, познающие Бога, и молодежь, попавшая под культурную экспансию Запада, изнутри взорвали государство, построенное на лжи.

После перестройки мы видим картину, когда культура опять расслаивается на: а) официоз, опирающийся на советскую традицию и получающий государственные дотации; б) коммерциализованную массовую поп-культуру, опять же с советскими элементами; в) ориентированную на Запад и по-новому диссидентствующую среду так называемого современного или актуального искусства, частично сформировавшуюся из неофициального искусства советского времени (это новообразование ориентированно на рынок, западные фонды и одновременно претендует на государственные средства и институции); г) особняком стоит некоммерческая культура, пытающаяся сопротивляться восторжествовавшей в обществе идеологии стяжательства.

Таким образом, мы видим, что за последнее столетие власть и деятели культуры практически всегда находились в оппозиции друг к другу. Эта ситуация на Западе была властью успешно решена путем целевой подпитки альтернативной культуры. Так, например, в США альтернативная левая культура получает средства из различных фондов, имея собственные издания и культурные центры. В галереях могут проводиться политизированные антиправительственные выставки, а в изданиях может быть написано, что президент – козел, но никто, кроме самих деятелей альтернативной культуры, этих изданий не читает и на вернисажи не ходит. Таким образом постоянно выпускается накопившийся пар и ситуация находится под контролем. В некоторых европейских странах складывались еще более «шоколадные» для деятелей культуры ситуации. Во Франции 1980-х правительство социалистов начало государственную поддержку авангардной молодежи новой волны, поднимая ее на щит, как национальное достижение. В Голландии и вовсе каждый художник получал от государства денежный пенсioen, позволявший безбедно существовать. Правительства европейских городов гордятся тем, что у них есть негосударственные, некоммерческие культурные центры, и придают большое значение их работе в инфраструктуре культурной и социальной жизни общества. Помощь осуществляется двумя основными путями. В одном случае культурные центры получают дотации от города, области и государства, чего хватает на оплату коммунальных услуг и зарплату обслуживающему персоналу (Австрия, Польша). В другом случае культурный центр имеет право частично распоряжаться своими площадями в коммерческих целях (Финляндия). Кроме того, спонсоры и меценаты, помогающие негосударственным культурным центрам, имеют нало-

the one labelled after its address – «Pushkinskaya-10». It was set up in 1989. The late-nineteenth-century six-storeyed block of flats in which it was set up had given home to about 130 artist workshops and musical and theatre studios, namely: the galleries «10-10», «21», «Techno Art Centre», «103», «The Bridge over the Styx», «Cyber Famine Club», «Salvador Dali Gallery», the Museum of Non-conformist Art, the New Academy of Fine Arts, the theatres «DaNet» of Boris Ponizovsky (1930-1995), the AXE Interior Theatre, the «OF» Theatre, the studios of the musical groups Boris Grebenshchikov's «Aquarium», Yuri Shevchuk's «DDT», Viacheslav Butusov's «U-Peter», «Strange Games», «Tekiljazz», «Colibri», «ZGA», «Two Aeroplanes», «Ole Lukoe», «Deadushka», «Prepinaki», the jazz musicians Viacheslav Gaivoronsky, Vladimir Volkov, Yuri Kasyanek, the clubs «Fish Fabrik», «Art Clinic» and «Art Buffet».

Andrej Khlobystin





говые льготы, что делает их помощь для них самих выгодной не только морально, но и экономически. В России речь идет не о том, чтобы поддерживать современную культуру, хотя этим здесь активно занимаются западные фонды, не питающие к нашему государству больших симпатий, а о том, чтобы ее хотя бы не репрессировали, лишая творческих людей того, что они имеют.

Гражданское общество в России так и не было построено, но стихийно еще в советское время создавались модели творческих сообществ, представляющих уникальный для страны и проверенный временем опыт. В эпоху ослабления тоталитарного давления в Ленинграде репрессированные советской властью независимые художники начинают занимать под мастерские пустующие, идущие на капитальный ремонт здания. На английский манер их называли сквотами<sup>4</sup>. Такие комплексы художественных мастерских, как «Кирилл и Мефодий», «НЧ/ВЧ», «Фотанка 145», «Мойка-22» и др. стали важнейшими центрами художественной жизни 1980-х – начала 1990-х годов. Самым крупным и живучим из них остался художественный центр, названный по его местонахождению, «Пушкинская 10»<sup>5</sup>.

Его создатели, несмотря на тяжелейшие условия для творческого труда, не последовали примеру предыдущих поколений, которые иммигрировали. Они решили отстоять право на свое место на Родине. «Пушкинская 10» – независимый арт-центр быстро получил мировую известность и стал визитной карточкой современной независимой культуры города. Он возник в 1989 году в шестизэтажном доходном доме постройки конца XIX века. В доме с большим и малыми дворами в целом насчитывалось около 130 мастерских художников и студий музыкантов и театралов. В комплекс входили галереи «10-10», «21», «Техно Арт Центр», «103», «Мост через Стикс», «Кибер Фемин Клуб», «Галерея им. Сальвадора Дали»; музеи Нонконформистского Искусства и Новой Академии Изящных Искусств; театры «Да-Нет» Бориса Понизовского (1930–1995), Интерьерный театр «АХЕ», театр «ОГ»; студии музыкальных групп «Аквариум» Бориса Гребенщикова, «ДДТ» Юрия Шевчука, «Ю-Питер» Вячеслава Бутусова, «Странные Игры», «Текиладжаз», «Колибри», «ЗГА», «Два самолета», «Оле Лукое», «Деадушки», «Препинаки»; джазовых музыкантов Вячеслава Гайворонского, Владимира Волкова, Юрия Касьянека; клубы «Фиш Фабрик», «Арт Клиника» и «Арт-Буфет». На территории «Пушкинской-10» расположился целевой благотворительный фонд «Ночлежка» – негосударственная организация, оказывающая помощь бездомным. С 1990 по 1996 год этим фондом были организованы пункт социальной помощи бездомным, пункт питания для бездомных, приют для бездомных стариков. На «Пушкинской 10» до своей смерти работали такие прославленные мастера, как Рихард Васми (1929–1998), Шолом Шварц (1929–1996), Олег Григорьев (1943–1992), Вадим Овчинников (1951–1996), Тимур Новиков (1958–2002). По сей день членами товарищества состоят более двух с половиной сотен человек. Основную их массу, помимо прославленных музыкантов и театралов, составляют художники, среди которых можно выделить имена Л. Борисова, Влад. Овчинникова, Б. Кошелюхова, С. Ковальского, Е. и И. Орловых, Ю. Рыбакова, А. Лоцмана, В. Воинова, О. Котельникова, Г. Богомолова, Е. Фигуриной, В. Герасименко, Н. Сажина, О. Маслова, В. Кузнецова и многих других.

В 1989 году шло активное заселение мастерских дома №10 с разрешения охранявшего его кооператива «Охрана». В апреле открылась первая галерея «10-10», в которой было проведено сразу же несколько выставок, привлечших внимание публики и критики. В марте 1990 года на «Пушкинской 10» был зарегистрирован фонд «Свободная культура» как отделение Всесоюзного Гуманитарного фонда им. А.С. Пушкина в Москве. В этом году «Пушкинская» становится местом притяжения творческих людей не только со всей России, но и со всего мира. Проводятся выставка калифорнийских художников и советско-американский фестиваль «Экология белых ночей» в рамках программы «Все за одну землю». Фестиваль открывается 26 июня, в день первого «Праздника двора», который с этого момента проводится каждый год в последнюю субботу июня, собирая полгорода. Жизнь на «Пушкинской-10» кипит днем и ночью. В темное время суток во дворе горят костры, на которых кто-то даже ухитряется готовить себе пищу. Во дворе постоянно проводятся концерты музыкальных групп, перформансы группы «Свои» с участием театра «Дерево», выступления поэтов. Ежедневно проходят вечеринки и вернисажи, толпы народа переходят из мастерской в мастерскую по многочисленным лестницам, покрытым росписями и граффити. На «Пушкинской» снимаются фильмы, напри-

мер, «Сломанный свет» Веры Глаголевой, «Максим Максимыч» Евгения Кондратьева и телепередачи, организовываются выставки, воздающие должное покойным героям андеграунда, таким, как Александр Арещев и Евгений Рухин. Члены Фонда выезжают на фестиваль советской культуры в Сан-Диего, принимают участие в выставке «Хранители огня» в Лос-Анджелесе и многих других экспозициях в галереях и музеях США и Европы. В гости к «Пушкинской» из Германии приплывает корабль художников «Штюбниц». Летом 1994 года он встал на причал на Неве. На самом судне, напичканном самым современным электронным оборудованием, и на «Пушкинской 10» происходит грандиозный фестиваль новых медиа. Деятели культуры с «Пушкинской» проводят фестивали искусств в Германии, Дании, США, Австрии, выезжая туда большими коллективами, устраивая концерты, выставки, кинопоказы, лекции. В итоге искусство художников с «Пушкинской 10» добирается до космоса: они участвуют в выставке на орбитальной станции «Мир». Фонд «Тайдс» (Сан-Франциско) поддерживает культурный центр и выделяет грант на проектные работы и культурные программы.

31.08.1990 А.А. Собчак подписывал решение Президиума Горсовета «О культурном центре», где ставился вопрос об официальном предоставлении помещений культурному центру фонда «Свободная культура». Зимой 1991 года на имя председателя Ленгорисполкома следуют письма министра культуры и его заместителя с просьбой сохранить на «Пушкинской» творческий центр. Тем не менее, городские власти не прекращают попыток отобрать здание у художников для создания коммерческого жилья. В январе 1994 года мэр пишет распоряжение №58-р «О реконструкции дома 10 по ул. Пушкинская и передаче его ГТРК-5 канал». Идет долгая и изнурительная борьба, в которой на сторону культурного центра встает городская общественность, интеллигенция, люди творческих профессий, а так же министерство культуры в лице возглавлявших его Е.Ю. Сидорова, а позже М.Е. Швыдкого. Полемика ведется на телевидении, в печати, известные музыканты, такие, как Сергей Курехин, Борис Гребенщиков, Юрий Шевчук, Вячеслав Бутусов и другие обращаются к публике со сцены с призывами поддержать творческий центр. Впоследствии в одном из своих интервью Анатолий Собчак назвал свою политику в отношении «Пушкинской» ошибочной и признал, что это во многом повлияло на то, что он проиграл выборы на пост мэра. Собчак, а вслед за ним и губернатор В.А. Яковлев навещали «Пушкинскую 10», и городская власть стала серьезно относиться к такому значительному художественному организму в самом центре города. В 1996 и 1997 годах следуют два приглашения «Пушкинской 10» от городского правительства на фестивали «Санкт-Петербург – Нью-Йорк» (в одной программе с Эрмитажем), и «Санкт-Петербург – Варшава», где культурный центр достойно представил современное искусство своего города и России. На 15-летие Арт-центра губернатор В.И. Матвиенко присылает приветственное письмо.

А в середине – второй половине девяностых борьба за здание на Пушкинской улице достигла своего апогея. Власти прибегают к простому, но весьма эффективному методу борьбы: в здании отключаются отопление и электричество. В конце XX века художественные вернисажи проводятся при свечах, стены галерей покрыты инеем, публика толкается в шубах.

Вскоре художники Товарищества «Свободная Культура» берут на себя то, что не могут сделать власти города: заботу о состоянии здания. Они поддерживают ветхие коммуникационные сети в рабочем состоянии, самостоятельно оплачивают коммунальные услуги, ищут инвесторов и строителей для проведения капитального ремонта. Чуть позже они были найдены с помощью директора КУГИ Михаила Маневича. Сломить художников не удалось: это были люди с многолетним опытом борьбы за свои права. «Пушкинская 10» явилась прямой наследницей нонконформистской традиции, сформировавшейся во время легендарных выставок в ДК «Газа» в 1974 году и ДК «Невском» в 1975, кардинально изменивших ландшафт советской культуры и общественное мнение. Следующим этапом борьбы художников за независимость стало так называемое движение «второй волны», квинтэссенцией которого был организованный в 1981 году альтернативный творческий союз, называвшийся Товариществом Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ). Проверенная на крепость временем структура ТЭИИ легла в основу «ТСК», главным проектом которого стал арт-центр «Пушкинская 10». Эксперимент построения гармоничного сообщества продолжался: в художественную коммуно входили люди са-



мых различных взглядов на искусство и жизнь, разных возрастов, творческих профессий и сексуальной ориентации. Рядом жили русские, грузины, азербайджанцы, дагестанцы, сибиряки, татары, американцы, австрийцы, немцы и т.д. Помимо помощи бездомным проводились социальные программы для детей и матерей, выставки детского творчества.

В 1995 году ТСК начинает программу культурного обмена «Интерспираль» с негосударственными некоммерческими центрами Австрии, Финляндии, Германии, Польши, Италии. Программа завершается в юбилейный год Санкт-Петербурга международным фестивалем на «Пушкинской 10». Наконец, летом 1996 года депутат Госдумы и член Товарищества Ю.А. Рыбаков получает резолюцию губернатора В.А. Яковлева, разрешающую начать строительные работы по Пушкинской 10. В январе 1997 года ЗАО «Строительный трест» начинает ремонт здания, а в 1998 году Товарищество «Свободная Культура», оно же Арт-центр «Пушкинская 10» становится официальным пользователем части здания с выходом на Лиговский проспект, 53. Теперь этот адрес указан во всех городских путеводителях, направляющих интересующихся классическим искусством в Эрмитаж и Русский музей, а тех, кто хочет увидеть современное русское искусство – на «Пушкинскую 10» (хотя следует признать, что произведения, созданные художниками с «Пушкинской», уже давно присутствуют в коллекциях этих музеев, а так же в Третьяковке и крупнейших собраниях неконформистского искусства – Людвиг в Германии и Нортон Доджа в США).

Основной новой программой Товарищества «Свободная Культура» на «Пушкинской 10» стал музейный проект. Музей Неконформистского Искусства имеет богатую коллекцию и архив, собирает литературу по современному искусству, советский самиздат, видеоархив, коллекцию плакатов и афиш независимого искусства и многое другое. При музее стажировались специалисты со всего мира, а его сотрудники выступают консультантами студентов и аспирантов петербургских вузов, занимающихся историей искусства.

К своему 15-летию «Пушкинская 10» пришла уже как Культурный Центр – ветеран. Такой возраст для некоммерческой общественной организации по мировым меркам весьма солидный. В 1996 году фонд «Свободная культура» вступает в европейскую организацию «ResArtis» и Трансевропейскую организацию «Trans Europe Halles». Тем самым «Пушкинская 10» стала частью международной структуры творческих центров, которые сейчас есть в любом более-менее крупном западном городе и поддерживаются государством или мэрией. «Пушкинская» же без какой-либо государственной помощи остается единственным такого рода культурным центром в России, являясь чем-то вроде «национального парка», поддерживающей культурную экологию в стране.

*Андрей Хлобыстин*

*Фото: Александр Григорьев,  
Катя Никитина*

<sup>1</sup> См. Гордин. Я.А. Дуэли и дуэлянты. СПб., 2002

<sup>2</sup> См. Хлобыстин. А.Л. Озарение Пушкина. В сб. Festschrift fur Ivan Checzot. СПб., 2004

<sup>3</sup> См. Иванов С.А. Византийское юродство. М., 1994

<sup>4</sup> См. Хлобыстин А.Л. Сквотская жизнь. В сб. Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. СПб., 2004

<sup>5</sup> См. основную литературу по истории «Пушкинской 10»:  
Selbstidentifikation. Positionen St.Petersburger Kunst von 1970 bis heute. Kiel, 1994

Фонд «Свободная Культура». СПб., 1998

Вестник Архива и Библиотеки Независимого Искусства. Выпуск 1. СПб., 2000

Неофициальная столица. СПб., 2000

Культурный Центр «Пушкинская 10». СПб., 2001

Музей Неконформистского Искусства. Фестиваль «Интерспираль-2003». СПб., 2003

Музей Неконформистского Искусства. Альбомы 1–4. СПб. 1999–2003

Ковальский Сергей. От самовыражения к самореализации: Товарищество «Свободная Культура». В сб. Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. СПб., 2004





# фестиваль перформанса

В Манеже (Центральном выставочном зале Санкт-Петербурга) прошел V Международный фестиваль перформанса и экспериментального искусства.

(28 июля – 5 августа 2004 года).

**Ф**естиваль, организованный в 1996 году, был первой в России попыткой представить новейшие течения современного искусства, родившиеся к концу XX столетия: перформанс, инсталляцию, компьютерные технологии, видеопроекты.

То, что инициатива проведения подобного фестиваля возникла в Петербурге, городе, известном своей приверженностью строгим и выверенным традициям, казалось явлением почти невероятным. Уже первый фестиваль привлек к себе внимание не только специалистов, но и широкой публики. Впрочем, реакция зрителей была настороженной: предлагалось нечто непривычное, странное. От зрителей требовалось

Фотоинсталляция «Ломо дома – дома!»





не отстраненное созерцание, а неперенное участие – в акциях, интерактивных инсталляциях, хэппенигах. На III фестивале одним из центральных событий стал перформанс английского художника Майкла Мэйхью «Памяти погибших моряков подводной лодки «Курск». Предлагалось: помянуть погибших рюмкой водки и – танцевать вместе с художником под музыку необычайной красоты, исполненную торжественной грусти. К танцу Майкла присоединились только зарубежные участники фестиваля (водку, впрочем, выпили и российские зрители).

И вот – пятый фестиваль. Петербургская публика к манежным летним безумствам попривыкла. Вернисаж собрал небывалое доселе количество зрителей. Что радовало: петербургского зрителя уже не пугало приглашение проявить личную активность. Все интерактивные проекты пользовались неизменной популярностью, пожалуй, впервые за историю манежного фестиваля перформанса и эксперимента. Например, посетители охотно участвовали в проекте немецкой художницы Дамарис Липке, которая «преобразовывала энергию» каждого желающего и «направляла мысли в нужном направлении», накладывая руки на голову энтузиастов и демонстрируя свои экстрасенсорные способности. Немалое количество публики собрал и проект Акселя Шульца, организовавшего стол с выпивкой, закуской и разговорами.

Огромное количество участников в течение всего фестиваля привлекал проект Маши Курдовой (Болгария – Аргентина), который предлагал выполнить рисунки на рулонах обоев и поучаствовать в строительстве Вавилонской башни (из ненужных предметов).

Зрители могли также: попрыгать на огромном батуте, ощутив себя ребенком (проект Андрея Мельника), «карендовать» конуру, стены которой сделаны из туалетной бумаги (проект А. Геннадиевой и И. Леви).

В фестивале участвовал специально подготовленный международный проект 1:1 (Германия – Россия). В числе участников – Клаус Тешинг, ученик Бойса. Инсталляции немецких художников отличала концептуальность, чистота подачи, работы российских художников – оригинальность идей (инсталляция Н. Васильева представляла пространство, оцепленное колючей проволокой, за которой – на постаменте – хот-дог и бутылка колы).

Среди самых значительных событий фестиваля – перформанс «Плач стали» (профессор Лондонского университета Эдриан Палка), включавший: живую музыку, исполненную на самодельных инструментах из стали, видео- и аудиозаписи концерта классической музыки. Тема перформанса – плач по уходящей культуре, столкновение современности с классикой, закончившееся какофонией шумо-музыки.

Дипломами фестиваля, кроме названных, были отмечены также:

- инсталляция Валерия Мишина (Петербург) «Мы все сидим в Европе...»
- сценографические и видеоимпровизации на тему А. Скрябина «Прометей» Андрея Мельника (Санкт-Петербург);
- инсталляция иракского художника «Мои раздумья об Ираке» (игрушечные солдатики, многократно умноженные зеркалами, являют собой грозное нескончаемое войско).

Новинка – включение в программу фестиваля скрипичного концерта знаменитой скрипачки и композитора Ралицы Чолаковой (Канада), победителя многочисленных международных конкурсов. Ралица исполняла музыку американских и канадских композиторов последнего десятилетия.

География фестиваля год от года становится шире. На этот раз – от Ирака до Америки (включая Аргентину, Испанию, Италию, Германию и пр. и пр. – всего около 20-ти стран).

Важно и то, что в Петербург едут художники из разных городов России (обычно оказывается, что собрать «наших» художников сложнее, чем зарубежных...) В V фестивале участвовали художники из Архангельска (проект Марины Григорьевой), Челябинска (Школа современного танца), Ханты-Мансийска (художники В. Бугаев, Л. Антипова и Музей природы и человека), Казани, Ярославля...

9 дней фестиваля перформанса и экспериментального искусства стали живым творческим праздником для художников и зрителей. Свою причастность к современному творчеству, предполагающему раскованность, игровой азарт и соучастие, могли ощутить все. Петербург еще раз подтвердил свою открытость для восприятия всего нового в мировой культуре.

*Лариса Скобкина,  
куратор фестиваля перформанса и эксперимента,  
зав. отделом новейших течений ЦВЗ «Манеж»*



В. ТРЕТЬЯКОВ, Н. ИВАНОВ, М. ГРЯЗНЫХ,  
П. КУЛИКОВ, Д. ЕЛКИН

Кладёзь времени  
Инсталляция памяти М.В. Третьякова

ВАЛЕРИЙ МИШИН

Аудиоинсталляция «Мы все сидим в Европе...»





## фестиваль петербургских галерей

**В** Центральном выставочном зале Санкт-Петербурга «Манеж» с 22 по 26 июля прошел Фестиваль петербургских галерей. Событие для города чрезвычайно значимое, ибо разговоры в кругах заинтересованных лиц – галеристов, художников об отсутствии арт-рынка в Петербурге ведутся постоянно, а существенных шагов по его созданию не делается. Предыдущий фестиваль – Фестиваль ленинградских галерей – состоялся в 1990 году... Столь длинная пауза в общении галеристов города усложнила подготовку нового Фестиваля – многие галереи отнеслись к идее выставки с недоверием и настороженностью. Привычка «выживать в одиночку» дала свои плоды.

Впрочем, двадцать галерей все же отважились объединиться. И не пожалели. Успех фестиваля (и зрительский, и коммерческий) превзошел все ожидания. Оказалось, что арт-рынок в Петербурге не такая уж утопия, просто, как любое серьезное дело, он требует объединения усилий всех профессионалов.

Важным показателем уровня петербургских галерей стало присутствие в экспозиции работ музейного качества (В. Шухаев, Е. Михнов-Войтенко, Г. Устюгов, А. Басин).

Одним из главных результатов фестиваля стало единодушное решение как организаторов, так и участников сделать фестиваль петербургских галерей в «Манеже» ежегодным. Предполагается в будущем приглашать к участию в фестивале художественные галереи Москвы и других городов.

*Лариса Скобкина,  
куратор Фестиваля петербургских галерей*

Г. У С Т Ю Г О В

Девушка у окна. 2002





# Беслан, боль твоя в сердце моем

Трагические события в Беслане отозвались в сердцах людей. Скорбь, ужас бесилия в стремлении помочь страдающим и гибнущим детям, учителям, родителям, над которыми совершалось страшное бесчеловечное насилие, охватил мировое сообщество. После этой трагедии стало ясно: удар нанесен в самую болевую точку, детей специально выбрали в качестве цели. Выстрелы направлены в сторону будущего и человечности. Стреляли детям в спины, но попали в каждого из нас. Мы все стали заложниками Мирового зла, у которого поднялась рука на безвинных детей. Горе вошло в каждый дом! По ком горит свеча, по ком звонит колокол?!

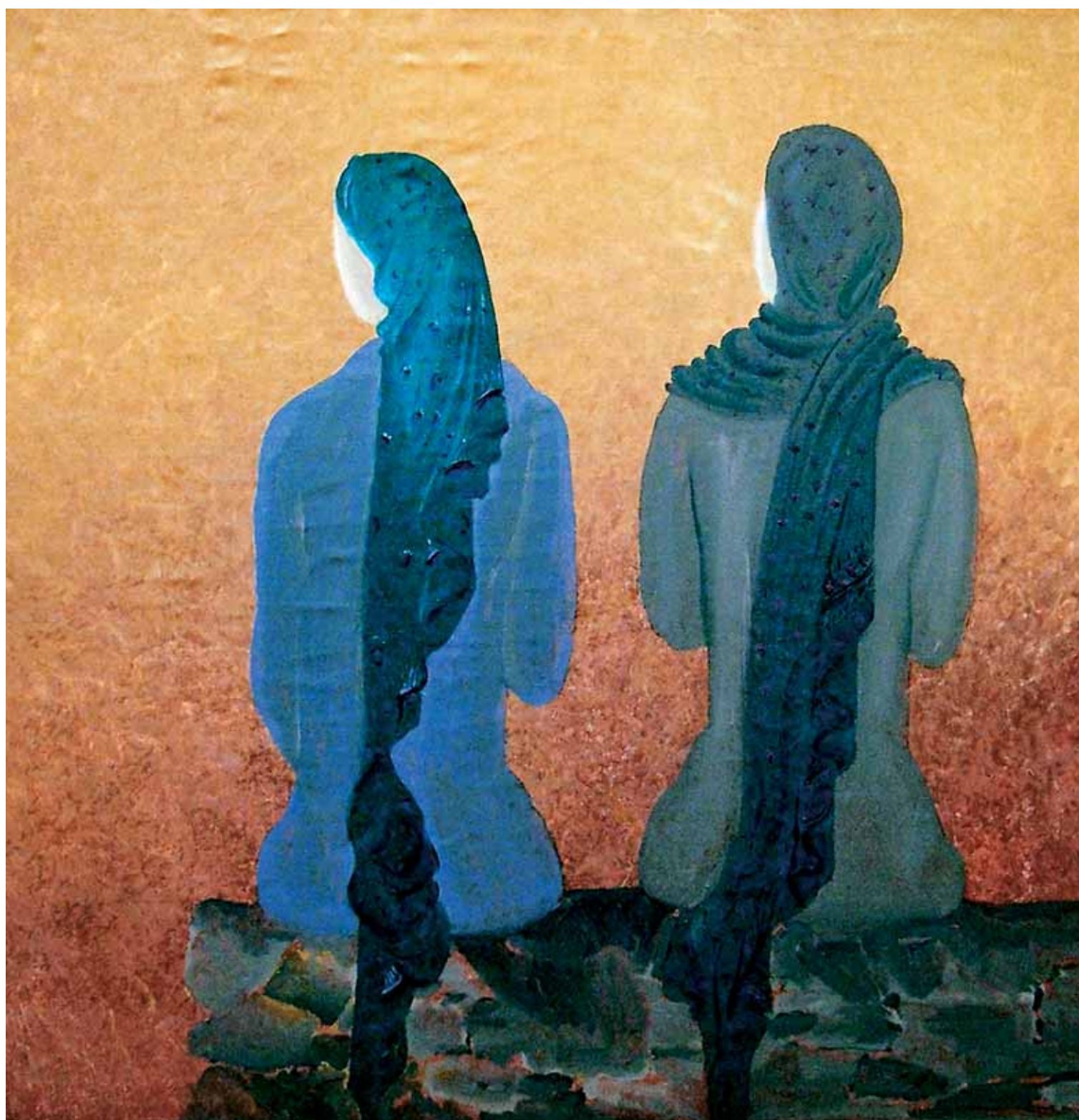
Выставка в Российском этнографическом музее «Кавказ – сказание о мире» посвящается людям, ставшим жертвами трагедии Беслана. Она – слово за тех, чьи жизни были прерваны. Она – дар тем, кто остался жив после страшных событий начала сентября. Картины на этой выставке – послание Беслану, знак памяти и любви.

А. КАРДАШОВ

Сумерки

## Beslan: your pain in my heart

This exhibition spells out many messages at once: the last rites to the dead, the condolences with the surviving victims, the concentrated thought about ourselves, the appeal to everybody to say that we all are responsible for our future. It has drawn about 90 works by 25 authors. For the first time ever the





В великой печали, надежде и ожидании люди смотрят на картины, а картины смотрят на людей. Искусство приняло на себя роль посредника в скорбном диалоге между живыми и навсегда замолчавшими. Таков был замысел создателей выставки, осуществленной петербургскими кавказоведами и творческой интеллигенцией совместно с национально-культурными и религиозными организациями Санкт-Петербурга.

Здесь соединилось и стремление сказать последнее «Прости!» погибшим, и выразить соболезнование пострадавшим, и задуматься, и заглянуть себе в душу, и обратиться к живым, чтоб напомнить о том, что все мы, люди, в ответе за будущее. В выставке приняли участие 25 авторов, представлено около 90 работ. Выставка рассказывает о природе, людях, истории и культуре Кавказа, увиденных глазами известных художников Петербурга, чье детство и происхождение связаны с Кавказом, а творчество формировалось в разных художественных учреждениях, а также школой Академии художеств – Институтом им. Репина, Лицеумом им. Томского, Художественным училищем им. Мухомовой. Каждый из них является проводником народных традиций, ментальности, манеры изложения, колористических предпочтений своего народа – осетин, кабардинцев, грузин, армян, ингушей, чеченцев, народов Дагестана и др.

О том, что Кавказ – природный и исторический заповедник, неоднократно упоминали многочисленные исследователи, известно, что там вплоть до XX века сохранились древние виды растительности, эндемичные культуры и фауна, люди в горах берегли древние патриархальные связи и отношения. Этот мир, всегда был близок к небу и одновременно погружен в пропасть междоусобиц, клановой борьбы, внешней агрессии. И сегодня Кавказ вновь стал одним из самых конфликтных этнополитических регионов мира, его проблемы остры и болезненны для всех нас. Силы разрушения играют на спорах, на противоречиях между людьми, на воспоминаниях о старых обидах, они разжигают национальную и клановую рознь. Художники в своих работах обращаются к источникам национальной мудрости, и в своих картинах воссоздают подлинно народные типажы. «Родители» и «Горянка» Агул Мусы, графические работы Руслана Халлаева «Старушка из осетинского селения Кадат», «Старик из с. Цмити» обладают не только антропологической достоверностью и этнографической точностью костюма и атрибутов, но и глубокой психологичностью. Святость дома и очага, уважение к родителям, нерасторжимая связь с предками – на этом строится этнос народов Кавказа. «Мир вашему дому» – принято говорить, заходя в кавказское жилище в дни праздников и в будни, и с этим обращением лики святых, ангелов, портреты старцев, женщин и детей вступают в диалог со зрителями. Пейзажи горной страны занимают важное место в творчестве многих художников. Картины «Горы Армении» В. Апиняна, «Земля предков» Л. Абаева, «Фиагдон» Халлаева, «Монастырь Гегард» А. Хачатряна, «Башни Осетии» М. Кесаева, «Улочка в дагестанском селении» О. Аллирзаева объединяет единая тема: «Мы и наши горы». Горы Кавказа живут в некоем суровом единстве с людьми и их древними сооружениями башен, ветхих домов и склепов.

Мир или конфликт – главный вопрос сегодняшнего дня, он стоит перед людьми и на Кавказе, и в Петербурге. Выставка «Кавказ – сказание о мире» свидетельствует о потенциале мирных сил, противостоящих вандализму и жестокости, у которых нет национального лица. Музы не молчат, когда кто-то



ЗАУР ЦХАДАЯ

Тата

Petersburg public has a chance to meet artists of many Caucasian ethnic groups, put together. The nature, people, history and culture of the Caucasus are seen through the eyes of Petersburg's renowned artists who were born or spent childhood in the Caucasus. Some of them were nurtured at various art schools in the Caucasus; some at the Academy of Arts' schools: the Repin Institute, the Tomsky Lyceum, and the Mukhina College, where they could absorb the traditions of Russian art.

*Helena Selinenkova*



пытается уничтожить детей и само будущее. Через сердце художника проходит меридиан судьбы его народа. Поэтому в работах авторов – самые главные устремления людей. Художники стремились показать, что культура и искусство кавказцев сегодня, как и во все времена, несут в себе общечеловеческие идеалы добра, любви, качества, уважения к старшим, в них ярко выражен культ дома, семьи, детства. На Кавказе говорят: «Дети – ангелы на земле. Они безгрешны и этим прекрасны». Вглядываясь в многочисленные сюжеты, живописующие детство, осознаешь, что древний мир Кавказа смотрит с надеждой на перспективу будущего. Особым лиризмом и светом окрашены «Дагестанская Мадонна» А. Кардашова, работы Заура Цхадая, запечатлевшие его внучек – Манко, Нинико, Тату, «Портрет дочери» Агул Мусы, «Купание Елены» Н. Кахиани.

Глубокие раздумья о жизни и смерти, о созидании и любви, о всепобеждающей силе добра, о трудных путях сохранения заповедных зон человеческого бытия, обостренное чувство прекрасного, которому грозит исчезновение, читается в многообразии сюжетов картин, представленных в экспозиции. Полны трагизма монументальные работы Хамида Савкуева: «Жертвоприношение», «Женщина в реке» и «Моление о древе». «Моление о древе» – это плач по древу жизни, которое в виде обрубка несут на плечах люди, чьи лица-маски цвета серо-желтой глины кажутся типажам из этиологических легенд о пралюдах, по которым еще не прошелся резец создателя. Драматизм жизни, обезличивающей человека, лишаящей людей родного крова, вынуждающей их надевать маски, – тема, получившая развитие в работах А. Кварацхелия. Его сын, Реваз Кварацхелия (недавно окончивший учебу в Педагогическом институте на факультете графики в городе Нижний Тагил), представил на выставке работу «Бегущий человек».

Контрапунктом выставки стала работа Арсена Кардашова «Распятие и Вознесение Христа», состоящая из двух самостоятельных произведений, выполненных росписью на полотнищах тонкого прозрачного шелка. Однако соединенные вместе они создают совершенную композицию единения трагического и жизнеутверждающего. На противопоставлении добра и зла построены работы Александра Перепелицына – «Наши судьбы словно листья...» и «Черный день 11 сентября 2001 г.». В обеих картинах листья, опавшие с деревьев, заполняют все полотно.

«Сказание о мире» – главная тема выставки. Седой сказитель в окружении задумчиво прислушивающихся к его мудрости людей – основа композиций нескольких работ – Габидуллы Габидуллаева, Евгения Абаева, Октя Алирзаева. Память о прошлом, культ предков, ритуальные хороводы, жертвоприношения, моления о благоденствии – мир традиционной культуры, расплывающийся во времени, но имеющий свои форпосты и в настоящем, нашел отражение в работах В. Апиняна «Церковь VII века», А. Хачатряна «Память», «Монастырь Гегард». В картинах М. Глебова, Р. Халлаева

тайна бытия имеет облик древних некрополей и святилищ осетин в Даргавсе, Фиэгдоне («Фиэгдон» Р.Халлаева, «Даргавс», «Город мертвых» М. Глебова, «Памяти погибших воинов», «Рокский дьявол» А. Баззаева-Скифа). Древняя культура кавказских народов создавалась как защитный механизм в условиях всевозможных катаклизмов, которые всегда сопровождали историю Кавказа. Именно она содействовала выживанию людей в самых тяжелых условиях. Погружение в эту культуру и узнавание ее гуманистической направленности будет способствовать развитию народной дипломатии, станет школой добра, милосердия и культуры.

*Елена Селинenkova*

#### Участники выставки:

Евгений Абаев, Лечи Абаев, Султан Абаев, Агул Муса, Октай Алирзаев, Валерий Апинян, Андрей Баззаев-Скиф, Габидулла Габидуллаев, Михаил Глебов, Жанна Жумабаева, Нугзар Кахиани, Арсен Кардашов, Алексей Кварацхелия, Реваз Кварацхелия, Мурат Кесаев, Дауд Оздоев, Александр Перепелиный, Хамид Савкуев, Егор Тогузаев, Руслан Халлаев, Юсуп Ханмагомедов, Ашот Хачатрян, Заур Цхадая, Эмиль Шахмарданов.

#### Авторы выставки:

В. Дмитриев, Е. Селинenkova, Р. Халлаев, Е. Абаев, А. Кардашов.

ХАМИД САВКУЕВ

Женщина в реке





## символические предметы Инны Олевской

Выставка «Символические предметы» или «Предметы, которым пока нет определения», в Галерее Дизайна /bulthaup, Санкт-Петербург, знакомила с произведениями Инны Олевской, известного художника, работающего более трех десятилетий с фарфором. Выставка – не рассказ о творчестве Олевской, а, скорее, инсталляция, раскрывающая ее видение фарфора в пространстве и времени, своеобразное театрализованное действие, которое вводит нас в мир образов, новых и неожиданных для декоративной сферы.



Дистанция между художником и зрителем для Олевской – особая ситуация, в которой она стремится найти свои контакты с аудиторией. И, наверное, основными здесь будут некие пространственные «координаты», всегда моделирующие ее произведения. На выставке они обретают свою силу взаимосвязей. Выставочное пространство, где перекликаются реальная и художественная подлинность, и есть главное произведение Олевской.

Она становится дизайнером, стремящимся к органичности работы в общей композиции выставки. Художница изменяет, сравнивает, создает переключку вещей. Неслучайно ее мастерская сегодня наполнена знаками, вещами разных эпох, создающими особую реальность, реальность искусства. «Пространственная картина» мастерской объединяет в оригинальные смысловые ряды и авторские работы, фигурные изображения, и архитектурные объемы, и функциональную пластику предметного мира.

Крупные произведения Олевской принадлежат собраниям Эрмитажа, Русского музея, Исторического музея в Москве, зарубежным коллекциям. Одиннадцать экспериментальных белых форм, созданных на протяжении 1990-х годов, экспериментальные работы специально для этой экспозиции, выполненные заводом Ломоносова, впервые показанные вместе, также сложились в пространственную картину.

Соединившие в себе оригинальные идеи, смелые формы и неожиданные технологии, «символические предметы» этой выставки, несомненно, изменят наши представления о границах возможностей современного дизайна в фарфоре.

Знаменитый чайник Малевича, многократно повторенная широко известная белая форма. Эту форму, давно ставшую знаковой, рискнула «расписать» Инна Олевская: форма черная, форма желтая с крестом, форма с кругом... Это не роспись по фарфору – это цвет как новое содержание фарфоровой массы.

В 1995 году для подобного проекта – росписи чайника Гропиуса – известная фирма «Розенталь» пригласила семь известных художников Европы. Олевская дала это задание себе сама, ибо сегодня она – самый известный художник формы, работающий с белой фарфоровой массой необычным, даже рискованным образом.

Инна Олевская принадлежит к числу петербургских художников, прошедших известный путь поисков и открытий в области прикладной формы. Ее декоративная линия оказалась программно несвязанной с возможностями и задачами технологий тех лет и вылилась в самостоятельное студийное искусство. Акцент ставился на содержании, прикладные качества намеренно затушевывались, создавались какие-то другие жанры искусства. Появившаяся на выставках в 1970-е годы странная сюжетная композиция «Да внемлют же поэтам веки» с миниатюрами поэтов классической поры, фарфоровыми колоннами, стилизованными фигурами муз, часами, подсвечниками, стелами – посланиями современникам и т. д. стала неожиданностью. Все здесь было новым: пространственная игра, вовлекающая нас в непривычные отношения с, казалось бы, простыми предметами декора, удивляющая утонченность пластики, но главным образом – какое-то особое ощущение взаимосвязи художественных времен. Олевская обратилась к традиции дворцового настольного украшения восемнадцатого столетия, времени модельмейстеров, создававших в фарфоре самые невероятные имитации и образы, иными словами, к времени, когда фарфор был не равен себе.

Она не боится быть непонятой, не боится быть непопулярной – она просто создает свои грандиозные фарфоровые инсталляции. Ее избыточное, почти забытое художественное мастерство еще в далекие 1980-е годы воспринималось странно. Оно не было похожим на то, что создавали «прикладники».



## Inna Olevskaya's symbolic artworks at the Design Gallery

She doesn't mind appearing incomprehensible or unpopular. She simply goes on creating her stunning porcelain installations. Even as long ago as the 1980s, the seemingly unnecessary, nearly forgotten kind of craftsmanship she professed was taken as something utterly rummy, so much it differed from what the masters of applied arts were producing.

Following her fine artistic taste, she had made her choice at that time. She concentrated mainly on studio experimentation. Today, when design art has wholly annexed formal realms by absorbing both new technologies and plastic culture, sense of space, sense of style and other forgotten notions, Olevskaya's plastic discoveries in applied art have come to be viewed quite differently from what they used to be.

*Margarita Kostriц*



В те годы Олевская своим тонким художественным чутьем выбрала для себя студийность и эксперимент. Сегодня, когда область формы стала принадлежать целиком дизайну – прикладному искусству, соединившему в себе не только новые технологии, но и пластическую культуру, чувство пространства, стиля и другие забытые понятия – пластические открытия художницы стали восприниматься иначе.

Монументальные фарфоровые инсталляции трудно назвать прикладными в традиционном смысле этого слова. Известный американский исследователь дизайна Майк Коллинз дает точную характеристику таким нефункциональным предметам, как «символическим», обосновав обязательность их существования как произведений искусства, точнее говоря, объектов искусства. Такой предмет «планируется» семантическим центром пространства, и его роль состоит в том, чтобы вытеснить его обыденное значение и заменить новой «исключительностью содержания». Инсталляции Олевской идентифицируются именно с этой территорией, где уживаются предметы реальности и вымысла.

Когда Олевская начинала создавать свои символические предметы, выстраивая первые композиции «Причастный бытию блажен» и «Сонеты Петрарки» (1980-е годы), только возникало и, возможно, в ее работах наиболее последовательно формировалось новое, не уступающее возможностям станковых искусств содержание. Ее застывшая Мадонна из лирики Гете вызывает в памяти красочный натурализм католических алтарных скульптур, существует в мире «бытия» искусства, «рассыпающего» множество метафор: большие декоративные тарелки с надписями («Радость», «Любовь», «Добро», «Зло» и т. д.), фарфоровые деревья с драгоценными плодами и цветными яйцами. В этом искусственном мире, как в огромном музее, каждый предмет – некий знак, напоминающий о его перволи.

В последние годы, когда фарфор стал более привлекателен своими «фарфоровыми означающими» – археологическим статусом материала, типологией сюжетов и т. д. (достаточно вспомнить монументальную инсталляцию Брускина «Всюду жизнь») – стало очевидно, что опыт Олевской имеет другие истоки. Она, подобно классическим мастерам двадцатого столетия, прежде всего переосмысливает возможности материала, пытается расширить их, опираясь на скрытые до сих пор «отношения с пространством». Может быть, наиболее полно ей удалось реализовать эти радикальные идеи в монументальной одиннадцатифигурной композиции «Гений и злодейство – две вещи несовместные» (1990–1996). Попадая в пространство непривычно больших фарфоровых фигур – Пушкин и Дантес, Моцарт и Сальери, – словно неких символических знаков ушедших культурных эпох, зритель, несомненно, будет растерян. О чем эта вещь? Размышление о вечном в пластике или острая, ироничная декорация театра жизни? И то, и другое. Средоточие интриги – лежащая муза, загадочно мерцающая матовой белизной неглазурованной фарфоровой массы. Ее пластическая изощренность сродни осмыслению предмета великого десакрализатора Джозефа Кунца. Обрамляющие музу четыре ангела ритмически вторят утонченной, акцентирующей каждую деталь пластике. Но видимая гармония архитектурных конструкций и пластических доминант как будто нарушается звучанием новой техногенности – сверкающего металла минималистских стел и тектоники неожиданных по очертанию мощных крыльев ангелов. Для Олевской важно напряжение между этими полями, важен сам комментарий. Поэтому ее архитектоника – это принцип игры, провокация, перенос реального в свое «художественное время». Здесь для нее становится естественной любая «декоративная придуманность».

Так возникла одна из самых неожиданных тем – «Тусовка», небольшой фарфоровый объект. Своеобразная замена «изящной статуэтки» на странные «архитектурные обломы» – головы оживленно беседующих атлантов. Олевская далека от волнующей современных художников анимации классического и дает свою, оригинальную пластическую версию. На этом пути у художницы множество точных дизайнерских находок, по сути – цитат современности: фарфоровые очки для «Харлея», фарфоровые ремни, «металлический фарфор» причесок и т. д. Но здесь они лишь составляющие ее художественной идеи – идеи образа города в его классической нормативности прошлого и настоящего. Античные профили петербургских юношей-атлантов, окутанные в гоночные шлемы, остроконечные прически панков есть некие символы, сон и явь в придуманности своего существования. Олевская выстраивает пространственную композицию из нескольких белых и аналогично расписанных фарфоровых форм, как бы обнажая свой прием постоянного комментирования. «Тусовка», несомненно, одна из самых смелых, дизайнерски острых работ, во многом раскрывающая особенность школы художницы.

Обращение к белой фарфоровой массе неслучайно: здесь находят свой общий знаменатель опыт классиков конструктивизма и одновременно фарфоровая пластика восемнадцатого столетия. И все же в таком причудливом сочетании часто превалирует конструкция. Художница ей доверяет, постоянно уточняя, поправляя и, конечно, усложняя ее функцию. Конструкция доведена до образного звучания в «Любовном напитке» – трех изысканных цветочных фарфоровых предметах. В них заключен некий сюжет общения – старинный ритуал дегустации с «фарфоровыми соломинками» и в тоже время современная игровая ситуация.

Постоянно меняющиеся художественные контексты, где «фарфоровые соломинки» сменяются реалиями костюмов, живописных картин и самых неожиданных предметов, выдают в Олевской универсального художника новой формации. И вместе с тем ее искусство отличается особой логикой художественного выражения. В нем присутствует традиционное отношение к мастерству. Ее произведения пластически осмысленны и идеально выполнены в материале. Это процесс длительных эскизов, рисунков, где прорабатывается, уточняется форма. Ее рисунок, строгий и точный, можно сказать, академический, всегда отчетлив своей выразительной «стильностью».

Наверное, поэтому Олевская вновь и вновь обращается к первоформам малевичевских фарфоровых масс, «уводя» их от символики знаков ушедшей эпохи к символике образов нового времени.

*Мargarita Kostriц*



## ИДЕИ ПОСЛЕ ВЫСТАВКИ

Выставка «Символические предметы Инны Олевской» состоялась. Для специалистов по фарфору этот облегченный возглас будет понятен. Проект подобного рода, представляющий множество сложных композиций и требующий специальных приемов показа, особенного хранения довольно трудно осуществим. Но в то же время, он стал интересен своей возможностью продемонстрировать актуальные для сегодняшнего дизайна темы. Тем более что разговор о декоративных формах давно назрел.

Казалось бы, некогда столь модное, «прикладное» искусство, как его называли в 1980-е, почти не существует в системе новых ценностей современного искусства. Так ли это? Работы Олевской говорят о другом. Изучать ее композиции интересно. И даже не столько ее фарфоровую логику, сколько широкий диапазон идей и тем – пространство фарфора и реальное пространство, декоративная форма и дизайн, фарфоровая пластика и постпластические идеи. Из этих составляющих возникла выставка как единое произведение.

«Два дизайна» – так в рабочем порядке определился объединяющий работы мотив экспозиции. Олевская всегда задумывалась над традиционной пластикой и формами нового дизайна, над возможностью «сотворить» из них свое новое художественное пространство. Это стало привлекательной стороной проекта, реализация которого началась с поисков пространства как основы композиции выставки. Оптимальной оказалась крупнейшая галерея Петербурга «Галерея Бултхауп», занимающаяся западным дизайном. Здесь появилась возможность показать произведения Олевской в пространстве современных объектов дизайна. С позиций возникших взаимоотношений и стоит рассматривать получившуюся выставку.

Два дизайна – что это? Один дизайн – это о предметах, которые специально проектируются в западном дизайне, чтобы заставить нас задуматься над их неожиданной формой или удивляться их непохожести на свое окружение. Второй – это работы Олевской, которая, как и все отечественные декораторы, не ставила себе подобные задачи. В 1980-е годы Олевская в числе немногих художников стала создавать свой нефункциональный и не только декоративный фарфор. На выставке две композиции этого времени: «Да внемлют же поэтам веки» и «Причастный бытию блажен». В те годы они удивили критику своей концепцией, в которой декоративные качества наполнялись новым содержанием. Неслучайно в экспозиции появилась тема мастерской, здесь на протяжении длительного времени «складывалась» идея нового декоративизма. Мастерская с картинами, старыми и новыми, ампириной мебе-

## afterthoughts

The exhibition «Inna Olevskaya's Symbolic Objects» is on view.

For porcelain craftsmen, that is good news.

A project like this, usually consisting of a multitude of refined compositions and calling for special methods of display and special forms of storage, is really difficult to realize.

The motif able to bring together all works on view may be defined as «two kinds of design».

Why two?

One kind refers to things designed on purpose Western-style, making us rack our brain over their unusual form or wonder why they are so unlike anything else around.

The other kind refers to the works by Olevskaya, who, like all domestic decorators, never wanted to do anything Western-style.

Margarita Kostrits,  
curator of the project

ИННА ОЛЕВСКАЯ

Гений и злодейство –  
две вещи несовместные.  
Архитектурно-пространственная композиция.

Моцарт. Фрагмент. Голова

1990–1999. Фарфор,  
бисквит, металл,  
золочение

Беседа. Пространственная композиция. Фрагмент

1989. Фарфор  
глазурованный, бисквит.





лю, костюмами, антиквариатом и фарфоровыми формами художницы – все это переплелось и входило в мир символов нового времени. Мир этот условен и театрален. Несомненно, наиболее полно его выразили большие фигуры «Гения и злодейства». Олевская долго хранила их в мастерской, и они стали частью ее жизненного пространства. В то время как другие фигуры, например, «Моцарт» или «Муза», за это время стали выставочными хитами.

Художница представляет свои фарфоры в экспозиции как объекты, словно призывающие окружение включиться в предложенный ею контекст. Несомненно, эти «композиционные узлы» – главные акценты выставки. Чистое пространство форм классического дизайна Эйлин Грей существует рядом со сложной, постоянно цитирующей исторические формы, пластикой голов юношей из «Тусовки». В светящихся технологичных, как будто сотканных из новых медиапространственных сот (итальянский дизайн Массимо Морозци), эта композиция воспринимается строгими загадочными архитекторами, предметами-обманками, играющими в сочетании «подлинное – профанное». Такие вариации-противопоставления каждый раз открывают иное – эмоцию, смысл... что и не предполагалось ранее. «Вчера» и «сегодня» здесь меняются местами, создавая свое новое художественное время. В нем мы получаем возможность самостоятельных интерпретаций, различных пространственных ситуаций и многое другое, иными словами получаем возможность сотворчества.

Здесь разыгрывается принципиально другая, нежели замкнутая на себя музейная ситуация. Она рассматривает художника и его идеи на уровень выше, тем более, что каждый период Олевской – программно новый. В настоящее время ее помыслы устремлены к новым формам-элементам, к их движению и, естественно, к композициям Малевича. Композиции «Экстренная связь», «Белый крест», «Малевич и Унна», несомненно, определяющая часть выставки. Принцип их создания, где цветовые формы работают в диалоге с классической конструкцией, экспозиционно распространяется на, казалось бы, далекие от супрематизма композиции – «Любвиный напиток», «Чечня» или «Беседа». В этом окружении легче почувствовать общность и органичность поисков, единство конструкции и пластики художницы. Проект, который по началу казался рискованным и невозможным (Олевская впервые показывала свои работы вместе), состоялся не рассказом об этапах творчества мастера, а экспозицией цельного формовидения художника.

И здесь, наверное, трудно расчленишь: Олевскую – неповторимого мастера фарфора, Олевскую – дизайнера новых объектов и, наконец, Олевскую – выразителя новых декоративных тем. В поле притяжения этой выставки попадают все и сразу – эмоциями и чувствами.

*Мargarita Костриц,  
куратор проекта*

Комедия дель арте в костюмах и фарфоре с мебелью  
начала XX века Йозефа Хоффмана



Композиция «Тусовка» на знаменитом  
столике «E 1027» Эйлин Грей





# переосмысление материала

(о выставке «Поднесение к рождеству. Академия фарфора» в Эрмитаже)

Новая рождественская выставка фарфора в Эрмитаже, как и предыдущая, показывает работы, сделанные на Ломоносовском заводе в Санкт-Петербурге. На этот раз вместе с произведениями заводских художников на ней демонстрируются изделия их коллег, которым на время были предоставлены технические возможности старейшего фарфорового предприятия России. В рамках так называемой «Академии фарфора» мастерские ЛФЗ пять месяцев были открыты для многих художников из Петербурга и Москвы, проявивших интерес к этому материалу. Идея собрать для работы с ним самых разных художников и организовать по ее результатам выставку в Эрмитаже принадлежала заведующей отделом русского фарфора Тамаре Васильевне Кудрявцевой, которая безвременно ушла из жизни, так и не увидев конечных результатов своего замысла, согласно которому в «Академии фарфора» рядом с опытными мастерами Ломоносовского завода, много лет постигавшими тонкости материала, оказались живописцы и графики, приступавшие к творческой работе с ним впервые; вместе с именитыми художниками, ставшими едва ли не персонажами фольклора, работы к выставке готовили еще недавние студенты и выпускники Художественно-Промышленной Академии им. В.И. Мухомовой.

Казалось бы, смелая идея такой разношерстной «Академии» не слишком близка академическим традициям. Однако громкое имя «Академия» вполне оправдывается, если вспомнить, что происходит оно от названия философской школы, собиравшейся в роще Академа под древними Афинами, где наиболее часто обсуждаемым вопросом был вопрос отношения материи и формы – тот самый, который всегда приходится решать в своей работе и художнику. Судя по тому, какое место в философских произведениях Платона и его учеников занимает образ оформляемой глины, они были неплохо знакомы с работой гончаров из квартала Керамика, откуда пошло название самих изделий. За категориями «хора» и «эйдос» у Платона и Аристотеля угадывается интуиция податливой гончарной массы, чутко воспринимающей разумную форму, которую вносят в нее руки мастера-демиурга. Должно быть, и участники «Академии фарфора», в свою очередь, ощущали причастность своих занятий к излюбленному предмету рассуждений в платоновой академии. Во всяком случае, в комментариях к своим работам многие из них настроены на философский лад и вполне в духе учеников Платона говорят о четырех стихиях, о рождении космоса из хаоса, о пространстве и времени, о соотношении мгновения и вечности, о способности материала «запоминать» преходящие состояния и т. п.

Однако независимо от того, как рассуждают художники о своих сюжетах, работа с материалом требует от них каждый раз заново переосмыслять волновавшие античных натурфилософов преобразования четырех стихий и их подчинение разумной форме. В этой работе художники непосредственно сталкиваются с аморфной массой, которая берется из земли, смешивается с водой, после обработки высыхает на воздухе, чтобы принять свою окончательную форму в огне обжига. Каждая из этих стадий дает свои возможности, и разные художники ценят в материале разное: пластичность податливой глины, текучесть жидкой и застывающей на воздухе массы или способность этой массы становиться твердой и звонкой в высоком огне. Воплощая в материал задуманную им идею, мастер выявляет те или иные из этих возможностей, но, как и полагается описанной в «Тимее» материи-«восприимнице», она способна как принимать внесенную форму, так и менять ее на другую, всегда оставаясь готовой к новым изменениям.

Способность фарфора как материала менять свой облик и приобретать самые разные формы ярко демонстрируется эрмитажной выставкой. Не случайно в качестве ее эмблемы были приняты блюда из серии «Лица» С. Загорова. Многоликий материал, не раз менявший свой облик за свою долгую историю, предстает на выставке в новых формах, порой весьма неожиданных (по крайней мере для тех, кто привык связывать его лишь с посудой).

Представленные на выставке работы показывают, что фарфор в равной степени способен быть материалом живописца и графика, скульптора и архитектора, традиционного декоративно-прикладного искусства и промышленного дизайна, в нем можно задумывать произведения высокой моды и рекламу «вечных ценностей», а также создавать объекты, которые вообще трудно поместить в рамки какой-либо привычной категории. Этот материал допускает также соединение способов мышления скульптора, архитектора и живописца (как, например, в композиции «Царская невеста...» И. Олевской). Он может совмещаться с поэтическим словом (как в серии блюд «О слове» С. Русакова), быть отзвуком театральных постановок (как в сервизе и скульптурах «Персонажи балета «Щелкунчик» у М. Шемякина), наполняться музыкальными мотивами (как в композиции «Судьбы» С. Соколова и Л. Цветковой). Его можно не только отливать в



НИНА ТРОИЦКАЯ

Адам

МИХАИЛ КОПЫЛОВ

Натюрморт «Дары»





## material reconsidered

(about the "Donation to Christmas. The Porcelain Academy" exhibition in the Hermitage)



ОЛЬГА МАНЕЛИС

Контраст

ЮЛИЯ  
ДОГОЛЯЦКАЯ

Композиция  
«Праздник»

The new Christmas exhibition of porcelain works in the Hermitage, like the preceding one, is a display of works manufactured at the Lomonosov Factory in St Petersburg. This time, along with works by the factory's artists, there are on view some by their colleagues who had been, for some time, given chance to avail themselves of the technological facilities of Russia's oldest porcelain producer. Under the project labelled "Porcelain Academy", the workshops of the Lomonosov Factory were open for five months to many Petersburg and Moscow artists who wished to work in this material. Different artists came and produced different works of art. The idea belonged to Tamara Kudryasheva, head of the Russian porcelain section of the museum. It is a pity she did not live to see its realization. The Porcelain Academy indeed proved a good studio in which, alongside the Lomonosov Factory's skilful craftsmen who had mastered niceties of the material for many years, there were at work painters and graphic artists who had turned to it for the first time; alongside the celebrities who have grown famous like folklore heroes, there were some graduates of the V.I.Mukhina Art Industrial School busy preparing their works for the exhibition.

*Leonid Chertov*





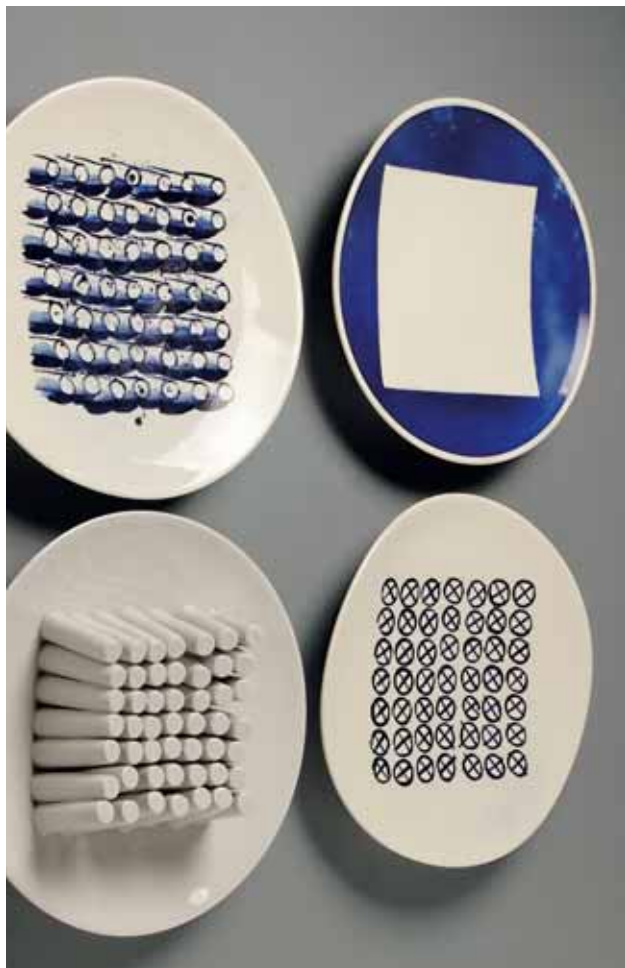


МИХАИЛ КОПЫЛКОВ

Прикольный завтрак

ВИКТОР ДАНИЛОВ

Археология



форму, но и выкручивать на гончарном станке (С. Сухарев), из него можно лепить вручную, раскатывать и сворачивать пласти (А. Задорин и В. Цивин), сплести форму из отдельных жгутиков (Ю. Доголяцкая); ему можно дать свободно растекаться (Н. Малевская-Малевич), делать более или менее прозрачным, играя толщиной черепка (Н. Савинова), его можно использовать как материал для инкрустации (В. Носкова), не смущаться, когда он треснет, придав трещинам сюжетный смысл (В. Голубев), и даже специально разбивать и заново сплавлять осколки («Русский сервиз» И. Говоркова и Е. Губановой). Художники ценят в фарфоре то близость к мрамору, то возможности податливой глины, то прозрачность, выдающую его родство со стеклом. Фарфор способен мимикрировать под другие материалы, воспроизводить форму живого листка, «притвориться» деревом, тканью или металлическим каркасом, который сдерживает оползающую массу. Он может и открыто совмещаться с ними: контрастировать с обожженным деревом («Крыло» И. Говоркова и Е. Губановой), навешиваться на ткань (как в платьях Т. Чапургиной) или на металлическую основу (как у Н. Малевской-Малевич или И. Олевской), ставиться на стекло, «поднимающее» его в воздух (Ю. Доголяцкая, О. Манелис) или на контрастирующий с его легкостью весомый шамот (Н. Савинова). Материал фарфора может трактоваться как плотная масса, противостоящая окружающему пространству или, наоборот, впускать пространство в себя, окружая его ажурным каркасом или предоставляя свою поверхность для изображения других форм.

Разнообразны и способы обработки этой поверхности. Одни художники бережно сохраняют мраморную белизну и матовость бисквитной массы (так работают, например, А. Задорин и В. Цивин), другие смело покрывают ее широкими мазками кисти (М. Бозунова, Е. Маева и др.) или линейным рисунком (И. Говорков), делают полем для гладкого крытья вручную (Ю. Жукова, Г. Шуляк) или для печатной графики, подготовленной на компьютере (А. Флоренский). Поверхность фарфора позволяет применять разные техники: использовать один лишь подглазурный кобальт (Ф. Волосенков, В. Данилов, О. Флоренская) или играть живописными возможностями полихромной подглазурной росписи (В. Гориславцев, Н. Троицкая), тонко сочетать подглазурную роспись с цированным золотом (Н. Петрова), ограничиться техникой надглазурной росписи (С. Соринский, П. Татарников, В. Шинкарев и др.) или совмещать возможности подглазурной и надглазурной красок, по мере необходимости дополненных позолотой (Т. Афанасьева, Ю. Жукова, Т. Чарина, Г. Шуляк).

Многоликость фарфора проявляется и в многообразии тех предметов, которыми становятся или «притворяются» фарфоровые изделия. Даже оставаясь узнаваемыми предметами сервиза, они могут далеко отойти от привычного облика посуды (как в сервизах М. Добровольского и М. Сорокина). Фарфоровая форма может обернуться мотоциклом («Harley Davidson» Д. Филипенко), скрипкой (З. Церетели), сандалиями (А. Белкин), колесом от телеги или птичьими яйцами (Р. Доминов и С. Русаков).

Неограниченно многообразны и сюжеты, вокруг которых художники строят свои формальные разработки. Им доступна вся история: от античного города, который на глазах у зрителя тает и погружается в глубь веков («Археология» В. Данилова), до XX века («Взятие Зимнего» Д. Шинкарева), от Адама (В. Цивин, Ф. Волосенков) до Николая II (О. Флоренская) и В. Путина (Н. Сафронов).

В метаморфозах материала и формы художники находят связи с разными моментами истории искусства: с русским лубком (С. Платонова), с дельфтским фаянсом (О. Флоренская), с фарфоровыми мануфактурами XVIII и начала XIX века (Е. Ухналев, М. Шемякин), с керамикой Матисса и Пикассо (И. Говорков, В. Загоров), с конструктивизмом и минимализмом (Л. Борисов), с супрематизмом К. Малевича (М. Бозунова, В. Михайлов). Особый интерес художники «Академии» проявили к чайнику Малевича, сделанному на ЛФЗ в 1923 г. как будто бы в духе нарождавшегося тогда «производственного искусства», но оказавшегося особенно востребованным именно на выставке, прямо не связанной с нуждами производства. «Детки пришли, здравствуй, Казимир» — называется вариант росписи, выполненный С. Загоровым. «Пришедшие» весьма свободно резвятся со ставшей классической формой чайника Малевича, не смущаясь тенью знаменитого авангардиста, хотя и вполне в стиле его поведения; они трактуют эту форму то как наган (С. Бугаев), то как записную книжку (Е. Губанова), и даже помня о ней как о чайнике, дают ей отнюдь не супрематическую интерпретацию, заполняя «горошком» (М. Бозунова) или расписывая букетом гиацинтов (З. Аршакуни).

Различное отношение художников «Академии» к материалу находит подтверждение и в опубликованных в каталоге комментариях к своим работам. Кто-то уважает его

ЗУРАБ ЦЕРТЕЛИ

Скрипка



«аристократичность» и остается с ним «всегда на Вы», кто-то, наоборот, сохраняет взгляд на фарфор как на материал посуды и полагает, что «главное в чайнике – это качество чая, который в нем заваривают».

Идея соединить художников разной подготовки, опыта и творческого направления дала свой закономерный результат. На выставке в Эрмитаже господствует сформулированный на родине фарфора принцип: «Пусть расцветают сто цветов». Такое соединение может стать толчком для переосмысления привычного отношения к этому материалу и источником новых предложений для фарфорового производства. Но, независимо от того, насколько идеи художников окажутся востребованы заводом, пригласившим их для работы в «Академии фарфора», сама эта работа и развернутая по ее результатам выставка уже стали значительным явлением в культурной жизни.

*Леонид Чертов  
Фото Юрий Молодковец*





PANTINI





## рецепт от Кире Сакарелло

В конце октября 2004 года в рамках Российской недели моды – Весна-Лето'2005 испанский дизайнер Кира Сакарелло представила свою новую коллекцию «SALAD!» (Exclamation Salad), громко и однозначно заявив, что мы живем в эпоху сенсаций.

В наше время тенденции быстротечны, как жизнь салата, они успевают поменяться за мгновение, пока вы говорите: ШИК!

Сенсация – ключ к вечности. А высокая мода – ключ к Сенсации. Шик – сама Вечность.

Кира Сакарелло создает свой сенсационный салат. «Каждый кусочек в его смешении – новый сюрприз. Я так далека от скуки сегодня!» – лаконично определила дизайнер свою концепцию.

Фирменное блюдо «SALAD!» от Kira Sacarello и Little 1 Soul by Kira Sacarello побуждает Вас превратить свой гардероб в настоящую высокую кухню (Nouvelle Cuisine).

Салат – легкое блюдо, подающееся в начале обеда, оно предвосхищает остальные кулинарные изыски, разогревает аппетит. Так и коллекция Кире Сакарелло – легка, динамична, ориентирована на легкий флирт, дарующий приятное предвосхищение игры, кокетства, озорства. Она завлекает, притягивает, зовет, но не переходит за пределы, своеобразная высокая игра на грани.

Необычность фактуры и цвет – вот два главных ингредиента многосоставного салата. Яркий и насыщенный, с преобладанием флюорисцирующих, будоражащих цветов. Он создан для того, чтобы не оставить вас равнодушными, а милых дам сделать аппетитными, красочными, вкусными, одним словом – вселить в них ШИК.

Инновационная технология, которая использована при производстве тканей, дарит не только двухстороннюю фактуру, но и помогает бороться с переменчивой погодой.

Понятие силуэта в своей коллекции автор трактует так: «Сегодня для всех очевидно, что только смешивая разные традиции, поддерживая все неординарное, можно достичь эффекта неожиданности. Приятие необычного – как рецепт жизни». Спортивные, свободные кофты, игривые, облигающие фигуру майки, шорты легко сочетаются с утонченными костюмами, романтическими кофточками во французком стиле, достаточно строгими пиджаками, закрытыми «под горло» и яркими, удобными, а главное функциональными плащами, прекрасно подходящими для города.

Разнообразна и цветовая гамма – от темных, глубоких, плотных цветов (шоколадного, синего, фиолетового, черного) до искрящегося белого, почти прозрачного салатового и желтого.

Как истинный гурман Кира в своем блюде акцентирует внимание на эффекты не только вкусовые, но и осязаемые, тактильные, визуальные.

Все должно быть красиво и гармонично. Поэтому так изысканно и одновременно иронично смотрятся ее шляпки-таблетки, которые при удобном случае могут легко трансформироваться в эстетичные тарелочки для салата.

Екатерина Никитина





## Kira's recipes for salad days

The Spanish designer Kira Sacarello made a splendid showing with her new collection — "SALAD!" (Exclamation Salad) — at the Spring-Summer 2005 Russian fashion week in late last October. Once again she reminded us that we are living in an era of sensations.

Indeed, trends of fashion in our days are short-lived like salad; they come and go before you could exclaim: CHIC! A sensation is the key to eternity. High fashion is the key to a sensation writ large. Ergo: chic is eternity itself. The salad cooked by Kira Sacarello is a sensation. "Every bit in this mixed salad is meant to spring a surprise. I'm so far from being a bore!" That's how she herself summed up the idea of her collection.

Her speciality dish "SALAD!" and "Little 1 Soul" are so attractive you will feel enticed to turn your wardrobe into a Nouvelle Cuisine.

A salad is a light dish usually served at the beginning of dinner, anticipating the other treats and whetting the appetite. So is Kira Sacarello's collection. It is buoyant, disposing to light flirtation, giving a pleasant anticipation of playful amusement. It attracts, it invites, it entices, without going too far, — a high play of balancing on the edge.

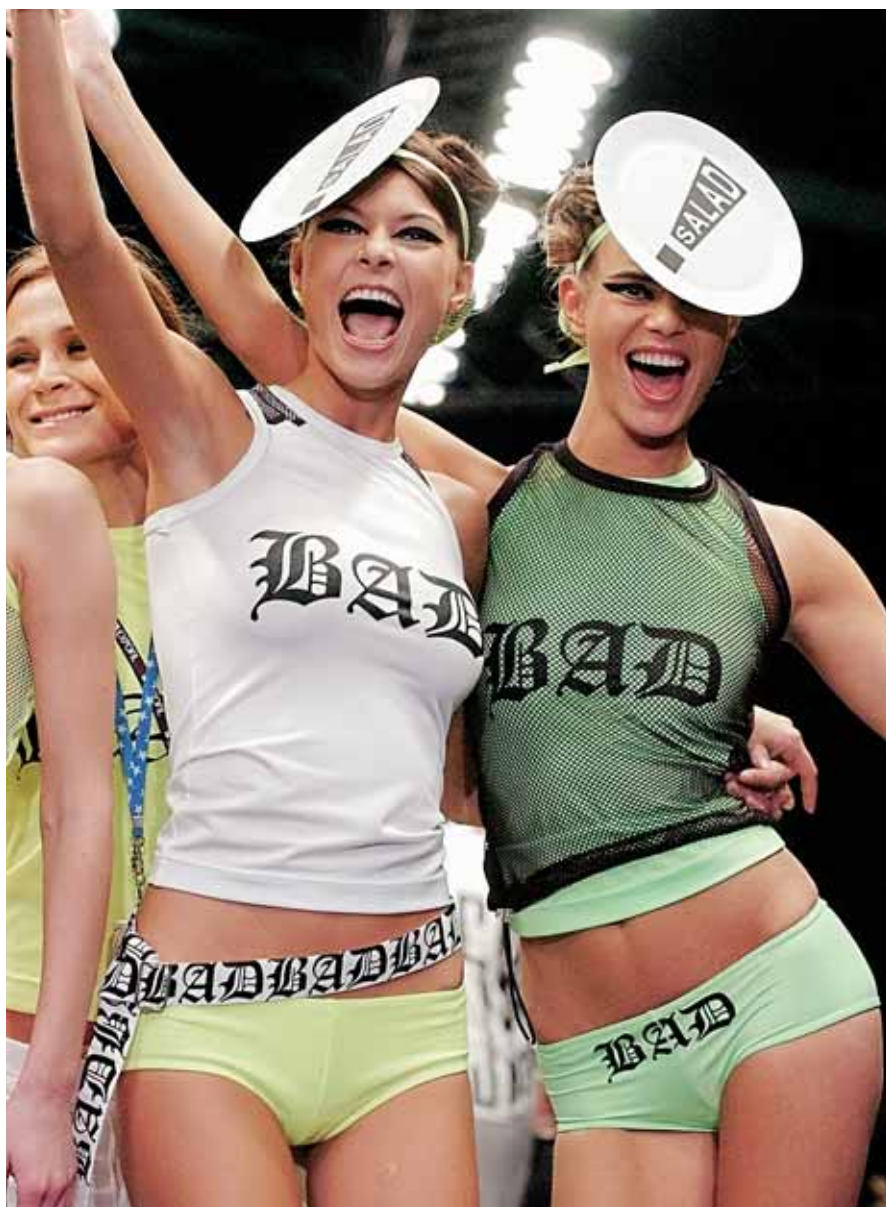
Its colouring is as unusual as its texture - bright, saturated, mostly fluorescent, exciting. It will leave no one indifferent. It will give every woman flavour, piquancy, and smartness; in short, it will infuse them with CHIC.

With newest technology used in the manufacturing of the fabrics, all things in the collection are of two-sided texture and robust enough to meet any weather change.

This is how the designer explains the meaning of the silhouette in her collection:

"Everyone knows that it's impossible to produce a surprise without mixing different traditions and supporting everything extraordinary. The extraordinary must be accepted in everyone's lifestyle".

Sports, loose blouses and playful close-fitting T-shirts and shorts go well with elegant suits, romantic French-style shirts, sober jackets and bright, comfortable and, above all, functional closed-necked, town-friendly mackintoshes.







The colour gamut is varied too, ranging from dark, deep and dense chocolate, blue, violet and black, to sparkling white, almost translucent salad and yellow. Like any true gourmet, Kira Sacarello adds dressings pleasant to taste, touch and eye. Beauty prevails in every thing. Nothing seems incongruous. Her flat hats looks at once elegant and ironic — they might easily be transformed into plates for salad.



# «белый мир» Любови и Василия Анцифировых

Творчество – это всегда тайна, разгадка которой кажется близкой в тот момент, когда произведение искусства владеет тобой (или ты владеешь им), когда ты и оно едины, но как только ты отстраняешься, как только ты пытаешься выразить его словами, четкими и ясными, понятиями и терминами, – сразу же исчезает вся магия творения, и перед тобой лишь призрак пережитого, лишь невыразимое чувство вечности и бескрайности устремления человеческого духа, нечто завораживающее и тоскующее по совершенству.

ЛЮБОВЬ АНЦИФИРОВА  
ВАСИЛИЙ АНЦИФИРОВ

Языческие боги. Лист 1

2002. Бумага, акрил



Тысячелетия человечество пытается объяснить те феномены своего существования, которые и делают его человечеством, выделяют из окружающего природного мира, поднимают над ним и вводят в космос истории. Это такие феномены, как фантазия, воображение, вдохновение и т. п., все то, без чего невозможно искусство и то, из-за чего искусство – это самое дорогое и важное, что смогло человечество дать миру. Не случайно, что именно способность творить и есть то «по образу и подобию», что было дано изначально Создателем человеку.

Современное искусство противоречиво, кроме традиционного для художника поиска гармонии и разрешения проблем сосуществования между собой и миром, сознательным и бессознательным, между теми традициями, что человечество дает художнику как начало его начал, и его собственным «я», появляется и нечто новое – стремление объединить все это. Ощущение переживания новых граней существования человечества в новом столетии, тысячелетии лишь обостряет восприятие творчества как прозрения в глубины человеческих экзистенциалов.

Сегодня много говорится о «чуде искусства». Думается, что относительно русского искусства это словосочетание наиболее точно и в то же время показательно. Чудо на латыни означает «неслыханное», на греческом языке – «невиданное». Русская культура, соединяя Восток и Запад, понимает под чудом – «неслыханное и невиданное», точнее, то, что вбирает в себя и одновременно превышает все слышимое и видимое, то, что дается человеку лишь в озарении, через вдохновение и прозрение. А это-то и есть искусство.

Примером тому может явиться творчество двух екатеринбургских художников – Любови и Василия Анцифировых.

Творчество этих художников во многом нарушает установившиеся стереотипы понимания творческого процесса. Творчество «вдвоем» (вместе они выполнили большинство своих работ) идет вразрез с современным «копанием» в «он» и «она», в различных мировоззрениях и мироощущениях двух художников, каждый из которых – самостоятельная личность. Они как бы «воссоединяют» изначальную гармонию мироздания. Причем гармонию «в» и «через» искусство. Они дополняют друг друга, не нарушая изначального замысла, как бы перетекая друг в друга.

Когда соприкасаешься с работами Анцифировых, возникает очень неоднозначное чувство – сложности и простоты одновременно. Первое, что привлекает и завораживает, – красота работ, гармония цвета и света, единство идеи и воплощения ее, продуманность и чувственность замысла.

Особое впечатление производят пейзажи и натюрморты («Пейзаж с часовней» из серии «Земля», «Красное вино. Мийо» и «Букет» из серии «Белый мир»). Вроде бы, что необычного может быть в обычной природе, окружающей человека. Но в данном случае это не изображения предметов или природных ландшафтов. Природа Анцифировых – изначальное понимание природы. Не в том смысле, что она хаотична или выступает в роли демиурга, творящего мир. Наоборот, она гармонична с человеком, она не подавляет и не подавляема, человек не частица космоса, но и не стоящий над ним властелин. Ничто не разделено и все едино.

Художник всегда изображал окружающий его природный мир. Именно «кизображал», отражая существующее представление о мире, а не сам мир. Часто эта тенденция сохраняется и до сего дня. Древние цивилизации возводили храмы, подавляющие своими масштабами, как бы говорящие природе, что человек силен, он сильнее ее. Более того – он не нуждается в ней, так как сам способен создать вторую природу, значительно масштабнее и величественнее. Отсюда колонны в виде многометровых растений, которые в природе порой намного ниже самого человека, а полы храмов изображали реки под ногами человека – те самые реки, которые несли человеку смерть, ужас, но теперь он мог ступать по их водам, ничего не боясь, над его головой – звездное небо с четким изображением движения светил, как бы укрощенных человеком, понятых и понятных.

## the «white world» of Lyubov and Vasily Antsifirovs

Слово «природа» в европейских языках появилось не так давно. Оно означает то, что «при роде человеческом», то, что отделено от человека и существует без него, самостоятельно, и лишь изредка пересекается с ним. Человек и природа – два противостоящих начала. Тысячелетия человек ищет в себе природу (часто характеризуя ее как «животность») и пути ее изживания, так же как ищет и пути подчинения природных стихий своей воле. В этом смысле показательна сама идея натюрморта – изображения «мертвой природы».

Окружающая природа в творениях Анцифировых не подавляет человека, не существует вне его, в то же время она не часть человека, не то, что у ног человека-творца. Она и человек едины, равнозначны и равноценны. Существование вместе приводит к тому, что человек и природа переплетаются, переливаются друг в друга, отражаются друг в друге. Поэтому природа человечна, а человек – природен. Природа Любви и Василия Анцифировых – это поиск первообразов окружающего человека космоса, тех тонких идей, которые и были «образцом» для явившегося мироздания. Таким образом, искусство проникает в суть бытия (диптих «Девушка из Оранжа»). Но при этом не стремится расчлнить действительность на первоэлементы, а именно выявить их суть, представить их присутствующими во всем. Натюрморты Анцифировых как бы «эфирны». Они колеблются, «перетекают» из мира своего бытия в мир человеческой экзистенции. Они остаются в этом мире, оставаясь в нашей памяти своими контрастами и гармонией. Работы Анцифировых вновь и вновь ставят вечный вопрос о путях воздействия искусства на человека.

Красное вино. Мийо

2002. Бумага, акрил,  
мет. пигмент

The miracle of painting is a subject much discussed these days. For Russian art, the two words placed side by side seem to spell out a precise and at the same time revealing message. The Latin 'miraculum' connotes something causing wonder, something yet unheard; the Greek 'thaumasion' – something beyond itself, something yet unseen. In the Russian cultural heritage, in which the western and eastern traditions are married, the word 'chudo' does imply something yet unheard and unseen. More precisely, it connotes at once something beyond perception and something





which comes to man as a revelation or inspiration – i.e. what comes by way of art. A good case in point is the art of two painters from Yekaterinburg – Lyubov and Vasily Antsifirovs.

In many ways, their art makes havoc of whatever stereotypes about artistic creativity have been planted in our minds. Couple creativity (they have indeed painted most of their works together) runs counter to today's critics trying as hard as they can to make sense of what and why a he-artist and a she-artist as independent individualities see and feel. The two painters seem to have restored the primordial harmony of things created.

However, artists live in an imperfect world. So anyone's views and values in art, however eternal they may claim to be, are inevitably seen through one's here-and-now experiences. In this sense, the «White World» series is a splendid example. The white in these works stands as the colour of the beginning of creation and at the same time as a hopeful look forward to days to come – a vision enlightened and cleansed of darkness, chaos and lack of faith...

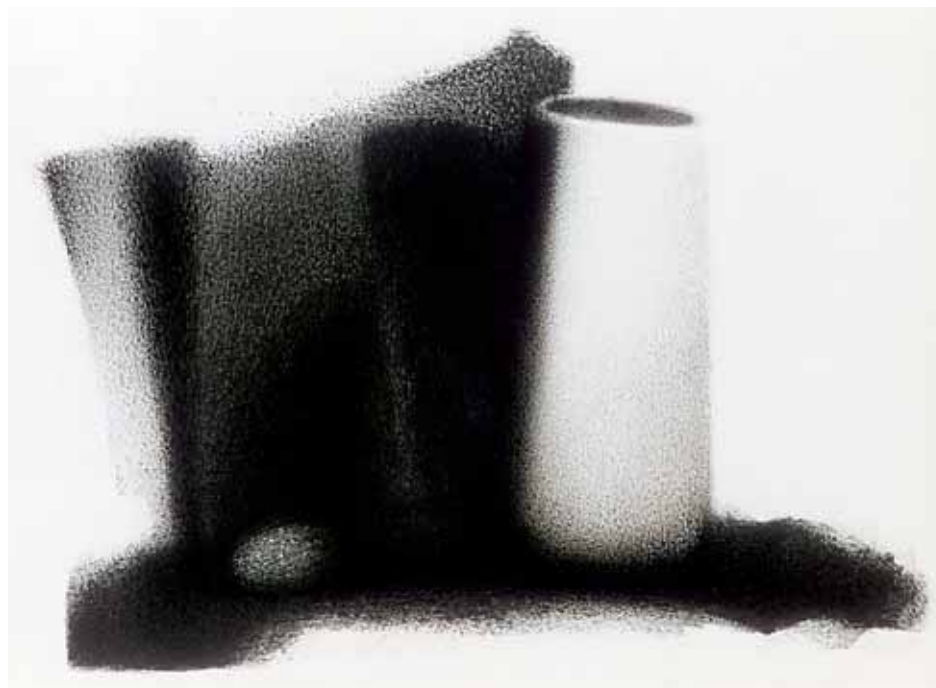
*Olga Ionaitis*

Белый кувшин

1994. Литография

Георгий. Из серии  
«Красное золотое»

2002. Бумага,  
акрил



И в то же время работы Анцифировых – земля, плоть. Все вещественно, осязаемо, конкретно (диптихи «Земля», «Красное и золотое»). Более того, зритель в прямом смысле слова будто ощущает физически конкретный пейзаж, конкретное время года, час дня. Природа и человек живут одновременно: усталые вечером, они утром полные сил (серии «Французские впечатления», «Перекрестки весны»).

Отдельная тема – религиозные сюжеты Любви и Василия Анцифировых. У них есть язычество и христианство. Это показательно. Ибо современный человек хочет выявить концептуальные установки того и другого. Возможно, сегодня происходит тот же путь, что и тысячелетия назад: путь через язычество – от язычества – к христианству. И если поставить работы Анцифировых в один ряд, то эту цепочку можно не только проследить, но и ощутить (серия «Языческие боги», «Георгий Победоносец» из серии «Красное и золотое», работы «Мария» и «Иосиф»).

Идолы вечны, но не в том смысле, как вечны истины, а в том – как вечны камни, лежащие со дня зарождения мироздания. Прошли тысячелетия, зародились, расцвели и погибли цивилизации, а они «смотрят» на мир своими невидящими глазами. Идолы – порождение мира дольного, они понятны и угрожающи. Они как старцы, которые знают все, но давно забыли, что такое биение сердца, слезы, радость, ненависть, любовь... Они – лишь в мире воспоминаний, и только внешняя каменная оболочка заставляет их стоять на земле. Холодно и отчужденно взирают они на людей, их взгляд на них не останавливается.

Иное дело – христианские святые. Они живые, вместе с человеком они мечутся в поиске, так же по сей день страдают жестокому миру, так же плачут, переживая боль утрат, разочарования, так же радуются счастью. Образы, навеянные сюжетами христианского мировоззрения, одновременно и земные, и духовные. Земные, ибо постоянно – вместе с человеком; духовные – ибо освобождают человека, но не от него самого, а от страданий и несовершенства мира. Святые, в отличие от Бога, не переносят человека из мира дольного в мир горний, но соединяют эти два мира, тем самым восстанавливая изначальную гармонию мироздания, не нарушенную распадом, войнами, всяческим злом.

Но художники живут в этом несовершенном мире. И это приводит к тому, что вечные ценности творчества и мировоззрение человека преломляются через современное мироощущение. Самым ярким примером тому могут служить работы серии «Белый мир». Белый цвет здесь выступает как цвет начала, первого дня творения, и как надежда на будущее – просветленное и очищенное от мрака, хаоса, безверия... Показательно то, что это именно «белый мир» – весь, а не фрагмент, не мгновение, которое пугает возможностью своего исчезновения «навсегда». Работы Анцифировых оставляют ощущение вечности и стабильности, уверенности, что мир – во всем многообразии значения этого слова (мир души человека, мир природы, мир творчества) – все обретает единство, гармонию, красоту и добро. А это и есть то направление творческих поисков, свойственное современности: художник находит «Мир», который столь долго ищет мир.

*Ольга Ионайтис*

# живопись Бажутиной – щемящее чувство тревоги

Bazhutina's painting:  
a poignant feeling  
of anxiety



Три работы «Тревожный сентябрь, черные птицы на закате», «Автопортрет в полосу», «Ирисы» когда-то оказали на меня гипнотическое воздействие: оригинальный и самостоятельный стиль автора, монументальность образов и благородство живописи и еще какое-то щемящее чувство тревоги. В этих работах чувствовалась незаурядная творческая индивидуальность.

Мой интерес к творчеству Бажутиной возрастал по мере того, как я встречал другие произведения художницы. Достоинства ее работ открывались в процессе медленного вглядывания и вчувствования, погружения в лабиринт тончайшей стилистической игры. Они порождали ассоциации с творениями Пикассо и Матисса, Ге и Серова, мастеров советской живописи 30-х годов прошлого века. В произведениях Бажутиной нет напористости, они затягивают зрителя постепенно, погружают в нюансы и детали, открываются во всей своей многослойности и в то же время моцартовской легкости. Пространство ее работ становится полем высокого эмоционального напряжения. Языком живописи художница рассказывает о своем самоощущении, о своих переживаниях, где спаяны радость жизни, восхищение красотой мира и тревога от предчувствия незримой угрозы, нависшей над человеком.

Иносказательность («Кто тебя обидел, птица счастья», «Райские птички») определила поэтику творчества Бажутиной, многомерность и многозначность образов ее картин. Ее картины – философские раздумья о смысле бытия, о борьбе светлых и темных сил. Реальность и вымысел все время соседствуют друг с другом. Вымысел творится самой живописью, интуицией художницы, произвольным движением ее души, воплощенным в движении кисти. Она погружается в нечто неведомое, непостижимое, в то, что связано лишь с догадками, предчувствиями, воспоминанием, смутным ощущением узнавания. Мотивы, персонажи, их состояние, ситуации, не говоря уж о живописном принципе, – все подчинено идее поэтического вымысла, все порождено стремлением художницы оторваться от жизненной прозы и воспарить в неведомое, нетронутое, неоскверненное. Соединение фантазии, мечты и реальности, постигнутой в ее вечных категориях, художественное воссоздание мира в его общих закономерностях, усиленные цветом, ритмами, фактурами, – вот важнейшие проблемы, которые решает в своем творчестве наш автор.

Гармония картин Бажутиной в гармонии композиционной, ритмической, цветовой, в совершенстве фактуры, в бережном и артистичном касании кистью поверхности холста. Она заставила скромные краски своих полотен светиться каким-то внутренним светом, сделала их прозрачными, легкими, узнала ценность ритма мазков, заставляющего жить красочную поверхность в соответствии с жиз-

ИННА БАЖУТИНА

Райские птички

2001. Холст, масло

There is something noteworthy about her paintings, no matter what subject matter Inna Bazhutina takes up.

Her multiple sense of style rests on a knowledge, rare for an artist, about the traditions of the Western painting of the middle and latter part of the 20th century. She creates by intuition and reason, whether she imitates someone or takes someone as a starting point.





She lets herself flow with the stream, taking what she gets. She takes her style as a gift.

When interviewed, Inna Bazhutina keeps telling you that her aim is to vary and create new things non-stop. So it's beside the point referring to any purity of her style. Synthesis is all that matters for her. Broadly speaking, synthesis is a quality characteristic of Russian art as it has happened to be historically. Her manner of painting has indeed absorbed it all, and, for all

that, does not reveal anything jagged or eclectic, a quality which makes it distinct at bottom from postmodernist aesthetics. She is able to make heterogeneous things look far from incongruous. She is able to dissolve, remould and assimilate.

*Grigory Klimovitsky*

Лодки . Испания

2002 . Холст, масло

Гладиолусы

2000 . Холст, масло





нию персонажей и природы, изображенных художницей.

В ее картинах есть нечто значительное, вне зависимости от того, что на них изображено. Стилистическое многочувствие Бажутиной опирается на доскональную художественную осведомленность о традициях западной живописи середины и конца XX века.

В беседе Инна Бажутина подчеркивает что ее цель – непрерывное изменение и создание нового. Поэтому говорить о какой бы то ни было чистоте стиля не приходится. Для нее важен синтез. Это исторически сложившееся качество, характерное для русского искусства. Оно-то, это качество, и определило манеру, которой при этом несвойственны разорванность и эклектика, в чем коренное отличие от постмодернистской эстетики. Художница все «растворяет», переплавляет и ассимилирует.

Бажутина – и в этом одно из многочисленных проявлений ее способности к синтезу – решает противоречие между живописным и графическим, гладкими фонами и живописно-вибрирующими поверхностями, статичным и трепещущим, пространственным и плоскостным. Забота о целом диктует и цветовое решение.

Наблюдающая

2002. Холст, масло

Птицы. Разговор

2001. Холст, масло





Бажутина органично соединяет в своем творчестве эстетическую стилистику символизма и модерна.

Портреты, натюрморты, пейзажи не столько пишутся красками, сколько рисуются линиями – серыми, черными или белыми. Сквозь кисею серого кое-где отзывается то красный, то синий. Бажутина активно работает с черным цветом. Черный имеет свойство углубления, отдаления. Символически это цвет инобытия. Игра искусственного и естественного в границах картины составляет один из источников магии и обаяния живописи. Эти соотношения – искусственного и естественного, равно как мертвого и живого, в живописи Бажутиной – самый тонкий ее нерв («Кто тебя обидел, птица счастья»).

Автопортрет занимает значительное место в творчестве Инны Бажутиной. По автопортрету можно судить о том месте, которое художник отводит себе в жизни, о его позиции, роли в обществе, о его надежде и мечте, о его намерениях, социальном самочувствии и о многом другом. Автопортрет дает повод для

серьезных выводов, здесь художник и картина сливаются в органическое целое, а темпоральность и телесность становятся категориями, объединяющими творца и творение, порождают способность художника синхронизировать время собственного бытия с временем построения и развития картины.

В «Автопортрете в полоску» изображение тела анатомически неправильно и тем не менее пластически абсолютно достоверно.

Можно по-разному трактовать смысл картин, но глубокое волнение, встревоженность души, которые испытывала художница, создавая их, может ощутить каждый. Эта неоднозначность, это таинство ее художественных произведений магнетически притягательны.

Можно сказать, что произведения Бажутиной есть результат ее духовных путешествий.

Розы в полосатой  
вазе

Григорий Климовицкий

2003. Холст, масло







# Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина

Музей открыт с 10.00 до 19.00.  
Для посетителей  
вход в Музей с 10 до 18 часов, выходной день – понедельник.

Цена входных билетов в ГМИИ  
им. А.С.Пушкина (основное здание) – 300 рублей;  
Для студентов и школьников – 100 рублей.  
Льготные цены для отдельных категорий  
посетителей: для граждан РФ и СНГ – 60 рублей;  
для учащихся государственных средних и высших  
(дневное отделение) учебных заведений РФ и СНГ – 30 рублей;  
для пенсионеров РФ и СНГ – 30 рублей.

Автоответчик: 203-79-98  
Дополнительные справки по телефону: 203-95-78  
Тел. экскурсбюро: 203-74-12  
<http://www.museum.ru/gmii>  
121019, Москва, Волхонка  
e-mail: [finearts@gmii.museum.ru](mailto:finearts@gmii.museum.ru)



## между зоо- и мифологиями

Галерея Дома Национальностей в рамках программы «ЭТНОАРТ» провела выставочный проект «Текстиль и керамика», который объединил 18 художников разных национальностей. Девиз выставки – «Через древние цивилизации и традиционную культуру к современности». Представляем одного из участников проекта.

**Б**ывают художники-одиночки, творцы, гуляющие сами по себе, признающие лишь собственный закон, и потому загадочные для коллег и критиков. Бывают представители течения или группы, связанные манифестами и программами, работающие на идею, и в ней же готовые раствориться. Виталий Николаев – не то и не другое. Сказать бы, что его «группа» – всемирная архаика, вселенское сообщество мастеров, от сотворения мира мнущих и обжигающих глину... Но первым, кто оспорит это определение, будет сам художник: его творчество свободно от внешних установок, и делает он лишь то, что ему самому представляется важным и интересным.

Виталий Николаев – керамист, гончар, мастер декоративных композиций. Его основной материал, глина, сразу переносит зрителя во времена, когда первый из художников лепил первый из сосудов. А то и еще дальше: в Эдем, где Господь Бог создал Адама из красной глины – праха земного.

Откуда это острое чувство возвращения к первоосновам ремесла, неизбежно возникающее при взгляде на вещи Виталия Николаева? Он ничего не копирует и не считает себя связанным следованию традиции как долгу. Он не пропагандирует стилистику архаики и не отказывается от приемов и сюжетов, не имеющих аналогов в соответствующих главах истории искусства. Естественный в своих симпатиях и устремлениях, он работает с материалом и образами без педантизма и археологической скрупулезности, подчас позволяя себе довольно далеко отходить от основной темы – то в сторону поиска новой, что называется, «современной», пластики, то в сторону чистой декоративности, не обремененной архаическими реминисценциями. И все же память о глубочайших корнях этого искусства звучит едва ли не в каждой вещи Николаева.

Николаева называют анималистом. С таким определением можно согласиться, имея в виду справедливость лишь самого поверхностного взгляда на вещи. Николаев анималист постольку, поскольку среди его работ чаще других встречаются животные и птицы. Но стоит приглядеться к любой из них, чтобы заметить: собственная тропинка художника если и проходит по тем же местам, что пути Эрнеста Сетон-Томпсона и Василия Ватагина, то все же таки с ними не совпадает. Анималистика родилась как прикладная дисциплина зоологии, и среди первейших своих достоинств всегда числила дошное следование Натуре, почитая фантазию – баловством, а фантастику – предрассудком. Можно спорить, не боясь проигрыша: Владимир Васильевич Стасов, самый авторитетный из критиков XIX века, отказал бы нашему автору не только в таланте художника, но и в наблюдательности обыкновенного натуралиста. Ах, Владимир Васильевич! Если бы на дворе стоял все тот же уютный XIX век. Но мы-то знаем: мир сложнее, и Птица-Сирин нам интересней воробья, и единорог, живущий виртуально, не менее важен для науки, чем носорог, реально существующий на свете. Кстати, о Носороге...

ли бы на дворе стоял все тот же уютный XIX век. Но мы-то знаем: мир сложнее, и Птица-Сирин нам интересней воробья, и единорог, живущий виртуально, не менее важен для науки, чем носорог, реально существующий на свете. Кстати, о Носороге...

Это экзотическое животное – любимый персонаж Виталия Николаева. Попытка задать прямой вопрос художнику – почему? – уводит в сторону. Автору носороги симпатичны сочетанием мощи и неуклюжести, убедительно явленной силы, с которой вынуждены считаться даже львы, и некоторого простодушия. «Носороги подслеповаты, их провести несложно: если отбежать, он пронесется мимо. Нас же тоже по жизни часто проведут. Может, я сам как носорог. Все мы немножко носороги...»

Если это и правда, то не вся. Начнем с того, что мастер изображает не просто Rhinocerotidae, млекопитающих отряда непарнокопытных из передачи «В мире животных». Его носороги относятся к тем, из саванн, примерно так же, как геральдический двуглавый орел к орлу из московского зоопарка. В них не так много зоологического правдоподобия, зато более чем достаточно правды мифа. Вот ключевое слово! Виталий Николаев творит мифологему носорога, заполняя пробел в мифах народов мира. В самом деле: это животное по облику, силе и повадкам вполне могло бы стать таким же универсальным символом, как лев. Символика льва в мировой культуре необозрима: он связан с образом евангелиста Марка, Христа, сатаны и Будды – это раз; в алхимии обозначает вещества, растворяющие золото – это два; в христианских текстах служит символом воскресения, смерти, и бессмертия – это три, четыре, пять и так далее. Носорог неоднократно упоминается в Ветхом Завете, и если бы безымянные авторы средневековых иллюстрированных «Бестиариев» хоть раз видели этого зверя своими глазами, быть бы ему геральдическим символом подобно прочим царям зверей. Но из окон мастерских и скрипториев не видны пасущиеся вдоль Нила носороги. Потому-то все их изображения в пределах европейской культуры можно пересчитать по пальцам. «Захочет ли единорог служить тебе и переночует ли у яслей твоих? Можешь ли веревкою привязать единорога к борозде, и станет ли он боронить за тобою поле?» (Книга Иова); «Спаси меня от пасти льва и от рогов единорогов, услышав, избавь меня» (Псалтырь). В Европе читали эти строки, но ошиблись в их истолковании: зверь с одним рогом стал представляться милым существом размером с козленка, приманить которого способна лишь непорочная дева. Вот и разошлись дорожки: мифологический единорог стал персонажем картин, витражей и вышивок, элементом герба Англии и личного знака Ивана Грозного, героем средневековых легенд и поэтическим символом. Зато реальный, зоологический носорог так и не получил собственной мифологемы...

Николаев восстанавливает историческую справедливость: он создает мифо-





логему носорога. По сути, он изображает того Носорога, что со священным трепетом описан в книге Иова, страшного, могучего, неукротимого. Отсюда и выбор материала – не из мрамора же ваять нильское чудовище! И древние, к архаике восходящие приемы работы. И нежелание следовать учебникам по зоологии. У мифа – свои правила.

Вавилонская башня, чувашские повозки и тотем колеса – эта древняя основа, нерушимая, невербализируемая, чувствуется во многих работах Виталия Николаева. Декоративный сосуд «Рыба» (2002) ритмом линий напоминает сибирские петроглифы. «Чайники» (1998, 2000) выглядят так, как им полагалось бы выглядеть, будь они изобретены одновременно с мотыгой и луком. Иногда художник прямо переносит на сосуды архаические рисунки, но в этом нет нужды: дух предков звучит не менее внятно и в тех вещах, где отсылка к первоосновам не столь очевидна.

Композиция «Повозки» (1997) соединяет в одном объекте несколько образов: это и юрты на колесах, и чувашские женские головные уборы (с заостренной верхушкой – девичий, с верхушкой обрезанной – для женщины замужней). Вместе они создают многозначный символ жизненного сценария одного из населяющих землю этносов.

Для темы многообразия народов в мировой культуре имеется всем известный образ – Вавилонская башня. Кто только к ней не обращался! Николаев идет своим путем. Его «Башня» (2004), во-первых, вполне завершена, а во-вторых, в отличие от библейского протобраза, не несет в себе идеи наказания за гордыню. Она была бы похожа на пособие по истории мировой архитектуры: от пещер и хижин через античное зодчество Средиземноморья и храмы Востока – к небоскреbam, если бы не выглядела столь самодостаточной и в лучшем смысле слова декоративной вещью. Светлые тона шамота, хитрая текстура и блеск поверхности, мягкий юмор в трактовке хрестоматийных архитектурных образцов не позволяют ограничиться знакомой трактовкой древнего символа. Любой символ многозначен, и вполне возможно, что взгляд Виталия Николаева открыл в Вавилонской башне новый смысл – не противоречащий общеизвестному, но дополняющий и углубляющий его.

В том же ряду произведений, синтезирующих архаическую образность и ее современную культурологическую трактовку, располагаются николаевские тотемы. Здесь уже почти невозможно отделить непосредственное чувство автора, через тысячелетия воспроизводящего ход мысли древнего художника-шаманотворца, от книжного знания образованного человека, прекрасно разбирающегося в логике и эволюции магических символов. «Сотворение колеса» рассказывает историю величайшего изобретения человечества языком мифа, переведенным на язык пластики. Каждый элемент этого двухметрового керамического тотема имеет собственный смысл в общей системе образа: опоры-корни, связывающие всю конструкцию (цивилизацию) с землей (природой), ствол, пересекаемый колесом-солнцем, его вершина с ветвями, складывающимися то ли в дуги месяца, то ли в очертания человеческой фигурки. При этом колесо не закончено, окружность его не замкнута. «Что ж, – говорит художник, – созидание – процесс мучительный. Колесо ищет свою форму, хочет появиться в ломтике луны, угадывается в круглом шаре-солнце...»

Вот так и прорываются в творчестве современного профессионального художника слова давно утраченного языка. Виталий Николаев не возрождает его, не цитирует и тем более не изучает – он сшивает ткань времен, соединяя разрозненные пласты культуры. Носороги всех четырех сохранившихся на земле видов и единорог, населяющий легенды, шаржированная птица-секретарь и длинноногая секретарша, тотемы лошади и колеса, лев и черепаха – все это обитатели одного мира, и художник рад запечатлеть их всех, воспользовавшись тем же материалом, что и когда-то Господь Бог.

Анна Чайковская  
Фото Владимира Надршина

ВИТАЛИЙ НИКОЛАЕВ

Рыба-игла

2004. Керамика

Вавилонская башня

2004. Керамика





# «ПЛЕННИКИ КРАСОТЫ»

## Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов

**В**ыставка «Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов» экспонировалась в Третьяковской галерее в октябре 2004 – январе 2005 года. Этот масштабный выставочный проект включал в себя около 500 произведений живописи, графики, скульптуры, а также афиши, рекламную упаковку, открытки, фотографии, мебель, фарфор, бронзу, стекло, лаки, костюм, шедевры ювелирного искусства. Его состав охватывает различные жанры и виды искусства. Зритель мог встретить здесь имена прославленные и малоизвестные: Г.И. Семирадский и К.Е. Маковский – безусловные «звезды» этого направления, Ф.А. Бронников и В.А. Котарбинский, П.Н. Орлов и Е.С. Сорокин, Т.А. Нефф и Ф.А. Моллер, И.К. Макаров и А.А. Харламов, К.Ф. Гун и В.И. Якоби. ... Помимо Третьяковской галереи, выступающей инициатором проекта, в нем участвовали Государственный Русский музей (Санкт-Петербург), Государственный Исторический музей и Музей декоративно-прикладного искусства (Москва), музейные собрания Омска, Таганрога, Перми, Серпухова, Переяславля-Залесского, Новгорода, Самары, Минска, а также частные коллекционеры.

На выставке экспонировались хрестоматийно известные произведения салонного академизма, тиражированные во множестве копий, ставшие своего рода эталонами стиля: «Турчанка» К.П. Брюллова (ГТГ), «Поцелуй» Ф.А. Моллера (ГТГ), «Богоматерь с младенцем в розах» Ф.А. Бруни (1843, ГТГ), «Две девушки в гроте» Т.А. Неффа (1859, ГРМ), «Дети, бегущие от грозы» К.Е. Маковского (1872, ГТГ), «Весна в Крыму» И.Е. Крачковского (1902, ГРМ). Но наряду со знакомым с детства по календарям, открыткам и конфетным коробкам произведениям зритель увидел и много новых работ, впервые за многие годы покинувших музейные запасники и стены частных владений.

«Пленники красоты» принадлежат к числу «отличников» академий, их произведения поражают совершенством рисунка, мастерством композиции, блеском колорита, разнообразием фактурных эффектов, занимательностью сюжетов. Академическая и салонная живопись в искусстве второй половины XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов живописного мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. В эпоху противопоставления и конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики, академизм и его глава в 1870–1890-е годы Г.Г. Семирадский побуждали публику к восприятию эстетики формы.

Г. И. СЕМИРАДСКИЙ

Фаина на празднике Посейдона в Элевзине  
1889. Холст, масло

Г Р М

Ю. Я. ЛЕМАН

Дама в костюме времени Директории  
1881. Холст, масло





Противники из демократического лагеря культуры называли «пленников красоты» «беспечальными художниками». В своем творчестве они действительно воспевали, прежде всего, красоту природы, красоту женщины, прядную прелесть загадочных стран Востока, пикантное обаяние «галантного» восемнадцатого столетия. «Низкие истины», темные стороны действительности, изнанка жизни, социальные и психологические конфликты их не привлекали. Они считали, что искусство призвано возвышать человека над прозой жизни, отвлекать его от скуки повседневности, просвещать и одновременно радовать глаз.

Долгие годы музеи отворачивались от салонного искусства. Но в последнее время ситуация стала меняться. Так, недавно из частного собрания Третьяковской галереи была приобретена работа Семирадского «Игра в кости», которая представляет собой одну из так называемых «античных идиллий» художника. Залитый солнцем пейзаж с панорамным видом на горы и голубую воду залива создает атмосферу вечного праздника жизни древних римлян в окружении прекрасной природы. «Игра в кости», написанная в последние годы жизни Семирадского, демонстрирует уверенное мастерство художника, лучшие качества его дарования.

Характерное свойство культуры XIX столетия – полистилизм – традиционно иллюстрируется на примере архитектуры и декоративно-прикладного искусства, но в не меньшей степени он присущ и изобразительному искусству. Неоклассика, «русский стиль», «фо рококо», ориентализм, европейское средневековье... Структура выставки и альбомной части каталога построены по этим делениям, таким образом помогая зрителю совершить своеобразное «путешествие» по различным историческим эпохам и странам. В этом многообразии стилей и тем на выставке выделены две главные, наиболее существенные для русского салонного академизма – «античный миф» (царит в этом разделе знаменитое полотно Семирадского «Фаина на празднике Посейдона в Элевзине», 1889, ГРМ) и «русский стиль» с картиной К.Е. Маковского «Поцелуйный обряд» (1895, ГРМ) в центре.

Признанным долгожителем в искусстве салона был итальянский жанр. В мифологии искусства XIX столетия Италия – это страна любви, свободы и красоты, где «все определено, ярко, каждый клочок земли, каждый городок имеет свою физиономию» (А.И. Герцен). Итальянский жанр ориентирован прежде всего на раскрытие природно-прекрасного в человеке. Своеобразным эпиграфом ко всему итальянскому жанру могут служить слова Гоголя из повести «Рим»: «Это было чудо в высшей степени, – пишет он об Аннунциате. – Все должно было померкнуть перед этим блеском. Глядя на нее, становилось ясно, почему итальянские поэты сравнивают красавицу с солнцем. Это именно было солнце, полная красота...». На выставке он представлен работами А.Н. Мокрицкого «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (Таганрогский художественный музей), И.И. Скотти «На карнавале в Венеции», «Андалузянкой» К.И. Штейбена, «У часов-

## hostages of beauty

The Russian academic and salon art of the 1830s-1910s

The «Captives of beauty: Russian academic and salon art of the 1830s-1910s» exhibition will be on show at the Tretyakov Gallery from October 2004 until January 2005. The large-scale project embraces about 500 works of painting, graphics and sculpture, as well as posters, advertisements, postcards, photographs, furniture, china, bronze, glassware, lacquers, costumes, and jewellery masterpieces. They range widely in genre and form. Both celebrities and little-known names are presented, such as G.I.Semiradsky and K.Ye.Makovsky, the acknowledged stars of this direction, F.A.Bronnikov and V.A.Kotarbinsky, P.N.Orlov and Ye.S.Sorokin, T.A.Neff and F.A.Moller, I.K.Makarov and A.A.Kharlamov, K.F.Gun and V.I.Yakobi... Besides the Tretyakov Gallery, its participants include: the State Russian Museum (St Petersburg), the State

А. П. РЯБУШКИН

Сидение царя  
Михаила Федоровича  
с боярами в его  
государевой комнате

1893. Холст, масло

г т г





ни» Ф.А. Бронникова, «Сценой из римского карнавала» В.И. Сурикова (ГТГ).

Понятие салонного искусства чаще всего связывают с жанром портрета. Портретный раздел – один из самых обширных на выставке. Портрет М.В. Воронцовой работы С.К. Заряно (ГТГ), В.А. Морозовой (ГТГ) и Ю.П. Маковской (ГРМ) – К.Е. Маковского, В.И. Икскуль – И.Е. Репина (ГТГ), Е.П. Носовой – К.А. Сомова (ГТГ)... блестящие образцы светского портрета. Их ряд образует своего рода нарядный светский раут. Эффектная подача внешнего облика модели, черты «светскости» и высокого социального статуса составляют основу портретного образа.

Русское академическое и салонное искусство XIX века – значительное художественное явление, давно ждущее специального показа и исследования. Выставка «Пленники красоты» вводит в сферу внимания специалистов и любителей искусства много новых имен и произведений, помогает создать более объективную картину развития русского искусства, позволяет восстановить историческую справедливость и отдать дань художникам, внесшим существенный вклад в развитие культуры XIX столетия, а также лучше понять истоки многих явлений искусства XX века.

*Татьяна Карпова*

В. А. СЕРОВ

Портрет З.Н. Юсуповой  
1902. Холст, масло

Г Р М

П. А. СВЕДОМСКИЙ

Медуза  
1882. Холст, масло

Г Т Г

Historical Museum and the Museum of Decorative and Applied Art (Moscow), the museum collections from Omsk, Taganrog, Perm, Serpukhov, Pereslav-Zalesky, Novgorod, Samara, Minsk and private collectors.

*Tatiana Karpova*







Коллекция русского искусства  
Государственного музея  
изобразительных искусств  
Республики Татарстан

Выставка организована при  
участии Московского фонда  
поддержки и развития  
межрегиональных связей  
«Сотрудничество»

# Русская живопись XVIII — начала XX века

## Николай Фешин. Баки Урманте

### К 1000-летию Казани

# 31.03—9.05

Лаврушинский переулок, 10 (залы 49—54)



Информационная поддержка проекта:

«Аргументы и факты»  
«Радио России»  
Радио «Культура»  
«Эхо Москвы»  
«Маяк»  
«АртХроника»  
«Декоративное искусство»  
«Мезонин»  
«Креатив & Creativity»  
«Третьяковская галерея»  
«Moscow Express Directory»



# Мона Лиза: одинокая и странствующая

Выставка Георгия Пузенкова «Путешествия Моны Лизы»,  
Третьяковская галерея на Крымском валу, 28.05-15.08 2004





Скептики удивлялись: как снова Мона Лиза? И опять в России? Что ищет она здесь?

Оптимисты восторгались: да, посмотрите, она стала совсем другой. В Париже реставраторы борются за сохранность ее образа, почти за выживание.

В России Мона Лиза предстала современницей жизни. Лавры Дюшана и Уорхолла, Леже и Малевича Георгия Пузенкова не беспокоили. Для него Мона Лиза – современная эпоха и музей одновременно. Может поэтому он сначала поместил ее в рамку компьютерного экрана (не это ли лучшее зеркало каждой современницы?), потом отправил в путешествие по российским просторам – местам детства и юности художника. В Третьяковке Моне Лизе впервые пришлось освоить новые стансы своей жизни – 32 лайт-боксы и башню «Мона 500», гигантскую инсталляцию-пантеон, созданную для нее Пузенковым. У Моны появилась даже своя музыка, пульсирующий ритм которой загадочен не меньше, чем свет ее улыбки. В недалеком будущем Моне Лизе предстоит покорить космическое пространство. О путешествиях Моны Лизы, формах и жизненных пространствах художника с Георгием Пузенковым беседует Елена Соломинская.





**Е.С.:** *Вашу жизнь вы бы описали кругом, квадратом или треугольником. Какая форма вам ближе всего?*

**Г.П.:** Такой вопрос – полный коллапс для моего сознания. Да. Все возвращается на круги своя, опять с этой точки начиная свой путь.

**Е.С.:** *Поэтому художники так часто возвращаются к Моне Лизе, переживая через нее коллапсы?*

**Г.П.:** Я думаю, что да. Фактически Мона Лиза – это не картина, не произведение искусства, а символ, ставший музеем и равный тому же самому квадрату Малевича, который включил в себя все изобразительное формообразование как символ искусства. Если мы говорим, например, о квадрате Малевича, то мы имеем ввиду период с момента его взлета как актуального символа второй половины XX века. Мона Лиза стала таким символом гораздо раньше. В целом, тот символ, который стоит за Моной Лизой, олицетворен простым женским лицом и улыбкой, но окутан такой тайной и магией создания, которая привлекает все новые и новые поколения художников. И как бы ни критиковали Леонардо молодые и старые мастера, именно магия создания и тайна создания этой картины сохраняет притягательную силу.

**Е.С.:** *Но за Моной Лизой Леонардо зритель видит природу. Природа в ярких красках и разнообразных тонах. Вы сознательно отказываетесь от природы, сохраняя природность лишь в облике женщины и представляя ее в рамках компьютерной реальности.*

**Г.П.:** Вы имеете в виду природу как сцену, как ландшафт, в который помещена Мона Лиза?

**Е.С.:** *Да, как ландшафт.*

**Г.П.:** Дело в том, что я не думаю, что это играет определяющую роль в Моне Лизе, как в символе как таковом. Если мы закроем глаза и вспомним картину, то, прежде всего, мы увидим лицо, улыбку и взгляд. Но из-за того, что аналитики так глубоко анализировали всю картину, просто подобно термитам исползали каждый квадратный миллиметр картины, мы знаем, что там есть ландшафт. Но из первых психологических сигналов картины присутствие ландшафта не следует. Это все те психологические домыслы, на которых потом были построены легенды. Когда уже нечего было сказать об улыбке, стали говорить о ландшафте, и о том, как связаны все элементы. Конечно, это играет свою определенную роль. Но в каждое время есть какие-то инструменты выражения этого времени. В наше время эти инструменты стали по сравнению со временем Леонардо да Винчи более острыми, резкими и контрастными.

**Е.С.:** *Воплотившись в форму компьютерной рамки и дойдя до точности пикселя?*

**Г.П.:** Не только. Этот инструмент, прежде всего, компьютерный интерфейс, который вошел в нашу жизнь и буквально царит сейчас как основной визуальный язык нашего общения. Каждый человек в течение дня больше всего видит перед собой компьютерный интерфейс, общаясь с другими людьми на языке этих самых «кнопочек» и «кликов». Ведь каких-то десять лет тому назад это было совсем не очевидно... Но мне уже тогда было ясно, что это станет языком общения людей. И для меня, как для художника, было интересно выявить основные символические элементы нашего визуального окружения. Выявить их в концентрированном виде и сплавить в одной картине. Говоря же о Моне Лизе, если бы я туда внес ландшафт, мне бы не удалось довести до уровня логотипа само лицо потому, что есть свои внутренние законы построения композиции – в том, как работают пятна, линии, плоскость, т.е. законы, из которых вырастает энергетика произведения искусства.

**Е.С.:** *Но не кажется ли вам, что замкнутая в компьютерную рамку и, таким образом, еще более отделенная от природного пространства, улыбка Моны Лизы стала более печальной? Мне кажется, проявилась еще сильнее ее особенная грусть. Может, в этом есть параллель и с общением людей, которое упростилось до мэйл-виртуальных контактов и стало более жестким.*

**Г.П.:** Да, я это не исключаю. Но дело в том, что перед художником не стоит задача дать оценку или указать путь в светлое будущее. Художник – это медиум, и то, что происходит в жизни, то он и выражает. И это происходит именно потому, что имеется очень интересный инструмент восприятия: зритель – художник. Казалось бы, художник что-то шифрует, а зритель дешифрует. Но что видит зритель? Только то, что он видит. Он приходит со всем своим внутренним багажом, смотрит на картину – в день «X» в час «X» на картину «У», и в этот момент он оценивает картину. Задача художника – найти настолько точно баланс, чтобы состоялся наиболее адекватный процесс дешифрации визуального образа. Потому, что все остальное, как показывает опыт, вся сюжетно-вербальная заряженность визуального объекта, она не срабатывает. Это все домыслы, которые надо сопровождать пояснительным текстом. Это и так напишут – зрители, критики. У 10 человек будет 10 разных вариантов таких пояснений. Но то, что вы сейчас сказали: «кажется, что улыбка Моны Лизы стала грустнее», происходит не потому, что она стала грустнее, а потому, что нам, сегодняшним, это так кажется





и что художник, видимо, проецируя свое отношение к жизни, довольно точно зашифровал его. Если бы мы увидели, что она там смеется, с особенной радостью, то мы бы сказали, что это кич. Когда мы видим картину художника, которая нам кажется избыточно добренькой, избыточно красивой, избыточно сладкой, мы говорим, что это плохо. Именно потому, что это не соответствует нашей проекции. Мы-то чувствуем жизнь тонким аппаратом ощущения, который находится в зоне поиска точного аппарата сущностей, которые мы сканируем и постоянно ищем. Но, эти поиски сущностей, они не формообразованы. И каждый лишь догадывается по-своему. Поэтому когда художник, будучи более точным, идеальным воплощением этих сущностных форм, вдруг нам являет убедительную форму той сущности, то мы видим, что ... ну, хотя бы, что улыбка стала грустнее. А другая картина, которая 30 лет тому назад могла вовсе и не быть кичем, вдруг становится таковым, т.к. в ней присутствует избыточный оптимизм и веселье. Фактически тот художник, который не попал в точку восприятия, показывает нам другую сущность, которой сейчас нет, сущность прошлого, которая сегодня вызывает совсем иную реакцию.

**Е.С.:** Ну, почему же. Допустим, некий художник, взглянув на вашу грустную Мону Лизу, изобразит ее веселый антипод, всю сплошь в нежных розочках, а вокруг сливки и крем... И это не обязательно будет кичем.

**Г.П.:** Да, к счастью, в искусстве присутствует безумное разнообразие мнений и потенциал креативности. Поэтому вариантов может быть много. Но дух времени – главное ощущение – будет одним и тем же. Потому, что это главное ощущение должно касаться сущностных сенсоров и сущностных элементов, которые присущи нашему времени. Поэтому это веселье или смех должны таким образом быть формообразованы, чтобы это выразить. И тогда это уже выражается через иронию, через какие-либо оттенки или тембр смеха, которые позволяют зрителю распознавать идею, что это имеет к нам непосредственное отношение.

**Е.С.:** Как вам кажется, каково отношение массового зрителя к классической Моне Лизе. На одной из ваших лайт-боксов запечатлена длинная очередь возле картины с изображением Моны Лизы. Взгляды людей, стоящих в ней, устремлены прочь от Моны Лизы.

**Г.П.:** Для художника при создании произведения искусства самое главное – это не пытаться выразить все смыслы и формы жизни, а попытаться найти одну определенную точную форму в этом произведении, над которой ты сегодня и сейчас работаешь. В этой серии главным для меня является столкновение Моны Лизы как виртуально-присутствующего образа искусства, музея, западной культуры, с реальностью, которая живет совершенно в другом темпе, ритме, где может быть и искусства нет, а есть просто жизнь...

**Е.С.:** ...или искусство выживания.

**Г.П.:** Да, жизнь – это и есть искусство выживания. В данном случае, я не могу сказать, что они специально отвернулись от Моны Лизы, но я как художник нашел такой момент, когда это произошло. Ведь важно визуально выразить идею. Мне нужно было столкнуться, с одной стороны, искусство – Мону Лизу, а с другой стороны – искусство выживания, т.е. саму реальность жизни. В разных фотографиях из этой серии по-разному удалось это сделать. Съемка произведена на съемочной площадке фильма П.Лунгина «Олигарх», и в данный момент вся эта толпа смотрит, вообще-то, как олигарх катается на слоне. Слона пришлось убрать, и здесь запечатлен момент, когда все отвернулись от Моны Лизы. Это важно. А уж куда они все смотрят и о чем задумались, зритель додумает сам. На эту тему можно говорить часами. Например, почему у Магритта все его работы гениальны, а у Дали не все. Именно по форме. Потому, что Магритт настолько безупречно точно и тонко понимал механизм работы со зрителем, а Дали слишком гру-

бруально включал свое эгоцентричное эго, и оно иногда слишком грубально дебалансирует сам результат.

**Е.С.:** Вы упомянули сейчас формообразующий элемент. Впервые в проекте «Путешествия Моны Лизы» вы используете музыку. Нечастый случай в изобразительном искусстве – эксперименты с музыкой. Это очень интересно еще и потому, что не факт, что вам не хватает формообразующих, художественных элементов.

**Г.П.:** Это было моей давней мечтой. Общеизвестно, что изобразительное искусство переживает сейчас кризис именно потому, что за 500 лет его развития было много испробовано и сделано рядом выдающихся художников. И чисто комбинаторный потенциал подошел к концу. Не хватает еще одной степени свободы, например, параметра времени. В плоском объекте – картине – параметр времени работает в связи со скольжением взгляда зрителя по плоскости картины. Например, через ритм. И только виртуозным художникам это удается. Зритель, который хотел бы еще больше погрузиться в это понятие времени сразу наталкивается на барьер – только глаз, и только оптико-механическая составляющая скольжения глаза и рефлексии в сознании дает это понятие времени. И там нет сильного впечатления от биологических ритмов и переживаний. Но когда человек слышит музыку, то он попадает в уникальную ситуацию. Звук тактильно ощупывает его потому, что рождается акустиче-





ская волна, которая входит в ухо, в барабанные перепонки, заполняя все внутренние сенсоры восприятия. Низкочастотные динамики буквально скользят по человеку и могут довести его до оргазма или до прекращения сердцебиения. И еще один важный элемент. Это – опасность происходящего, она влечет за собой понимание достоверности происходящего, взволнованности от этого или даже опасения, что звук прекратится. Заложенная в звук импровизация определяет и элемент индивидуального восприятия этой импровизации.

**Е.С.:** *И зритель сможет почувствовать музыку Моны Лизы?*

**Г.П.:** Да, это будет специально написанная музыка, основанная на коротких музыкальных фразах, которые созданы еще Леонардо де Винчи. Сегодня эту информацию можно найти в Интернете. На этой основе создается музыка «Голос Моны Лизы».

**Е.С.:** *То есть новая формула творчества определяется как Интернет-компьютер-творчество-восприятие... Вы находите композиционный элемент в Интернете, преобразуете его компьютерно, тут же создаются картины, которые тоже проходят свой творческий процесс, преобразуясь в интерфейсных пространствах. Новая форма дополняется музыкой... Все это имеет более чем музейный характер. Мона Лиза, дополненная музыкой, получает элемент сакральности. Сакральность была изначально предусмотрена вашим проектом или это элемент приобретенный в ходе его реализации?*

**Г.П.:** Я думаю, что это родилось в процессе. Я обратил внимание, что наиболее удачные проекты становятся таковыми именно потому, что они содержат очень правильный потенциал, который сначала исходит от художника, а потом захватывает и сам начинает его вести.

**Е.С.:** *Скажем так, это уже нечто большее, чем энергетика... это то, что можно назвать сакральностью.*

**Г.П.:** Все это потому, что я воспринимал Мону Лизу не как картину, а как философскую субстанцию, вообще. Меня занимал не ландшафт, который сзади, не такое или иное положение ее рук. Меня занимал сам процесс переноса знаний одними поколениями художников от других. И в этом плане этот процесс мало отличается от науки, где происходит победная передача. Я обратил внимание, что люди, когда говорят о каких-либо объектах искусства, очень плохо их помнят: помнят линию, абрис, контур, жест, хотя и не всегда точно. Помнят лишь сущностный элемент, который является силой этого объекта. Так вот, в Моне Лизе – это не руки или пейзаж за ее спиной, а сочетание силы женского взгляда, который является почти мужским, и в то же время невероятной мягкости улыбки. И поэтому каждый зритель, который видит картину, польщен или обольщен и буквально загипнотизирован этой улыбкой. Ведь удивительность ее улыбки в смеси детского, женственного, нежного. И в то же время строгость и пронзительность взгляда, очерченности лица. Эта комбинация завораживает. И мне хотелось выделить именно иконографическую составляющую лица, улыбки, взгляда. Но я ни в коем случае не стремился повторить прасущность улыбки Моны Лизы, ибо мне трудно предположить, как жили и что думали люди пятьсот лет назад. И через свои изобразительные элементы они выражали свой дух времени, свою влюбленность и свою жизнь. Мы же выражаем наш дух времени и нашу жизнь, передавая жесткость, скорость, драматичность и поверхностность нашей жизни. И, конечно, остроту нашего суждения о нас же самих.

**Е.С.:** *Как вам кажется, пойдет дальнейшее развитие искусства – мы берем из Интернета, преобразуем информацию и оставляем там новые произведения искусства – искушение между цитированием и тиражированием у современного художника слишком велико?*

**Г.П.:** Для меня 30 Мон Лиз Энди Уорхолла были совершенно гениальным произведением искусства, я не мог себе позволить нарисовать даже 2 Моны Лизы потому, что тут же мне могли сказать: «Уорхолл сделал это 30 лет тому назад, а ты делаешь это сейчас...» Но когда я узнал, что я хочу сказать, а особенно «как» я хочу сказать, то я понял, что я могу сделать. И весь конфликт с Уорхоллом был снят, т.к. Уорхолл в своих работах выражал множасьщийся конзум, тиражированную объектность, смысл общества потребления. Созданная им сериальность была связана с жизнью мира комиксов,

рекламы. То, что я придумал – это совсем о другом мире. Это мир, в котором соединилась реальная жизнь и виртуальная. Раньше у человека не было такой раздвоенности, теперь он живет одновременно в двух мирах. Это такая легитимированная шизофрения.

**Е.С.:** *И, может, поэтому художник-мужчина «запечатал» Мону Лизу – символ женской красоты в башню – вполне мужской символ. Вы хотели подчеркнуть ее андрогенность или столь жесткий метод обращения мужчины с женщиной?*

**Г.П.:** Если такие мысли приходят в голову, то, вероятно, они продиктованы тоже формой. Но я в своей работе таким инструментарием не пользуюсь. В молодости тема психологизма занимала меня на уровне такой символики. Но с течением времени меня стали волновать более философские вопросы, а именно: реальность нашего времени. Опираясь на такие понятие, как фаллическое, андрогенное, женское и мужское, трудно выявить саму сущность времени, отделить одно время от другого. Но мне хотелось сначала вычлнить понятие «нашего времени» и потом наделить ее особенностями более тонкого переживания, но, думаю, что второе у меня еще впереди. В данном случае, башня – это сакральное пространство, башня – капсула, летящая в пространстве времени, и как 500 мониторов, с которых смотрит Мона Лиза и башня, как развернутый цветной спектр радуги и черная кромка, как символ касания с пространством космоса, столкновение научного и интуитивного подхода. Именно поэтому я выбрал такую цветовую палитру, как убедительный научный и энергетический ход. Но если можно прочесть в этом еще какую-либо фаллическую символику, то это потому, что эта форма в своей простоте может представлять целое множество различных ассоциаций и ощущений. И это является самой большой наградой для художника, если ему удастся создать такую емкую форму, которая вмещает в себя многообразие проекций и переживаний как можно большего числа зрителей.

**Е.С.:** *Но вы из цветового пространства отправляете Мону Лизу в бесконечное пространство космоса. Что же бедняжка должна чувствовать?*

**Г.П.:** Для меня эта часть проекта является катарсисной отдушиной...

**Е.С.:** *То есть чувства жалости к одинокой женщине никакой? Никакого сочувствия к Моне Лизе?*

**Г.П.:** Да, художники – это просто звери какие-то. Они никого не жалеют – они ни себя, ни модель, ни Мону Лизу не пожалеют. Они как бы люди, но вообще-то они медиумы, которые все время ищут истину. И найдя ее они «оглушены» одним желанием – им надо ее выразить. И ему все равно – страдает сам или еще кто-либо. Как-то художник Мунк ворвался в кафе с криком: «Немедленно карандаш и бумагу. Там такое зрелище! Я должен его зарисовать...» Вот его первая реакция на пожар – в пылающем огне ему открылась идея, которую он должен немедленно воплотить. Поэтому художник мыслит образами, живет фантазиями и ассоциациями...

**Е.С.:** *Но для того, чтобы запустить объект в космос, нужны реальные договоренности с институциями, а не просто игра фантазий?*

**Г.П.:** Совершенно верно. Задача художника в этом случае – посредством уже искусства речевого жанра убедить партнеров, чтобы возникло потрясающее зрелище. Как увидеть написанную картину уже в готовом виде, так и увидеть полет Моны Лизы – это будет реализованная мечта. Мечта Леонардо да Винчи о полете в космос воплотится в реальном полете его же художественного объекта. Важно, что мечта о полете в космос уже была реализована русским космонавтом, а вот теперь настала очередь русского художника. Посадив Мону Лизу в русскую ракету, я хочу создать всеобъемлющий перформанс, который соединит символики многих поколений, восхищающихся образом Моны Лизы на протяжении пяти столетий.

**Е.С.:** *А вдруг Мона Лиза улетит к Леонардо и не вернется. Что тогда?*

**Г.П.:** Я не знаю... Во-первых, я надеюсь, что она вернется. Во-вторых, я не знаю, где живет Леонардо да Винчи. Я только знаю, что Леонардо да Винчи – член той референтной группы, которая продолжает жить. В нашем отношении к нему. И мы продолжаем жить с образами, их авторами, произведениями культуры и любимыми нами людьми вне зависимости от их реального присутствия.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА  
представляют выставку

археология войны

# ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ НЕОБИТИЯ

реставрация и восстановление  
античных памятников  
перемещенных в результате  
Великой Отечественной  
войны

26 апреля – 2 октября  
Волхонка, 12

Официальный информационный партнер ГМИИ им.  
А.С. Пушкина – издательский дом «Аргументы и факты»  
Информационные спонсоры – «Новый мир искусства»,  
«Декоративное искусство»,  
«Маяк», «Креатив&creativity»,  
«Седьмой континент. Столичное ревю»,  
«Красота Онлайн» ([www.krasota.ru](http://www.krasota.ru))  
Информационная поддержка – «Труд»,  
«Музеи России» ([www.museum.ru](http://www.museum.ru))



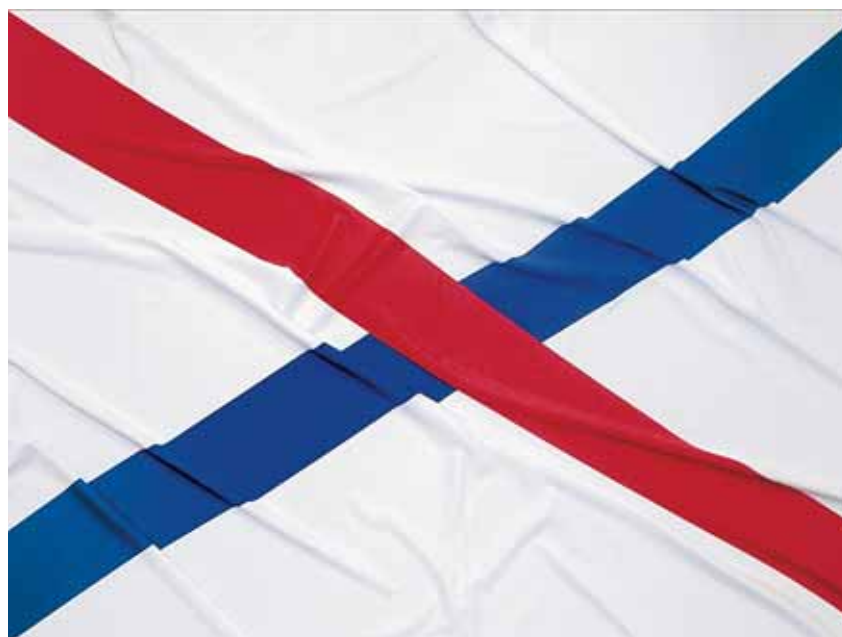


## «Тсу Сима»

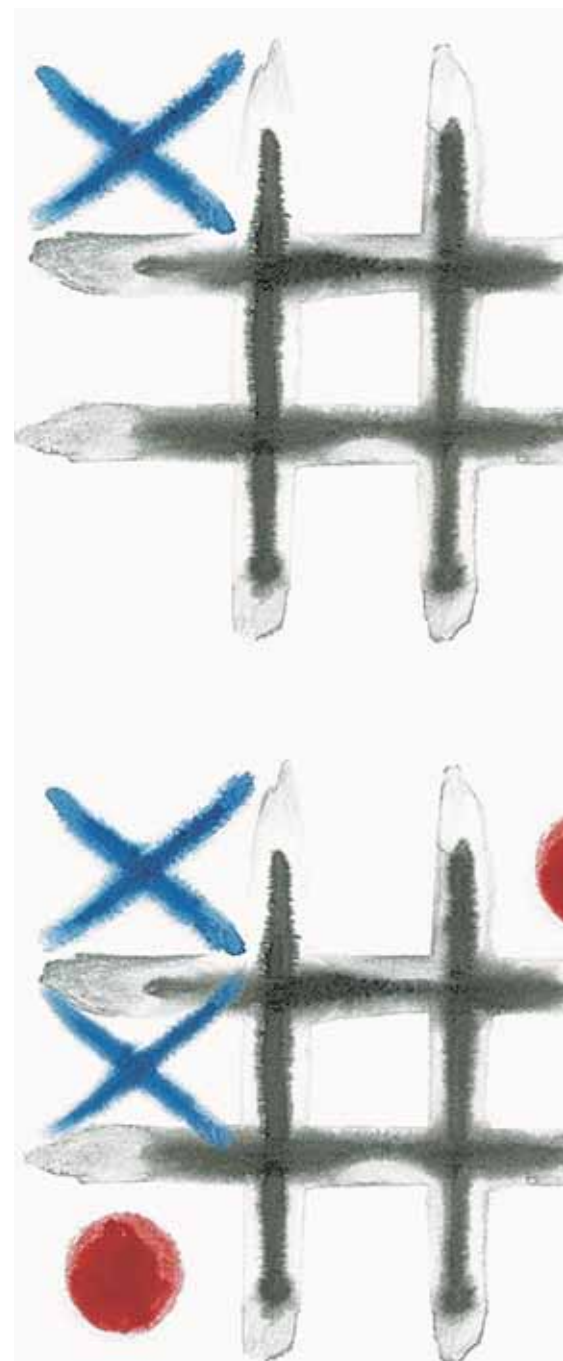
Я встретила с художниками Иваном Колесниковым и Сергеем Денисовым по их возвращении из США, куда они были приглашены Колумбийским университетом прочесть лекцию о своем кураторском проекте «Артконституция», состоявшемся в декабре прошлого года в Московском музее современного искусства.

Эти герои московской арт-сцены знакомы с 1978 года – со времен учебы в Строгановском училище. После окончания оно Иван занялся живописью, а Сергей – дизайном и полиграфией. С 1998 года они работают вместе, совмещая творчество, кураторство и коммерческий дизайн, а свое художественное содружество называют «Штабс-почта».

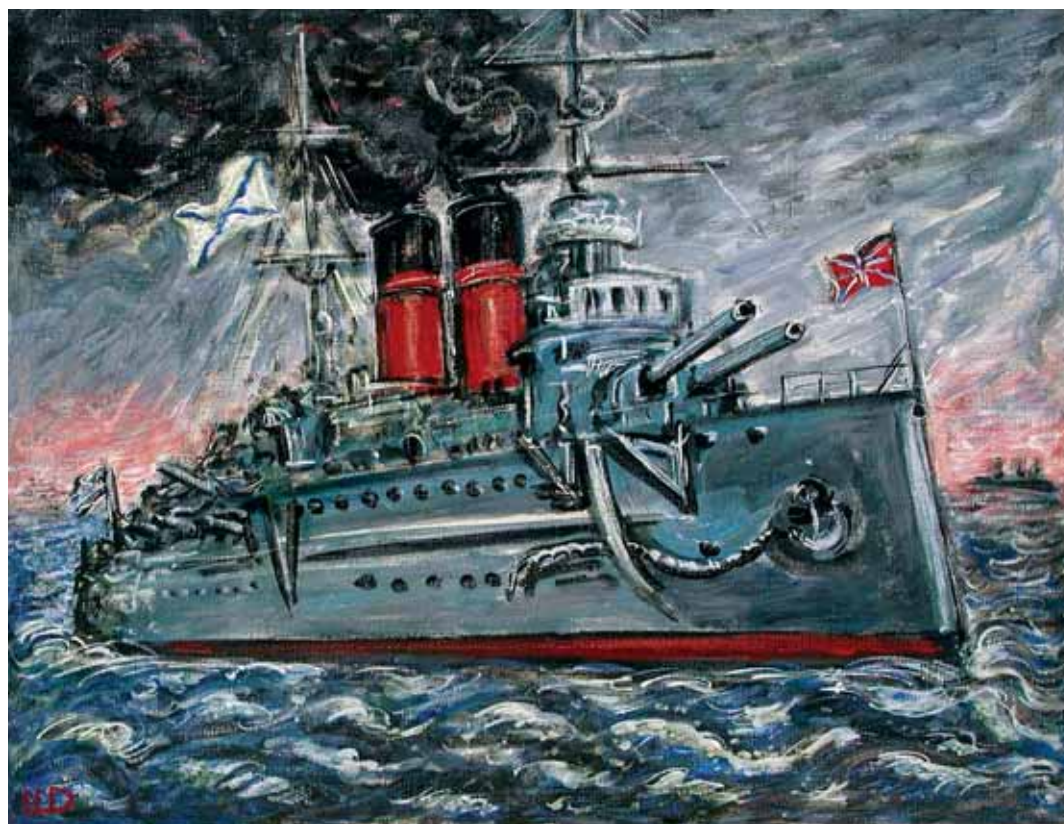
В мае 2004 года в галерее «С АРТ» Колесников и Денисов представили новый арт-проект «Тсу Сима». Он посвящен 99-летию сражения русского и японского флотов в Цусимском проливе. Хотя 99 лет – не круглая дата, художникам, она показалась более интересной. «Две девятки нам нравятся больше, чем сто», – просто говорит Иван. Здесь Денисов и Колесников выступили только в качестве кураторов. Они задали художникам тему, выбрали символ выставки – Андреевский флаг, а дальше вывели себя за рамки проекта. Настоящий тканый флаг – это такая же эмблема выставки, как подушка из горностая на «Артконституции». Вместо двух синих полос на флаге – одна красная, пересекающая синюю. Красная – это Япония. Этот, богатый символами, цвет еще и цвет крови. Синяя полоса олицетворяет Россию. Фон – белый – цвет траура во многих культурах мира. «Так что в нашем Андреевском флаге несколько уровней смысла», – заметил Сергей. Настоящий проект объединил двадцать авторов. «Мы пригласили художников, с которыми работали на «Артконституции»: Анатолия Орлова, Андрея Бильжо, Дмитрия Шагина, Константина Батынкова, Руслана Вашкевича и др. Один автор – одно произведение на тему корабля, участвовавшего и затонувшего в сражении. Каждый из них по-своему выразил свое отношение к этой известной трагедии», – пояснили кураторы. На выставке были представлены и традиционная живопись, и объекты, и коллажи. Анатолий Орлов запечатлел историю в денежных знаках – купюрах тех лет, Виктор Черенов предложил зрителю поиграть в сине-красные крестики-



СЕРГЕЙ ДЕНИСОВ,  
ИВАН КОЛЕСНИКОВ,  
ДЖАМИЛИЯ ЯСИНСКАЯ



ДМИТРИЙ ШАГИН





нолики, а Сергей Номерков – закусить русскую водку из хрестоматийного граненого стакана японскими суши.

К выставке «Тсу Сима» был выпущен набор открыток, являющихся частью общей концепции. В этих открытках, прежде всего, привлекает мемориальный аспект. «Памятник мы поставить не можем, а открытки напечатать у нас есть возможность», – считает Колесников. Набор открыток – это своеобразный каталог выставки (на обороте каждой из них дана подробная историческая справка, составленная доктором исторических наук Дмитрием Филипповых, который консультировал проект). Открытки располагаются хронологически, соответственно времени гибели корабля в бою. Можно сказать, «Тсу Сима» – это синтез искусства и науки, в частности, истории. Таким образом, Сергей Денисов и Иван Колесников реализовали не только свои художественные, но и просветительские амбиции. «А какая оценка по истории была у тебя в школе?» – спросила я напоследок у Ивана. Ответ был: «Пятерка, конечно!»

*Елизавета Лукашова*



СЕРГЕЙ НОМЕРКОВ

ВИКТОР ЧЕРЕНОВ

## «Tsu Shima»

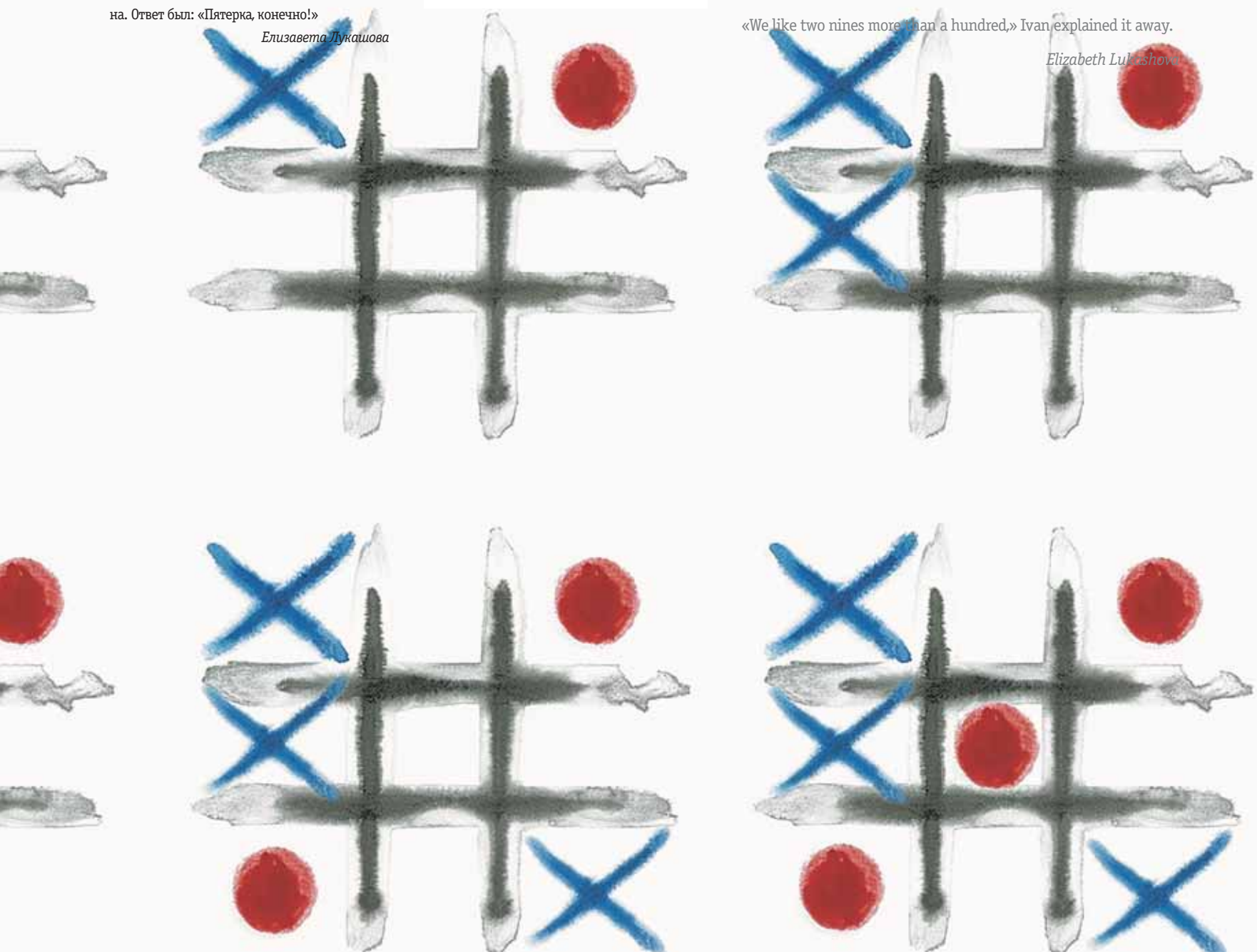
I arranged to see Ivan Kolesnikov and Sergei Denisov shortly after their return from America. They had been invited by Columbia University to give a lecture on the project «Art Constitution» which they presented as its curators at Moscow Museum of Modern Art last December, and which has brought them into the limelight of Moscow's art scene.

They first made friends in 1978 when they studied at the Stroganov Art School. After graduation, Ivan took to painting, Sergei to design and typography. They joined forces in 1998 and have since been together as artists, curators and commercial designers. Their alliance they dubbed «Field-post».

Their new art project «Tsu Shima» was on view at the S'ART gallery on 12 May this year. It was timed to mark the 99th anniversary of the Battle of Tsushima. Somehow the centenary-minus-one had an appeal to them.

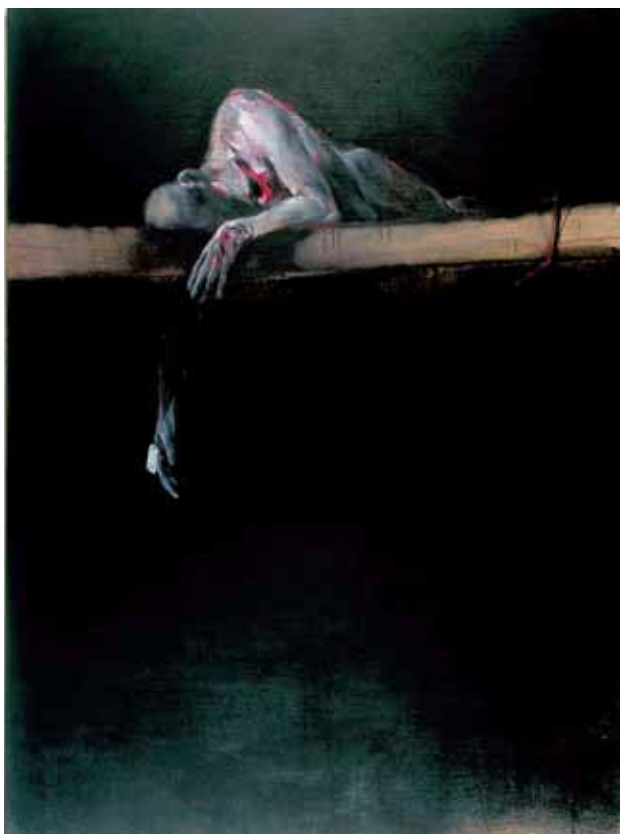
«We like two nines more than a hundred,» Ivan explained it away.

*Elizabeth Lukashova*





# об одиночестве и страданиях человеческого тела в представлениях художника Владимира Величковича



В ноябре в Центре Современного Искусства «МАРС» в Москве (Пушкарёв пер., д.5) прошла выставка живописи и графики признанного европейского мастера Владимира Величковича. Родился в 1935 году в Белграде. Получил архитектурное образование. Участвует в выставках с 1951 года. С 1966 года живет и работает в Париже. Профессор *Scole Nationale Supérieure des Beaux Arts* в Париже (1983–2000). Член французской Академии Наук и Искусств с 1984 года. Командор ордена Искусств и Литературы. Начиная с 1963 года, когда 28-летний художник был удостоен персональной выставки в Музее современного искусства в Белграде и участия в Биеннале в Сан-Пауло, выставки Владимира Величковича проходят в крупнейших галереях и музеях мира, в том числе в галерее Мальборо (Лондон), на Кассельской Документе, Венецианской Биеннале и пр. Работы мастера находятся в коллекциях Музея Стейделик (Амстердам), Музея Луизиана (Хумлебек), Галереи Тейт (Лондон), Музея современного искусства (Нью-Йорк), Национального Музея современного искусства (Париж), Центра Жоржа Помпиду (Париж) и других собраниях.

На открытии выставки присутствовали министр культуры Сербии и Черногории, послы Сербии и Черногории и Франции.

Искусство любило прославлять телесность мира и часто символом его выбирало человеческое тело – объект достойный дел Бога и художников, продолжающих его дело на земле. Однако же сотворенный мир, прекрасный изначально, исказился делами самих же людей. Теми, которым предстояло стать не только зрителями, но и кто был вовлечен, порой помимо собственной воли, в испытание самой своей человеческой природы. Во всей открывшейся противоречивости желаемого и реального.

Так пришло страдание, и плоть, раненная душевно и физически, затрепетала. Боль пронзила человеческое тело, и исказила среду его бытования, точнее – обитания. Ночь сменяет день, у местности уже нет реальных примет, по которым можно понять, где она находится...

Вместо пейзажа узнаваемых местностей видна пустыня. Слетается воронье, в небе полощутся отблески пожара... И страшно, и жутко. Порой в таком пространстве, у которого как бы нет границ, ничего уже нет кроме знаков «Опасно». Никаких следов цивилизаций. Мир гол, но уже не прекрасен, а встревожен, и, созерцая его, испытываешь муки.

Нельзя сказать, что нас не предупреждали, что он, этот мир, может стать таким. Стаи черных птиц взметнулись в небо на последнем произведении Ван Гога; издавали иконописцы показывали страдания святых, а скульптуры эпохи Средневековья создавали образы измученных грешников. Однако же такую синтетическую картину трансформаций пространств, конвульсий форм нам еще не приходилось видеть. Невольно, глядя на картины Владимира Величковича – сербского художника, живущего в Париже, задаешься рядом вопросов.

Что за человек, который пришел в сей мир нагим, и таким же и остался, находясь уже на грани исчезновения?

Есть нагота героическая и эротичная, но существует нагота нищеты и нагота страдания. Со времен Грюневальда зрителям стали демонстративно показывать раны на теле – следы испытаний. Так тело стало свидетелем того, что происходит. Душа уже умерла, но оно еще трепещет, еще хочет жить.

Мастер анатомических построений, художник заставляет зрителя эмоционально пережить такой момент страдания плоти. Тело руинируется на наших глазах, оно становится объектом, не завоевывающим мир, но испытывающим страдания только оттого, что явилось в него.

Характерно, что в ряде работ конца 1980 – начала 1990-х годов Величкович представляет некоего персонажа, поднимающегося по лестнице неведомо куда. Неведомо, так как сама лестница тут представлена как символ стремления к неизвестному, у нее появляются ступеньки лишь под ногами у поднимающегося, а сама она кончается обрывом. Чем выше человек поднимается, тем больше испытаний его ждет, и неведомое чудовище, в чем-то ему подобное, биологически активное, то есть такое, каким он был раньше, уже ждет свою жертву. Все предрешено для каждого, и в акте каннибализма жертва и пожиратель соединились (не учтены ли здесь уроки Ф. Кафки и С. Дали, Ф. Бекона?). Да, впрочем, не знаем ли мы подобного ощущения катастрофы по своим снам? Когда надвигается нечто неминуемое? Неотвратимое? В таких галлюцинациях-видениях, вырастающих до символа ужаса (Великого Ужаса, если вспомнить слова Шекспира), когда страшно жить, боязно существовать, смотреть и дышать, уже существует заранее предопределенный эмоциональный заряд действующий заволаживающе.

Художник его изучил, он стал его биографом, решил постоянно говорить своими образами. Как все это важно. Для нас. Чтобы попробовать понять самих себя. Что мы исторгаем из своего тела враждебного, такого, что из ран, вроде бы нанесенных извне, а на самом деле изнутри, истекает вместе с кровью душа? Скорее всего, и не душа вовсе, ибо она покинула, не вынеся позора, свою тленную оболочку, а остатки всего человеческого в бывшем человеческом, еще узнаваемом, но преображенном до гротеска, до самоотрицания. А ведь некогда телесность являлась его естественным пристанищем. Теперь оно подвергается гонению, полному уничтожению. Ведь и красного цвета, символизирующего жизнь/кровь, становится из года в год в картинах Величковича все меньше и меньше. Чернота побеждает, да и сами тела-призраки уже смотрятся исключительно на черном фоне, более того – тот как бы проглядывает через их бестелесность.

Трансавангард хотел приучить нас к некоей всеобщей бесконфликтности. К мягкому комфорту цитат, к компромиссу новаторства с салонным вкусом, к примирению красоты с китчем. Не удалось, однако.

Мир тревожен и встревожен. И многие художники не хотят забывать об этом. Им хочется найти эквивалентную формулу для выражения тех эмоций, которые у нас вызывают известия о терроре, погромах, насилии, убийствах. Искусство всегда остается тем великим зеркалом, так или иначе отражающим события, происходящие в действительности, и те переживания, которые они вызывают у людей.

Современное искусство многолико. Однако же один лик его всегда обращен в ту сторону, где испытанию подвергается все, и в первую очередь жизнь человека. Тогда и появляется желание создавать экспрессивно насыщенные образы страданий, предупреждать, что дальше так жить нельзя. Владимир Величкович как раз из числа таких художников, которые хотят нести ответственность, моральную и эстетическую одновременно, за судьбы мира. Ему бы фрески писать. В тех краях, прихожане которых понимают, что страдания человечества велики, но их можно искупить своими делами, своими помыслами.

Позиция такого художника ныне, когда мало кто во что верит, а если и верит, то как-то уж слишком по-своему (ведь свобода выбора предполагает любое решение), может показаться несколько наивной: вот нас хотят убедить в том, как страшно жить, а то мы не знаем. Дело, однако, заключается лишь в качестве того, какими средствами художник решил поведать о своих представлениях. И эти средства не наивны. Высокий профессионализм и большая традиция европейского искусства определяют многое. А плюс ко всему – ощущение мастера, что именно так, только так он и должен поступать.

Подобно Фоме неверующему, мы должны решиться дотронуться до этих ран, то есть внимательнее взглянуть в то, что на своих картинах нам показывает мастер.

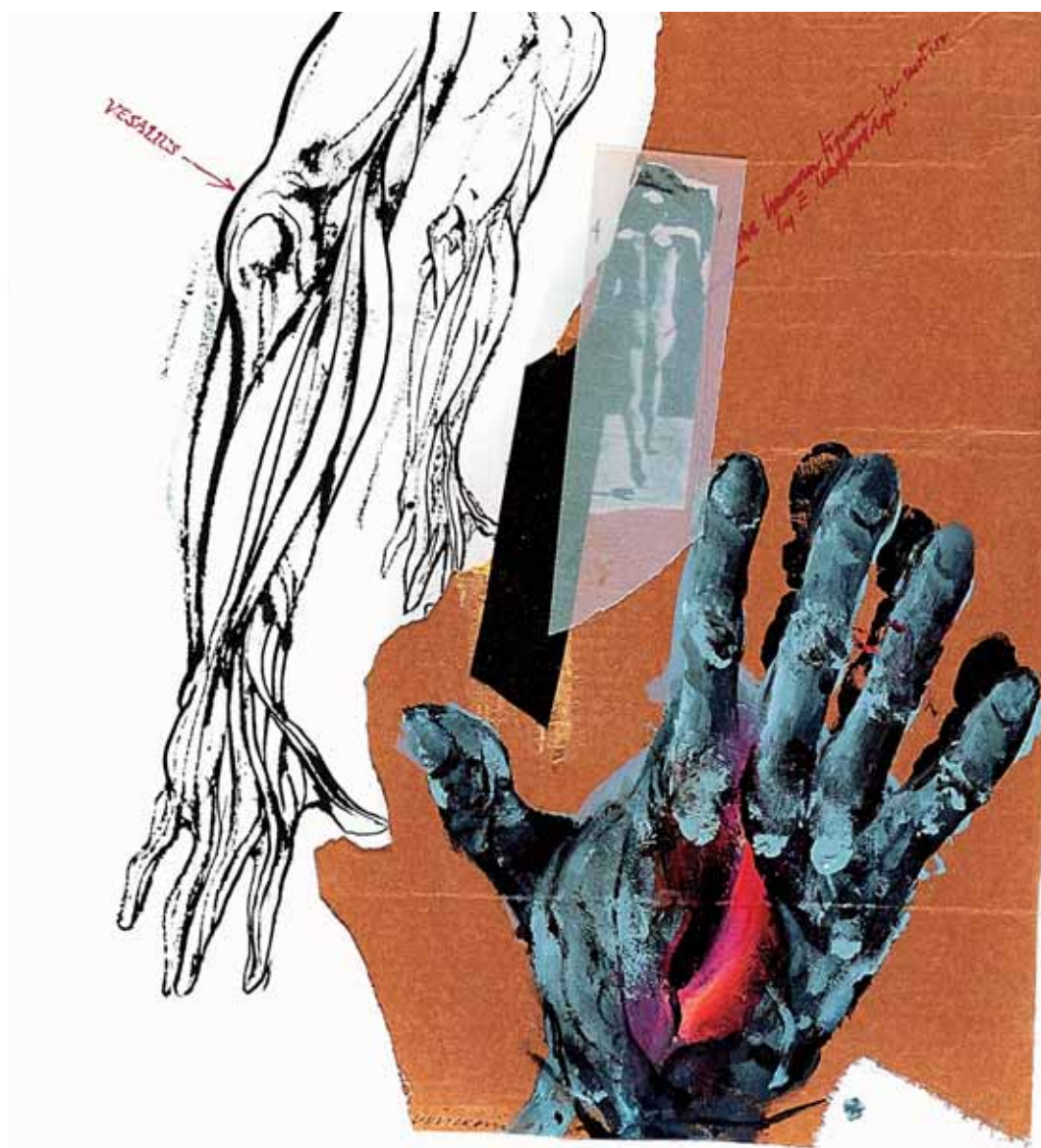
Это трудно сделать, но это необходимо.

С верой в искусство.

В его силу.

В себя.





## Vladimir Velickovic's exhibition at M'ARS gallery

The exhibition of paintings and graphics of the acknowledged European master Vladimir Velickovic took place last November at the M'ARS Centre of Contemporary Art (No. 5 Pushkarev pereulok) in Moscow.

The minister of culture of Serbia and Montenegro and ambassadors of Serbia and Montenegro and of France attended its opening ceremony.

The loneliness and sufferings of the human body as seen by Vladimir Velickovic.

Van Gogh's last work shows flights of black birds ascending into the heavens; the old-time icon painters depicted the sufferings of Christian martyrs; the medieval sculptors created images of tormented sinners. But never before have we seen a picture in which the transformation of spaces and the convulsions of forms reached such a degree of agony. Anyone looking at the paintings of Vladimir Velickovic, a Serbian painter living in Paris, cannot help asking some vital questions.

What kind of creature is man who comes into this world naked and remains so till the very point of destruction?

There are plenty of aspects in contemporary art. Yet there is one which always looks where every thing is tried and above all the life of man. In so doing one is tempted to create images full of sufferings and warn that we can't live like that any longer. Vladimir Velickovic is one of those artists who want to bear the responsibility, moral and aesthetic at once, for the destinies of the whole world.

*Valery Turchin*





## «фотографии из серии 1%»

9 ноября 2004 года в Московском фонде культуры состоялось открытие выставки Алексея Гуляева «Фотографии из серии 1%».

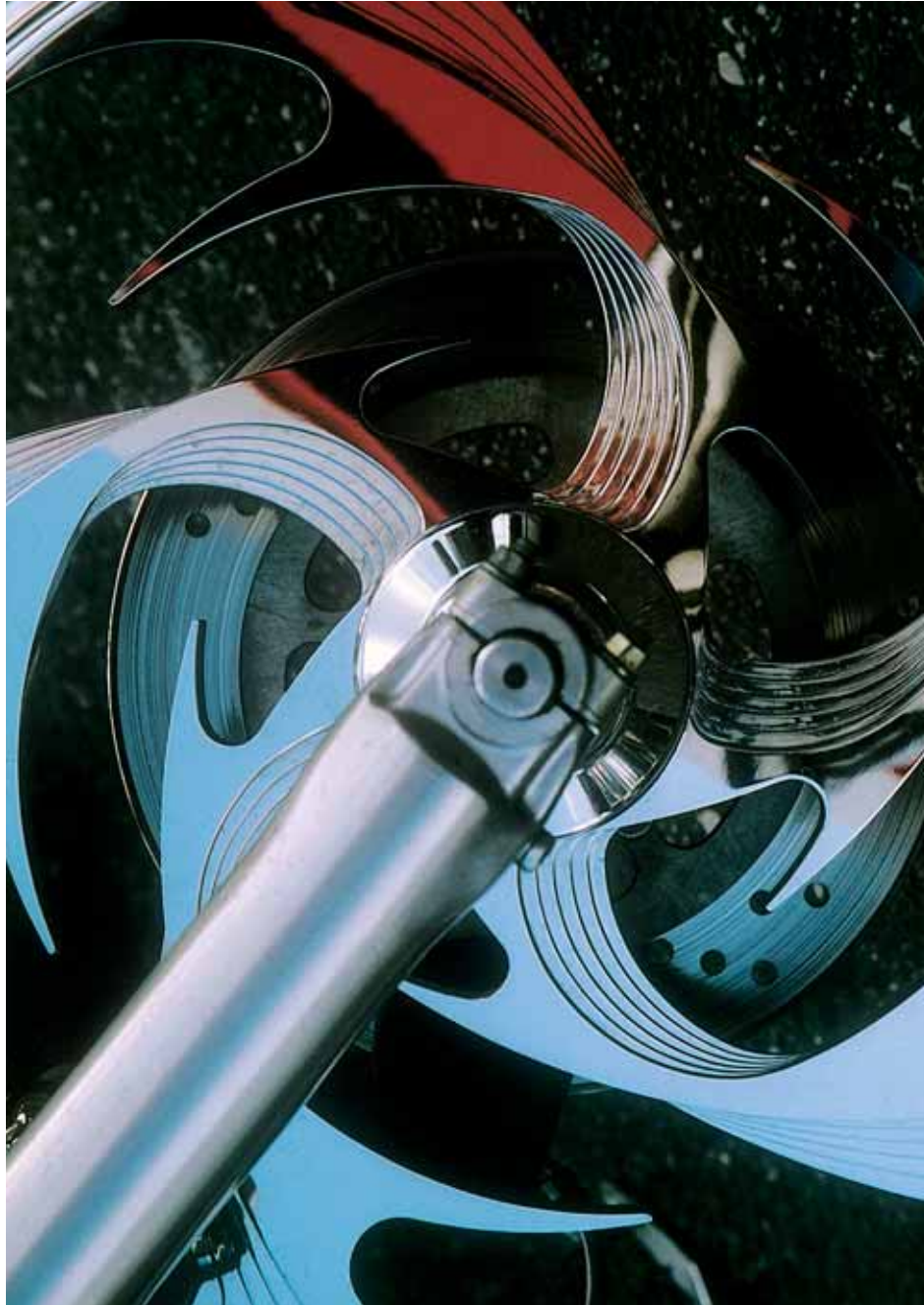
На вернисаже герои фотографий – байкеры – выглядели вовсе не устрашающими всадниками городской субкультуры, а дружной семейной компанией с детьми разных возрастов.

Специальность Алексея Гуляева – фотография, хобби – мотоцикл. На его очередной выставке слились воедино профессиональные интересы и увлечение.

В фотоработах Гуляева речь идет не о риске мотоспорта и не о благоразумных выездах за город. Речь об особом образе жизни и восприятии окружающей действительности: человек и мотоцикл как нечто единое. Всегда и во всем.

Кто-то подсчитал, что таких людей один процент. Так это или нет – не главное. Их много и это – явление, которое нельзя не заметить. Алексей Гуляев видит его изнутри. На выставке динамичные сцены соседствуют с психологическим портретом, городской пейзаж – с абстрактными композициями. Это лишь часть задуманной серии, отражающая разные направления творческих поисков автора.

*Антонина Степанова,  
президент Московского  
фонда культуры*



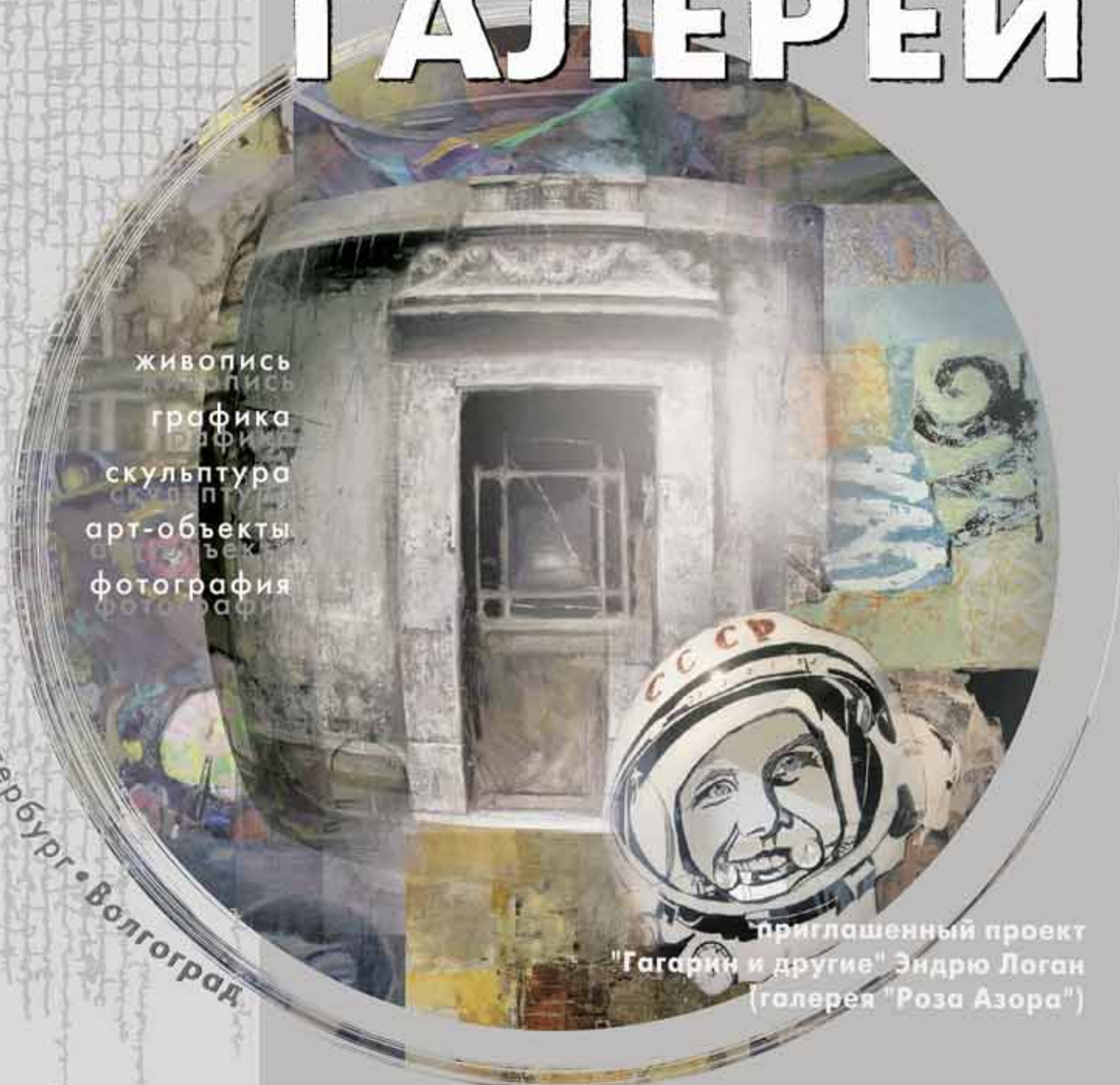


3 САЛОН ИСКУССТВ

# ЛУЧШИЕ художественные ГАЛЕРЕИ

живопись  
графика  
скульптура  
арт-объекты  
фотография

Москва • Санкт-Петербург • Волгоград



приглашенный проект  
"Гагарин и другие" Эндрю Логан  
(галерея "Роза Азора")

13-17 апреля



ИнфоПространство

м. Кропоткинская, 1-й Зачатьевский пер., 4  
т.: 290-72-41, 202-88-96, [www.info-space.ru](http://www.info-space.ru)



## хроника художественной жизни москвы

### Лучезарное искусство

Колоссальный успех имела персональная выставка Ивана Годлевского (1908–1998), ленинградского художника, в Париже в 1991 году: 148 работ из 150 были проданы. А на родине даже к 80-летию художника не было персональной выставки. Французы высоко оценили живописную мощь Годлевского, звучность его цвета, его умение использовать и перерабатывать традиции французской (постимпрессионизм, фовизм) и русской школ (искусство художников «Бубнового валега», большое влияние на него оказал А. Осмеркин) для нахождения своего неповторимого языка. Выставка в галерее «Арт-Диваж» стала открытием лучезарного искусства талантливого художника, который к тому же был замечательным педагогом. Его полотна проникнуты оптимизмом, рождают ощущение радости, праздника. Годлевский – прирожденный пейзажист. Борисоглебск, Ладога, Судак – он поразительно умел передавать своеобразие среднерусского, северного, южного пейзажа, находить соответствующие краски, композиционные решения, систему наложения мазков («Зима», 1967). Притягивают знойным очарованием крымские пейзажи с доминированием сиреневых, оранжевых, желтых тонов, струящимся солнечным светом, блеском и сиянием моря («Залив в Феодосии», 1979). В строгой, неброской красоте северных пейзажей (многообразие оттенков коричневого, серого, темно-зеленого), в общем композиционном строе холстов ощущается нечто незыблемое, возвышенное, торжественное («На севере России», 1959). Удивительная пластическая свобода, богатство и вариативность безупречно выверенных композиционных решений, динамичные мазки, тонкое чувство цвета и умение художника претворять в полотнах свои ощущения от того или иного пейзажного мотива – все рождает особое ощущение духовной наполненности каждого холста, его идеальной завершенности. И вместе с тем в них притягивает возвышенное и поэтическое преображение увиденного. Годлевский говорил, что необходимые качества художника – подвижность, одержимость, самоотверженность, способность к самопожертвованию. Эти слова хорошо подходят и к характеристике его личности, для понимания его творческого кредо. Он никогда не шел на компромиссы, предпочитал следовать

своему пути. Даже в поздних работах он сохранил свежий взгляд на мир и умение гармонично претворять повседневность в одухотворенные образы.

### Натюрморты с животными

Белые морские свинки в балетных пачках на черном фоне, симпатичные кролики в пышных гофрированных воротниках, как на старинных портретах, или помещенные в центре цветочных композиций, свернувшаяся змея внутри розового цветка... Крупные фотографии жи-



вущей в Швеции 34-летней Наталии Эденмонт интригуют странными ассоциациями с портретами старых мастеров и пугают двусмысленностью, мрачным блеском исполнения. Уж слишком животные красивы, покорны. Живые существа или чучела? Приглядевшись внимательно, можно заметить несоответствия, преувеличения, остроту в балансировании автора снимков на грани жизни и смерти. Выставка «Натюрморт» открыта в галерее Айдан.

### Эдем Глюкли и Цапли

Люди в больших городах разобщены, агрессивны, одержимы страстью к накопительству или впали в отчаяние. А питерские художники Глюкля и Цапля неожиданно обнаружили райский уголок в маленьком шведском городке Умее, жители которого спокойны и безмятежны, разъезжают на велосипедах и не разучились радоваться жизни. Они-то и стали героями 4-минутного видеоролика художниц «Звуки музыки», демонстрировавшегося в галерее XL. Название – тоже, что и у

знаменитого американского фильма, очень популярного в Швеции. Герои, взрослые и дети, едут на велосипедах по улицам города, распевая песенку «До, ре, ми» из этого фильма (сами авторы тоже на велосипедах в своих традиционных белых комбинезонах также принимают участие в акции). В видеофильме в непринужденной манере авторы напоминают о простых человеческих ценностях, о необходимости единения людей.

### Венгерская фотография

Лучшие фотографии всегда находят частичку реальности, которая является максимально выразительной. И тогда снимок оказывает такое воздействие на зрителя, что кажется во всех смыслах неисчерпаемым. Это хорошо ощущается на выставке в МДФ «100 знаменитых фотографий XX века». Каждый снимок – целый мир: фотографии, выхваченные из жизни, редкая постановочная съемка, пикториальные фотографии, на которых небо и вода имеют живописную фактуру, сюрреалистические, абстрактные снимки. Показаны оригинальные отпечатки из Венгерского Дома фотографии блистательных венгерских мастеров (многие иммигрировали и оказали огромное влияние на мировую фотографию). Проследиваются любопытные параллели с отечественной фотографией. Столько смелых находок и экспериментов. Яркое представление об оригинальном «венгерском стиле» дают фотографии Халлера и Чёргеё.

### Пейзаж живет

Не исчез ли жанр пейзажа в творчестве современных художников? Если нет, то какие он претерпел трансформации? Попыткой ответить на эти вопросы является выставка «Пейзаж» в галерее «Файн Арт», демонстрирующая оригинальность поисков художников и экспериментальный подход в трактовке пейзажной темы, столь сильно видоизменившейся. Пейзажи идиллические, романтизированные, гротескные, метафорические, абсурдистские, гиперреалистические,



абстрактные... В каждом обнаруживается неожиданный философский, концептуальный ход, внутренний сдвиг. Разнообразие манер, стилей (Брайнин, Гороховский, Басыров, Инфанте, Кошляков, Гутов и др.), содержательной наполненности: про безличность и стандартизацию, про медитацию и внутреннее просветление. Есть пейзажи, представляющие апокалиптические видения после ядерного взрыва, и символ пейзажа, который «прозревает» через едва намеченную линию горизонта. Единой формулы пейзажа нет. Художники спорят друг с другом, иногда их работы с трудом «уживаются» на одной стене. И эта кажущаяся несовместимость, сложность и противоречивость поисков особенно привлекает.

### Игры с движением

В Музее архитектуры им. А.В. Щусева на выставке «Топология сравнения» французские хореографы, видеорежиссеры Николь и Норбер Корсино исследуют многообразные виды движения и погру-



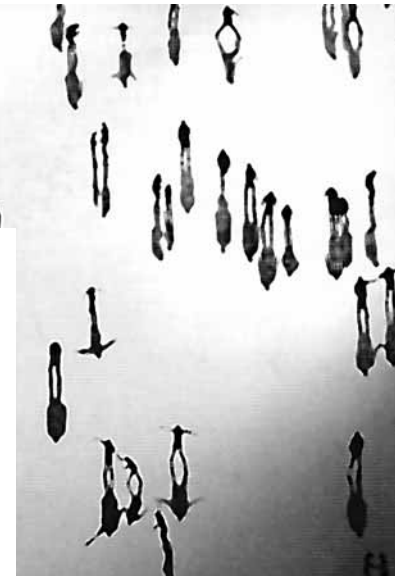
жают зрителей в причудливый мир трехмерных хореографических инсталляций. В одном зале в маленьких окошках, свободно размещенных в крупной черной установке, быстро сменяются видеоизображения танцующей пары в зале, на природе, несинхронно повторяющиеся, создающие ощущение временной протяженности. В другом зале иная интрига: 9 маленьких видеоэкранов помещены на черных шестах – индустриальный «лес». Эффектная подсветка, смелое сопоставление больших и малых форм. У каждого зала – своя сценография. В каждом открывается какой-то новый аспект, нюанс в оцифрованной трансформации танцевальных движений. Яркая сценография Корсино вовлекает зрителей в занимательное действие. И уже невозможно отличить, где реальное, где придуманное. А во флигеле-руине даже можно поиграть с изображениями виртуальных танцовщиков, управляя их перемещениями с помощью пульта.

### Адольф Мильман в галерее «Элизиум»

До сих пор о творчестве, жизни Адольфа Мильмана, одного из десяти ведущих художников «Бубнового валета», известно очень мало. И произведений его в России немного (у родственников и коллекционеров). Многим любителям искусства это имя знакомо по тройному портрету Ильи Машкова, с которым Мильман был тесно связан. Сначала Машков был его учителем, затем другом. Мильман участвовал во всех выставках «Бубнового валета» (в основном показывал пейзажи, сохранилось несколько отличных натюрмортов). После революции Мильман занимался преподавательской деятельностью, организовывал конкурсы плакатов, представлял свои работы на выставках. Судьба его была трагической: творческий период продолжался около 15 лет. В 1920 художник заразился редкой болезнью – летаргическим энцефалитом. В 1921 жена увезла его во Францию, где тяжело больной художник уже не мог работать. Выставка-исследование «Из истории «Бубнового валета». Адольф Мильман» в галерее «Элизиум» – своеобразное возвращение широкому зрителю одного из самых загадочных творцов «Бубнового валета». Представлены картины, графические работы 1910-х годов: пейзажи, натюрморты, портреты из частных собраний. Прослеживаются два периода: пейзажи 1911–1914-х годов и кубистические крымские пейзажи

1915–1920-х. Яркие, динамичные, хорошо построенные волжские пейзажи экспрессивны, выразительны. Из натюрмортов выделяется красочный, эффектный, крупный «Натюрморт с куклой» (1916) из ГТГ. Особенно хороши крымские пейзажи Мильмана, геометризованные, с нагласованиями форм. На небольшом, тонком акварельном портрете Роберта Фалька Мильман изображен грустным, бледным, изможденным, но сильным духом.

### Возвращение



«Пустая сцена – это так прекрасно, как чистый лист», – говорил театральный художник Петр Белов (1929–1988). И он наполнял ее яркими образами. И свершалось чудо, когда в своих декорациях, неброских, но с безошибочным попаданием, порой с помощью нескольких деталей, точно воссоздавал он зримый образ времени, напряженную атмосферу, выявляя самую суть спектакля. Запоминает оригинальное использование света, свето-теневые контрасты, мертвенный свет фонарей в эскизе декорации к «Бегу», странный мистический свет в «Потусторонних встречах», зловещие вспышки света в «Бункере Гитлера». В эскизах декораций Белов создавал парадоксальную образность, выбирал точные детали и «говорящие» предметы. И у каждого спектакля своя драматургия. На выставке, посвященной 75-летию со дня рождения Белова, в Театральной галерее на Малой Ордынке представлены эскизы декораций, тонкие и поэтичные ранние пейзажи (акварели, пастели) и «Сталинский цикл»: живо-

писные этюды, горькие размышления о трагических судьбах знаменитых творцов (Мейерхольд, Пастернак), о страдальческом существовании простых людей. При жизни у Белова не было ни одной персональной выставки. И настоящая выставка талантливого сценографа, оформившего около 150 спектаклей, работавшего с крупными режиссерами, актерами, художниками (В. Ланской, О. Ефремов, Ю. Еремин...), – его новое открытие и восстановление справедливости.

ных, идеологических, дорожных, денежных и других знаков.

### Цитирование себя

Цитирование – излюбленный метод современных художников. Живущий в Берлине Авдей Тер-Оганян на выставке «Новые работы» в галерее М. Гельмана цитирует свой «полосатый» период в абстрактных холстах. Но странный мир в полосочку предстает в них более основательным, более упорядоченным, чем ранее. Одни холсты рождают почти оп-

Белов был главным художником областного ТЮЗа, Театра им. Н.В. Гоголя, а затем, до конца жизни – Центрального Театра Советской Армии.

### Пепперштейн гипнотизирует зрителя

На выставке «Гипноз» Павла Пепперштейна в галерее «Риджина» представлен 30-минутный фильм, в котором девушка смотрит на мужской половой орган, и под ее взглядом без телесного контакта он эрегирует. Выставка про разные знаки, которые повсюду окружают нас, оказывают давление, а порой раздражают своей непостижимостью. На рисунках красивые девичьи лица сопоставляются с гипнотическими видениями, ассоциациями: слон, скала, черный квадрат, свастика, множество маленьких фигур вооруженных воинов разных эпох, флаги, фрагменты пейзажей, мифологические образы. Легкие, ненавязчивые изображения вовлекают и зрителя в размышления о завораживающем воздействии на нас религиоз-

артистский эффект, когда в зависимости от точек зрения у зрителя возникает ощущение, будто отдельные элементы картины приходят в движение. В других – диалог художника с самим собой обостряется цитированием Дюшана, других знаменитых творцов. Может, это игра с образом художника прошлых лет, может, размышление о нестандартной лексике, праве автора на свободное толкование модернизма? Решать зрителю.

### Мир в черно-белых тонах

35-летняя Оксана Мась из Одессы в крупных черно-белых холстах стремится уловить и сделать значимым маленький, но важный момент из повседневной жизни («Тень от велосипеда», «Переход», «Общение»). «Уникальная обыденность» (по определению Оксаны) в ее динамичных, живых и импровизационных композициях, с резкими контрастами черных силуэтов и белых фонов, интригует своей алогичностью и необычными эффектами, вызывающими порой ассоциации с кинематографическими



экспериментами. И манера подходящая кажется графической, но в действительности техника живописная (масло, лак, иногда карандашная штриховка). На картине «Переход» гротескные тени от идущих людей рождают зловещие впечатления. Мир теней на многих холстах Оксаны кажется порой более реальным, чем настоящий. Выставка Оксаны Мась открыта в галерее «Айдан».

### Реальность и утопия

В оригинальном, очень актуальном проекте «Археология Москвы» в Аптекарском приказе Музея архитектуры им. А.В. Щусева архитектор Сергей Чобан явил необычный эксперимент: попытался нарушить связь времен и архитектурный авангард (реализованные и неосуществленные проекты выдающих-

### Возрождение народной игрушки

Гладиатор, баварский пехотинец, самурай, конный хан в доспехах, снайпер... отдельные фигурки и целые эпизоды, выполненные из олова, и раскрашенные миниатюры, необыкновенно живые и выразительные. Почему авторы так увлечены их созданием? Ведь это долгий и кропотливый путь. Конечно, возможно, таким образом они удовлетворяют стремление к порядку, страсть к сражениям, любовь к истории. Оловянных солдатиков невозможно создать без знания истории, изучения мемуаров, документов. Плюс огромное терпение, талант и умение искусно передать мельчайшие детали униформы, награды, даже тончайшие плетения кольчуги. Первая Всероссийская выставка-конкурс военно-исто-



ся архитекторов 1920–1930-х годов), странным образом ввести в контекст современной городской застройки с органичным вживлением несуществующих зданий в пространство собственных коллажей. Решение необычно. В экспозиции-инсталляции, прямоугольном доме из 5 ячеек, показаны копии старинных открыток, фотографии с видами застройки, планы зданий, редкие графические листы, коллажи. Любопытно сравнивать конкурсные проекты одного и того же здания разных архитекторов, варианты Пантеона на Ленинских горах, представлять, как бы выглядела Москва, если бы были построены авангардистские архитектурные творения, сохранившиеся лишь в проектах. Воссоздан образ узнаваемой, но преобразенной, идеальной Москвы с прекрасной пространственной организацией современного городского ансамбля, в котором решались проблемы места архитектурного памятника, культурно-общественного комплекса в застройке нового города, связь жилых кварталов с природой.

рической миниатюры в Фонде народных художественных промыслов «Оловянные солдатки» (более 400 работ), с ее разнообразием жанров, эпох, манер исполнения, не только рассказывает про походную и повседневную жизнь воинов, но и позволяет понять, почему эти обаятельные миниатюры являются предметом страстного собирательства коллекционеров. Традиции военно-исторической миниатюры уходят в далекую древность, с блестящим расцветом во второй половине XIX века, с началом собирательства в начале XX столетия. Количество участников – более 30 (из России, Латвии, Эстонии, Украины) – свидетельствует о большом интересе мастеров к военно-исторической миниатюре. Но при всем многообразии форм и типов военно-исторической миниатюры (объемные фигурки, классические плоские солдатки, диорамы и т.п.), количество не всегда переходит в качество. Настоящая выставка лишь обозначила пути развития военно-исторической миниатюры. Настоящие открытия еще впереди.

### Женское царство

Задумчивыми, погруженными в свой мир предстают на старинных портретах фрейлины, княгини, императрицы. Редкие экспонаты из разных музеев на масштабной выставке «За любовь и отечество. Фрейлины и кавалер-дамы XVIII–XIX веков» в Историческом музее приоткрывают завесу над различными сторонами вовсе не безоблачной жизни утонченных и образованных придворных дам. Выставка многообразна: узнаешь о придворном этикете, нравах, моде, вкусе дам, их достоинстве и чести, интригах, пылких любовных историях. Но это и редкая возможность увидеть столько женских портретов разных художников, делать сопоставления, сравнения. Экспонаты хорошо сгруппированы, удачно расставлены акценты. Один из центральных экспонатов – роскошное платье обергофмейстерины ордена Святой Великомученицы Екатерины (принадлежало Марии Федоровне, жене Павла I, 1796). Можно проследить и историю женского придворного костюма с кокошниками, сарафанами, расшитыми драгоценными камнями, – на портретах, многочисленных рисунках. Умно подобранные личные вещи дам чрезвычайно интересно рассматривать: записные книжки, Устав воспитанниц Института Благородных девиц (1763), билет для входа на бал.

### Игра в Тетрис

Особая энергетика исходит от этих странных, многозначных конфигураций из 4 абстрактных холстов, то напоминающих потрескавшиеся стены – реликвии прошлого, то образующих лабиринт, то небосвод без звезд, то имя Бога на санскрите. Диана Воуба таким образом на выставке «Тетрис» в ЦДХ представляет живописные варианты игры в Тетрис, демонстрируя свои принципы познания мира через ощущения, интуицию, озарение. Динамичная фактура, лаконичные формы, гибкие пространственные и цветовые решения подчеркивают монументальность ее полотен.

Ноябрь 2004





## хроника художественной жизни москвы

### Обещания Первой Московской биеннале

Как правило, крупнейшие международные манифестации (Биеннале в Венеции, Сан-Пауло, Документа, Манифеста) позволяют получить представление о состоянии современного искусства, а затем проанализировать результаты, процессы, происходящие в арткритике, на художественном рынке. Уже само представление художников из разных стран придает таким форумам вес и значительность. А какой простор для критики!

для того, чтобы осмотреть на «Документа XI» все произведения, в которых значимым являлся фактор времени, зрителю понадобилось бы 600 часов!

Поэтому идея создания еще одной Биеннале в Москве рождает двойственные чувства. С одной стороны, такой форум может иметь большое значение для отечественных художников, для развития искусства, не говоря о важности такой представительной манифестации для культуры страны, ценности Биеннале с политической, социальной точки зре-

Впечатляет масштаб: Биеннале будет проходить в крупных музеях: Музей Ленина, ГМИИ, ГТГ, МУАР, ММСИ, МДФ, выставочных залах, галереях с сопутствующей программой с 28 января по 28 февраля. Заявленная в пресс-релизе главная задача Биеннале – «описать сегодняшнее состояние современного искусства и представить спектр тех тем и сюжетов, с которыми работают художники XXI века», слишком необъятная. Вместе с тем, такое ознакомление российских зрителей (имеющих слабое представление о мировом современном искусстве) с лучшими достижениями зарубежных художников, безусловно, необходимо, а выбранная международная кураторская группа всемирно известных критиков (Д. Бирнбаум, Я. Бубнова, Н. Буррио, Р. Мартинес, Х.-У. Обрист) внушает уважение, доверие и надежду на качественный отбор иностранных участников и «свежий» взгляд. Основную тему Биеннале «Диалектика надежды» (слишком абстрактная) можно трактовать по-разному, прежде всего в политическом и социальном контексте. Тема не требует слишком жесткого отбора проектов. Возникают ассоциации с «Мастерскими художников» на Кассельской «Документа XI»: «Нереализованная правда» и «Эксперименты с правдой: справедливость как разменная монета». Главный проект художников из 22 стран будет показан в Музее Ленина. На площади 2200 кв. м будет подготовлена интригующая экспозиция. На Биеннале также будет обгрызаться идея «По Ленинским местам», что симптоматично. Наибольший интерес вызовут специальные проекты: инсталляция «Приветствие» Билла Виолы в ГМИИ и новый проект Кристиана Болтански в МУАР. Один из самых значительных – проект Отдела новейших течений ГТГ «Сообщники. Коллективное и интерактивное творчество в группах 1960–2000-е» (куратор А. Ерофеев). Трудно представить, как будут взаимодействовать разные проекты (в рамках основной программы и параллельной слишком много проектов, ориентированных на русскую идентичность). В то же время, если считать основной задачей Биеннале возврат российского искусства на международную сцену, то история неофициального искусства в советский и постсоветский период обретает особое значение. Необходимы новые формы показа такого искусства. Будет ли новаторской модель Первой

Московской биеннале, заявленной как экспериментальная лаборатория? Должна ли она зеркально отражать нынешнюю ситуацию в мире искусства? Должна ли она создавать связь между жизнью и миром искусства? Скоро мы об этом узнаем. Одно несомненно: Биеннале открывает новые перспективы для художников, зрителей, для отечественного искусства. Руководство Биеннале осуществляет Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Комиссар – Е. Зяблов, куратор-координатор – И. Бакштейн.

### Женский взгляд на мир

Непривычны целые стены из фотографий-фрагментов. Кажется, что один кадр уже ничего не решает, лишь множество создают целый образ. Очень органично ощущают себя в цифровом мире молодые японки-фотографы. Обаяние выставки «New digital age» в галерее «АртКоллегия» в очень специфическом, основанном на историческом, социальном, культурном опыте Японии, взгляде на реальность. 9 серий фотографий, каждая со своей интригой, рассказывают про японскую жизнь: супермаркеты, подземку, современные интерьеры... Каждая серия состоит из многих фрагментов фотографий в строгой раскладке: красиво, осмысленно, профессионально, с опорой на традиции. У авторов разные подходы к объекту съемки. Серия «www.give» Наоми Марута – самая изысканная и многозначная. Это и размышление о жизни в Японии, и своеобразное погружение в Интернет с доминированием мотива уходящей вдаль дороги и ночного неба. А в серии «Три собаки» Наоки Иваи подбор острых фрагментов при съемке с низкой точки зрения, дающей необычный ракурс, рождает ощущение, будто смотришь на мир собачьими глазами. Умная женская японская цифровая фотография продлевает мгновение, состоящее из множества фрагментов. И мозаичный взгляд становится сущностным.

### Таинственные пульсации

Рассматривая картины, графические работы Льва Саксонова, погружаешься в бездонное пространство, трепетное, одухотворенное, в котором угадываются легкие, призрачные изображения домов, деревьев, птиц, праздничных шествий. Особая притягательность его работ – в умении художника воспринимать мир как нечто таинственное. При этом он не



Много негативных рецензий, крайне мало действительно обоснованных критических суждений. Сколько обвинений было высказано в адрес последней «Документа XI» во главе с Оквией Энвезором: слишком дидактична, прямолинейна, лишена юмора, индифферентна к эстетическим понятиям. Как сочувствовали критики несчастному зрителю, пожелавшему осмотреть ее (главный акцент делался на видео и фильмах), ведь ему требовался опыт, усилия, которые, по мнению критиков, могли привести зрителя к полному физическому и интеллектуальному истощению. И неудивительно, ведь

С другой стороны, вызывает опасение следующий факт: сможет ли новая Биеннале занять достойное место среди подобных манифестаций, обладающих большим опытом, пользующихся огромным авторитетом в мире искусства, не будет ли она «местечковой», ориентированной исключительно на отечественное актуальное искусство? Еще одна опасность – как бы она не превратилась в простое документирование современных социальных процессов. И так «обещания». Одно из обещаний новой Биеннале – возвращение российского искусства на международную сцену.



перестает удивляться, восхищаться окружающим и испытывать горечь. В своих произведениях Саксонов словно приоткрывает завесу над загадкой жизни и заставляет сопереживать, испытывать удовольствие или печаль. Манера письма художника, впитавшего и оригинально претворившего традиции мировой живописи, хорошо подходит для такого одухотворенного искусства, воспевающего красоту. Выставка, посвященная 75-летию Льва Саксонова, прошла в ЦДХ.

### Узбекистан в интерпретации голландца

Восток привлекал западных художников возможностью прикоснуться к истокам европейской цивилизации, вызывая желание найти источники обновления искусства Запада. Как правило, художники передавали в своих произведениях общее ощущение Востока с его размеренными ритмами, слитностью людей с природой, яркостью красок и жаром солнца. И всегда их притягивала экзотика, красочный быт, специфические особенности восточного уклада, с базарами, атмосферой среднеазиатской жизни. Ничего этого нет в картинах 31-летнего голландского художника Рональда Кляера, который много путешествовал по Центральной Азии, бывал в Бухаре, Хиве, Ташкенте, Кашкаре и с 1997 года живет и работает в Узбекистане. «Пейзаж со стадом», «СобираТЕЛЬ хлопка», «Двор», «Хлопок», «Стена»... Никаких ярких красок. «На Востоке больше света, чем цвета», – говорит художник. В его работах завораживает свечение, умение автора создавать мир из тончайшей ткани света и цвета. В чередовании бесконечных оттенков цветовые и световые массы определяют глубину, дают внутреннюю жизнь, индивидуальность предметам и фигурам. Художника поразили простота и сила мудрого приятия мира на Востоке. И неслучайно местные кочевники на его холстах кажутся похожими на библейских патриархов. И в самой трактовке пластической формы, колорите, ощущении пространства – во всем присутствует неповторимая атмосфера Востока. Вот «Стена»: напоянный светом каждый кирпич в кладке напоминает о жгучем среднеазиатском солнце. Кляер по-своему претворяет традиции голландской живописи, создавая лаконичные, неброские образы, в которых схвачена самая

суть Востока в различных его проявлениях. Выставка «Взгляд на Восток» Рональда Кляера открыта в Государственном музее Востока.

### Юбилей журнала «Огонек»

Журнал «Огонек» был и есть «телом» жизни нашей страны. Об этом рассказывает выставка «Третий век в фотографии» в Московском Доме фотографии, посвященная 105-летию журнала. С удовольствием взглядываешься в улыбающиеся, одухотворенные лица людей, живущих в стране в разное время: артисты, спортсмены, рабочие, дети. Важные исторические события запечатлены замечательными фотокорреспондентами «Огонька»: от К. Буллы, И. Шагина, А. Шайхета, И. Ильфа, Б. Игнатова, Л. Бородулина... до современных фотографов. В фотографиях в самых разных сюжетах прослеживаются судьбы страны с порой неожиданными акцентами в неповторимом авторском стиле: купание беспризорника, Горький с пионерами, V Всесоюзный Съезд Советов, автопробег Москва – Каракум, строительство гостиницы «Москва», по дорогам войны, конец цензуре... Блистательные фотографии-«огоньковцы» стали летописцами страны, давая людям ориентиры для жизни и работы. Самый яркий раздел – коллекции обложек «Огонька» за 100 лет, в которых можно проследить, как менялась стилистика журнала и как развивалась фотография.

### Абстрактные фантазии Тапьяса

Есть нечто гипнотическое в странных сочетаниях текстовых и математических знаков, извивающихся линий, сплетениях интенсивных цветовых пятен в графических работах знаменитого испанского абстракциониста Антони Тапьяса. На выставке в галерее Герцева представлены графические работы из серий «Утренний ноктюрн» (поэма Ж. Броса), «Осязаемый взгляд на поэму Шузо Такигучи», «Черное и красное», «Кармин». Неважно, о чем рассказывают эти книги. Но в работах Тапьяса, почетного члена Лондонской и Парижской Академий изящных искусств, интуитивно ощущаешь взаимодействие текста с изображением. Особенно сильно влияют на воображение композиции с доминированием красных и черных тонов, в которых ясно прослеживается острый диалог или внутренняя борьба простых, выразительных форм.

### «Звучащая» тишина

Пульсирующая, светящаяся тишина в полубабстрактных холстах Исаака Оретлихермана «звучит» то скорбно, то просветленно. «Тишине молчания, отчаяния, кричания» (как заявлено им в программном холсте) посвящена выставка «Молчание тишины» в галерее «А-3». Философские размышления художника о месте человека в мироздании, о возможной экологической катастрофе претворяются в пластически ярких образах. Угасающая свеча, группа постепенно исчезающих людей, одинокий человек на черной земле на фоне оранжево-красного неба... Одни холсты трагические, напряженные, другие светлые, оптимистичные – погружают в бездонные глубины мироздания, притягивают гибкой и сочной красочной субстанцией.

### Свидетельства Бориса Орлова

«Я – художник-свидетель. Работая над формой, я оформляю то, что сильно пережил», – говорит художник Борис Орлов. И это свидетельство-переживание на выставке «Ретроспекция» в галерее «XL» ощущается особенно сильно. Орлов – создатель оригинального вида деревянных раскрашенных объектов – остроумных, ироничных, емких. Показанные модели-персонажи с прошлых выставок («Матрос», «Икар», «Голова императора»), хорошо структурированные, в которых смело обыгрываются разорванные или закрученные орнаменты, а вкрапления красного цвета кажутся зловещими, подобраны так прозрачно, что рождает тревожную атмосферу, когда почти физически ощущаешь, как нечто чуждое, неприятное проникает извне и заполняет пространство.

### Загадочный Пармиджанино

Необычайно красивы рисунки замечательного итальянского художника Пармиджанино (XVI век), пребывающего в поисках идеальной красоты, вечно ускользающей мечты. В них есть воздушность, грация, изящество подвижных штрихов. Выразительны и его офорты. Нет другого художника, который бы пользовался такой популярностью на протяжении трех столетий, как Пармиджанино, овеянный тайнами, окруженный мифом. Изысканные произведения мастера, увлеченного алхимией, умершего в 37 лет от отравления парами ртути, цитировали, интерпретировали в

гравюрах, рисунках, предметах ДПИ. Удачный ход нашли кураторы выставки «Пармиджанино в веках и искусствах» в ГМИИ им. А.С. Пушкина (из собраний музея и Эрмитажа), сопоставляя подлинные произведения Пармиджанино с работами европейских художников – творчество этого красавца, мечтателя, эстета, одержимого алхимией, как бы заново открываешь в произведениях других художников, которые восхищались его изящными рисунками, изощренными композициями, виртуозностью и текучестью линий в его офортах. Любопытно сопоставлять одну и ту же композицию Пармиджанино у разных авторов, открывая новые нюансы. Его композиции варьировались даже в майолике и лимонских эмалях.

### Мир Ирины Бассиновой

Динамичные маленькие театральные этюды, в которых узнаешь характерные сцены из известных спектаклей в остро схваченных композициях, сдержанные и поэтичные горные и зимние пейзажи с розоватым искрящимся снегом, темпераментные пейзажные зарисовки фломастером, натюрморты с любопытным подбором предметов, вдохновенные портреты интеллектуальных творческих персонажей и детей – диапазон творчества незадолго забытого художника Ирины Бассиновой (1915–1982) необычайно широк. В этом можно убедиться на выставке «Люди и горы» в Театральной галерее на Малой Ордынке, на которой представлено 90 картин и работ на бумаге. Рассматривая пейзажи художницы, написанные в ясной и сдержанной манере, без патетики и излишнего умиления, в которых передана самая суть пейзажного мотива, найдены краски, рефлексы, полутона, полные цветовой убедительности, словно совершаешь путешествие по горным дорогам Сванетии, Армении, Крыма и возвращаешься бродить по московским улочкам («Московский двор», «Московская окраина»). А в портретах Бассиновой угадываются типические черты современника-интеллекта. В них притягивает человеческое обаяние, внутренняя озаренность («Портрет актера Б. Левинсона в роли Грибоедова»). Гибкая манера письма, глубокое проникновение во внутренний мир персонажей помогает Бассиновой создавать сдержанные, полные достоинства женские образы.



## Утопия вчера, реальность сегодня

«Товарищ Ленин очищает землю от нечисти», «Владыкой мира будет труд», «Нигде кроме, как в Моссельпроме», «БАМ – стройка века»... в разные периоды в XX столетии отечественные плакатисты вдохновляли и агитировали людей на борьбу с врагом, на строительство утопического общества, призывали к ударному труду, самопожертвованию во имя светлых идеалов социализма, формировали жизненные установки людей. В предельно простых, ясных, красочных формах плакаты выражали понятный народу лозунг. На выставке «Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века» в Музее современной истории России (из собраний РГБ) 70 лучших плакатов позволяют проследить этапы развития отечественного плаката за 150 лет. Плакаты, самые разные по стилю, тематике, манере: сатирические, шаржированные, ядовито-карикатурные, экспериментальные. В одних важен жест, в других – выразительность лица, движения. Авторы вдохновлялись журнальной графикой, станковой живописью, лубком, фотографией, экспериментировали с новыми техниками. Получилась впечатляющая панорама истории страны с безошибочными попаданиями. Поистине необъятен русский плакат: издано 400 тыс. наименований плакатов за 150 лет, больше, чем в Германии, США, Франции вместе взятых. Наряду с плакатами знаменитых мастеров (В. Дени, А. Родченко, И. Клуцис, И. Тоидзе, Кукрынниксы), показаны плакаты забытых художников. Это масштабный российско-немецкий проект. К выставке приурочен выпуск иллюстрированной монографии и DVD (1100 плакатов и фотографий).

## Современное немецкое искусство в Москве

Дерзкое, непривычное, нацеленное в будущее видение развития немецкого искусства за 100 лет дает выставка «Взгляд из Германии. Шедевры Дойче Банка» в Музее личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина. Трудно представить, что все 140 произведений 60-ти немецких художников «живут» на рабочих местах в разных помещениях Банка и его филиалов. Многие из них могут показаться трудными для восприятия: либо слишком зашифрованы, либо слишком мрачные. Но это отклик творцов, ощущающих боль за происходящие в стране события: тра-

гедия Первой мировой войны, преступления нацизма, выставка «Дегенеративное искусство» (1937), унижающая художников, уничтожение их произведений. Острым бичевателем пошлости, «смрада жизни» был Георг Гросс («Люди в кофейне», 1918). Ироничны, проникнуты мрачной ностальгией произведения 1990-х художников из Восточной Германии: Уве Ковски, Нео Раух... Большинство работ известных мастеров: Э.Л. Кирхнер, М. Пехштейн, Э. Нольде, Г. Мюнтер, Г. Юнкер, М. Бекман... Дадаисты, экспрессионисты,



художники «новой вещественности», абстракционисты, концептуалисты – многообразие способов вынести «приговор» истории и попытаться зафиксировать с помощью новаторских техник причудливые лики «ускользающего времени».

## Мгновение, остановись!

Если раньше существовали различия между фотографией и творческими усилиями художников, дизайнеров, скульпторов, то в 1960–1970-е годы минималисты, концептуалисты Уорхол и Раушенберг обратились к фотографии для воплощения своих идей. Выставка «Обещание фотографии. Из коллекции ДЦ Банка» (54 автора, 270 фотографий) в МДФ со множеством звездных имен погружает в непривычный, наполненный дерзкими экспериментами, провокационными образами мир современной фотографии, в которых знаменитости словно соревнуются друг с другом, являя все новые и новые способы новаторского препарирования реальности с помощью камер. Синди Шерман в фотографиях 1980-х придумала несуществующую ге-

роино Голливуда, используя полуавтобиографическую практику перформанса и документации, тонко воссоздавая атмосферу фильма. Роберт Мапплеторт, которого обвиняли в оскорблении общего чувства стыдливости после выставки в Галерее Коркоран, представлен поразительными фотографиями цветов. Какой бы ни была сложной или хрупкой их структура, они никогда не вянут, в них всегда подчеркивалось совершенство. Беттина Реймс жестко манипулирует своими натурщицами, заставляя их принимать не-

ными жизненными и творческими судьбами: отшельников, любящих работать в уединении своих мастерских; творцов, занимающихся активной общественной деятельностью в Союзе художников, Академии художеств; бывших нонконформистов. Слегка театрализованная, хорошо построенная экспозиция доставляет удовольствие возможностью сопоставления столь непохожих произведений: терпкий, ироничный холст про Адама и Еву И. Лубенникова, остроумные объекты Э. Дробницкого, динамичные бумажные коллаж-



мыслимые позы, помещает в безвкусовые помещения, шокируя зрителя.

## «Это не шляпа»

В монументальном триптихе А. Красулина «Один к двум перегнуть три раза» найдена оригинальная пространственная разворачиваемость форм: минимум средств дает максимум выразительных возможностей. В картинах А. Слепышева все в движении, противоборстве, наполнено энергией. Порой красочная масса то разрезается, то стужается, и из бездонного пространства словно всгльвают таинственные изображения, которые иногда почти сливаются с глубоким фоном. А в работах Э. Гороховского, в которых всегда прослеживалась тонкая связь с фотографией, обнаруживается сложный мир символов-воспоминаний об ушедших из жизни людях. Выставка «Художники без границ» (живопись, скульптура, графика) в Выставочном зале Московского Союза художников на Кузнецком Мосту необычна соединением в одном пространстве авторов с диаметрально противополож-

ные композиции И. Николаевского, эффектные трагические рельефные деревянные объекты М. Элькониной, масштабные ироничные холсты А. Гроссцого, созданные в Иерусалиме тонкие и просветленные картины М. Иванова, притягивающие светоночностью и красотой пульсирующих цветовых масс. Яркая эффектная выставка работ авторов (21 участник), которые вместе в таком составе не выставлялись, – попытка обозначить новую реальность, когда художников больше не преследуют и ни в чем их не ограничивают. Но благополучной ситуацию назвать нельзя, появились другие опасности, художников подстерегают искушения. И даже странная и непонятная «борьба» в мире искусства продолжается. Как сохранить верность себе, своим творческим принципам? Об этом рассказывает выставка. Это своего рода эксперимент, в чем-то удачный, в чем-то – нет. Новые открытия впереди. Однако, безусловно, ориентир выбран правильно.



# «Арт-Манеж»-2004





9-я московская международная ярмарка современного искусства «Арт-Манеж» проходила в новом, неожиданном для художественных выставок месте – в ЛФК ЦСКА. Тема выставки была сформулирована весьма пространно «Иллюзии и аллюзии в современном искусстве». Каждый участник – художник или же галерея – показывали и представляли свои иллюзии или то, что они подразумевают под этим. Так как тема настолько размыта и обширна, то любая визуализация мысли, любая трансформация образа, любое воплощение фантазии – все могло легко вписаться в структуру ярмарки. Проектов и объектов оказалось предостаточно. Некоторые оказались хорошо знакомыми, так как экспонировались неоднократно, некоторые предстали перед взором публики впервые.

Интересным оказался проект галереи «Цветарус» и Марины Звягинцевой «Иллюзия дождя». Его цель – показать привычное погодное явление с новой стороны. Авторам удалось уловить и передать состояние дождя как сказки и/или игры. Центральное место в проекте занимали картины М.Звягинцевой, выполненные в технике монотипии. Размытые цветочные пятна рождают таинственный образ, вертикальные подтеки, словно струйки воды, стекающие по стеклу, определяли настроение всего проекта. Одним из хитов, не только данного проекта, но и всего «Манежа» стали «цветочные» галоши и прозрачные зонтики. Проект получился цельным и интересным для зрителей. Хотелось остановиться, примерить галоши, покрутить сверкающие модули, раскрыть зонтики и окунуться в манящую иллюзию дождя.

Свое арт-пространство и у художника Александра Подобеда – «Красные рыбки Матисса». Один шаг в стройные ряды геометрических белых водорослей и все окружающее становится подводным царством – размытым и мутновато-расплывчатым. Мимо проплывают люди-рыбы, люди-крабы, люди-медузы...

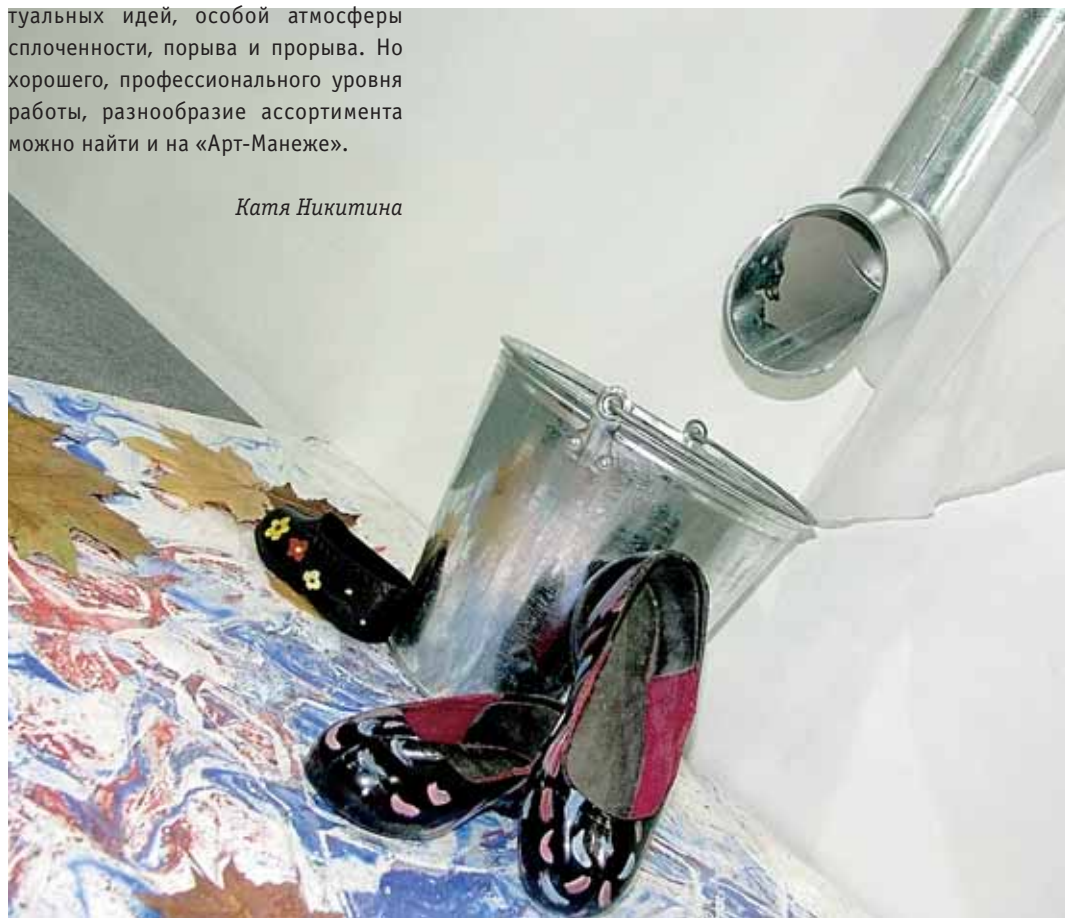
Забавный фотоспектакль «Недосказки» по мотивам русских народных сказок под ред. Афанасьева показала школа драматического искусства А.Васильева – знакомые персонажи в неожиданной пластической подаче.

Лаконичны и точны рельефы Виктора Лукина («Сумеречный рельеф», «Геометрия подсознания» и даже «Новая русская икона»).

«Арт-Манеж» – это прежде всего ярмарка, где есть купец, товар и покупатель. И не здесь стоит искать каких-нибудь интеллектуальных и творческих изысков, прогрессивных концеп-

туальных идей, особой атмосферы сплоченности, порыва и прорыва. Но хорошего, профессионального уровня работы, разнообразие ассортимента можно найти и на «Арт-Манеже».

*Катя Никитина*





# Ёлочный базар III

24 декабря передо мной стоял нетрудный, но все-таки выбор: ехать на губернаторскую елку или на ART-елки. Я выбрала второе!

«Ёлочный базар» – новогодний проект галереи «Сэм Брук» (куратор Василий Богачев) – проводится уже третий год. В нем могут принять участие все желающие. Главное требование – креативность и чтобы не банально. Традиционная елка (в смысле вечнозеленое дерево с иголками, украшенное шариками, гирляндами и дождиком) здесь не пройдет, какой бы красивой и изысканной она не была. Елки в «Сэм Бруке» – произведения искусства, преимущественно актуального.

Журнал «ДИ», в состав редакции которого в какой-то степени вхожу и я, конечно, не мог остаться в стороне от такого веселого проекта. Мне же было интересно вдвойне, так как я впервые принимала непосредственное участие в создании произведения актуального искусства.

Процесс начался с поисков материала. Идея сделать елку из макарон и украсить ее лапшой пришла Свете Гусаровой. Согласитесь, лапша – самый что ни на есть журналистский материал. По замыслу макароны должны были быть толстые. Чем толще, тем лучше. Но оказалось, что с толстыми макаронами в Москве проблема. Пришлось ограничиться тонкими, зато без холестерина! В качестве ствола решили использовать пенопласт: шилом делать в нем отверстия и вставлять в оные макароны. Но тут же встал вопрос: какая у нас будет елка – оптимистическая или пессимистическая? От этого зависело, под каким наклоном вставлять «ветки», а, следовательно, как делать дырки. Выбрали скептическую. И дело заспорилось. Один сверлит отверстия, остальные втыкают макароны. Наши энтузиазм и напористость были столь велики, что когда елка была уже почти готова, она сломалась, о, ужас, под самый корешок! Это была катастрофа, ведь до открытия выставки оставалось всего полчаса. Начинать все заново? Нереально. На помощь пришел Вася Богачев – через минуту наша елка красовалась на новом «пьедестале». Дело осталось за малым – самым приятным и самым ответственным, требующим особого умения, – наше макаронно-елочное изделие оставалось украсить. Заранее сваренная лапша красиво легла на негибкие, но хрупкие ветки. В роли обязательной «звезды» – шарик с портретом В.В. Путина и с внушающей веру и оптимизм надписью «Праздники гарантированы!». Мы успели! До открытия оставалось десять минут.

Назвали мы свое творение «СМИ (без холестерина)».

В «Сэм Бруке» кроме нашей елки было много и других хороших и разных, хоть и зачастую не похожих с первого взгляда на елку, и вообще на дерево! Мне больше всего запомнились три: «Елочка натуральная, в собственном соку» Сергея Кострикова, «Грабли с лейкой» Елены Бизуновой и «Танцующая ель» Василия Богачева. Первая – своим остроумием. Вторая – зажигательностью, причем не только в переносном, но и прямом смысле. Глядя на зеленые грабли (елка) и красную лейку с надписью «Бензин», меня так и подмывало крикнуть: «Елочка, зажгись!». Третья («Танцующая ель») – занимательностью (с раннего детства люблю вертеть всякие ручки, приводя тем самым нечто в движение).

Теперь, вроде как, нужен завершающий аккорд...

С Новым годом! И подольше вам елок – веселых и разных!

*Злата Адашевская*



Фрагменты  
разных елок



СВЕТЛАНА ГУСАРОВА  
КАТЯ НИКИТИНА  
ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ  
ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ

СМИ (без холестерина)

2004. Пенопласт, макароны, лапша,  
воздушный шарик, стопка одноразовая,  
зонтики для коктейля





МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА  
СВЕТЛАНА РОХАНОВА  
КАТЯ НИКИТИНА

Елочка «2 января»

2004. Елка искусственная,  
стол, скатерть, манекен,  
колготки, сапоги, парик,  
бокал, бычок, перстень,  
браслет, акрил





**МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА**

Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, ежедневно с 12:00 до 22:00, выходной день - вторник, тел.: 200 2890





## авторы номера

**Вероника Трояновна Богдан** – кандидат искусствоведения, исполняющая обязанности директора Научно-исследовательского музея РАХ

**Глеб Юльевич Ершов** – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского университета культуры и искусств, куратор галереи «Навикула артис» (Санкт-Петербург)

**Ольга Борисовна Ионайтис** – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии Уральского государственного университета имени А.М. Горького, профессор Академии искусств и художественных ремесел имени Демидовых, член-корреспондент Российской Академии естественных наук, член СХР, член международной ассоциации изобразительных искусств – АИАП ЮНЕСКО, член Уральского философского общества, член Российской ассоциации медиавистов и историков Нового времени, член Общества ревнителей русской философии.

**Григорий Израилевич Климовицкий** – искусствовед

**Мargarита Алексеевна Костриц** – старший научный сотрудник отдела новейших течений ГРМ, член Международной ассоциации искусствоведов и критиков.

**Георгий Литичевский** – художник и арт-критик.

**Лариса Александровна Скобкина** – зав. отделом новейших течений ЦВЗ «Манеж» (Санкт-Петербург)

**Елена Яковлевна Селинкова** – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Российского этнографического музея

**Валерий Стефанович Турчин** – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств МГУ, член-корреспондент РАХ

**Андрей Николаевич Фоменко** – искусствовед, историк и критик современного искусства (Санкт-Петербург)

**Андрей Леонидович Хлобыстин** – художник, искусствовед, директор архива культурного центра «Пушкинская-10» (Санкт-Петербург)

**Луиза Николаевна Целищева** – кандидат искусствоведения, зав. отделом живописи НИМ РАХ

**Анна Вячеславовна Чайковская** – искусствовед, журналист, кандидат педагогических наук

**Мария Андреевна Чегодаева** – кандидат искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры РФ, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ

**Леонид Файбышевич Чертов** – художник-керамист, кандидат философских наук

**Александр Клавдианович Якимович** – культуролог, доктор искусствознания, ведущий научный сотрудник НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ и Института культурологии, вице-президент Международной ассоциации критиков, профессор.

**Дмитрий Евгеньевич Яковлев** – зав. кафедрой гуманитарных дисциплин МГАХ имени В.И. Сурикова, кандидат философских наук, доцент, член АИС

**Вера Серафимовна Ярных** – искусствовед, научный сотрудник отдела выставок ММСИ

## редакция

**Главный редактор:**  
Ада Сафарова

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

**Исполнительный редактор:**  
Ирина Сосновская  
e-mail: decart@rinet.ru

**PR-директор:** Лариса Гречина

**Координатор специальных проектов:** Юрий Санберг

**Координатор международных проектов:** Александр Чесноков

**Редакторы:**  
Лия Адашевская,  
Александр Григорьев  
(Санкт-Петербург,  
8-812-531-03-08,  
e-mail: grigoriev\_A2001@mail.ru)

**Арт-критики:** Никита Махов,  
Виталий Пацюков, Сергей Попов

**Отдел художественной хроники:**  
Екатерина Никитина  
e-mail: nikart@list.ru,  
Виктория Хан-Магомедова,  
Мария Гусева

**Отдел распространения:**  
Ирина Конова

**Компьютерный набор:**  
Нина Забрложник

**Перевод на английский язык:**  
Азиза Гусейнова, Игорь Гаврилов

**Корректоры-редакторы:**  
Татьяна Мореева, Наталья  
Жданова

**Фотографы:**  
Сергей Шагулашвили, Владимир  
Куприянов, Михаил Виноградов,  
Александр и Сергей Захарченко,  
Игорь Пальмин

**Собкор в Англии:**  
Анна Цыганчук-Литвинова

**Дизайнер:** Константин Чубанов  
e-mail: disign@inbox.ru

**Консультант от ММСИ:**  
Василий Церетели –  
исполнительный директор  
ММСИ, член-корреспондент РАХ

**Редакция журнала благодарит  
за помощь в подготовке номера**

– **сотрудников ММСИ:**  
заместителя директора ММСИ  
*Людмилу Андрееву,*  
зав. сектором выставок  
*Татьяну Зорину,*  
сотрудников сектора выставок  
*Елизавету Лукашову,*  
*Алексея Новоселова,*  
*Веру Ярных,*  
зав. методического отдела ММСИ  
*Светлану Маслакову,*

сотрудников  
методического отдела  
*Владимира Прохорова,*  
*Ольгу Меркушеву,*  
*Евгению Сергееву,*  
зав. отдела хранения  
*О.В. Серебровскую,*  
сотрудников отдела хранения  
*О.М. Свалову,*  
*Е.А. Евстафьеву,*  
*Елену Насонову;*

– **отдел информации РАХ:**  
начальника отдела  
*Галину Зайкину,*  
зам. начальника отдела  
*Галину Каргаполову,*  
главных специалистов отдела  
*Тамару Дмитрохину*  
*и Надежду Панюшеву;*

– **начальника отдела по связям  
с общественностью РАХ:**  
*Елену Ларионову,*

– **исполняющую обязанности  
директора музея НИМ РАХ:**  
*Веронику Богдан,*

– **заместителя директора  
НИИ РАХ:**  
*Михаила Бусева,*

– **заместителя президента РАХ,  
начальника управления по  
выставочной деятельности**  
*Любовь Евдокимову,*

– **руководителя пресс-службы**  
*З.К. Церетели Ирину Тураеву.*



## содержание

### подписка:

Во всех почтовых отделениях связи России и стран СНГ по объединенному каталогу «Почта России», подписной индекс журнала (карточная система) – 70240; по каталогу «Роспечать» (адресная) – 82688.

### основные места продажи журнала «ДИ»:

#### в Москве

Московский музей современного искусства: Петровка, 25; Ермолаевский пер., 17;

Арт-Салон Галереи искусств Зураба Церетели: Пречистенка, 19;

Центральный дом художника:

Книжный магазин Арт-Салона

Галереи Искусств: Крымский вал, 10;

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства: Делегатская, 3;

Государственный центр современного искусства: Зоологическая, 13;

Центр современного искусства «М'АРС»:

Пушкарёв пер., 5;

Московский дом национальностей:

Новая Басманная, 4;

ГВЗ «На Солянке»: Солянка, 1/2 стр. 2;

Галерея «Сэм Брук»: Ниж. Таганский тупик, 3;

Книжный клуб «ОГИ»:

Потаповский пер., 8/12, стр. 2

Магазин «Летний сад»: Б. Никитская, 46;

Книжная лавка архитектора:

Рождественка, 11;

Киоски МГУ:

1-й Гуманитарный корпус

#### в Санкт-Петербурге

Академия художеств:

Университетская наб., 17;

Галерея «Борей-Арт»:

Литейный пр., 58

### оптовая продажа:

«АПАЧИ» (095) 234-30-40;

ЗАО «Наша пресса» (095) 781-11-30;

«Эльстрат» (095) 160-58-56;

«Интерпочта» (095) 921-33-10

По вопросам размещения рекламы

обращаться по тел.: 230-02-16

Журнал зарегистрирован в Государственном

комитете Российской Федерации по печати

15 апреля 2003 года.

ПИ №77-15052

### учредитель и издатель:

УК «Московский музей современного искусства»

Журнал входит в презентационные фонды:

мэрии Москвы,

Московского музея современного искусства,

президента

Российской Академии

художеств З.К. Церетели

### почтовый адрес редакции:

117049, Москва, Крымский вал,

д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ

Тел.: 230-02-16

e-mail: maildi@mail.ru

Подписано в печать 30.03.05

Отпечатано в типографии

ООО «Корона Королевская»

Тираж 10000

### российская академия художеств

- 1 Академическое собрание
- 4 «Мои современники». Интервью с Ильей Резником, Эльдаром Рязановым, Борисом Ефимовым, Иосифом Кабзоном, Вячеславом Зайцевым, Федором Конюховым, Марком Захаровым
- 7 Новая экспозиция Зураба Церетели в Галерее искусств
- 11 Цветы на красном фоне
- 13 Памяти жертв трагедии в Беслане
- 13 Мария Чегодаева. Путь к Богу
- 15 Александр Якимович. Горячий художник. Об одном виде артистизма
- 18 Вероника Богдан. Немцы и Академия художеств XVIII – начало XX века
- 24 Луиза Целищева. Императорское Высочество, герцог Максимилиан Лейхтенбергский – президент Академии
- 26 Беседа перед «Психеей». Диалог Марии Чегодаевой и Ады Сафаровой
- 30 «Легенда века» – Борис Ефимов
- 32 Выставка «От и до...». Мастера карикатуры
- 35 Дмитрий Яковлев. Карикатура как образ жизни
- 37 Количества!

### московский музей современного искусства

- 39 Георгий Литичевский. Все на собрание! Вопросы есть?
- 40 Лия Адашевская. В шутку или всерьез
- 42 Затерявшиеся во времени
- 45 Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна
- 47 Вера Ярных. Фернандо Гарсиа Понсе (1933–1987). Ретроспектива
- 49 Лия Адашевская. Цветок в стакане
- 53 Свобода и творчество. Интервью с Анатолием Брусиловским

### санкт-петербург: события, интервью, хроника

- 59 Идеи и инстинкты. Интервью со Святославом Медведевым
- 61 Глеб Ершов. Волшебный фонарь или Искусство кройки и шитья Софьи Азархи
- 64 Андрей Фоменко. Иногда они возвращаются
- 68 Андрей Хлобыстин. К 15-летию Арт-центра «Пушкинская 10»
- 72 Лариса Скобкина. Фестиваль перформанса
- 74 Фестиваль петербургских галерей
- 75 Елена Селинникова. Беслан, боль твоя в сердце моем
- 78 Маргагита Костриц. Символические предметы Инны Олевской
- 80 Идеи после выставки
- 82 Леонид Чертов. Переосмысление материала (0 выставке «Поднесение к Рождеству. Академия фарфора»)

### дизайн и мода

- 87 Катя Никитина. Рецепт от Киры Сакарелло

### журнал «ди» представляет

- 90 Ольга Ионайтис. «Белый мир» Любви и Василия Анцифировых
- 93 Григорий Климовицкий. Живопись Бажутиной – щемящее чувство тревоги
- 98 Анна Чайковская. Между зоо- и мифологиями

### хроника

- 100 Татьяна Карпова. «Пленники красоты»
- 104 Елена Соломинская. Мона Лиза: одинокая и странствующая
- 110 Елизавета Лукашова. «Тсу Сима»
- 112 Валерий Турчин. Об одиночестве и страданиях человеческого тела в представлениях художника Владимира Величкова
- 114 Антонина Степанова. «Фографии из серии 1%»
- 116 Хроника художественной жизни Москвы. Ноябрь–декабрь
- Рубрика Виктории Хан-Магомедовой
- 122 Катя Никитина. «Арт-Манеж» – 2004
- 124 Злата Адашевская. Елочный базар III



# художественный ЦЕНТР



## в третьяковской галерее



**КАРТИНА**  
художественный центр

художественные товары  
живопись графика скульптура  
рамы для картин  
постеры сувениры книги  
мебель и предметы интерьера

крымский вал, 10  
[www.kartina.ru](http://www.kartina.ru)  
238-2222



ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:  
70240 ПОЧТА РОССИИ  
82688 РОСПЕЧАТЬ

ISSN 1812-304X



9 771812 304006

