THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

1'2006



ПОЛЬ СЕЗАНН: ПОСЛЕДНИЙ ЖИВОПИСЕЦ

ЛИОНСКАЯ БИЕННАЛЕ • МОДЕРНИЗМ ДУНКАНА ФИЛЛИПСА
ВАДИМ ЗАХАРОВ: ОТ КНИГИ К БУДУАРУ • ИЛЬЯ КАБАКОВ - ГРАФИК

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО 1'2006

НОВОСТИ

11

СОБЫТИЯ

16 Василий Чекрыгин. Рисунки (Москва)
18 Вадим Захаров. 25 лет на одной странице. Уроки в будуаре (Москва)
20 Дмитрий Краснопевцев. Акварели из собрания Игоря Сановича (Москва)
22 Коллаж в России. XX век (Санкт-Петербург)
24 Давид Тенирс Младший. Будни и удовольствия во Фландрии (Карлсруэ)
26 Джеймс Энсор (Франкфурт-на-Майне)
28 Барокко в Ватикане. Культура и искусство в папском Риме (Бонн, Берлин)
30 Жан-Огюст-Доминик Энгр (Париж)
32 Дэвид Смит. Столетие (Нью-Йорк)

ОПЫТЫ

80 ЛИОНСКАЯ БИЕННАЛЕ: ДЕТИ 1968 ГОДА
Елена Якунина. Под лозунгом «Опыт длительности» кураторы французской биеннале попытались объединить искания художников 1970-х годов и наших современников, во главу угла поставив принцип интерактивности произведения искусства.

ОБЗОРЫ

ВЫСТАВКИ

90 Михаил Соколов. Живопись, графика (Москва)
91 В межвременье. Современное чешское искусство (Москва)
92 Елена Берг. Противостояние (Москва)
93 Мауро Боначина, Виллем Вайсман. Триумфаторы (Москва)
94 Богдан Мамонов. Версии (Москва)
95 Семён Агроскин. Опись имущества: продолжение (Москва)
96 Натюрморт / Игры с контекстом (Москва)
97 Ольга и Александр Флоренские. Русский трофей. Географические карты (Санкт-Петербург)
98 Кругом возможно Хармс. Чудотворец был высокого роста (Санкт-Петербург)
99 Ольга Тобрелутс. Тарквиний и Лукреция (Санкт-Петербург)
100 Татьяна Назаренко. Исчезающее время (Санкт-Петербург)
101 Белла Матвеева. Птичий грипп (Санкт-Петербург)
102 Луиз Буржуа. Aller-Retour (Вена)
103 Superstars. от Уорхола до Мадонны (Вена)
104 1920-е годы в Карлсруэ (Карлсруэ)
106 Бернхардт Вики. Фотографии (Санкт-Пёльтен, Франкфурт-на-Майне)
107 Лето любви. Психоделическое искусство 1960-х годов (Франкфурт-на-Майне)
108 Рождение жанров. Старая живопись Голландии (Женева)
110 Джефф Уолл. Фотографии 1978 – 2004 (Лондон)

КНИГИ

111 Biomediale. Современное общество и геномная культура











ПЕРВЫЙ ПЛАН

34 ГОД СЕЗАННА И «CAHIERS D'ART»

36 ВОСПОМИНАНИЯ О СЕЗАННЕ
Амбруаз Воллар. Французский арт-дилер не только торговал работами импрессионистов и модернистов, но и сочинял о них книги. К 25-летию смерти своего друга Поля Сезанна Воллар специально подготовил журнальный вариант мемуаров, который впервые публикуется на русском языке.

45 ПРОБЛЕМЫ МОЛОДОЙ ЖИВОПИСИ: ВОЗМОЖНО ЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ К СЮЖЕТУ?
Кристиан Зервос. Для французского критика и издателя статья о художнике Сезанне стала поводом для размышлений о живописи того времени вообще и о преемственности традиции. Высказывания самого Сезанна и комментарии Зервоса дают возможность по-новому взглянуть на творчество одного из самых почитаемых живописцев XX века.

КОЛЛЕКЦИЯ

54 ДУНКАН ФИЛЛИПС: МОДЕРНИЗМ ДЛЯ АМЕРИКИ
Елена Якунина. Париж – последняя остановка мирового турне вашингтонской Phillips Collection. В коллекции Дункана Филлипса, которая стала первым в США музеем современного искусства, собраны шедевры важнейших художников XIX и XX веков: Ренуара, Ван Гога, Боннара, Кандинского, Бэкона...

НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ

62 ВЛИСТЕЖИВУЩИЙ КАБАКОВ
Юрий Герчук. Анализ масштабного проекта Ильи Кабакова – цикла альбомов «Десять персонажей» – восстанавливает связи основателя московской концептуальной школы с традициями русской графики и показывает, как мэтр современного искусства искал пути выхода за устойчивые художественные рамки.

МАСТЕРСКАЯ

70 ВАДИМ ЗАХАРОВ: ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ
25-летие своей творческой деятельности один из лидеров московского концептуализма Вадим Захаров отмечает двумя выставками: масштабной экспозицией в Третьяковской галерее и камерным проектом в Stella Art.

ЗАПОВЕДНИК МИТЬКОВ

Переезд арт-центра «Митьки-ВХУТЕМАС» на новую квартиру был обставлен с пиаровской широтой. Губернатор Валентина Матвиенко в тельняшке и Дмитрий Шагин разрезали ленточку и впустили толпу телеоператоров в новое помещение митьковского музея и выставочного центра. Праздник чётко показал перспективу. Отныне митьки — официальные петербургские художники.

История переезда митьков такова. Почти два года назад выяснилось, что их арт-центр на улице Правды оказался по документам наполовину жилым помещением, на которое нашлись претенденты. В этой ситуации, не дожидаясь решений суда, городские власти предоставили митькам отремонтированные 200 с лишним квадратных метров и право 10 лет арендовать их за символическую цену. Это помещение специально включено в Фонд творческих мастерских Петербурга, которые по закону можно занимать за 3% от коммерческой аренды. По случаю новоселья митьковский музей показал свой золотой фонд — Александра Арефьева, Владимира Шагина, Рихарда Васми, Шолома Шварца, — а также ретроспективу самих мить-ков — Дмитрия Шагина, Виктора Тихомирова, Владимира Шинкарева.

Но новое помещение требует не только качественного искусства, но и кураторской тщательности. Между тем, Ольга и Александр Флоренские заняты своими персональными проектами, Виктор Тихомиров больше заметен в кино, Владимир Шинкарев — в литературе. Слово «менеджмент» не вызывает у митьков особого энтузиазма, но без менеджера современный арт-центр существовать не может. Идея проста, митьки — это не столько картины художников, сколько мифология и жизненное кредо. Такой капитал можно «конвертировать» в самые разные формы художественной активности: от издания книг до выпуска тельняшек с автографами живых классиков.





ПРЕМИЯ ДЛЯ ВОССТАНОВЛЕНИЯ

Ежегодная «Премия Мастер» за лучший выставочный проект в области станкового искусства, учреждённая в 2003 году по инициативе галереи «Ковчег», в прошлом году вручалась лауреатам без финансового вознаграждения. То есть Ирина Затуловская и Виктор Пивоваров остались всего лишь с дипломами. Этот казус не мог не вызвать некоторого недоумения, если не сказать скепсиса, у художественной общественности и журналистов.

Впрочем, понятно, насколько трудно для негосударственной премии найти источник пополнения призовой корзины. Здесь можно рассчитывать лишь на коммерческую организацию, заинтересованную в промоутировании искусства. Таковая нашлась в лице Русского Банка Развития, о чём и было заявлено зампредом правления РБР Вадимом Юрко на пресс-конференции, состоявшейся в конце января. Как выяснилось, РБР уже некоторое время спонсирует издательские проекты в сфере искусства (при его поддержке выпущены монографии об Андрее Васнецове и Павле Никонове) и оказывает консалтинговые услуги при комплектовании коллекций. Филантропия же банка в отношении практикующих художников выльется в то, что два лауреата «Премии Мастер 2005» всё-таки получат по 50 тысяч рублей, а так же сертификат на поездку в дом отдыха «Завидово». Размер премий не слишком велик, а адрес путёвки несколько странен. В совокупности же этого будет вполне достаточно художникам для реабилитации творческого потенциала.

ШОРТ-ЛИСТ «ИННОВАЦИИ»

7 февраля в ГЦСИ прошла пресс-конференция, на которой было сообщено, что Экспертным советом конкурса на премию в области современного искусства «Инновация» (учреждённой Федеральным агентством по культуре и кинематографии и Государственным центром современного искусства) из 91 поданной заявки был составлен список номинантов, коих осталось 49. Их произведения будут представлены на выставке в ГЦСИ с 1 по 26 марта. Заседание жюри конкурса состоится накануне церемонии награждения, намеченной на начало апреля. Для справки: премии в номинации «Лучшее произведение визуального искусства» и «Лучший кураторский проект» составляют 250 тысяч рублей (каждая), «Теория, критика, искусствознание» — 150 тысяч «За творческий вклад в развитие современного искусства» — 100 тысяч

Списки номинантов свидетельствуют не столько о выборе лучших, сколько об активности выдвинувших их на премию определённых институций и членов Экспертного совета. Из них самые активные — Мультимедийный комплекс актуального искусства (ранее Московский Дом фотографии), Stella Art Foundation, ГЦСИ и его филиалы. Приняв к сведению упрёки журналистов и арт-критиков в неполноте списка номинантов, Экспертный совет, в свою очередь, рекомендовал проявить им самим активность в подаче заявок, воспользовавшись для этого «шапкой» организации, в которой они работают. То есть заявки от независимых критиков, поданные как от физических лиц, не принимаются. Что выглядит как дискриминация.

На пресс-конференции Stella Art Foundation объявила об учреждении собственной премии «Новая Генерация». Она предполагает 20-дневную оплаченную творческую командировку молодого художника в центр современного искусства «Орос Харассон» на греческом острове Сирос, где лауреат сможет создать и выставить свои новые произведения. Эту «курортную карту» можно считать первым случаем заграничного пенсионерства современного российского художника.

ФОРМАЛЬНОЕ НАЧАЛО «ЭРЫ»

Столичная художественная жизнь разрешилась ещё одной институцией, которая называется Фонд Елены Берёзкиной «Эра» и имеет резиденцию в Трубниковском переулке, 13. В последних числах января на презентации была анонсирована программа нового фонда, амбиции которого сравнимы лишь с совокупными устремлениями всех институций, занимающихся современным искусством: от отдела новейших течений Третьяковки, ГЦСИ, РОСИЗО, ГНИИ искусствознания и до крупнейших галерей и специализированных издательств. Помимо дежурных в таких случаях пунктов, как «представление российских художников в России и за рубежом», «поддержка молодых художников», «показ произведений наиболее интересных зарубежных художников в России», в ней литаврами прозвучало такое глобальное положение, как «выстраивание традиции современного русского искусства XX – XXI веков в целом», что немало озадачило присутствовавших.

В зимне-весенней программе фонда значатся: коллективная выставка «Пир. Политика. Государство», которая затронет социо-политические проблемы; выставка Юрия Лейдермана с говорящим названием «Геопоэтика», лекции о кино Павла Пепперштейна и мастер-классы Анатолия Осмоловского «Осень авангарда», а также (и снова) дискуссии по поводу смерти автора и смерти критика, а если таковая всё же не произошла, то по поводу их судьбы.

ШЕДЕВРЫ НА ВЫВОЗ

High Museum в Атланте (штат Джорджия) раскрыл секрет, который Лувр хотел сохранить ещё несколько недель. В середине января американцы передали представителям прессы список произведений, которые парижский музей по соглашению, подписанному ещё в 2004 году, должен им передать для временного экспонирования на срок с 14 октября 2006-го до 2 сентября 2007 года.

Недавно отремонтированный High Museum отдал одно из крыльев здания под ежегодные экспозиции шедевров из Лувра. Однако уже в преддверии первой развески пошли кривотолки, поскольку за всю свою историю Лувр никогда не расставался на столь длительный срок с таким количеством престижных произведений.

Список работ, утверждённых Лувром к



вывозу, включает в себя около 185 работ. Среди них шедевры живописи: «Портрет Бальдассара Кастильоне» Рафаэля, «Молодой нищий» Мурильо, «Святой Матфей и ангел» Рембрандта, «Пастухи Аркадии» Пуссена, «Купальщицы» Фрагонара, «Портрет маркизы де Помпадур» Буше.

Отклики критики не заставили себя ждать: «Лувр лишает свою публику шедевров из-за денег». Ведь взамен музею удалось получить от частных американских фондов, сагитированных «Ассоциацией американских друзей Лувра», 13 миллионов евро. «Музей получит 7,5 миллионов для ремонта в залах искусства XVIII века», – сообщает заведующий отделом живописи Лувра г-н Помаред. – Остаток позволит профинансировать первую выставку в Атланте. Восемь отделов музея отобрали произведения, которые смогут представить историческую ретроспективу коллекции Лувра. Мы не сумасшедшие. Некоторые шедевры покинут музей меньше чем на 11 месяцев, например, Рафаэль будет передан на три, Пуссен – на пять».

Трудно сказать, как относятся к этой операции сами хранители Лувра. Но известно, что, например, в 2002 году «Портрет Балдассара Кастильоне» с трудом был выдан зданию Сената для выставки Рафаэля, и то лишь под давлением высоких государственных лиц.



«АРЛЕЗИАНКА» НА CHRISTIE`S

На майском акуционе Christie's в Нью-Йорке «Импрессионисты и модернизм» будет выставлено полотно Ван Гога «Арлезианка (Мадам Жину)», датируемое 1890 годом. Эта картина – один из четырёх известных вариантов портрета владелицы «Cafe de la gare» госпожи Жину, с которой Ван Гог общался во время пребывания в Арле.

За исключением двух книг на первом плане, сюжет картины позаимствован Ван Гогом с портретного рисунка Поля Гогена. «Арлезианка», хотя и оцененная предварительно в 40 миллионов, вряд ли поднимется на торгах до рекордных для Ван Гога 83 миллиона долларов, некогда уплаченных за «Портрет доктора Гаше».

БОЛЬШОЙ КУШ

Художественная премия Ordway вручается раз в два года, но зато приносит не только почёт, но и весьма ощутимый доход: все финалисты получают по 7500 долларов, а двое победителей – по 100 тысяч.

Penny MacCall Foundation – фонд, направленный на поддержку современного искусства, – был подарком госпоже МакКолл от её супруга Дэвида. Чета МакКолл была известна любовью к разного рода благотворительности: премия Ordway названа в честь тётушки Кэтрин Ордвэй – обладательницы коллекции искусства модернизма, под влиянием которой Пенни МакКолл ещё в 1980-х увлеклась коллекционированием актуального искусства. Изначально премия Ordway была адресована молодым художникам, однако со временем её номинал существенно увеличился, и в борьбу вступили даже мэтры. Сегодня условия участия в битве за приз заключены в двух цифрах – 40 (минимальный возраст) и 15 (творческий стаж).

16 декабря 2005 года были оглашены финалисты премии Ordway, выбранные авторитетным жюри (в этом году в его состав вошли художники Синди Шерман и Айзек Джулиан, коллекционер Джордж Милз, директора музеев MoCA, UCLA и Музея Энди Уорхола). Ими стали художница Дорис Сальцедо и куратор Ральф Ругофф. Сальцедо – автор крупных инсталляций, визуализирующих страх и боль, порождаемые гражданскими войнами и авторитарными режимами. Ругофф – известный куратор и теоретик искусства, директор Калифорнийского колледжа искусств, автор многочисленных исследований и выставок современных художников.

«ТЁРНЕР» ЗА ТОННУ РУДЫ

Любой художник моложе 50 лет, являющийся гражданином или хотя бы постоянно проживающий в Великобритании и регулярно участвующий в крупных музейных и галерейных проектах может рассчитывать на премию Тёрнера. Главное, чтобы визуальная эффектность его работ сочеталась с максимально актуальным содержанием.

Все финалисты 2005 года соответствовали этим требованиям. Даррен Элмонд работает с темами памяти, времени и их воздействия на человека. Его инсталляция «Если бы мы были вместе», в которой бабушка художника вспоминает о почившем двадцать лет назад супруге, способна тронуть самое каменное сердце. Джиллиан Карнеги предпочитает традиционную живопись, но виртуозное владение техникой позволяет ей добиваться такого же эффекта, что и художникам, работающим с новейшими технологиями. Она представила на суд жюри серию «Чёрных квадратов», в которых можно различить пейзажи ночного леса. Претендент номер три — Джим Лэмби — старается увековечить самые эфемерные вещи нашего времени. Он создаёт эффектные инсталляции, используя материал секонд-хэндов и скобяных лавок.

Но заветный приз получил совершенно другой художник — Саймон Старлинг, о чём стало известно 5 декабря 2005 года. Поэтические работы Старлинга насыщены рассуждениями на актуальные политико-экологические темы. На суд жюри он представил инсталляцию «Хижина—лодка—хижина (Мобильная скульптура № 2)». Озабоченный проблемой исчезновения традиционных культур Старлинг разобрал деревянную хижину, соорудил из неё плот, сплавился на нём по Рейну, а затем собрал домик снова. Вторая его работа — «Одна тонна» — это пять платиновых отпечатков, для которых, по подсчётам художника, была переработана тонна руды. Художник задаётся вопросом:



стоил ли результат таких усилий, к тому же — разрушительных для окружающей среды? В его случае — да, стоил. Потому что он принёс Старлингу 25 тысяч фунтов стерлингов.

С ТРЁХ СТОРОН

От бушующих страстей реституции страдают не только российско-германские отношения: в последнее время нападкам подвергся ряд американских институций. Атакуют их с трёх флангов: потомки евреев-коллекционеров, страны Латинской Америки и Италия. В центре скандала оказался шедевр Винсента Ван Гога «Копающие». Холст, оцененный в 15 миллионов долларов, находится в собрании Детройтского института искусств (DIA), куда он попал в 1970 году по завещанию местного коллекционера Роберта Теннехилла. Теперь на него претендуют полтора десятка потомков Марты Натан, у которой работа находилась до 1938 года. После прихода нацистов к власти евреи часто были вынуждены расставаться с жемчужинами своих коллекций за мизерные суммы, чтобы выжить в эмиграции. Если потомки способны это доказать, шансы на возвращение вещей весьма высоки. Однако Марта Натан продала «Копающих» за 10 тысяч долларов в 1938 году, когда уже жила в Париже. Директор DIA Грэм Бил считает, что эта сумма вполне адекватна для предвоенного арт-рынка.

У итальянских властей гораздо больше шансов вернуть свои античные древности, попавшие в Музей Метрополитен. Директор музея Филипп де Монтебелло уже выразил согласие возвратить незаконно раскопанные и вывезенные из страны вещи, если будут доказаны факты криминала. Однако американские музейщики и итальянские чиновники никак не договорятся, что же можно считать явными уликами. Итальянцы уверены, что они предоставили все необходимые доказательства, а начальство Метрополитена — нет. Оно хочет ознакомиться с документами, всплывшими на процессе по делу римского арт-дилера Джакомо Медичи, осуждённого в 2004 году за контрабанду. По мнению итальянцев, в результате именно его противозаконной деятельности коллекции Метрополитена, бостонского Музея изящных искусств, Художественного музея Принстона, Музея искусства Кливленда и Музея Гетти пополнились первоклассными вещами. Новый директор Музея Гетти Майкл Бранд тоже призван итальянца-



ми к ответу. Его положение осложняется тем, что бывший куратор собрания античных древностей музея Гетти Мэрион Трю сейчас находится в Риме под судом, она обвиняется в приобретении артефактов у «чёрных археологов».

В Перу вопросами репатриации произведений искусства занимается лично президент: Алехандро Толедо даже включил возвращение сокровищ инков в свою избирательную программу. В результате под удар попал Йельский университет, а яблоком раздора стала коллекция древностей из Мачу-Пикчу. Заброшенный город, спрятанный в Андах на высоте более двух с половиной километров, был обнаружен в 1911 году Хирамом Бингемом — ученым, профессором Йеля, губернатором Коннектикута, а позже — сенатором США. Он отправил в Йель множество обнаруженных вещей, причём с разрешения тогдашнего правительства Перу. Вопрос в том, какое право на материал он получил — постоянное или временное. Власти Перу настаивают на последнем и грозятся судом, который может обернуться международным трибуналом. Их аргументы: Бингем собирался лишь обработать и описать найденное, а потом вернуть на родину, и разрешение он получил именно на это. Йельское начальство отвергает обвинения и пытается решить вопрос полюбовно. Оно утверждает, что большая часть коллекции была возвращена в Перу ещё в 1922 году, имеется якобы и соответствующий акт. Университет даже согласен передать Музею Перу часть оставшегося материала, но перуанские власти, судя по всему, не склонны к компромиссам. Согласно их подсчётам, в Йеле должны находятся 5 000 вещей (йельцы же говорят, что располагают лишь 250 экспонатами музейного качества), которые должны вернуться на родину.

По материалам Le Monde, The New York Times, The Independent, Detroit Free Press и соб. инф.

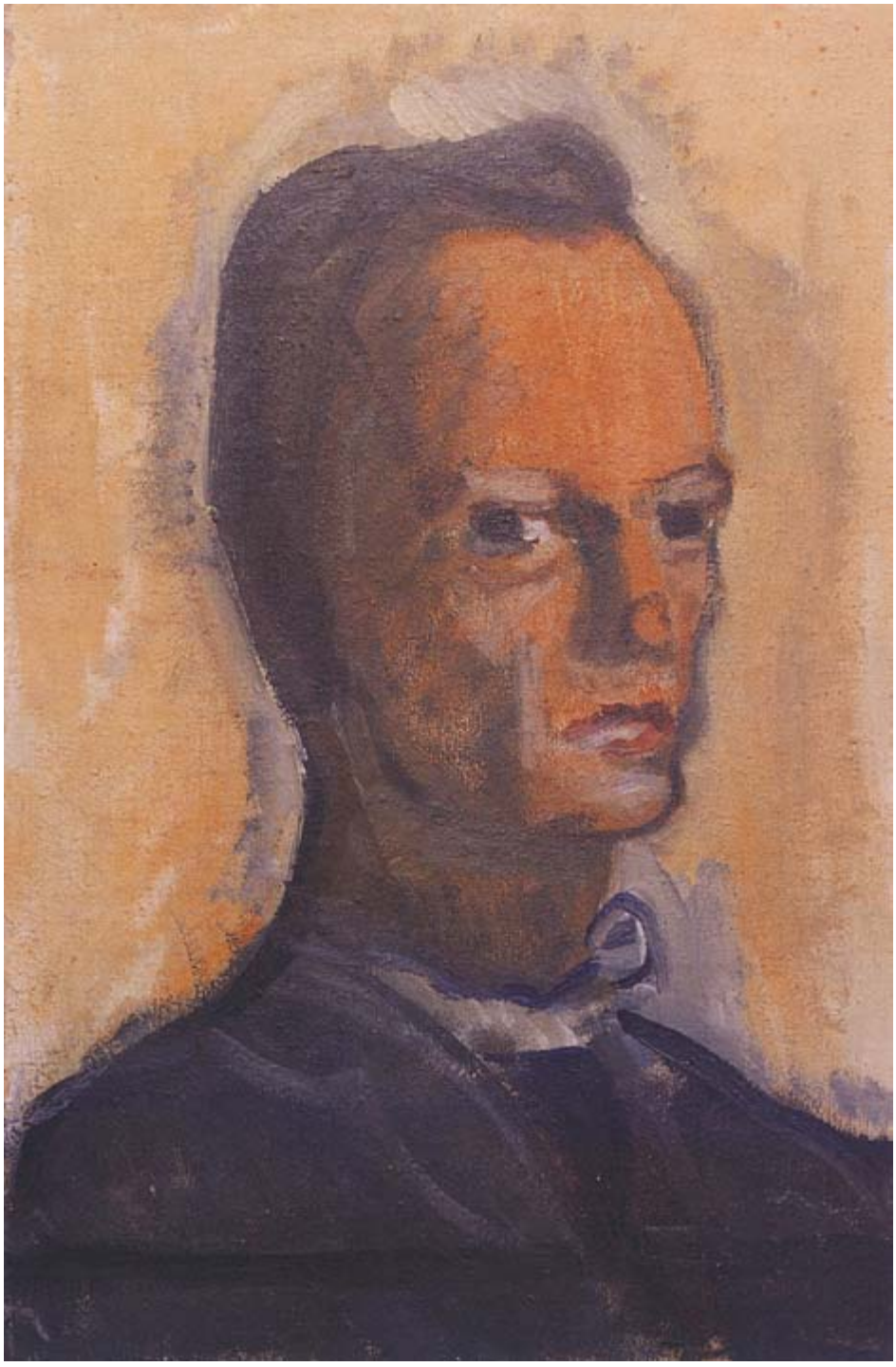
ВАСИЛИЙ ЧЕКРЫГИН. РИСУНКИ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А.С.ПУШКИНА И КОЛЛЕКЦИИ КОНСТАНТИНА ГРИГОРИШИНА.

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. 24 января – 26 марта

Открытие этой камерной выставки в небольшом зале музея было приурочено к выходу в свет первой монографии о художнике (Елена Мурина, Василий Ракитин. Василий Николаевич Чекрыгин. М: «RA». 2005). Одновременно с этой книгой на вернисаже презентировался и богатый, не без претенциозности оформленный альбом ста его работ из собрания Константина Григоришина. В совокупности эти три события знаменуют решительный перелом в судьбах художественного и литературно-теоретического наследия Чекрыгина, открывают широкие возможности для его дальнейшего изучения и популяризации и будут, нужно надеяться, способствовать всё ещё запаздывающему знакомству широкого круга зрителей с творчеством одного из классиков русского искусства.

Ведь до сих пор не только слава, но и простая известность его имени были глухими и смутными. Прошедшая за последние два десятилетия широкая волна переоценок, исследований и показов творчества мастеров русского авангарда его не коснулась. Последняя перед нынешней персональная выставка рисунков Чекрыгина была показана в 1969 году в отделе графики ГМИИ. С тех пор состоялась лишь однодневная экспозиция в Московском доме художника, рассчитанная только на «своих», на членов творческого союза. И это было тоже очень давно, в 1977 году. Что же касается живописи Чекрыгина, то она едва ли известна даже специалистам. Пока ещё не было попыток собрать хотя бы часть живописных работ художника в едином выставочном пространстве. Теперь это впервые сделано, хотя только в цветных репродукциях монографии.

Причина, по которой Василий Чекрыгин до сих пор оставался «за кадром», состоит, видимо, в том, что эта фигура не вписывалась в утвердившийся канон авангардного искусства. Он был другой. Художник-мыслитель, он яростно спорил с теоретиками авангарда, настаивая, что «великое восприятие жизни не может быть нерелигиозным». И, утверждая «иерархию образов», особое в ней значение отводил человеческому лицу. А в бесчисленных рисунках, исполненных прессованным углём (любимая техника Чекрыгина), всегда подвижных и беглых, серовато-



Автопортрет. 1921 –1922. Холст, масло. 44х29. Собрание Константина Григоришина, Москва

тым дымом клубящихся на фоне потемневшей бумаги, отчётливы живые связи его творчества с одухотворёнными драматическими мирами Эль Греко, Тинторетто, Гойи.

Однако в не сразу заметных деформациях и решительной композиционной свободе, в энергичном пластическом обобщении формы и обострённых контрастах света и мрака ощутимы и новые интонации, свойственные уже иному веку. Так проступают нити, соединяющие искусство Чекрыгина с графикой Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, кругу которых он был одно время близок.

Сравнительно небольшая выставка – несколько десятков свободных, быст-

рых рисунков — производит впечатление необычайной значительности и, вопреки тому, что показаны работы из нескольких циклов, редкой цельности впечатления. Кажется, что это одно произведение, единая картина мира, развёрнутая в цепи листов. По отношению к главному, наиболее принципиальному для мастера циклу «Воскрешение мёртвых», связанному с его увлечением утопической философией Фёдорова, это, в сущности, так и есть. Композиционно незамкнутые листы словно перетекают друг в друга, сливаясь в необозримое целое. Этим целым должна была стать гигантская фреска, задуманная художником.

Обнажённость скупо намеченных фигур делает их как бы вневременными, зыбкость безграничной среды — космичными. Экспрессия сюжетно неясного действия придаёт ему вселенский пафос. Виртуозный графический язык Чекрыгина лишён какого-либо оттенка самолюбования, отчётливо подчинён эмоциональному и символическому смыслу образа. Язык этот живописен по природе, не избегает неопределённости форм, слитых с мерцающей, подвижной средой. Тональный диапазон его «живописи углем» простирается от исчезающе-серебристых касаний до густо-чёрных, энергично проложенных бархатистых пятен.



Композиция на тему «Воскрешение мёртвых». 1922. Бумага, графитный карандаш, уголь. 24,1x28,9
Собрание Константина Григоришина, Москва



Композиция из серии «Оргии». 1918. Бумага, графитный карандаш, уголь. 26,3x30,4
Собрание Константина Григоришина, Москва

Авторы монографии чётко разделили свои задачи. Елена Мурина внимательно проследила формирование и этапы развития незаурядного таланта Чекрыгина в контексте не только художественных, но и религиозно-философских исканий переломного времени. Определила черты личности мастера, экстатический темперамент, «неконтролируемую восторженность» его слога. Ряд пристальных анализов отдельных произведений придаёт необходимую конкретность характеристикам творческого пути художника. Василий Ракитин взял на себя выбор, подготовку к печати и комментирование обширного собрания текстов Чекрыгина. Без них книга об упорном пролагателе своего особого пути в искусстве осталась бы существенно неполной.

Юрий Герчук

ВАДИМ ЗАХАРОВ. 25 ЛЕТ НА ОДНОЙ СТРАНИЦЕ. **Третьяковская галерея, Крымский вал**
УРОКИ В БУДУАРЕ. **Stella Art Gallery, Москва.** 1 февраля – 5 марта

Выставка Вадима Захарова в Третьяковке в меньшей степени походит на ретроспективу, поверенную хронологией. Скорее она напоминает сборник рассказов или книгу избранных сочинений, которую нужно читать по закладкам, заложенным якобы произвольно самим автором, раскрывая её то в середине, то ближе к концу, где короткими абзацами обозначены работы, созданные ещё в молодые годы в соавторстве со своими коллегами.

Эта причудливая выставка-каталог довольно верно отражает деятельность Захарова как художника книги (и отнюдь не только как дизайнера и издателя) и как архивариуса, собирающего и претворяющего в своих произведениях впечатления от увиденного в многочисленных вояжах и от воспринятого в классической литературе и философии. Кстати, и само название выставки родилось из «книжных» проектов «Маленький принц на одной странице» и «100 русских сказок на одной странице», когда на одной золотой полосе формата А4 последовательно были напечатаны все отсканированные страницы произведений Экзюпери и Афанасьева так, что слипшиеся строчки образовали зернистый рельеф неразличимого текста, похожий на псевдосупрематический объект. В приёмах же концептуалистского повтора и тавтологии им был выполнен свиток «БаухаусТора» – длинная полоса с фотографиями конструктивистских зданий в Израиле, убирающаяся в футляр в форме такого же баухаусного сооружения. Или же задокументированная на фото и распечатанная также в виде свитка «Теологическая дискуссия» – перформанс художника, обрядившегося пастором и вступившего в борьбу с профессиональным сумоистом.



Группа С3 (Виктор Скерсис, Вадим Захаров) Танк «Парфенон». 1983. Объект. (Воспроизведение 2004). Фанера, акрил. 250x100x140. ГЦСИ
Фотография Владислава Ефимова



Приключение №7: Теологические беседы. Из проекта «Смешные и грустные приключения глупого пастора» 1996. Объект

Плюс ко всему Захаров действительно архивист, многие годы собирающий документацию по московской школе концептуализма и различным её изводам. Однако и это его «кабинетное» занятие подчас находит выход в выставочных проектах, таких, как, например, составленная из гигантских скоросшивателей-боксов «История русского искусства», вовнутрь которых можно войти, чтобы осмотреть мини-экспозиции.

Некая восточная созерцательность и западный активизм, склонность к эзотерике и одновременно к ролевым играм, не лишённым иронии и просто юмора, позволяют художнику манипулировать между реальностью и вымыс-

лом (или даже фантазмами), сшивая их одним корешком. Так, на протяжении ряда лет Захаров успешно разыгрывает роль «пастора Зонда», чей образ материализовался из деятельности реально существующего и организованного художником в Кёльне издательства и журнала «Pastor». Это тот самый «пастор», который вступал в упомянутый поединок с борцом сумо. Под этой же личиной Захаров совершал паломничество к могиле Христа в Японии (можно верить или не верить этому), странствовал по Испании по стопам Дон Кихота, забирался в подводную лодку и, суммировав впечатления от этих путешествий, создал мегаинсталляцию о «Приключениях глупого пастора».

Меняя роли сам (художник в разное время представлялся как «Одноглазый пират», «Мадам Шлюз» и, наконец, «Пастор»), Захаров привлекает в свои акции и посторонних. Для исполнения перформанса «Уроки в будуаре» в галерее Stella Art он пригласил известных критиков и философов, которые должны были в специально инсталлированной интимной обстановке прочитать лекцию о современном искусстве некоей супермодели. Разумеется, отсылки перформанса, замешанного на мягком насилии, к маркизу де Саду и акции Йозефа Бойса «Как объяснить мёртвому кролику, что такое искусство» дают о себе знать. Каков же будет результат от встречи теории с обаянием молодости, зауми и счастливого невежества, гламура и современного искусства, позднее будет явлено в видеозаписях. Пока же любопытствующий зритель сам может подыграть художнику, взяв на себя роль вуайериста и заглянув в будуар через огромную замочную скважину. Вероятно, «пастор» не будет возражать. *(Подробнее о сво*
ём творчестве Вадим Захаров рассказывает Никите Алексееву в интервью на стр. 70)



Проект «Уроки в будуаре, или Лекции о современном искусстве, прочитанные молодой девушке» 2006. Stella Art Gallery



Приключение №6: Встреча с рокером на могиле Христа в деревне Шинго (провинция Аомори). Из проекта «Смешные и грустные приключения глупого пастора». 1996. Фотография

Михаил Боде

ДМИТРИЙ КРАСНОПЕВЦЕВ. АКВАРЕЛИ

Галерея «Романовъ», Москва
15 февраля – 1 марта



Цветы и листья в вазе. 1960. Бумага, акварель. 50х65

Выставка в галерее «Романовъ» поставила довольно необычный акцент в творчестве Дмитрия Краснопевцева – акварель, хотя этот мастер известен в первую очередь своими работами маслом по оргалиту. Работы, выполненные в этой опознаваемой «краснопевческой» технике, экспонировались на различных выставках, фигурировали они и на памятном «московском» Sotheby's 1988 года, да и на некоторых последующих распродажах этого аукционного дома. Даже небольшие рисунки художника, служившие ему кроки или записями идей композиций, известны несоизмеримо лучше, чем листы акварели. Между тем, эта техника, пока как бы «провисшая» между живописью и рисунком, при внимательном рассматривании может многое прояснить исследователям и поклонникам искусства Краснопевцева, поскольку с её помощью художник начал разрабатывать свою изобразительную «грамматику». Большинство же листов (а их более пятидесяти), предоставленных на выставку коллекционером Игорем Сановичем, как раз относится к концу 1950-х – началу 1960-х годов, то есть ко времени появления первых «метафизических» натюрмортов мастера. Надо сказать, что в дальнейшем художник почти не обращался к водяным краскам. Таким образом, выставленные работы представляют собой действительные раритеты.

В конце 1950-х годов Краснопевцев, как и многие его коллеги по «другому искусству», занимался поиском своих изобразительных средств. Но в отличие от мно-



Камни на песке. 1960. Бумага, акварель. 32,3х44

гих, шарахавшихся от одного новейшего «изма» к другому («оттепельные» выставки американских и французских художников действительно немало заставили побеспокоиться), он достаточно рано осознал свой «формат» — натюрморт. Этот жанр, почти всегда герметичный для посторонних — то исполнявший роль вожатого в «скрытый символизм», то служивший проводником в кухню художника, экспериментировавшего с формой, — привлек мастера одновременно и серьёзным отношением к себе, и давней укоренённостью в искусстве, и удалённостью от тогдашней озабоченной идеологии. Выставка акварелей демонстрирует то, как рождалась эта «предметная речь» Краснопевцева: какие морфемы он перепробовал, чтобы составить свой неповторимый словарь, как некоторые из этих «слов-предметов» лишь мелькнули на его листах, не найдя применения в последовавших повествованиях, как пробовались на язык иные «неологизмы» (приметы нашего времени), как в конечном счёте выстраивалась по-латински отчётливая, правильная речь. Столь же старинная, сколь и современная.

Григорий Клин



Череп, цветы и облако. 1960-е годы. Бумага, акварель. 44x46,5



Кактус. 1961. Бумага, акварель, тушь. 49,5x40



Свиток с изображением дерева. 1962. Бумага, гуашь. 56,5x44,5

КОЛЛАЖ В РОССИИ. XX ВЕК

Государственный Русский музей, корпус Бенуа
22 декабря 2005 – 15 мая 2006



Оскар Рабин. *Триптих.* 1992. Смешанная техника. 106x130. Коллекция Е. и В. Семенихиных

Точным названием этой выставки должно было стать что-нибудь вроде «Коллажное мышление в русском искусстве XX века». Собственно коллажи в традиционном понимании этого слова (от французского collage – склеивание, наклеивание) занимают не более шестой части огромной экспозиции в четыре сотни произведений. Остальное – это фотомонтаж, объект, скульптура, пэтчворк. Команда музейных кураторов во главе с Натальей Козыревой умышленно, а возможно, вынужденно, ушла от академического исследования одной из важных техник искусства XX века. Такое исследование требует обязательной хронологии событий, показа пионерских работ, изучения параллелей и взаимных влияний.

Парадоксальность ситуации состоит в том, что подход Русского музея совершенно логичен. С одной стороны, русский коллаж – это, прежде всего, искусство русского авангарда и советского конструктивизма, хорошо известное и повсеместно репрезентируемое Малевичем, Татлиным, Гончаровой, Ларионовым, Розановой, Поповой, Родченко и Клуцисом. С другой стороны, в России почти нет опыта показа искусства XX века не через персону художника, а как подробного анализа отдельного направления/вида в искусстве. Одно из редких исключений – состоявшаяся в 2003 году в Третьяковской галерее выставка «Кубизм», но она была построена на общеевропейском материале.

Ещё более важное оправдание авторов проекта «Коллаж в России» – отсутствие у массового российского зрителя опыта восприятия огромных объёмов искусства, которое условно можно назвать «нереалистическим». Оно требует мгновенного переключения со стереотипов обыденной жизни: перешагнув порог выставочного зала, необходимо забыть о том, что на улице сырая или холодная зима, а дома полно забот. России такой опыт даётся с огромным трудом. Например, мегапроект «Агитация за счастье» о сталинском искусстве прошел в музее на ура. А предшественник коллажной выставки – проект «Абстракция в России. XX век» – не вызвал энтузиазма ни у зрителей, ни у критики.

В такой ситуации остаётся самый безопасный способ шлюзования – игра.



Михаил Ларионов. *Портрет Натальи Гончаровой.* 1915. Картон, гуашь, темпера, типографская печать. 99x85. ГТГ