ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

#03 2018

с
from

17.
05.
2018

до
till

26.
08.
2018

6. МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА

Формы художественной жизни
Space for Art

Образовательный центр ММОМА
MMOMA Education Center

GOETHE INSTITUT

4

Пространство Б
Space B

правительство москвы
департамент культуры города москвы
московский музей современного искусства
гёте-институт в москве

moscow city government
moscow city department of culture
moscow museum of modern art
goethe-institut moscow

медиа-партнеры
media partners

издание ммома
mmoma's periodical

Совместная программа Гёте-Института в Москве и ММОМА
Joint project by Goethe-Institut Moscow and MMOMA

2.

D21, Лейпциг
D21, Leipzig

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

московский музей современного искусства ермолаевский 17

moscow museum of modern art 17 ermolaevsky

+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

6. МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

московский музей современного искусства
гоголевский бульвар, д. 10
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

ВЕДУТСЯ

Дорота Гаведа, Эгле Кульбокайте, «Группа молодых читательниц», инсталляция, перформанс

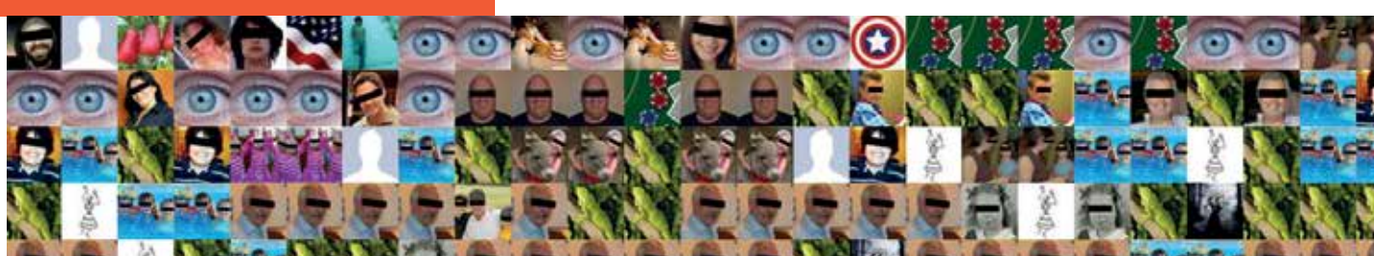
Unmake Lab, «Классифицированное я»

КУРАТОР
БАРБАРА КУЭТО

УЧАСТНИКИ
БЕНДЖАМИН ФОРСТЕР
ДЖОАНА МОЙ
ДОРОТА ГАВЕДА
ИГНЕС КРУНГЛЕВИЧУС
МОРЕХШИН
АЛЛАХЬЯРИ
ПЮК ФОНГ
САЕМУНДУР ТОР ХЕЛЬГАСОН
СЕДРИК ПАРИСОТ
СТЕФАНИ САЙДЖУКО
ТАБИТА РОЗЕР
ФРЕДЕРИК ПИССУЙЗ
ХО РУИ АН
ЭГЛЕ КУЛЬБОКАЙТЕ
ART & FEMINISM
SHARELAB
UNMAKELAB

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ РАБОТЫ

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
09.06 — 22.07.2018



Джоана Мол, Седрик Парисот, «Виртуальные наблюдатели», онлайн-проект

ОТ РЕДАКТОРА

1989

Однажды у меня состоялся разговор с московским художником средних лет о фиксации отечественных институций и кураторов на творчестве молодых авторов. Кроме очевидных плюсов – легки на подъем, недороги в производстве, как правило, сговорчивы, часто работают с интернациональным контекстом – мой собеседник подчеркнул, что важнейший фактор – продолжительность жизни. Мол, есть надежда, что такие художники еще поживут и вложенные в них усилия и деньги если не приумножатся, то хотя бы окупятся. «Но куда, позвольте, деть мастеров современного искусства, перевалivших за 35 лет?» – вопрошала я. «Ну, милочка, мы живем не в век гениев, они остались на задворках своих десятилетий и не смогли прорваться через постоянно обновляющуюся культурную систему», – спокойно отвечал художник. Получается, «система» скушала их и не подавилась, возмутительно!

А судьи кто? Какая историческая дистанция должна быть между годами создания произведения того или иного автора и адекватными зрителями, исследователями? Вопросов больше, чем ответов. И все это на фоне исследований британских ученых, постановивших, что продолжительность жизни неумолимо растет. Американские так вообще считают, что порог детства следует увеличить до тридцати лет. Престарелые модели и актрисы во все глаза смотрят с обложек западного глянца. А лучшие годы художников не всегда равны молодым. Анри Руссо, например, только после сорока взялся за кисть. Рембрандт, полотна которого показывают в ГМИИ им. А.С. Пушкина (стр. 136) закончил «Возвращение блудного сына» в шестьдесят три. Петров-Водкин, большую выставку которого готовит Русский музей (стр. 130), написал канонический портрет Ахматовой в сорок четыре. Да, все это истории давних лет, но сотрудники редакции, все как один родившиеся в Советском союзе, знают, помнят и нежно любят несколько десятков современных авторов в возрасте «за», незаслуженно выключенных из активного выставочного поля в России.

В преддверии 6 Московской международной биеннале молодого искусства (стр. 118) мы решили вспомнить милых сердцу художников, не прошедших в это важное культурное событие столицы по возрастному цензу. Для равновесия в выставочной вселенной и из исследовательского любопытства представили, что их молодежная биеннале состоялась не сейчас, а в перестроечном 1989 году. Когда все они – Анатолий Журавлев, Константин Звездочетов, медгерменевты, Илья Пиганов, Андрей Ройтер и другие достойные люди – попадали под жесткие критерии художественной молодости. Курировать проект позвали Виктора Мизиано (стр. 36), комиссаром назначили Любу Шакс, искусство собрали подлинное, а вот истории (будьте осторожны!) наполовину выдуманные (стр. 34–89).
С новым 1989-м.

Александра Рудык,
главный редактор

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

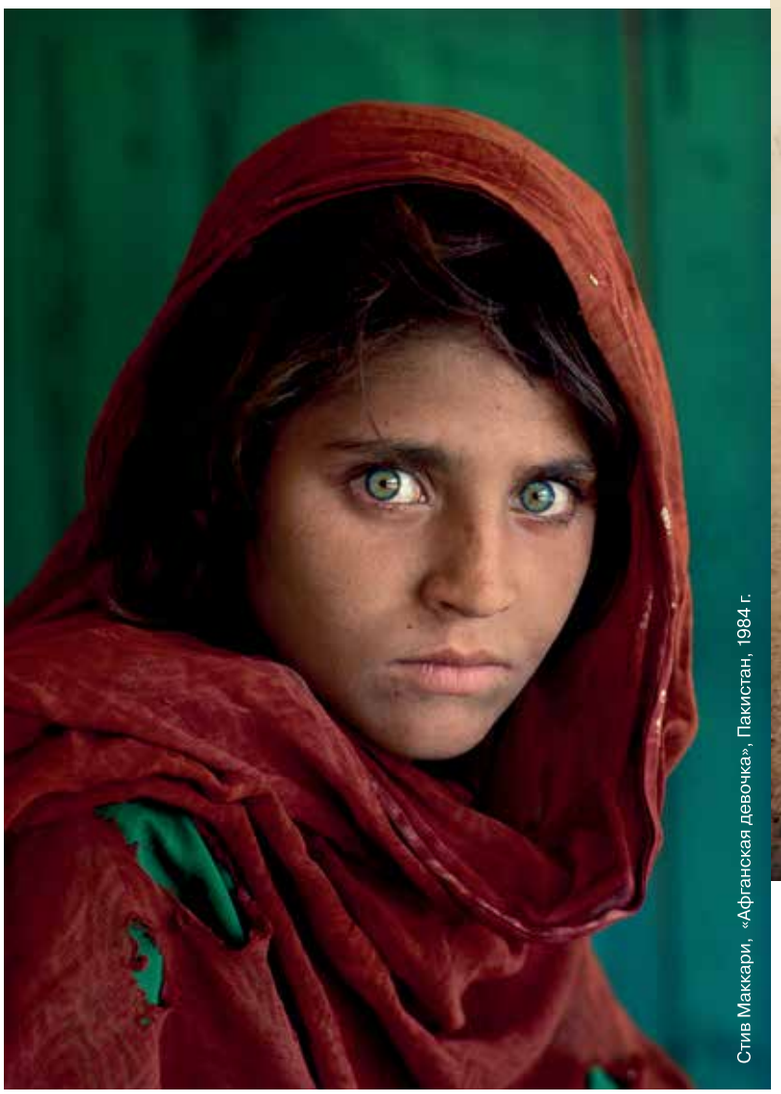
правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

при поддержке

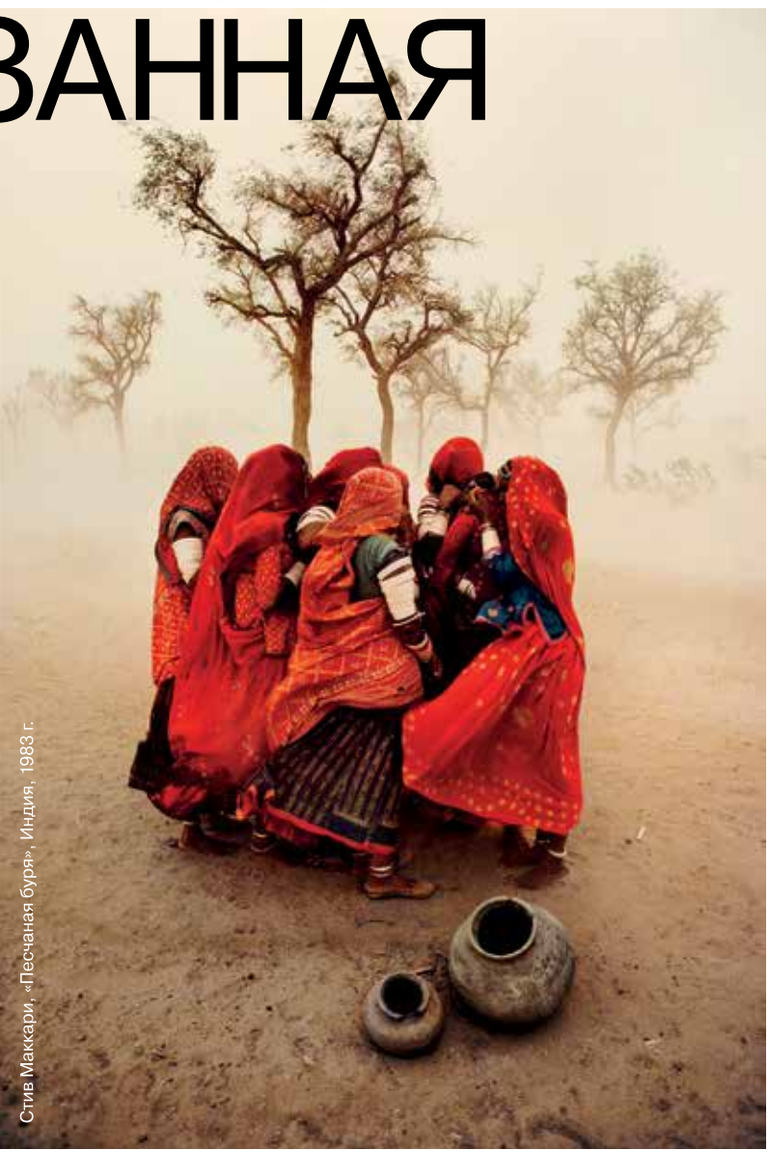
Государственный Эрмитаж

московский музей современного искусства
гоголевский бульвар, д.10
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

СТИВ МАККАРРИ НЕРАССКАЗАННАЯ ИСТОРИЯ



Стив Маккари, «Афганская девочка», Пакистан, 1984 г.



Стив Маккари, «Песчаная буря», Индия, 1983 г.

генеральный партнер проекта

BMW

Куратор: Дмитрий Озерков

4.7 — 2.9.18

стратегический медиапартнер проекта

Esquire

профильный медиапартнер проекта

ГАЗЕТА ОБ ИСКУССТВЕ
THE ART NEWSPAPER RUSSIA

медиапартнер проекта

the VANDERLust
www.thevanderlust.com

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЦЕСС

12 Анонсы. Музеи
16 Анонсы. Театр
18 Эти глаза напротив.
Беседа Арины Романцевич и Стива Маккарри
22 Вкус готики.
Евгения Гершкович
26 Мы назвали все звезды и планеты.
Беседа Александры Рудык и Андрея Сарабьянова

ТЕМА: 1-Я МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ МОЛОДЕЖНАЯ БИЕННАЛЕ

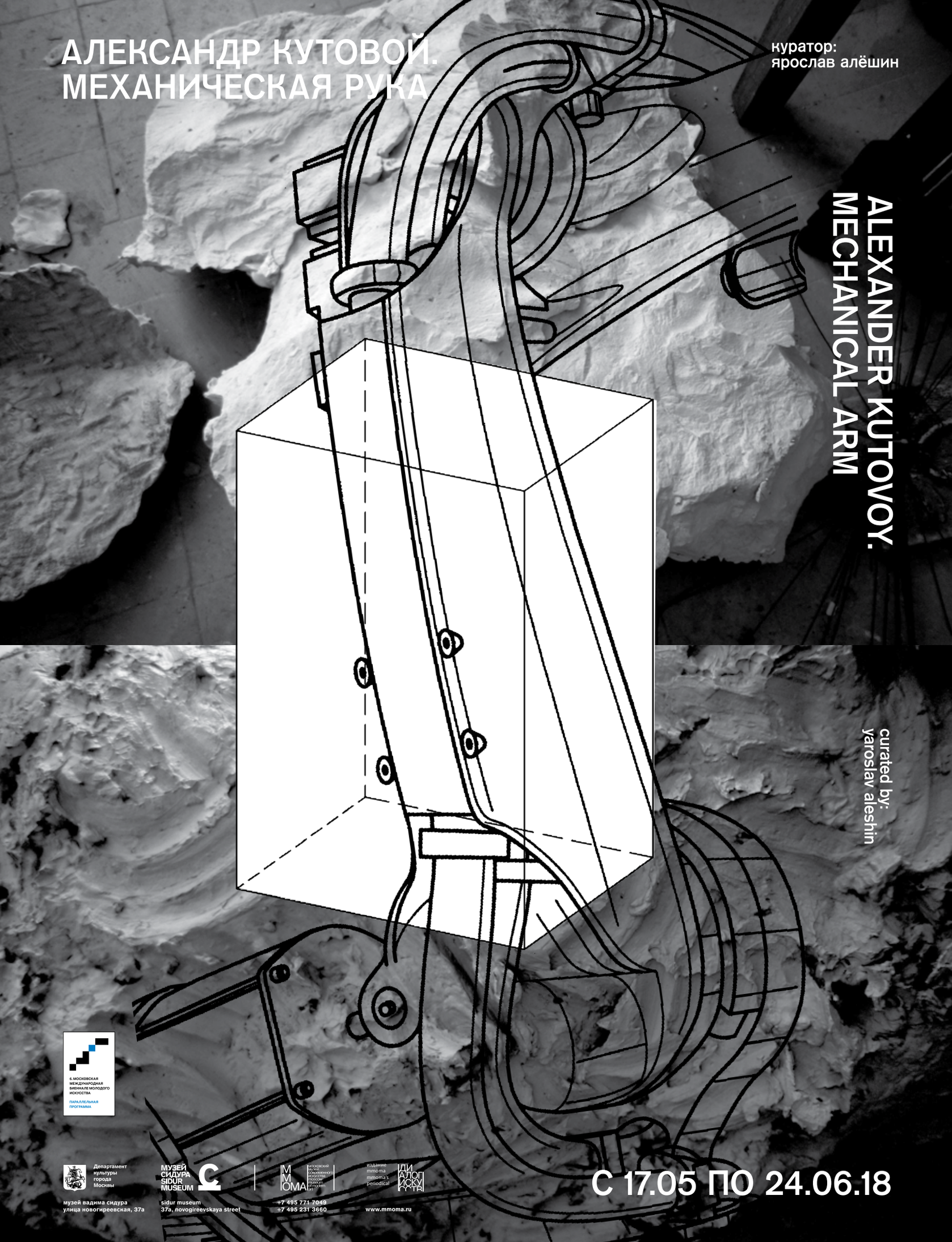
34 Предыстория
35 Невыносимая легкость бытия.
Художники основного проекта
36 Поэтика невесомости.
Виктор Мизиано
40 Вадим Захаров.
Елена Олихейко
42 Арсен Савадов, Георгий Сенченко.
Владимир Левашов
44 Пережауме
45 Константин Звездочётов
46 Тимур Новиков.
Андрей Хлобыстин
48 Энцо Кукки
49 Андрей Ройтер
51 Роб Шолте
52 Марк Тэнси
53 Алексей Шульгин
54 Анетт Лемье
55 Глеб и Игорь Алейниковы.
Екатерина Деготь
57 Перцы.
Екатерина Бобринская
59 Альфредо Пирри
60 Рональд Джонс
61 Илья Пиганов
62 Гюнтер Форг
63 Биргит Юргенсен
64 Мария Серебрякова
65 Барбара Блум
66 Анатолий Журавлёв
67 Кока Рамишвили
68 Мирослав Балка
69 Инспекция «Медицинская герменевтика».
Павел Пепперштейн
70 ИРВИН
71 Гибель богов. Художники параллельной программы
72 Никита Алексеев
74 Авдей Тер-Оганьян
77 Юрий Альберт
78 Герман Виноградов
80 Чемпионы мира.
Борис Матросов
81 Георгий Литичевский
82 Мухомор-40.
Беседа Ольги Турчиной и Владимира Мироненко
88 Три ленинградца готовы надраться. *Бенжамин Бухло*
89 Похоже, что сейчас время остановилось. *Свен Гундлах*

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

92 Станки, музыка, хайп.
Сергей Гуськов
96 Злая земля.
Нина Березницкая
98 Век Кончаловского в его мастерской.
Ирина Мак
102 Архетипы агрессии.
Нина Березницкая
104 Музыкальные фестивали Австрии.
Екатерина Первенцева

ОБЗОРЫ

110 Кирилл Гаршин.
Юлия Матвеева
118 Продолжается ли молодость после смерти?
Беседа Сергея Гуськова и Лукреции Калабро Висконти
124 Куратору на заметку.
Брюс Альтшулер
130 Кузьма Сергеевич Петров-Водкин.
К 140-летию со дня рождения.
Антон Успенский
136 Эпоха Рембрандта и Вермеера.
Шедевры Лейденской коллекции.
Марина Хайкина
140 Александр Кутовой.
Механическая рука.
Сергей Гуськов
144 Эрнст Барлах — Кете Кольвиц:
преодолевая существование.
В диалоге с русскими современниками.
Павел Герасименко
148 Новая Япония.
Арина Романцевич
150 13 Балтийская триеннале.
Александр Буренков
154 Арте повера. Творческий прорыв.
Павел Герасименко
156 Текучий город.
Арина Романцевич
158 Книжная полка Сергея Попова
160 Summary
164 Светская хроника
168 Поваренная книга художника.
Кухонный супрематизм.
Александр Шабуров


АЛЕКСАНДР КУТОВОЙ.
МЕХАНИЧЕСКАЯ РУКА
куратор:
ярослав алёшин
ALEXANDER KUTOVOY.
MECHANICAL ARM
curated by:
yaroslav aleshin
6. МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА
ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА
Департамент культуры города Москвы
МУЗЕЙ СИДУРА SIDUR MUSEUM
MMOMA
издание mmoma mmoma's periodical
ДИАЛОГИ ИСКУССТВА
С 17.05 ПО 24.06.18
музей вадима сидура
улица новогиреевская, 37а
sidur museum
37a, novogireevskaya street
+7 495 771 7049
+7 495 231 3660
www.mmoma.ru

ДИ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ДИ (Диалог искусств) распространяется по подписке в России и за рубежом, курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Электронную версию журнала и архив прошлых номеров смотрите и читайте на сайте www.di.mmoma.ru

На обложке: Александр Сержант.
Обложка журнала «Третья модернизация» №4–5, 1987–1988

В оформлении номера использованы шрифты Ирины Тархановой, рисунки Татьяны Щербины и тексты авторов из «Ракурса», приложения к журналу «Декоративное искусство СССР».

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.
© ДИ. Все права защищены

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ
82688 в каталоге «Газеты. Журналы»
70240 в объединенном каталоге «Пресса России»

ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ АГЕНТСТВА
По России: «Информ-Система», www.informsystema.ru
«Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», www.periodicals.ru

Журнал ДИ (Диалог искусств) зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций 7 ноября 2008 г.
ПИ №ФС77-33996

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства». Периодичность 6 номеров в год.
Тираж 1500 экз. Подписано в печать 28.05.2018

Отпечатано в типографии ООО «РПК "ЗЕТА-ПРИНТ"» 129626, Москва, Шоссейная ул., 90, стр. 1. Тел. +7 (495) 775-23-38. www.zetaprint.ru

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ
Манана Попова, Василий Церетели, Алексей Новоселов, Вероника Кандаурова, Юрий Копытов

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

главный редактор
Александра Рудык

зам. главного редактора
Нина Березницкая

редакторы
Светлана Гусарова
Сергей Гуськов

дизайнер
Дмитрий Дьяков

корректор
Александр Образумов

цветокорректор
Дмитрий Борков

менеджер по рекламе и распространению
Арина Романцевич

фотографы
Серги Шагулашвили
Александр Сухов

стажер
Анастасия Попова

перевод
Татьяна Ильина

над номером работали
Никита Алексеев
Юрий Альберт
Брюс Альтшулер
Александр Буренков
Герман Виноградов
Евгения Гершкович
Анатолий Журавлев
Константин Звездочетов
Алена Лапина
Анжела Латыпова
Георгий Литичевский
Ирина Мак
Борис Матросов
Юлия Матвеева
Дарья Масютина
Виктор Мизиано
Владимир Мироненко
Игорь Мухин
Павел Пепперштейн
Екатерина Первенцева
Илья Пиганов
Андрей Ройтер
Дмитрий Сарабьянов
Мария Серебрякова
Авдей Тер-Оганьян
Ольга Турчина
Антон Успенский
Марина Хайкина
Андрей Хлобыстин
Александр Шабуров
Алена Якимович

АДРЕС РЕДАКЦИИ
117049, Москва,
Гоголевский бул., 10
e-mail: di@mmoma.ru
www.di.mmoma.ru

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ
директора ММОМА
Зураба Церетели
руководителя отдела развития
Киру Сакарелью-Церетели

ГДЕ КУПИТЬ?

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
Гоголевский, 10
www.mmoma.ru

Сеть магазинов «Республика»
1-я Тверская-Ямская, 10
Цветной бул., 15, стр. 1
(ТЦ «Tsvetnoy Central Market», 1-й этаж)
Новый Арбат, 19
Мясницкая, 24/7, стр. 1 Красная площадь, 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Ленинградское ш., 16а, корп. 2 (БЦ «Метрополис»)
www.respublica.ru

Книжный магазин МСИ «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
www.garagemca.org

«Масорет». Еврейский музей и центр толерантности
Образцова, 11, стр. 1а
www.jewish-museum.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
БЦ «Новоспасский двор»
www.rusrealart.ru

Книжный магазин «Фаланстер»
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
www.falanster.su

«Порядок слов» в Электротеатре
Тверская, 23, фойе театра

«Порядок слов»
в «Перелетном кабаке»
Мансуровский, 10

ЦВЗ «Манеж»
Манежная пл., 1

«Москва»
Тверская, 8
www.moscowbooks.ru

Книжный магазин Московского музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5/25
www.muar.ru

Музей Анатолия Зверева (AZ)
2-я Тверская-Ямская, 20–22, стр. 2
www.museum-az.com

Серовин и Коров
Музей русского импрессионизма,
Ленинградский пр-т, 15, стр. 11

Книжный магазин РОСИЗО-ГЦСИ.
Зоологическая, 13
ВДНХ, павильон «Книги»
Проспект мира 119, корп. 516
www.knigi516.ru

Центр фотографии имени братьев Люмьер
Болотная наб., 3, стр. 1
www.lumiere.ru

Гостиница St Regis. Москва.
Никольская, 12

Гостиница «Рэдиссон Ройал, Москва»
Кутузовский проспект, 2/1, стр. 1

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Книжный магазин в Главном штабе, Государственный Эрмитаж
Дворцовая пл., 2

Музей и галереи современного искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
www.erarta.com

Сеть магазинов «Республика»
www.respublica.ru

«Порядок слов»
Наб. реки Фонтанки, 15
Наб. реки Фонтанки, 49а, на Новой сцене Александринки
www.wordorder.ru

Книжный магазин «Гараж» в Новой Голландии
Наб. Адмиралтейского канала, 2

«Подписные издания»
Литейный просп., 57

Книжный магазин «Фаренгейт»
Маяковского, 25

РАЗМЕЩЕНИЕ РЕКЛАМЫ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА
+7 (916) 131-36-61
arina@mmoma.ru

Журнал «Диалог искусств» в социальных сетях:

www.facebook.com/dimmoma

www.instagram.com/di_mmoma

#di_mmoma

ПОСВЯЩАЕТСЯ

АНДРЕЮ ТАРКОВСКОМУ

НОВЫЙ ПОЛЕТ НА СОЛЯРИС

РУССКОЕ НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Музей AZ
Фонд Франко Дзеффирелли
Флоренция, Площадь Сан Фиренце, 5

28.05 — 31.07

AZ MUSEUM

FAZ
FONDAZIONE ZEFFIRELLI ONLUS

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

COMUNE DI FIRENZE

РЕКЛАМА

6+

АВТОРЫ

БРЮС АЛЬТШУЛЕР
Директор программы музейных исследований в Высшей школе наук и искусств (Graduate School of Arts and Sciences) Нью-Йоркского университета, автор книг, посвященных искусству.

АЛЕКСАНДР БУРЕНКОВ
Куратор, сотрудник дирекции по региональному развитию РОСИЗО-ГЦСИ. Лауреат премии «Инновация-2017».

ИРИНА МАК
Журналист, арт-критик.

ВИКТОР МИЗИАНО
Искусствовед, теоретик современного искусства, куратор, основатель и главный редактор «Художественного журнала», автор публикаций и книг, посвященных современному искусству и кураторской практике.

ЕКАТЕРИНА ПЕРВЕНЦЕВА
Лингвист, руководитель проектов в сфере культуры.

ОЛЬГА ТУРЧИНА
Искусствовед, куратор, старший научный сотрудник научного отдела ММОМА.

АНТОН УСПЕНСКИЙ
Искусствовед, писатель, старший научный сотрудник Отдела новейших течений ГРМ.

МАРИНА ХАЙКИНА
Искусствовед, специалист по европейскому искусству XVII века.

БЕНДЖАМИН БУХЛО
Американский историк искусств и художественный критик.

винзавод
центр
современного
искусства

6. МОСКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ
БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО
ИСКУССТВА

СПЕЦИАЛЬНЫЙ
ПРОЕКТ

16+

ВИНЗАВОД
OPEN
8.06 — 8.07. 2018

ПОДДЕРЖКА ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ИНИЦИАТИВ В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ВЫСТАВКА
ЛЕКЦИИ
ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ
ПЕРФОРМАНСЫ

ЦЕХ КРАСНОГО / ЦЕХ БЕЛОГО / БОЛЬШОЕ ВИНОХРАНИЛИЩЕ
ВИНТАЖНЫЙ ЗАЛ
4-Й СЫРОМЯТНИЧЕСКИЙ ПЕР., 1/8 СТР. 6
WINZAVOD.RU

реклама

МАММ
БАЗА
ИПСИ ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
OPEN STUDIOS
ШР
британская высшая школа дизайна
HSE ART AND DESIGN SCHOOL

ПРОЦЕСС

АНОНСЫ

СТИВ МАККАРРИ В MMOMA

ГОТИКА В ЦАРИЦЫНО

«СОЛЯРИС» ВО ФЛОРЕНЦИИ

Франсиско Инфанте. Проект системы «Плод». 1971. Бумага, темпера

АНОНСЫ

ДО 30 ИЮНЯ

ДВЕСТИ ЖЕНЩИН, КОТОРЫЕ ИЗМЕНЯТ ВАШЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О МИРЕ

Галерея Pen + Brush
Нью-Йорк, 29 East 22nd Street
Проект BMW Group — выставка и книга — посвящен женщинам из разных стран, знаменитым и обычным, рассказывающим о своей жизни. В личных историях героини поднимают проблемы социокультурного равенства и прав женщин, Среди них, например, Винни Мадикизела-Мандела, борец за свободу в Южной Африке, Джиллиан Андерсон, актриса и активистка.

ДО 15 ИЮЛЯ

РОДЧЕНКО И СТЕПАНОВА. ФУТБОЛ

ГМИИ им. А.С. Пушкина
Волхонка, 12
Супруги Александр Родченко и Варвара Степанова и футболом увлекались вместе. Работы Родченко, посвященные футболу, наполнены экспрессией, передают спортивный азарт. Костюмы для футболистов Степановой отличаются лаконичными формами и контрастными цветовыми сочетаниями.

ДО 22 ИЮНЯ

ПЕТРУШЕСТВИЕ

ММОМА
Гоголевский, 10/4
Кураторы предлагают посмотреть на творчество Людмилы Петрушевской как на явление, выразившее эпоху 1960-х. Работы Михаила Рогинского, Виктора Пивоварова и Игоря Мухина помогут понять время и людей, о которых она писала.

ДО 10 ИЮЛЯ

THE GREAT ESCAPE. NEW PAINTING FROM BERLIN

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1/6
Художников, за плечами которых многочисленные международные биеннале и выставки, объединяет живопись на стыке фигуратива и абстракции, восстания и смирения, вещественности и нематериальности. Их художественные высказывания строятся вокруг темы побега и послевоенной травмы.

ДО 15 ИЮЛЯ

ОСТОРОЖНО, ДЕТИ!

Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков
Санкт-Петербург, Грибоедова, 103
Для тех, кто привык смотреть на детство сентиментально-восторженными глазами: художники видят детей по-разному. В выставке участвуют более 110 авторов. Каждый воспринимает нежный возраст по-своему.

ДО 24 ИЮНЯ

АЛЕКСАНДР КУТОВОЙ

ММОМА / Музей Вадима Сидура
Новогиреевская, 37А
Отправная точка проекта — письмо Йозефа Бойса об открытии скульптуры Сидура «Памятник погибшим от насилия». Александр Кутовой предложил местным жителям взаимодействовать с пространством выставки как с зоной творческой автономии и демократии, вместо привычных отношений иерархии и дисциплины. Рецензия на выставку на стр. 140.

ДО 15 ИЮЛЯ

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ. WELCOME TO PARADISE, UNDER THE GOLDEN SKIES

Galerie Iragui
Мал. Полянка, 7, стр. 5
«Я сегодня не хочу в Чатанугу, в Монако мне ни к чему, даже в Nothing, Arizona, меня не тянет. Нет, мне хочется в рай. Туда, где птицы в ангельском согласии щебечут, каркают, вопят и поют. Где над миром царствуют небеса, пронизанные золотым фаворским светом. На меньшее я не согласен». Ну а мы хотим в рай Никиты Алексеева. Похоже, это лучший из раев.

ДО 22 ИЮЛЯ

ИСКУССТВО 2000-Х

Новая Третьяковка
Крымский Вал, 10
Организаторы назвали выставку «первым опытом музейного осмысления художественных процессов в российском искусстве начала XXI века». Часть работ — недавние поступления в фонды ГТГ, другие — из частных коллекций. Специально для выставки воссоздано несколько инсталляций. Аудиогид озвучили сами художники.

ДО 22 ИЮЛЯ
ИВАТА НАКАЯМА МОДЕРНИЗМ В ЯПОНСКОЙ ФОТОГРАФИИ

МАММ
Остоженка, 16
Ивата Накаяма (1895–1949) – звезда японской фотографии XX века. Познакомившись с американским и европейским искусством, Накаяма решил не подражать ему, а создать нечто принципиально новое, «заставлял фотобумагу лучиться невиданным великолепием».

ДО 16 АВГУСТА
АРТЕ ПОВЕРА. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОРЫВ

Эрмитаж
Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2
В главном дворце России показывают «бедное искусство». Куратор Дмитрий Озерков представит работы Джованни Ансельмо, Алигьеро Боэтти, Пьера Паоло Кальцолари, Янниса Кунеллиса, Джузеппе Пеноне, Микеланджело Пистолетто и других в окружении имперской роскоши, с которой и пыталось бороться arte povera. Подробнее на стр. 154.

ДО 2 СЕНТЯБРЯ
BANKSY

ЦДХ
Крымский Вал, 10
Работы английского стрит-артиста, политического активиста и самого таинственного персонажа современной арт-сцены Бэнкси. Эскизы, принты, куски стен, оригинальные арт-объекты заняли весь ЦДХ. Работы предоставили галерея Lilley Fine Art, музеи современного искусства и частные собрания.

ДО 31 ИЮЛЯ
НОВЫЙ ПОЛЕТ НА СОЛЯРИС

Фонд Франко Дзеффирелли
Флоренция, Дворец Сан-Ференце
Завершающий проект выставочной трилогии, посвященной А. Тарковскому. На этот раз разговор пойдет о «Солярисе», вернее об искусстве, которое находится на станции. У Тарковского на стенах висели шедевры западноевропейского искусства и «Троица» Рублева. Какие работы отправились в «Новый полет на Солярис», можно узнать из интервью с куратором выставки Андреем Сарабьяновым на стр. 26.

ДО 26 АВГУСТА
ОКНА В РОССИЮ. ШЕДЕВРЫ СЕМИ ПОКОЛЕНИЙ

ИРРИ
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Совместный проект ИРРИ и Третьяковской галереи с полотнами А. Дейнеки, Г. Коржева, С. Герасимова и других проехал в 2017 году через всю Россию и наконец вернулся в Москву. Работы объединены романтическим мотивом окна, восходящим к эпохе Возрождения. Аскетичный советский быт и трудовые будни не мешали героям картин время от времени мечтать у распахнутой оконной рамы.

ДО 9 СЕНТЯБРЯ
СОТЫЙ АПРЕЛЬ

Рабочий и колхозница
Пр. Мира, 123Б
В. Маяковский предстает как человек, лирический герой и классик, образ которого не полон без свидетельств жизни поэта. Показывают 100 экспонатов из собрания музея В.В. Маяковского: знаменитый футуристический бант, ранние фотографии, рукописи, портреты работы Веры Шехтель, шаржи Кукрыниксов и Бориса Ефимова.

ДО 6 АВГУСТА
ФАБРИЦИО ПЛЕССИ. ДУША КАМНЯ

ГМИИ им. А.С. Пушкина
Волхонка, 12
Выставка-интервенция: в пространстве постоянной экспозиции разместились 16 видеоскульптур, ведущих диалог с произведениями из Цветаевской коллекции слепков. Например, в цифровом виде воссоздана фреска из «Зала гигантов» в Мантуе.

ДО 2 СЕНТЯБРЯ
NOOR. ИДИ И СМОТРИ

Центр фотографии им. братьев Люмьер
Болотная наб., 3, стр. 1
Участники международного фотоагентства NOOR фиксируют на камеру военные конфликты, техногенные и природные катастрофы, политические протесты. Сейчас в агентстве 16 фотографов со всего мира. На выставке в Москве документация жизни Нью-Джерси Нины Берман, Нигерия Кадира ван Лохёйзена и репортажи Юрия Козырева из стран Ближнего Востока.

ДО 15 СЕНТЯБРЯ
АРХИТЕКТУРА. ОБРЕЧЕННЫЕ НА ОПТИМИЗМ

ЦСИ «Заря»
Владивосток, пр. 100-летия Владивостока, 155, к. 2
Кураторское прочтение Марией Фадеевой истории архитектуры. В фокусе XX и начало XXI века. В экспозиции уникальные архивные материалы, инсталляции, макеты, живопись и графика архитекторов.

ДО 19 СЕНТЯБРЯ
ИМПРЕССИОНИЗМ В АВАНГАРДЕ

Музей русского импрессионизма
Ленинградский пр., 15, стр. 11
Случился бы российский авангард начала XX века без живописных открытий импрессионизма? На выставке становится ясно, почему живопись французских импрессионистов и постимпрессионистов – трамплин для революционных работ Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Казимира Малевича, Петра Кончаловского, Роберта Фалька и многих других.

8 ИЮНЯ – 15 ИЮЛЯ
ВЕДУТСЯ РЕВОЛЮЦИОННЫЕ РАБОТЫ

Стратегический проект 6 Московской международной биеннале молодого искусства
Гоголевский, 10/2
Сегодня агрессия в цифровой сфере остается скрытой под дискурсами демократизации и свободного доступа к информации. Куратор Барбара Куэто исследует виртуальную сферу в надежде на восстановление свободы воли.

9 ИЮНЯ – 1 ИЮЛЯ
НАИВ...НО: ПИРОСМАНИ И КОМПАНИЯ

Музей-диорама
Воронеж, Ленинский проспект, 94
Как и ранее в Москве, представят творчество мэтров современного искусства в едином пространстве с наивистами, чтобы подчеркнуть общность их сюжетных мотивов, стилистик и тем. В рамках VIII международного Платоновского фестиваля искусств.

7 ИЮНЯ – 2 СЕНТЯБРЯ
ИДЕАЛЬНЫЙ ВОЗРАСТ

Специальный проект 6 Московской международной биеннале молодого искусства
Образовательный центр ММОМА, Музей AZ
Ермолаевский, 17
2-я Тверская-Ямская, 20-22
Выставка посвящена переживанию возраста и его осмыслению в российском искусстве XX-XXI веков. На Ермолаевском обыграют традиционный сюжет «трех возрастов» и соответствующие ему сюжеты. Для Музея AZ будут созданы три site-specific инсталляции во внутреннем дворике и на крыше.

8 ИЮНЯ – 8 ИЮЛЯ
ВИНЗАВОД.OPEN

ЦСИ «Винзавод»
4-й Сыромятнический пер., 1/8
Фонд поддержки современного искусства «Винзавод» открывает выставочную и образовательную программу Винзавод.Open. Ее задача – сделать образование в искусстве открытой и доступной системой. Выставки подготовили Британская высшая школа дизайна, Институт «База», Школа дизайна НИУ ВШЭ, Школа Родченко, ИПСИ и «Открытые студии на Винзаводе». В программе лекции, перформансы, разговоры об искусстве.

9 ИЮНЯ – 22 ИЮЛЯ
СПАСИБО, ПОЖАЛУЙСТА, ИЗВИНИ

Стратегический проект 6 Московской международной биеннале молодого искусства
ГЦСИ, *Зоологическая, 13, стр. 2*
Куратор Евгения Чайка вместе с десятком художников напоминают, что, прячась за иконки эмоций в смартфоне, не нужно забывать о словах, вынесенных в название проекта. В экспозиции, где воссоздано домашнее пространство, зрители ходят по кругу, исследуя пределы собственной и художнической искренности.

7 ИЮНЯ – 7 АВГУСТА
АБРАКАДАБРА

Основной проект 6 Московской международной биеннале молодого искусства
Рассвет, Столярный пер., 3, к. 1
Куратор Лукреция Калабро Висконти предложила тему «Абракадабра», что отсылает к древнему заклинанию и к диско-хиту Стива Миллера, популярному в 1980-е. Метафорой проекта станет танцпол, где участники одновременно и развлекаются, и взаимодействуют самым неожиданным образом.

8 ИЮНЯ – 2 СЕНТЯБРЯ
КАК ОТДОХНУЛИ? КАФЕ «ВРЕМЕНА ГОДА» С 1968 ГОДА

МСИ «Гараж»
В 2018 году кафе «Времена года», зданию, в котором сегодня размещается «Гараж», исполнилось 50 лет. Музей отметит юбилей, вольно реконструировав фрагмент кафе, ранее известного благодаря виду на гигантское колесо обозрения. Зрителей ждут концерты, театральные постановки и стендапы.

16 ИЮНЯ – 4 НОЯБРЯ
MANIFESTA 12

Палермо
Кочующая по городам и странам биеннале в этом году обосновалась в Палермо. Миграция и изменение климата, этнокультурное многообразие, либеральные ценности – этим вопросам будут посвящены выставки, дискуссии и кинопоказы. Наш мир подобен «планетарному саду» (так его описал ботаник Жиль Клеман), и человечество-садовник несет за него ответственность.

3 ИЮЛЯ — 2 СЕНТЯБРЯ
СТИВ МАККАРРИ. НЕРАССКАЗАННАЯ ИСТОРИЯ

ММОМА
Гоголевский, 10

Фотограф, показывая военные конфликты, исчезающие народы, древние традиции и современный мир, фокусируется на отдельной человеческой истории. Выставка исследует его творческий метод на основе рабочей документации и архивных материалов. Интервью на стр. 18.

19 ИЮЛЯ — 5 АВГУСТА
ТОЧКА ДОСТУПА

Летний фестиваль искусств
Санкт-Петербург
Единственный в городе фестиваль, который через практику театра, современного искусства и паблик-арта исследует город и предлагает зрителю новый опыт восприятия и коммуникации с пространством. Прогрессивные, смелые спектакли и актуальное искусство показывают там, куда в обычное время невозможно попасть.

12 АВГУСТА — 30 СЕНТЯБРЯ
ФАБРИКА СЧАСТЛИВЫХ ЛЮДЕЙ

ММОМА
Гоголевский, 10/2
Парку Горького этим летом стукнет 90. А как хорошо сохранился! Секрет молодости — в постоянном обновлении. Об этом расскажет выставка, построенная на приемах сценографии. Экспозицию проектируют театральные художники и сценографы лаборатории Дмитрия Крымова.

4 ИЮЛЯ — 19 АВГУСТА
МАСТЕРСКАЯ 2018

ММОМА
Тверской, 9
На этот раз традиционная выставка выпускников Школы современного искусства «Свободные мастерские» расширит границы. В ней примут участие работы молодых художников со всей России.

20 ИЮЛЯ — 5 АВГУСТА
ФЕСТИВАЛЬ «ВДОХНОВЕНИЕ»

ВДНХ
В этом году тема фестиваля — театр. Кураторы Роман Должанский и Ингеборга Дапкунайте покажут на всей территории ВДНХ театрализованные представления из разных уголков мира. Так, 1 августа французский театр Les Plasticiens Volants представит шоу «Космическая одиссея», во время которого землю и небо заполонят гигантские фигуры.

30 АВГУСТА — 17 ОКТЯБРЯ
III БИЕННАЛЕ ИСКУССТВА УЛИЧНОЙ ВОЛНЫ АРТМОССФЕРА

ЦСИ «Винзавод»
4-й Сыромятнический переулок, 1/6
Тема этого года — OFFLINE, усталость от информационных технологий. Биеннале предложит посмотреть на реальность без смартфона. Поэтому не стоит делать селфи на выставке и рассылать их друзьям. Дадим всем отдохнуть. Художники до 20 июня могут подать заявку на участие на info@artmossphere.ru.

4 ИЮЛЯ — 9 СЕНТЯБРЯ
ИНСТИТУТ «БАЗА»

ММОМА / Музей Вадима Сидура
Коллективная выставка студентов «Базы» продолжит линию групповых выставок-исследований и обратится к теме «художественного объекта». Проект выявляет смысловые границы этого понятия в актуальном художественном контексте, а также ищет взаимосвязи современных практик с историческими традициями отечественного неофициального искусства XX века.

21 ИЮЛЯ
ФЕСТИВАЛЬ «ФОРМА»

Заброшенная военная база
1-я Рыбинская, 1

Седьмое издание фестиваля: международная программа, множество сцен, музыка, театр, перформансы, сайт-специфик проекты. Эргономика + метафизика = DIY, арт-андерграунд, уличное искусство, тотальная независимость, мобильность и свобода во всех аспектах. Такое нельзя пропустить.

4 СЕНТЯБРЯ — 14 ОКТЯБРЯ
СВЕТА ШУВАЕВА

ММОМА
Тверской, 9
Подготовленная совместно с Smart Art выставка станет тотальной сайт-специфик инсталляцией, которую художница создаст непосредственно на площадке музея. Основной материал — бумага, из нее Света построит свой непрочный мир: стены, пол, мебель и другие объекты. Собираясь в музей, не забудьте надеть бумажную курточку за 4 сольдо.

АНОНСЫ ТЕАТР

10, 11 ИЮНЯ

ПОЛДЕНЬ. ДЕМОНСТРАЦИЯ 25 АВГУСТА 1968 ГОДА

Пять театральных режиссеров из Москвы и Санкт-Петербурга покажут пять эскизов спектаклей об акции протеста 25 августа 1968 года и судебном процессе над демонстрантами, предложат подумать, как говорить об историческом событии на языке современного театра. Художественное исследование организовано InLiberty при поддержке Гоголь-центра и Gogol School.

Театр.doc
Малый Казенный пер., 12

21 ИЮНЯ

КОНАРМИЯ

Мастерская Брусникина

Режиссер Максим Диденко
Максим Диденко превратил рассказы Исаака Бабеля в балет-оратории, собранную из электронной музыки Ивана Кушнира, ансамблевого пения, аллегорических «оживших картин» и драматических отрывков. Все это для изучения причин революции и войны, деструкции и обесценивания привычного мира, в котором уже не найти опоры.

Театр «Практика»
Большой Козихинский пер., 30

14 ИЮНЯ

СОВРЕМЕННЫЙ КОНЦЕРТ ИЮЛЬАНСАМБЛЬ (Мастерская В. Рыжакова)

Режиссер Виктор Рыжаков
Хиты прошлых лет рассказывают историю с 1910-х до наших дней без слов, но с музыкой. Каждое десятилетие рождает новый стиль, каждое политическое потрясение – протест. Протест рождает субкультуру, которая формирует новую музыку. И так по кругу.

Центр им. В.С. Мейерхольда
Новослободская, 23

23 ИЮНЯ

ВОЙНА БЛИЗКО

Режиссер Елена Гремина
Спектакль не про войну, а про предчувствия, ощущения и переживания. В основе три текста: первый – дневник из Луганска, присланный в Театр.doc обычным горожанином. Второй – «Ваши голоса» Марка Равенхилла про манипуляцию и промывание мозгов. «Помолвка» – документальные материалы судебного дела Олега Сенцова, Александра Кольченко, Геннадия Афанасьева и Алексея Чирния.

Гоголь-центр
Казакова, 8

29 ИЮНЯ
ЗЛОЙ СПЕКТАКЛЬ

Режиссер Алексей Янковский
Третий моноспектакль из триптиха по пьесам Клима в исполнении Татьяны Бондаревой. Драматург, режиссер и актриса исследуют тему предательства как основы зла. Точкой отсчета становится образ Иуды. Латвийская актриса не боится встречи с тьмой внутри себя и современной девальвации понятий о добре и зле.

Электротеатр Станиславский
Тверская, 23

30 ИЮНЯ
ПУШКИН И ДЕНЬГИ

Режиссер Анастасия Патлай
Спектакль-прейскурант, сколько во времена Пушкина стоили рюмка, крепостной мальчик, одна строка «Евгения Онегина», аренда квартиры, платье невесты, дуэльные пистолеты, обед в придорожном трактире. И что мог себе позволить Пушкин на жалование в пять тысяч рублей в год.

Театр.doc
Малый Казенный пер., 12

3, 4, 5, 6 ИЮЛЯ
СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ
В. Шекспир

Режиссер Кирилл Серебренников
Спектакль-путешествие: зрители блуждают по полному опасностей лесу вместе с персонажами. Шекспировский текст монтируется с прозаическими вставками драматурга Валерия Печейкина — герои как бы попадают на прием к психоаналитику. Спектакль балансирует между страшным и смешным, разными жанрами и временами.

Гоголь-центр
Казакова, 8

29 ИЮНЯ
БААЛ

Режиссер Иван Комаров
Пьесу «Баал» Брехт написал в 1918 году, будучи санитаром на фронте. Баал — бог солнечного света, сотворитель мира. Он талантлив и аморален: алкоголик, бабник и убийца. Может ли он возникнуть и нужен ли в 2018 году такой герой? Стоит ли свобода цены, которую платят за нее вольнолюбивые люди? Такие вопросы задает этот спектакль-трагифарс.

Центр им. В.С. Мейерхольда
Новослободская, 23

30 ИЮНЯ
БЫ
Спектакль сослагательного наклонения

Режиссер Дмитрий Соколов
История ответа на вопрос: «Кем бы я был, если бы не был собой?» Автор пьесы и режиссер Дмитрий Соколов покажет, как мы делаем выбор и к чему это приводит.

Театр «Практика»
Большой Козихинский пер., 30

12 ИЮЛЯ
ПРОЗА
Опера Владимира Раннева по прозе Юрия Мамлеева и Антона Чехова

В основе спектакля тексты Мамлеева и Чехова — самых бескомпромиссных русских реалистов. Композитор Владимир Раннев трактует рассказ Мамлеева «Жених» и фрагменты повести Чехова «Степь» как историю одного героя. Хор Электротеатра и анимация Марины Алексеевой на равных участвуют в постановке.

Электротеатр Станиславский
Тверская, 23

ИНТЕРВЬЮ: Арина Романцевич

ЭТИ ГЛАЗА НАПРОТИВ

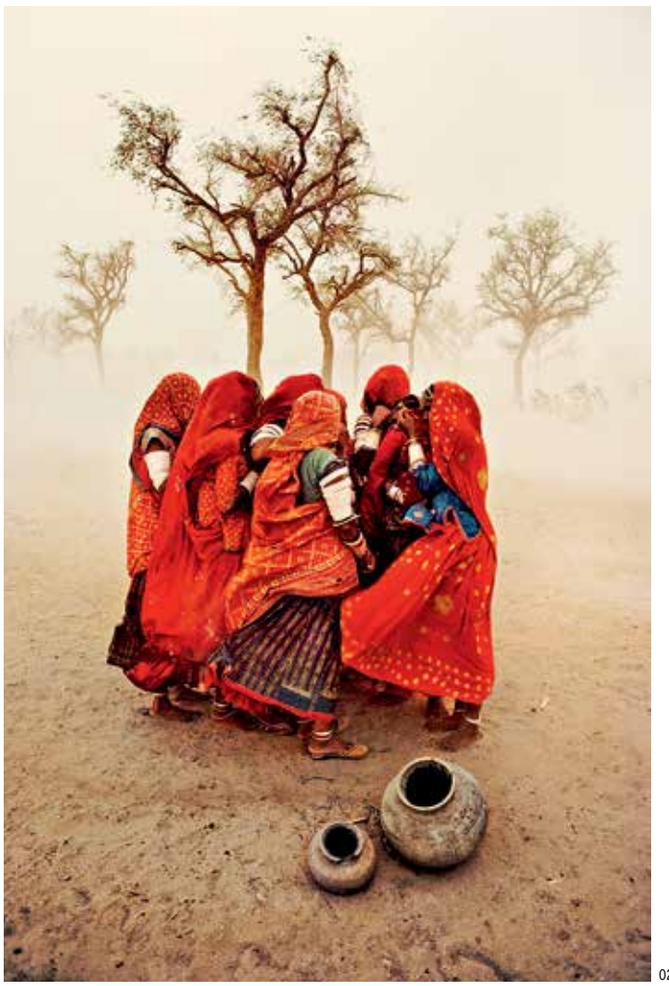
01

Стив Маккарри — создатель знаменитых репортажных снимков. В Москву он везет выставку «Нерассказанная история». Фотограф живет словно в приключенческом фильме: он тонул, в него стреляли, его арестовывали, он видел своими глазами войну и смерть. Арина Романцевич расспросила Стива об эмоциональной стороне его работы.

ММОМА, Гоголевский, 10
3 июля — 2 сентября

Арина Романцевич. Стив, вас наверняка все время спрашивают, было ли вам страшно, когда вы встречались со смертью лицом к лицу. А что может испугать вас в обычной жизни?
Стив Маккарри. Может быть, заболеть малярией в поездке. Да, я боюсь заболеть во время экспедиции, как бы странно это ни звучало. В первую очередь потому, что я не смогу работать, ну и не везде можно найти нормальную больницу.

АР: Расскажите, пожалуйста, историю встречи с героем какого-нибудь снимка.
СМ: В Афганистане я как-то встретил мальчика, вероятно, лет 13, но он уже был солдатом. Это произвело странное и страшное впечатление. Его лицо выглядело намного взрослее, не соответствовало возрасту. Я вспоминаю его снова и снова. Кстати, я встретил его в Афганистане два года назад, он повзрослел, но лицо не изменилось.



02

СТИВ МАККАРРИ

Американский фотожурналист, удостоившийся золотой медали Роберта Каппы как лучший зарубежный фоторепортер. Его самый знаменитый снимок – портрет «Афганской девочки» в июне 1985 года попал на обложку National Geographic. Всемирная организация по правам человека Amnesty International тиражировала и воспроизводила это изображение на своих брошюрах, плакатах и календарях сотни раз. В январе 2002 года, спустя 17 лет после того, как был сделан снимок, National Geographic организовал экспедицию для поиска «девушки с зелеными глазами». Она была найдена недалеко от афганско-пакистанской границы. За это время Шарбат Гула – героиня снимка – вышла замуж и родила четверых детей. Маккари и National Geographic помогли семье с лекарствами, купили дочери Шарбат Гулы швейную машинку и создали в честь нее благотворительное общество «Фонд афганских девушек», которое призвано обеспечивать женщин в Афганистане достойным образованием. Легендарный снимок тоже приехал на выставку в Москву.

01 Стив Маккарри. Мальчик в полете. Джодпур, Индия. 2007
02 Пыльная буря. Раджастан, Индия. 1983
03 Портрет фотографа. Кабул, Афганистан. 1992

Я боюсь заболеть во время экспедиции, как бы странно это ни звучало

АР: Как вы могли бы охарактеризовать себя?
СМ: Я тот, кто хочет познать мир. Для меня самое важное – это путешествия: в Россию, Индию, Китай... Там я встречаю людей, узнаю их культуру, характеры, традиции. Мне очень нравится делиться впечатлениями с моей семьей – женой и дочерью, с которыми мы часто странствуем вместе. Это здорово, что вы смотрите с разных точек зрения на одну и ту же сцену.

АР: Вам нравится, когда вас фотографируют?
СМ: Да, с этим нет проблем!

АР: Что самое важное в вашей работе?
СМ: Рассказывать истории о разных странах, о жизни, про которую мой зритель, быть может, и не слышал вовсе. Еще меня радует, когда мой рассказ вдруг как-то помогает герою. О нем узнают, его жизнь меняется.

АР: Что думаете по поводу выставки в Москве сейчас, в период напряженности в отношениях между нашими странами?
СМ: Для меня важнее мой личный опыт пребывания в России, а не текущая политическая ситуация. Все время путешествий по вашей стране было невероятно позитивным. Я много общался с русскими, вместе с ними ездил по стране. От очередной поездки, тем более с выставкой, я ожидаю только положительных впечатлений. Так что выставка в ММОМА – повод для гордости! [ДИ]

03

ТЕКСТ: Евгения Гершкович

ВКУС ГОТИКИ

Императорская резиденция Царицыно – единственный в мире ансамбль, целиком выдержанный в готическом стиле. Историк искусства Сергей Хачатуров, чей научный интерес лежит в области поисков следов готического вкуса в русской художественной культуре, вновь выступил куратором проекта о связи архитектуры, театра, видеоарта и других жанров современного искусства.

Большой дворец музея-заповедника «Царицыно»
24 июля – 24 сентября

Мастер по части многоуровневой интерпретации сюжета в рамках заданной готической темы, в «кармане» которого всегда найдутся интригующие рифмы, Сергей Хачатуров переключает регистры восприятия, превращает проекты в сюиты, выстраивает их в циклы. «Гипноз Пространства» станет третьей выставкой куратора в Царицыно.

Две предыдущих реализованы им в 2016-2018 годах в Малом дворце усадьбы — «Ожившая пьеса императрицы» и «ПризракрыЦАРЬ». Если в первых двух частях цикла рассуждения велись в основном о готической литературе XVIII века, то в фокусе открывающейся выставки — воображаемая (эфемерная, «бумажная») архитектура. На этот раз куратор замахнулся на грандиозное и весьма сложное для укрощения пространство башни Большого дворца, главной постройки Матфея Казакова.

Куратор ставит вопросы: как мир воображаемой архитектуры конструировал творческое сознание людей прошлого? Что есть архитектурная фантазия в измерении современного человека? Будет ли она близка ему или же так и останется пыльной рухлядью, набором старого реквизита, способного вызывать интерес лишь у археологов и историков искусства?

Свое начало бумажная архитектура берет в театрах ренессансной Италии — именно там в первой половине XVI века при оформлении сцены начали применяться перспективные изображения условных площадей и улиц, на фоне которых разыгрывалось действие. Театральное происхождение воображаемой архитектуры продиктовало структуру экспозиции, которая обходит стороной хронологический принцип. «Гипноз пространства», как признается Хачатуров, проект экспериментальный. И задуман не как хрестоматия, но как путешествие, которое свяжет век восемнадцатый с киберпространствами сегодняшнего дня. Как перформанс, где барокко узнает себя в виртуальной реальности.

Архитектором выставки выступает Степан Лукьянов, ведущий художник наиболее отзывчивого к экспериментам Электротеатра Станиславский. Он создает конструкции внутри конструкции, систему различных модулей для экспонирования объектов, которые в свою очередь превратятся в лабиринты для скитаний заинтригованных зрителей.

Круговая анфилада из одиннадцати залов начнется со своего рода «замкового камня» экспозиции, гравюры основателя бумажной архитектуры Джованни Баттисты Пиранези «Ихнография, или План Марсова поля в античные времена» (1757) из ГМИИ им. А.С. Пушкина. «С одной стороны, это плод археологических фантазий XVIII века, реконструкция древнеримской античности, с другой — парафраз фильма Тима Бёртона «Марс атакует», — поясняет куратор. «Если взглянуть на планы форумов и храмов, предложенных Пиранези, окажется, что они не имеют ничего общего с реальной римской античностью. Это фантастическое пространство с космодромами летающих тарелок».

Театральный декоратор Пьетро ди Готтардо Гонзаго в своем трактате «Музыка для глаз и театральная оптика» первым сделал довольно радикальное заявление: бумажная и театральная архитектура имеет право быть актером собственного театра. Не нужны ни артисты, ни режиссер, достаточно строить действие просто сменой декораций. Образец подобного спектакля был продемонстрирован в 1818 году в театре графа Шереметева в Архангельском. Представление состояло из двенадцати смен декораций (из них сохранились четыре — «Храм», «Таверна», «Тюрьма», «Мраморная галерея»). Графическим листам Гонзаго, предоставленным Государственным научно-исследовательским музеем архитектуры имени А.В. Щусева, будет посвящен зал «Пропилеи».

Один из ключевых разделов выставки Opera Seria займет три зала. «Серьезная опера» XVII–XVIII веков предполагает исторический или мифологический сюжет, речитативы, виртуозные арии и действия в роскошных декорациях. Наряду с подлинными эскизами XVIII века театральных сценографов Галли да Бибиена, Джузеппе Валериани присутствуют высказывания современных художников на тему старинного театра. Владимир Карташов из Новосибирска (зал «Киберба-рокко») создаст парафраз темы старинных сценических иллюзий с пещерами, замками,

01 Пьетро ди Готтардо Гонзаго. Эскиз для театральной постановки. 1970-е

тайниками и сокровищницами, этакий лабиринт из фигур-обманок героев компьютерных игр. Василий Сумин, ученик Аристарха Чернышева и Алексея Шульгина, представит визуальную сценографию на большом экране.

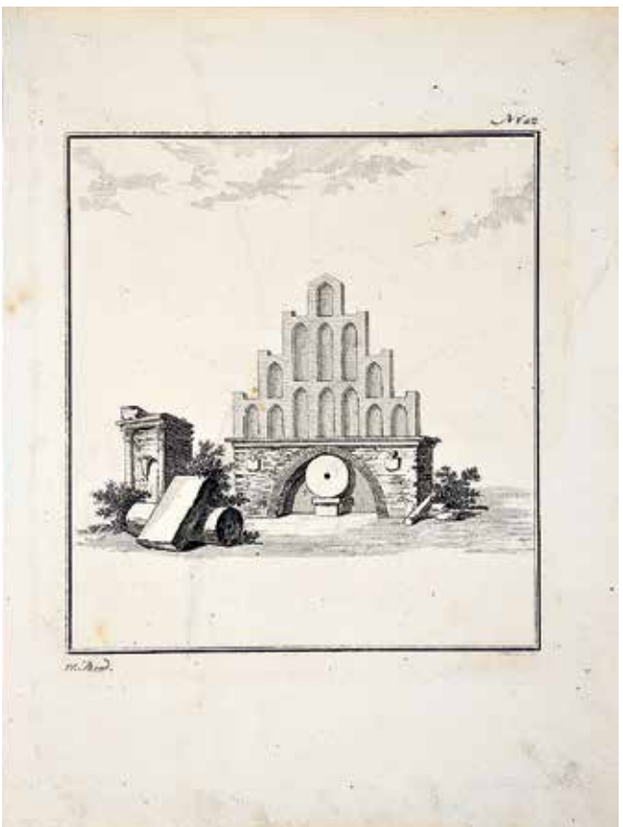
Тут же покажут записанную на видео мини-оперу про архитектуру и Канта в исполнении артистов театра Июльансамбль (композитор Ираида Юсупова, режиссер Андрей Сильвестров, либретто Ури Гиршович). В той же части экспозиции появятся мистические пейзажи древней Киммерии кисти Константина Богаевского (из коллекции А.Н. Севастьянова).

Тема Храма как пространства универсума знаний раскроется через астрономию, астрологию, карты и старинные атласы XVII–XVIII (коллекция А.Л. Кусакина). Этот зал предстанет в виде масонской ложи с атрибутами и символами «вольных каменщиков», связанными с формированием «готического вкуса», из фондов музея Царицыно.

Раздел «Волшебный фонарь» посвящен работам режиссера Андрея Хржановского, меланхолии маленького человека и неожиданной роли сценической архитектуры в устройстве его мультипликационных новелл. Разумеется, не обойдется без офортов из серии Carceri («Темницы»), психоделического шедевра Джованни Баттиста Пиранези, который куратор срифмовал с проектом «Обитаемый колумбарий» бумажных архитекторов А. Бродского и И. Уткина и голографической анимацией в коробке Марины Алексеевой.

Завершающим аккордом станет раздел «Праздник», организованный как многонефная базилика с инсталляциями Степана Лукьянова, аллюзией на машинерию зрелищ и театра эпохи барокко. Обещаны гравюры Калло и декорации к опере «Сверлийцы». В это пространство вернется бумажная фантазия Бродского и Уткина в виде листа «Театр без сцены, или Блуждающий зрительный зал».

Роль эпилога возьмет на себя бетонная книга отзывов, выполненная свежим лауреатом премии Инновация Артемом Филатовым. Описание лишь подогревает интерес к новому повороту сюжета. Гипнотизируя пространством, провизорски отмеряя впечатления, призывая к работе все органы чувств, куратор приглашает зрителя преодолеть этот замысловатый маршрут и в финале раскрепостить фантазию. [ДИ]



02

02 Архитектурный пейзаж с руинами. Западная Европа, кон. XVIII в. Гравюра. Собрание ГМЗ Царицыно

Департамент культуры города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

По роману Томаса Манна

ВОЛШЕБНАЯ ГОРА

Режиссер-постановщик Константин Богомолов
Художник-постановщик Лариса Ломакина

100.1 FM Серебряный дождь с 1995 года

Генеральный радиопартнер Электротеатра Станиславский

18+

В ролях: Константин Богомолов, Елена Морозова

24, 25, 26 июля. Начало в 20:00

Художник по костюмам: Лариса Ломакина
Композитор: Валерий Васюков
Художник по свету: Иван Виноградов

Художественный руководитель Электротеатра Станиславский: Борис Юхананов
Москва, ул. Тверская, д. 23

Фонд поддержки и развития Электротеатра Станиславский · Диалог искусств · Республика · Яндекс Афиша · Телеканал Москва 24 · Вашдосуг · KASSIR.RU · The Village · Синефантом

www.electrotheatre.ru

Художник / Дизайнер: Степан Лукьянов

ИНТЕРВЬЮ: Александра Рудык

МЫ НАЗВАЛИ ВСЕ ЗВЕЗДЫ И ПЛАНЕТЫ

На борту космической станции в барочное флорентийское здание вторглись 32 картины и две скульптуры 1960–1980-х годов, изготовленные Анатолием Зверевым, Дмитрием Краснопевцевым, Владимиром Янкилевским, Эрнстом Неизвестным и другими художниками, а также фото- и видеоматериалы об Андрее Тарковском и самый современный видеоарт. Эта художественная интервенция – проект московского музея AZ. Александра Рудык поговорила с искусствоведом Андреем Сарабьяновым о времени, «советском Ренессансе», втором авангарде и переосмыслении старого искусства медийными средствами.

«Новый полет на Солярис», Фонд Франко Дзеффирелли (Флоренция), до 31 июля

Александра Рудык. Андрей Дмитриевич, смелое определение, которое куратор выставки Полина Ивановна Лобачевская использует в отношении художников 1960-х «советский Ренессанс» – лишь поэтическое высказывание или имеет шансы прижиться в реальности?
Андрей Сарабьянов: Оно противоречиво абсурдное, потому что понятия «советский» и «Ренессанс» разные, несочетаемые. Но! В этом названии есть взгляд в будущее, в том смысле, что искусство тех лет еще не получило определение и может оказаться своеобразным временем Ренессанса.

АР: Мы говорим не только о художественной среде? Ведь Тарковский, Шнитке, Высоцкий, даже академик Королев и Ландау могли бы быть зачислены в ряды «человека советского Возрождения»?
АС: Шестидесятые – время разнообразных явлений, взгляд на него зависит от исследователей. Пока, как вы правильно сказали, звучат довольно смелые определения. Со временем они уточнятся, но сейчас это не так важно. Главное – запустить процесс изучения.

АР: Вы же высказали мысль, что время, о котором мы говорим – «второй авангард». Для меня Зверев, Краснопевцев, Яковлев если и напоминают авангардистов, то скорее художественной позой, поведенческой манерой, умением творить вокруг себя миф. А для вас?
АС: Авангардисты, что бы о них ни говорили, делали скандальные выставки, на которые приходили полицейские приставы и так далее. У шестидесятников схожий набор средств. Со стилистической точки зрения авангардные традиции шестидесятники унаследовали в большей степени у европейского, чем у русского авангарда. Мне бы хотелось, чтобы они были вписаны в историю европейского искусства, но результатов я предположить не могу. Может, они окажутся не такими радужными, как нам видится сегодня. Я профессионально занимаюсь первой частью XX века, здесь я скорее любитель, но надеюсь, что результаты такого сопоставления будут положительными.
Вообще, меня в последнее время увлекает идея объединения XX века русского-советского и снова русского искусства в единый пласт. От символизма до поздних 1960-х, то есть то искусство, которое находится в рамках пластики, описывается в категориях формы, в понятиях красоты или уродства. Интересно соединение этого огромного отрезка культуры с искусством европейским, чтобы проследить взаимоотношения, географические и культурные соединения. Для этого нужна научная база. Например, советское искусство 1920–1930-х годов – целое поколение ВХУТЕМАСа и других художников забыто, только сейчас мы начинаем их узнавать, выстраивать в единую линию, понимать, какое место их творчество занимает в Европе. Сам термин «авангард», о котором столько всего написано, честно говоря, меня не удовлетворяет. Его тоже нужно переосмыслить. Мы находимся на краю непаханого поля.

АР: Какая историческая дистанция должна пройти от того или иного явления для качественного осмысления?
АС: Трудно сказать точно. Сейчас у меня ощущение, что прошло достаточно времени, чтобы приступать к 1960-м. То есть полвека.

АР: Насколько оправдан в проекте Тарковский? Я понимаю, что художники отобраны из конкретной коллекции Натальи Опалевой, но режиссера-то можно было взять любого: Хржановского, Райзмана, Хуциева. В 1960-е есть из кого выбрать. Или можно было не ограничиваться одним, а сделать блокбастер, показать срез эпохи. Так почему Тарковский?
АС: Думаю, идея несколько искусственная, просто совпало множество факторов: Италия, фонд Дзеффирелли, пространство кино. Но в результате получилось органично. Тарковский был модернистом в кино, он и «шестидесятники» – одного поля ягоды. Не думаю, что Тарковский знал кого-то из этих художников, но сталкивать их очень интересно. Получилось, что вроде бы несоединимые явления оказались близки друг другу эстетикой, новым взглядом на пространство. Они жили в одно время, и веяния в воздухе носились одни и те же.

АР: Кто на чью территорию вторгается? СССР в Италию или наоборот? Что здесь является Солярисом?
АС: Солярис Тарковского – какой-то вредный организм, несущий опасность. Здесь Солярис – пространство, где царит искусство. Поэтому он и новый. Поедем на выставку и на месте увидим, что во что втолкнулось.

01 Экспозиция выставки «Новый полет на Солярис»
02 Дмитрий Плавинский. Космическая черепаха. 1995. Холст, масло. Предоставлено Музеем AZ

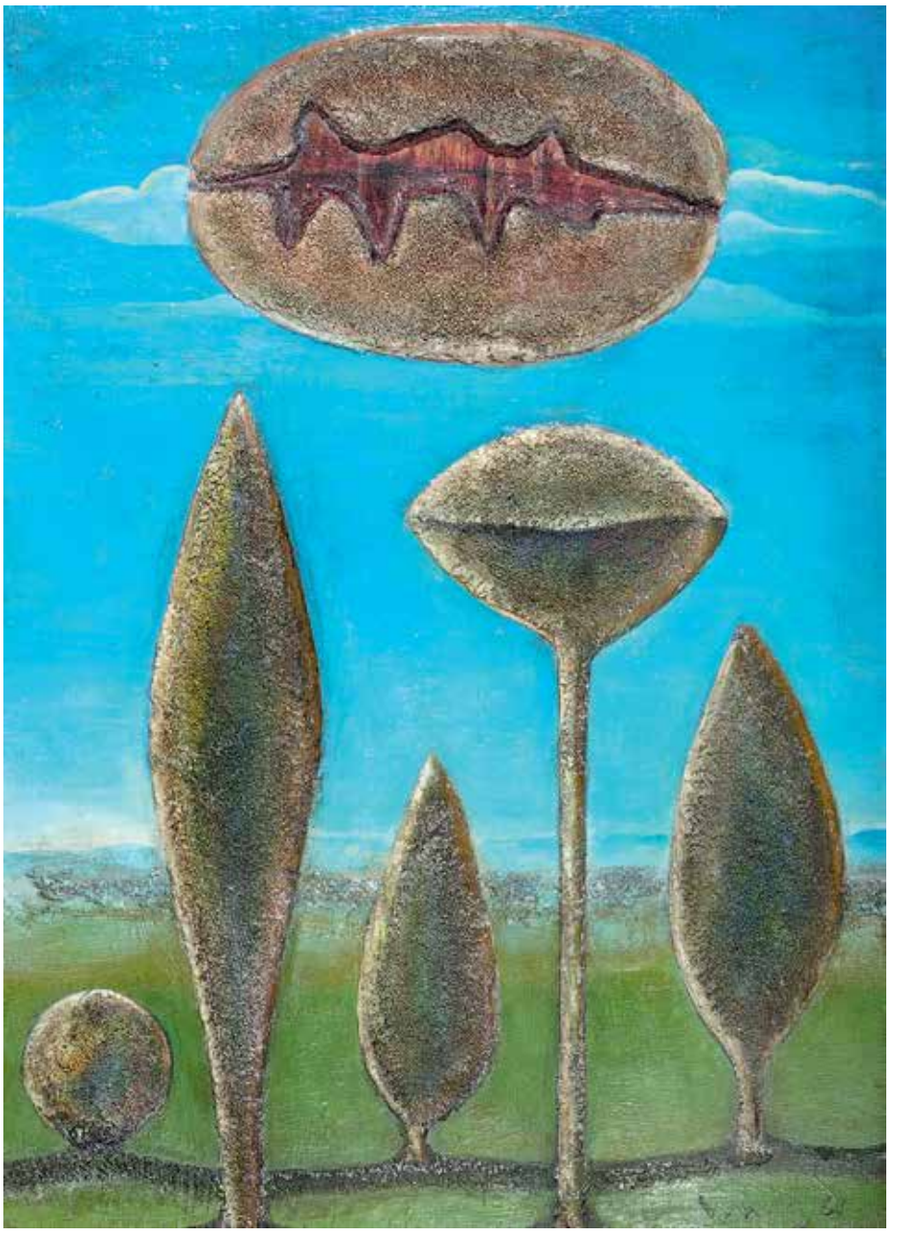
02

03

АР: Нужно ли быть советологом, чтобы понимать и воспринимать искусство художников 1960-х?
АС: Зрителю не нужен историзм. Он должен увидеть некую красоту, тем более зритель итальянский, который к красоте восприимчив. «Новый полет на Солярис» имеет все шансы на успех, ведь коллекция Музея Анатолия Зверева исключительно высокого уровня, работы подобраны идеально. Частично она основана на собрании Георгия Костаки, и Наталья Опалева собрала прекрасные образцы. Кроме того, экспозиция выполнена блестяще технически. Будет игра между реальной картиной и ее цифровой интерпретацией, которая будет приближаться, разделяться на части.

АР: Не отвлекает ли такое насыщенное техническое решение от созерцания оригиналов?
АС: Объект искусства – не святыня, с которой ничего делать нельзя. Интерпретация может быть любая. Меня нисколько не оскорбило, если бы неожиданно для себя в 1913 году я увидел «Частичное затмение» Малевича с перечеркнутой Джокондой. Я считаю такие вещи абсолютно нормальными. Вижу в этом большую свободу. [ДИ]

03 Александр Долгин. Визуализация проекта «Новый полет на Солярис». 2018
04 Юло Соостер. Сартр. 1961. Фанера, масло, клей, песок

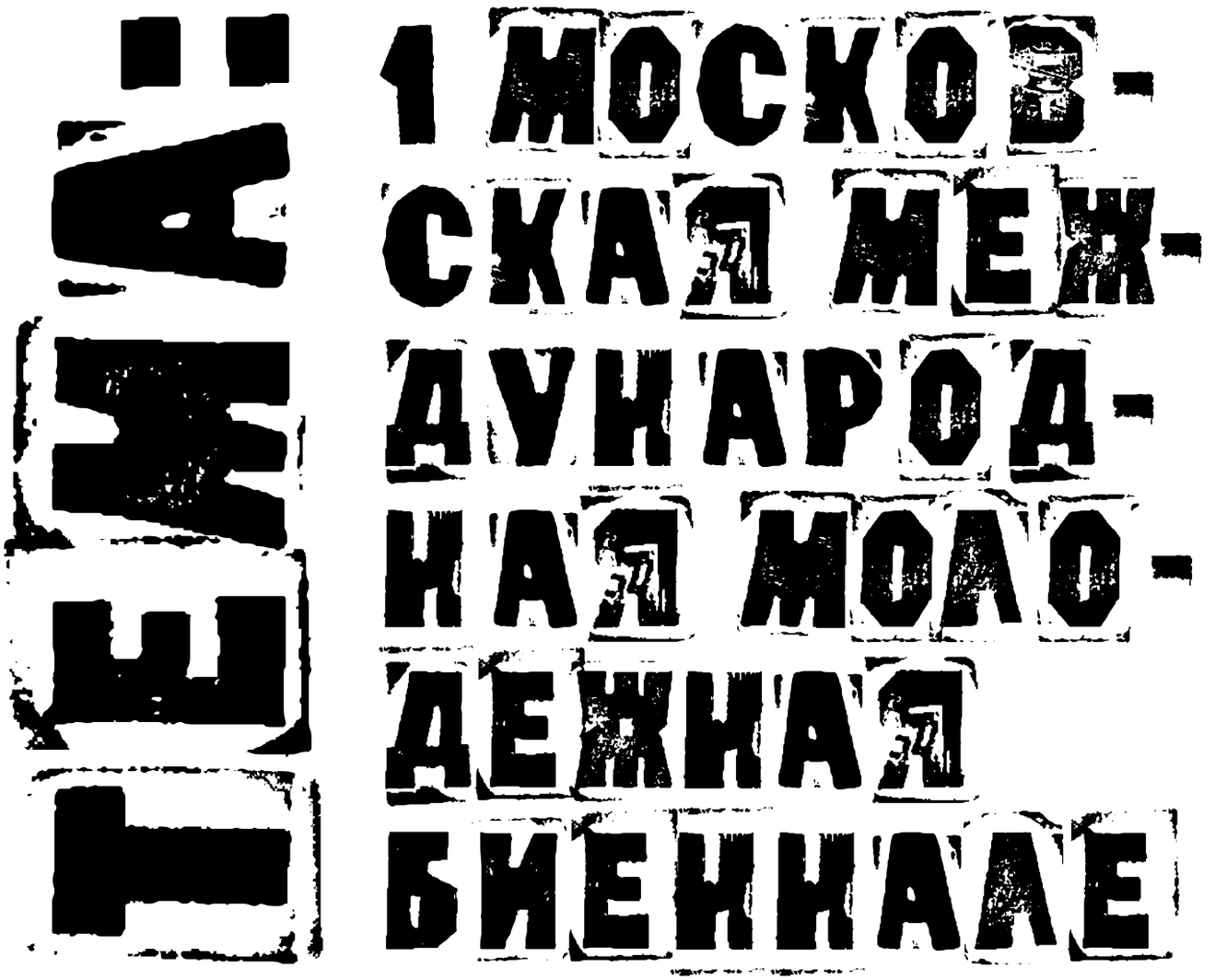


04

НАТАЛИЯ ОПАЛЕВА,
коллекционер, продюсер проекта
«Новый полет на Солярис» – первый международный проект музея, основная задача которого – представить искусство художников-шестидесятников в современном и авторском прочтении. Это заключительная часть трилогии, посвященная великому режиссеру Андрею Тарковскому и его современникам, художникам второй половины XX века. Первые две части Музей AZ представил в 2016 и 2017 годах в Электротеатре Станиславский и в Новом Пространстве Театра Наций.

ПОЛИНА ЛОБАЧЕВСКАЯ,
автор и куратор проекта
«Новый полет на Солярис» отличается от первых двух частей. Для него мы получили драматургическую основу от самого Тарковского. А именно: на космической станции, где разворачивается действие фильма «Солярис», мы видим хорошо знакомые предметы искусства – полотна Питера Брейгеля старшего, скульптуру Венеры Милосской и так далее. Тарковский всегда отвечал, что это не часть драматургии, а личные пристрастия. Следуя этим правилам игры, мы задались вопросом – что взяли с собой в космос сегодня? Ответ – наша выставка. Мы повезли бы художников-нонконформистов, ярчайших представителей русского искусства второй половины XX века. Это был очень мощный отряд, и в несвободное время эти художники были устремлены в будущее и в космос.

Сам термин «авангард», о котором столько всего написано, честно говоря, меня не удовлетворяет. Его тоже нужно переосмыслить



Авдей Тер-Оганьян.
Э. Уорхол. Мэрилин.
Из серии «Картины
для музеев». 1989.
Холст, масло

ПРЕДЫСТОРИЯ

Во второй половине 1980-х представители культурной интеллигенции охвачены эйфорией. Снят запрет с творчества деятелей русской эмиграции (первых трех волн), опубликованы запрещенные ранее произведения Булгакова, Замятина, Гроссмана, Пастернака. Разрешено вслух говорить о сталинских репрессиях, публикуется роман А. Рыбакова «Дети Арбата». СМИ получает послабления свободы слова. Зарождается рынок современного искусства, снята цензура с западной культуры. В ЦДХ поочередно проходят выставки Янниса Кунеллиса, Фрэнсиса Бэкона, Роберта Раушенберга, Гюнтера Юккера.

1988 год, в Москву прилетел итальянский критик, куратор и теоретик искусства Акилле Бонито Олива, присмотреть площадку для своей выставки, которой так и не суждено состояться. Тем не менее визит Оливы не прошел бесследно для истории позднесоветского искусства России.

Итак, обо всем по порядку: итальянского гостя как тень сопровождает искусствовед, специалист по современному искусству и основатель Творческого объединения «Эрмитаж» Леонид Бажанов. Куратор, научный сотрудник, завотделом современного западного искусства ГМИИ им. А.С. Пушкина, корреспондент международного художественного журнала Contemporanea и член редсовета журнала FlashArt Виктор Мизиано приглашен на встречу с итальянцем в верхах переводить. Во время речи Акилле Бонито советует присмотреться к молодым художникам СССР, наконец предоставить им пространство для высказывания. Бажанов, бредивший идеей молодежной биеннале, начинает цитировать слова Оливы во всех столичных кулуарах. Тронула эта речь и лояльного к актуальному искусству Павла Владьевича Хорошилова – генерального директора Всесоюзного художественно-производственного объединения им. Е.В. Вучетича (Дирекция выставок и хранения собрания Минкультуры СССР), вскоре назначенного директором внешнеторговой фирмы Союза художников СССР «Союзхудожэкспорт» и директором Юнион-галереи». Павел Владьевич также загорелся идеей международной молодежной выставки, которую запланировал устроить в Манеже. В одном из самых популярных и авторитетных СМИ «Московские новости» главный редактор Егор Яковлев немедленно заказал заметку о роли молодых художников в современной культуре СССР. Молниеносно идея получает одобрение у «кого надо», и уже на следующий год – июнь 1989 – назначена первая международная молодежная биеннале в Советском Союзе. Манеж, правда, не дают. Площадкой постановили Московский дом художника на Кузнецком мосту, 11. Куратором приглашают Виктора Мизиано. Павел Владьевич Хорошилов, который с самого начала должен был стать комиссаром, уходит с директорской должности Минкульта СССР, поэтому роль комиссара берет на себя Люба Шакс, занимавшаяся тогда клубом при «Московских новостях», редакция же «МН» активно помогает с освещением, сбором средств и пожертвований на выставку.

Параллельная программа самоорганизовалась стараниями Клуба Авангардистов и прошла там же.

НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ

ХУДОЖНИКИ ОСНОВНОГО ПРОЕКТА:

Вадим Захаров / Арсен Савадов и Георгий Сенченко / Perejaume
Константин Звездочетов / Тимур Новиков / Энцо Кукки
Андрей Ройтер / Роб Шолте / Марк Тэнси
Алексей Шульгин / Анетт Лемье
Глеб и Игорь Алейниковы
Перцы / Альфредо Пирри / Рональд Джонс
Илья Пиганов / Гюнтер Форг / Биргит Юргенсен
Мария Серебрякова / Барбара Блум
Анатолий Журавлёв / Кока Рамишвили / Мирослав Балка
Инспекция «Медицинская герменевтика» / IRWIN

ПОЭТИКА НЕВЕСОМОСТИ

Последнее время мы как-то зависли. Скрепы распались, опоры осели. Монолитность бытия дала трещину. Его непроницаемость стала прозрачной, осязаемость — ускользать. Целенаправленность ускорения сменилась центробежными импульсами. Смыслы отдалились от вещей, структура свелась к парящим в пространстве значениям.

Эпоха обозначила кризис идентичности советского авангарда. Художественный андеграунд отошел в прошлое. Легализация обернулась адаптационной травмой, отсутствием инфраструктуры, немощью теоретической рефлексии. Конец изоляции приобщил к законам рынка, амплуа «внутреннего эмигранта» сменилось на роль «полпреда перестройки», а аскетизм отшельника — шальными деньгами. Распад подпольного братства дал жизнь новому модулю — индивидуальности, а отказ от коллективной этики — моральной энтропии. Центробежные векторы рождают невесомость, где категория настоящего подвергается снятию, лишая сопряженности прошлое и будущее, где стратегия индивидуального успеха рядоположена ностальгии по нравственной чистоте катакомб.

Эпоха обозначила кризис поэтики советского авангарда. Некогда эстетика бескачественности санкционировалась убогостью подпольного быта, художественная «метафизика» — метафизикой социума, доминанта концептуальных процедур — идеологической перенасыщенностью бытия. Ныне конец подполья актуализировал критерий профессионализма и мастерства, социум предался стихиям, обрекая соцреализм на стратегию перманентной возгонки. Выжившая «метафизика» начинает отдавать оккультизмом. Процесс деидеологизации породил явление концептуальной академии. Невесомость — это симптом эпистемологической катастрофы, когда распадается сопряженность поколений и целостность традиций.

Впрочем невесомость не тождественна летаргии и апатии. Она продолжает экстремальную мобилизацию сознания. Необходимо сфокусировать разбежавшиеся смыслы, свести значения к однородному сгустку. Необходимо сомкнуть этот зависший в пространстве универсум жесткими скрепами, подвести под него прочные опоры. При этом воссозданное в невесомости бытие самоценно, структура выключена из универсальных цепочек значений. Качество уникальности становится осознанным, программным, эффектированным. Уникальность предполагает гиперболизацию центра: элементы структуры судорожно цепляются за сквозной стержень. Персональная стратегия становится адекватной строго обозначенному проблемному комплексу — феномену.
Каждый созидательный жест отягощается осознанием собственной первопричины. Построение уникального мира есть одновременно нисхождение к его первоистокам, первоосновам, порождающим парадигмам. Естественная обращенность к самораскрытию подразумевает замыкание на себе — саморефлексию, саморазоблачение.
Поэтому бытие этого воссозданного универсума — непроницаемо и прозрачно, осязаемо и ускользающе. В состоянии невесомости бытие обретает жизнь в признании собственной относительности. Бытие утверждается через утверждение небытия.

Горизонт универсума Вадима Захарова определен феноменом системы. Развитие феномена пережило несколько стадий: система формируется номинационными жестами; система развертывается манипуляциями собственных элементов; система стабилизируется, приходит к самопознанию в аналитическом описании. В состоянии невесомости система развертывается, переходя на уровень манипуляции собственными структурными принципами, порождающими парадигмами, иерархическими стратами. Стабилизация нарушается, выявляя неисчерпаемый потенциал возможностей: «художник не справляется с объемом информации». На новом уровне развертывание системы лишено выхода за ее пределы, поэтому аналитическое описание системы невозможно: интерпретация системы становится фактом самой системы. Захаров констатирует «сворачивание системы», «стадию скрывания». При этом «сворачивание системы» подразумевает облегчение ее смысловых элементов. Устойчивые мотивы сводятся к самономинации — к указанию на принадлежность системе. Новый мотив — свернутый в ком лист бумаги манифестирует «скрывание»: информационная энтропия внедряется в сердцевину системы. В результате существование феномена в состоянии невесомости сводится к наглядному выявлению самого процесса становления системы. Выявляется, наконец, исходная экзистенциональная первооснова искусства Вадима Захарова: его творчество предстает сублимированной одержимостью.

Феномен сакрального оказывается в фокусе творческой стратегии Константина Звездочетова. В его универсуме диалектиче-

ские законы подвергаются снятию: ведь сакральное вне диалектики. Становление смысла осуществляется здесь двумя механизмами – его возгонкой или метаморфозой.

Поэтому исходные начала его универсума доводятся до крайности: польза – до мыльницы и вешалки с полотенцем, прочность – до чугунной болванки, красота – до павлопосадского узорочья. Поэтому каждое из начал подразумевает свою противоположность: польза – бесполезность, прочность – трухлявую фанеру, красота – китч. Механизм возгонки предполагает выявленность в сакральном объекте непосильности вложенного в него труда, благочестие и ритуальность средневекового цеха. Механизм метаморфозы предполагает, что высшая форма совершенства для автора – халтура. В результате феномен сакрального в универсуме Звездочетова доводится до юродства и отдает профанацией. Выявляется наконец сокровенная суть его творчества – его игровая природа. Ведь именно игра в равной мере осуществляется как в созидании, так и низвержении, как в утверждении ценностей, так и в их осмеянии.

Феномен искусства призвал к жизни универсум Андрея Ройтера. Исходные начала феномена лапидарно выявляются: живопись – пастозной фактурой, темпераментным жестом, изобразительность – фигуративными мотивами, коммуникация – надписями на холсте. Универсальность языка искусства санкционируется его укорененностью в обыденности: колорит восходит к раскраске заборов и гаражей, рисунок – к учебным пособиям, тексты – к устойчивым шаблонам. Обыденна и сама форма станковой картины, которая уподобляется Ройтером обыденным объектам – радиоточке, дверному косяку и т.д. Выявляются в результате первоосновы феномена искусства – его функционально объективная природа, и выразительных средств – их чистая потенция к выражению. Однако элементы феномена искусства не только выявляются, но и воссоздаются. Фактурная поверхность живописно вылеплена, спонтанный жест предельно точен, колорит завораживающе глубок и т.д. Потенция к выражению становится в результате предметом выражения. Аннигиляция искусства осуществляется через его апологию. Выявляется, наконец, сокровенная суть творчества Ройтера – его интенциональная обращенность к феномену искусства.

Феномен фотографии укоренен в документально-репродукционной природе – в реальности. Реальность, открытая Алексеем Шульгиным – это реальность фотографии. Серия «Чужие фотографии» – это реально чужие фотографии, найденные в архиве инженерно-проектного института. Поколения безвестных фотографов документально фиксировали этапы развития инженерных проектов. Поэтому реальность «Чужих фотографий» – это чистая реальность, редуцированная от любых эстетических эмоциональных, идеологических априори. Чтобы выявить чистое бытие, язык фотографии должен разоблачиться, а чтобы выявить чистую фотографию, бытие должно свестись к собственному симулякру – фотоотпечатку. Одновременно реальность безымянных авторов предстает коллективным свидетельством эпохи, а их творчество – собранием фотографических штампов. «Чужие фотографии» раскрываются как эпос и как Summa photographica. В результате выявляется сокровенная сущность феномена фотографии: его укорененность в реальности при языковой и объектной имманентности. Так творчество фотографа сводится к апологии фотографии, которая отныне не может осуществляться средствами фотосъемки: ведь работая над серией, автор отказался от фотокамеры. Выявляется, наконец, и сокровенная сущность творчества Алексея Шульгина, его завороженность феноменом фотографии.

Феномен кино укоренен в его предназначенности создавать иллюзию жизни. Поэтому пути воссоздания говна на экране становится для Игоря и Глеба Алейниковых предметом творческого обсуждения. «Параллельное кино» мыслится ими альтернативой фабрике грез и адекватно задаче создания параллельной жизни. Андеграунд становится и сферой, и предметом воссоздания. Материал «параллельных» фильмов воссоздает как фрагменты жизни достоверной – типажей московской художественной сцены, самих братьев Алейниковых, так и фрагменты жизни иллюзорной – цитаты официальной кинопродукции. При этом достоверность разыгрывается на съемочной площадке, а иллюзия обладает статусом хроникального документа. Это и позволяет авторам говорить о «фабрике грез параллельного кино». При этом параллельность «параллельного кино» предопределена и выявленностью в нем собственных дискурсивных механизмов. Универсум братьев Алейниковых предполагает доведение изобразительного начала до мультипликации, драматургии –

до мизансцен ожившей столовой посуды, монтаж – до коллажности, кинотеорию – до дидактики с экрана. В результате киноязык открывается заново, а вся история киноискусства выносится за скобки. Братья Алейниковы обретают родные души в лице братьев Люмьер. Однако распад дискурсивных связей в «параллельном кино» не только выявляется, но становится фактом кинозрелища. Так выявляется, наконец, сокровенная сущность творческой жизни братьев Алейниковых. Сфера их существования оказывается посвященной созданию фильмов, в то время как процесс создания фильмов становится предметом воссоздания «параллельного кино».

Очевидно, что универсум Перцев (Олега Петренко и Людмилы Скрипкиной) конституирует феномен таблицы. Таблица – атрибут научно-рационального мышления: рациональность становится предметом исследования искусства, провозглашенного «научно-популярным». В рациональности («костяке») выявляется неспособность исчерпать явление («мясо»). Поэтому рациональность замыкается на себе и приводится к тавтологии. «Научно-популярное» искусство – галерея таблиц, скрупулезно переведенных из учебных пособий. При этом, замкнувшись на себе, субстанция мира порождает монстров – монстров от идеологии, физиологии, материальной предметности. Универсум, в котором рациональность явлена в чистом виде, выходит из подчинения рациональным процедурам. «Костяк» и «мясо» не только разводятся, но или меняются местами – «каркас плотно обворачивает мясо», или совмещаются – возникают «вспучивания», «выпячивания» и «втягивания», «прорезания». Однако процесс энтропии, поразивший субстанцию, не ломает самоценную логику рациональных процедур: «раздувание и обмякание мяса не нарушает правильной структуры костяка». Сведенная же к таблице рациональность уподобляется сетке, набрасываемой на произвольные явления. В «научно-популярном искусстве» Перцы обрели оправдание сокровенной природе своего творчества. Изначально им была свойственна склонность к жесту – импульсивно-витальному и тщательно отрефлексированному.

Работа в жанре натюрморта подвела Илью Пиганова к феномену объекта. Образная трактовка фотографом предметов устремлена к пластической квинтэссенции, а выбор замыкается «жизненным миром». Очевидны, таким образом, процедуры феноменологического характера – редукция, воздержание от суждения. Поэтому обращение к средствам фотографии приобретает закономерный характер: именно фотография выявляет в чистом виде исходную интенциональность сознания. При этом нанесенные на отпечатках или негативах порядковые номера – свидетельство операций дискурсивно-исследовательского начала. Вновь фототехника обретает закономерный характер – именно фотография неотделима от любого процесса научной каталогизации, архивизации, инвентаризации и т.п. Однако при изъятии из картотеки смысл нумерации утрачивается – фотоотпечаток вновь оказывается объектом чистого созерцания. Но природа и функция предметов на многих отпечатках остаются непроясненными – им вновь возвращается функция фиксирования и документации. Таким образом в универсуме Пиганова противоположные формы мышления – феноменологически-созерцательная и исследовательски-описательная – совмещаются и рокируются. В результате вскрывается в чистом виде сам процесс взыскания бытия. Вскрывается, наконец, и сокровенная природа творчества Ильи Пиганова – не столько фотографа, увлеченного воссозданием объектов, сколько художника, увлеченного объектом фотографии.

Феномен знака определяет художественный универсум Маши Серебряковой. Первоначально ее творческая стратегия была устремлена к созданию авторского знакового мира, детерминированного тремя основополагающими моделирующими системами – Природой, Мифом, Цивилизацией. Так, универсуму Серебряковой была естественно гарантирована универсальность и гармоничность. Первая стратегия ориентирована уже не на знаковый мир, а на мир знака. Это предполагает абсолютизацию знака, его самоценное рассмотрение – отторжение от моделирующей системы, изъятие из смысловой цепочки. В результате цельность знака распадается – означаемое и означающее устремляются к противоположным горизонтам. Означающее начинает сужаться, а означаемое, наоборот – расширяться. Произведения Серебряковой становятся сценой, где встречаются обессмысленный знак с сероватым вакуумом – резервуаром любого значения, лоном бесконечных смыслов. Однако поэтика невесомости не только констатирует распад бытия, но и указывает пути его реконструкции. Заключенное в раму под

прозрачный плексиглас, означающее выделяется из сероватого вакуума – оно начинает означать означающее. Оно становится знаком. Одновременно в полых, ничем не заполненных рамках происходит удвоение означаемого – оно начинает означать означаемое. Оно становится знаком. В результате выявляется в чистом виде сам процесс семоза, сопряжения означаемого и означающего – процесс рождения смысла. В универсум Серебряковой вновь возвращается универсальность и гармония. Однако на этот раз он явлен уже не как знаковый универсум, где универсальность и гармония явлены как знаки. Выявляется, наконец, и лирическая природа творчества Маши Серебряковой. Ведь именно лирика осуществляется за счет придания смысла бесформенной стихии переживания.

В момент творческого формирования Анатолию Журавлеву явился образ двух механически совмещенных страниц текста – совмещенных до расщепления синтаксических и лексических связей, до бесформенного месива букв. Так у истоков обращения художника к феномену языка пребывает констатация его распада. Поэтому сфера творчества Журавлева – это не столько язык, сколько самоценное высказывание. Однако именно контекст языка придает фразе или слову осмысленность и артикулированность. Поэтому самоценные высказывания художника не коммуникативны. Составленные из руин языка, они несут в себе лишь рудименты смысла, генетическую память о легендарных текстах письменной традиции. Замкнутое на себя, отдельное высказывание вынуждено теперь в самом себе воспроизводить порождающие механизмы языка. Раскрываемые таким образом истины элементарны, но принципиальны: ведь язык воссоздается заново и начинать надо с первооснов. При этом в универсуме Журавлева выявляются не только законы языка, но и его первичная материальная субстанция. Автор имеет дело с распавшимся языком – с грудой букв. Буква же в первую очередь – графема. В результате манипуляции со словами и фразами становятся и манипуляциями графическими и пластическими. Выявляются в универсуме Журавлева не только законы языка, но и законы пластики. При этом перспективы авторской стратегии теряются за горизонтом: ведь совокупность отдельных высказываний не дает языка, не образует системы. В результате работа по воссозданию языка обретает стимул в признании тщетности конечного результата, а работа с материальной субстанцией оборачивается чистой каллиграфией. Выявляется, наконец, и сокровенная сущность дарования Анатолия Журавлева – мастера стиля.

Указание на феномен традиции присутствует уже в названии группы Павла Пепперштейна, Юрия Лейдермана и Сергея Ануфриева. Герменевтические процедуры с наследием московского авангарда констатируют универсум «Медицинской герменевтики». Работа с традицией предполагает обстоятельное академическое описание ее событийного ряда, выявление ее основополагающих форм и парадигм мышления, в ходе которых, однако, совершаются очевидные аксиологические смещения, смысловые сдвиги. Поэтому, с одной стороны, деятельность группы приводит к формализации знания, к выявлению ее квинтэссенции – к Канону. С другой стороны, «герменевты» культивируют «шизофренические» процедуры мышления, разрушающие любую формализацию, любую квинтэссенцию. Канон традиции московского авангарда объявляется «Пустотным». Неустанная спекулятивная деятельность «Медицинской герменевтики» приводит к созданию собственного творческого наследия – собственной ортодоксии. Однако применение деструктивных процедур низвергает ее в бездны семантических пластов. Поэтому практика группы оборачивается одновременной аффектацией и контаминацией противоположностей. Текстовая программа казуально связывает элементы инсталляции, но при этом элементы эти могут кочевать из одной инсталляции в другую, а программа может рождаться из произвольных текстовых совмещений – иметь характер текстового муляжа. Лексика «герменевтических» штудий может сочетать громоздкую терминологию с пристрастием к пассивному запасу русского языка. Сложная вязь интеллектуальных сопряжений может отправляться от похабности и иметь очевидную банальность в качестве концептуального резюме. Таким образом, сокровенной сетью «Медицинской герменевтики» становится выявление в чистом виде самого процесса интеллектуальной спекуляции. Выявляется, наконец, и значимость «Медицинской герменевтики» на московской художественной сцене: в «герменевтических» сочинениях поэтика невесомости приходит к своему интеллектуальному самопознанию.

Виктор Мизиано, 1989

ВАДИМ ЗАХАРОВ

На одной из выставок «Эрмитажа» экспонировалась работа Вадима Захарова «Детская библиотека» – сложный лабиринт, пройти который можно было только согнувшись в три погибели, с фонариком, освещая себе путь и, одновременно, выхватывая из темноты фрагменты живописи, «наскальных рисунков», кажущихся тем более огромными, чем ниже ты вынужден склоняться и чем дольше ты путешествуешь по этим черным пещерам.

Пожалуй, эта работа – лучший из авторских комментариев к своему творчеству. Это наглядный пример функционирования его «системы», которая существует в десятках холстов, объектов, фотографий, а истоком которой является большой, по-диспетчерски расчерченный лист с условными обозначениями A, B, C и 1, 2, 3. Вертикали и горизонтали пересекаются, и в четко определенной клеточке в назначенный час рождается заранее запрограммированный гомункул – «Н – 4» или «А – 5», так как называются эти работы именно по месту их нахождения в этой схеме.

В. Захаров подходит к ней с любопытством исследователя и отстраненностью человека непричастного. Система как бы сама выдает нечто, что было запланировано несколько лет назад. И возникают эти странные линии развития. Сначала это фигуративные работы, на которых изображены сюжетно сложные отношения двух постепенно вырывающихся из гипсовых или цементных глыб монстров-скульптур. Повествовательность этих работ материализуется в виде пузырей с текстом, выползающих из ртов: «Куда бежишь, чудовище? Остановись. Там – кисточкой в живот. Там – он тебя ждет».

Затем зрителю показывается «изнанка» их – сложное арматурное построение, в котором угадывается обратная сторона предыдущей работы. В следующих картинах В. Захаров свободно экспериментирует внутри своей системы: то неожиданно (для зрителя) использует элементы этих фигур как предметы для постановки натюрморта, то помещает их в тоскливый зимний пейзаж; меняет колорит от унылого коричнево-синего к холодному сине-голубому; играет фактурой от прилизанно-гладкой до наждачно-шершавой, не перерабатывая их, а просто повторяя и стыкуя одну с другой. Он не боится ничего. Даже продемонстрировать полную абсурдность финала, когда вдруг появляются четыре конкретных вещественных объекта, сделанных из купленных в хозяйственном магазине линолеума и кафельных плиток. И выясняется, что они легко занимают свое место в системе, потому что система всемогуща, она может принять в свое лоно все. Но система и бессильна – потому что зритель, не подозревающий о ее существовании, прекрасно может без нее обойтись.

Миф переплетается с четко выявленной структурой, технологичность входит в мир архаики. Цельность оказывается механической суммой частей, а часть вырастает в целое. Смысл доводится до абсурда, и абсурд становится смыслом.

Елена Олихейко, 1990

Вадим Захаров.
1989

2

АРСЕН САВАДОВ ГЕОРГИЙ СЕНЧЕНКО

Новое поколение киевлян и одесситов (особенно киевлян) явило широкий поток сильной и свободной фигуративной живописи. Именно живописи в виде картин больших и очень больших форматов, а не объектов в виде живописных полотен. Эта постмодернистская живопись не имела заметных предзнаменований в ближайшем прошлом: подпольно-альтернативного движения (если говорить о Киеве, откуда все и пошло) не существовало, господство социалистического реализма было практически тотальным. Молодые киевляне могли стать только «постмодернистами», для этого им оказалось достаточно культурной почвы. Художники выходили за пределы эстетики, в область свободного философствования, желая создать «единственное в своем роде "тотальное произведение". Это вполне приложимо к творчеству А. Савадова и Г. Сенченко. Именно они, как основатели украинского постмодерна, вновь ввели в обиход крупный (как можно крупнее) формат и монументальную форму, повышенную температуру пафоса и гротескную квазиакадемическую содержательную программу, сделав ставку на создание одиночной, уникальной картины. Конечно, все это было в европейском, особенно южноевропейском, трансавангарде, который здесь и взяли в качестве модели (пусть и в чисто инструментальном смысле). Но все это было и в соцреализме, столь долгожительствующем на Украине, а потому вызывающем особенную аллергию. Савадову и Сенченко, как ни парадоксально, очень повезло, что они застали соцреализм. И что именно в последний, надеюсь, период его украинского цветения на Западе произошла «постмодернистская революция», переориентировавшая искусство с космополитического идеала прогрессизма на возврат к региональным ценностям. Поэтому из соцреализма, не прыгая через пропасть, можно было сразу вступить в постмодернизм. Это совпадение давало редкую возможность «художественного взрыва» в украинском регионе. Заслуга обоих художников в том, что они ее не упусти-

ли, а уже с их легкой руки и, возможно, против их желания «горячий постмодерн» стал своего рода «национальным стилем».

Возвращаясь к местным истокам, интересно все-таки сравнить тип старой, соцреалистической, и иной, постмодернистской картины «савадовского» типа. В обоих случаях форма и содержательная программа находятся в отношениях господства и подчинения: содержание есть причина формы, форма исполняет по отношению к смыслу прикладную роль. Но соцреалистическая картина доводит до нас вполне – по крайней мере со своей интенции – земную программу, «савадовско-сенченская» – открывает небесный образ. И там и здесь присутствует обман. В первом случае обман перманентен (лживо содержание, халтурно-ремесленна форма), во втором – обман инструментален, подчинен запредельной ему истине. Но при этом форма и содержание в соцреализме одинаково лживы, и потому их взаимоадекватность дает эффект тотальности обмана и одновременно внутренней непротиворечивости, неложности. Социалистическая картина целиком – в плане формы и содержания – трансцендентна земной реальности, несоотносима с ней. А постмодернистский опус разводит форму и содержание к разным полюсам: план формы характеризуется разомкнутостью и имитированностью смысловых связей, план подлинного содержания спрятан за формы, трансцендентен им. Здесь жалкий обман соцреализма превращается в великий обман. Форма не способна вместить содержание, более того, лжет о нем. Она может только открыть его, расступившись, образовав внутренние разрывы. Будучи запредельным форме, содержание не может, следовательно, быть выстроено в литературную программу, а форма не способна «нарисовать собою» хотя бы контуры содержания, она может только расступиться перед ним, явив пустотную плоть небесного образа. И если разрыв порождает обман, то сам обман указывает на конечную истину, тая в себе нескрываемое. То есть великий обман есть необман, ибо в пустоте вечности противоположностей не существует, она недуальна. Говоря о «новой поэтике», Савадов, как я понимаю, имеет в виду не что иное, как бытие поэта. Поэт, будучи именно Поэтом (с большой буквы) – слитен с бытием. Он тот, кто приходит из области абсолютной свободы и приносит ее с собой.

Степень разверзания формы соответствует уровню явленной нам свободы Поэта, этим актом они высвечивают сияние креативной свободы своего автора. Их автор, умерший в них здесь, вечно жив на небесах, ибо его произведение поминает его, свидетельствует о нем – находящемся там.

Таким образом, деконструкция формальной, хоть и ново-формальной, ткани производится не во имя самой себя, а для отверзания своего запредельного «фона». В этом смысле савадский постмодерн постконцептуален, но он разрушает не концепт концептуализма, а концепцию соцреалистического типа, имеющую своим правилом связность формально-содержательной ткани. Такой постмодерн не тождествен «классическому» европейскому, ибо план означаемого (истинного содержания) остается по-прежнему сакрализованным: задача тематизировать его даже не предусматривается, а потому не может и быть его деконструкции, сама она здесь частична, затрагивая лишь форму. Так появляется постмодерн с художественным идеалом модернистского типа или, иначе говоря, постмодерн, проповедующий идеологию мистического модернизма.

Владимир Левашов, Другое лицо: украинский феномен, 1989

Арсен Савадов. Вавилонский приют. 1987. Холст, масло

3

ПЕРЕКАЧКИ

ДОКУМЕНТАЦИЯ ЭТОЙ РАБОТЫ НЕ СОХРАНИЛАСЬ

Константин Звездочётов. 1989

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЁТОВ 4

В 1989 году я был в составе группы «Чемпионы мира», и мы устроили рейд, который назывался «В поисках неизвестных гениев». Как раз в этом районе, где я сейчас живу. Потому что у нас здесь на Маросейке была мастерская, на Фурманном была мастерская, всю эту территорию мы и обходили. И обнаруживали всякие произведения искусства, сделанные неизвестными людьми. Ну например, композиции из ящиков, минималистические, или скульптура неизвестного мужчины. Мы это фотографировали и делали подписи. Я уже сейчас не помню точно все, но получалось смешно и остроумно. Если у Вити Мизиано сохранился австрийский журнал «Дюрх», там была статья про этот проект с фотографиями. Много было фейковых штук, выдаваемых за нонспектакулярное искусство. Вот это и был наш проект для молодежной биеннале 1989 года.

Биеннале началась, когда я вернулся из заграницы, очень разочарованный людьми и самой заграницей. Я думал, что там мир наших единомышленников, мир творческого горения, а оказалось, что там точно такая же рутина, как говорят в народе, «те же яйца, только сбоку». Генеральная линия – и все ей подчиняются. Причем у нас ей подчинялись формально, а у них добровольно, с верой в светлое будущее. Я понял, что это не мой мир, и вернулся в Москву. Как раз тогда стали организовываться Чистые пруды, коллективные мастерские, которые вы, искусствоведы, почему-то называли сквотами. И я на радостях стал чудовищно пить. У меня случилась чудовищная такая эйфория, и все происходило в гульбе и пальбе. Поэтому сам факт биеннале 1989 года у меня очень туманно прошел. В это время все бурлило, были всякие фестивали в Сайгонах, Валдаях, и все сопровождалось чудовищными возлияниями. И я уже ничего не различал, переползая от одного великолепного феерического действа к другому, чтобы просто опохмелиться. И все братались, безумно друг друга любили, и было счастье и пьянка. А очнулись все уже где-то к 2000-му году...

Константин Звездочётов, 2018

5 ТИМУР НОВИКОВ

На рубеже 1980–1990-х годов в Ленинграде главный герой этого повествования – лидер молодежного авангарда Тимур Новиков переформатирует созданное им в начале 1980-х годов ньювейверское «новое движение», подошедшее к точке бифуркации, в «неоакадемизм», провозгласивший возврат к классическим идеалам прекрасного искусства. Для культурной публики происходит нечто непонятное: самые отвязанные новаторы совершают кульбит, который иначе как контрреволюцией не назовешь. Они объявляют о своем разочаровании в современном искусстве, о возврате к традиционному мастерству и провозглашают Санкт-Петербург с его неоклассической архитектурой, Эрмитажем и балетом последним оплотом классики посреди гибельного моря модернизма. «Петербургские [художники] сочли, что им проще: ярко выраженным стилем обладает сам город, и значит, у них есть неоклассика и монополия на красоту в пределах бывшего СССР», – писала Екатерина Деготь[1]. Прогрессивная художественная интеллигенция, привыкшая к трюкам и розыгрышам «Новых художников», вдруг увенчавших себя лавровыми венками и ставших именовать друг друга профессорами, а свой сквот – Музеем Новой Академии Изящных Искусств (НАИИ), сначала не принимала все это всерьез, но скоро мракобесные речи и манифестации самозваных «академиков» стали вызывать негодование и ужас.

<...> Разоблачители – как специалисты в искусстве, так и «знатоки жизни» – наносят Тимуру, казалось бы, сокрушительные удары, но он безупречен, неуязвим, и к тому же то дразнится, как Питер Пэн, то гомерически хохочет, как древний дух. Новикова особенно радовала негативная и скандальная критика созданных им движений. Не раз она им же и провоцировалась, что на годы опережало проникновение подобных медиастратегий в отечественный шоу-бизнес и политику. Он упивался «пиаром», как Пушкин дендизмом, когда тот был еще в новость. Эти манипулятивные энергии он никогда не фетишизировал и использовал не столько для принижающего высмеивания, сколько для указания на возвышенную суть происходящего.

<...> Тимур Новиков был крупнейшим мифотворцем своего времени, а также веселым мистификатором, наследовавшим романтическую традицию Оссиана, Стендаля, Мальдорора и других, по-своему развитую русскими футуристами. С самого начала неоакадемизм создавался как миф, останавливающий движение истории. <...> Новиков, уверенный в отсутствии истинного смысла происходящего, стремился помочь историкам искусства собственными описаниями и интерпретациями истории созданных им движений, определив основные периоды и трактовки ключевых событий, хотя часто его датировки «скачут» и требуют уточнения. Иногда он просто не помнит точной даты произошедшего, но в отдельных случаях, подобно нашим футуристам, фетишизировавшим первенство и, прежде всего, Михаилу Ларионову, Тимур осознанно ставит более ранние датировки своих работ и свершений. Канонической датой рождения неоакадемизма в итоге стал 1989 год, в конце которого в Центральном лектории общества «Знание» прошло собрание «Свободного университета», организованное заведующим кафедрой

живописи Новиковым. Описывая это событие, Тимур, опять же, ставит разные даты. <...> В 2001 году, рассказывая об этом собрании, Тимур «утяжеляет» его ранг, говоря уже о «съезде руководителей художественных институций»: «На рубеже 1989–1990 годов мы провели большой съезд руководителей художественных институций, которых тогда в стране было довольно немного еще. На него приехали: руководитель московского клуба авангардистов (сокращенно КЛАВА) Сергей Ануфриев, руководитель только что открывшегося московского Института технологий искусства Сергей Шутов, директор Института современного искусства из города Ливерпуль Колин Феллоуз, президент Клуба друзей Маяковского Сергей Бугаев-Африка, руководитель оркестра «Популярная механика» Сергей Курёхин и я. На этом съезде мы переименовывали Новую Академию Всяческих Искусств в Новую Академию Изящных Искусств»[2]. <...>

Я присутствовал на этом «большом-небольшом съезде», полагая что собрание устроено Тимуром в честь приезда Колина Феллоуза, и даже участвовал в произнесении с трибуны речей в пародийно-торжественном стиле, характерном для того времени, но не помню, чтобы кто-то произнес слова «Новая Академия». Установить точные даты и факты, опрашивая свидетелей этого события, оказывается сложным. Как оказалось, участники собрания едва помнят о произошедшем. «Я всегда, находясь в СПБ, пребывал настолько в неадеквате (а все вокруг и внутри этому активно содействовало), в настолько безраздельном галлюцинозе, что несколько субъективно (к великому моему сожалению) помню все, что там происходило! – ответил Сергей Ануфриев. – При этом какие-то куски я могу описать весьма подробно и пространно, с большим количеством деталей и наблюдений (например, почему-то врезалось в память, как чистый Парамен, "Планетарий" Новых Композиторов в 1991, или открытие клуба "Тоннель" в 1993 году, и, конечно, большое количество вечеринок на Фонтанке), а другие, безо всякой избирательности, вовсе не помню. И вот, пытаясь снова вспомнить с твоей подачи то удивительное героическое время, я совершенно теряюсь, обнаруживая, что вроде бы помню присутствие на первом заседании Академии Всяческих Искусств в Москве и в СПб., на учреждении Новой Академии, но когда начинаю нырять туда, к живым воспоминаниям, то будто ныряю в пустой бассейн, ударяясь о какую-то невидимую преграду, которое, видимо, выставляет до поры до времени (до Тотал Реколла) подсознание, охраняя сакральные области космо-порталов, времени второго осознания, в то время безраздельно владевшего мною. И вроде бы так, как ты пишешь, все и было, но добавить, прости, мне к этому решительно нечего» (Facebook. 05.05.2015. 15:38). Сергей Шутов отвечает мне: «Что-то не припомню детали. Это же рассматривалось как очередная провокация, эпизод в борьбе с концентрационным лагерем современного искусства» (Facebook. 04.05.2015). Денис Егельский и вовсе отрицает это событие: «Хе-хе, этого "исторического момента" не было, увы! все враки, Петрович [Новиков] выдумал». Он продолжает: «На 100 % могу сказать, что это фальсификация – 1989 год, я имею в виду».

Единственной, кто «была в своем уме», оказалась Катя Андреева, пусть плохо, но помнившая, что «перед Новым годом, в ноябре или декабре; Тимур устроил в Центральном лектории на Литейном представление "Свободного университета". Выступали Шутов, Юхананов и сам Тимур. Речи помню плохо по двум причинам. Во-первых, над докладчиками было растянуто произведение Тимура "Лебедь", центрированная композиция, от которой было невозможно отвести глаз, так она сияла серебром в полуосвещенном зале. И позднее Тимур опустил нижнюю границу Новой Академии до 1989 года, имея в виду именно "Лебедя". (Если жизнь заставляла, он опускал эту границу до "Строгого юноши", но обычно останавливался в 1989 году.) Во-вторых, потому, что до Невского нас с Лесей предложил подвезти Африка, который купил машину и сам ее водил. Эта трехминутная поездка оказалась отчаянной прямо со старта, когда Сергей начал разворачиваться, принципиально не глядя ни налево, ни направо»[3].

Андрей Хлобыстин, 2017[4]

*

[1] Деготь Е. Плоды некритической любви к классике. Коммерсантъ. № 150. 11.09.1996. С. 9.

[2] Новиков Т. Международные отношения Новой Академии Всяческих Искусств. Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда / Петербурга последней четверти XX столетия. С. 68.

[3] Андреева Е. Время Тимура. Критическая Масса. 2006. № 2. С. 60.

[4] Текст основан на книге «Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. А. Хлобыстин. Borey Art Center. Санкт-Петербург. 2017.

6

ЭНЦО КУККИ

Энцо Кукки. Без названия. 1989
Священный дождь. 1987

Андрей Ройтер. Цикл «Знаки». 1988. Бумага, акрил

АНДРЕЙ РОЙТЕР

7

Когда мне было 14 лет, я стал свидетелем «Бульдозерной выставки». Узнал о ней от Вени Агурского, сына известного диссидента, с которым дружил. Я тогда уже решил стать художником, и общение, а в последствии и дружба с ее участниками сильно повлияли на меня, стали «моими университетами». Мне был интересно не только их творчество, но и способ выстраивания двойной жизни: официальной и жизни за «закрытыми дверями», когда делаешь что-то для себя и друзей. Существование «Детского сада»* происходило в традиции их стратегий. Это был тоже опыт параллельной жизни. Бывший детский сад в Хохловском переулке мы с Колей Филатовым и Гариком Виноградовым начали сторожить в 1985 году. Здание пустовало, мы постепенно обживали его, обустроили себе мастерские. В Хохловском устраивали музыкальные перформансы Тимур Новиков с Сергеем Курехиным, Никита Алексеев, Жора Литичевкий, Гоша Острецов и Сергей Волков показывали работы. Площадка быстро стала известна в Москве, туда по ночам приходили кураторы, директора музеев. Сначала они шли к Кабакову,
а он отправлял их к нам. Такое человеческое единство нас сильно поддерживало. Это уже был настоящий поток, в котором встречались люди разного сорта, проходимцы в том числе. У нас брали интервью, фотографировали, публиковали в журналах, приглашали на выставки и т.д.

Молодежная биеннале мне как-то вообще не запомнилась. В 1989 году я уже вовсю ездил за границу и был выключен
из московской жизни. В 1989 гораздо более важным для меня было участие в выставке Mosca: Terza Roma в Риме, которую тоже курировал Виктор Мизиано. К выставке выпустили небольшой каталог. Витя нас – семь человек – провез на поезде по северной Италии, чудесная была поездка.
Мы давали пресс-конференции в разных городах, рассказывали о современном искусстве в СССР. Каждый день праздник.

Для биеннале я на стене Кузнецкого сделал фреску черной липкой лентой, выклеил силуэтные знаки. Такие вещи я уже делал в галереях, они были похожи на граффити. Вдохновением для них становились пятна на стенах домов – знаки, которые я еще с «Детского сада» фотографировал и собирал – маргинальные каллиграммы, сделанные рукой не художника, а маляра, закрашивающего граффити или

пишущего «Прохода нет». Одна из работ – надпись, которую я обнаружил в туалете в Нью-Йорке «Help me be you» дала название выставки в Швеции. Потом я ее переделал в «Don't help me be you» – это стало моим девизом. Мне всегда интересно находить знаки на границе между абстракцией и чем-то очень узнаваемым.

Когда я сказал, что биеннале мало чем запомнилась, я был не точен. Любая выставка, даже персональная, не говоря уж о такой большой, как биеннале, дает возможность поставить участника в контекст, в диалог с другими авторами. Это помогает увидеть собственные работы так, как будто они созданы кем-то другим. Важный момент и диалог со зрителем, с внешним миром, их адекватная или неадекватная реакция на работы. На биеннале разговоров, обсуждений, споров хватало.

Запомнилась биеннале и знакомством с западными художниками. Виктор собрал потрясающий по тем временам состав. Среди них был и Роб Шолте. Он оказался одним из первых художников, с которым я встретился, приехав первый раз в Амстердам. Роб меня тепло принял, мы как-то сразу подружились. Он был очень темпераментным, эмоциональным и на тот момент одним из самых знаменитых голландских художников. Роб занимался концептуальной живописью – все вещи формально фигуративные с какой-то концептуальной предысторией, сделанные в фотореалистической манере, остроумные и часто иронические. Они существовали на границе между поп-артом и концептуальным искусством. Его творчество завязано на медийных, найденных в журналах и сети образах. В начале 1990-х в результате несчастного случая он потерял обе ноги. Это сильно изменило его характер и творчество. Мне кажется, он меняется каждые два месяца, и его работы конца 1980-х, начала 1990-х и сейчас совершенно разные.

Как и Роб, я никогда живописцем в полной мере себя не считал. Чисто живописные проблемы колорита и цвета, фактуры меня интересуют только отчасти. Я исхожу из идеи, а не из картинки. Для концептуалистов я слишком «художник», для живописцев я слишком «концептуалист». Я давно живу и работаю в «пограничной» зоне, что меня вполне устраивает, аутентично моему характеру. Я не очень вписываюсь в группы. Моя профессия быть Андреем Ройтером.

Андрей Ройтер, 2018

Андрей Ройтер. Цикл «Знаки». 1988. Бумага, акрил

*

* Сквот «Детский сад» располагался с 1985 года в Хохловском переулке, там работали Герман Виноградов, Андрей Ройтер, Алексей Иванов и Николай Филатов.

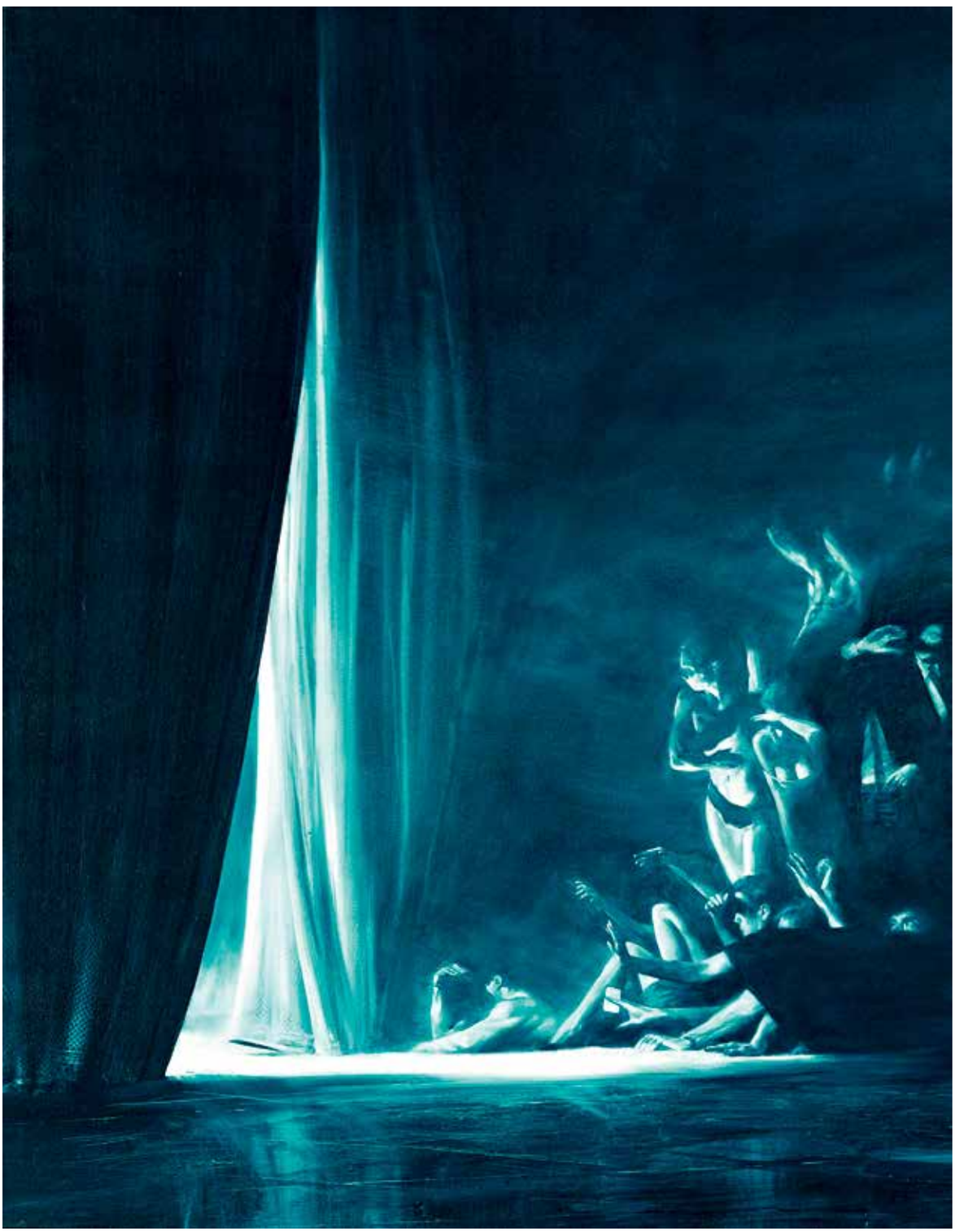
8

ДОКУМЕНТАЦИЯ ЭТОЙ РАБОТЫ НЕ СОХРАНИЛАСЬ

РОБ ШОЛТЕ

9

МАРК ТЭНСИ



Марк Тэнси. Занавес.
1987

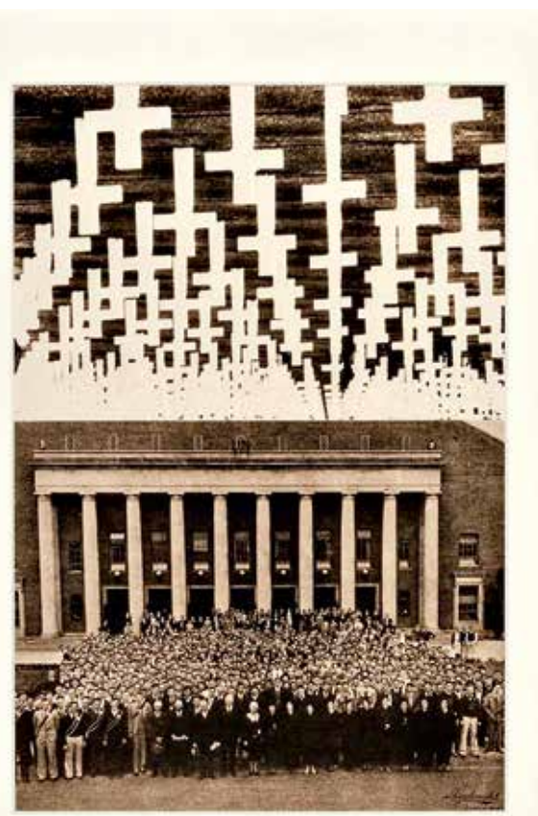
ОТРИЦАЕТ СВОЕ УЧАСТИЕ В БИЕННАЛЕ 1989 ГОДА

АЛЕКСЕЙ ШУЛЬГИН

10

11

АНЕТТ ЛЕМЬЕ



Анетт Лемье. Воспоминание выжившего (прошедшее время). 1987
Воспоминания выжившего (класс 39-го года). 1987

12

Глеб и Игорь Алейниковы

Искусствоведы тратят силы на выяснение понятий (неофициальное искусство? альтернативное? авангард?). Тут все проще, ибо есть самоназвание «параллельное кино». Критерий беспристрастен: это кино, делающееся вне государственных студий и их средств. Это не любительство, пытающееся догнать «большое» кино, но вектор движения, направленный не поперек официальной культуры, а именно параллельно и, следовательно, отстраненно. В такой позиции – новая независимость бывшего подполья, ныне свободного от идеи протеста, и в кино эта позиция выражена, пожалуй, пока наиболее бескомпромиссно.

Это кино возникло в середине 80-х годов в андеграунде последнего призыва, где в почти нерасчлененной общности существовали живопись, перформанс, кино, рок, авангардная мода. Евгений Юфит – не только режиссер, но и режиссер. Среда молодых и жизнерадостных авангардистов испытывала потребность в кино как в еще одной форме проявления творческой энергии. Параллельное кино и сегодня – образ жизни, в котором каждый жест может быть обращен в акцию, но все же это прежде всего кино. И хотя в его организационной структуре есть элемент игры (студии, фестивали, журнал…), но и журнал «Сине Фантом», и само кино эту игру уже переросли. Параллельное кино – серьезное дело, имеющее своих классиков и «отцов движения». В Москве это братья Игорь и Глеб Алейниковы, в Ленинграде – Евгений Юфит и Евгений Кондратьев, он же Дебил. Существует и параллельное видео со своим лидером – Борисом Юхананов.

С живописью андеграунда это кино объединяет то, что на взгляд извне это вообще не искусство, а кое-как слепленное мусорное «нечто». Технические средства подчеркнуто элементарны. Плохое качество пленки и съемки – это не недо-качество, а особое качество, которого и ищет режиссер: так сегодняшнему живописцу порой нужна нитроэмаль, а не голландская пастель. К тому же причины, стоящие за несовершенством отечественной аппаратуры, монументальны в своей неслучайности, и за плохим качеством встают уже экзистенциальные реальности пугающего масштаба. Элементарность становится принципом. У Алейниковых это «чистота» и «бедность», минималистская эстетика, несущая на себе печать киножурнала

«Новости дня» и противопожарных фильмов. У Кондратьева оживают царапины на пленке, разрастаются, движутся, превращаются в порывы ветра, сбивающие с ног персонажа; эта сверхчеловеческая сила нарисована самим Дебилом прямо на пленке. Дебил одновременно жестко владеет своим кино – и не владеет им, так, что оно живет своей непредсказуемой жизнью. Кондратьев – настоящий «стихийный автор» параллельного кино, в котором режиссер, сросшийся с объективом, не пережевывает реальность, а творит ее и самим своим взглядом, и бруталистским движением фломастера на сакральной поверхности пленки (что делает его фильмы нетиражируемыми и потому «суперпараллельными»).

Самостоятельность визуального ряда отнюдь не превращается в набор красивых кадров. У Дебила картинки могут мелькать так, что мы не успеем их рассмотреть (так в авангардном театре речь актера специально делается невнятной). И в размашистом жесте, перечеркивающем кадр, и в самом кадре важна прежде всего идея следа, оставленного движением, событием, реальностью. Параллельное кино – это мифология визуальности.

Юфит – глава некрореализма, автор макаберных фильмов из жизни «мертвяков» и «трупарей». Мотив смерти и разложения – перекрестье множества ассоциаций: это и доведенная до абсурда официальная мифология (геройство и гибель), и сублимация вытесненных из нее насилия и секса, и атмосфера сенильного маразма как мотив социально-исторический, и чисто эстетическая идея разрушения, присущая авангарду. Фильмы Юфита почти барочно помпезны, порой с массовыми сценами вокруг абсурдного сюжета: мотив внешней пышности и внутренней пустоты – центральный для постсоцартистского сознания.

Если ленинградские фильмы не чужды сюрреализма и экспрессионизма, то фильмы братьев Алейниковых – часть московской концептуальной традиции и поэтому представляют собой самосознание и теорию параллельного кино вообще. Алейниковы – генераторы идей, среди которых работа с опустошенными социальными мифами, расслоение текста и изображения, центральная идея «фильма без пленки», освободившая кино. Их картины – это концептуальные жесты в пространстве языков и реальностей. Когда Игорь Алейников вытирает объектив работающей камеры бумагой, это не старый кокетливый прием, когда мы как бы случайно видим съемочную группу. Алейниковы не обнажают условность, но превосходят ее. Это тотальная кинореальность, а не просто «кино о кино». Сама постановка проблемы концептуальна: где находится реальность? В себе ли она или в ее изображении на пленке? И где кино – на поверхности ли этой пленки или в иллюзорной трехмерной глубине? Параллельное кино – это осознание фиктивности искусства, которая и есть его истинная реальность. В этом его отличие от основного корпуса, игнорирующего специфику киноязыка. Но параллельное кино не есть и то, что у нас принято называть «авторским»: в их фильмах не найти и следа каких-либо «посланий» и «идей». Это может быть скорее визуальное бормотание или четкость бессмысленных слов. Это кино, нарушающее все правила. Это «недокино», и это «сверхкино». Это искусство, «пришедшее в собственному понятию», кино в квадрате, истинное Кино.

Екатерина Деготь,
Вот такое кино, 1989

13

ПЕРЦЫ

Самое общее впечатление, остающееся от объектов художников М. Скрипкиной и О. Петренко (Перцы), – их ускользающий, неопределенный характер. Четко сформулировать, что перед нами: вентилятор, банка, ящики, корзина и т.д., – практически невозможно. Эта неуловимость, иллюзорность впечатлений отнюдь не случайный, побочный эффект. С ним связан целый ряд принципиальных особенностей их творчества и шире – проблематики московского концептуального искусства 80-х.

В каждой работе можно выделить два постоянных компонента – таблицы и свободные от них форму, фактуру, цвет объектов. Между ними и разыгрываются все основные коллизии. Таблицы, в том или ином варианте всегда присутствующие в произведениях Перцев, могут восприниматься как некий каркас, как будто удерживающий от полной неопределенности, от расползания в «ничто» пластические формы. При этом до конца не понятно – то ли таблицы наброшены «поверх» предмета, то ли они вытолкнуты на его поверхность «изнутри». Эта двусмысленность прочтения указывает на иллюзорность, условность отношений и границ между «внутренним» и «внешним».

Позиция наблюдения в концептуальном искусстве (обычно предлагаемая зрителю самим произведением) также оказывается лишена однозначности. С наибольшей наглядностью эта ситуация может быть проиллюстрирована объектами с вмонтированными в них дверными глазками. С одной стороны, зрителя вроде бы приглашают «заглянуть». Именно так он может воспринять ситуацию, если отождествит свою позицию перед объектом с положением человека внутри квартиры. Но с тем же основанием зритель может интерпретировать свою позицию и как внешнюю, то есть представить себя стоящим перед закрытой дверью. И тогда уже он сам оказывается предметом изучения для объекта, подглядывающего за ним в дверной глазок из своего внутреннего пространства. Теряя позицию наблюдателя и попадая в положение наблюдаемого, зритель перед этими объектами невольно превращается в разработанную в московском концептуализме фигуру зрителя-персонажа. Неопределенность точки зрения создает специфическую неконтактность, взаимную неинтерпретируемость как объекта зрителем-персонажем, так и зрителя-персонажа со стороны объекта. Возникает, условно говоря, ситуация паралича понимания, непроговариваемости смысла, молчания, в которой и получают возможность реализации чисто фактурные, пластические характеристики работ.

Самый, так сказать, очевидный прием, на котором строятся многие объекты, – контраст реального предмета и поверхностей с таблицами. Обычные ящики из досок сохраняют свои узнаваемые, функциональные формы и подлинную фактуру дерева, из которого сделаны. Но они соединяются с поверхностями, не имеющими в реальности аналогий,– гладкими, белыми, стерильными площадками, на которых располагаются таблицы. Эти табличные поверхности как будто сливаются с реальным предметом, разрывая его естественную материальность и фактуру. Иногда, напротив, реальные предметы внедряются в идеологические, знакомые каркасы, вызывая деформацию табличных поверхностей, точно откликающихся на форму и фактуру выстроенных в них предметов. Демонстрируемая с нарочитой прямолинейностью необъяснимая и абсурдная зависимость табличных поверхностей и бытовых предметов отсылает не к физическим свойствам материалов и форм, но к чисто оптическим, иллюзорным.

Иллюзорные, ускользающие от осязания и апеллирующие только к зрению черты свойственны большинству объектов Перцев. Чисто оптические характеристики этих «предметов» акцентируют, например, бликующие, глянцевитые поверхности или гладкие, белые, «отражающие» взгляд

плоскости таблиц. Еще один прием – натуралистически достоверное воспроизведение фактуры и формы реальных предметов, только имитирующее наличие подлинного материала (серии «картофельных» и «гороховых» работ).

Иллюзорное внутреннее пространство объектов еще один мотив, часто возникающий в работах Перцев. Оно предстает или как гипотетически возможное, только дразнящее зрителя, приглашая его, например, заглянуть сквозь дверной глазок во внутренний мир объекта. Или – как отчетливо видимое, но недоступное осязанию, например, просматривающееся сквозь стекло внутреннее содержимое банки.

И наконец, еще один уровень иллюзии – иллюзия пластической активности, т.е. иллюзия сопротивления табличному каркасу или его «вытеснения» на поверхность предмета. То, что это искусно сымитированная игра в подвижность и пластичность, становится очевидным, когда, отрешившись от оптических внушений, мы вспомним, что перед нами, как правило, готовые предметы с заданной формой, которая в реальности никак не меняется: вентилятор, банка, ящик и т.д.

Неинтерпретируемость концептуальных объектов вне широких социальных или культурных контекстов или вне созданного вокруг специфического экспозиционного пространства – достаточно традиционное их свойство. В произведениях Перцев оно получает несколько неожиданную вариацию. Все отсылки к контекстам для их работ второстепенны и представляют собой еще один иллюзорный уровень, пройдя сквозь который и убедившись в его иллюзорности, зритель вынужден вернуться вновь к объекту как таковому. Неинтерпретируемость этих работ отсылает как будто лишь к ним самим, обращает зрителя к тем чисто художественным свойствам, которые не поддаются идеологическому прочтению: к фактуре, пластике, цвету. Этот игровой ход заодно демонстрирует иллюзорность идеологизирующих интерпретационных усилий по отношению к объектам искусства.

Иллюстративность, прямолинейная контекстуальность работ так называемой «картофельной» серии – только внешний, тонкий иллюзорный слой, покрывающий картину и просто-напросто обманывающий зрителя. Зритель, угадывающий изображенного персонажа и иллюстрируемый текст, чувствует, что был на самом деле обманут этой доступностью понимания и теперь остался один на один с чем-то таким, с чем он не привык иметь дело. Ему остается следить взглядом за неровностями поверхностей, за подобиями или контрастами форм, за игрой световых бликов, за цветовыми переходами, за сочетанием различных материалов: мягких, твердых, гладких, шероховатых. Однако и этот чисто фактурный уровень осознается в конце концов как иллюзорный, только намеченный и не реализованный в законченную художественную форму. В объектах Перцев не случайно используется фактура готовых предметов в ее «сыром», художественно необработанном виде. Или же создаются фактуры, лишь имитирующие отсутствующие в реальности материалы.

Проведя зрителя окольным путем к этим неразработанным художественным пространствам, странные и нелепые предметы дают тем не менее возможность угадать нереализованный, но постулируемый язык свободного от идеологии автономного искусства. Язык, осознающийся как очередная недостижимая иллюзия.

Используя разработанную концептуализмом в 70-е годы систему построения художественных произведений, Перцы превращают ее в игровые приемы, заставляющие зрителя (да и художника) двигаться по замкнутому кругу в погоне за идейным или чисто художественным смыслом, заведомо оставленным за его пределами. Своими объектами они только указывают на определенные возможности и свойства искусства, но не пытаются их реализовать, воплощая тем самым своеобразную художественную фигуру «отсутствия», одну из кардинальных для авангарда 80-х годов.

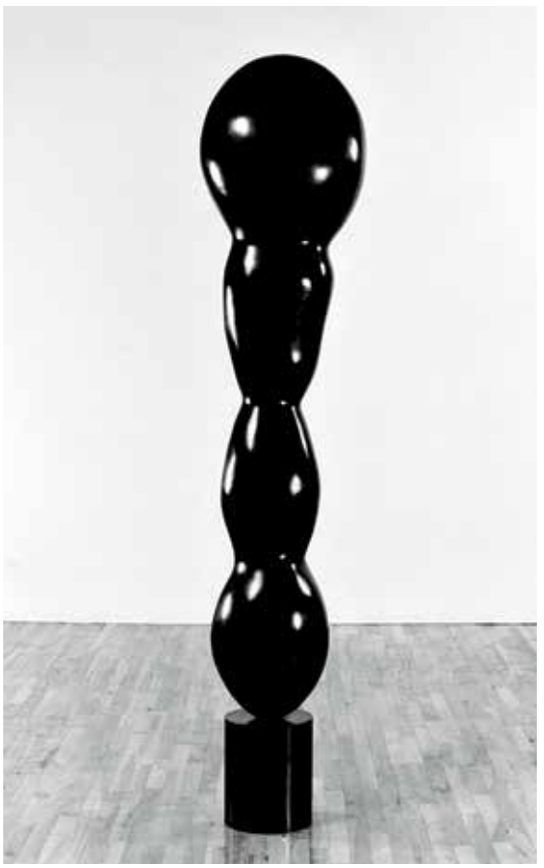
Екатерина Бобринская, 1989

14

Альфредо Пирри. Без названия. 1987
Ночь, рассвет. 1987

АЛЬФРЕДО ПИРРИ

РОНАЛЬД ДЖОНС



15

Рональд Джонс. Без названия (фрагмент ДНК 13-й человеческой хромосомы, содержащей мутантный RB-ген, также известный как онкоген, который вызывает быстрое образование раковой опухоли). 1989

Илья Пиганов. Без названия. 1989

16

ИЛЬЯ ПИГАНОВ

Время было уникальное, аукцион Sotheby's прошел, какие-то деньги у художников появились, интерес к нам, мы думали, это никогда не кончится. Я работал ассистентом кинооператора в киностудии документальных фильмов. Ситуация уже позволяла жить «на вольных хлебах». Параллельно работал в саду «Эрмитаж», руководителем фотокружка. Там мы и познакомились с Леней Бажановым, с Машкой Серебряковой. А тусили все у меня, поскольку недалеко, и я чуть ли не единственный обладал своей квартирой. Все пили, разговаривали, в основном «за искусство», спорили до хрипоты, иногда доходило до потасовок. Это было важно. Художник, он же в первой половине жизни ходит с широко открытыми глазами и порой даже не осознает, что делает и слышит, а потом остаток жизни питается этим опытом, потому что глаза становятся устроены по-другому. Ну, конечно, у гениев бывает другая последовательность, но у простых людей, как я, все так.

Квартира моя была как квартира – на кухне все собирались. В комнате стояла детская кроватка, была библиотека, рядом в алькове фотолаборатория. Ребенок и Ирка (Меглинская – *ДИ*) спят, а я проявляю стеклянную пластину. В полной темноте. Ничего не видно, взвешиваю в руках – нет, не проявилась еще, кладу обратно. Буквально на вес, тактильно чувствовал, когда готово. Я отдал Виктору Мизиано на молодежную биеннале серию маленьких контактных черно-белых фотокарточек, потому что ничем другим я и не занимался. Он, кстати, их уже к тому моменту повозил по заграницам, в Вене были, где-то еще. Я тогда исследовал фотографию, экспериментировал, как алхимик в лаборатории. Это для меня было как шифрование пустот, высказывание как бы в пустоту. Печатал на старинной бумаге, снимал на стеклянные пластины, использовал определенную технику, а вообще снимал будто бы ничто. Но этому всему придавалось огромное значение за счет обряда. Сейчас самое время восстанавливать такую технику. Например, в «Пролабе» ручной печати уже нет. Нужно покупать фотоувеличитель для стола. Хину не достать, бумага непонятно где. Все ушло. А была реальная магия. У меня сейчас на даче висят несколько старинных ч/б фотографий. От них энергия другая идет. Спускаешься в туалет со второго этажа, мимо проходишь и прямо плечом чувствуешь, что идет что-то, хотя висят они очень давно.

А 89-й год для биеннале не случаен. Важный год, переломный. После него все изменилось. Мы стали меряться друзьями: у меня французский консул в друзьях, а у меня американский атташе. Хвастаться начали скоростью и возможностью получения виз, менялись связями. И как-то все взяли и разъехались. Кто-то в туристическую поездочку, кто-то поработать. Многие не вернулись. Через два года буквально совсем другая жизнь началась. Уже в 1991-м появилась Якиманка, центр современного искусства, то-се, сменилась эпоха!

Илья Пиганов, 2018

ДОКУМЕНТАЦИЯ ЭТОЙ РАБОТЫ НЕ СОХРАНИЛАСЬ

ГЮНТЕР ФОРГ

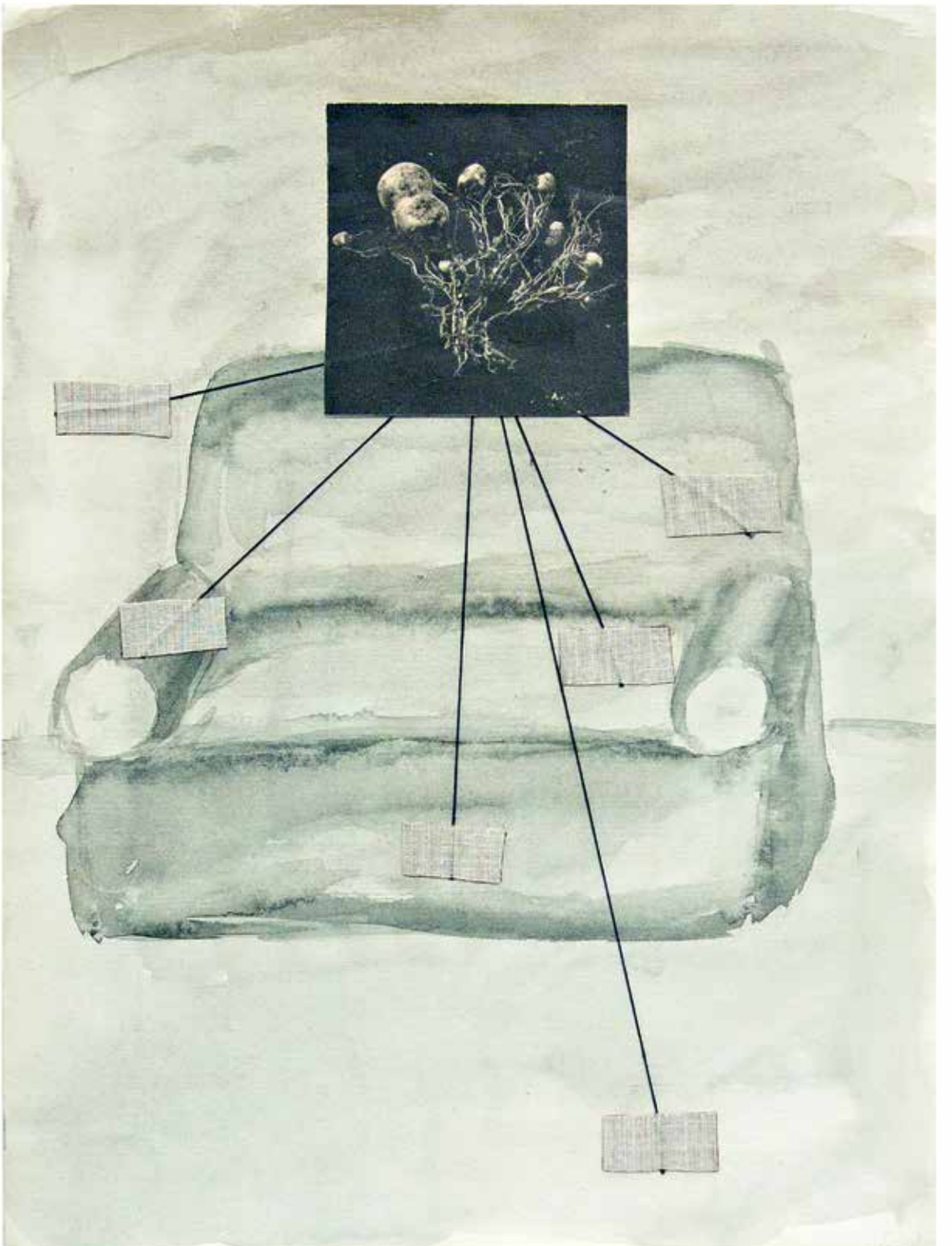
17

18

БИРГИТ ЮРГЕНСЕН

Биргит Юргенсен. 1989

МАРИЯ СЕРЕБРЯКОВА



Мария Серебрякова.
Без названия. 1989

19

20

БАРБАРА БЛУМ

Барбара Блум. Зеркало. 1987
Зеркало 7. 1989
Потернное и найденное (письма Флоберу). 1987

АНАТОЛИЙ ЖУРАВЛЁВ

21

Моя мастерская в конце 80-х была полна работ, потом их одномоментно раскупили, ничего не осталось. Тогда был рынок. И все были вместе — художники, актеры, музыканты, поэты — не делясь на классы. Иногда делали групповые картины, раскатывали ватман, и музыканты просто его красили. Тот же Виктор Цой и Георгий Гурьянов, которые как бы к искусству не имели отношения. Георгий тогда еще даже картины не писал. Было просто креативное время, живое — работы рождались, как циплята вылуплялись из яиц: ты их высиживал, а они — бамс! — и выскакивали… В это время у меня была мастерская на Калининском, по-современному — на Новом Арбате, вместе с Машей Серебряковой. До этого был «Детский сад». Но туда после аукциона Sotheby's стали ходить толпами иностранцы, его и закрыли как рассадник. Кабаков приезжал на своих жигулях и помогал оттуда работы вывозить — по-моему, он был единственным, у кого была машина. А увозили в сквот на Фурманном — тогда уже появился он.

Когда я уехал в Берлин, мастерская на Калининском досталась знакомым. Туда забрался Андрей Ерофеев и решил все, что осталось, спасти и вывезти. Там стояла швабра, которую сделал мой дедушка, с железной ручкой, а еще маленькая репродукция. И когда я уезжал, я подмел мусор и случайно прислонил швабру к этой маленькой картинке. И потом вижу в каталоге Чехословакии эту швабру с опилками и с картинкой как произведение искусства, описана и идентифицирована как объект, инсталляция. После она попала в коллекцию Царицыно. Мне было очень приятно, что швабра моего дедушки оказалась произведением искусства, такой своеобразный Дюшан, который обладает связью с моей семьей. Такое перевоплощение швабры. И именно эта работа отправилась на молодежную биеннале. Затем швабру забрали в Третьяковку, однако спустя годы ее там не нашли. И еще одна работа, которую Виктор Мизиано взял на биеннале — линзы из муранского стекла. 36 линз были повешены на дерево, выглядело все вместе, как новогодняя елка с игрушками. Идея заключалась в том, что все воспринимается через призму, однобоко. Взгляд на мир через увеличительное стекло. Время было такое: множество публикаций в журналах, русское искусство востребовано. Но по большому счету это все это было обманкой. На линзах текст — «Не верь тому, что ты видишь через линзу. Перестрой свои мозги, перестрой свой взгляд». Да, выглядело красиво, но заставляло задуматься о том, что и как именно мы видим. Например, новости в телевизоре, они ведь все сняты на камеру, через линзу, но она обманчива. Создает иллюзию счастья, увеличенного, смешного, красивого, веселого, но в то же время все должны понимать — это фикция.

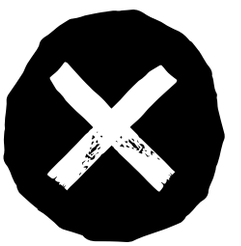
Я был очень рад участвовать в молодежной биеннале 1989 года.

Анатолий Журавлёв, 2018

Анатолий Журавлёв. Фотография египетского храма. Ксерокс в старинной рамке. 1980-е

22

КОКА РАМИШВИЛИ



ДОКУМЕНТАЦИЯ
ЭТОЙ РАБОТЫ
НЕ СОХРАНИЛАСЬ

МИРОСЛАВ БАЛКА

23

Мирослав Балка.
Линька. 1988
Череп. 1989

24

Инспекция «Медицинская герменевтика»

В 1989 году я работал в составе группы Инспекция «Медицинская герменевтика». Мы участвовали в огромном количестве выставок. Делали разнообразные работы, абсурдистские иллюстрации к философским построениям. Случилось так, что позвонил Виктор Мизиано, позвал участвовать в молодежной биеннале. На выставку отдали то, что придумали за два-три дня. Больше это нигде реализовано не было. Инсталляция «История о четырех живописцах, один из которых погиб». Мы тогда увлекались сотворением инсталляций с очень длинными названиями. В зале в углу располагался этюдник, на нем небольшой холст с одним и тем же пейзажем, но выполненным разными людьми. Перед этюдником стоит треножник, в другом углу стоит таз, наполненный гранатовым соком, и одна из ножек треножника стоит в этом тазу.

Павел Пепперштейн, 2018

Инспекция «Медицинская герменевтика». Афиша. 1989
Фото из архива ДИ. 1980-е

25

IRWIN. Посольство
NSK в Москве. 1992
Транснационала. 1996

ГИБЕЛЬ БОГОВ

ХУДОЖНИКИ ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ:

Никита Алексеев
Авдей Тер-Оганьян
Юрий Альберт
Герман Виноградов
Чемпионы мира
Георгий Литичевский
Мухомор
Олег Котельников
Владислав Мамышев-Монро

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

В 88-м я официально перестал быть молодым художником: в Молодежной секции МОСХ художников держали до тридцати пяти лет, а потом тех, кто не был достоин перейти во взрослый МОСХ, выгоняли. Меня, впрочем, выгнали еще в 85-м – за то, что я явно не был достоин стать взрослым советским художником, и вообще при помощи абсолютно фиктивного брака собрался покинуть СССР. Это я осуществил в марте 87-го. Но до этого я, кажется, оказался единственным молодым не совсем советским художником, чьи работы не были приняты на знаменитую 17-ю Молодежную выставку в 86-м, ознаменовавшую наступление эры свободы творчества. Я туда предложил совершенно идиотскую трехметровую орясину, на которой был нарисован стоящий под березой Есенин: он играет на дудочке, а между ногами у него свисает крысиный хвост. Она теперь находится в одной важной частной коллекции.

В общем, я уехал в Париж. С карьерной точки зрения это был катастрофический поступок: тогда как раз был огромный интерес ко всему Made in See-See-See-Pee, то есть «Сделано в СССР». А я на вопрос, где живу, отвечал: «Тут и живу, во Франции». Я это делал даже не от того, что врать нехорошо; скорее – из исследовательского любопытства. Кураторы, искусствоведы, покупатели и галерейщики на это отвечали: «Чудесно! Созвонимся через пару недель».

Так что живу я в Париже. Происходит что-то интересное. То Матиас Руст приземляется на «Сессне» на Красной площади, то к власти в Польше приходит «Солидарность», то Берлинскую стену, которую я еще застал в неприкосновенности, за день разбирают на сувениры. А я тогда интересовался комиксной культурой, и один из лучших мастеров комикса это Мило Манара, соавтор Феллини, крайний левак и порнограф. Кроме комиксов, меня тогда еще занимал Simulationist Art, вот я и начал перерисовывать комиксы Манары, подписывая внизу «Процветающая Болгария», «Свободная Венгрия», «Единая Германия» и так далее, в том же духе. Но кроме политики, комиксов и симуляционизма, в область моих интересов тогда входил Казимир Малевич. Собственно, я тогда в Амстердаме и увидел в первый раз его работы не в репродукциях. А Малевич, как известно, в 20-е и 30-е годы свои новенькие супрематические опусы датировал лет на десять-пятнадцать назад. Потому что не верил в линейность времени. Я в нее тоже не верю. Поэтому свои картинки насчет возрожденной Европы по мотивам Мило Манары я на всякий случай датировал года на два вперед. Ведь кто знает, что может приключиться?

И тут в Париж приезжает покойный Миша Рошаль, привозит письмо от Виктора Мизиано с предложением принять участие в Московской молодежной биеннале. Миша был обижен, что меня туда позвали, а его нет, я же был озадачен. С Мизиано я тогда знаком не был. С Оливой – да, и он меня отфутболил по причинам «Мейд ин Си-Си-Си-Пи». С Леней Бажановым, конечно, дружил давным-давно, но главное – я себя чувствовал совершенно чужим на московской сцене. Там тогда главным был жесткий местный концептуализм, а с другой стороны – уже поднималась всякая телесность, шизокитай, политическая ангажированность, песьеглавство и левачество в духе Шарикова. Да и не молодой я уже художник. При чем я здесь?

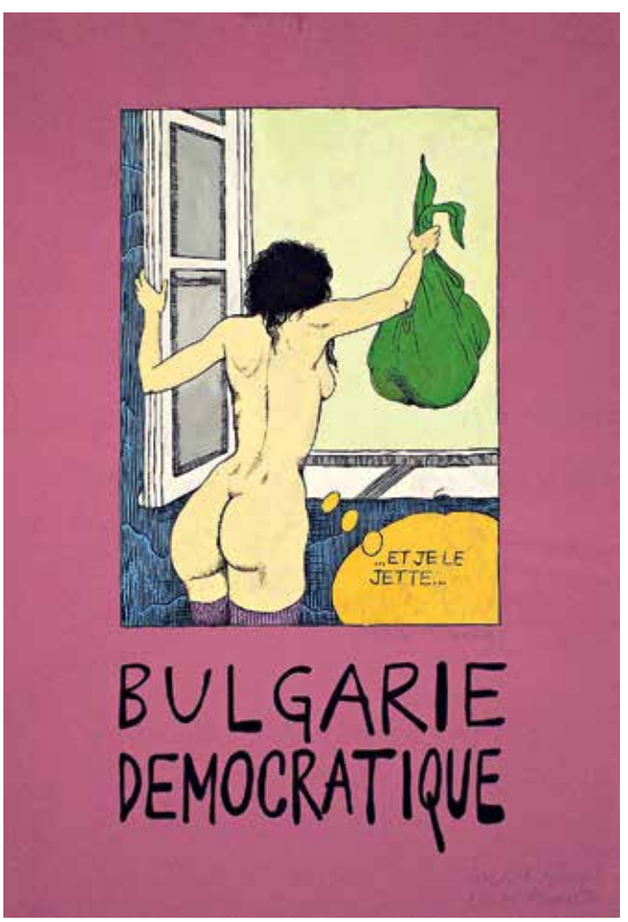
Но, поразмыслив, решил: а почему бы нет? И решил отправить в Москву картинки, которые тогда рисовал, проживая в пригороде Парижа Kremlin-Bicetre. Кремлен, естественно, по поводу Кремля, это в честь наполеоновского нашествия. Бисетр – изуродованное еще в XV веке английское Winchester, а еще там в свое время был сумасшедший дом, где содержали маркиза де Сада.

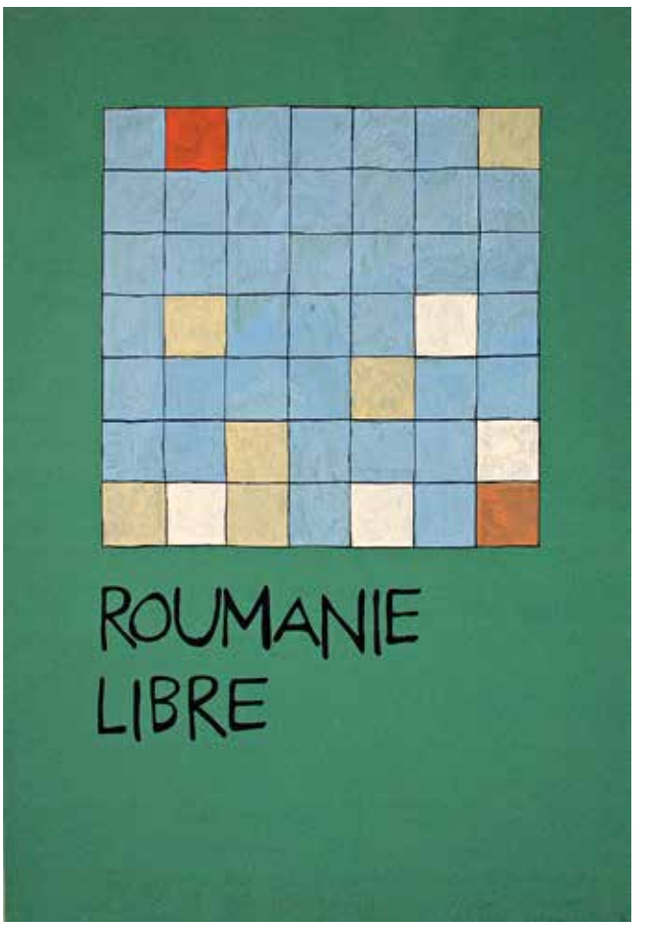
Встал вопрос: как переслать картинки в Москву? Помог мой приятель журналист Томас Джонсон, наполовину австралиец, наполовину француз. Он тогда работал в моднейшем журнале Actuel и зачем-то опекал водородящих сектантов из СССР, которые считали, что детей надо рожать непременно в воду и без помощи врачей. Они как раз возвращались на родину из Франции, надеясь, что при перестройке и гласности их вера там получит признание.

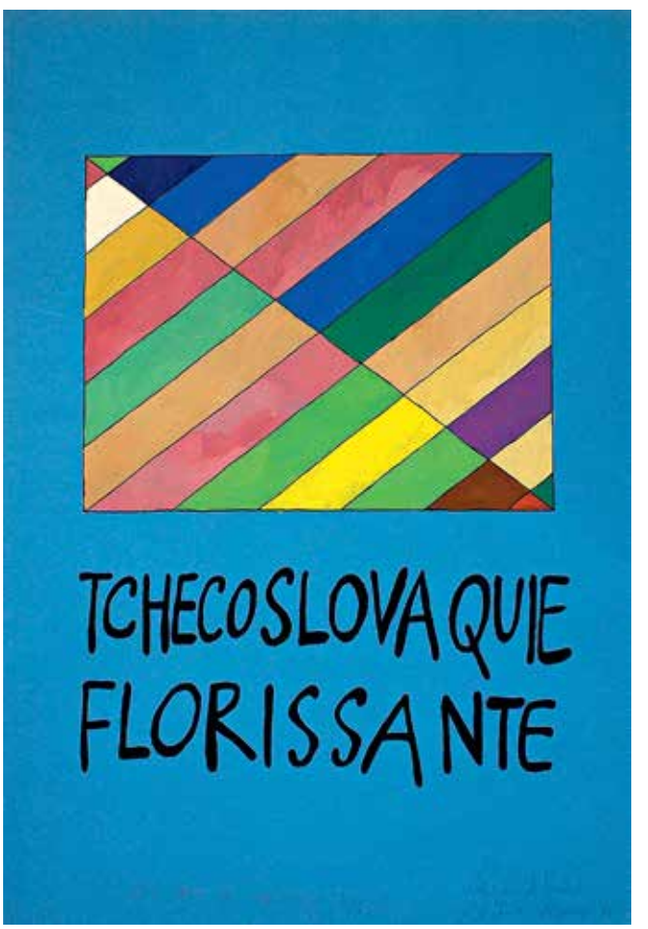
Я смотал картинки в рулон и на Северном вокзале передал его водородящим. Томас мне позже рассказал, что его подопечным в Бресте пограничники устроили обыск с пристрастием. Кроме младенцев в ассортименте, памперсов и моющих средств, в багаже обнаружили килограммов пять переписки с ООН по поводу водорождения, нунчаки, холодное оружие и чемодан самоучителей карате и айкидо. Советских пограничников груз так изумил, что мой рулон они даже не вскрыли.

А Витя Мизиано, когда мы вскоре познакомились, сказал: «Ну и друзья у тебя...».

Никита Алексеев, 2018







Никита Алексеев.
Счастливая Европа.
1990

АВДЕЙ ТЕР-ОГАНЬЯН

Авдей Тер-Оганьян. Полосочки на портфельчике. 1988. Холст, масло

А. Матисс. Автопортрет. Из серии «Картины для музеев». 1989. Холст, масло

2

Начиная с 1987 года я очень много времени проводил в Москве. На первых порах никого в городе не знал и пытался выставляться на Арбате. Там тусовка была в самом разгаре: поэты, всякие музыканты выступали, а вот художники остались уже только коммерческие. Первый раз, помню, привез я туда на хозяйственной тележке свои концептуальные изыски. Денег не было, вот я их и завернул, а сверху написал «8 довольно хороших работ продаются целиком. Столько-то денег». Хотел продать оптом. Получился такой коммерческий перформанс. У меня купили одну работу за 100 рублей из этого свертка, я сразу понял, что это очень мало. Я свои работы очень ценил, их у меня было немного. Вот и посчитал, что так все распродам за гроши, ничего не останется.

Для заработка начали делать совсем другие вещи – познакомился с одним химиком (он тоже в тот момент был на мели), который изобрел несмывающуюся со стекла краску (нормальная масляная краска отваливалась). Мы организовали общество по борьбе с обществом трезвости. Любой мог в него вступить, купив у нас за рубль стеклянный

стакан, на который мы записывали фамилию и порядковый номер нового члена. Это было очень выгодно. Приобретая стакан, новый борец бежал за портвейном. В итоге несколько месяцев все бухали без остановки, пока на нас рэкетиры не наехали, увидели в этом настоящий бизнес.

Еще мы с Сережей Тимофеевым рисовали портреты по прейскуранту: глаз – столько-то стоит, нос – столько-то. Длиннющий список. На фоне Кремля, на фоне березовой рощи…

Все наши коммерческие проекты и перформансы особенно денег не приносили, поэтому мы все время искали нового. Потом случился успех – чтение детектива. Я нашел книжку без обложки, или нет, автор был все-таки, а конец был оторван. И мы читали страничку – такой дадаистский подход. Все чтецы люди неслучайные, мои друзья с Арбата, человек 6-8 в основном, не москвичи. Читали хором, естественно собиралась толпа, а мы собирали деньги на памятник автору. К сожалению, забыл, как его зовут, какой-то советский малоизвестный писатель.

Деньги шли на портвейн, это было довольно прибыльно, хотя читать хором вслух целую страницу прозы тяжело. Можно сказать, вариант симультанного чтения.

Затем у меня появился манекен без рук. И я гулял с ним как с голой женщиной. Манекен был какой-то весь побитый, его все время роняли. Поэтому я еще носил с собой палочку с бумажкой «фонд защиты женщин от механических повреждений». Сделал как бы феминистский перформанс.

Еще изображал автоматического оракула – сидел в картонном ящике из-под холодильника на Арбате и предсказывал всем судьбу. Но очень недолго, сидеть в картонном ящике – душно, скучно и как-то очень хреново.

В 1989 я окончательно переехал в Москву, где пропагандировал ростовских художников, привез их работы, а потом и самих. У нас появилась мастерская на Раушской набережной в доме, который стоял по диагонали от высотки. Такой дом был функционалистский, шестиэтажный. К нему с одной стороны пристроен седьмой этаж, и в самой высокой точке мы и жили – шикарная мастерская с видом на Кремль, высотку и реку. Там обитал еще Петлюра и Сергей Жигло. Потом его снесли.

Конец 80-х – момент переломный. Поступив в 1978 году в Ростовское художественное училище, я сразу решил стать радикальным авангардистом и начал делать всякие экспериментальные вещи, какие-то довольно наивные сезаннизмы, кубизмы. Собственно, для этого и поступал в училище, а не для того, чтобы осваивать академический язык. За «пропаганду авангардизма» меня быстренько из училища выгнали, потом восстановили, ну и снова выгнали окончательно.

Я тогда отказался от реалистического подхода, стал работать без натуры, умозрительно. По сути каждый раз конструировал (это была хорошая школа) картину из разных элементов – такая ироническая рефлексия на весь исторический опыт. Пробовал делать оммажи на разные стили, брал разных авторов и пытался их «собрать» заново.

Но «из головы» трудно все время работать, нужна все-таки художественная конкретика, можно сказать, фигуратив. Я точно понимал, что путь от реалистической картины к абстракции пройден до конца, в абстракции, казалось мне, ничего нового открыть уже нельзя. Тогда я решил, что натуру может заменить репродукция. На меня в этом Юра Шабельников очень повлиял.

Первая серия куда-то подевалась, осталась одна черно-белая иллюстрация картины Коро «Девочка с книгой». Каждая работа этой серии представляла очень субъективную, бесконечную, немного экспрессионистскую вариацию. С одной стороны, такая конкретная натура-репродукция, а с другой – спонтанность. Я брал «от фонаря» цвета, которые в процессе письма сильно трансформировались.

Потом в Москве я решил сделать серию из самых известных хитов модернизма. И вот эти работы и выставил на молодежной биеннале, а потом на выставке «Великие чародеи живописи»[1], там были Ив Кляйн, Матисс, Лихтенштейн и много других авторов – я уже тогда мыслил проектно.

И вот наступил момент радикального перелома. Меня тяготил сюжет, все вещи «из головы» мне казались какими-то плоскими, было тяжело. Поэтому я решил больше никогда собственные картины не рисовать. По сути, у меня так и получилось. Именно в этот момент закончилось достаточно спонтанное ученичество и я стал современным художником.

В творческом плане «легкости» не было, зато она была в атмосфере жизни и закончилась для меня лишь с концом «Трехпрудного»[2].

Авдей Тер-Оганьян, 2018

*

[1] 1 «Великие чародеи живописи» – одна из первых московских выставок товарищества «Искусство или смерть», созданного А.С. Тер-Оганьяном. Проходила весной 1990 г. в Выставочном зале на Автозаводской.

[2] Галерея в Трехпрудном переулке – знаменитый сквот, существовавший в 1991–1993 годах. Директором и куратором галереи в Трехпрудном переулке был Авдей Тер-Оганьян совместно с Константином Реуновым.

Юрий Альберт. Я люблю современную живопись. 1987

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ

3

В общем, на первую молодежную биеннале я предложил работы из серии «Элитарно-демократическое искусство» (1988). Они не подходили к теме биеннале – но кого это когда-нибудь смущало? Серия состояла из работ для слепых, глухонемых, моряков и стенографисток. В то время я обычно объяснял это так: «Представьте себе "обычного" человека, попавшего на открытие такой выставки. Он глядит на странные вещи: ровно или не очень ровно закрашенные плоскости, грязные потеки краски на огромных холстах, геометрические фигуры, какие-то фотографии. По залу ходят люди с бокалами вина, обмениваются впечатлениями, оценивают, в общем, понимают заключенный в этих странных объектах смысл, могут "прочитать" послание художника. Обычный человек с улицы в такой ситуации, конечно, чувствует себя полным идиотом. Именно такую ситуацию я и постарался вывернуть наизнанку. "Профессионал" будет воспринимать эти работы как привычные художественные послания на знакомых языках: gesture painting, геометрическая или монохромная абстракция, концептуальная фотография. И, конечно, "профессионал" ошибется – в этом случае именно он окажется идиотом, а "понять" работы сможет только случайно оказавшийся на выставке моряк, стенограф или слепой». Таким образом, мои работы для слепых, глухонемых и других посвящены, во-первых, пониманию (или, правильнее, непониманию) языков искусства, а во-вторых, поиску правильного зрителя/читателя на этих языках. Мне был нужен для них целый зал, так как работы довольно большие, но в итоге после долгих споров выделили одну длинную стену. Так как работы все разные, произошло смешное недопонимание – организаторы подумали, что это работы разных художников – слепых, глухих или моряков, которых я организовал для своего партиципаторного проекта. И только поэтому я получил большую стену. Когда выяснилось, что я один, разразился небольшой скандал, так как места было мало.

Юрий Альберт, 2018

ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ

За три года до биеннале 1989-го случилась знаменитая 17-я Молодежная[1]. Там я прославился, получил приз за лучшую лабораторию, что вполне соответствовало нынешней «Инновации».

В 1988 году Виктор Мизиано организовал поездку меня и Кости Звездочётова в город Грац на фестиваль современного искусства Steirischer Herbst («Штирийская осень»). Я там тоже прославился, провел удивительно время. Одновременно съездил в Берлин, выступал с театром Анатолия Васильева (это было в 1988 году). Но потом начались какие-то проблемы, и я вернулся обратно. В Москве как раз вовсю шла подготовка к молодежной биеннале. С ее куратором Мизиано мы дружили с 1985 года, нас познакомил Андрей Ройтер, с которым мы сторожили сквот «Детский сад»[2]. Виктор приводил к нам всяких тузов мира из Швейцарии, Германии, поддерживал как мог. Помню один забавный случай. Мизиано пришел с «итальянской делегацией». Их все впечатлило, говорят: «мы хотим к вам еще прийти, как вас найти?». Я в окно показываю, а там, абсолютная правда, — школа разведки КГБ, приемная КГБ и центральный комитет партии недалеко — отличные ориентиры. Витя головой кивает: «да, комитато чентрале». Вот такое соседство.

На биеннале я принес большой черный триптих, очень удачный, который рисовал как раз в «Детском саду». Он назывался «Пробуждение », его потом Андрей Ерофеев помог устроить в Третьяковку.

В день открытия на улице делал перформанс — рисовал огнем. Милиция и пожарные к этому тогда нормально относились.

Правда, когда я перформанс в другой день повторил в залах Кузнецкого, первый раз в жизни случилась неприятность — неконтролируемый огонь. Зашел какой-то пьяный, задел паяльную лампу, пролился бензин на пол, и, конечно, часть пола выгорела. Женщина-охранница, по-моему, капитан, повела меня к директору. Директор так спокойно: «Вы должны пол восстановить!» Я: «Ну хорошо, обязательно». Купил сусальное золото и им весь кусок выгоревшего пола и покрыл. Красота получилась, до сих пор, по-моему, осталось.

Герман Виноградов, 2018

*

[1] 17-я Молодежная выставка состоялась в декабре 1986-го в Москве, в залах Дома художников. Ее затеял Даниил Дондурей. В качестве эксперимента для курирования выставки была создана группа из пятнадцати критиков, которую возглавил Юрий Никич. В нее входили Екатерина Деготь, Владимир Левашов, Елена Курляндцева, Наталья Тамручи, Андрей Толстой.

[2] Сквот «Детский сад» располагался с 1985 года в Хохловском переулке, там работали Герман Виноградов, Андрей Ройтер, Алексей Иванов и Николай Филатов.

Герман Виноградов. Кадры из фильма Геннадия Климова «БИКАПО». 1989 Перформанс на открытии биеннале во дворе на Кузнецком

Я помню рака на горе,
Он песнь насвистывал печально,
Потом на радость детворе
Стал задом пятиться. Скандально
Вращал усами, как Дали,
Художник из глуши испанской.
Сказал я раку: - Отвали!
1988

Я палку раз забросил
На дерево, друзья
И вдруг настала осень
Я понял — так нельзя!
1989

Красный перец полезный
Кто тебе это сказал
Видишь мотор железный
Крутит кино в кинозал
А вот еще пень бесполезный
На нем молодой человек
Усталый больной или трезвый
Русский еврей или грек.
А может это Лев Толстой
По всем приметам уж больно похож
Ловит мышей головой пустой
Песню поет и танцует. Ну что ж,
Доверимся шестому чувству
И улыбнемся восемнадцать раз
Толстому Льву и доктору Прокрусту
Который очень ловко нас
Сумел уменьшить раза в полтора
В две целых семь десятых
Нам пора как Микеланджело все лишнее отбросить
Как Бах на нужный клавиша нажать
Как Лев Толстой дитя с балкона сбросить
Как Маяковский под водой рожать
И, укрепляя кислород
Волшебной палочкой железной,
Попить из крана H20
Такой холодной и такой полезной.
1988

Я СЕГОДНЯ САМ НЕ СВОЙ
ПРИХОЖУ К СЕБЕ!
ЧТО Я ВИЖУ! БОЖЕ МОЙ! —
DADA!!!
КУ-КУ!!!
БЕ-БЕ!!!
НО НЕ ДОЛГО Я РАСТЕРЯННЫМ СТОЯЛ:
ОЧЕНЬ ЛОВКО СЕБЯ ЗА УШИ Я ВЗЯЛ
И, ПОДПРЫГНУВ ЧЕРЕЗ ГОЛОВУ ВПЕРЕД,
ДАЛ «DADA!!! КУ-КУ!!! БЕ-БЕ!!!» Я
ЗАДНИЙ ХОД!!!
1995

Я снова полон дум и неги.
В деревне тихо, спит сосед —
Уж не буянит. От телеги
Замёрз в грязи вчерашний след.
Чу! Птичка голос подала —
То из далёкого дупла
Завёл ленивую беседу
Озябший дятел. Спать соседу
Теперь не долго. Ну а мне
В полудремоте-полусне
На тёплой печке с боку на бок
Перевернуться лень. А надо б.
2017

5 ЧЕМПИОНЫ МИРА

Если и присутствовала в нашей жизни «легкость бытия», то тогда. Именно на 1989-й год пришелся пик нашей веселой и легкой жизни. Для «Чемпионов мира» год молодежной биеннале стал «потолочным». Затем многих подломила коммерция. У Свена (Гундлаха – *ДИ*), помню, еще на Фурманном (сквот в Фурманном переулке – *ДИ*) была на эту тему отличная работа «Спасибо за покупку». К нам в мастерские толпами приходили какие-то люди, покупали непонятно какие картины. Конечно заглядывали и серьезные галеристы, но в основном шла странная толпа. Это сильно повлияло на качество искусства.

«Чемпионы мира» пытались объять необъятное, надо же соответствовать названию, делать выше, больше, давать сплошной «Аншлаг». Но когда ты расширяешь текст до гигантского масштаба, с ним ничего не происходит. Работа на маленькой бумажке лучше, чем если ее увеличить до исполинских размеров, тогда-то мы этого не знали. Но были художники, которые уже это понимали. Помню, Никола Овчинников принес на биеннале маленькую коробочку, открываешь, а там бриллиантами выложено «Слава КПСС».

Биеннале по тем временам – событие такого уровня, когда нельзя упасть лицом в грязь. Мы участвовали группой, но вопрос – каждому принести по паре живописи или сделать совместный проект, стоял. Была идея сделать инсталляцию, как например в Табакерке проект «Игра в ящик» (1988). Мы позвали тогда в компанию Юру Альберта, Вадика Захарова, Андрея Филиппова. Я лежал в углу, зачем – уже не помню. Какие-то слова должен говорить, но забыл их напрочь. Все уже на концерт «Бригады» с Гариком Сукачевым пошли, а я лежу… Лия Ахеджакова мимо проходит и говорит: «Что же вы так и будете лежать?»

Другой вариант – снять кино. В 80-е люди носились с появившимися видеокамерами. Вот и «Чемпионам» захотелось сделать альтернативный фильм. Но оказалось, его сложно монтировать, а еще сложнее показать. В 1989-м никто из оргкомитета биеннале не смог найти телевизоры, чтобы крутить кино. И от этой идеи тоже отказались.

В итоге мы выставили кассу, почти такую же, как «Дикие песни нашей родины». Но ее быстро украли. Спустя годы выяснилось, что это сделали Перцы (дуэт украинских художников Олега Петренко и Людмилы Скрипкиной – *ДИ*): она им очень понравилась, вот и решили спереть. Я потом сделал Альберту копию этой работы.

Второй объект, представленный на той Биеннале – плакат. У нас тогда было много черной краски. Мы взяли кашпо из какого-то детского садика, покрасили его, и на нем написали «Живыми не сдадимся». Эту работу «Чемпионы» впервые показали на выставке «Асса», но там ее увидело мало людей (всего около 30 тысяч человек – *ДИ*), а на биеннале ведь толпы ходили. Когда биеннале закончилась, все стащили в мастерскую, навалили сверху других работ и кто-то сделал фотографию. Прекрасно получилось. Я эту фотографию как самостоятельную работу потом выставлял в Питере в 2002 году (выставка «Родина или смерть» – *ДИ*), мы с Андрюшей Филипповым решили тогда, что сами крутые кураторы. Потом она исчезла. Фотографии с биеннале, кстати, тоже куда-то задевались.

Мало чего осталось от того времени. Хотя иначе и не могло произойти: когда ты красишь работу водоэмульсионкой с черной тушью и гуашью, они отваливаются прямо на глазах. Но ты ужасно рад за себя: «Какой я крутой! Покупатель еще не успел дверь открыть, посмотреть, что ты сделал, а работы уже нет!». Сегодня говорят, что художник должен превратиться в софт. Им далеко до нас. Вот тогда был софт! Только от него ничего не осталось. Ужасно жалко, что многие вещи погибли.

На биеннале кроме москвичей Виктор позвал художников из Питера, Украины, Грузии и заграницы. Москвичей тогда обвиняли за снобское отношение к иногородним, и совершенно справедливо. Теперь-то я понимаю, что художники должны переглядываться, а тогда мы существовали закрытой группой. Появившиеся в городе ростовские, одесские ребята шли на контакт, а мы им: «у нас тут свой огород, проходите». Конечно это не мешало во время биеннале хорошо и дружно выпивать.

Биеннале закончилась, и все изменилось в худшую сторону. Мы себя кем-то почувствовали, и это начало давить. Ведь, пока никем себя не чувствуешь – ты свободен. Популярность быстро пошла на убыль. Помню, спросил Сашу Обухову: нас совсем выкинули? А она в ответ: а ты как хотел? Вроде естественный процесс, а вроде и не очень. Хотя в итоге все стало по-честному. Народ закончил писать слово гласность и рисовать звезды. В искусстве остались люди, которым оно было действительно важно.

Борис Матросов, 2018

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Георгий Литичевский.
Шабадабада. 1987

6

МУХОМОР-40

ВАЖНЫЕ УЧАСТНИКИ МОЛОДЕЖНОЙ БИЕННАЛЕ 1989 ГОДА, ГРУППА «МУХОМОР», ОТМЕЧАЕТ В ЭТОМ ГОДУ СОРОКАЛЕТИЕ. НА РАДОСТЯХ ВЛАДИМИР МИРОНЕНКО РАССКАЗАЛ ОЛЬГЕ ТУРЧИНОЙ, ЧЕМ ВЫХОДКА ЛУЧШЕ ПЕРФОРМАНСА И КАК ВЕСЕЛИТЬСЯ НА ВСЮ КАТУШКУ ВОПРЕКИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ.

МУХОМОР – НАЧАЛО

Ольга Турчина. Как возник «Мухомор»?
Владимир Мироненко. До создания группы «Мухомор» мы прожили вместе целых 18-19 лет, закончили неплохую школу, пошли в институты. Еще в старших классах каждый из нас, в своем весьма простом и наивном понимании, занимался современным искусством. Я, например, на всех уроках рисовал «измы» XX века: абстракционизм, кубизм, сюрреализм, все, что где-то увидел и услышал. Так экстерном и прошел весь XX век.

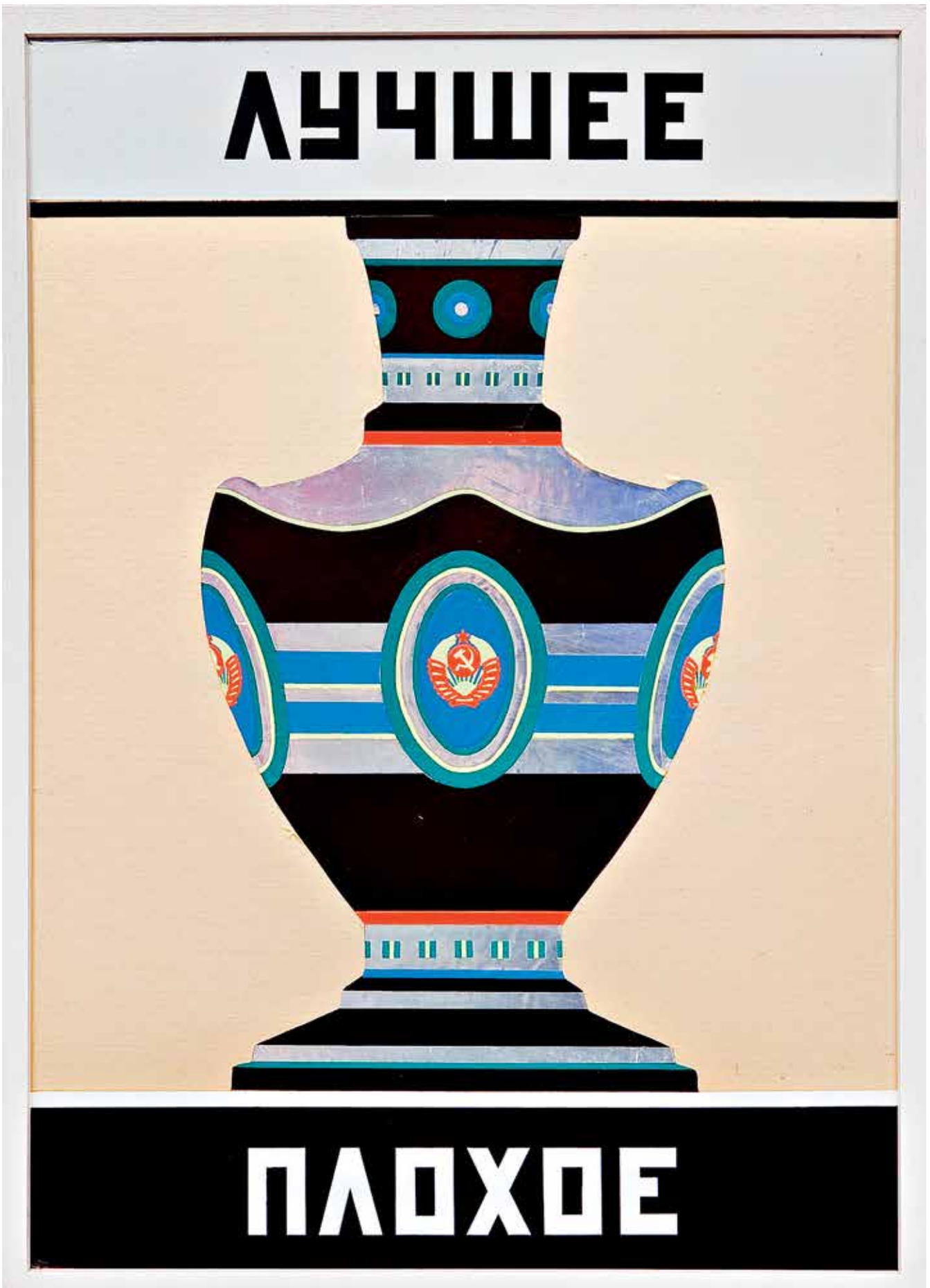
ОТ: Почему вы решили, что занимаетесь именно современным искусством?
ВМ: Было острое желание сделать что-то новое, невиданное, чем-то удивить друзей, а может, и весь мир. Мы почти ничего не знали про искусство по ту сторону «железного занавеса». Про него издавались советские книжки со смешными названиями типа «Духовный маразм». И все. Русский авангард мы знали по главным произведениям в репродукциях. Еще в школе мы делали пародию на программу «Время», читали новости под запись на старый бобинный магнитофон. Рядом с диктором сидел как бы ветеран войны и голосом Брежнева все время встревал между новостями со своим рефреном «а вот я помню военные годы...». Запись не сохранилась. Еще все в нашем классе создавали партии, занимались межпартийной борьбой, обвиняли друг друга в уклонизме, ренегатстве. У каждой партии было свое название. Ну там, Союз Велосипедистов Флота, или Всекорякский Интернационал (левых) Моржеловов, или Союз Гениальных Генералов. Уже немного концептуально. Возник целый том межпартийной борьбы. В это время шел съезд КПСС 1975 года. Это был наш ему ответ. Нам хотелось активности, хотелось шокировать людей и обязательно заставлять их смеяться. Смех был очень нужен в не очень смешное время. Художники после «Бульдозерной выставки» стали разъезжаться, уехали Соков, Косолапов, Комар и Меламид и многие другие.

ОТ: Первое поколение плавно уехало, а ваше пришло. Так почему именно «Мухомор»?
ВМ: Сейчас трудно восстановить, Костя (Звездочетов – *ДИ*) говорит, что это он придумал. Может быть, и так. Все рождалось быстро и спонтанно.

ОТ: В том числе и первая совместная работа?
ВМ: Виталий Грибков (один из основателей группы «Фикция» – *ДИ*), дядя Алексея Каменского, нас подвиг сделать первую совместную работу – «Охота индейца на орла». Она чудом сохранилась. В однокомнатной квартире Каменского стоял чистый холст почти метр на два. Алексей думал, что первый раз в жизни сделает большую картину, а мы ее сделали вместе. Не договариваясь ни о чем, просто набросились на холст в коллективном порыве и растерзали за полчаса. Название придумали сразу, а вот что мы хотели этим сказать, придумали через год, когда выставили его на Малой Грузинской. В аннотации написали, что этот стиль называется концептуальный импрессионизм, а закончили словами, что «эта картина так же выражает глубину наших мыслей, как тень отца Гамлета выражает глубину мыслей Шекспира». Чтобы зритель совсем уже ничего не понял. На вернисаже разбрасывали листовки неприличного содержания, которые начинались с рекламы группы, а затем матерными словами долго обзывались все известные художники, начиная с художников Малой Грузинской и заканчивая Кабаковым, Рубинштейном, Янкилевским, Монастырским, Алексеевым, Рошалем… И в конце – «… все ваши биеннале».

ОТ: Откуда знали художников?
ВМ: Грибков нам рассказывал, кто-то еще. Мы знали, что они делают какие-то перформансы, акции. Нам не нравились эти слова, они казались чуждыми для русского уха. Мы часто прикидывались «народом», играли роли простого паренька, юной девушки, ветерана войны и труда, или наоборот, очкарика-диссидента, сноба, иностранца. Начали придумывать разных

7



01

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПО ПОВОДУ ПРЕДСТОЯЩЕЙ РАБОТЫ НАД НОВЕЙШИМИ ПРОБЛЕМАМИ КОНКРЕТНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ ОБЪЕДИНЕННЫХ ИСКУССТВ.

Дискообразная магнетозапись должна быть не просто пронзительно талантливой,но и бесконечно популярной,любимой нашими бесценными соотечественниками.Чтобы никто не задумывался над тем,что происходящее глубоко профессионально, а только над тем,как это здорово.Все должно быть популярно,как Тото Котуньо,Как Битлз,Как Мухомор,как Пушкин, как Пугачева,как Хазанов с Чапаевым,к ак индийское кино в Кремле,как японские гандоны на Венере Милосской,как ебля на фоне фотографии Сталина,какЧарли Чаплин на пляжах Сочи,как вера в бога и водка,как совокупление в царской ложе Ла Скала в конце второго действия,как мушкетер в ковбойке,как тюбетейка анальгина,как компьютерный скрап каблуков метрдотеля,как трюфеля на кокарде рубля,как счастливое детство бездарных потомков тигрицы Матильды, как бизе из икры полупарного Сартра,и понос с гололёдом на склонах крутой Титькака,как семь Репиных месят бетон для Вьетнама,помогаяУтесову хобот направить в плетеный корсет,на улибке из всякого хлама,имея как последняя первая мама родила,выходя из вигвама Наш новейший конкретный ответ: чтобы да так ук нет.

2.I.86

02

персонажей, которые как бы вместо нас делали работы, писали тексты. Трое из нас учились в театральном заведении, Школе-студии МХАТ, на постановочном факультете. Хотелось понять, как можно перевоплотиться. На нашем «Золотом диске» как раз это и произошло в зримой форме, все номера — персонажи из разных миров и разных времен. Диск задумывался как сборник «хитов» с музыкальным сопровождением. Он распространился по всей стране, и людям, нас не знающим, казалось, что мы музыканты. Причем на нем были хиты с довольно известной музыкой — то группа ABBA, то опера Верди «Навуходоносор». Многие верили, что мы сами как-то исхитрились все сыграть и спеть. Даже власть в это поверила, включив нас в список запрещенных рок-групп СССР.

МУХОМОР И АРМИЯ

ОТ: Как вас забирали в армию?
ВМ: Причиной этого, по общему мнению, стал «Золотой диск». Он вышел за рамки дозволенного, то есть узкого круга неофициального искусства, и каким-то невероятным образом стал известен всей стране. Органы считали, видимо, что мы самая опасная для них группа, которая способна на прорыв в широкие социальные среды, куда раньше не ступала нога художника-маргинала. Реакция властей последовала в любимой для нее форме репрессии. Спецоперация заключилась в том, что нужно было каждого из нас резко сделать годным к воинской службе (хотя у каждого было освобождение от армии, пожизненное).

ОТ: Как ты косил?
ВМ: Консультировался у знакомого психиатра, читал какие-то книжки по теме и научился. Надо было смотреть странным взглядом, строить фразы странным образом. Каждого из нас насильно привезли на сборный пункт, где какие-то люди в белых халатах с нами поговорили 10 минут ни о чем и отпустили. Эта медицинская комиссия лишала нас спасительного статуса сумасшедших и сделала годными к строевой службе.
Свена забрали из его квартиры, Костю из больницы, у него там было какое-то сердечное недомогание, что-то, связанное с истощением. Он тогда весил 48 килограммов.

МУХОМОР-ИДЕОЛОГИЯ

ОТ: Как вы относились к политике?
ВМ: Группа принципиально избегала любой идеологической и политической ориентации. Мы уже тогда думали по-разному. Костя был очень даже левым, практически марксистом, и очень долго им оставался. Он не большой любитель советской власти, которая репрессировала его родителей. Но был за левую идею, да. А Свен ярко выраженный правый, такой американский республиканец-антикоммунист. Против всего левого, за любого диктатора, если только он против коммунистов.

ОТ: Может, по приколу?
ВМ: Частично все было по приколу, но жизнь показала, что взгляды у каждого остались примерно те же. У меня была склонность к анархии, у брата — к либеральным идеям. Сегодня люди с такими разными взглядами вряд ли бы смогли о чем-то договориться.
Но нам и не нужна была единая политическая позиция. Мы занимались искусством, литературой. «Мухомор» — универсальная группа, поэтому и политический плюрализм внутри выглядел естественно. Советская власть в нас видела диссидентов, а мы хотели быть художниками. Это их ставило в тупик — какое-то искусство, культура, черт знает, за какое место схватить. Поэтому они нас выпихивали туда, в политическую сферу. А мы упирались, не хотели.

ОТ: Как колобок, ускользали от нее. И вообще ускользали от однозначной идентификации.
ВМ: Трудность с идентификацией «мухоморов» была всегда. Разномыслие участников группы предполагало и большое разнообразие способов делания искусства, его многовариантность и многожанровость. Членов группы связывала личная дружба и веселый взгляд на мир, каким бы ужасным он ни был. С самого начала нас пытались положить на какую-то полку, определить, к какому «изму» мы ближе. Но мы все время падали с полки в открытое пространство новых смыслов. Были попытки назвать это неодадаизмом, постфутуризмом, панк-артом, потом мы стали «отцами Новой волны в Советском Союзе», но в итоге попали в историю московского концептуализма.

ОТ: Но многие считают вас панками.
ВМ: Это было скорее на начальном, хулиганском этапе. Мухомор из панка вдруг превращался в тончайшего интеллигента, в следующем произведении становился леваком, а потом резко правым, а затем вообще каким-нибудь персом. Вот это «всечество» мухоморское, конечно, указывает на некоторую связь с русским футуризмом. Про последствия мы особо не думали. Ничего не боялись.

01 Владимир Мироненко. Худшее хорошее — лучшее плохое. 1988. Часть диптиха. Оргалит, пленка, оракал
02 Мухомор. Манифест. 1986. Написан с надеждой на воссоединение группы
03 «В Аду». Выставка Клуба Авангардистов (КЛАВА) Фото: Юрий Альберт

МУХОМОРЫ И АРТАРТ[1]
ОТ: Как возник АРТАРТ?
ВМ: Летом 1982 года у «Мухомора» уже накопилось довольно много работ, которые хотелось где-то показать, но выставить их было нельзя нигде. Надоело ходить и показывать в чемодане, тайком, хотелось выставочного зала, но договариваться было бесполезно. Слишком уж мы были опасные хулиганы. Тогда я от имени группы начал переговоры с коллекционером Леней Талочкиным. У него была двухкомнатная квартира на Новослободской, в соседнем доме со Свеном…

ОТ: Как вы познакомились с Талочкиным?
ВМ: Он пришел на одну из наших первых акций «Раскопки» и взял пластиковую зеленую трубку, через которую дышал Свен, себе на память. Талочкин часто брал с акций всякие артефакты в свою коллекцию. Сначала Леня согласился дать одну комнату в своей квартире под временный выставочный зал, чтобы мы там сделали мухоморскую выставку. К нашей инициативе уже собирались присоединятся и друзья из круга московского концептуализма. Вроде все было хорошо, ждем выставку осенью. И вдруг к концу лета Талочкин сообщает: «Нет, извини, но я не буду это делать у себя. Боюсь». Я спросил: «Чего боишься?» – «Мне куратор из конторы сказал, что делать этого не надо. Могут быть нехорошие последствия. А у меня коллекция. Я не могу ей рисковать». Тогда были «кураторы» из КГБ. То есть это был человек из конторы, который был приставлен к Талочкину . Кто сообщил этому «куратору» идею про выставку или это результат прослушки телефона – так и осталось загадкой.

ОТ: А каким образом этот куратор прилип к Талочкину?
ВМ: Такие люди, как Талочкин, интересовали органы, к нему ходили иностранцы, да и само коллекционирование неофициального искусства по сути считалось некой мягкой формой антисоветской деятельности. Куратор ему явно пригрозил: если откроешь галерею, сладкая жизнь лифтера и коллекционера (Леня работал тогда лифтером в своем доме), закончится. Мы стали думать, что же делать, и Никита Алексеев буквально на следующий день после отказа Талочкина предложил свою квартиру. Это было смелое решение. Так появилась галерея АРТАРТ. Галерейная концепция и само название АРТАРТ возникло уже в ходе выставки, когда стало понятно, что квартира стала новым центром притяжения неофициального искусства Москвы.

ОТ: АРТАРТ проработал с 1982 по 1984 год. А в 1984-м и «мухоморов» забрали, и накрылся АРТАРТ?
ВМ: «Мухоморов» забрали в мае-июне 1984 года, а обыск у Никиты прошел гораздо раньше. Какие-то работы конфисковали. Зачем – непонятно. Например, наш альбом с большой мухоморской монографией был выброшен гэбэшниками в мусорный бак рядом с никитиным домом. Видимо, он им показался слишком большим и ненужным. Оказалось, этот альбом в мусорном баке нашел Вадим Захаров. Когда я узнал об этом, попросил у него: «Слушай, отдай!» – «Не отдам», – говорит.

ОТ: Сильно досталось от советской власти?
ВМ: Мне «шили» дело об антисоветской пропаганде. Допросы тянулись много часов. Например, обвинили в изготовлении антисоветской работы под названием «Хрущев», она на АРТАРТе висела. «Зачем вы сделали такую антисоветскую работу?» – говорит КГБэшник. Я ему: «А почему она антисоветская? Что антисоветского в слове Хрущев? Это лидер КПСС, что в этом слове антисоветского, в этой фамилии?» – «Ну, вы же сами понимаете…» – «Я ничего не понимаю!» Я-то уже знал, что такое презумпция невиновности, и говорю: «Вы мне докажите, что антисоветского в слове "Хрущев"», – а ему это никак не удавалось. Может быть, у них сохранились эти записи, там же какие-то протоколы были, но я никогда не видел этих бумаг.

МУХОМОРЫ И ПОХОРОНЫ ВЛАСТИ
ОТ: Как я знаю, после армии у вас было желание воссоединиться, даже было написано что-то вроде манифеста на эту тему. Почему же группа распалась?
ВМ: После того как мы вернулись из армии, было желание воссоединиться. Мы с Костей пришли раньше, в декабре 1985-го, а Свен на полгода позже. Совместных текстов хватало на второй диск, какой-нибудь алмазный или платиновый. Свен пришел с таким настроением, что стало понятно, делать что-то совместное он не хочет. Хотя

*

[1] АРТАРТ – читается [аптарт] и обычно пишется АПТАРТ, но по настоянию историка искусства и свидетеля этого явления Александры Обуховой, оригинальное написание именно такое. Название первой в СССР частной галереи, находившейся в квартире Никиты Алексеева. Расшифровывается как «Апартаментное искусство» или два раза «АРТ», объединяя русское и английское написание слова. Идея названия принадлежит Михаилу Рошалю, а Никита Алексеев сделал логотип.

[2] «10+10» выставочный проект в пяти музеях США, Москве и Тбилиси. В последнем проект не состоялся из-за отделения Грузии. Выставляли 10 советских и 10 американских художников. Павел Хорошилов курировал выставку со стороны России.

03

и в мухоморский период каждый из нас временами грешил на стороне.

ОТ. Говорят, вы похоронили советскую власть. Это правда?
ВМ: Мы с ней со смехом попрощались. Критическое отношение к советской власти закончилось вместе с ее концом в августе 1991 года. Мы участвовали во всех этих баррикадах, жили там фактически. Я почти не спал трое суток. Негатив был тогда не столько к СССР, а к КПСС, к репрессивному аппарату КГБ. Люди били стекла зданий ЦК КПСС и КГБ, но не Верховного Совета и Совета министров. В эти дни произошло одно невероятное совпадение. Я приехал на августовский захват власти в Москву из Парижа, где получил от французского минкульта грант на свой сугубо художественный и утопический проект «Захват власти», который сейчас выставлен у Свибловой в МАММ. Речь шла о захвате власти художником в институциях, чтобы самому распоряжаться судьбой своего произведения после его создания. Что в реальности невозможно, а в виде художественного проекта возможно все.

ОТ: Какая-то смешная история с документами была…
ВМ: 19 августа я пошел к Павлу Хорошилову, который был тогда директором экспортного салона и сидел прямо напротив МИДа. Я его неплохо знал, мы были с ним вместе в Америке на выставке «10+10»[2] (1989–1990). Шел я к нему для оформления разрешения на выезд. Мне надо скоро в Париж, проект делать, а тут реальный захват власти, и что дальше, непонятно. Павел Владьевич тоже был в шоке от происходящего за окном. И страшно удивился, что я пришел в такой день с проектом «Захват власти». Такого совпадения быть не может! И французы еще деньги на это дают! В общем, документы он взял, отнес напротив в МИД (паспорт был мидовский), и после победы все там сделали как надо. [ДИ]

ТРИ ЛЕНИНГРАДЦА ГОТОВЫ НАДРАТЬСЯ

1989 год, как это уже случалось в истории, опять может стать переломным: на этот раз для советского искусства.
В Москве на Кузнецком мосту, 11 произошло эпохальное событие – открылась I Международная московская молодежная биеннале. Можно надеяться, что эпоху квартирных выставок и подпольных сейшенов сменяет время крупных художественных событий, созвучных своим размахом переменам, шагающим по стране. В Ленинграде самое начало 1989 года ознаменовалось открытием в Гавани грандиозной выставки «От неофициального искусства к перестройке», представившей 2 000 работ 200 художников разных групп и поколений, впервые очертившей ареал местного андеграунда второй половины XX века. Эта выставка продемонстрировала бесспорное доминирование в ленинградском ландшафте хулиганствующей группы «Новые художники», пропагандирующей местную молодежную культуру, или как они говорят «культур-мафию», недавно прогремевшую по всей стране благодаря фильму «Асса», объединяющей рок-музыкантов группы «Кино» и оркестра «Популярная механика», режиссеров «параллельного кинематографа» и «некрореализма». В столице на молодежном форуме это крайне разнообразное по формам молодежное творчество представляют всего три художника, но каждый из них стоит сразу многих, являясь олицетворением целых направлений новейшего искусства. Старшие – Тимур Новиков и Олег Котельников являются признанными лидерами местной художественной сцены. Еще на рубеже 1970-х и 1980-х Котельников вместе с кинорежиссером Юфой и первым панком СССР Свином стояли у истоков искусства «новой городской дикости» (здесь это направление представлено полотном «Мы блевали на бьеннале»), чьи формы впервые за десятилетия стихийно совпали с неоэкспрессионизмом и граффитизмом, вышедшими в авангард упаднического искусства на Западе. Новиков любит утереть нос столичным провинциалам своим знакомством с заморскими кумирами модернистов – Уорхолом, Раушенбергом и Кейджем. Кроме того, совсем недавно он решил ошарашить мир искусства внезапным возвратом ленинградской художественной культуры к классике, для чего собирает под свои знамена в открывшемся в прошлом году Свободном университете ударные отряды возвышенных красавцев. Новое направление, именуемое «неоакадемизмом», художник представляет произведением «Лебединая песня» – белое пуховое одеяло с олицетворяющим совершенство нулем посередине.

Занятие педагогикой говорит о том, что Новиков и Котельников молоды лишь относительно: им уже по 30 лет. Зато они оба в один голос пророчат в ближайшем будущем роль короля искусств не только ленинградского и московского, но и всея СССР третьему гастролеру из Ленинграда, чей возраст абсолютно соответствует названию события. Владиславу Мамышеву всего 19 лет, и он только что «отстрелялся» на Байконуре, исполнив свой долг перед родиной. Тем не менее облик восходящей звезды менее всего вызывает ассоциации с образом бравого служивого. На первой же выставке «И снится нам...», в которой дембель принял участие в Ленинграде, он появился в облике секс-бомбы вероятного противника – Мерлин Монро. Извращенный образ голливудской звезды из США вызывает шок у столичной публики, не знакомой с новой манерой ленинградских модников переизобретать собственные тела и язык, то и дело вставлять в свою речь непонятные слова «перформанс», «драг-квин», «кура», «бошетунмай» и т.п. Издевку, позволяющую судить о творческой стратегии молодой звезды, можно разглядеть и в созданном Мамышевым-Монро «произведении», которое состоит из трех кирпичей и трех поставленных на них рюмок, что, как можно предполагать, олицетворяет ансамбль представленных на биеннале ленинградских авторов – Новикова, Котельникова и самого Мамышева.

Если поколения художников-изгоев – так называемых «нонконформистов» Москвы и Ленинграда 1960–70-х давно переругались, то в условиях гласности 1980-х с ленинградцами возникает взаимопонимание как у московских интеллектуалов, типа Пригова или Алексеева, так и у близких им по духу молодых столичных художников – Звездочетова, Виноградова, Ануфриева, Пеперштейна, Литичевского и пр. Если они поймут друг друга, то можно ожидать, что в грядущем десятилетии с нашим искусством произойдет нечто.

Бенджамин Бухло, 2018

ПОХОЖЕ, ЧТО СЕЙЧАС ВРЕМЯ ОСТАНОВИЛОСЬ

Похоже, что сейчас время остановилось. Не то чтобы ничего не происходило; напротив, наша жизнь полна событий, но они не приносят ничего нового. Даже такие явно невероятные и революционные процессы, как советская «перестройка», происходят под лозунгом возвращения к ленинским принципам социализма, и массы тоже понимают их как возвращение к более нормальному образу жизни.

Идея прогресса словно наткнулась на невидимую стену. Порой человечество напоминает скрягу, который схватил тяжеленный слиток и не может ни поднять, ни опустить его. В области искусства эта культурная ситуация получила название постмодернизма. Это замешательство напоминает мне мои детские страхи, когда я впервые познакомился с советским обществоведением: оказалось, что история движется вперед такими бешеными темпами, от феодализма к капитализму, а потом к социализму и коммунизму, что было просто страшно представить себе, что это стремительное движение может резко остановиться. И в то же время было маловероятно, что после коммунизма может последовать еще какая-то общественно-экономическая формация.

Модернистская идея прогресса напоминает социальную теорию марксизма, по духу своему она близка к стилистике агитационных плакатов, на которых рабочие изображены в позах бегунов, приближающихся к финишной черте. Машина прогресса незаметно перескочила с движения по спирали на круговое движение, естественно, скорость движения резко возросла.

Все это хорошо видно на моде «ретро» последнего десятилетия. В 1980 году в моде были 50-е годы, в 1984 – 60-е, в 1987 – 70-е, а в 1988 году появилась ностальгия по началу года. Хаотичная природа авангарда стала очевидной; обыватели же только и ждут, чтобы кто-нибудь из шагающих вперед споткнулся, и тогда буддистская улыбка «здравого смысла» заиграет на их лицах. Тем временем художники в панике бросились «спасать свое лицо»: одни уходят в безумие, апатию или симуляцию, другие возвращаются к ремеслу, традиционным образам и цеховой специализации. Попросту говоря, публика сейчас ждет Заратустру. В этой ситуации и советское искусство не в состоянии доставить мировой культуре соответствующее удовольствие и представить действительно качественно новые достижения. В нем немного экзотики, привкус агитпропа и чуточку соцреализма (интересно, что мои соображения по этому поводу сами по себе являются примером deja vu).

В конце прошлого века также было немало ожиданий «конца света». Но факт остается фактом: свет не идет с Востока и Восток никак не алеет.

В то же время нас с самого детства убеждали, что мы никак не можем дать истории идти своим ходом. Разве не в нашей стране нас убедили проиграть войну, чтобы затем превратить ее в гражданскую? Разве не в нашем сознании хранится христианская память св. Иринея Лионского? В своих рассуждениях, записанных им почти на пути к римскому императору, где он должен был быть брошен на съедение львам, он не только давал моральные наставления, но и выразил горячее желание претерпеть мученическую смерть, так что даже подгонял ведущий его конвой, потому что ему казалось, что он идет слишком медленно. И разве не мы несем слова апостола Павла из первого послания к коринфянам: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменится» (15.51).

Действительно, если мы сравним время, прошедшее до нашего рождения, с временем, следующим за нашей смертью, станет ясно, что бессмертие гораздо более естественно. Нынешнее состояние культуры очень похоже на то, что в психологии называется post coitus tristia; не случайно, что французы, одновременно и беззаботные и рационалистичные, назвали оргазм la petit mort.

Современное искусство являет попытки художников заговорить заново, создать новый язык человечества в эпоху постиндустриальной и постмодернистской жизни. Эти попытки часто напоминают детский лепет или занятия у логопеда для тех, кто пережил шок. Тем не менее я думаю, что они достойны, потому что в основе их лежит стремление к правде, ясности и новой искренности.

Свен Гундлах, 1989

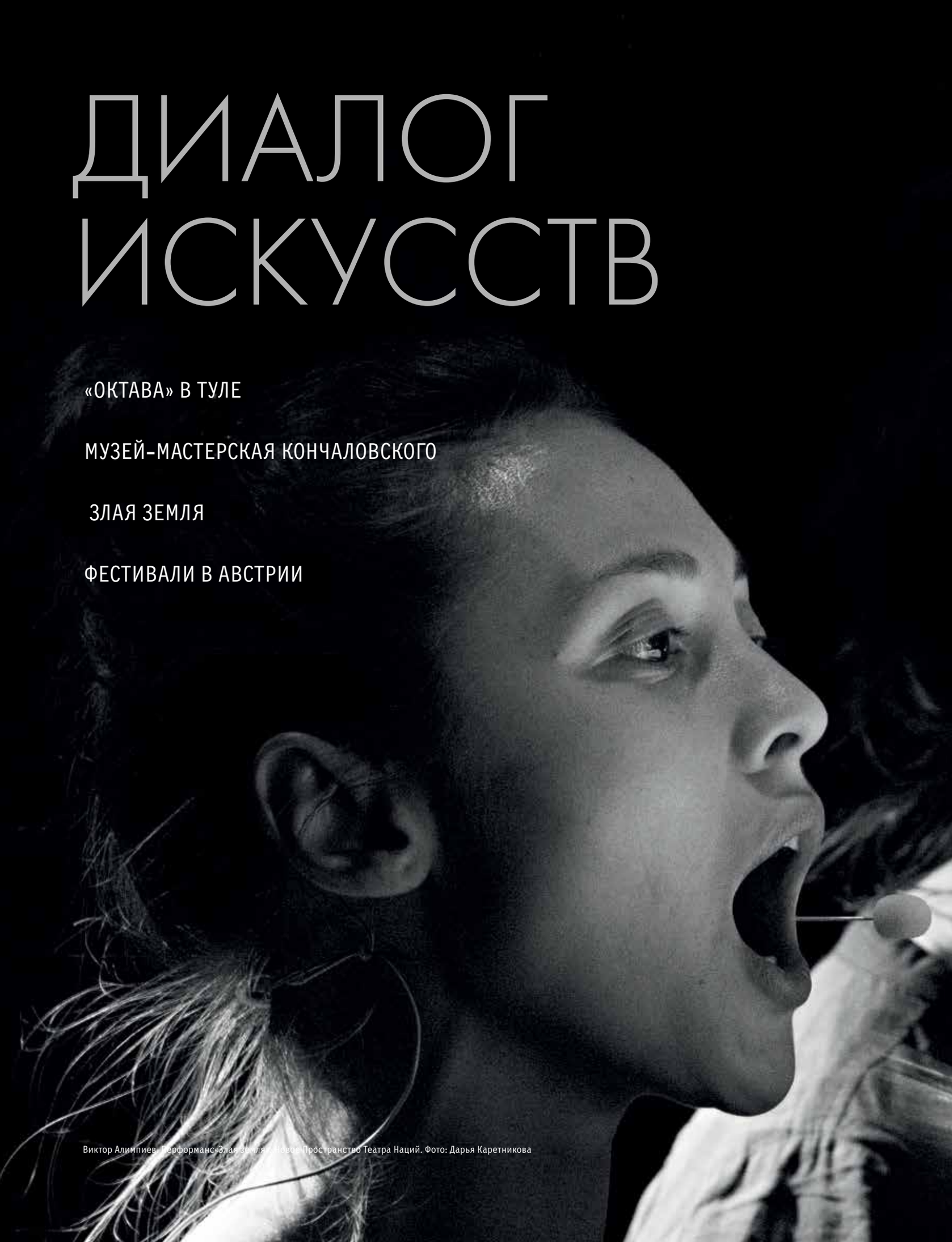
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

«ОКТАВА» В ТУЛЕ

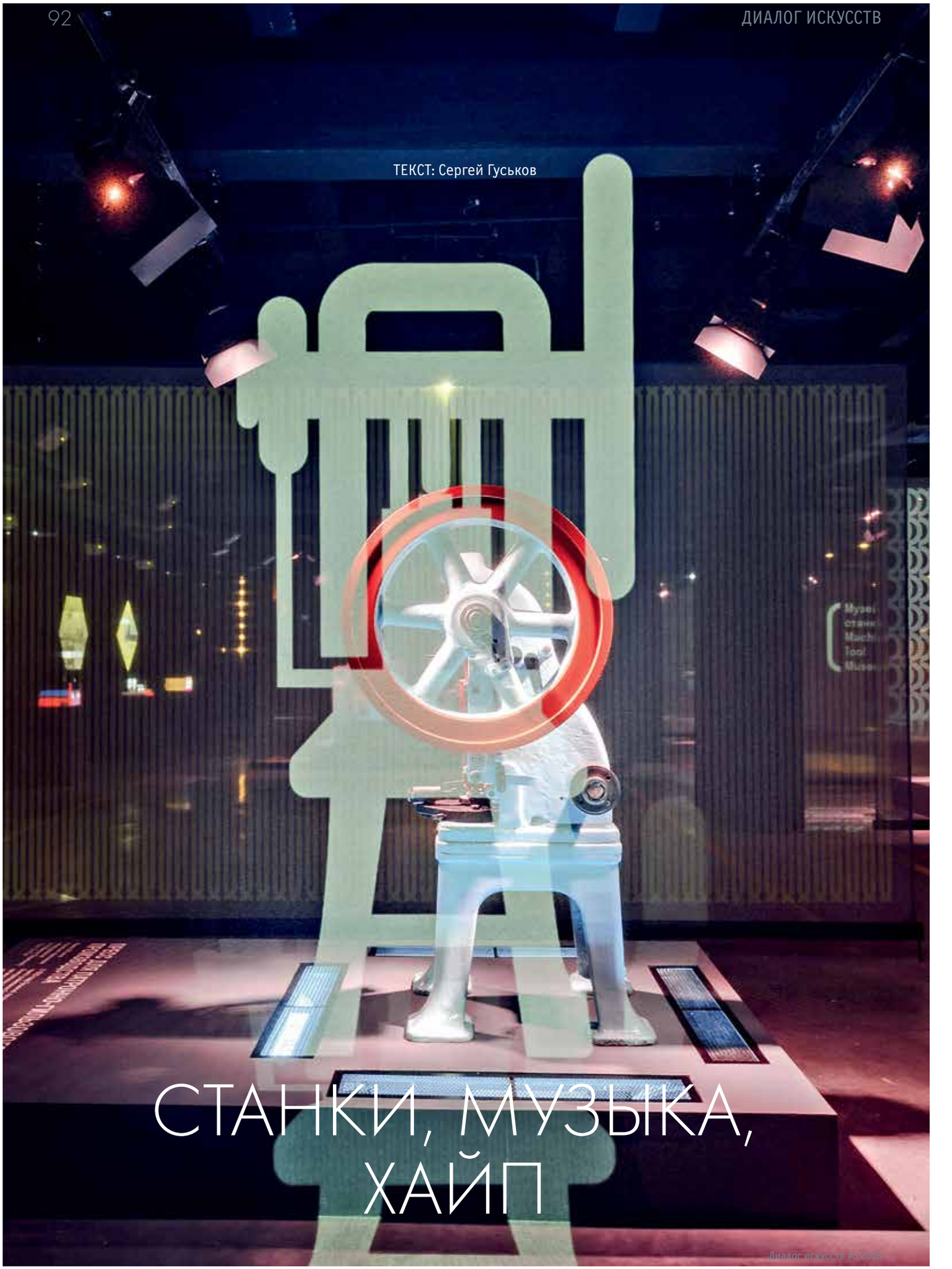
МУЗЕЙ-МАСТЕРСКАЯ КОНЧАЛОВСКОГО

ЗЛАЯ ЗЕМЛЯ

ФЕСТИВАЛИ В АВСТРИИ



Виктор Алимпиев. Перформанс «Злая Земля». Новое Пространство Театра Наций. Фото: Дарья Каретникова



ТЕКСТ: Сергей Гуськов

СТАНКИ, МУЗЫКА, ХАЙП

Открытие творческого индустриального кластера «Октава» было запланировано на осень 2017 года, но все время откладывалось по техническим и организационным причинам. Новая культурная площадка пришла к тулякам в апреле 2018 вместе с долгожданным теплом, и это не единственное, с чем им повезло.

Для Тулы это не первый кластер. В городе существует «Ликерка Лофт», посвященный потреблению еды, напитков и прочей продукции. «Октава» же создает новый образовательно-культурный полюс, необходимый как воздух для любого регионального центра. Не заметить его невозможно. Всего в паре сотен метров от «Октавы» находится главная площадь города — Ленина, а за ней и Тульский кремль. Рядом проходит центральная артерия Тулы — проспект Ленина. Это самые оживленные места в городе.

Созданный на деньги частного инвестора Михаила Шелкова кластер занимает третью часть от старой территории завода «Октава», производящего электроакустическую продукцию. В том числе знаменитые микрофоны, которыми пользовались Том Йорк из Radiohead и Боно из U2, не говоря уже о Мэрилине Мэнсоне, Владимире Высоцком и Юрии Гагарине. Собственно, само это предприятие, чье 90-летие отмечалось прошлым летом, размещается теперь лишь в одном из трех корпусов. Вредное производство было переведено на окраину. Еще один корпус завода закрыт совсем: там продолжается реконструкция.

Создатели «Октавы» решили связать свою деятельность с историей места. На предприятии сохранился заводской музей, но в кластере подошли к задаче иначе. Во-первых, здесь открылся Музей станка — единственный в России. Это «музей нового типа» (как говорится в официальном буклете), концепцию которого разработали комиссар Уральской биеннале и директор по региональному развитию ГМВЦ «РОСИЗО» Алиса Прудникова, куратор Катя Бочавар и директор компании «Культура потребления» Дария Женихова. Он рассказывает не столько о Туле, сколько о мировом опыте «через слои индустриальной истории и культуры»: экспонаты от «прялки Дженни», первого английского станка, сделавшего возможной промышленную революцию, до созданного в 1940-е годы немецкого зубофрезерного станка, с помощью которого в послевоенной Туле производили швейные машинки. Здесь же стоят макеты крупнейших заводов России. Мультимедийная программа, с помощью которой голосами известных актеров (в том числе вездесущим баритоном Сергея Чонишвили) рассказывают об истории станков, построена как единое повествование. Оно длится примерно 50 минут. В течение этого времени нужно следовать по строго выстроенному маршруту, потому посещать музей можно только в формате сеансов и группами, что довольно непривычно для современного зрителя, привыкшего быстро переключать внимание с одного предмета на другой.

Во-вторых, корпус, где теперь открылся кластер «Октава», в 1990-е и 2000-е стоял в полном запустении. Сейчас здесь проходит выставка «Руина: опыт воссоздания» под руководством Светланы Тейлор, куратора программы «Мультимедиа-арт» в Британской высшей школе дизайна. Участники всесторонне развивают метафору из названия проекта.

Диана Терёшкина общалась с сотрудницами «Октавы» со стажем, которые напомнили ей собственных бабушек. Ее видео напоминает слезливую ностальгическую теледокументалистику об исчезающей деревне, в роли которой выступает выпавшее из постсоветской экономики предприятие до модернизации.

Дмитрий Старусев извлек из заводского архива фотографии и превратил их в занявший три стенки стенд: изображены выборы, пионерские лагеря, спортивные мероприятия, труд на заводе — панорама жизни эпохи застоя и более позднего времени. Сразу начались споры — аутентичные это снимки или фейк; к тому же, художник сам запутал следы, не оставив указаний времени, места и обстоятельств происходящего

Фото: ТИК «Октава»

В планах кластера (идея только обсуждается) создать радио. Организаторы следуют в этом за историей завода

на карточках. В руины у художника превратилась сама память, поскольку связь с прошлым потеряна, а тот самый «опыт воссоздания» оказывается под ударом характерной критики: нет, это не наше прошлое, мы его не так себе представляли!

Интерьеры корпуса, где находится кластер, снятые в процессе реконструкции Ольгой Алексеенко, напоминают о буквальных руинах, которыми еще недавно было здание, где теперь кипит жизнь: окна без стекол, отвалившаяся штукатурка, обрывки штор.

И наконец, в-третьих, в планах кластера (идея только обсуждается) создать радио. Организаторы следуют в этом за историей завода, накрепко связанной с музыкальной индустрией, и за модным хайпом вокруг радиостанций нового типа. Студия звукозаписи, где могли бы проходить подобные радиотрансляции, вскоре будет создана. Кроме выше перечисленного, на территории «Октавы» планируется разместить Высшую техническую школу, в ней обещают взрастить менеджмент, способный научить оборонные предприятия выпускать в том числе гражданскую продукцию и адаптировать их к современным техническим и информационным реалиям. Работает техническая библиотека для детей и взрослых. В холле «Октавы» проводятся лекции и мастер-классы на научпоп-тематику, куда пока приходит большая часть аудитории кластера. На первом этаже типография, в ней функционирует зин-редакция, где можно напечатать небольшим тиражом собственное издание. Рядом находится инновационная лаборатория «ФабЛаб MAKER», там собственными руками можно произвести любую мелкосерийную продукцию, под руководством чутких специалистов, разумеется. «Все-таки не надо забывать, что Тула – город мастеров», – с улыбкой комментирует эти начинания один из сотрудников «Октавы» и активный участник зин-движения Алексей Соколов. [ДИ]

ЗВУКИ
ЗАВОДОВ

ТЕКСТ: Нина Березницкая

ЗЛАЯ ЗЕМЛЯ

Перформанс «Злая земля», поставленный Виктором Алимпиевым, шел всего три дня в Новом Пространстве Театра Наций и теперь существует в форме видеоработы. Но ничто не может заменить ценность непосредственного переживания.

Важнейшим из искусств в 2018 году стал театр. Даже кураторы музейных экспозиций ищут в нем вдохновения. Речь не только о приемах сценографии, способных спасти любую выставку, чем давно и успешно занимаются театральные художники. Предметы искусства наделяют ролями героев пьес (как на выставке «Генеральная репетиция», идущей все лето на Петровке, 25). Мало событий обходится без перформансов. Но пока визуальные искусства присматриваются к театральным экспериментам, темпоральные искусства продолжают последовательное движение к архаическим формам, непосредственному переживанию. Именно такие действа часто проходят в Новом Пространстве.

Медитативные видео Алимпиева словно стремятся в вечность, к максимальным обобщениям. «Злая земля» выстроена как противоборство двух вокалисток (актриса Гоголь-центра Светлана Мамрешева и вокалистка, хормейстер Арина Зверева) и двух перкуссионисток (Ульяна Щербакова и Рената Саитова). Минимальная визуальность – черная одежда, перечеркнутая белыми полосами, чтобы замаскировать фигуры под окраску сцены. Барабаны – инструменты с минимальными тембральными возможностями. Текст Ирины Шульженко – ритмически организованное шаманское заклинание. Для нее это первая большая работа. Структура перформанса, по ее словам, предполагала «бесконечное «закрашивание» текста барабанными дробями», и все составляющие и участники действия равнозначны. Действие самоорганизовано режиссерскими

правилами. Движения вокалисток, находящихся внизу, прямо под барабанами (и как они выдержали этот грохот), заставляют барабанщиц менять палочки или темп. Стихотворный ритм задает тон, звучание слов музыкально и побуждает пропевать их, шептать и кричать. «Сердце мое, моя барабанщица». Это музыкальный перформанс, в котором нет партитуры, но она может быть записана после исполнения. Как любое видео Алимпиева, которое может быть рассказано, хотя нарратива не было в сценарии.

Участие в перформансе требует иных, чем в спектакле, усилий. Внимание поглощено действиями друг друга. Создание такого события требует проживания момента, быть здесь и сейчас. В этой слаженной коллективной работе появляется новое качество, рождается чудо искусства. Которое в таком исполнении близко ритуальным практикам, коллективным камланиям, хотя зрители не вовлечены в действие. Они могут или перемещаться по залу, или сидеть на одном месте, наблюдая и слушая с одного ракурса. Слова, многократно повторенные, и после выхода из зала звучат внутри. В этом эффекте сложно разделить силу текста и действие ритма непосредственно на тело. Важно другое: театр, разворачивающийся в сторону иммерсивных действий, визуальные искусства, ищущие того же непосредственного контакта со зрителем, сообщают нечто важное о нашей природе. Искусства, требующие интеллектуальных усилий, насмотренности, тонкости чувств, не заменяют непосредственного контакта глаза в глаза. [ДИ]

ТЕКСТ: Ирина Мак

ВЕК КОНЧАЛОВСКОГО В ЕГО МАСТЕРСКОЙ

В Москве, в доме 10 по Большой Садовой, известном по адресу давно музеефицированной «нехорошей» квартиры Булгакова, появился еще один мемориальный музей. Для посетителей открылась мастерская Петра Кончаловского, в которой художник работал с 1917 года по 1956 год, до последних дней.

02

Фото: Митя Лялин для Музея М.А. Булгакова

Мастерская классика русского авангарда и одного из основателей «Бубнового валета» находится на последнем этаже «булгаковского» дома, в пятом подъезде, дверь в дверь со вторым входом в квартиру Булгакова. Появлением своим новый музей, в создании которого приняла деятельное участие Государственная Третьяковская галерея и открытию которого способствовал учрежденный в 2006-м Фонд Петра Кончаловского, также обязан Музею М.А. Булгакова. Его директор Петр Мансилья-Круз подал концепцию «Студии 40» — выставочного проекта, открытого только что, 17 мая в мемориальной мастерской, на гранатовый конкурс «Меняющийся музей в меняющемся мире» Фонда Потанина и выиграл. В нынешнем виде выставка будет действовать до середины лета, пока архитектурное бюро «Рождественка» разрабатывает проект реставрации. Представители Фонда Петра Кончаловского, финансирующего работы, рассчитывают, что за год реставраторы управятся, и тогда можно рассчитывать на заполнение музея работами художника. Они будут предоставлены не только наследниками, вполне вероятно, что-то предоставит Третьяковка. До реставрации, без системы климат-контроля, полотен здесь не будет. Но даже считаные предметы, которые мы видим сейчас, — личные вещи в витринах, пара натюрмортов (одного из учеников Петра Петровича и его сына Михаила) создают эффект присутствия хозяина. Материальное ловко вмонтировано в виртуальное продолжение мастерской. Приложение дополненной реальности стало полномерной частью выставки и единственной навигацией по ней.

«Это рассказы о художнике, отталкивающиеся от предметов, изображенных на его картинах, и от того, чего на картинах нет, — комментирует Петр Мансилья-Круз. — Вот, например (мы видим в витрине ноты переложенной для двух гитар серенады из "Севильского цирюльника" — *И.М.*), среди изображенных вещей не было рояля, но Наталья Петровна Кончаловская вспоминала, что когда отец работал над сценографи-

ей спектаклей Оперы Зимина, они с женой, Ольгой Васильевной, устраивали концерты в мастерской».

Приложение предлагает три сценария экскурсии. Все основаны на холстах, написанных здесь, с изображениями находящихся тут раритетов. Три темы/холста: «В мастерской. Семейный портрет» (1917) – ранний Кончаловский, «Верстак» (1917) – история про развитие ремесла, «Полотер» (1946) – поздний Кончаловский. Вместе они описывают жизнь мастерской и творчество ее хозяина – а Петр Петрович работал здесь почти полвека, причем обитал в этом доме с 1910 года, занимая мастерскую этажом ниже, а в 40-ю студию перебрался, вернувшись с войны.

Вы наводите планшет на предмет в мастерской, приложение предлагает вам его историю на картине, фотографии, в документах или текстах. Например, на открытую дверь мастерской – и на планшете появляется снимок молодого Кончаловского и сопровождающий ее текст, цитаты и документы. Возникающий на экране

Материальное ловко вмонтировано в виртуальное продолжение мастерской

портрет художника Якулова служит маркером темы «Бубнового валета» – дальше информация об их первой выставке и приведенное полностью письмо Петра Кончаловского Александру Бенуа.

Художники Кончаловские, Петр и Михаил, творили здесь без малого век. В 1996 году 90-летний Михаил Петрович перебрался на Верхнюю Масловку, а студию 40 на Большой Садовой, все так же принадлежавшую МОСХу, заняла чета молодых художников – Михаил Тихонов и его жена Елена Утенкова-Тихонова. Какие-то вещи, принадлежавшие Кончаловскому – найденный в книге карандашный рисунок, табуретку с картины «Полотер» – сохранили именно они. Кованый сундук, мольберт, плетеные дорожные

03

01 Интерьер мастерской Петра Кончаловского в доме 10 по Большой Садовой. 2015
02 Петр Кончаловский в мастерской на Большой Садовой. 1950-е
03 Краскотерочная машина Петра Кончаловского. Собрание ММОМА
04 Петр Кончаловский. В мастерской. Семейный портрет. 1917. Частное собрание

04

кофры вернулись на место из Третьяковки, где они оказались в 1990-х, краскотерочная машина — из Московского музея современного искусства. Тубус, с которым художник ездил на фронт, инскрипт Василия Сурикова, тестя Кончаловского, и рукописные воспоминания о детстве его жены попали на выставку из семьи. Верстак, слишком большой, чтобы его отсюда вытащить, так и стоит на прежнем месте — и это все равно кажется невероятным. Самое же удивительное, что сам дом дожил до наших дней в приличной сохранности.

Здание, вошедшее в историю как дом Пигита, построил в 1903–1904 годах, совместно с Антонином Милковым, Эдмунд Юдицкий, архитектор московского модерна, автор доходного дома Зимина в Дегтярном переулке, дома Толмачевой в Камергерском и т.д. Здание, необычное даже внешне, особенно со двора, прославилось своими жителями и вошло в историю как «рассадник» нового искусства и вольнодумства. Владелец дома, он же основатель табачной фабрики «Дукат», Илья Пигит родом из караимов, жил здесь в десятикомнатной квартире № 5, а дворовую часть Г-образного здания изначально предназначал для художественных мастерских. В 1918-м национализированное превратили в рабочую коммуну, но художников оставили. Под мастерской Кончаловского располагалась мастерская Георгия Якулова, у которого бывали Маяковский, Андрей Белый, Мариенгоф, Есенин в 1921-м здесь познакомился с Айседорой Дункан. В верхней же мастерской — Кончаловского — написана большая часть его портретов, включая автопортрет с женой, бесконечные натюрморты с участием подноса, который тоже сохранился и теперь занял свое место.

Сохранился в общем и интерьер. Реставраторы обещают вернуть его к исходному виду 1921-го, открыть заложенное кирпичами дополнительное окно (заложили в 1990-х, когда в мастерской не топили) и верхнюю часть «фонаря». В 2019 году восстановленный мемориальный музей будет открыт заново. [ДИ]

01

ТЕКСТ: Нина Березницкая

АРХЕТИПЫ АГРЕССИИ

В проекте профессора Строгановки Наталии Хлебцевич мадагаскарские тараканы поедают тексты Григория Капеляна, фарфоровые рога и клыки прячутся среди настоящих, а запечатленная в керамике плесень спорит красотой с цветущим садом.

02

Государственный Дарвиновский музей
до 22 июля

01 Наталия Хлебцевич. Очарование зла. 2015. Керамогранит, глазурь, дерево
02 Агрессия жертвы. Фрагмент. 2017. Фарфор

Искусство Наталии Хлебцевич давно нельзя относить к декоративному, так или иначе считающемуся ремеслом. Современные российские художники, работающие с традиционными материалами, не всегда успешно преодолевают эту границу. Такое искусство начинается с мастерства высочайшего уровня, освоения материала во всей его сложности. Любое произведение создается долго, и случайность на каждом этапе может или разрушить его, или подтолкнуть к новым решениям.

Надглазурная роспись делается пигментом, разведенным концентрированным сахарным сиропом. Однажды в 1990-е тараканы «очистили» еще необожженную тарелку, оставленную в мастерской на ночь. Так возникла идея работы «О чтении между строк». На фарфоровых пластинах написан текст Григория Капеляна, мадагаскарские тараканы им питаются, оставляя части букв, разнося краску по всей поверхности.

Дарвиновский музей для экспозиции предоставил своих насекомых, за ними следит штатный энтомолог. Популярное в последнее время расчленение природы руками художника (например эксперименты Ильи Федотова-Федорова с муравьями), Хлебцевич не близко. Она исследует различия и взаимосвязи живого и неживого, возможности живого притворяться своей противоположностью, а также ловушки восприятия, которые не дают увидеть новое за привычным. Для этого художница использует концептуальные приемы, визуализирует метафоры («Между строк», Ab ovo, 2010), парадоксальные сопоставления (ржавый металл, проросший корнями в «Счастливых гвоздях», 2013). В некоторых произведениях живое хорошо замаскировано. Не сразу понимаешь, что грибы вешенки растут в сыром фарфоре, которым заполнены уже готовые керамические формы. Многосложная керамика, соседствуя с природными артефактами, часто неотличима от них. В инсталляции «Образцы для подражания» найденные предметы выглядят созданными руками художника, тогда как фарфоровые — природными формами.

В «Очаровании зла» глазурями в чашках Петри нарисованы «портреты» разных типов плесени. Яркие абстракции иллюстрируют амбивалентность разрушения и творения, а также, что огонь — лучшая дезинфекция. Тему бессмысленной борьбы с микроорганизмами продолжает «Агрессия жертвы». Фарфоровые слепки губок для мытья посуды превращаются в своих биологических прародителей, наделенных той же функцией. Страшная сказка художника или памятник погибшим в борьбе за чистоту. Стихия огня визуализирована в «Гистограмме Плоского Толбачика». В остроугольных формах, с одной стороны окрашенных в цвет лавы, основанных на диаграммах деятельности камчатского вулкана перед извержением, застывшее предчувствие опасности.

Хлебцевич в ярком, визуально насыщенном проекте не эстетизирует природные процессы и инстинкты. С помощью выбранного ею однажды материала она размышляет о страхе, ролях жертвы и агрессора, открывая новые возможности понимания. Как садовник, заботливо поливающий сад, она выращивает свои произведения. Даже имитация живого в керамике сродни процессу его создания, для этого творение природы нужно постичь во всей его сложности. В работах Хлебцевич художественная задача всегда за пределами формального эксперимента, выполненного безупречно.

Художникам, выбравшим керамику, непросто выставляться в музеях или галереях современного искусства. Исключения лишь подтверждают правило. Проблема, вероятно, в длительности изготовления произведений, их хрупкости, а также в отсутствии спроса коллекционеров. Или в провинциальной клановости российской художественной сцены. [ДИ]

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ АВСТРИИ

Объявленный перекрестным годом музыки Австрии и России, 2018 год дает отличный повод объехать этим летом важнейшие австрийские музыкальные и театральные фестивали.

WIENER FESTWOCHEN // ВЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ
до 17 июня
www.festwochen.at

Интендант фестиваля Томас Зирхофер-Кин, анархист от культуры, балансирующий между пощечиной общественному вкусу и социальной ответственностью искусства, принял эстафету от Маркуса Хинтерхойзера, ушедшего формировать программу Зальцбургского фестиваля. И сразу дал курс на радикальное расширение контекста, с одной стороны, за счет включения визуальных искусств (перформанса, танца, моды, медиа-арта, электронной музыки), а с другой – за счет интеграции новых площадок и новых аудиторий, стремясь преодолеть социальные, возрастные или национальные границы, которые могут быть укоренены в немного консервативном австрийском обществе. Рейвы в новооткрытых индустриальных пространствах и разговоры о том, что «искусство – это зеркало, которое позволяет создавать утопии; оно дает необходимую смелость, чтобы духовно и эмоционально освободиться от укоренившихся норм, выйти из-под диктатуры рациональности и механизмов восприятия – оно приводит нас в область неописуемого, магического» (Зирхофер-Кин).

Фестиваль стартовал в мае, но много важных событий пройдет в июне. Например, постановка La Plaza (Площадь) театрального дуэта из Барселоны El Conde de Terrefiel Тани Бейлер и Пабло Гисбера, действие которой разворачивается как серия живых картин на условной городской площади, где сталкиваются люди, история, память и пугающая неизвестность будущего.

Сюзан Кеннеди, режиссер берлинского театра Фольксбюне, ставит «Девственниц-самоубийц» по книге Джеффри Евгенидиса, превращая череду мистических событий вокруг смерти сестер в психоделический трип, отсылающий к Тибетской книге мертвых. Яркую сценографию этого спектакля придумала художница Лена Ньютон, часто работающая в паре с Кеннеди. Борис Шармац и его Музей танца покажут 1000 Gestures (1000 жестов), где 23 актера представят индивидуальное прочтение партитуры из 1000 жестов. Составной частью проекта является и Dancer's Day (День танцора): стихийное, образованное на один день танцевальное комьюнити соберет аудиторию, чтобы ощутить и освоить движения «1000 жестов».

В рамках фестиваля будет представлена FEED.X – новая версия известной иммерсивной видеоинсталляции Курта Хенцшлагера, исследующей границы человеческого восприятия, балансирующего между сенсорной перегрузкой и депривацией. Также в июне пройдет серия Deep Fridays – ночных событий с перформансами, электронной музыкой, аудиовизуальными экспериментами.

IMPULSTANZ VIENNA // ВЕНСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
12 июня – 12 августа
www.impulstanz.com

Основанный в 1984 году Карлом Регенсбургером и Исмаэлем Иво, Impulstanz – один из важнейших фестивалей современного танца и перформанса в мире. Помимо демонстрации знаковых работ современных хореографов, которые традиционно проходят на сцене Бургтеатра, фестиваль также является уникальной образовательной и исследовательской платформой, которая включает воркшопы, мастерклассы, лекции, семинары, проходящие на самых разных площад-

ках города. «Сердце танца находится на периферии, среди тех людей, которые не танцуют и вместе с тем участвуют в танце...», – говорит Борис Шармац. Отталкиваясь от присущей танцу инклюзивности (так считает директор и сооснователь фестиваля Карл Регенсбург, трактующий танец максимально широко), фестиваль объединяет вокруг себя как профессионалов, так и любителей. Фестиваль проводит вечеринки и собирает самых разных людей танцевать, исследовать телесные практики, учиться и просто общаться. Любой желающий может составить собственную программу. В 2107 году во время ImPulsTanz прошло 250 мастер-классов, 100 перформансов, в них участвовали 500 артистов и 100 тысяч зрителей.

В этом году фестиваль делает акцент на взаимоотношении звука и движения. Программа music x dance (музыка x танец) приглашает танцоров, певцов, музыкантов и саунд-артистов к участию в разноформатных воркшопах по активному слушанию, возрождению экстатического потенциала танца, исследованию крика как проявления эмоций и акта свободы и сопротивления. А серия visual arts x dance (визуальное искусство x танец) традиционно обращается к диалогу двух форматов и адресована художникам, хореографам, кураторам, к участию приглашаются известные авторы: Филипп Гемахер, Изабель Льюис, Саша Пирогова. В основной программе фестиваля на сцене Бургтеатра будут показаны «6 сюит для виолончели» Баха, впервые представленные на Рурской триеннале в 2017 году. Это своеобразный художественный дуэт Анны Терезы де Кеерсмакер, ее труппы Rosas и виолончелиста Жана Гиена Кераса. Программа «соло и дуэты» представит творческую ретроспективу двух влиятельнейших фигур современного танца Мари Шуинар и Мэг Стюарт. Премьеры в Австрии представят Крис Харинг, Флорентина Хольцингер и Сесилия Бенголеа, Анне Юрена, а также Ян Лоуэрс и коллектив Needcompany. Традиционная колаборация с mumok, музеем современного искусства в Вене, в этом году откроет выставочный проект «Двойная жизнь – художники делают музыку», в котором, в том числе, участвуют Акеми Такея, Клара Фьюри и Иво Димчев.

SALZBURGER FESTSPIELE // ЗАЛЬЦБУРГСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ
20 июля – 30 августа
www.salzburgerfestspiele.at

После триумфа 2017 года интендант Зальцбургского фестиваля Маркус Хинтерхойзер продолжает выбранный курс и уверенно ведет фестиваль к его столетнему юбилею в 2020 году. По мнению критиков, он возродил дух Жерара Мортье, радикального реформатора, расширившего границы оперного театра и руководившего фестивалем с 1990 по 2001 год. Хинтерхойзер делает ставку на новые имена, включение визуального искусства, сильную кураторскую программу концертов современных композиторов.

В программе пять оперных премьер (Зальцбургский фестиваль – это только новые постановки), которые охватывают период от барокко до современных композиторов. Самые ожидаемые – «Саломея» Рихарда Штрауса в постановке художника, режиссера и визионера Ромео Кастелуччи, дирижер Франц

Вельзер-Мест, и «Бассариды» Ханса Вернера Хенце, которых представит на сцене один из самых ярких современных режиссеров Кшиштоф Варликовский вместе с дирижером Кентом Нагано. Бельгийский художник и режиссер Ян Лауверс вместе с основанной им Needcompany представит «Коронацию Поппеи», а традиционная для Залцбурга постановка Моцарта станет дебютом на фестивале режиссера Лидии Штайер с оперой «Волшебная флейта».

Сильнейший как всегда состав исполнителей включает как Чечилию Бартолли, которая исполнит партию Изабеллы в опере Россини «Итальянка в Алжире», премьера которой пройдет чуть раньше, в мае в рамках Троицкого фестиваля в Зальцбурге, Маттиаса Гёрне, Соню Йончеву, Ильдара Абдразакова, так и голоса, дебютировавших на фестивале 2017 Асмик Григорян (партия Саломеи) и Евгении Муравьевой (партия Лизы в «Пиковой Даме» Чайковского – постановка «отца режиссерской оперы» Ханса Нойенфельса, дирижер Марис Янсонс).

В концертной программе важно отметить «Бетховенский цикл» – серию концертов в исполнении Теодора Курентзиса и оркестра musicAeterna, который представит все девять симфоний Бетховена, а также концертный цикл, посвященный музыке современных авторов – в том числе Галине Уствольской, произведения которой исполнит и сам Хинтерхойзер, сильнейший пианист и поклонник таланта Уствольской.

BREGENZER FESTSPIELE // ОПЕРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В БРЕГЕНЦЕ
18 июля – 20 августа
www.bregenzerfestspiele.com

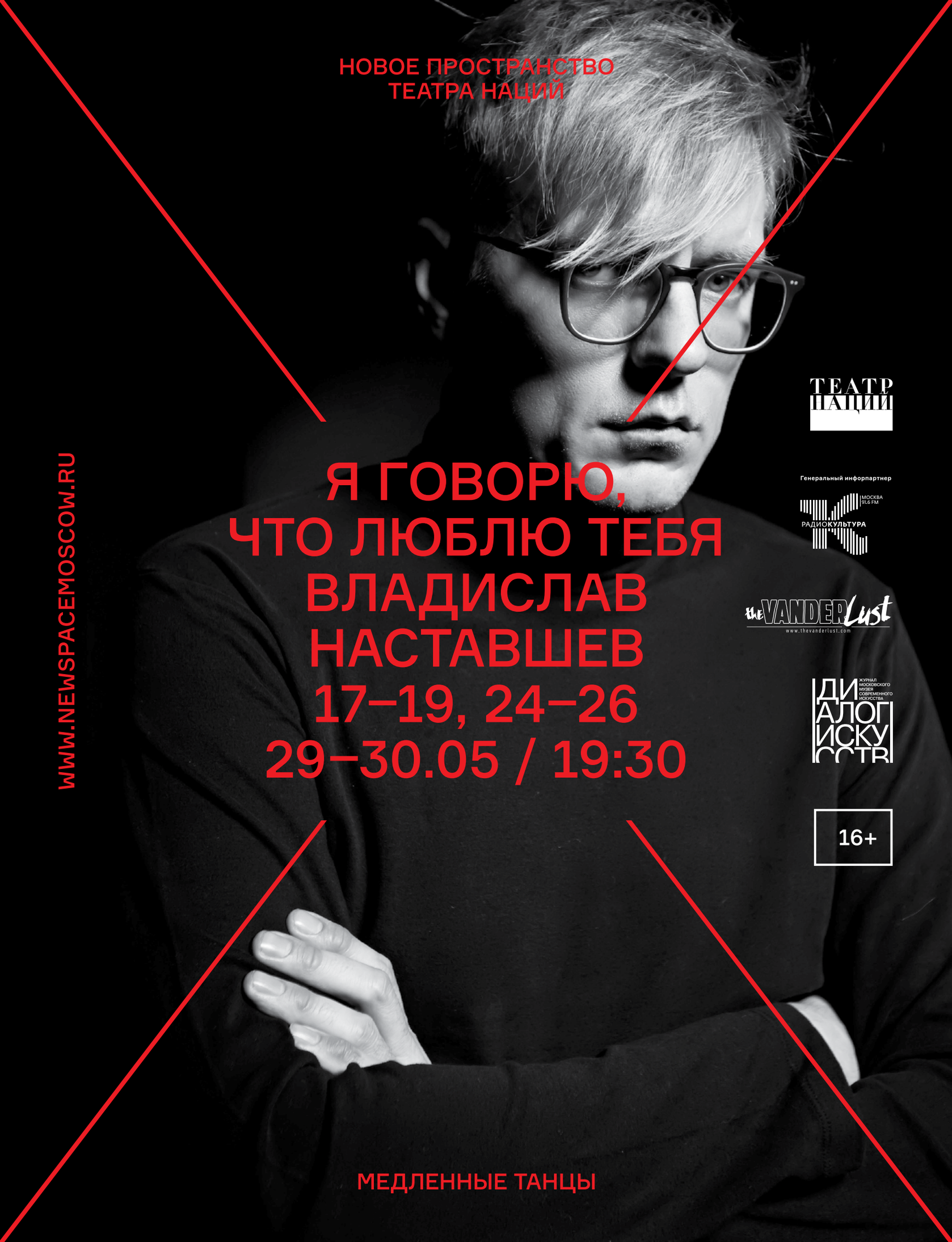
Брегенцский фестиваль проходит в живописном австрийском городе на берегу Боденского озера. Несмотря на то что фестиваль включает разнообразные программы и проходит на нескольких площадках города, известность ему принесла «озерная» (Seebuhne) сцена, которая располагается на искусственном острове прямо на воде. Музыкальные пуристы могут не принимать тот факт, что между певцами, дирижером и оркестром нет прямого контакта (оркестр играет в Фестшпильхаусе, специально разработанная во Франхофском институте медиатехнологий технология транслирует звук, артисты снабжены микрофонами, видят дирижера только в мониторе и остаются невидимы). Вместе с тем такая система учитывает особенности сцены и обеспечивает певцам всю возможную свободу движения.

Когда-то фестиваль в Брегенце составлял серьезную конкуренцию Зальцбургу. Остатки этого соперничества заметны и сейчас в крепком союзе фестиваля и Венского филармонического оркестра. Союз возник с момента рождения фестиваля в 1946 году, когда импровизированная сцена раскинулась на двух баржах – на одной разворачивалась сама постановка, на другой играли венские филармоники. С тех пор каждый год оркестр-резидент дает серию концертов с разными дирижерами. И если Зальцбург в аналогичной программе делает акцент на солидных титулованных дирижеров с многолетней репутацией, то Брегенц в 2018 году приглашает, например, Карину Каннелакис, молодого американского дирижера русско-греческого происхождения, которая в 2019 году получит первый постоянный пост в Филармоническом оркестре нидерландского радио.

В 2018 году озерная сцена будет снова принимать «Кармен» Жоржа Бизе в постановке Каспера Хольтена (оперы на озерной сцене идут в течение двух сезонов подряд), режиссера, автора многочисленных постановок, до недавнего времени занимавшего пост художественного директора Королевской оперы в Лондоне. Особого внимания заслуживает сценография британки Эс Девлин, известной не только в театре, но и в мире поп-музыки. Сценограф шоу U2, Beyonce, Adele, Леди Гага, Девлин создала эффектную инсталляцию (уменьшенная 1/10 копия сценографии после премьеры была выставлена в музее Виктории и Альберта в Лондоне) и максимально задействовала водную стихию как действующие лицо постановки.

Во время фестиваля впервые на австрийской сцене представят забытую оперу Бертольда Гольдшмидта «Беатриче Ченчи» и «Охотничье ружье» – мировую премьеру новой оперы композитора и пианиста Томаса Лархера по книге Ясуси Иноуэ. «Охотничье ружье» – первая режиссерская работа в театре австрийского актера и кинорежиссера Карла Марковица. Сценограф Катарина Вёпперман.

Екатерина Первенцева


НОВОЕ ПРОСТРАНСТВО
ТЕАТРА НАЦИЙ
WWW.NEWSPACEMOSCOW.RU
Я ГОВОРЮ,
ЧТО ЛЮБЛЮ ТЕБЯ
ВЛАДИСЛАВ
НАСТАВШЕВ
17–19, 24–26
29–30.05 / 19:30
ТЕАТР НАЦИЙ
Генеральный инфорпартнер
МОСКВА 91.6 FM
РАДИОКУЛЬТУРА
theVANDERLust
www.thevanderlust.com
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
16+
МЕДЛЕННЫЕ ТАНЦЫ

ОБЗОРЫ

КИРИЛЛ ГАРШИН

ЛУКРЕЦИЯ ВИСКОНТИ

АЛЕКСАНДР КУТОВОЙ

КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН

13 БАЛТИЙСКАЯ ТРИЕННАЛЕ

Дора Будор. Машина сохранения. 2018.Пыль, окрашенное окно, оптико-сенсорная компьютерная система, птица-робот. 13 Балтийская триеннале

Только на страницах ДИ закрытое собрание ММОМА становится открытым.

КИРИЛЛ ГАРШИН

ТЕКСТ: Юлия Матвеева

Кирилл Гаршин — самый молодой автор в коллекции Московского музея современного искусства. Он родился в 1990 году в Воронеже, в 2010 году окончил Воронежское художественное училище. С 2011 года профессионально занимается живописью. Работы художника автобиографичны, но не всегда буквально. Собственная линия иногда завуалирована, разбавлена, дополнена чужими историями, что неизменно придает достоверность даже самым мистическим сюжетам.

Работу Кирилла Гаршина «Без названия № 9» (Из серии «Праздные дни») можно увидеть до 16 сентября в рамках выставки «Генеральная репетиция» в ММОМА на Петровке, 25. До 17 июня она играет в постановке на втором этаже музея. После (и до 16 сентября) — займет место на стене третьего этажа музея в зале формации «Флюиды» (рядом с картиной С. Файбисовича «Художник Леонид Соков в Нью-Йорке»).

ЦВЕТЫ

03

Первая масштабная серия Кирилла Гаршина «Пределы адекватности» (2011) написана, как и большинство ранних работ, акрилом на стандартных листах мелованного картона, из которых художник собирает многометровые композиции. Серия была показана в галерее Х.Л.А.М., ставшей знаковой для развития современного искусства в Воронеже[1]. Фигуративным и предметным наполнением работ «Чаша», «Тайная вечеря», «Благовещение», «Хлеб и вино» стали мизансцены, увиденные Гаршиным в городской психиатрической больнице, где он провел один месяц. Эти пространства представились потрясенному художнику универсальной площадкой для разыгрывания архетипических сцен, а все рутинные действия в их ритуальной монотонности неожиданно сомкнулись с библейскими сюжетами.

Композиция картины «Чаша» документально воссоздает сцену вечернего телепросмотра в больнице. Чаша на краю пустого деревянного стола, иконографически близкая известному канону, превосходит бытовой сюжет из жизни автора, уводя в сторону символических толкований объекта как меры жизни, выбора судьбы и избавления от отчаяния.

Гулкие больничные и индустриальные пространства, на этот раз абсолютно пустые, появятся в серии «Аметропия» (2014). Людей здесь нет, а интерьеры размыты почти до абстракции.

Второй большой проект Гаршина, серия Wide people, воплощает легенду о жизни после конца истории. На картинах фантастический мир, «подростковый рай», смоделированный в эстетике компьютерной игры или фильма. Художник комментирует сюжет: «Происходит утопическая история, после расцвета цивилизации идет гибель, на смену приходит новая генерация людей. Здесь нет ни государства, ни правительства, ни понятия власти, ни денежных отношений, ни правил, ни законов – ничего, что знаем мы, наша цивилизация»[2].

Принцип построения картины, который Гаршин часто называет «коллажным», означает, что внимательный или современный этому поколению зритель может увидеть отсылки к многообразию кодов визуальной культуры: постапокалиптической меланхолии «Сталкера» Тарковского, пейзажам научно-фантастических фильмов, персонажам вестернов и многому другому. «Я работаю всегда с тем, что уже есть, я не придумываю ничего. Придуманное может не быть убедительным. Все элементы должны быть убедительными, тогда в любом сочленении есть правдоподобие»[3].

Современную реальность наряду с материальным окружающим миром составляют образы кино и интернета, виртуального мира, дополненные реальностью компьютерных игр. Пространства композиций Гаршина, построенные по принципу такого же смешения реальностей, именно поэтому кажутся реалистичными. Гаршин удивительным образом примиряет потерю художником эксклюзивной привилегии на «создание образов» в современном мире и возвращает живописному искусству его исконную функцию – отображение окружающего мира через образы, сближая его с «искусством старых мастеров». Беньямин писал, что с появлением фотографии и кино художник потерял привилегию на продуцирование, производство образов (до того момента только художник

01 Кирилл Гаршин. Лист. Из серии «Пределы адекватности». 2011. Картон, акрил. Частная коллекция
02 Цветы. Из серии «Танаис». 2017. Холст на дереве, акрил. Частная коллекция
03 Благовещение. Из серии «Пределы адекватности». 2011. Картон, акрил. Частная коллекция

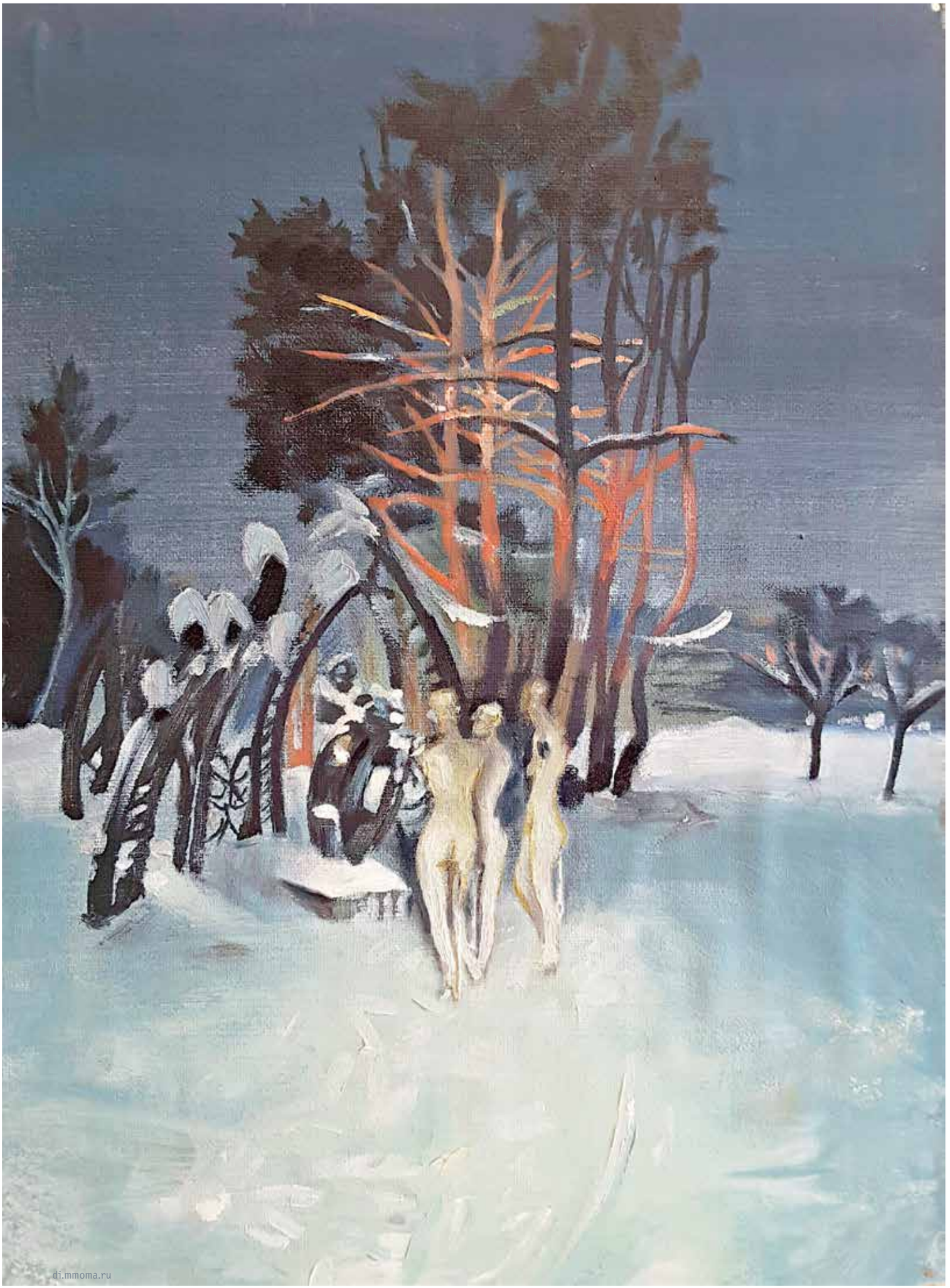
04

04 Кирилл Гаршин. Без названия № 9. Из серии «Праздные дни». 2014. Картон, акрил. Коллекция ММОМА

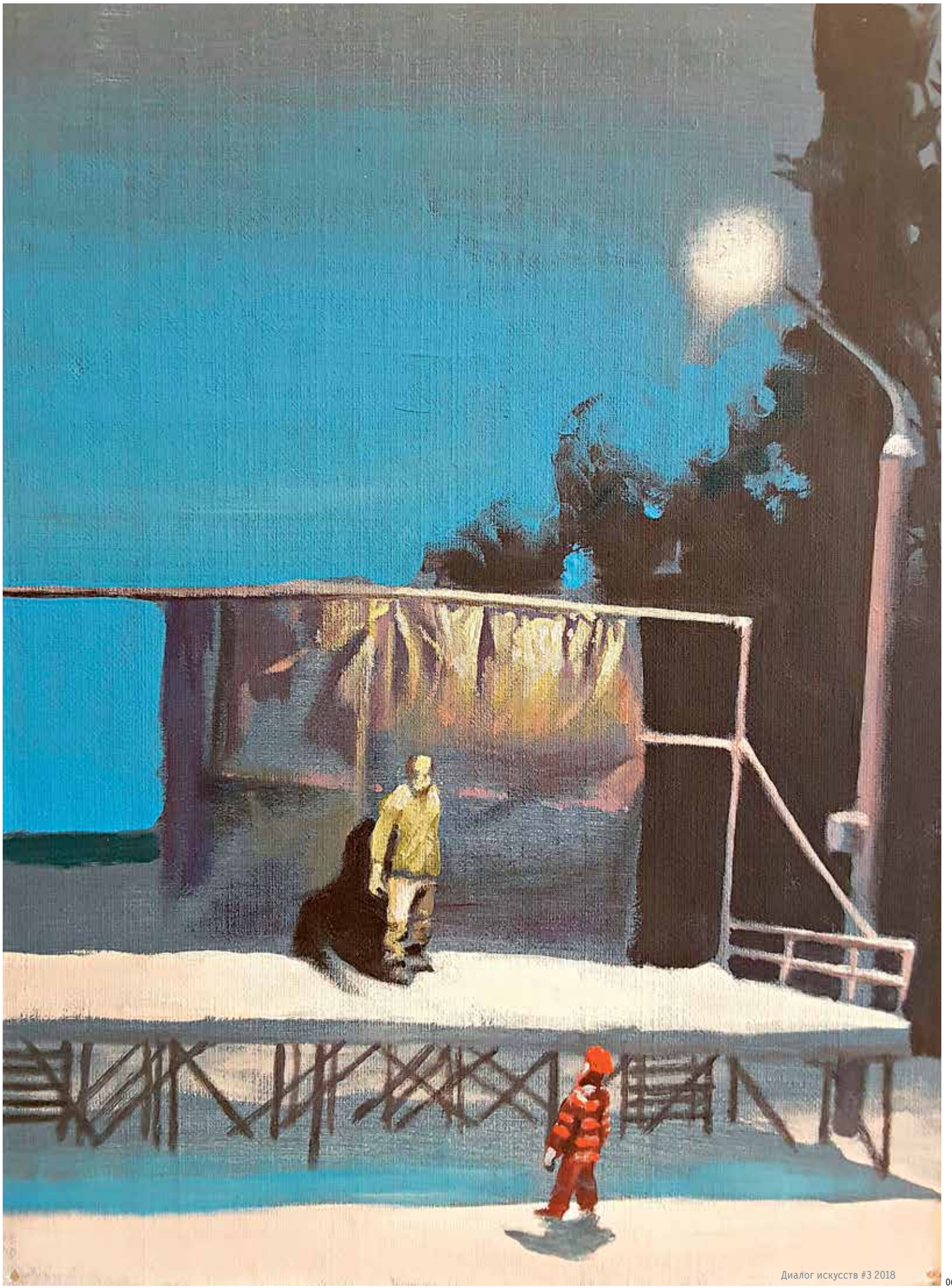
05 Медведь. Из серии «Танаис». 2017. Холст на дереве, акрил. Собственность автора

06 Сцена. Из серии «Танаис». 2017. Холст на дереве, акрил. Собственность автора

мог переместить образ окружающего мира в свое произведение, потом эта функция перешла к фотографии). Появление интернета ознаменовало утрату монополии на само художественное высказывание. Виртуальный мир у Гаршина уже часть всей реальности. По крайней мере, в визуальном плане. Он явно черпает из него не меньше впечатлений, чем из материального. Два мира открываются друг другу. Фрагменты достоверных городских ландшафтов Воронежа могут быть перенесены не только в другой город, но и в виртуальную реальность компьютерной игры. В традиционном искусстве, например, в «Искушении святого Антония» Маттиаса Грюневальда (на которого Гаршин формально-стилистически опирается), пространство картины наполнено не только образами видимого мира, но и мифами, которые для художника не менее достоверны, чем сама реальность. Трансмедийность живописных работ Гаршина была отмечена кураторами выставки ММОМА «Одно внутри другого». В рамках той экспозиции была показана серия «Праздные дни» (2014, картон, холст, акрил). Начатый, как и предыдущие серии, на листах картона (последние работы выполнены уже на холсте), цикл написан на основе семейного фотоархива. «После серии Wide people у меня довольно долго был период размышления, застой в работе, когда я не мог понять, что мне делать дальше. Казалось, что после первых двух «густо замешанных» проектов должно быть что-то еще более сложносочиненное. В этом состоянии я сел разбирать семейный архив и нашел старые полароидные снимки. Сначала меня привлекла их некоторая деформация цвета, застылость, высветленность отдельных фрагментов. Захотелось попробовать передать



di.mmoma.ru



это качество, эти рожденные дефектами эффекты в живописной технике»[4].

Постепенно на первый план вышли новые смыслы. Несоответствие образа из воспоминаний и явленного в факте кадра породило эффект совмещения разных миров – реально имевшего место и отраженного в памяти. Фотографии фиксируют сцены семейных торжественных событий, отмечая значимые праздничные моменты. На большей части работ мы видим одних и тех же людей – семейный круг художника, худенького мальчика в очках и футболке с рисунком – автора в детстве в привычном окружении за праздничным столом. «Когда ты ребенок, подобные события имеют большое значение, тебя окружает множество людей, которым ты не безразличен, и хочется, чтобы так было всегда. Именно в такие моменты закрадывается ощущение тревожности происходящего, но осознавать это начинаешь позже. Вся серия – это история праздника отдельно взятой семьи, но не так важно, кто именно изображен на картинах. Фотографии прошлого из семейных архивов транслируют универсальное переживание»[5].

В полированных изгибах шкафов, цветастых темных настенных коврах, других деталях интерьера, равно как и в торжественно-застылых позах людей перед камерой моментального фотоаппарата, художник предлагает каждому найти повод погрузиться в свои воспоминания, оживить собственные забытые ощущения.

В коллекции Московского музея современного искусства хранится работа № 9 из серии «Праздные дни» (2014, картон на деревянном планшете, акрил, 130x150 см). На ней мальчик стоит рядом со старшей сестрой на фоне интерьера с портьерой, отмеченной солнечным квадратом, телевизором, электронными часами на нем и стеной, увешанной сувенирными картинками с узнаваемой репродукцией «Неизвестной» кисти И. Крамского. Он обращен лицом к зрителю и открыто предлагает совершить мистическое путешествие по своей памяти. Гиперреализму, к традиции которого примыкает творчество Кирилла Гаршина, свойственна атмосфера загадки и вызываемой ею некоторой тревожности от того, что «вроде все реально, но что-то не так»[6]. Переработанная и сублимированная реальность, как в работах С. Файбисовича, продолжает определять вектор поиска художника. [ди]

Когда ты ребенок, тебя окружает множество людей, которым ты не безразличен, и хочется, чтобы так было всегда

*

1 Галерея Х.Л.А.М., основанная А. Горбуновым, сыграла заметную роль в развитии воронежского современного искусства. В галерее были проведены десятки выставок художников региона, некоторые из которых номинированы на премии в области современного искусства («Инновация», Премия Кандинского).

2-4 К. Гаршин. Из беседы автора с художником 17.04.2018.

5 К. Гаршин «Внутри грудной клетки», М. 2014. С. 27 (интервью А. Жиляев).

6 К. Гаршин. Из беседы автора с художником 17.04.2018.

КИРИЛЛ ГАРШИН

За несколько лет успел открыть немало персональных выставок: в родном городе «Пределы адекватности» (2011), Wild People (2012), «Праздные дни» (2014) – все в галерее Х.Л.А.М.; «Внутри грудной клетки» (2014, Выставочный зал РОСИЗО), «Сад снедаемой улитки» (ЦСИ «Винзавод», Pechersky Gallery, 2017) в Москве и в других регионах страны (Центр современной культуры «Смена», Казань, 2014). Участвовал в групповых исследовательских выставочных проектах современного искусства: «Время мечтать», основной проект 4 Московской международной биеннале молодого искусства (Музей Москвы, 2014), «Одно внутри другого» (ММОМА, 2016), Триеннале российского современного искусства (МСИ «Гараж», 2017), в резиденции LIA Leipzig International Art Programme'13.

ИНТЕРВЬЮ: Сергей Гуськов

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ЛИ МОЛОДОСТЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ?

Год назад казалось, что переплюнуть такие темы Московской международной биеннале молодого искусства, как «Глубоко внутри» и «Под солнцем из мишуры», невозможно. Но не тут-то было. Куратор шестого издания биеннале, итальянка Лукреция Калабро Висконти предложила самое лихое название – «Абракадабра». Сергей Гуськов решил узнать у нее про это слово и вообще о «молодежке».

Сергей Гуськов: Лукреция, у вас есть ощущение, что вы приехали из первого мира в третий? Я говорю об искусстве. Что вы думаете о российском художественном процессе?
Лукреция Калабро Висконти: На мой взгляд, концепции первого и третьего мира устарели, и ими вряд ли можно описать отношения между российским контекстом и глобальным культурным ландшафтом. Художественная сцена по всему миру чрезвычайно разнообразна и динамична. Мне кажется, было бы полезно найти такую парадигму для ее интерпретации, которая не опиралась бы на идею национальной арт-сцены, но скорее отражала властные отношения, присущие институциям, цели тех или иных организаций и образовательные возможности в различных городах. Что касается моего московского опыта, кажется, процесс порой был сфокусирован на бюрократических и дипломатических моментах, с риском потерять из виду искусство и художников. Однако это скорее общая проблема, а не симптом третьего мира.

СГ: В интервью для The Art Newspaper Russia вы сказали, что выбрали слово «абракадабра» в качестве названия, в частности, потому что оно парадоксальным образом понятно во всем мире благодаря своей бессмысленности. Делали ли упор на местном контексте?
ЛКВ: Хотя происхождение выражения «абракадабра» точно не определено, оно считается одним из наиболее популярных по охвату языков, его заимствовавших. Есть две причины, по которым меня это заинтересовало. Во-первых, идея, что выражение, считающееся бессмыслицей, по законам эффективности языка в далекие времена выполняло множество различных функций и продолжает выполнять их сейчас – размытость значения слова «абракадабра» способствовало его закреплению и распространению.

Вторая причина в том, что благодаря неопределенному лингвистическому статусу и распространенности в культурах «абракадабра» подрывает статус английского языка как международного. В этой связи для меня выражение стало еще одним способом выстроить связь с малознакомым российским контекстом, не ограничиваясь глобальной перспективой, отфильтрованной принятыми форматами и арго «международного художественного английского», не погружаясь полностью в местный контекст, для изучения которого с надлежащей глубиной у меня тогда не было инструментов. Слово «абракадабра» указывает на возможность общности в восприятии чего-либо различными культурами без необходимости его преобразования колонизирующими структурами английского языка. Мне это кажется сильным свойством.

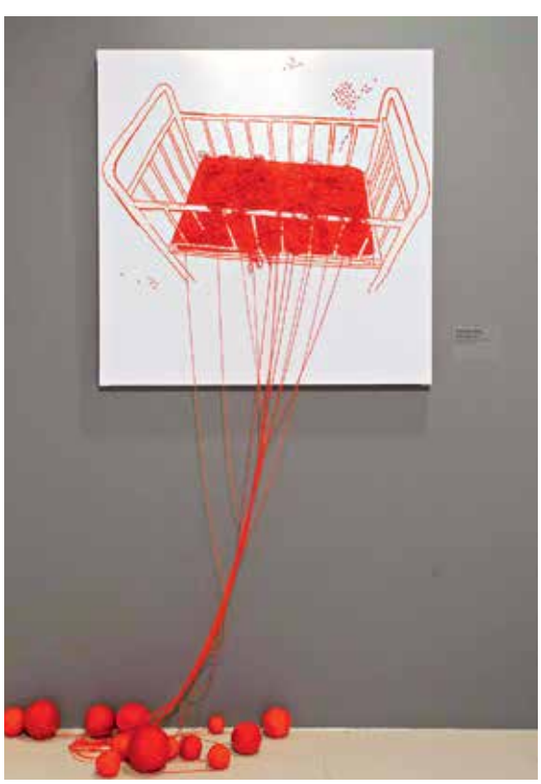
СГ: Какова ваша главная задача как куратора – сделать выставку, предложить новые идеи, спровоцировать аудиторию или что-то еще?
ЛКВ: Для меня работа куратора глубоко укоренена в процессе производства знаний, обретающем формы, отличающиеся от принятых в академической среде или характерных для общества потребления, но одновременно заимствующих инструменты и приемы из обеих систем. Как куратор я стараюсь способствовать осуществлению этого процесса, разрабатывая теоретический контекст, экспозиционное решение или продумывая условия для реализации и поддержки исследовательской и практической работы художников. Как верно отметила Сольвай Хэльвай Овэнсэн: «Курирование выставок – это часть культурной, эстетической и исторической трансформации. Сегодня одной из главных социально-культурных задач является создание выставок и мероприятий, где процесс потребления преобразуется в действие».

СГ: Во время учебы в De Appel и далее вы часто участвовали в коллективных кураторских проектах. Вам не хватает сокураторов в работе над московской молодежной биеннале?
ЛКВ: Мне больше нравится курировать в составе группы. Обдумывать аспекты проекта на порядок интереснее в разговоре с другими, чем в режиме монолога. Я не думаю, что разработку и реализацию проекта в принципе возможно осуществить в одиночку. Прежде всего, это связь с художниками и их исследованиями – то, с чего обычно начинается мой проект. Во-вторых, это диалог с другими акторами, вовлеченными в создание выставки. В случае «Абракадабры» важным решением для меня было приглашение Амбры Питтони и Поля-Флавьена Энрике-Сарано курировать образовательную программу, они стали моими собеседниками, мы обменивались идеями и разрабатывали возможности ситуативного развития тем биеннале. В-третьих, это друзья, с которыми я делилась мыслями, авторы книг, прочитанных мною во время подготовки проекта, кураторы выставок, на которых мне довелось побывать.

Я воспринимаю ограничения как любопытный инструмент для экспериментирования

Все они стали важными собеседниками проекта. Возможно, это прозвучит наивно, но я искренне верю, что проект – это всегда высказывание в широкой коллективной дискуссии, где важно не кому принадлежит та или иная мысль, важна попытка поддержать разговор.

СГ: Что вы думаете о самой концепции биеннале молодого искусства? Некоторые критикуют ее как механизм сегрегации старшего поколения или, наоборот, молодых художников. Кто-то видит в ней способ коммерциализации молодых авторов, еще не открытых и не поглощенных рынком, другие считают, что биеннале – это один из действенных инструментов поддержки начинающих художников.
ЛКВ: Я воспринимаю ограничения как любопытный инструмент для экспериментирования с подходами и полемики с устоявшимися правилами.



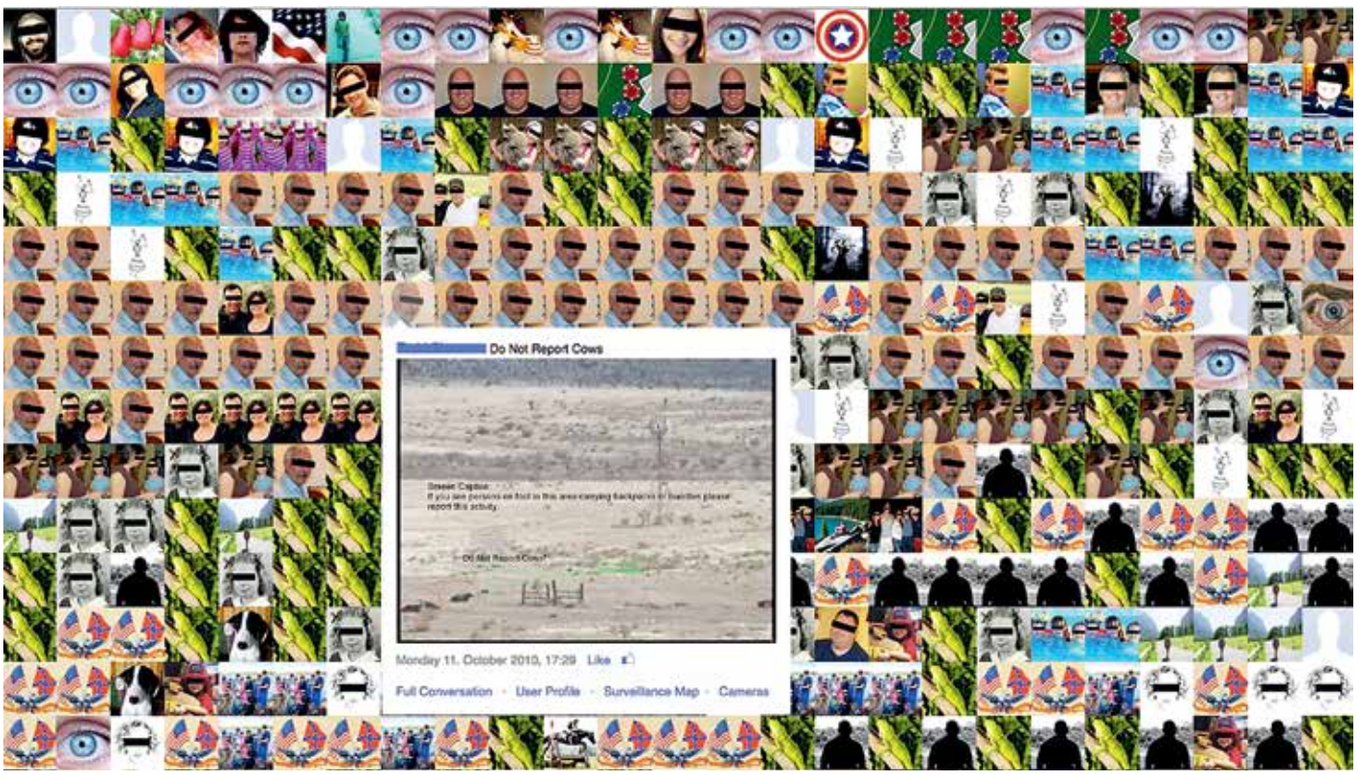
02

Если говорить о поддержке молодых художников и художников в целом, думаю, существует необходимость в их институциональной поддержке, обеспечить которую единолично такая организация, как биеннале, не способна. Биеннале может предложить публичность, которая, безусловно, является важным ресурсом, но не должна заменять конкретных мер, направленных на формирование института поддержки, финансирования и обучения художников. Так же возрастное ограничение биеннале, как и большинства других молодежных проектов по всему миру, – от 18 до 35 лет. Это диапазон почти в 20 лет, внутри которого потребности, навыки и уровень профессионализма молодых авторов и художников старшего поколения сильно различаются. Этот ярлык подлежит пересмотру, и, думаю, преимущество биеннале состоит в том, что она напоминает о необходимости обсуждения этих проблем – что мы имеем в виду, когда говорим о «поддержке» (как мы можем стремиться к международному охвату, когда размеры гонораров художников так сильно разнятся в зависимости от страны?), и что мы подразумеваем, когда говорим о «молодежи»?

СГ: Если бы вас пригласили курировать биеннале художников старшего поколения (после шестидесяти), вы бы согласились на это? Кого бы выбрали для такого проекта? Как бы его назвали?
ЛКВ: Я бы приняла приглашение, но предложила перенести биеннале на 50 лет вперед и позвала тех же художников, что представлены сейчас на «Абракадабре», чтобы посмотреть, как эволюционировало их творчество за эти годы.

Если серьезно, ваш вопрос очень актуален. Я часто задаюсь вопросом, каким образом 35-летний возрастной ценз и вытекающие из него вопросы, связанные с молодостью, временем и историей, использовать в качестве инструмента для эксперимента и исследования. Забавно, во время работы над выставкой я мысленно возвращалась к очень «старой» личности, Симоне Вейль, философу, активистке и мистику, умершей в 1943 году в возрасте 34 лет. Таким образом, с формальной точки зрения, если бы она подала заявку на участие в «Абракадабре», по правилам организаторы бы ее приняли. Но продолжается ли молодость после смерти?

СГ: Что вы думаете о системе открытого конкурса заявок на биеннале молодого искусства? Я понимаю, что вы сама курируете эту биеннале благо-



03

даря отбору в результате open call, но, возможно, было бы лучше позволить куратору приглашать художников? Например, подобным образом пытался поступить Дэвид Эллиотт, куратор этой биеннале в 2014 году, однако ему все равно пришлось принимать во внимание результаты конкурса. В этой ситуации некоторые кураторы просто пишут знакомым художникам и просят подать заявку, что делает процедуру open call бессмысленной.

ЛКВ: Я считаю, что система открытого конкурса очень важна, особенно для проекта, сфокусированного на молодом искусстве. Она дает шанс участвовать в выставке многим начинающим художникам, неизвестным на международной арт-сцене. Во-вторых, это эффективный способ получить представление об исследовательской и практической деятельности художников по всему миру. Примерно за два месяца я посмотрела почти 1500 заявок. Процесс был очень увлекательным, и отклонение некоторых заявок далось мне нелегко. Также я сама приглашала отдельных художников принять участие в открытом конкурсе, и многие другие, знакомые мне по работе в Италии или Голландии, подали заявки. В этой ситуации я поставила себе ограничение включить в выставку в основном незнакомых мне художников. Я никогда не работала практически ни с кем из представленных авторов.

Я решила ограничить себя таким образом, потому что, на мой взгляд, биеннале молодого искусства обладает идеальными условиями для подобного рода экспериментов. При отборе работ я руководствовалась качеством проекта, его значением в общем контексте «Абракадабры» и потенциальной пользой от участия для исследовательской практики приглашенного художника, но, конечно, каждое решение о допуске или отклонении художника приобретает политическую окраску. Я довольна, что финальный список демонстрирует многообразие практик, гендерный баланс и, несмотря на широкий международный охват, содержит значительное число художников из России, для которых, мне кажется, участие в биеннале молодого искусства имеет более важное значение, чем для кого-либо из Европы или других стран.

СГ: «Абракадабра» — популярная песня, даже сейчас. Стоит ли ожидать обилия музыки на выставке?

ЛКВ: Песня «Абракадабра» группы The Steve Miller Band, ставшая, по словам Василия Шумова, одной из наиболее популярных западных мелодий на советских дискотеках 1980-х, дала мне повод исследовать интерпретацию слова «абракадабра» через историю советских дискотек. Гармонично синтезируя интересы официальной власти, неформальные развлечения и черный рынок, история советских дискотек проявляет формы социализации, возможные благодаря нелегальным островкам свободы — будь то уроки

01 Ультрафиолет. Основной проект
02 Татьяна Ахметгалиева. Стратегический проект в ГЦСИ
03 Джоана Мол и Седрик Парисот. Виртуальные наблюдатели. Видео онлайн проект. Стратегический проект в ММОМА

04

Довольно трудно придумать способ взаимодействия с современностью, не прибегая к инструментам, которые она нам предлагает

рок-музыки или обмен запрещенными товарами, — и танец как экономику изобилия, где энергия становится неподдающимся измерению излишком. В некоторых представленных на выставке работах танцующие фигуры вовлекают зрителя в разнообразные ритмы вплоть до символического эпилога в виде танцплощадки, где будет проходить образовательная программа «Абракадабры» под названием «Школа конца времен», включающая семинары, лекции и перформансы. Танцующие тела, такие как в видео Sic Semper Tyrannis (Dance Dance Dance) Анастасиса Стратакиса, интерпретации танца зейбекико художницей to kosie и работе Alberto Camerini Риккардо Джаккони, разбросаны в пространстве экспозиции, но могут быть объединены названием «Если я не могу танцевать, я не хочу быть частью вашей революции» — цитатой одноименного голландского коллектива, позаимствовавшего в свою очередь это выражение у Эммы Гольдман.

СГ: Вы однажды упомянули, что большая часть выставки будет посвящена теме развлечения, неотделимой в современном мире от других сфер жизни. Наблюдая за разными биеннале последних десяти лет, можно заметить, что сначала кураторы и художники пытались критиковать сложившуюся ситуацию, потом они исследовали ее, но сейчас (возможно, особенно после 9-й Берлинской биеннале) они перестали беспокоиться и полюбили ее. Какова ваша позиция по этому вопросу?

ЛКВ: На платформе Open! я прочитала актуальную информацию о 9-й Берлинской биеннале, о чем стараюсь не забывать, работая над проектом. Согласно Ане Тейшейре Пинто и Ансельму Франке, критический посыл той выставки состоял в обличении солидарности современной арт-сцены с рынком посредством имитации механизмов, которые лежат в основе этой солидарности. Думаю, это одна из основных опасностей, с которыми сталкиваются художники и другие акторы культуры, пытаясь исследовать актуальные для современного общества проблемы. Она заключается в неспособности анализировать и критиковать аспекты современности инструментами, отличными от тех, что воспроизводят эти черты. Говоря о Берлинской биеннале, мы можем вспомнить попытку ироничной критики корпоративной культуры посредством создания художественных произведений в форме несуществующих корпораций. Довольно трудно придумать способ взаимодействия с современностью, не прибегая к инструментам, которые она нам предлагает.

Но работы, представленные на «Абракадабре», пытаются двигаться в этом направлении. На самом деле, в невозможности провести отличие между развлечением и работой, удовольстви-

ями и обязанностями я вижу уже не вопрос для обсуждения, но неизбежный контекст, среду и сцену, на которой мы все должны проживать свои жизни и создавать проекты. Отталкиваясь от этих данностей, выставка пытается сделать шаг вперед и предложить различные линии дискуссий и способы выхода из данной ситуации. [ДИ]

04 Дорота Гаведа и Эгле Кульбокайте. Группа молодых читательниц. 2017. Инсталляция, перформанс. Стратегический проект в ММОМА

ТЕКСТ: Брюс Альтшулер

КУРАТОРУ НА ЗАМЕТКУ

Директор программы музейных исследований в Высшей школе наук и искусств Нью-Йоркского университета Брюс Альтшулер в книге «Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке» рассказывает об истории искусств через историю радикальных европейских, американских и азиатских выставок, состоявшихся с 1905 по 1960-е годы. Описывая площадки, работы, каталоги, отношения между художниками, дилерами, коллекционерами и критиками, он особенно четко выводит линию куратора и его растущую роль в мире современного искусства. ДИ публикует отрывок из книги, которая выйдет из печати в конце июня в совместной издательской программе Музея «Гараж» и издательства Ad Marginem, а также комментарии Альтшулера, любезно ответившего на вопросы редакции.

ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ: ГОЛОС ШЕСТИДЕСЯТЫХ

Выставка на Пятьдесят второй Восточной улице, 44. Нью-Йорк, 1969
Выставка «Когда отношения становятся формой: произведения – процессы – понятия – ситуации – информация (Живи в своей голове)». Берн, 1969

В 1964–1966 годах на Пятьдесят шестой Восточной улице Нью-Йорка существовала обычная галерея, выставлявшая живопись и скульптуру в стенах модернистского «белого куба». Среди живописцев, с которыми работал владелец этой галереи – Сет Сигелауб – был Лоренс Винер, а среди скульпторов – Даглас Хьюблер, чьи работы из пластика Formica в духе «Основных структур» Сигелауб планировал показать перед тем, как ему пришлось закрыть свое дело[1]. Когда через год или около того Хьюблер вновь получил весть от Сигелауба, тот уже занимался новым искусством и совсем иначе, чем прежде, мыслил свой бизнес. К пересмотру взглядов Сигелауба подтолкнули работы художников из его круга общения, – работы, в которых замыслу уделялось куда большее значение, чем реализации. Первостепенное значение имели идеи и самые разнообразные проекты – от создания объектов и проведения событий до исследования самого понятия искусства. Наиболее подходящим средством презентации этих идей были слова, а самой подходящей формой для них – каталог, объединявший высказывания и документы с понятием выставки, не оставляя сомнений в том, что эти высказывания и документы и есть новое искусство, существующее вне старой системы произведений и галереи. Сама природа концептуального искусства позволила Сигелаубу сделать каталог новым выставочным пространством.

Хьюблер двигался в том же направлении, отталкиваясь от дзен-практик. Его первым опытом концептуального искусства стало рисование карт: он наносил на дорожную карту тот или иной маршрут и сопровождал его инструкцией для зрителя, согласно которой тот мог сам принять решение, отправляться в путешествие или нет, но, отправившись, должен был следовать намеченному пути[2]. Сигелауб хотел «выставить» эти новые работы, и под влиянием трех совпавших факторов – он находился в оппозиции к истеблишменту, уже не имел галереи, и к тому же сами работы были весьма специфическими – решил воплотить экспозицию Хьюблера в каталоге. В результате появилось издание «Даглас Хьюблер.

Ноябрь 1968 года», в котором произведения были представлены в виде словесных описаний, карт и иных документов. В описании одной работы говорилось о меняющемся трехмерном пространстве, ограничиваемом наклейками, расположенными как на неподвижных, так и на непредсказуемо движущихся объектах в отмеченных местах Нью-Йорка. Другая работа называлась «Сорок вторая параллель» и предполагала пересылку почтовых квитанций, отправляемых в торговые палаты четырнадцати находящихся на этой широте городов и получаемых обратно; эта работа длилась три месяца и разворачивалась в радиусе около пяти тысяч километров. В издании был указан адрес квартиры Сигелауба – дом 1100 по Мэдисон-авеню в Нью-Йорке, – где хранились (в чулане) оригиналы всех документов. И, к удивлению дилера, два-три человека в неделю приходили к нему, чтобы посмотреть на выставку воочию; один из них, коллекционер Алан Пауэр, даже приобрел три работы. По информации Люси Липпард, этих посетителей встречал «довольно потрепанный "дилер" <…> в своем традиционном рабочем костюме – плавках или трусах»[3].

Через месяц Сигелауб опубликовал еще одно издание – «Лоренс Винер. Декларации». Оно не называлось выставкой прямо, но в функциональном плане мало чем отличалось от выставки Хьюблера. Работы Винера были представлены исключительно словами: например, «Две минуты аэрозольной краски из обычного баллончика прямо на пол», – причем в книге не было никаких документов или иных наглядных данных, которые могли бы помочь составить представление о предмете описания. И хотя будучи материальными сущностями, созданными в результате определенного процесса, эти работы казались более конкретными, чем пространственно-временные конструкты Хьюблера, в свои словесные описания Винер вложил онтологическую ловушку: «адресат» в каждом случае сам должен был решать, создаст ли работу художник, сделает ли ее кто-то другой, или ей в принципе не суждено воплотиться.

В том же декабре 1968 года Сигелауб выпустил знаменитую впоследствии «Ксероксную книгу», оригинальное название которой звучало так: «Карл Андре, Роберт Барри, Даглас Хьюблер, Джозеф Кошут, Сол Левитт, Роберт Моррис, Лоренс Винер». Каждого из этих художников дилер попросил сделать 25-страничную работу при помощи ксерокопирования, и в итоге книга вышла в свет тиражом в тысячу экземпляров. Поскольку в ней в полном смысле слова содержались произведения как таковые, «Ксероксная книга» стала очередной вариацией на тему публикации-выставки, в некотором роде третьим томом трилогии. Впрочем, Сигелауб по-прежнему планировал представить работы своих художников в публичном пространстве, что и было сделано им в следующем месяце, пусть и в очень нестандартном окружении.

Выставка 5–31 января 1969 года была не первой традиционной экспозицией, устроенной Сигелаубом после закрытия его галереи: в феврале 1968 года он представил работы Андре, Барри и Винера в Брэдфордском колледже в Массачусетсе, где преподавал Хьюблер[4]. При поддержке одного из своих студентов Хьюблер получил грант от корпорации Weyerhauser на открытие программы, посвященной новому искусству; этот грант дал ему возможность привлечь к работе в консервативном учебном заведении Новой Англии самых радикальных художников. Барри в это же время работал над внедрением в картину пустоты, размещая четыре 2,5-сантиметровых квадратных холста по углам большой стены. Вскоре он снизит видимость своих работ еще больше, используя проволочные и нейлоновые нити, натянутые между стенами или между полом и потолком, а затем придет к полной незримости, работая с различными формами энергии и с невидимыми газами. Участники выставки в Брэдфордском колледже и Сигелауб решили обсудить экспозицию на круглом столе, и дилер пригласил на него еще одного художника, которому его представил Винер, – Джозефа Кошута. С приходом Барри и Кошута сформировалась группа, которую Джон Гибсон окрестил «Мафией Сигелауба»; именно это объединение год спустя дебютировало в пустом офисном здании на Пятьдесят второй Восточной улице Нью-Йорка.

> Посетителей встречал «довольно потрепанный "дилер" <…> в своем традиционном рабочем костюме – плавках или трусах»

«Январская выставка», как ее стали называть впоследствии, была лишь одним из многих

мероприятий Сигелауба в 1968–1969 годах, но по прошествии времени она обрела статус классической групповой выставки концептуального искусства. Акцент на идеях, дающих начало материальным произведениям, был принципиален уже для минималистов, собиравшихся в галерее Вирджинии Дван, и в летние месяцы 1967 и 1968

В каталоге каждый художник получил место для восьми произведений, в том числе для двух фотографий, и страницу для декларации. Барри, как и положено создателю невидимых работ, оставил свою страницу пустой

годов Дван провела две важнейших выставки, на которых особое внимание уделялось языку[5]. В 1966 году Джозеф Кошут и Кристин Козлов основали галерею Lannis, позднее переименованную в Музей нормального искусства, где на групповых выставках демонстрировались произведения концептуальной направленности (одна из этих выставок состояла из любимых книг пятнадцати ее участников). И все же выставка Сигелауба 5–31 января 1969 года впервые прямо представила эти четыре концептуальные тенденции как новую форму искусства, причем отвергла при этом стандартный выставочный формат. На рекламном проспекте Сигелауб написал: «Выставка состоит из (идей в формате) каталога. Физическое присутствие (работ) второстепенно по отношению к каталогу»[6].

То, что выставка «состояла» из идей, обусловило ее необычный формат. Поскольку идеи художников подкреплялись как печатными, так и более традиционными материальными примерами, экспозиция была поделена на две части: в «регистратуре» можно было ознакомиться с каталогами и задать вопросы «администратору», а в галерее – осмотреть по два произведения каждого художника. Администратором стала молодая художница Эдриан Пайпер, которую порекомендовал на эту должность Сол Левитт. Пайпер обладала острым аналитическим умом (позднее она получит степень доктора философии в Гарварде), что делало ее высококвалифицированным комментатором: так, в своих «Рисунках о бумаге и письмах о словах» (1967) она рассматривала авторефлексивные особенности двух форм репрезентации – рисунка и письма[7]. В регистратуре стояли стол с телефоном, диван и журнальный столик со стопкой каталогов и регистрационной книгой. Выставка работала со вторника по субботу с одиннадцати часов утра до половины шестого вечера, и посмотреть ее приходило от семи до тридцати зрителей в день. К концу месяца выставку посетили 488 человек; их имена в регистрационной книге указывали на растущую многонациональность мира передового искусства[8].

Помещение для выставки Сигелауб начал искать осенью и в конце ноября решил, что она состоится в районе Мэдисон-авеню и Семьдесят девятой улицы. В декабре ему предложили воспользоваться офисом в пустовавшем здании Макклендон-билдинг – доме из железистого песчаника на углу Сорок четвертой и Пятьдесят второй Восточных улиц, между Мэдисон-авеню и парком. Дилер взял офис в аренду на январь за 350 долларов. Информацию об этом месте дал ему клиент и собрат по профессии Мэнни Грир, который также представил Сигелауба коллекционерам, купившим в итоге достаточно работ, чтобы покрыть расходы на аренду и каталог. Тихий офис идеально подходил для возложенной на него задачи, ведь Сигелауб хотел провести выставку в непохожем на традиционную галерею пространстве, которое не вызывало бы эстетических ожиданий.

Как и при подготовке всех своих проектов, Сигелауб применил модель совместного мозгового штурма и после многочисленных встреч с художниками определил формат и содержание выставки. По исходному замыслу в ней должны были участвовать пять художников: Барри, Хьюблер, Кошут, Винер и Иэн Уилсон, который также работал в области словесных высказываний, но незадолго до открытия выставки вышел из проекта. В каталоге каждый художник получил место для восьми произведений, в том числе для двух фотографий, и страницу для декларации. Барри, как и положено создателю невидимых работ, оставил свою страницу пустой. Для демонстрации во втором зале офиса все участники могли выбрать по две работы. Однако для Сигелауба выставкой был каталог, так как только в нем фигурировали все тридцать два произведения; материальные же работы он считал сугубо пояснительными, что переворачивало привычную связь между выстав-

кой и каталогом. В качестве сознательной маркетинговой уловки о каждом произведении в каталоге было сказано, что оно уже находится в частном собрании. Шесть из них приобрел коллекционер Роберт Тополь, знакомый Грира, и в воскресенье 1 декабря 1968 года художники приехали, чтобы их разместить, в дом Тополя в Мамаронеке (штат Нью-Йорк). Барри вкрутил в стволы деревьев винты с крючками на высоте 4,6 метра и соединил их леской. Фотография этой работы, запечатлевшая, как кажется, только пригородный дом и его двор, присутствует в каталоге. Еще на одной фотографии видна подъездная дорожка к дому Тополя с произведением Лоренса Винера — «желобом шириной в два дюйма и глубиной в один дюйм, пересекающим стандартную подъездную дорожку для одной машины». Госпожа Тополь, жена коллекционера и свидетельница происходившего у их дома, усомнилась в психическом здоровье художников и отказала журналу Life в разрешении опубликовать репортаж об этих работах. Самого же Тополя, похоже, больше интересовал футбольный матч с участием команды New York Giants, который транслировался по телевизору, чем прикрепление лески к деревьям и земляные работы на подъездной дорожке[9]. Но как бы то ни было, Грир и Сигелауб убедили в необходимости поддержать новое искусство и Тополя, и еще одного коллекционера — биржевого маклера Рэймонда Диркса.

Объявление о проведении выставки, воспроизведенное в рекламном разделе New York Times, было создано по образцу «Схемы» Дэна Грэма (1966) для создания стихотворений, в которой перечислялись столбиком двадцать восемь переменных: «(число) прилагательных, (число) наречий, (процент) поверхности, не занятой символами» и т. д. В варианте Сигелауба схема состояла из четырнадцати элементов: «0 ОБЪЕКТОВ, 0 ЖИВОПИСЦЕВ, 0 СКУЛЬПТОРОВ, 4 ХУДОЖНИКА, 1 РОБЕРТ БАРРИ, 1 ДАГЛАС ХЬЮБЛЕР, 1 ДЖОЗЕФ КОШУТ, 1 ЛОРЕНС ВИНЕР, 32 РАБОТЫ, 1 ВЫСТАВКА, 2000 КАТАЛОГОВ, НЬЮ-ЙОРК, 52-я ВОСТ. УЛ., 44, 5–31 ЯНВАРЯ 1969, СЕТ СИГЕЛАУБ ТЕЛ. (212) 288-5031»[10]. Параллельно анонсу Кошут организовал дискуссию в Клубе на Девятой улице, члены которого чудесным образом все еще собирались на прежнем месте; в дискуссии приняли участие все четверо художников и еще один концептуалист Фредерик Бартелми, брат писателя Доналда Бартелми. Разумеется, приверженцы традиции абстрактного экспрессионизма резко осуждали

ИНТЕРВЬЮ

ДИ: Насколько радикальным или, наоборот, скучным, с точки зрения художественных практик, вы видите сегодняшнее время по сравнению с 1960-ми?
БА: Наша современность отмечена как минимум двумя отличиями, если сравнивать с миром искусства 1960-х. Во-первых, радикальные художественные практики того периода рождались в утопическом контексте, с верой в возможность решительных изменений, основанной на протесте и эксперименте в искусстве и политике. Все это контрастирует с сегодняшней атмосферой. Во-вторых, в сфере искусства сегодня доминирует арт-рынок, несмотря на наличие явного противодействия ему. Но есть знаки новых моральных возможностей — попытки деколонизировать арт-институции и противодействие патриархальному давлению, например, с помощью движения #MeToo.

ДИ: Что сейчас, спустя полвека, вы выделяете в художественном процессе 1960-х годов как самое важное?
БА: Несмотря на кажущийся неясным характер концептуализма, дематериализации [искусства], лэнд-арта, перформанса и других новых художественных форм того периода, эти методы были направлены на создание скорее демократических, чем элитарных структур. Мы не должны забывать, что дух, который по существу является духом молодежи (даже если мы признаем, что власть институций и рыночные силы стали доминировать в мире искусства), все еще включает в себя форму, если не сущность, более раннего авангарда.

Вопросы: Сергей Гуськов

идеи новой группы. Но сама выставка, на которую приходили в основном знатоки искусства и новообращенные концептуалисты, вызвала куда более позитивную реакцию.

Заходивших в выставочный зал встречали концептуальные работы четырех типов. Роберт Барри представил два невидимых объекта, о наличии которых посетителей информировали только этикетки на стенах. Каждый из этих объектов представлял собой волну передачи радиосигнала — 1600 килогерц в диапазоне AM и 88 мегагерц в диапазоне FM. Сигналы генерировались оборудованием, собранным отцом Барри, инженером-электриком. Два скрытых от глаз посетителей радиопередатчика находились на другом конце зала в чулане, рядом с которым располагались тексты художника. Фотографии обеих работ в пустой по всем визуальным признакам мастерской Барри фигурируют в каталоге. Две эти волны действительно были объектами, просто они состояли из энергии, не воспринимаемой человеческими чувствами. В день открытия Барри продемонстрировал еще одну подобную работу, указанную в каталоге: на сей раз это было не распространение электромагнитных волн, а ядерный распад: художник зарыл в Центральном парке Нью-Йорка 0,5 микрокюри бария-133. Менее чем через три месяца он попросит Сигелауба разместить близкое количество еще одного радиоактивного изотопа — азотнокислого уранила — на крыше Кунстхалле в Берне. [ДИ]

*

[1] Хьюблер преподавал и курировал программу лекций и выставок в Брэдфордском колледже (Массачусетс), и когда Дори Эштон, приехав туда в качестве приглашенного лектора, увидела его работы, она предложила ему написать Кинастону Макшайну, который собирал работы для выставки «Основные структуры». Тогда же Эштон рассказала Хьюблеру о Сете Сигелаубе, который впоследствии нанес ему визит и предложил устроить его выставку. Хьюблер на протяжении месяцев занимался подготовкой экспозиции — он лишь недавно начал создавать редуктивные скульптуры из пластика Formica, — но за это время галерея Сигелауба закрылась. Позднее он обратился к Хьюблеру с предложением стать его эксклюзивным агентом (по материалам беседы Дагласа Хьюблера с автором 22 марта 1992 года).

[2] Из беседы Дагласа Хьюблера с автором 22 марта 1992 года.

[3] Leen F. Seth Sieglaub // Forum International. September 1991. P. 66; Lippard L. Douglas Huebler: Everything about Everything // Douglas Huebler. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1969 (без пагинации).

[4] В мае после брэдфордской выставки Чак Джинневер и Сет Сигелауб организовали экспозицию на открытом воздухе в Уиндемском колледже в Патни (Вермонт). Подробнее о двух этих выставках см.: Six Years: The Dematerialization… P. 40–42, 46–48.

[5] Выставки назывались «Язык для просмотра и/или Вещи для чтения» (3–28 июня 1967) и «Язык II» (25 мая – 22 июня, 1968). Через год, 24 мая – 18 июня 1969 года, у Вирджинии Дван прошла третья выставка, на которой Хьюблер показал лист серой бумаги на стене, снабдив его этикеткой со следующим текстом: «Звук каждого слова, произнесенного в пространстве этой комнаты, будет оседать на этой поверхности все время, пока она находится на этой стене». См.: Schjeldahl P. New York Letter // Art International. October 1969. P. 76.

[6] Six Years: The Dematerialization … P. 71.

[7] Подробнее о концептуальных работах Пайпер см.: Barrow C. Andrian Piper: Space, Time and Reference 1967–1970. New York: John Weber Gallery, 1991.

[8] Среди посетителей были Каспер Кёниг, Ян Диббетс и Бернар Вене, а также Деннис Хоппер и такие представители ю-йоркского мира искусства, как Ричард Беллами, Кэтрин Кью, Брайан О'Догерти, Мел Бокнер, Ким Левин, Майкл Кирби, Роберт Мэнголд, Фред Сэндбек, Давид Диао, Деннис Оппенгейм, Роберт Райман и Джон Чемберлен. Сведения, изложенные в этом и следующих абзацах, взяты из беседы Сета Сигелауба с автором 12 января 1992 года и из архивов Сигелауба.

[9] Из бесед Сета Сигелауба и Роберта Барри с автором 12 января и 28 марта 1992 года (соответственно).

[10] Идея создать «Схему» пришла Дэну Грэму в марте 1966 года, а впервые эту работу напечатали в журнале Aspen Magazine в 1966–1967 годах. Она воспроизведена в кн.: Conceptual Art / Meyer U., ed. New York: E. P. Dutton, 1972. P. 128. Анонс и рекламу выставки 5–31 января 1969 года можно увидеть внизу на обложке журнала Arts за февраль 1989 года, под сделанной Дуэйном Майклом фотографией тени Сигелауба. Майкл снимал январскую выставку как внештатный фотограф, провел там полвечера и очень заинтересовался произведениями (по материалам беседы Сета Сигелауба с автором 12 января 1992 года).

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

стратегический партнер
strategic partner

генеральный партнер
general partner

издание mmoma
mmoma's periodical

ВЫСТАВКА К 80-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

ПЕТРУШЕСТВИЕ

людмила петрушевская
с детьми. фото валерия
плотникова, 1985 год.

22.05 — 22.06.2018

PETRUSHEVSKAYA'S JOURNEY IN CELEBRATION OF LYUDMILA PETRUSHEVSKAYA'S 80TH ANNIVERSARY

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства
moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art
московский музей современного искусства, гоголевский 10/4
moscow museum of modern art, gogolevsky 10/4
+7 495 690 68 70 www.mmoma.ru

ГОГОЛЕВСКИЙ 10/4

КУРАТОР: АННА НАРИНСКАЯ
CURATED BY: ANNA NARINSKAYA

АВТОР ЭКСПОЗИЦИИ: КАТЯ БОЧАВАР
EXPOSITION BY: KATYA BOCHAVAR

ТЕКСТ:
Антон
Успенский

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения

В ЭТОМ ГОДУ ИСПОЛНИЛОСЬ 140 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КУЗЬМЫ ПЕТРОВА-ВОДКИНА. НА МОМЕНТ СДАЧИ НОМЕРА МАСШТАБНАЯ ИМЕННАЯ ВЫСТАВКА В РУССКОМ МУЗЕЕ ТОЛЬКО ГОТОВИЛАСЬ, НО РАЗВЕ ЭТО ПРЕПЯТСТВИЕ ДЛЯ НАСТОЯЩИХ ПОЧИТАТЕЛЕЙ ЖИВОПИСНОГО ДАРА. ПО ПРОСЬБЕ РЕДАКЦИИ АНТОН УСПЕНСКИЙ ПОСВЯТИЛ ЗАСЛУЖЕННОМУ ДЕЯТЕЛЮ ИСКУССТВ РСФСР НЕСКОЛЬКО ТЫСЯЧ ПЕЧАТНЫХ ЗНАКОВ, ПОПУТНО УВИДЕВ В ЕГО ОБРАЗЕ НЕ ПРОСТО ХУДОЖНИКА, НО ПОЧТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА.

Такое имя для русского художника как персонажа мог придумать только Чехов, тем более уроженцу городка Хвалынска Саратовской губернии. Кузьма Петров-Водкин принадлежал к поколению молодых лопахиных, по-другому полюбивших запущенные мирискуснические вишневые сады.

Разговор о большом художнике помогает вести большая русская литература. Он и сам хотел бы в нее войти: методично, как и подобает молодому литератору, писал рассказы, повести и пьесы (лишь одна под названием «Жертвенные» была опубликована), как и полагается прилично-му писателю эпохи Серебряного века, мечтал о славе Метерлинка. В дальнейшем, когда болезнь легких не позволяла писать масляными красками, вновь и вновь возвращался к литературным занятиям. Писатели к нему относились, как и положено писателям: Тынянов сравнивал его мемуары с «Детством» Горького, Горький же считал прозу Петрова-Водкина малограмотной и полной неубедительных выдумок.

Общим местом текстов про художника является упоминание о том, как однажды в юности при падении он получил необычное впечатление («я увидел землю как планету») и это в дальнейшем повлияло на «сферическую перспективу» его картин. Интерес к стихийным силам природы сохранял для него и естественно-научный смысл, известно, что его настольной книгой был иллюстрированный фолиант «Поверхность земной коры», а в 1927-м его даже избрали почетным членом Французского астрономического общества. Вот где показалась та самая, инспирированная Достоевским «исправленная карта звездного неба», которую по-своему истолковал и вернул выросший русский школьник Петров-Водкин! Планетарные события всегда входили этапами в его биографию: появление кометы и солнечное затмение, подъем на Везувий в период активности вулкана и землетрясение в Крыму.

Еще одно представление об этом художнике, как о самородке, своим трудом и потом заслужившим имя и положение, не совсем корректно. Всю свою юность и молодость он отчасти прожил на «гранты», — субсидии, которыми снабжала его любительница искусств Юлия Ивановна Казарина, с чьей помощью он перебрался в Петербург в 1895-м и которая покровительствовала ему до своей смерти в 1912-м. Другой меценат — придворный архитектор и совладелец петербургской мебельной фабрики Роберт-Фридрих Мельцер, дружил с художником, поддерживал его творческие инициативы и снабжал выгодными заказами, направляя к нему богатых любителей искусств. Со своей стороны, Петров-Водкин полностью взял на себя содержание четырех детей своего дяди, будучи еще учеником Московского училища, и в дальнейшем постоянно обеспечивал их.

Кузьма Петров-Водкин объединял свое поколение тем, что живописные искания брались из кубизма и футуризма, «на которых мы ограмотились»[1], сам же он изначально был членом «Мира искусства», занимая там особое положение. В эскизе к неосуществленной картине Кустодиева, изображавшей групповой портрет мирискусников, фигура Петрова-Водкина не случайно нарисована в динамике человека, отодвигающего стул и уже решившего покинуть эту приятную компанию. Его символизм и аллюзии имели разную степень доступности и прозрачности, если иконография крестьянских и петроградских мадонн была очевидна, а конь Георгия-Победоносца мерцал одновременно и красным революционным огнем, то «Играющие мальчики» (1911) какое-то время хранили свой секрет Полишинеля от подцензурной критики. Потом стало ясно: знаем мы эти игры, арийский отрок с камнем в руке не сторож семитскому брату своему, каинова печать однажды проступит и так далее... Ненаписанная глава воспоминаний об этом времени и о Сергее Маковском называлась автором едко: «Аполлон на Мойке». Современник и коллега художника Владимир Кона-

ГРМ, Корпус Бенуа
до 20 августа

01

02

шевич писал: «Есть люди, которые все явления окружающего мира воспринимают как-то совсем по-своему. Даже те из этих явлений, смысл которых человечеству давно известен, относительно которых давно условлено думать так, а не иначе, и те они понимают совершенно своеобразно <…> Я заметил, что такие люди бывают двух категорий: или бездарно и тяжело тупые, или, наоборот, глубоко одаренные, даже гениальные. В них… есть только одна схожая черта: гениальность последних так же тяжеловесна, как тупость первых. Пример такой тяжеловесной гениальности… я имел недавно перед глазами. Я имею ввиду художника Петрова-Водкина, с которым одно время я очень часто встречался <…> О чем бы он не заговорил – о социальных ли отношениях, о физических или математических законах, об астрономии или физиологии, – он ко всему подходил с какой-то совершенно неожиданной стороны. Явления, причины которых давно известны, получали у него новое объяснение, иногда очень остроумное, поражающее глубиной и оригинальностью мысли. В эти его открытия новых причин явлений очень хотелось поверить, и часто даже жалко бывало, что они, эти явления, уже давно имеют в науке свое обоснование»[2]. В эссе Эриха Голлербаха «Йод и синька» читаем в дополнение: «Он любил вещать и поучать, очень любил философствовать, и делал это «по-расейски», т.е. неумело и бестолково, открывая Америки и сражаясь с ветряными мельницами. Но в торопливом и бессвязном многословии художника всегда нет-нет, да и мелькали драгоценные крупицы мудрости, притом – мудрости доморощенной, а не взятой напрокат. Священное «не могу молчать», яростное отвращение к банальности и пошлости, праведная злоба, неугасимая ненависть к мещанству, очевидная, органическая талантливость – все это примиряло с косноязычием и невнятицей водкинских тирад»[3]. Лаконичный Николай Тырса подытожил по отношению к Петрову-Водкину: «Теоретизирующий художник – человек, имеющий пробелы в образовании»[4].

Важным этапом в своей биографии он считал частную школу Званцевой, где с 1910 по 1917 преподавал преимущественно девушкам из обеспеченных именитых семей, но всегда был уверен: «я не плодил дилетантов»[5]. Тогда сформулировалась и отшлифовалась его теория восприятия натуры, «наука видеть», включающая совершенно оригинальный метод передачи пространства на плоскости и своеобразную цветовую палитру, пресловутую «трехцветку». Он давал задания по своей теории трехцветного спектра, упражнения на «растяжку» одной краской плюс белила, ставил натюрморты с предметами, намеренно лишенными какой-либо функции и сюжетности. За всей этой кухней возвышалась философского масштаба мысль о конечной связи и взаимозависимости видимого нами мира с непостижимым макрокосмосом, с законами Вселенной.

Отмечая величину Репина, Сурикова и Ге, к передвижничеству в целом Петров-Водкин относился скептически: «В массе своей сера и тускла была артель Крамского». Советские картинщики-жанристы, работавшие под лозунгом «Назад, к передвижникам!», оценивались им пристально и трезво. Живописец, бравший взаймы пластическую лексику, преломлявший готовый стиль, виделся определенно: «взвъючивание на себя заграничных методов без проверки их, одевание чужой рубахи на грязное тело»[6], – так в 1933 году рубил с плеча Кузьма Сергеевич на своем творческом вечере. Эксплуатация реализма передвижников приводила к опасности ремесленного равнодушия, а романтизм авторского стиля грозил самозабвенной экспрессией. Прежние социальные функции живописи уходили из-под ее контроля, в созвучии с ходом истории заработали другие виды искусств. Живопись, в прежнем своем значении, стала несовременна, и попытки ее оживить методом социалистического реализма приводили, как говорил в той же речи Петров-Водкин, к «закрытым глазам», – т.е. к холодному профессионализму, или к «подмигиванию предметностями» – иллюзионистским эффектам, кокетству с неискушенным зрителем.

В картинах Петрова-Водкина степень прозрачности различна, ему импонировало быть загадочным, уже в ранней, вполне декадентской картине «Сон» (1910) сюжет таков, что автор с самодовольством заметил: «никакой Эдип не разгадает ее сюжета». Где-то, как в «Новоселье», написанном в 1937-м, проговариваются детали вроде струганого табурета рядом с рокайльным стулом или печка-буржуйка по соседству с фамильными портретами прежних хозяев. Обнажается страшный повод для новоселья – за теми, кто жил здесь уже несколько поколений, пришли ночью и забрали по доносу, а новая семья налаживает теперь свой маргинальный новый быт. Знаменитая работа «1919 год. Тревога» (1934) заявлена как сюжет из времени Гражданской войны, но на ходиках стрелки показывают девять часов и тридцать четыре минуты, подтверждая – сейчас идет 1934-й, тревожный год. Зная цепкий и точный глаз художника, понимаешь, что раз часы висят на стене, то «должны выстрелить». В портрете Ленина того же 1934-го подчеркнута, почти до гротеска, азиатчина героя – скуластого и раскосого скифского царька, читающего безупречно подобранного автора – Пушкина. Но отчего Ильич

03

читает именно «Песни западных славян» – свободный перевод фейкового сочинения Мериме, полного языческой мистики и кровавых событий? Как избежали убийственных ударов критики водкинские «Рабочие» (1926), с их новым реализмом платоновских героев, ожесточенных «звериной теченской борьбой»? Скорее всего случайно, также, как избежал советских жерновов и сам художник, успевший умереть своей смертью от литературной и страшной болезни прошедшего девятнадцатого века.

У него случилось и путешествие в собственную «Полинезию», но не в Северную Африку в молодости, а в советский Туркестан в 1921-м, где его опалило солнцем так, что он продлил свою творческую командировку, не в силах оторваться от источника невероятной творческой энергии. В письмах к жене он горяч и эмоционален: «Какой величественный вид, какой воздух, какое небо! Первый раз в жизни вижу такое небо: точно у меня над головой опрокинули синюю чашу! Черт знает, что за цвет!»; «Солнце в этой стране совершенно разбудило меня. Я уже давно не работал так, как сейчас, особенно последние дни, которые провожу здесь, я охвачен жаждой работы, мне недостает часов, чтобы сделать наброски всего, что хотелось бы выполнить»[7]. Похоже, что эта встреча с солнцем Юга стала одним из «планетарных» моментов биографии художника.

На следующий год в семье Петровых-Водкиных появился долгожданный ребенок, и тогда же, в 1922-м, было создано одно из самых, как пишет в воспоминаниях дочь Елена Кузьминична, «интимных произведений отца: "Пробуждающая" – образ Богоматери, Мадонны и просто образ материнства. Эта небольшая, в старинной раме, картина всегда была с мамой. Лишь в 1955 году мы передали ее в дар Русскому музею»[8].

С 1918 по 1932 он преподавал в Академии художеств, обновленной не в последнюю очередь его авторскими методиками. Одна из учениц, Людмила Рончевская, вспоминала: «Будучи разносторонней-шим человеком и большим философом, К.С., находясь в мастерской, не столько обсуждал отдельные работы, сколько вел с нами беседы на философские темы – об иконе, своих путешествиях, теории землетрясений и т.д. <...> Он много говорил о несовременности итальянской перспективы ввиду развития самолетостроения и возможности людям смотреть на мир с совершенно новых точек зрения. Несмотря на этот вольный подход в преподавании целый ряд положений в живописи были для нас в его мастерской незыблемыми законами <...> любые его рассуждения о разрешении холста сводились к отрицанию статичности построения в пространстве и статичности точки зрения. Все в движении, все в космосе, сказали бы мы сейчас. Совсем не обязательно видение с земной точки. Земля круглая, и она вертится»[9].

«На острие времен» – так он собирался назвать третью, ненаписанную часть своей книги воспоминаний, начатую «Хлыновском» и продолженную «Пространством Эвклида». Три острых пика живописного мастерства незадолго до смерти он неожиданно увидел в Пермском художественном музее. Вглядеться в себя с такой дистанции дано при жизни далеко не каждому художнику: в музейной экспозиции «Портрет жены» Петрова-Водкина был размещен рядом с автопортретом Борисова-Мусатова и этюдом головы мальчика Александра Иванова. «Эти три вещи лучшие и выделяются среди остальных»[10], – отметил он в письме к жене. Кинетизм пространства его картин стал очевиден не только автору и позволил соединить в одну гряду вершины из Золотого, Серебряного и Железного века русской живописи. [ДИ]

01 Кузьма Петров-Водкин. Фантазия. 1925. Холст, масло
02 Полдень. 1917. Холст, масло. ГРМ
03 1919 год. Тревога. Холст, масло. ГРМ

*

[1] Стенограмма творческого вечера, посвященного К.С. Петрову-Водкину. 25.V.1933. / ОР ГРМ. Ф. 105, ед. хр. 33. С. 8.
[2] Конашевич В.М. О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1968. С. 162–163.
[3] Цит. по: Русаков Ю.А. Петров-Водкин и его автобиографическая проза // Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1982. С. 27.
[4] Цит. по: Русаков Ю.А, ук. соч., там же.
[5] Цит. по: Александр Боровский. Круг Петрова-Водкина // Круг Петрова-Водкина / Альманах. Вып. 466. СПб: Palace Edition, 2016. С. 10.
[6] Стенограмма творческого вечера, посвященного К.С. Петрову-Водкину. 25.V.1933. / ОР ГРМ. Ф. 105, ед. хр. 33. С. 4.
[7] Из писем к М.Ф. Петровой-Водкиной от 22 июля и 8 сентября 1921 г.
[8] Елена Петрова-Водкина. Прикосновение к душе. Фрагменты из книги воспоминаний // Звезда № 9, 2007.
[9] Рончевская Л.А. Воспоминания о Петрове-Водкине. Цит. по: Мусакова Ольга. Школа Петрова-Водкина // Круг Петрова-Водкина / Альманах. Вып. 466. СПб: Palace Edition, 2016. С. 51.
[10] Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М: 1991. С. 290.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МА

0+

29.05 – 26.08 2018

ВЫСТАВКА

АРХИТЕКТУРА СТАДИОНОВ

МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

Воздвиженка, 5

Генеральный партнер

INGRAD

ТЕКСТ:
Марина
Хайкина

Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции

АМЕРИКАНСКИЙ МИЛЛИАРДЕР ТОМАС КАПЛАН, СКОЛОТИВШИЙ СВОЕ СОСТОЯНИЕ НА ИНВЕСТИЦИЯХ В БЛАГОРОДНЫЕ МЕТАЛЛЫ, НАЧАЛ СОБИРАТЬ ИСКУССТВО СРАВНИТЕЛЬНО НЕДАВНО. ЗА 14 ЛЕТ ВМЕСТЕ С ЖЕНОЙ ДАФНОЙ ОН СОБРАЛ 250 КАРТИН И РИСУНКОВ ГОЛЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ XVII ВЕКА. ВНУШИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ КОЛЛЕКЦИИ ГАСТРОЛИРУЕТ В МОСКВЕ.

Частные коллекции всегда связаны с рынком. Показы в крупных музеях поднимают работы в цене и закрепляют за каждой из картин существующие атрибуции. Москва — не первый выставочный пункт в истории путешествий коллекции Золотого века голландского искусства. Сначала картины были выставлены в парижском Лувре, где так и осталась «Элизар и Ревекка у колодца» Фердинанда Боля, подарок Томаса Каплана французскому музею. Затем собрание отправилось в Пекин в Национальный музей Китая, оттуда приехало в Пушкинский. Планируется, что к осени странствующая выставка переедет в Эрмитаж, откуда ей предстоит доехать до филиала Лувра в Абу-Даби и встретиться с еще одним знаменательным событием на рынке искусства: самой дорогой частной продажей старых мастеров на аукционных торгах, последней работой Леонардо да Винчи «Сальватор Мунди». И ему будет кого поприветствовать: в выставочной подборке Лейденской коллекции рисунок головы медведя работы Леонардо.

Назвали коллекцию в честь города, где родился Рембрандт, настаивая, что анонимность оправдана и важны лишь художники, а не коллекционер. Каплан вспоминает, что кричал в телефон от радости, когда купил первого Рембрандта. С тех пор были приобретены еще несколько. Есть специальный онлайн-ресурс Лейденской коллекции, где можно подробно посмотреть все работы из собрания. Свою коллекцию Томас Каплан сравнивает с собранием Екатерины II, тоже любительницы Рембрандта. Сравнение смелое, и сразу понятно, как высоко видит Каплан перспективы своей коллекции.

Выставка в Москве посвящена живописи Рембрандта и художников его времени. Русская публика, воспитанная в Пушкинском музее и Эрмитаже, привыкла к тому, что Рембрандта у нас много. История несчастной «Данаи», облитой вандалом серной кислотой, передается из уст в уста несколько десятилетий. Дети поколениями рассматривали репродукции Рембрандта в учебниках. На поздравительные открытки годами клеили марки с изображением «Блудного сына».

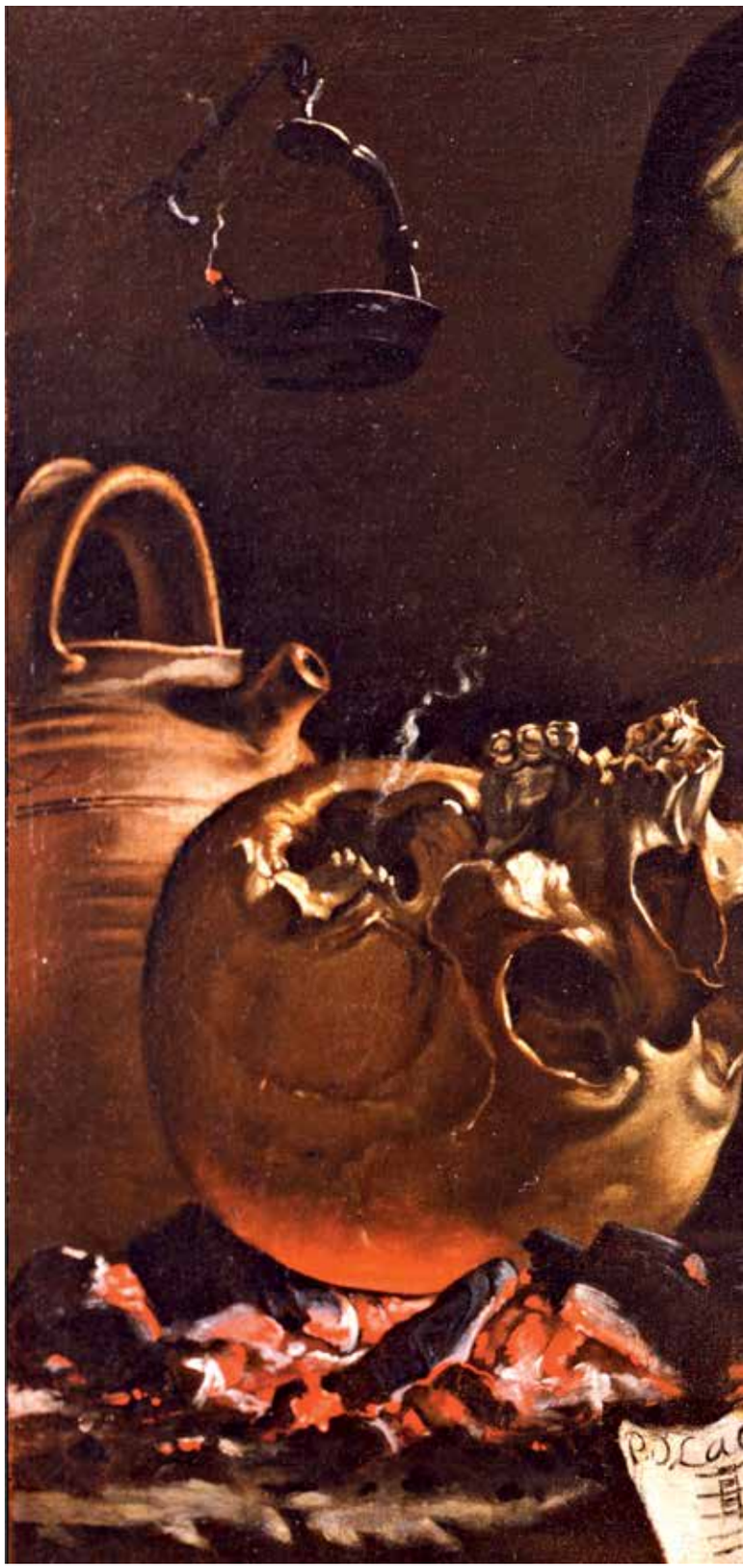
Картины из собрания Лейденской коллекции все до одной покрыты новым блестящим лаком. Сразу вспоминается свежая история, как главный реставратор берлинской картинной галереи Клаудия Лоренц-Лансбер обнаружила, что «Сусанна и старцы» из коллекции сэра Джошуа Рейнольдса, атрибуцию которого она всегда отвергала, после ряда технологических анализов оказался именно Рембрандтом. Просто «Сусанна» казалась Рейнольдсу не такой, какой в его представлении должна была быть, и великолепный художник сам поработал над картиной. Сгустил краски фона и создал темную живопись старых мастеров, как было тогда модно. От Рембрандта остались лишь фигуры, и теперь Берлинская галерея раздумывает, что делать с этим анекдотом собирательства, а по совместительству сотворчеством двух живописцев. Эта история как раз о том, что мы привыкли видеть Рембрандта темным с пятнами яркого света, и нашего зрителя новый лак тоже слегка настораживает. Такой нам предстает изрядно переписанная Даная из Эрмитажа, потемневшие «Оман и Эсфирь» и «Блудный сын». Вопрос о разнице состояния работ из музейных коллекций, где сохраняют старый лак, и частных, где желтый лак портит визуальность работ, открыт. Истина где-то посередине. Картины Рембрандта висят преимущественно в белом зале музея имени Пушкина. Далее по анфиладе они перемежаются с картинами учеников. В торце на отдельном стенде висит значительная крупноформатная «Минерва» — богиня мудрости и войны, она же на афишах к выставке. Картина, без спору, прекрасная, но куда интереснее рассматривать небольшой этюд «Портрет старика (возможно раввина)» — вот лучшая работа выставки. Все, что вы хотите и можете узнать о Рембрандте — художнике и человеке — там,

ГМИИ им. А.С. Пушкина
до 22 июля

01

на картине. Рембрандт встречает и в торце анфилады по другую сторону от еще одного великого голландца Франса Хальса. Здесь висит трони, изображающее женщину, сложившую руки на коленях. Портрет стоит запомнить, и когда решите уйти с выставки, ибо обратно вернуться уже не получится, пройти по билетам разрешают лишь единожды, спуститесь на первый этаж и посмотрите на женский портрет из постоянной коллекции ГМИИ. Узнаете женщину?

На рынке искусства сложилась удивительная ситуация вокруг голландской живописи. Усилиями коллекционеров картины Рембрандта ценятся сегодня на пару нолей выше, чем не менее прекрасные коллеги по цеху. Лейденская коллекция включает работы других голландских художников, которым пристальное внимание крупного собирателя несомненно пошло на пользу. Ян Ливенс, и в особенности его «Счетовод за столом», «Мальчик в тюрбане» и «Автопортрет», достойны ничуть не меньшего внимания, чем большой голландец. На анфиладе висят работы Габриэля Метсю, Каспара Нетшера, Геррита Доу, Герарда Терборха, Франса Хальса. Жанровые сцены в их исполнении прекрасно демонстрируют голландскую живопись XVII века и незаслуженно являются фоном к великому. Художники они удивительные, необычайно талантливые и упорно трудившиеся. Отдельно висит «Девушка за верджинелом» Яна Вермеера Дельфтского, вторая картина с афиш ГМИИ. Автор «Девушки с жемчужной сережкой» – персонаж известный и, наверное, самый редкий на торгах (за последние 10 лет это случилось дважды). Его приобретение – серьезный успех для коллекции, хотя сама по себе картина проигрывает, например, любой из шести работ Яна Стена – лучшие работы, собранные Томасом Капланом. Стен – не Вермеер, про него пока еще не сняли кино, его имя не так на слуху, а работы не раскручены медиа, но давайте будем надеяться, что усилиями Томаса Каплана и других частных коллекционеров случится и это. [ДИ]



02

01 Ян Ливенс. Юноша в плаще и тюрбане (Портрет принца Руперта Пфальцского). Около 1631. Дерево, масло. Лейденская коллекция, Нью-Йорк

02 Питер ван Лар. Автопортрет с атрибутами занятий магией. 1638–1639. Дерево, масло. Лейденская коллекция, Нью-Йорк

ТЕКСТ:
Сергей Гуськов

Александр Кутовой. Механическая рука

«ОСТОРОЖНО, КОНТЕКСТ!» – НАЗЫВАЛСЯ БЫ ЭТОТ ТЕКСТ, ЕСЛИ БЫ В ДАННОЙ РУБРИКЕ БЫЛИ ПРИДУМАННЫЕ, А НЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ НАЗВАНИЯ.

Александр Кутовой – художник, который всячески старается продемонстрировать, что не силен в хитросплетениях господствующего в художественном поле дискурса, а потому большую часть своего внимания посвящает вопросам формы. Но это, конечно же, лукавство (впрочем, он и произведения свои любит называть «работками», как бы подчеркивая их несерьезность). Обычно сюжет в каждом его проекте довольно прост и часто перерастает в жест. Со стороны это выглядит как своеобразная сосредоточенность при минимуме объяснений, что добавляет загадочности каждому проекту Кутового.

Например, на выставке «Метамеханика» (2016) в ЦТИ «Фабрика» он придумал катать человекоподобные статуи на тележках, в процессе чего они падали и разрушались. После этого наспех «отремонтированные» и установленные вертикально работы были оставлены в огромном пустынном зале «Оливье». На «балконе», имеющемся в этом помещении, размещались экраны, где можно было наблюдать, как экспозиция выглядит через камеры безопасности, и за тем, как все было с самого начала, то есть как истуканов катали и роняли. Кроме того, художник каждый день обрызгивал глиняные статуи водой и на ночь накрывал пленкой, чтобы они не застыли.

Через год в галерее «Риджина» на выставке «В вещи влей» он развил свою давнюю практику превращения памятников советских вождей и классиков марксизма в керамических мутантов. Одни статуэтки были с намеком на утилитарное использование (Сталин, превращенный в горку, или чьи-то ноги, ставшие двойной вазой, – чем не макеты для реальных объектов), другие – просто красивые объекты с намеком на «толстые обстоятельства»: к примеру, облитая кроваво-красной краской голова Ленина, растущая из макушки Маркса. На волне известий о сносах памятников в рамках декоммунизации в городах Украины, где художник родился и вырос, это выглядело довольно остро. Тут же появился образ свирепого бегемота как символ авторитарного, репрессивного режима.

В Музее Вадима Сидура Кутовой своей стратегии несколько изменил. Здесь его проект – видимо, по моде этого сезона – приобретает трехчастный характер. Вначале зритель заходит и видит среди работ Сидура огромную скульптуру, изображающую автоматизированный манипулятор. Он напоминает промышленного робота-руку из знаменитого клипа Believe группы The Chemical Brothers – там машина разгуливает по городу, врывается в монотонный быт человека, преследует и сводит его с ума. Работа Кутового тоже врывается: она сильно контрастирует с окружающей его экспозицией – и размером, и техникой. Ее нельзя не заметить. Поднявшись на второй этаж музея, зритель попадает в зал, где обычно показывают видео и царит полумрак. Но теперь открыты все окна: через стекло видны слова Сидура: «Мир без людей мне не интересен». То ли рифмой, то ли насмешкой над этим высказыванием служат созданные посетителями под руководством Кутового скульптуры – копии той самой руки робота (авторство везде указано). Тут же висят эскизы. В соседнем зале находится импровизированная мастерская, где художник как раз учит лепить механическую руку, а по центру – экраны с изображением этой самой руки. Зрителей как бы проводят в обратной последовательности от финальной версии к нескольким вариантам работы, а далее в лабораторию, где все зарождалось.

Как считает куратор, а по совместительству руководитель Музея Сидура Ярослав Алешин, у этого проекта есть утопическое прочтение. Роботы заменяют человека, все производится ими, даже интеллект, организующий процесс – искусственный. Человеку же остается заниматься творчеством. А что еще делать, как не лепить истинных героев современности – роботов?

Но кажется, тут есть и другие не проговоренные

ММОМА / Музей Вадима Сидура
до 24 июня

01

стороны. Одна из них – вовлечение зрителей, особенно в Музее Сидура, который по праву считается одним из флагманов инклюзивных практик в Москве. Так плотно и непосредственно Кутовой со зрителями еще не взаимодействовал. Кроме того, раньше художник рассматривал пространства, где проходили его выставки, если не как белый куб, то просто как место, максимально лишенное связей с выставляемыми работами. Ведь сильно творчество Кутового не ситуативным контекстом, а собственной бурлящей энергетикой. На нынешней же выставке обыграны практически все возможные связи. И постоянная экспозиция, и цитата Сидура, и внутреннее устройство музея, и заточенность институции на программы инклюзии – используется буквально все.

Проект, в итоге, приобретает много новых граней, но теряет ту характерную для Александра Кутового сосредоточенность, о которой говорилось в самом начале. Даже несколько распадается. Слишком насыщенный контекст разрывает его на части. Если бы искусственный интеллект делал эту выставку за Кутового, он бы, вероятно, изучил творческий путь художника и продолжил гнуть первоначальную авторскую линию. [ДИ]

01-02 Вид экспозиции. Фото: ММОМА / Музей Вадима Сидура

Неизвестный автор. Продавец тофу. 1880-1890-е. Альбуминовый отпечаток, раскраска. Из собрания MAMM

Реклама

www.mamm.art
www.mamm-mdf.ru

MAMM

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

СТАРИННАЯ ЯПОНСКАЯ ФОТОГРАФИЯ И ГРАВЮРА

Корпоративный попечитель музея

НОРНИКЕЛЬ

Стратегические партнеры музея

mastercard

VOLVO

TELE2

Инновационный партнер музея

.ART
THE ART WORLD'S EXCLUSIVE DOMAIN

ГОД ЯПОНИИ В РОССИИ 2018

ТЕКСТ:
Павел
Герасименко

Эрнст Барлах – Кете Кольвиц: преодолевая существование. В диалоге с русскими современниками

В РУССКОМ МУЗЕЕ НА ВЫСТАВКЕ ЭРНСТА БАРЛАХА И КЕТЕ КОЛЬВИЦ ВПЕРВЫЕ ПОКАЗЫВАЮТ ТАК МНОГО РАБОТ ДВУХ ВЫДАЮЩИХСЯ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ. К СОЖАЛЕНИЮ, К СПОСОБАМ ЭКСПОНИРОВАНИЯ БОГАТЕЙШЕГО МАТЕРИАЛА ЕСТЬ ВОПРОСЫ.

Сопоставление творчества Барлаха и Кольвиц делается далеко не впервые. Оба художника работали в один исторический период – Кольвиц родилась в 1867 году, на три года раньше Барлаха, и пережила его на 8 лет, умерев в 1945-м, – и в искусстве шли близкими курсами. Теперь имена Барлаха и Кольвиц положены в основу художественной идентичности немецкого искусства и Германии в целом, которая выстраивается во второй половине XX века. И Барлах, и Кольвиц продолжают оставаться актуальными художниками: берутся за образец их демократические и революционные симпатии, политические позиции и общая судьба творческого наследия во времена нацизма. Плакат Кольвиц «Нет войне!» 1924 года вошел в число иконических изображений, часто цитируемых в современном искусстве, а 150-летие со дня рождения художницы поисковик Google отметил заставкой.

В период разделенной Германии фигуры Барлаха и Кольвиц оспаривались социалистической ГДР у Западной Германии (дом-музей Барлаха располагается в Гамбурге, а Кольвиц в Кельне). Благодаря тому, что Кольвиц в советское время проходила по разряду «прогрессивных мастеров зарубежного искусства», а Барлаху были посвящены несколько отечественных монографий, российский зритель имел неплохое представление об их творчестве. Но, как можно судить по выставке, это искусство значительно глубже любых социальных трактовок. Биографии каждого из двух авторов хватит на несколько проектов и кураторских построений – от истории творческого становления, взаимодействия с другими немецкими модернистами, поездок в Россию, до непременных в наше время философских и феминистских сюжетов.

Временем творческого расцвета Барлаха и Кольвиц стали два первых десятилетия XX века, когда заканчиваются одни художественные течения и берут начало другие. Посередине первой половины прошлого века, окаймленной двумя мировыми войнами, Барлах и Кольвиц занимают статуарное положение. Каждый из них образовал в искусстве органичный сплав критического реализма, символистской формульности, неоклассической пластики, экспрессионистского выражения. Внимание Барлаха к ранней готике в скульптуре или приверженность Кольвиц технике ксилографии отсылают к национальному романтизму конца XIX века. Для художников источники обобщенной модернистской формы легко находятся в собственном историческом прошлом, а не в экзотических краях. Барлах основывается на средневековой традиции с ее спиритуализмом. Искусство Кольвиц больше связано с прикладными жанрами второй половины XIX века, журнальной иллюстрацией и карикатурой, но ощутимо и влияние югенд-стиля. Ее социально-политическая ангажированность – от Домье, а композиции прямо наследуют реализму Курбе.

К сожалению, экспозиционные просчеты немецких организаторов выставки (Общество Эрнста Барлаха в Гамбурге), интенсивный фиолетовый цвет стен, развеска графики в три ряда – не дают простора для глаза, который необходим, чтобы осознать сложность этого искусства при всей его внешней сдержанности. Обилие произведений не позволяет почувствовать интонацию каждой работы и рассмотреть графические листы по отдельности. Однако повторяемость художественных приемов рождает устойчивое понимание формы в скульптуре или графике, так что зритель подпадает под сильное влияние всего пластического языка. Ни самоуглубленность скульптур Барлаха, ни трагическая автобиографичность графики Кольвиц явно не заслуживают такого грубого и пропагандистского приема экспонирования, но тем не менее он оказывает свое действие. Передвижным характером выставки объясняется часть факсимильных отпечатков, а не оригиналов графики Барлаха и Кольвиц. Некоторые скульптуры Барлаха также представлены позд-

Русский музей,
Мраморный дворец
до 1 июля

01

ними отливками с авторских форм. Выставка делится на две части: первая – графика и скульптура Эрнста Барлаха и графика Кете Кольвиц занимает весь третий этаж Мраморного дворца. Вторая – российские параллели к немецким работам, которым отданы всего три небольших зала на втором этаже.

Сделанное усилиями трех музейных фондов ГРМ – гравюры, рисунка и скульптуры, – отечественное дополнение к выставке выглядит точным, более строгим и уважительным к предметам. Далеко не все работы выставлялись ранее. Если «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой или скульптуры Коненкова привычны и очевидны в таком диалоге, а листы Федора Богородского из серии 1929 года «На улицах Берлина» дают понимание времени, то офорты Василия Масютина и рисунки Петра Осолодкова известны гораздо меньше. Одинаковые для всех бедствия Первой мировой войны в России вылились в революцию и гражданскую войну, а в Германии в десятилетнюю депрессию, приведшую к фашизму. Русские художники на себе переносили тяготы строительства нового мира, но их художественная практика не слишком отлична от немецкой. Спустя почти сто лет разницу в историческом опыте России и Германии можно учитывать, но не акцентировать. [ДИ]

02

01 Кете Кольвиц. Прощание. 1940. Бронза. Институт международных связей, Штутгарт

02 Эрнст Барлах. Духу света этот тост! Из серии «Превращения Бога». 1920. Ксилография. Общество Эрнста Барлаха, Гамбург

КОРИДОРЫС
ЕМЬМИРОВВЫ
СОЦКОГОЕВР
ЕЙСКИЙМУЗЕЙ
ИЦЕНТРТОЛЕР
АНТНОСТИ20
ИЮНЯ—23СЕ
НТЯБРЯ
Еврейский
музей
и центр толерантности
jewish-museum.ru
ул. Образцова, 11, стр. 1а
+7 495 645 05 50
18+
Генеральный партнер
ЗИЛАРТ
Партнеры
BLAVATNIK
Информационные партнеры
ТАСС
ТАКИЕ ДЕЛА
The Village
Фотография © Анатолий Гаранин/РИА Новости

ТЕКСТ:
Арина
Романцевич

Новая Япония

УПРАЖНЕНИЕ В УСИДЧИВОСТИ И МЕДИТАЦИИ — ВОТ КРАТКОЕ РЕЗЮМЕ ВЫСТАВКИ НА СОЛЯНКЕ. МОНОТОННЫЕ РАБОТЫ ЯПОНСКИХ ХУДОЖНИКОВ, ТО МЕДЛЕННО РАСТЯГИВАЮЩИХ РЕЗИНОВЫЙ КУБИК В РАЗНЫЕ СТОРОНЫ, ТО ТРИ ДНЯ ВЫТАПТЫВАЮЩИХ ФОРМУ ЗНАКА БЕСКОНЕЧНОСТИ НА НЕОБЫЧАЙНО ЗЕЛЕНОМ ГАЗОНЕ В ШВЕЙЦАРИИ — ЗРЕЛИЩЕ ДЛЯ ЖИТЕЛЯ ВЫСОКОСКОРОСТНОГО МЕГАПОЛИСА НЕПРИВЫЧНОЕ.

Японские художники разных поколений, представленные на выставке, работают с нематериальными субстанциями: радиоактивным ветром, пустотой, излучением, понятием времени. Восточная культура во многом строится на феномене созерцания, и в ней предполагается, что Вселенная изменчива под взглядом наблюдателя. Поэтому кураторы выставки настоятельно рекомендуют выделить на посещение экспозиции хотя бы пару часов. На осмотр одного лишь стеклянного колокольчика (традиционный атрибут местной мифологии, предупреждающий о злых духах), который звенит при фиксации датчиком излучения критической отметки, уйдет не одна минута. Если у зрителя нет настроя на тихое наблюдение, можно ограничиться тремя по-японски стремительными работами, разными по художественному методу, внутреннему посланию и настроению, чтобы составить общее представление о проекте.

Спрятанная под лестницей видеодокументация перформанса «Портаменто» Лиота Яги выстраивает связь между формой, материалом, объектом, временем и пространством, усложняя этот ряд еще одним измерением — звуком. «Портаменто» — документальный рассказ о процессе изготовления пластического объекта прямо на виниловой пластинке. В кадре руки керамиста и черная грампластинка, на которую устанавливается кусочек глины. Винил выполняет функцию как гончарного круга, так и носителя звука, проигрывается одна из нот, записанная художником для проекта. В первой части видео звучит синтезатор, затем хуми и скрипка. Как только звук заканчивается, работа прекращается, конечный результат оказывается во власти случая. Ранее художник уже экспериментировал со звуками льда. Изготовленную из этого материала пластинку он проигрывал до тех пор, пока она не таяла.

Эффектная инсталляция «Вертикальный объем. Соль» Ясуаки Ониши представляет собой полиэтиленовые цилиндры, медленно перемещающиеся в воздухе зала вверх, вниз и немного в стороны. Полупрозрачные воздушные шары напоминают то ли медуз, то ли мыльные пузыри, материализуют пустоту «белого куба» и наполняют ее причудливым танцем, зависящим от интенсивности вашего дыхания и скорости перемещения в пространстве. Завораживает.

Саяки Шимада и ее исследование излучения, исходящего из метеорита, который хранится у нее дома — результат кропотливой работы. Фиксация влияния химических соединений на поле метеорита при помощи камеры представлена в виде фотоколлажа и видеодокументации. Говорят, художница умеет работать с пиротехникой (не как Цай Гоцян, конечно), поэтому она любит сопоставлять мгновенность жизни фейерверков и вечность метеоритов.

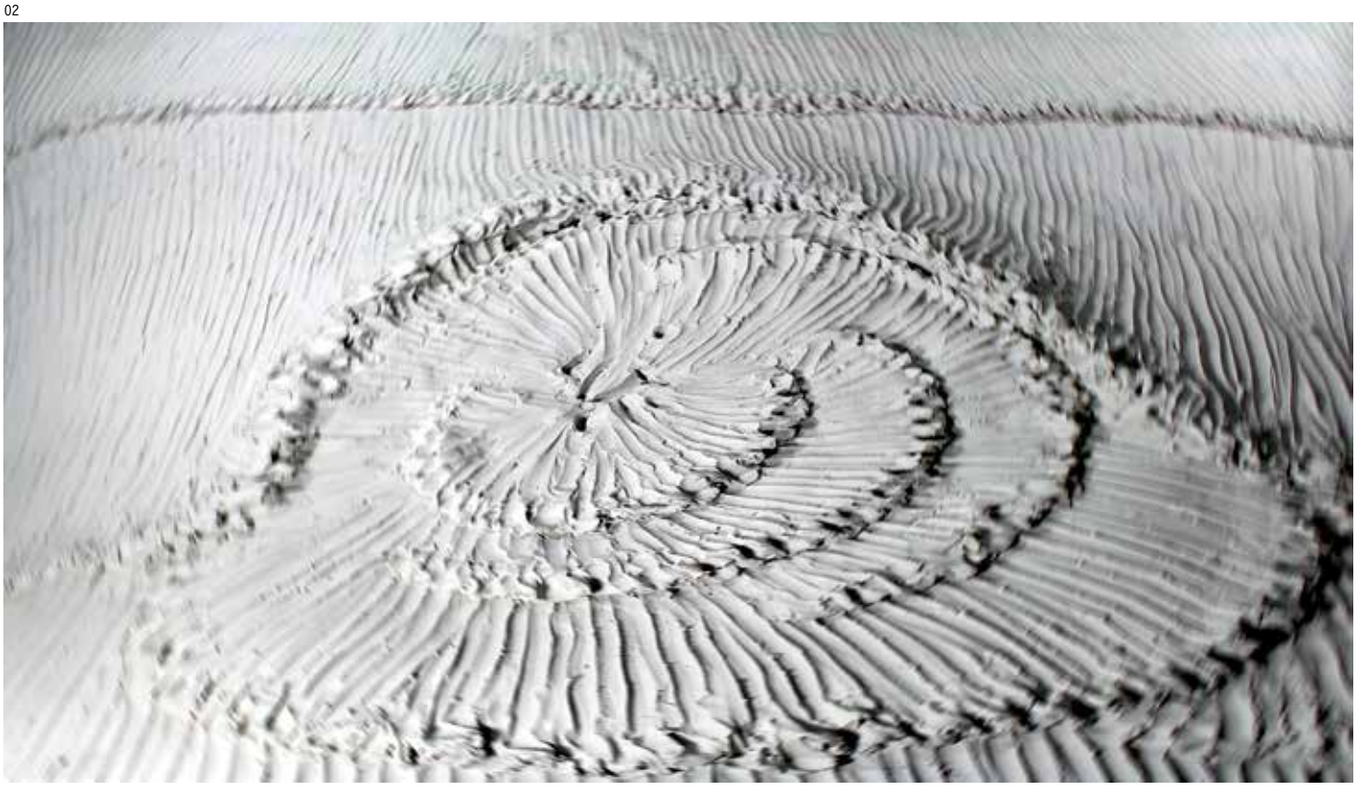
На первый взгляд кажется, что только выходцы из Страны восходящего солнца могут так внимательно и тонко интерпретировать суть самых разных, но вместе с тем вечных явлений и понятий: время, пространство, пустота, гравитация, взаимодействие, эмпатия, экология. Но если провести на выставке продолжительное время, становится очевидно, что монохромность и чистые формы, например, роднят японское искусство с американским минимализмом. А элемент случайности, который присутствует во многих работах экспозиции, пересекается с идеями движения Флуксус. Если помедитировать еще часок, окажется, что не такая уж она загадочная, японская душа. Все можно постичь, главное сосредоточиться. [ДИ]

Государственная галерея на Солянке
до 21 июня

01 Саяка Шимада. Голос пустоты 4600000000. 2017. Фото: Пьер Морел © Comit,Colbert
02 Рё Орикаса. Исходная точка. 2015. Кадры из видео

01

02



ТЕКСТ:
Александр
Буренков

13 Балтийская триеннале

ВЫСТАВКА ТРЕХЧАСТНОЙ 13-Й БАЛТИЙСКОЙ ТРИЕННАЛЕ ОТКРЫЛАСЬ 11 МАЯ В ВИЛЬНЮССКОМ ЦЕНТРЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (CAC VILNIUS). ПРОЕКТ ПРОЙДЕТ ВО ВСЕХ ТРЕХ ПРИБАЛТИЙСКИХ СТОЛИЦАХ. ЗА 40 ЛЕТ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТРИЕННАЛЕ ТАКОГО ЕЩЕ НЕ БЫЛО. НА ОЧЕРЕДИ ТАЛЛИНСКИЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ KUNSTIHOONE (ОТКРЫТИЕ 29 ИЮНЯ) И РИЖСКИЙ ЦЕНТР ИСКУССТВ KIM? (ОТКРЫТИЕ 21 СЕНТЯБРЯ).

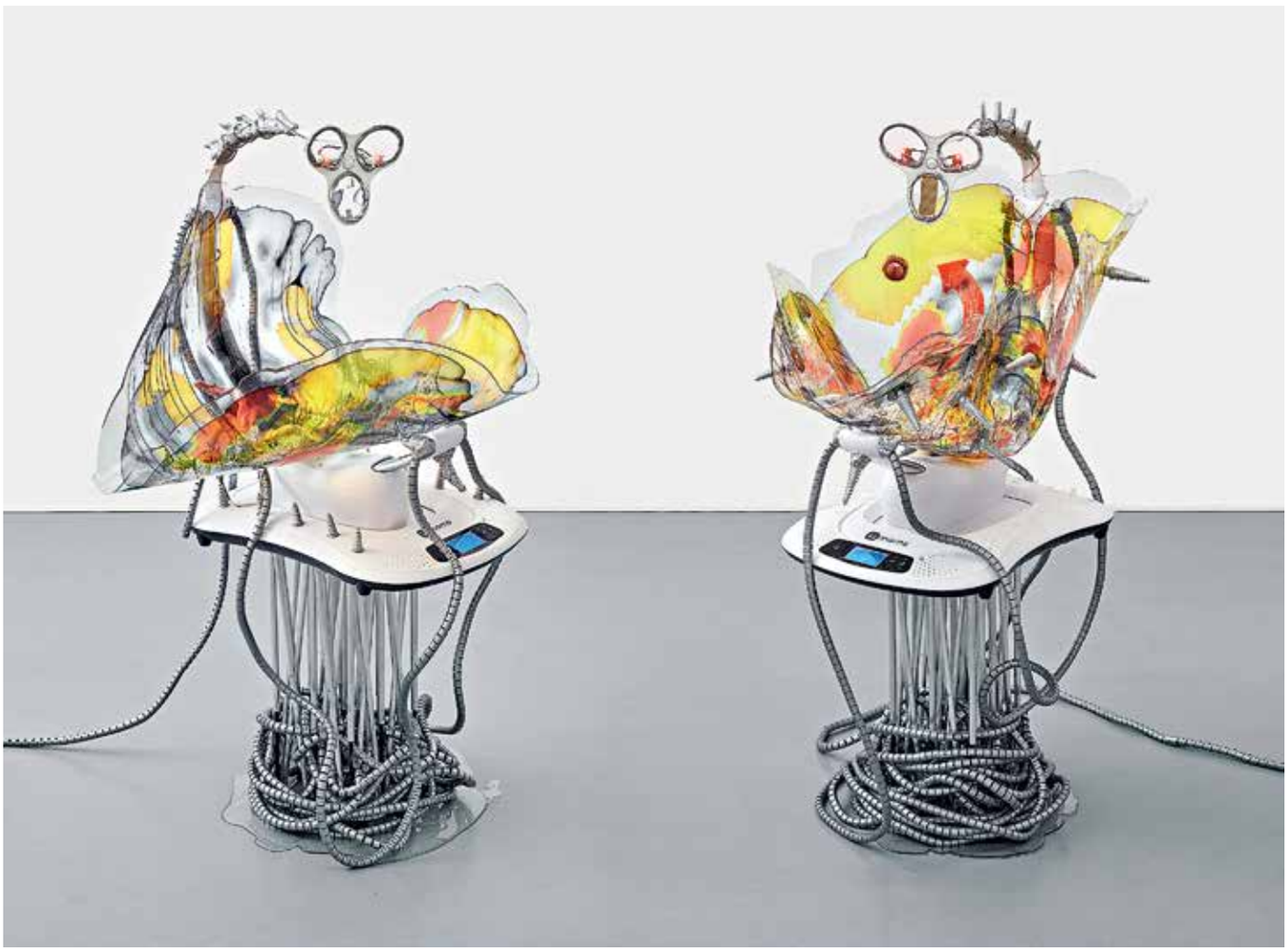
Часть 1. Центр современного искусства, Вильнюс, до 12 августа
Часть 2. Таллинский Дом искусств, Таллин, 29 июня – 2 сентября
Часть 3. Центр современного искусства Kim?, Рига, 21 сентября – 18 ноября

Give Up The Ghost – общая тема триеннале, которая может быть переведена как «Испустить дух», «Приказать долго жить» или попросту «Умереть» – звучит не очень жизнерадостно. Но по задумке французского куратора Винсента Оноре, ответственного за выставочную программу лондонской Hayward Gallery, название наделено жизнеутверждающим потенциалом обновления и отражает поиск новой флюидной и альтернативной идентичности, иного телесного, социального и ментального воплощения в современном, чему собственно и посвящена триеннале. Куратор обращается к современной квир-теории и к идеям «мондиализации», предложенным мартиникским писателем и мыслителем Эдуардом Глиссаном в качестве способа преодоления и сопротивления дегуманизированному и дегуманизирующему процессу современной глобализации и сохранения локальных национальных идентичностей. Глиссан писал, что нужно вести мировой диалог, но выстраивать его вне логики процессов глобализации. Опыт Балтийской триеннале, отказавшейся от четкого фокуса на региональную художественную сцену ради панъевропейской выставки молодого современного искусства, – пример удачной попытки вести подобный диалог со всем миром.

Проводя Балтийскую триеннале в год празднования 100-летия независимости Литвы, Латвии и Эстонии от Российской империи, Оноре отказался не только от четкой региональной привязки, но и от ностальгических настроений (в выставке нет ни одной работы, обращающейся в российскому или советскому прошлому прибалтийских стран) в пользу размышлений о присутствии в глобальном мире после Сноудена, брексита и Трампа. Вильнюсская выставка фокусируется на принадлежности к географической, экологической или культурной территории. Таллинн сосредоточится на теле (теле в движении, фрагментированном теле, политическом органе, биополитике). Рига же рассмотрит меняющееся понятие гражданства в современном мире и наши отношения с социальными структурами с помощью обширной публичной программы.

Кроме международных звезд, таких как Пьер Юиг, Коракрит Арунанондчай и Лор Пруво (будет представлять Францию на следующей Венецианской биеннале), в выставку включены и оригинальные работы Юло Соостера, эстонского нонконформистского живописца советского периода, и неизвестная за пределами страны эстонский скульптор Ану Подер, рассказывающая с помощью воска, мыла, клея, глины и тканей о личном опыте взросления среди табу и сдерживающих норм постсоветского общества. В экспозиции на равных представлено молодое поколение художников из стран Балтии, чья работа связана с насущными проблемами нашего времени. Среди них Августас Серапинас, поработавший с литовским сообществом для изучения наследия атомной отрасли Литвы; а также Иева Ройут, Оля Васильева, Young Girl Reading Group (Эгле Кульбокайте, Дорота Гаведа) – участницы Московской молодежной биеннале этого года. И обустроившаяся в Берлине Катя Новичкова – «звезда» пост-интернет искусства, и коллектив Pakui Hardware (Неринга Черняускайте, Угниус Гельгуд). Новичкова, занимающаяся исследованием машинного зрения, экологической катастрофы и процессов визуальной культуры, стала воплощением post-internet coolness и получила признание на государственном уровне – от встреч с президентом Эстонии до представления страны на прошлогодней Венецианской биеннале. Художница показывает кинетические скульптуры, вызывающие эффект «зловещей долины», оживших футуристичных детских площадок.

Аморфные, органически-промышленные формы инсталляций Pakui Hardware из стекла, медных труб, ПВХ-пленки, латекса, силикона, семен чиа и слюны представляют несуществующие органы и биопротезы, призывающие задуматься о том, что



01

02

известный теоретик Маккензи Уорк предложил называть «метаболическим разрывом», точкой невозврата экологической нестабильности эры антропоцена. К слову, созданная пару лет назад художниками Pakui Hardware галерея современного искусства Editorial, базирующаяся неподалеку от основной площадки триеннале, функционирует как лаборатория по осмыслению схожих с интересом коллектива научных, этических и эстетических проблем. Проходящая в ней параллельно триеннале выставка молодых художниц Андреа Цуккини и Анастасии Сосуновой находится на эстетической территории Pakui Hardware и может быть принята за их альтернативный сайд-проект.

Выполненные на тканях скульптурные формы живущей в Нью-Йорке украинской художницы Ольги Балемы также поднимают вопросы телесности и похожи на препарированные или разлагающиеся органы постцифровых тел. Единственный участник выставки российского происхождения Евгений Антуфьев представил в Вильнюсе картонное погребение, отсылающее к древнеегипетским святилищам и гробницам, а также скифским захоронениям, в интерпретации художника превращенное в портал в иное мифологическое измерение – жизни после смерти и рациональности. Самой яркой работой выставки стал дистопичный пейзаж руинированного постапокалипсического мира художницы Доры Будор, заслужившей статус «Кроненберга от искусства», представленный во внутреннем дворе Центра современного искусства. Видимая через желтые фильтры стеклянных стен со всех сторон второго этажа Центра, кинематографичная среда пустынного ландшафта со строительным мусором без каких-либо признаков органической жизни время от времени оживлялась порхающей над ним аниматронной металлической птицей, не способной покинуть помещение внутреннего двора, будто попавшей в клетку сконструированных художницей обстоятельств.

Тон для триеннале, задуманной как серия событий и выставок, выстроенных друг за другом последовательно, задала «прелюдия», прошедшая осенью 2017 года в вильнюсском Центре современного искусства. Ее акцент – современная поэзия молодых художников, работающих со словом и чтением как практикой. Следом прошел вечер поэзии, перформансов и музыкальных выступлений Bastard Voices в лондонской галерее South London. Дух лондонской художественной сцены незримо присутствовал и на триеннале в Вильнюсе. Его квинтэссенцией на открытии стал музыкальный перформанс британского художника Адама Кристенсена, сочетающего глубоко личные воспоминания, облеченные в поэзию, с театрализованным образом разбитного дрэг-шансонье и игрой на аккордеоне. Исполняя свои песни, он сидел на лестнице у входа в Центр современного искусства, приветствуя гостей открытия. Рижская часть выставки, которая откроется сразу после новой Рижской биеннале, выступит, судя по всему, не как заключительная глава и эпилог, а как открытое приглашение к общественной дискуссии вокруг вопросов, поднятых всем проектом. Публичная программа, которую запустят в Риге, по плану не ограничится 2018-м, охватит три года до следующей выставки. Кажется, кураторы действительно хотят услышать полифонию голосов и откликов, приветствуя множество субъективностей и индивидуальностей и создавая для них коммуникативную площадку. [ДИ]

01 Катя Новичкова. Mamaroo Brain 1, Mamaroo Brain 2. 2018
02 Лор Пруво. A Way To Leak, Lick, Leek. 2016. Инсталляция Фото CAC /Andrej Vasilenko

ДЕСЯТИЛЕТИЕ «ГАРАЖА»

GARAGE

10TH ANNIVERSARY

ЛЕТНИЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ СЕЗОН

«БЕЗГРАНИЧНЫЙ СЛУХ»
8 июня — 2 сентября

ЮРГЕН ТЕЛЛЕР
«МАНДРАЖ НА ДИВАНЕ»
8 июня — 19 августа

«ДОРОГИЕ ЗРИТЕЛИ…»
8 июня — 26 августа

«КАК ОТДОХНУЛИ?
КАФЕ “ВРЕМЕНА ГОДА”
С 1968 ГОДА»
8 июня — 2 сентября

IAM
INSTITUTE OF ADVANCED MUSEOLOGY, INSTANT ARCHEOLOGY…, INTERNET…

Эпизод I. Лаборатория
8 июня — 8 июля

Эпизод II. Конференция
15 июля

Эпизод III. Рёдзи Икеда, *code-verse*
19 июля — 26 августа

МУЗЕЙ «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО
УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9, СТР. 32
+7 (495) 645-05-20 I WWW.GARAGEMCA.ORG

0+

@GARAGEMCA #GARAGEBIRTHDAY #МУЗЕЙГАРАЖ #GARAGEMCA

Реклама

ТЕКСТ:
Павел
Герасименко

Арте повера. Творческий прорыв

ВПЕРВЫЕ В ГЛАВНОМ РОССИЙСКОМ ДВОРЦЕ ПОКАЗЫВАЮТ АРТЕ ПОВЕРА, ОНО ЖЕ ИТАЛЬЯНСКОЕ «БЕДНОЕ». НЕПРИМИРИМЫЙ КОНТРАСТ МЕЖДУ ИСКУССТВОМ ДВОРЦОВ И ТЕХ, КТО С НИМ БОРОЛСЯ.

В Италии 1960-х послевоенная скудость, успевшая впечататься в национальный характер, уступила место изобилию. Новое художественное движение появилось на контрасте с поп-артистской идеологией. Итальянская версия минимализма, в отличие от американских образцов, была гораздо менее лабораторной. Его отличительные черты, сформулированные Джермано Челантом после групповой выставки 1967 года в генуэзской галерее La Bertesca, хорошо известны: тяготение к простым и грубым материалам, процессуальность искусства, сопротивление коммерциализации. На практике эти идеи были так же несбыточны, как «Интернационал», сыгранный на карильоне в 1975 году Джильберто Дзорио. Его запись сейчас звучит в переходе под сводами Александровского зала Эрмитажа, пугая звуками с высоты посетителей музея, ходящих внизу между фарфоровых сервизов.

В объектах и инсталляциях, показанных в Эрмитаже, поражает постоянство обыденных материалов. Взгляд публики станет более искушенным, но все так же на поверхности свинцового листа у Пьера Паоло Кальцолари будет выступать иней, не подверженный климатическим переменам и сопровождаемый старомодным тарахтением двигателя охладительной машины. Что будет, если куча одежды перед знаменитой «Венерой тряпичной» Микеланджело Пистолетто станет другого оттенка или вырастет в размерах так же, как увеличилось за годы производство вещей, которое критикует художник в этой работе? Художников арте повера поглотил арт-рынок, доказав, что чем беднее искусство, тем лучше оно смотрится в богатой обстановке. Готова занять свое место в интерьере бронза Джузеппе Пеноне, отлитая по точной форме древесного ствола и покрытая изнутри золотом. Прежним остался, может быть, только каменный уголь в работах Янниса Кунеллиса.

В российской ситуации практический и обращенный к сотрудникам музея вопрос сохранности произведения оказывается философским вопросом об идентичности объекта, его оригинальности и самотождественности. Любой музейный смотритель превращается в невольного феноменолога. В работе Лучано Фабро «Пол (Тавтология)» квадратный метр паркета застелен газетами, словно он только что был вымыт. Зритель выставки подмечает не только разницу двух бытовых опытов, но и то, что на полу лежит свежая российская пресса. Основной вопрос, который задает зрителю эрмитажная экспозиция арте повера, можно сформулировать так: осталась ли история историей, готовы ли мы перевернуть страницу?

Но в целом эстетике арте повера не на что опереться в русской художественной традиции, и это становится еще заметнее в контексте Эрмитажа.

Хотя музей всего лишь знакомит зрителя с очередной страницей истории, среди петербургских любителей прекрасного предсказуем возглас: «Разве это искусство?». По прошествии 50 лет стала более заметна пропедевтическая сторона искусства арте повера, которое требует грамотной арт-медиации, — ведь на примере этих работ можно изучить весь базовый художественный словарь. Художники стремились рассказывать о первоосновах жизни, используя для этого самые простые элементы. Их работы объясняют зрителю общие законы искусства: композицию, объемы, фактуры, роль дистанции в пространстве, инсталляционные приемы. Соединение бронзы и дерева у Пеноне, свинца и парафина у Марисы Мерц, шерсти и металла у Кунеллиса проблематизирует границу материалов и область их взаимодействия. Идеи, которые были важны при зарождении арте повера, стали общим местом, и теперь это искусство выглядит отточенным формалистическим упражнением. «Иглу с деревом» с годами становится одновременно все более хрупким и прочным, и в этом заключен парадокс работы Марио Мерца. Все произведения легендарного начального периода арте повера сейчас способны сверкать не хуже, чем драгоценности Эрмитажа. [ДИ]

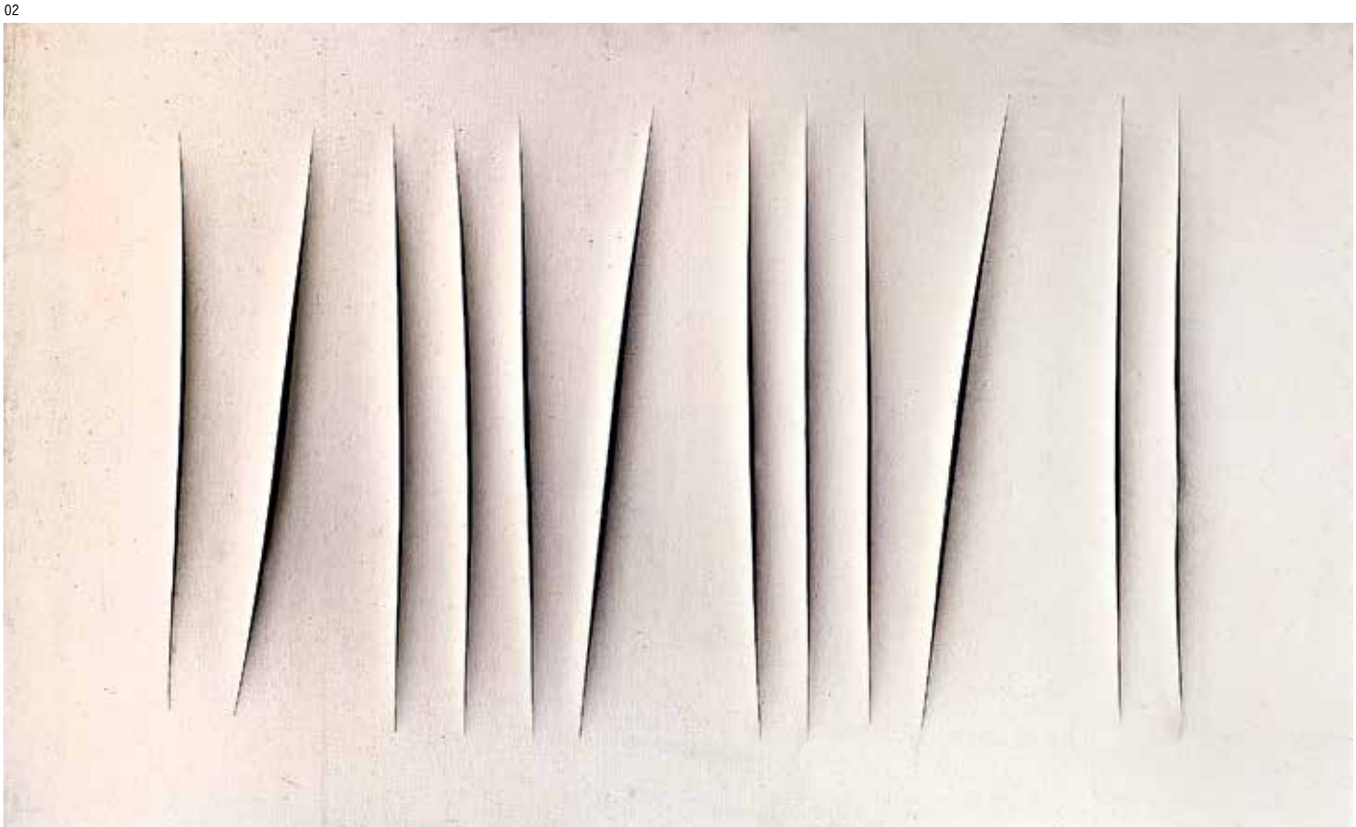
Государственный Эрмитаж
до 16 августа

01

01 Марио Мерц. Что делать? 1968. Металлический контейнер, неон, воск. Фонд Гвидо и Этторе де Форнарис. Галерея современного искусства GAM, Турин. Фото © Paolo Robino

02 Лучо Фонтана. Пространственная концепция: ожидание. 1964. Холст, краска на водной основе. Галерея современного искусства GAM, Турин. Фото © Studio fotografico Gonella

02



ТЕКСТ:
Арина
Романцевич

Текучий город

В МАЛЕНЬКОМ БРЮГГЕ, КОТОРЫЙ ТУРИСТЫ ЛЮБЯТ ЗА ХОРОШО СОХРАНИВШИЕСЯ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЗДАНИЯ, УЗКИЕ КАНАЛЫ И ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР, ВО ВТОРОЙ РАЗ ОТКРЫЛАСЬ ТРИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ. ТЕМА ТРИЕННАЛЕ ЭТОГО ГОДА — LIQUID CITY (ТЕКУЧИЙ ГОРОД). НАЗВАНИЕ ОТСЫЛАЕТ К ГЕОГРАФИЧЕСКОМУ ПОЛОЖЕНИЮ БРЮГГЕ, РАЗРЕЗАННОГО КАНАЛАМИ, ЕГО БЛИЗОСТИ К СЕВЕРНОМУ МОРЮ.

Брюгге, Бельгия
до 16 сентября

В течение долгих лет городская среда Брюгге оставалась неизменной. Однажды было решено начать менять город с помощью современного искусства. Перед художниками поставили непростые задачи, для начала вписать свои объекты в среду, чтобы возник диалог между прошлым и настоящим, а также создать новые публичные пространства для общения. Большинству работ место отвели на воде или рядом с ней. Кураторы Мишель Девильде и Тиль-Холгер Боршерт говорят, что хотели при помощи триеннале восполнить отсутствие в Брюгге музея современного искусства, разнообразить привычный вид, но сделать это с осторожностью. В Брюгге не показали ни одной провокационной работы — чтобы горожане не ругались и туристы восхищались. Говорят, прошлый, первый выпуск выставки, вызвал негодование жителей.

Кураторы проекта ссылаются на труд «Текучая современность» британского социолога Зигмунда Баумана, где общество постмодерна описывается как свободное от предубеждений и готовое к постоянным переменам, перетекающее из одного состояния в другое за считанные дни. По Бауману, все меняется непрерывно: человеческие отношения, нормы, ценности и, главное, общество, которое становится более агрессивным. Автор призывает к гостеприимству, созданию общественных пространств, городских лабораторий, побуждающих людей встречаться друг с другом.

К участию пригласили пятнадцать художников и архитекторов с разных континентов. Южнокорейская архитектурная студия OBBA для объекта «Плавучий остров» (The Floating Island) выбрала один из каналов города. Над водой поставили деревянный настил, разделенный вдоль висящими белыми канатами. Полупрозрачные перекрытия создают эффект слияния пространства вне объекта в внутри него.

Архитекторы мадридского бюро Selgascano решили вернуть зрителям радость плавать и барахтаться в воде в центре города: на канале выстроили надувной павильон кислотных цветов, из которого можно нырять в очищенную воду. Хосе Селгас и Лусия Кано сделали для детей специальный бассейн: розово-оранжевая инсталляция стала еще одним новым публичным пространством. Таких работ, функционирующих как место для встреч, еще две: мост Ярослава Козакевича и плавучая школа Кунле Адейем.

Американская студия StudioKCA представила инсталляцию «Небоскреб», кит, выпрыгивающий из воды прямо перед статуей Ван Эйка. Морское животное сделано из пластикового мусора, собранного на Гавайских пляжах художниками и добровольцами.

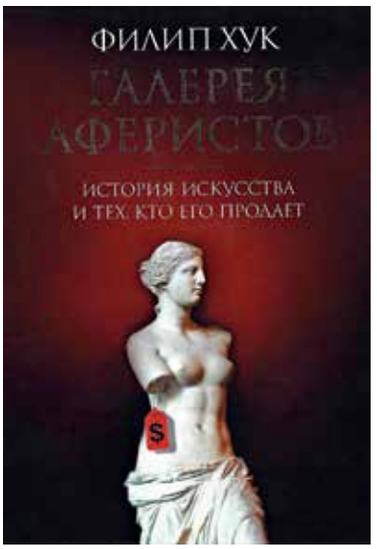
Объекты триеннале расположены так, чтобы в их поиске вы могли обойти небольшой город полностью: от центральных площадей и улиц до окраин. Зрители становятся частью общей темы — плывут на лодках по каналам, чтобы рассмотреть объекты поближе, текут толпой по улицам. Захват современным искусством традиционного средневекового города начался очень деликатно.

01 StudioKCA. Кит Брюгге (Skyscraper). Фото предоставлено visit Flanders. Ян де Хондт
02 Selgascano. Павильон. Фото предоставлено visit Flanders. Ян де Хондт

01

02

КНИГИ



ГРЕЙСОН ПЕРРИ.
ПОТОМУ ЧТО ЭТО – СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО!

М., Э, 2017

Книги в жанре «как разобраться в современном искусстве и с чем его вообще едят» стали неотъемлемой частью международного книжного ландшафта и на русском языке выходят каждый месяц. Большая часть – однообразные бодрые пересказы общих мест; лишь редкие образцы представляют интерес. Среди последних лидирует текст британского художника, лауреата премии Тёрнера Грейсона Перри. Оформленная, как детская книжка с картинками, написанная простым языком – ее стоило бы назначить, как у нас любят, «пособием для учащихся старших классов школ и средних специальных учебных заведений». В нескольких главах Перри незанудно рассказывает о собственных годах обучения и становления, описывает арт-рынок, и в том числе сложности и преимущества получения профессии художника, несмотря на ее предопределенную низкую экономическую эффективность. Но кто же допустит в нашей стране, чтобы учебник писал фрик-трансвестит, занимающийся экспериментальной керамикой – поэтому книга проходит по разделу издательства «Э», развлекательного филиала «АСТ». Книга не так проста, как кажется. Это не только апология, но и тонкая критика нынешнего арт-миропорядка. Формулировки Перри подкупают лаконичностью: «Современное искусство – это своеобразный научно-исследовательский институт капитализма». Позиция автора подкреплена тернистым путем к славе, поэтому его слова звучат весомо: «Лучшим художникам может потребоваться немало времени на то, чтобы услышать свой собственный голос».

ЭМИ ДЕМПСИ.
МОДЕРНИЗМ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

М., Ад Маргинем Пресс, 2018

Очередная попытка объяснить значимость современного искусства выстроена по хронологии и стилистическим направлениям. С точки зрения тоскливости, равных этой книге на местном рынке мало. Прежде всего, сама попытка информировать о современном искусстве с помощью сменяющихся направлений сегодня кажется крайне наивной – направления не столько сменяли друг друга, сколько сосуществовали, и рассказывать о них даже детям имеет смысл через изменения в языке искусства, а не внешних приемов, которые во многих направлениях повторялись. После поп-арта вычленять направления вообще становится бесполезно, но автор увлеченно перечисляет на равных с трансавангардом и неопопом «видео-арт», «саунд-арт» и даже «арт-фотографию», которой уделено обидно мало места. Заканчивается этот набор неким «искусством маршрутов» (в английском это звучит изящнее – «destination art»; Демпси выделяет его, потому что написала о нем целую книгу). Описание каждого направления занимает в среднем полстранички – объяснить в таком мизерном объеме текста вообще мало что возможно. Но автор излагает все столь примитивным и унылым языком, что книгу впору отнести к жанру не «для чайников», а «для чугунных чушек».

ФИЛИП ХУК.
ГАЛЕРЕЯ АФЕРИСТОВ. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И ТЕХ, КТО ЕГО ПРОДАЕТ.

СПб, Азбука, 2018

Свежая (английское издание 2017 года) книга автора нашумевшего у нас «Завтрака у Sotheby's» продолжает тему громких продаж произведений искусства, на этот раз в историческом ключе. Хук начинает повествование из Северной Европы XVI–XVII веков, где, собственно, и зародился арт-рынок. И проводит читателя через несколько веков по именам и биографиям крупнейших торговцев искусством. Ближе к нашему столетию их начинаешь узнавать – о Волларе и Дюран-Рюэле (воспоминания которых «Азбука» переиздала одновременно с этой книгой) слышали не только арт-профессионалы. Но о деяниях крупнейших торговцев пре-

дыдущих веков я узнал с интересом – истории продаж искусства искусствоведам не преподают. А зря. Об искусстве узнаешь массу нового через аспекты его продвижения: например, о массовых подделках «старых мастеров» не только в наш век или о намеренном спутывании Пармиджано и Пармиджанино для повышения цены картины. Повествование Хука читается легко – торговля произведениями искусства напоминает авантюрный роман со множеством глав и героев, которые с течением времени становятся все изощреннее в методах. История искусства отчасти сложена его продавцами – это тоже становится очевидным по прочтении книги. Фигуры Вильденстейнов, Розенбергов, Канвейлера, Кассирера, Лео Кастелли и многих других предстают в возвышенном ореоле, как организаторов разных процессов, а порой и как подвижников, спасавших художников от нищеты, а их произведения от забвения и уничтожения. Непонятно лишь, зачем текст об этом множестве энтузиастов-предпринимателей назван «Галереей аферистов» – разве только для повышения продаж книги.

ДЖОН БЁРДЖЕР.
ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ. ЭРНСТ НЕИЗВЕСТНЫЙ И РОЛЬ ХУДОЖНИКА В СССР.
М., Ад Маргинем Пресс, 2018

Знаменитый критик и писатель в молодости побывал в СССР, возможно, в связи с выходом своей книги о Ренато Гуттузо на русском языке (1962), где познакомился с неофициальными художниками, в том числе с Эрнстом Неизвестным. Общение с последним произвело столь сильное впечатление на исповедовавшего марксистские взгляды автора, что завершилось выпуском в 1969 году небольшой монографии на английском языке, посвященной творчеству Неизвестного и его сложному, совсем неоднозначному тогда (в свете событий 1968 года) советскому контексту. Некоторые мысли сейчас кажутся наивными и соответствуют тому времени. Но в целом анализ как творчества, так и ситуации поражает остротой и остается актуальным до сих пор – через 50 лет после своего написания книга возвращается к нам не только как литературный документ, но и резонирует с сегодняшними реалиями. Бёрджер жестко и точно рассуждает о сексуальности и физиологичности скульптур Неизвестного, находит выразительные слова о мотивах смерти и войны как исходных для художника. Понятие «стойкости» он назначает основополагающим в его искусстве и убедительно разворачивает свою аргументацию по этому поводу в духе левого гуманизма. Рассуждать о Неизвестном в последние годы непросто, его фигура сильно мифологизирована, и книга Бёрджера подоспела как образец описания хоть и пристрастного, но свободного от льстивого мифологизма, которым проникнута сегодняшняя критика по отношению ко многим художникам.

ИОСИФ БАКШТЕЙН.
СТАТЬИ И ДИАЛОГИ.
М., Ад Маргинем Пресс, 2018

Второй за несколько лет сборник текстов Иосифа Бакштейна, одного из ключевых российских культуртрегеров, теоретика московского концептуализма, служит своего рода дополнением к его книге «Внутри картины», вышедшей три года назад. Создается впечатление, что в новое издание включены все (или большая часть) текстов, не вошедших в первый том. Как следствие, ключевых текстов Бакштейна здесь нет, собраны скорее заметки, носящие личный характер (воспоминания), и написанные по случаю (например, текст об искусстве австралийских аборигенов). В любом случае, это необходимо было сделать, чтобы подвести итог многолетней деятельности автора – все тексты бережно отобраны, отредактированы и рассортированы Александрой Шестаковой. Она же, в отличие от предыдущей книги, сделала акцент на кураторской практике Бакштейна, и вторая часть – путеводитель по выставкам, среди которых есть легендарные для нашего контекста («Исkunstvo», «Шизокитай», выставки в мужском отделении Сандуновских бань или в Бутырской тюрьме). В этом разделе тексты Бакштейна и его интервью проиллюстрированы архивными фотографиями. Даже поверхностное чтение «Статей и диалогов» задает неожиданные ракурсы и перспективы в изучении недавней истории нашего искусства. [ДИ]

SUMMARY

PROCESS

12 Previews. Museums
16 Previews. Theatre
18 These Eyes in front of My Eyes. Arina Romantsevich in conversation with Steve McCurry
22 Taste of Gothic. Evgenia Gershkovich
26 We Named All the Stars and Planets. Alexandra Rudyk in conversation with Andrey Sarabyanov

THEME: 1ST MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE FOR YOUNG ART

34 Background
35 The Unbearable Lightness of Being
36 Poetics of Imponderability. Viktor Misiano
40 Vadim Zakharov. Yelena Olikheiko
42 Arsen Savadov, Georgy Sechenko. Vladimir Levashov
44 Perejaume
45 Konstantin Zvezdochetov
46 Timur Novikov. Andrey Khlobystin
48 Enzo Cucchi
49 Andrey Roiter
51 Rob Scholte
52 Mark Tansey
53 Alexey Shulgin
54 Annette Lemieux
55 Gleb and Igor Aleynikov. Ekaterina Degot
57 Golden Oldies. Ekaterina Bobrinskaya
59 Alfredo Pirri
60 Ronald Jones
61 Ilya Piganov
62 Gunther Forg
63 Birgit Jurgenssen
64 Maria Serebryakova
65 Barbara Bloom
66 Anatoly Zhuravlev
67 Koka Ramishvili
68 Miroslav Balka
69 Inspection Medical Hermeneutics. Pavel Pepperstein
70 IRWIN
71 The Fall of the Gods. Parallel Program Artisis
72 Nikita Alexeev
74 Avdey Ter-Oganyan
77 Yuri Albert
78 German Vinogradov
80 World Champions. Boris Matrosov
81 Georgy Litichevsky
82 Mukhomor-40. Olga Turchina in conversation with Vladimir Mironenko
88 Three Leningraders Are About to Get Drunk. Bengamin Buchloh
89 It Feels Like Time Has Stopped. Sven Gundlach

DIALOGUE OF ARTS

92 Machines, Music, Hype. Sergey Guskov
96 Evil Land. Nina Bereznitsky
98 Konchalovsky's Epoch in his Studio. Irina Mak
102 Archetypes of Aggression. Nina Bereznitsky
104 Music festivals. Austria. Ekaterina Perventseva

REVIEWS

110 Kirill Garshin. Yulia Matveeva
106 Alexander Brodsky. Yulia Matveeva
118 Does Youth Persist, Even After Death? Sergey Guskov in conversation with Lucrezia Calabro Visconti
124 Tips for a Curator. Bruce Altshuler
130 Kuzma Petrov-Vodkin. On the 140th Anniversary of the Artist's Birth. Anton Uspensky
136 The age of Rembrandt and Vermeer. Masterpieces of the Leiden Collection. Marina Khaikina
140 Alexander Kutovoy. Mechanical Arm. Sergey Guskov
144 Ernst Barlach – K,the Kollwitz: Beyond the Borders of Existence. In Dialogue with their Russian Contemporaries. Pavel Gerasimenko
148 New Japan. Arina Romantsevich
150 Baltic Triennial 13. Alexander Burenkov
154 Arte Povera. A Creative Revolution. Pavel Gerasimenko
156 Liquid city. Arina Romantsevich
158 Sergey Popov's Bookshelf
160 Summary
164 Society Column
168 Artist's Cookbook. Kitchen supremacy. Alexander Shaburov

MOSCOW INTERNATIONAL YOUTH BIENNALE 1989
THEME: THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING

In the second half of the 1980s, Russian intelligentsia was in a state of euphoria. The censorship of press was loosened. The Fine Art market emerged and the ban on Western culture was abolished. The Central House of Artist hosted exhibitions of Jannis Kounellis, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, and Guenther Uecker.

In 1988, Achille Bonito Oliva, an Italian art critic, curator and theorist came to Moscow to find a venue for his exhibition which, consequently, was never held. However, his visit left a mark on Soviet art. Much change and outside influence began to populate the country. But, let's not get ahead of ourselves…

During Oliva's visit, Leonid Bazhanov, an art historian, contemporary art specialist and the founder of the creative association "The Hermitage" accompanied him as if he were his shadow. Viktor Misiano, a curator, research fellow, head of the Department of Modern Western Art at the Pushkin Museum of Fine Arts, correspondent of the international art magazine *Contemporanea* and a member of the *Flash Art* magazine editorial team was invited to interpret at a summit meeting with the Italian visitor. During the meeting, Achille Oliva suggested looking more closely at young Soviet artists' work and giving them room for artistic expression and exploration. Bazhanov cherished the idea of starting a young artists biennale and began echoing Oliva's words at whatever get-together in the

capital he attended. Pavel Vladievich Khoroshilov, a supporter of contemporary art, General Director of the All-Union Artistic Production Association named after Ye.V. Vuchetich (Exhibitions and Conservation Department of the Collection of the USSR Ministry of Culture) and later appointed director of both the Foreign Trade Company of the Soviet Union of Artists titled "Soyuzkhudozhexport" and the Union-Gallery, was among those enthused by Bazhanov's ideas. He became obsessed with the idea of an international exhibition of young artists and decided that one should be held in the Manezh Exhibition Hall. There was also support of the idea from Egor Yakovlev, the chief editor of one of the most popular and respected newspapers, *Moscow News (Moskovskie Novosti)*. He commissioned an article on the role of young artists in Soviet contemporary culture. All things were immediately approved by the powers that be and the first Soviet biennale for young artists was dated to be held the following year in June.

However, it was impossible to obtain a permission to hold it in Manezh. Instead, the Moscow House of Artist on Kuznetsky Most was chosen as a venue. Victor Misiano was invited as a curator. Pavel Vladievich Khoroshilov, who from the very beginning was to be the commissioner of the show, resigned from an executive position in the USSR Ministry of Culture. For this reason Lyuba Shaks took on the role of commissioner. At that time she was responsible for a club at the *Moscow News* newspaper office. The editorial team of the newspaper was actively involved in the media coverage of and fundraising for the show.

Main Project artists: Vadim Zakharov, Arsen Savadov and Georgy Senchenko, Perejaume, Konstantin Zvezdochetov, Timur Novikov, Enzo Cucchi, Andrey Roiter, Rob Scholte, Mark Tansey, Alexey Shulgin, Annette Lemieux, Gleb and Igor Aleynikov, The Peppers, Alfredo Pirri, Ronald Jones, Ilya Piganov, Gunther Forg, Birgit Jurgenssen, Maria Serebryakova, Barbara Bloom, Anatoly Zhuravlev, Koka Ramishvili, Miroslaw Balka, the Inspection "Medical Hermeneutics" group (Sergei Anufriev, Yuri Leiderman, Pavel Pepperstein, Vladimir Felorov), IRWIN.

THE POETICS OF WEIGHTLESSNESS

In recent times, we have been at loose ends. Connections dissolved, supports gave way. Existence was cracked by interior collapses. Its impenetrability became transparent, its perceptibility slid away from us. The purposeful process of coming into being, transformed itself into centrifugal vectors, into a fan of dispersing impulses. Meanings detached themselves from things and began to swim around in space. The stable structure reversed itself into an enchanting game in the weightlessness of floating meaning.

From a social standpoint, this period meant an identity crisis for the Soviet avant-garde. The illegality of the underground, the pathos of survival and opposition belong to the past. For those who had come out of the catacombs, the light of day meant a new and strange reality. Ideological and political pressure were superseded by cultural alienation, by a lack of artistic infrastructure, of an adequate articulation. The perspectives of adaptation vanished behind the horizon. Abruptly, borders were opened up, marking the end of previous isolation. The discovery of this world led to the recognition of mechanisms of fashion, to the capacity to manipulate the mass media market laws. The role of the "inner emigrant" became the role of the "envoy", "representative", "authorized representative", in place of asceticism of hermetical life, quick money appeared. Brotherly ties in the underground became weaker. The decaying unity gave the new module life, individuality. The collective ethic made room for competitive thinking, thinking about success, and moral entropy. The sudden inundation of information acted like a shock, clouded the view. The broadening of perspectives expressed itself in the phenomenon of the decay of time. This category of the contemporary is preserved and dispenses with all connections to the past and future. The centrifuges of the epochs allows for weightlessness to come into being, there where a facility for the integration into the international elite is located, right next to the nostalgia for mental purity in the catacombs.

The differentiation of time is the symptom of an epistemological catastrophy. It is the and of the interlinking of generations and of the wholeness of tradition. The blocked entry to the catacombs closes off access to the aesthetic of the underground. In the past, artistic "metaphysics" were sanctioned by the metaphysics of the social being and society; the poetics of undemandingness was justified by the miserableness of existence in the catacombs; and the dominant features of conceptual modes were justified by an ideologically penetrated cultural base. Now, the social being gives himself up to the power of nature, and he condemns soz-art as a tactic of permanent sublimation. The surviving "metaphysics" surrender to occultism. Stepping out of the underground actualizes criteria like professionalism and brilliant ability. The process of de-ideologization characterizes the phenomenon of conceptual classicism.

The state of weightlessness is not identical to apathy or nirvana. On the contrary, it demands the exertion of will and the mobilization of all creative powers. Ideas, running in all directions, must be concentrated on one point, and meanings must be condensed into a homogenous clod. This world floating in free space must receive connecting parts and strong supports. Yet, the world created in weightlessness is autonomous and in its own unique orbit. The meaning which gives it structure is

no longer included in the universal chain of meaning. The quality of uniqueness requires the hyperbolization of the center. In the face of weightlessness, the structural elements cling frantically to a transparent rod. The personal strategy amounts to an exactly determined complex of problems - the phenomenon. In the face of weightlessness, every creative gesture is rendered more difficult by the consciousness of its own primary cause. The formation of a new plane in the unique world becomes at the same time a return to its wellsprings, to its original basis, to its productive paradigms. The natural change of the world towards self-discovery requires simultaneously its seclusion in itself, selfreflection and self-revelation. Hence, the existence of this created world is at once impenetrable and transparent: capable of being perceived but not grasped. In the face of weightlessness, being finds refuge in the recognition of its own relativity. Being is confirmed through the confirmation of not being.

Victor Misiano

DOES YOUTH PERSIST, EVEN AFTER DEATH?

Sergey Guskov. When you studied in De Appel and worked in different institutions, you had an experience of collective curating. Do you miss it now on the biennale of young art?
Lucrezia Calabro Visconti. I enjoy very much curating in a group rather than by myself: the process of thinking about all the different aspects of a project is way more exciting and challenging when it is done in dialogue with other brains instead than in a monologic form. Still, I have to say that I think a project is never actually conceived and produced by one person alone. First of all there are the relationships with the artists and their research, which are usually my starting point to construct a project. Secondly, there is the dialogue with the other figures involved in the development of the exhibition: in the case of Abracadabra for example, the involvement of Ambra Pittoni and Paul-Flavien Enriquez-Sarano in the educational programme was a very important choice for me, in order to find interlocutors with whom to exchange ideas and with whom to build different operational perspectives on the shared themes of the biennale. Thirdly, the friends I share thoughts with, the authors who wrote the books I have been reading while constructing the show, the curators of the exhibitions I visited in my life are as well very important interlocutors of the project. It may sound naive, but I genuinely think one's project is always a sentence of a wider collective discourse, in which it is important not who said one specific thing, but rather the attempt to keep the discourse going!

S.G. What do you think about the concept of the biennale of young art? Some people criticize it as a segregation of elder artists or, vice versa, of young artists; some say that it's a commodification of artists who haven't been found yet and absorbed by market, and others suppose that this is one of the best ways to support artists who have just started their careers.
L.C.V. I think limitations can be very interesting devices when used to experiment different ways to do things and question established etiquettes. Speaking of supporting young artists – and artists in general – I think there is the need for structural support that an organisation like the biennale is not enough to provide. What the biennale offers is mainly visibility, which is an important feature of course, but shouldn't replace concrete politics aimed at building a platform for the support, funding and training of artists. Also, the range of "youth" considered by the biennale – and by most "youth-related" projects globally – goes from 18 to 35 years old. We are talking about a range of almost 20 years, in which the youngest and the oldest artists have very different needs, competencies, professionalism. This label really needs to be looked at critically, and I think what is good of the biennale project is that it raises the urgency to discuss these issues: what do we mean when we talk about "support" (i.e. how is it possible to aim to have an international reach when the politics concerning artists' fees differ so much from country to country?) and what do we mean when we talk about "youth".

S.G. If you were invited to curate a biennial of old artists (older than 60 for example), would you accept this invitation and who would you choose for your project? What could be the title for this project?
L.C.V. Well, I would accept the invitation but propose to re-schedule the biennale 50 years from now, and I would call back exactly the same artists featured in Abracadabra now, to see how their works have changed over the years! Jokes aside, your question is very much on point. I have often been questioning myself on how the 35 years old age limit – and the corollary issues related to youth, time and history that it carries with it – could be addressed as a productive tool for experimentation and research. Funnily enough, while building up the show, my thoughts kept running towards a very "old" figure, Simone Weil. In fact, the philosopher, activist and mystic died in 1943 when she was 34, therefore, technically speaking, if she applied to the open call of Abracadabra, her submission would have been legally accepted by the organisation. Does youth persist, even after death?

FRIENDS OF MMOMA

Подробную информацию
о Smart карте клуба «Друзья ММОМА»
вы можете получить
по телефону +7 (495) 690-68-70
и электронной почте
development@mmoma.ru

- Неограниченное бесплатное посещение выставок на пяти площадках ММОМА в течение года со дня покупки карты
- Скидка 10% на абонемент и разовое посещение образовательной программы Лектория
- Скидка 5% на покупки в ММОМА ART BOOK SHOP
- Скидка 5% в кафе МАРТ
- Регулярное оповещение о предстоящих событиях

ДРУЗЬЯ ММОМА

СОБЫТИЯ

Маргарита Пушкина, Мариам Неврединова, Анастасия Карнеева и Екатерина Винокурова

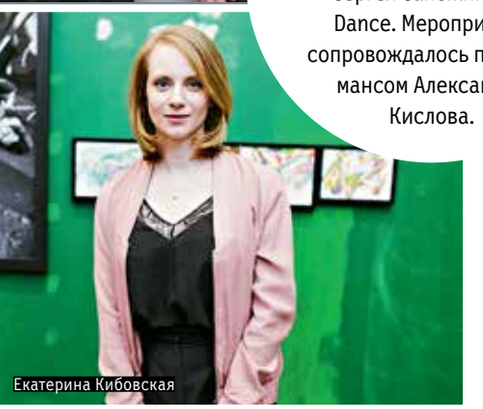
Вероника Кандаурова, Алексей Новосёлов и Алексей Масляев

DANCE WITH SOMEBODY

14 мая в ММОМА на Гоголевском, 10 открылась персональная выставка Сергея Сапожникова Dance. Мероприятие сопровождалось перформансом Александра Кислова.

Александр Кислов

Фахад Мохамед Аль-Аттыйя и Анастасия Шавлохова


Екатерина Кибовская

РЕПЕТИРУЮТ ВСЕ

25 апреля в ММОМА на Петровке, 25 открылся масштабный совместный проект трех институций: ММОМА, фонда V-A-C и Kadist Art Foundation «Генеральная репетиция».

Сергей Перов, Василий Церетели и Александр Кибовский

Зураб Церетели и Тереза Мавика

Артем Королёв

Уильям Ламберти

Владислав Лисовец

Мадина Гогова

Джабах Кахадо, Слава Филиппов, Зак и Мадина Кахадо

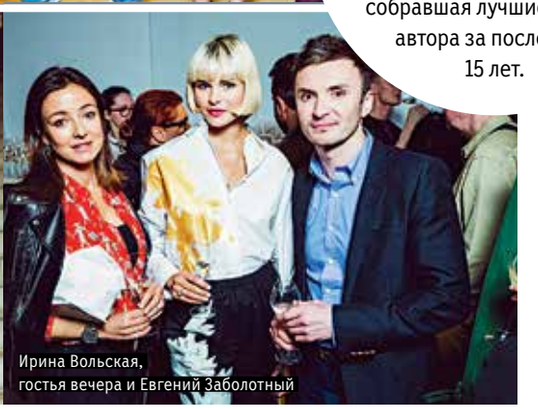
Светлана Бондарчук, Наталья Чистякова-Ионова и Слава Филиппов

ФИЛИППОВ И КОМПАНИЯ

15 мая в галерее Ruarts открылась персональная выставка известного фешн-фотографа Славы Филиппова FineCut, собравшая лучшие снимки автора за последние 15 лет.

Катрин Борисов, Рене Рейтмайер и Сара Голд

Виктория и Антон Борисевич



Ирина Вольская, гостья вечера и Евгений Заболотный

ЯПОНИЯ ПО-НОВОМУ

26 апреля в Государственной галерее на Солянке открылась выставка «Новая Япония». Что там показывают и как на это смотреть, на стр. 148.

Федор Павлов-Андреевич

Емельян Захаров и Дмитрий Ханкин

Светлана Бондарчук

Любовь Толкалина

Дарья Яструбицкая

Павел Каплевич и Алла Демидова

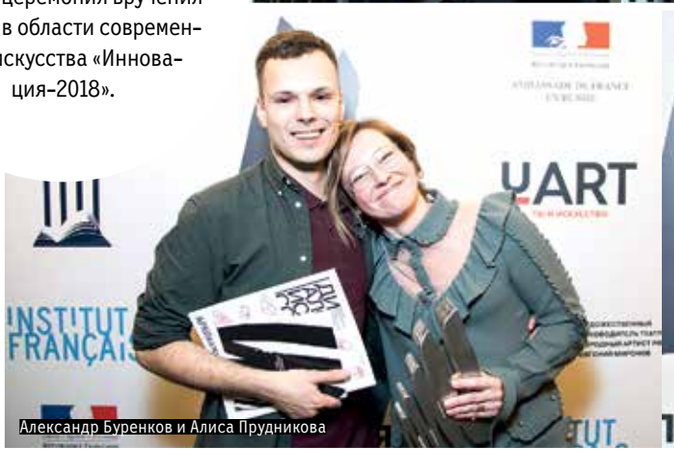
ПРЕМИЯ «ИННОВАЦИЯ»

27 апреля в Театре Наций прошла церемония вручения премии в области современного искусства «Инновация-2018».

Юлия Визгалина и Нино Решивили

Ангелина и Полина Аскери

Константин Крюков и Алина Алексеева


Александр Буренков и Алиса Прудникова

Ольга Свиблова

Станислав Кучер

Савва Савельев и Миша Мост

Изольда Ишханишвили

Юлия Чернова и Ксения Тараканова

Аннушка и Пьер Броше

Алена Долецкая

Алена Чендлер и Алексей Калабин

реклама

MOSS

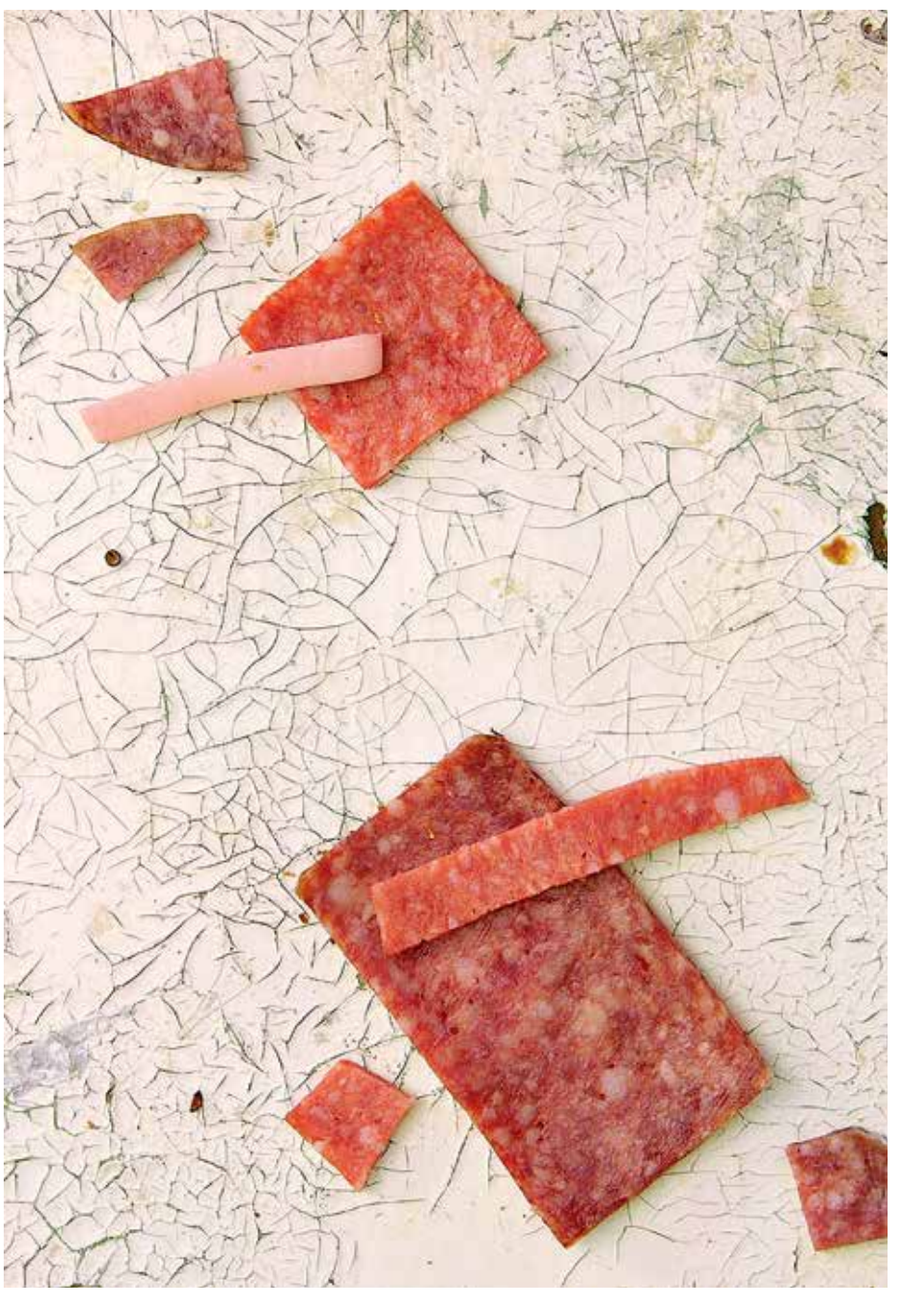
BOUTIQUE HOTEL

NOTHING BEHIND. IT ALL BEGINS NOW.*

*До этого ничего не было. Все только начинается.

Москва, Кривоколенный пер. 10, стр. 4 | moss@mosshotel.ru | www.mosshotel.ru | +7 (495) 114-55-72

КУХОННЫЙ СУПРЕМАТИЗМ



Работа получилась так: когда мы жили в СССР, думали, что у нас все плохое, а в Европе — хорошее. Как только стали ездить на зарубежные выставки-ярмарки, увидели, что художников там полно, и хочешь — не хочешь принялись анализировать, что же мы можем предложить уникального. С точки зрения технологий Голливуд было не переплюнуть, пришлось искать свои методы. Вот и придумали выставку «Тяп-ляп-арт». Расписали типологию техник, вносили в список все, что приходит на ум. Появились и произведения искусства, которые можно сделать на отдельно взятой кухне. Есть же такие барочные и современные картины из разных капуст, брокколи и устриц. Вот над этим мы и смеялись. На моей кухне стоял изумительный стол, в мелких трещинках, будто в кракелюрах. Из обрезков хлеба и колбасы мы и сделали на нем свои «картины». Какой смысл в это вкладывали, я уже и не помню. Мы же тогда вдвоем с Мизиным (Вячеслав Мизин, участник группы «Синие носы» — *ДИ*) работали. А работа вдвоем непростая: ты уже забыл, что идеи твои, а другой художник уже думает, что они его. Зачем же тогда объединились? Мы были люди взрослые, работать лень. А когда есть напарник, возникает социалистическое соревнование: я не успею сделать так, как надо мне, он сделает, как хочется ему. Мне это не нравилось, как любому художнику не нравится, что делают другие. Так и трудились, пока не наступил новый виток отношений — ругаться начали не из-за лоббирования идей, а чтобы оттянуть начало работы. [ДИ]

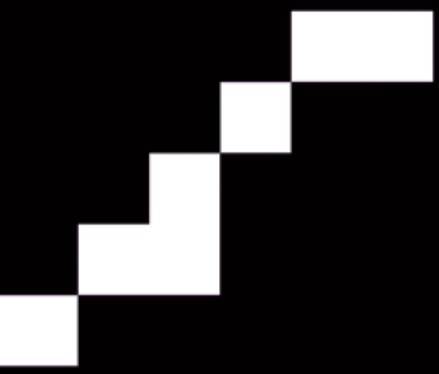
Александр Шабуров

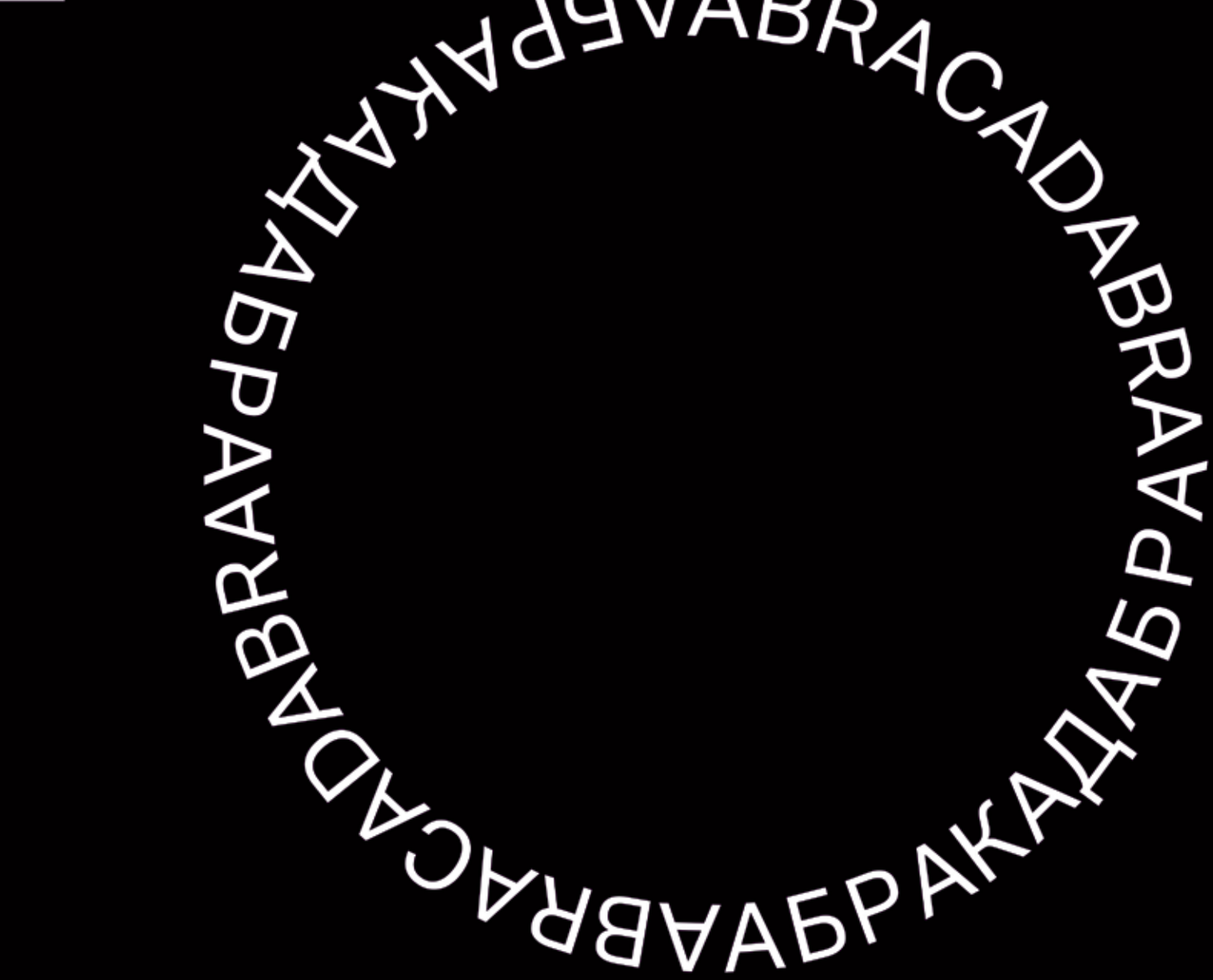
Эта и другие работы группы «Синие носы» из серии «Кухонный супрематизм» — на выставке «Искусство 2000-х» в Новой Третьяковке до 22 июля

Фото предоставлено Александром Шабуровым

6. МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА

6. MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE FOR YOUNG ART





www.youngart.ru

8 ИЮНЯ — 31 ИЮЛЯ 2018 ГОДА

Квартал «Рассвет» на Красной Пресне. Москва, Столярный переулок, д. 3, к. 1

ОРГАНИЗАТОРЫ

РОСИЗО

ГЦСИ Государственный центр современного искусства

ММОМА Московский музей современного искусства Moscow Museum of Modern Art

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПАРТНЕРЫ

НОВАТЭК

KR PROPERTIES

ЦУМ

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР РЕГИОНАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ

СИБУР

ВРЕМЯ ПОКАЗАТЬ ХАРАКТЕР.

РЕШИТЕЛЬНО НОВЫЙ BMW X4.

С удовольствием за рулем

Реклама.