ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2018
#05

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

DAEMONS
DAEMON
DAEMO
DAEM
DAE
DA
D

MACHINE
MACHIN
MACHI
MACH
MAC

D
DA
DAE
DAEM
DAEMO
DAEMON
DAEMONS
DAEMON
DAEMO
DAEM
DAE
DA
D

I
IN

T
TH
THE

IN
I

THE
TH
T

M
MA
MAC
MACH
MACHI
MACHIN
MACHINE
MACHIN
MACHI
MACH
MAC
MA
M

D
DA
DAE
DAEM
DAEMO
DAEMON
DAEMONS

MAC
MACH
MACHI
MACHIN
MACHINE

ПЕТРОВКА 25

DAEMONS IN THE MACHINE * ДЕМОНЫ В МАШИНЕ

5.10 — 11.11.18

MMOMA
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

LABORATORIA
Art & Science Foundation

реклама 0+

Образовательный центр ММОМА
ММОМА

5

Education Center

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17
Тел.: +7 495 690 6870
E-mail: edu@mmoma.ru
edu.mmoma.ru/lectures/
#лекторииммома
#mmomaedu

Лекторий
Lectures

Абонементы
на 5, 10, 20 занятий
или на год

Персональная образовательная траектория
Вы можете посещать весь курс, только интересные тематические модули или отдельные лекции

Занятия не требуют специальной подготовки
Вам не нужно сдавать никаких вступительных испытаний, чтобы стать слушателем Лектория

ОСНОВНАЯ ПРОГРАММА
— Русское искусство XX–XXI веков
— Зарубежное искусство XX–XXI веков

СПЕЦИАЛЬНЫЕ КУРСЫ
— История фотографии
— История домов моды

9 — 1
’18 ’19

ОТ РЕДАКТОРА

«Театральное дело» – документальный фильм Катерины Гордеевой и Романа Супера о Кирилле Серебреникове и деле «Седьмой студии». Разумеется, даже исключив политические, судебные и общественные стороны дела, можно было бы сосредоточиться на творчестве режиссера, но номер не об этом. Точнее, не совсем. Заголовок «Театральное дело» взят редакцией за точку, начиная с которой нам кажется правильным вести разговор о состоянии современного театра. О творческой свободе, преодолении границ конвенциональности и «постоянно меняющем очертания work-in-progress» (Дмитрий Ренанский, стр. 30). Об интеграции привычных форм современного искусства – перформанс, инсталляция, видеоарт – на сцену, об отсутствии сцены как таковой. О превращении света и звука в центральные элементы спектакля (Наталья Шагинян, стр. 56) О том, что метод перцепции в определении жанров не работает. О том, что эмансипация зрителя – движущая сила новых форм (Екатерина Васенина, стр. 72). А существующих терминов – «междисциплинарный», «синтетический», «на стыке жанров» – теперь недостаточно, и это, пожалуй, самое важное.

Переизобретение способов оценки и описания – задача коллективная, требующая времени и перезагрузки восприятия, об этом пишет в своей колонке наш проводник в мир театра Илья Кухаренко (стр. 26). Стоя двумя ногами на собственной табуретке (в случае сотрудников ДИ – соврИска), встать на чужую и не повеситься, мягко говоря, сложно. Но мы решили рискнуть. Взяли лучших мировых режиссеров, столпов современного театра, протагонистов новой эстетики, задавших высоченную планку – Гёббельса, Кастеллуччи, Макберни, Серебренникова, Лепажа, Фабра, Уилсона, Rimini Protokoll – и проследили через них самих и их работы, где, как и когда бомбануло.

Александра Рудык,
главный редактор

МУЗЕЙ СИДУРА
SIDUR MUSEUM

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

КОЛЛЕКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАДИМА СИДУРА

музыка/книжный магазин/лекции/выставки современных художников/библиотека/коворкинг/встречи/городские экскурсии

ср–вс 12:00–19:00,
вход посетителей до 18:30.
пн, вт — выходные дни.
бесплатное посещение — каждое третье воскресенье месяца

московский музей современного искусства
музей вадима сидура
москва,
новогиреевская ул., д. 37а
(метро перово, новогиреево)
8 (495) 918–51–81
mmoma.ru

mmomasidur moscowmoma mmoma

ДИ (Диалог искусств) распространяется по подписке в России и за рубежом 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. Электронная версия журнала и архив номеров на сайте www.di.mmoma.ru

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

На обложке: Алиса Йоффе.
Театральное дело. 2018. Специально для ДИ

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

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС
82688 в каталоге «Газеты. Журналы»

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 03.10.2018

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

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

стажер
Ксения Енина

перевод
Татьяна Ильина

над номером работали
Ладимира Артемова
Александр Боровский
Александр Буренков
Екатерина Васенина
Виктор Вилисов
Владимир Горлинский
Владимир Григ
Глеб Ершов
Алиса Йоффе
Илья Кухаренко
Юлия Матвеева
Иван Новиков-Двинский
Александр Пантелеев
Зинаида Пронченко
Дмитрий Ренанский
Зинаида Стародубцева
Антон Успенский
Дженда Флюид
Наталья Шаинян
Александр Шишкин-Хокусай

Фото предоставили
Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова; Международный фестиваль-школа современного искусства «Территория»; David von Becker; Studio Matias Umpierrez; Про Гельвеция. Москва; Электротеатр Станиславский; Государственный Русский музей; Галерея «Триумф»

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 Сакарельо-Церетели

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
Гоголевский, 10
Ермолаевский, 17
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

«Монитор box»
Н. Сыромятническая, 10, стр. 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

ГВЗ «Ковчег»
Немчинова, 12

Moss boutique hotel
Кривоколенный пер., 10

Brick design hotel
Мясницкая 24/7, стр. 3/4

СтандАрт отель
Страстной бул., 2

L'appartement
Кузнецкий мост, 12

Проект «Рихтер»
Пятницкая, 42

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

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

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

НИЖНИЙ НОВГОРОД

Futuro Gallery
Рождественская, 6

ЦСИ «Арсенал»
Кремль, 6

ВЛАДИВОСТОК

ЦСК «Хлебозавод»
Семеновская, 9

РОСТОВ-НА-ДОНУ

«Книжный»
Кировский пр-т, 51

ТЮМЕНЬ

«Никто не спит»
Республики, 22

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

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Министерство культуры Российской Федерации

Департамент культуры города Москвы

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР

Фонд Михаила Прохорова

12 – 13.10
20:00
Геликон-опера
зал «Стравинский»

SHOW

ПРЕМЬЕРА
ХОРЕОГРАФ — ХОФЕШ ШЕХТЕР
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КОМПАНИЯ
ХОФЕША ШЕХТЕРА
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

14 – 15.10
14.10 — 20:00
15.10 — 14:00
20:00
Театр Наций
малая сцена

ДЕТИ СОЛНЦА

ПРЕМЬЕРА
РЕЖИССЁР — ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН
КРАСНЫЙ ФАКЕЛ
РОССИЯ

16 – 17.10
20:00
Театр Наций
основная сцена

ЛЕКЦИЯ О НИЧТО

ТЕКСТ — ДЖОН КЕЙДЖ
РЕЖИССЁР И ИСПОЛНИТЕЛЬ
РОБЕРТ УИЛСОН
CHANGE PERFORMING ARTS
США, ИТАЛИЯ

20 – 21.10
20:00
Театр имени
Моссовета
сцена «Под крышей»

МОЁ ТЕЛО ВЫХОДИТ НА СВЕТ ДНЯ

АВТОР ИДЕИ, ХОРЕОГРАФ
И ИСПОЛНИТЕЛЬ — ОЛИВЬЕ ДЮБУА
КОМПАНИЯ ОЛИВЬЕ ДЮБУА
ФРАНЦИЯ
Совместно с Фестивалем BreakingWalls

12 – 13.10
20:00
Электротеатр
Станиславский
основная сцена

АНГЕЛ СМЕРТИ

МОНОСПЕКТАКЛЬ
РЕЖИССЁР — ЯН ФАБР
ТЕАТРАЛЬНАЯ КОМПАНИЯ
ТРУБЛЯЙН / ЯН ФАБР
БЕЛЬГИЯ

14.10
11:00
Электротеатр
Станиславский
малая сцена

АТЛАСНЫЙ БАШМАЧОК

ФИЛЬМ-СПЕКТАКЛЬ
РЕЖИССЁР — АНТУАН ВИТЕЗ
ТЕКСТ — ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ
ФРАНЦИЯ
При поддержке Французского института при посольстве Франции в России

19 – 21.10
19:00
Новое Пространство
Театра Наций

ДОМАШНИЕ ТАНЦЫ

РЕЖИССЁР — НИКОЛЬ САЙЛЕР
ТЕАТРАЛЬНАЯ КОМПАНИЯ
НИКОЛЬ САЙЛЕР
ШВЕЙЦАРИЯ
Совместно с Pro Helvetia
и Новым Пространством Театра Наций

23 – 24.10
20:00
Театр
«Русская песня»
основная сцена

НОВЫЕ КОРОТКИЕ ПЬЕСЫ

РЕЖИССЁР И ХОРЕОГРАФ —
ФИЛИПП ДЕКУФЛЕ
КОМПАНИЯ DCA / ФИЛИПП ДЕКУФЛЕ
ФРАНЦИЯ

13 – 24.10
Московский музей
современного
искусства
(ММОМА)
Гоголевский б., 10

МУЗЕЙ ВЫМЫСЛА I. ИМПЕРИЯ

ИНСТАЛЛЯЦИЯ-ФИЛЬМ
ХУДОЖНИК — МАТИАС УМПЬЕРРЕС
ИСПОЛНИТЕЛИ — АНХЕЛА МОЛИНА
И РОБЕР ЛЕПАЖ
СТУДИЯ МАТИАСА УМПЬЕРРЕСА
ИСПАНИЯ

16 – 21.10
14:00, 19:00
Электротеатр
Станиславский
основная сцена

ОРФИЧЕСКИЕ ИГРЫ. ПАНК-МАКРАМЕ

ПРЕМЬЕРА
НОВОПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
НА ОСНОВЕ МИФА ОБ ОРФЕЕ
ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ
РОССИЯ

19 – 20.10
20:00
Театр Наций
основная сцена

ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА

СОЗДАТЕЛИ И ИСПОЛНИТЕЛИ
САБУРО ТЭСИГАВАРА И РИХОКО САТО
КОМПАНИЯ КАРАС
ЯПОНИЯ
В рамках Года Японии в России

12–24 ОКТЯБРЯ 2018

13 – 14.10
15:00, 18:00, 21:00
Новое Пространство
Театра Наций

КРАСНОЕ КОЛЕСО

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕРИАЛ
КУРАТОР — ТАЛГАТ БАТАЛОВ
ТЕАТР НАЦИЙ
РОССИЯ

16 – 17.10
16.10 — 20:00
17.10 — 20:00
Театр Наций
малая сцена

УТОПИЯ

РЕЖИССЁР — МАРАТ ГАЦАЛОВ
ТЕАТР НАЦИЙ
РОССИЯ

TERRITORIA

XIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ-ШКОЛА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

13 – 22.10
Московский музей
современного
искусства
(ММОМА)
Гоголевский б., 10

ВИСТ / WHIST

СПЕКТАЛЬ ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ
СОЗДАТЕЛИ — ЭСТЕБАН ФУРМИ
И АОЙ НАКАМУРА
ТЕАТРАЛЬНАЯ КОМПАНИЯ АФЕ
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

16 – 18.10
16.10 — 21:00
17.10 — 21:00
18.10 — 19:00
Электротеатр
Станиславский
малая сцена

СИЯНИЕ

ПЕСНИ ЕГОРА ЛЕТОВА
РЕЖИССЁР — ФИЛИПП ГРИГОРЬЯН
ИСПОЛНИТЕЛЬ — АЛИСА ХАЗАНОВА
РОССИЯ

19 – 20.10
19.10 — 20:00
20.10 — 14:00
20:00
Театр Наций
малая сцена

17 ПЕРЕСЕЧЕНИЙ ГРАНИЦЫ

МОНОСПЕКТАКЛЬ
РЕЖИССЁР И ИСПОЛНИТЕЛЬ
ТАДЕУШ ФИЛЛИПС
LUCIDITY SUITCASE INTERCONTINENTAL
США

БИЛЕТЫ
8(495)785-54-17
TERRITORYFEST.RU
#TERRITORYFEST

Внимание! В программе возможны изменения.

Официальный партнёр — ПОЛЮС
Официальный партнёр — НОВАТЭК
Партнёр образовательной программы — СИБУР
Гастрономический партнёр Шеф-повар Дмитрий Табаков
Специальный партнёр — simple
Официальная вода — Калинов родник
Чайный партнёр — Alokozay
Кофейный партнёр — coffee MADEO
Штаб-квартира — Театр Наций
Стратегический партнёр — ММОМА
Официальный коммуникационный партнёр — L'OFFICIEL
Генеральный информационный партнёр — РОССИЯ К
Официальная радиостанция — 100.1 FM
Официальная соцсеть — VK
Информационные партнёры — The Village, Daily Art Scene, Глаголев FM, ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЦЕСС

10 Анонсы. Музеи
13 Анонсы. Театры
14 Космическое явление.
Беседа Ладимиры Артемовой и Михаила Шемякина
20 Мудборд. Под мостовой – пляж! *Алиса Йоффе*
22 Миры Анатолия Зверева.
Арина Романцевич

ТЕМА: ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО

26 На стыке жанров.
Илья Кухаренко
30 Хайнер Гёббельс, Ромео Кастеллуччи.
Дмитрий Ренанский
36 Ян Фабр.
Беседа Зинаиды Пронченко и Яна Фабра
42 Ксения Перетрухина и Владимир Раннев
46 Кирилл Серебренников
50 Между театром и лесом.
Александр Шишкин-Хокусай
54 Исследовать и очаровывать.
Беседа Ксении Ениной с молодыми режиссерами
56 Технологии без границ.
Наталья Шаинян
62 Театр вне себя.
Виктор Вилисов
66 Матиас Умпьеррес.
Беседа Натальи Шаинян и Матиаса Умпьерреса
72 Острота момента.
Екатерина Васенина

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

80 Искусство маленьких шагов.
Нина Березницкая
86 Прислоняться разрешается.
Сергей Гуськов
90 Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой.
Александр Пантелеев, Владимир Горлинский
94 Родина моя, ты сошла с ума.
Сергей Гуськов
98 Танцы со звездами.
Александр Буренков

ОБЗОРЫ

102 Вспомнить все.
Зинаида Стародубцева
110 Саша Фролова.
Юлия Матвеева
116 Художник сознания.
Александр Боровский
124 Михаил Ларионов.
Антон Успенский
130 Хранить вечно.
Виктор Вилисов
134 Где я буду.
Сергей Гуськов
138 Ирина Петракова. Спрячься тут.
Сергей Гуськов
140 Uno Moralez. О том, что помнишь, позабудь.
Дженда Флюид
142 Автор, ножницы, бумага.
Сергей Гуськов
146 Summary
150 Светская хроника
154 Поваренная книга художника. 13 комнат.
Владимир Григ

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

«МАРСЕЛЬ БРОТАРС. ПОЭЗИЯ И ОБРАЗЫ»

6+

ДО 3 ФЕВРАЛЯ 2019

Реклама

Марсель Бротарс. Господин Тэст. 1975. Механическая кукла, кресло, декорация, журнал L'Express. Декорация: четыре панели, 265 × 98 × 2 см каждая; механическая кукла: 76 × 73 × 49 см. © Estate Marcel Broodthaers

ОСЕННИЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ СЕЗОН

bauhaus imaginista
ДО 30 НОЯБРЯ

«ТКАНЬ ПРОЦВЕТАНИЯ»
ДО 27 ЯНВАРЯ 2019

АНРИ САЛА
ДО 27 ЯНВАРЯ 2019

ДАМИАН ОРТЕГА
ДО 28 ФЕВРАЛЯ 2019

МУЗЕЙ «ГАРАЖ»
В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

@GARAGEMCA

ДЕСЯТИЛЕТИЕ «ГАРАЖА»
GARAGE
10TH ANNIVERSARY

+7 (495) 645-05-20
GARAGEMCA.ORG

#МУЗЕЙГАРАЖ

АВТОРЫ

ЛАДИМИРА АРТЕМОВА
Журналист, арт-критик, представитель Музея современного искусства в Салониках.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ
Искусствовед, куратор, заведующий Отделом новейших течений Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

ВИКТОР ВИЛИСОВ
Молодой театральный критик, автор телеграм-канала и паблика «ВКонтакте» «Вилисов постдраматический», пишет для Colta, Lenta.ru, The Village и др.

ЕКАТЕРИНА ВАСЕНИНА
Исследователь современного танца, автор книг о современной хореографии и проекта dancewriter.ru.

АЛИСА ЙОФФЕ
Художница, стипендиат Фонда Иосифа Бродского, работает в технике монохромной графики. Оформила для ДИ обложку и тему номера.

ИЛЬЯ КУХАРЕНКО
Театровед, театральный критик, драматург, консультировал редакцию в работе над темой номера, к которой написал заглавную колонку.

ЮЛИЯ МАТВЕЕВА
Научный сотрудник ММОМА, хранитель фондовых коллекций, постоянный автор рубрики «Собрание ММОМА».

ДМИТРИЙ РЕНАНСКИЙ
Театровед, музыкальный критик, режиссер, куратор, неизменно занимающийся «конструированием смыслов».

ЗИНАИДА СТАРОДУБЦЕВА
Искусствовед, автор статей по истории современного русского искусства, в том числе русскому зарубежью, театру и перформансам. Старший научный сотрудник ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

НАТАЛЬЯ ШАИНЯН
Кандидат искусствоведения, заведующая отделом мемориальной экспозиции Дома-музея Марины Цветаевой.

Департамент культуры города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

Опера по прозе Юрия Мамлеева и Антона Павловича Чехова

Композитор и режиссер: Владимир Раннев
Художник: Марина Алексеева
Художник по свету: Сергей Васильев
Музыкальный руководитель: Арина Зверева

100.1 FM Серебряный дождь с 1995 года

Генеральный радиопартнер Электротеатра Станиславский

29, 30 октября. Начало в 20:00

Исполнители:
ансамбль N'Caged: Сергей Малинин, Дмитрий Матвиенко, Ольга Россини, Арина Зверева;
хор Электротеатра Станиславский: Алина Горина, Алёна Кахута, Татьяна Перевалова, Мария Меньшенина, Илона Буль, Алена Федорова, Елена Быркина

16+

Фонд поддержки и развития Электротеатра Станиславский · Диалог искусств · Республика книги музыка перспектива · Яндекс Афиша · телеканал Москва 24 · Афиша Досуг vashdosug.ru · The Village · Сине Фантом

www.electrotheatre.ru

Художник: Марина Алексеева, дизайнер: Мария Заборовская

АНОНСЫ

до 3 ноября
КАК СОХРАНИТЬ СЕКРЕТ, ИЛИ КАК СКРЫТЬ ОЧЕВИДНОЕ
NAMEGALLERY, СПб., Б. Конюшенная, 2
Анна Андржиевская высадилась на петербургской земле 10 лет назад с пермским арт-десантом (Илья Гришаев, Ася Маракулина и др.), где стала участницей группы «Север-7», совмещающей перформативные практики с графической и живописной культурой. Графику же Андржиевской населяют херувимы и престолы- или диковинные зверьки и крылатые облачка – посланники никому из ниоткуда.

до 12 ноября
ВЛАДИМИР КОНАШЕВИЧ. ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ
Русский музей, Михайловский замок, СПб., Садовая, 2
Корней Чуковский об искусстве Конашевича говорил «веселая кисть». Подтверждение веселости легко найти в многотиражных детских книгах. Кисть же «серьезную» публике являют редко. Живописные портреты и пейзажи в основном хранятся в частных коллекциях. Спешите видеть.

до 28 октября
НА ПОВЕРХНОСТИ / PAVIRŠIUJE
Галерея «Ковчег», Трубниковский пер., 22, стр. 2
Валерий Сахатов и Вигинтас Станкус полностью поглощены процессом живописания, обработкой холста, как драгоценности. А изображаемый предмет – лишь повод взяться за кисти и краски.

до 11 ноября
МАЛЫЙ ФОРМАТ БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ.
ММОМА, Ермолаевский, 17
Художники в СССР, находясь вне «генеральной линии», прибегали к малой форме как средству освобождения. Мотивация изменилась, а интерес к небольшому формату остался. На выставке работы разных поколений из собрания ММОМА.

до 13 ноября
ВСПОМИНАЯ ИГОРЯ ВУЛОХА
Галерея «Файн Арт», 4-й Сыромятнический пер., 1/8
Вулох – один из классиков абстракции и минимализма, индивидуалист, всегда держался в стороне от группировок. В 1960-е писал обесчеловеченные пейзажи, наполненные омертвевшими элементами некогда живой природы. Так пришел к беспредметной пластике, а с 1968-го начал серию белых минималистических работ «Белый Вулох», которую писал всю жизнь.

до 28 октября
ШЕДЕВРЫ ЖИВОПИСИ И ГРАВЮРЫ ЭПОХИ ЭДО
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Волхонка, 12
На выставке собраны 135 работ традиционных японских школ расцвета художественной культуры 1603–1868 годов. Среди них – самая влиятельная и строгая живопись школы Кано. Гравюры *Укиё-э*, повлиявшие на многих западных художников XIX века. Вертикальные свитки *какэмоно*, горизонтальные *эмакимоно* и многое другое.

до 11 ноября
КОСМИЗМ ЛЕОНИДА ТИШКОВА
Галерея «Беляево», Профсоюзная, 100
Леонид Тишков не раз обращался в творчестве к фигурам Хлебникова, Циолковского, Малевича, Фёдорова. Художник ведет постоянный диалог с титанами прошлого, при помощи макарон, сахара, ветоши и прочих материалов.

до 15 ноября
МОЛОДЫЕ, НО НЕ СЛОМЛЕННЫЕ
ВДНХ, павильон № 34 «Космос», пр. Мира, 119, стр. 32
Вера Баркалова и Екатерина Коваленко, победительницы третьего сезона проекта «Взлет», отправились за границу смотреть европейское искусство. Все перипетии путешествия документировали. Плакаты, наклейки, фотоальбомы, видео и скульптура, собранные в инсталляцию, должны передавать ощущения авторов от поездки.

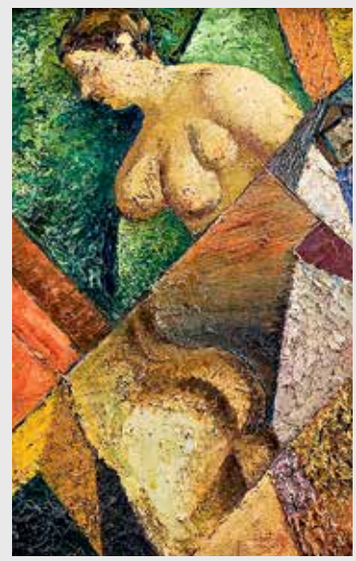
до 18 ноября
ВЫ СМОТРИТЕ НА ТО, ЧЕГО НИКОГДА НЕ БЫЛО
МАММ, Остоженка, 16
Пойю и Анита Заблудович – из самых авторитетных меценатов Европы. В Москву привезли произведения 14 художников из их собрания, среди которых Синди Шерман, Кристофер Уильямс, Ричард Принс, Андреас Гурски, Джефф Уолл, Томас Руфф, Вольфганг Тильманс и другие.

до 30 декабря
ЖЕНЩИНЫ И РЕВОЛЮЦИЯ
Музей политической истории России. СПб., Куйбышева, 2–4
Отечественный феминизм зародился в начале XX века. В России суфражистки, как и европейские соратницы, боролись за избирательное право, возможность получать высшее образование и участвовать в политической жизни. Этапы этого пути проиллюстрированы документами, предметами гардероба, личными вещами и фотографиями.

до 27 января 2019
ДАВИД БУРЛЮК. СЛОВО МНЕ!
Музей русского импрессионизма, Ленинградский пр., 15, стр. 11
«Отец русского футуризма», один из лидеров «будетлян», создатель литературного объединения «Гилея» и автор манифеста «Пощечина общественному вкусу». Его имя стало нарицательным, появился даже глагол «бурлюкать». Выставка расширяет этот образ и представляет Бурлюка-живописца, графика, поэта и критика.

до 24 ноября
ПОД ПОКРОВОМ РЕАЛЬНОСТИ
Галерея Марины Гисич, СПб., наб. реки Фонтанки, 121
Пять художников из Венгрии, Чехии, Молдовы, Испании и России работают с фигуративной и абстрактной живописью. Живопись для каждого из них – инструмент познания миров, реальных и иллюзорных.

до 16 января 2019
ОТ BOZZETTO ДО CAPRICCIO
Фонд In Artibus, Пречистенская наб., 17
Инна Баженова радует графикой старых мастеров из своей коллекции: Франческо Пармиджанино, Доменико Тинторетто, Паоло Веронезе, Лука Камбьязо, Сальвадор Роза, братья Караччи, отец и сын Тьеполо.



до 25 ноября
НАТАЛИЯ ТУРНОВА. БЕЗМОЛВСТВУЮЩИЕ
Новая Третьяковка, Крымский Вал, 10
Персональных выставок Турновой не было давно. Это повод разобраться, как соотносится название с позицией автора, почему ее личное безмолвие так затянулось.

до 27 января 2019
АНРИ САЛА. THE LAST RESORT
МСИ «Гараж», Крымский Вал, 9, стр. 32
Подзаголовок проекта – «концерт для кларнета с оркестром ля мажор Моцарта как зеркало колониальной политики цивилизации Запада». В атриуме «Гаража» концерт «исполняет» инсталляция из 38 барабанов, приводимая в движение вибрацией динамиков. Художник трансформировал ритм музыки Моцарта, основываясь на описаниях ритмов ветра из дневника Джеймса Белла, эмигрировавшего в 1838 году в Австралию.

до 12 апреля 2019
СТЕКЛО, КОТОРЫМ ЛЮБОВАЛИСЬ
Государственный Эрмитаж, СПб., Дворцовая площадь, 2
Венецианское стекло, немецкие стопы, вазы, мозаичные картины из собрания Эрмитажа, показанные вместе, наглядно иллюстрируют этапы эволюции стеклоделия и несказанно радуют глаз.

12 октября – 31 октября
ВИДЕОЗАПИСЬ ПЕРЕДАЕТСЯ В ПРАВООХРАНИТЕЛЬНЫЕ ОРГАНЫ
ЦТИ «Фабрика», Переведеновский пер., 18
Проект Дениса Мустафина – сказка о тотальном контроле, где высшая сила сливается с человеком. В бесконечной пустоте, в которой нет барьеров и границ, существует навсегда заключенный в ней человек. Он странствует один на один со своим одиночеством… Но не может скрыться от взгляда сверху.

23 октября – 8 декабря
ЗА ПРЕДЕЛАМИ
Галерея pop/off/art, 4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
Ольга и Олег Татаринцевы работают с исторической памятью, фокусируют внимание на таких понятиях, как несвобода и несправедливость. Размышляя о возможности гения преодолевать физические ограничения и вступать в диалог с обществом с помощью литературных произведений, художники переосмысливают тексты Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Хармса, Шаламова, Бродского, Даниэля и других.

13 ноября – 16 декабря
БЕРГМАН. МЕТАМОРФОЗЫ
Галерея на Солянке, Солянка 1/2
Аллегория, деконструкция нарратива, предельная образная символичность, присущая киноязыку Бергмана, предстанут во всевозможных вариациях в работах Кристины Лукас, Наташи Данберг, Алены Терешко, Корины Шнит, Виктора Алимпиева, группы «Нежные бабы».

12 октября – 11 ноября
ПРЕДВКУШЕНИЕ ПОСЛЕВКУСИЯ
ММОМА, Петровка, 25
Фестиваль, приуроченный к 260-летию дома CINZANO – отличный способ бороться с осенней депрессией. Выставка (куратор Андрей Логвин) расскажет историю этого известного дома, оказавшего влияние на дизайн и стиль жизни. Композитор Алексей Коханов обещает звуковой перформанс, а Дмитрий Озерков интересную лекцию об итальянском искусстве.

8 ноября – 2 декабря
КАТЯ КОВАЛЕВА. МАРШРУТЫ ПАМЯТИ
ММОМА, Гоголевский, 10/2
На выставке Ковалевой собраны произведения живописи, рисунки и коллажи, объекты и артефакты с конца 1980-х до проектов последних лет. Сотрудникам редакции особенно нравится графика, похожая на эскизы театральных декораций.

14 ноября – 13 декабря
ЛЮБОВЬ К СЕБЕ СРЕДИ РУИН
Музей архитектуры им. А.В. Щусева, Воздвиженка, 5/25
«Руина» – особое выставочное пространство. Она стала для Александры Паперно отправной точкой и центральным сюжетом, вокруг которого развивается выставка. Это символ концентрированного прошлого, меланхолии и тоски по «золотому веку».

1 ноября – 9 декабря
ЭТО СВОДИТ МЕНЯ С УМА
ММОМА / Музей В. Сидура, Новогиреевская, 37 А
Выставка в рамках программы поддержки молодого искусства «Дебют» школы «Свободные мастерские» при ММОМА. Художники рассказывают о ситуациях, выбивающихся из привычного ритма и сводящих с ума.

8 ноября – январь 2019
КОГДА ИСКУССТВО СТАНОВИТСЯ ЧАСТЬЮ ЛАНДШАФТА. ГЛАВА 2. *Музей-мастерская С.Т. Коненкова, Тверской бул., 28*
Антуфьев как «мифотворец» создает новый пластический язык, объединяющий архаику, народное искусство, выстраивает собственную историю, в центре которой Анна Павлова, Владимир Набоков, русский космизм или вымышленные существа. На этот раз его керамические творения вторгнутся прямо в экспозицию музея Коненкова. Совместный проект ММОМА и Artwin Gallery.

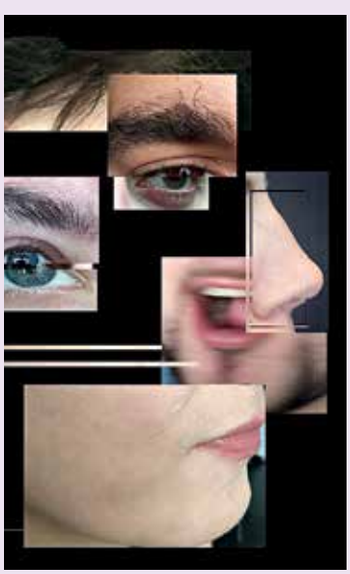
26 ноября – 10 февраля 2019
ЖАК ЛИПШИЦ
ММОМА, Петровка, 25
Первая в России крупная персональная выставка скульптора Жака Липшица. Абрам Эфрос назвал его работы «доминирующим пунктом русского внедрения» в западное искусство. Проект организован совместно с галереей Marlborough. Пропустить нельзя.

АНОНСЫ ТЕАТР

28 октября
ИДИОТЫ
Режиссер Кирилл Серебренников, Гоголь-центр, Казакова, 8
Спектакль сделан по мотивам одноименного фильма Ларса фон Триера. Действие переносится в современную Москву, где герои ищут и анализируют своих внутренних «идиотов».

25 ноября
КАНДИД
Режиссер-постановщик Алексей Франдетти, Большой театр, Театральная площадь, 1
Спектакль поставлен к 100-летию со дня рождения Леонарда Бернстайна. Это своего рода оммаж легким музыкальным жанрам Старого Света – комической опере и оперетте.

30, 31 октября, 1 ноября
ТРАНСКРИПЦИЯ ОШИБКИ
Режиссеры: Изабель Кранабеттер, Александр Чернышков Композитор Александр Чернышков, Электротеатр Станиславский, Тверская, 12
Мутирующий спектакль, который каждый раз переписывается – под исполнителей и локальную культурную среду. Это одновременно музыкальный театр-опера и стэндап, эксцентрическая импровизация. Семь супергероев создают ситуации, выходящие за рамки привычной логики.

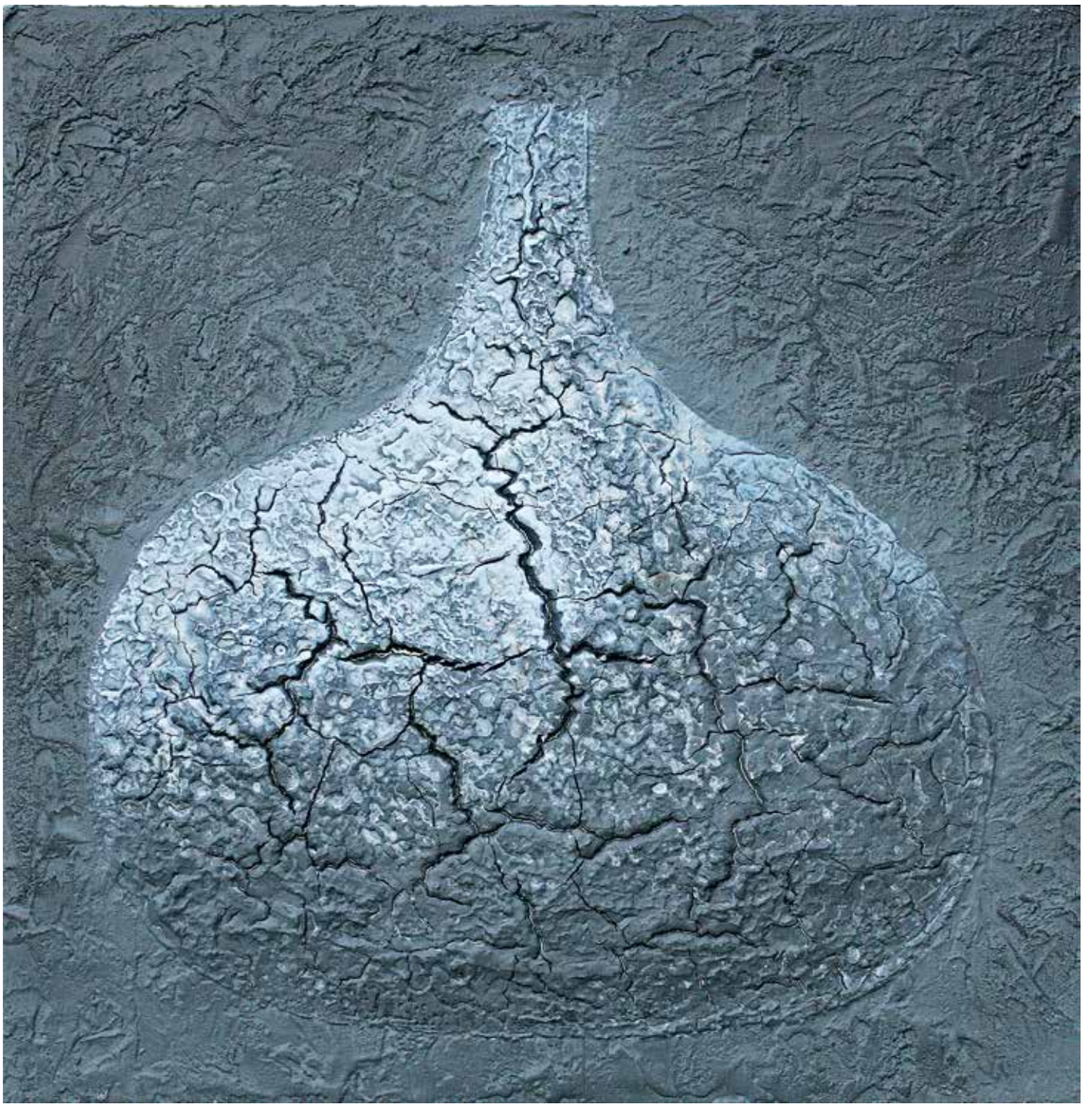


21– 23 ноября
ПАРАСОМНИИ
Композитор Дмитрий Курляндский, режиссер и художник Вера Мартынов, Электротеатр Станиславский, Тверская, 12
Жанр действа имеет все признаки мюзикла: номерную структуру, музыкально-драматические эпизоды, хореографию. Звучит электроника, близкая клубной культуре, и песни-аллюзии на советские. Проект – размышление о единовременности пространства памяти, где далекое и близкое сплетается в один узор.

22 ноября
ТЕЛЛУРИЯ
Режиссер Константин Богомолов, Театр на Таганке, Земляной Вал, 76/21
Константин Богомолов любит работать с текстами Сорокина. На этот раз зрителей ждет погружение в наше средневековое будущее, малоприятное и малопригодное для нормальной жизни. Но другого будущего мы не смогли построить.

5 и 6 декабря
СОЛЬ ЗЕМЛИ
Режиссер Цви Саар, Театр Наций, Петровский пер., 3
Куклы и тысяча фунтов соли. Спектакль-путешествие о расстояниях, которые люди готовы преодолеть в борьбе за свою свободу. Инакомыслящий герой – безликая и безымянная кукла – бежит по бумажным улицам и соляным степям прочь от войны к последнему прибежищу.

7–9 и 13–16 декабря
БЕЛЫЙ КРОЛИК
КРАСНЫЙ КРОЛИК
Драматурги Дэниель Брукс и Росс Мэнсонрр, КАРО 11 Октябрь Новый Арбат, 24
Спектакль без режиссера, репетиций, декораций. Каждый показ уникален, зависит от интерпретации перформером текста. В спектакле уже участвовали Вупи Голдберг, Стивен Фрай, Джон Хёрт, Майкл Шеннон. Каждый из них впервые увидел пьесу, оказавшись на сцене. Участники московского проекта еще не объявлены.



КОСМИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

Мастер гротеска и других преувеличений художник Михаил Шемякин рассказал о загадках русского народа, борьбе за язык и прорывном будущем русского искусства.

Интервью: Ладимира Артемова

Ладимира Артемова: Михаил, октябрьский номер журнала посвящен современному театру. Вы получили премии «Золотой софит», «Золотую маску», приз «Балтика». Как вы – художник и скульптор – занялись постановками?
Михаил Шемякин: Я не театральный деятель, хотя у меня мама актриса, окончила Ленинградский театральный институт, снималась в кино. И конечно, с юных лет я сталкивался с театральными действами, которыми она руководила. Потом был кукольный театр, где она работала после возвращения из Германии. Я влюбился в этот мир, фантастический и гротескный, делал куклы и реквизит, но никогда не думал, что займусь постановками, тем более балета. Первым меня уговорил Валерий Гергиев, предложив сделать новую версию Щелкунчика. Эта работа длилась два года, и конечно, она меня поглощала, потому что нужно было вытащить этот спектакль из детского утренника. И вот с той поры я восемь лет проработал с Мариинским театром.
Я написал либретто «Волшебный орех», музыку к которому сочинил С.М. Слонимский; сделал новую версию балета Стравинского «Весна священная» и создал костюмы и декорации к балетам «Кроткая» и «Метафизический балет» с замечательной хореографией Донвены Пандурски. Что мною движет? Я просто соглашаюсь на те постановки, которые мне действительно интересны. Для Литовского театра оперы и балета работал над «Коппелией», придумал новое либретто и новую постановку, мы осуществили ее вместе с хореографом Кириллом Симоновым. В Вильнюсе замечательный театр и прекрасная труппа. Я сделал настоящего «Песочного человека», а не водевиль, к которому привыкла публика за десятилетия. Я связан не только с балетом; есть такой спектакль-импровизация – «Один день из жизни Михаила Шемякина в Нью-Йорке с его друзьями и не друзьями». Эта пьеса поставлена в театре Стаса Намина и называется «Нью-Йорк 80. Мы». В ноябре, когда у меня будет проходить выставка в Московском музее современного искусства, она будет представлена.

ЛА: Выставка будет ретроспективная? Какой период творчества покроет?
МШ: Будут работы даже русского периода, сделанные до моего ареста и изгнания из Советского Союза – ранние абстракции 1958 года. Также будут совершенно новые, малоизвестные работы. Я не выставлялся в Москве более 20 лет! За исключением показа графики, связанной с балетом или книгой о Высоцком. Надеюсь, это будет любопытно. Также хочу показать работы моих студентов. Я много лет являюсь профессором академии Штиглица в Петербурге, веду группу учеников, которых сейчас перевез из Воронежа, где раньше преподавал. Так что через два года мои птенцы будут защищать диплом. Они у меня каждый год здесь во Франции проходят специальную программу. Я готовлю художников, которые, надеюсь, будут выступать на международной арене.

ЛА: По каким критериям вы набираете студентов для обучения?
МШ: Прежде всего, они сдают психологические тесты. Рассказывают, что для них искусство. И если молодой художник отвечает, что он мечтает о выставках, хочет покорять мир и прочее, я даже не рассматриваю его работы. Обычно говорю: это туда, к Никасам Сафроновым, в ту область, так сказать. Там научат тусоваться, зарабатывать деньги. А у нас профессия очень тяжелая, мало кому нужная. Они выходят на этот путь, который может принести большие разочарования, только после серьезных бесед со мной. Чем дальше вы идете вперед, тем больше опережаете свое время, тем менее вы понимаемы публикой. Тем меньше нужны. А какая награда? Нет денег, нет признания. Самая высокая награда для художника – творчество. Муки творчества. То, что не покупается. Если вас это интересует, и вы не можете жить без того, чтобы рисовать, то милости просим, тогда я начинаю уже рассматривать работы.

ЛА: Готова ли ваша книга «Загадки русского народа», над которой вы несколько лет работаете?
МШ: Еще нет. Я буду показывать оригинальные работы из нее и другой, тоже не готовой пока книги «Русские народные говоры», которой я занимаюсь несколько лет и мечтаю о том же, о чем мечтал Александр Солженицын, который выпустил первый словарь забытых слов, словарь говоров. Он считал, что эти слова могут снова войти в обиход русского языка. Мы теряем русский язык не по дням, а по часам, поэтому я связан в этой работе с институтом изучения диалектов в Санкт-Петербурге. Вступительную статью пишет один из крупнейших исследователей в данной области Леонид Леонидович Касаткин, которому исполнилось 90 лет, 60 из них он посвятил обозначенной теме

и продолжает работать и писать удивительные вещи. Так что там будет два русских проекта. Очень важных не только для меня, но и для России. «Загадки русского народа» показывают уникальность мышления русского мужика, которого презирали в свое время, недооценивали, а на самом деле русский язык, диалекты – это было явление, с моей точки зрения, космическое, метафизическое. Именно поэтому я активно многие годы занимаюсь воскрешением русского языка и истории, которую сегодня искажают, как вы знаете. Выясняется, что при царской власти был рай, и каким-то образом случилась революция как большое несчастье. А сколько принесла революция прогресса! Например, у меня в кармане постоянно томик Бродского – одного из самых больших поэтов XX века, а не случись революции, наверное, я ходил бы в сапогах, сшитых Иосифом (смеется).

ЛА: Вы считаете народное творчество искусством?
МШ: Я 12 лет провел в музее этнографии в Петербурге, изучая горшки, орнаменты, одежду, русские народные картинки. Когда у меня спрашивают, кто мои учителя, всех я не могу назвать, поскольку их имена не записаны.

ЛА: А что вы считаете ремеслом?
МШ: Большой профессионализм. Мы все должны быть, прежде всего, ремесленниками. Мы перестаем понимать, что такое рисунок, цвет и гармония. Сегодня все перевернуто с ног на голову. Сегодня не выбирают талантливого художника, а объявляют, потому что всем руководит художественная мафия, которой дела до искусства нет. На этом так называемом актуальном искусстве на Западе давно этой мафией делаются миллиарды.

Я верю в особый путь России. Считаю, что только в России может произойти новый космический взрыв в изобразительном искусстве, и надеюсь, мы будем первые, кто начнет «собирать камни».

ЛА: Возвращаясь к Бродскому. Что для вас важнее – текст или визуальный образ? Вы же так и не смогли проиллюстрировать его поэзию...
МШ: Бродский – колоссальная философская мысль, заключенная в совершенную поэтическую форму. Но философскую мысль или немыслимую игру образов перевести в графическое изображение зачастую невозможно. Как перевести в рисунок вот этот отрывок из «Римских элегий»: «Жалюзи в час заката подобны рыбе, / перепутавшей чешую и остов»? Можно в духе Дали создать какую-то безумную картинку, но она будет не расшифровывать текст, а отвлекать от него.

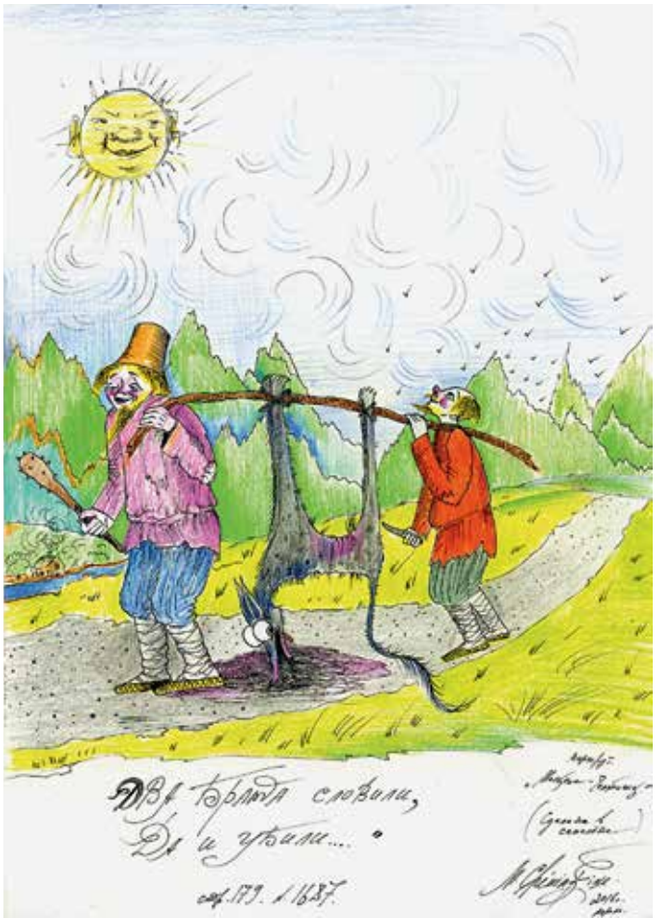
ЛА: Для вас иллюстрация текста – всегда расшифровка?
МШ: Своеобразная, да. Или хотя бы одновременное звучание. В оформленной мною книге Дмитрия Бобышева «Бестиарий» можно проследить «образ». В его произведении есть поэтическое изображение муравья, слона, носорога. Я сделал довольно сложные графические «расшифровки». Целый год трудился над десятью станковыми листами к книге стихов В. Гафта, выпущенной к его юбилею. В стихотворной форме Гафт повествует о своей жизни, которую он разделил на периоды. И мне нужно было отобразить каждый из них в десяти графических листах.

Мы теряем не по дням, а по часам то великое, что было у нас в книжной иллюстрации: Конашевич, Лебедев, Кравченко. У нас была замечательная школа книжной графики! Тот же Кабаков, от чего он сейчас открещивается. Он был один из самых блестящих книжных иллюстраторов, который исходил из линии Конашевича. И вот когда Конашевич умер, Кабакова попросили закончить его книгу, потому что стиль совпадал. У меня есть эта редчайшая книга детской поэзии, где Конашевич и Кабаков.

На сегодняшний день, если обратиться к книжной иллюстрации, узрим сильное обнищание в талантах. Недавно я приобрел книги, оформленные Геннадием Спириным. Иллюстрации очень интересны, талантливы, мастеровиты, но резко отличны от традиционного книжного оформления. Получается, что книги проиллюстрированы картинами.

ЛА: Вы в своих интервью часто нападаете на концептуальных и актуальных художников…
МШ: Я не нападаю. Я, наверное, лучше любого искусствоведа знаю, что творится в современном искусстве, потому что постоянно держу руку на пульсе. Исследую психологию человека через искусство, и поэтому даже все странности и нелепости, которые возникают в современном искусстве, меня как аналитика только радуют. Не делайте из меня прожженного академика, который говорит, что существует только Энгр и Давид, а все остальное ерунда!

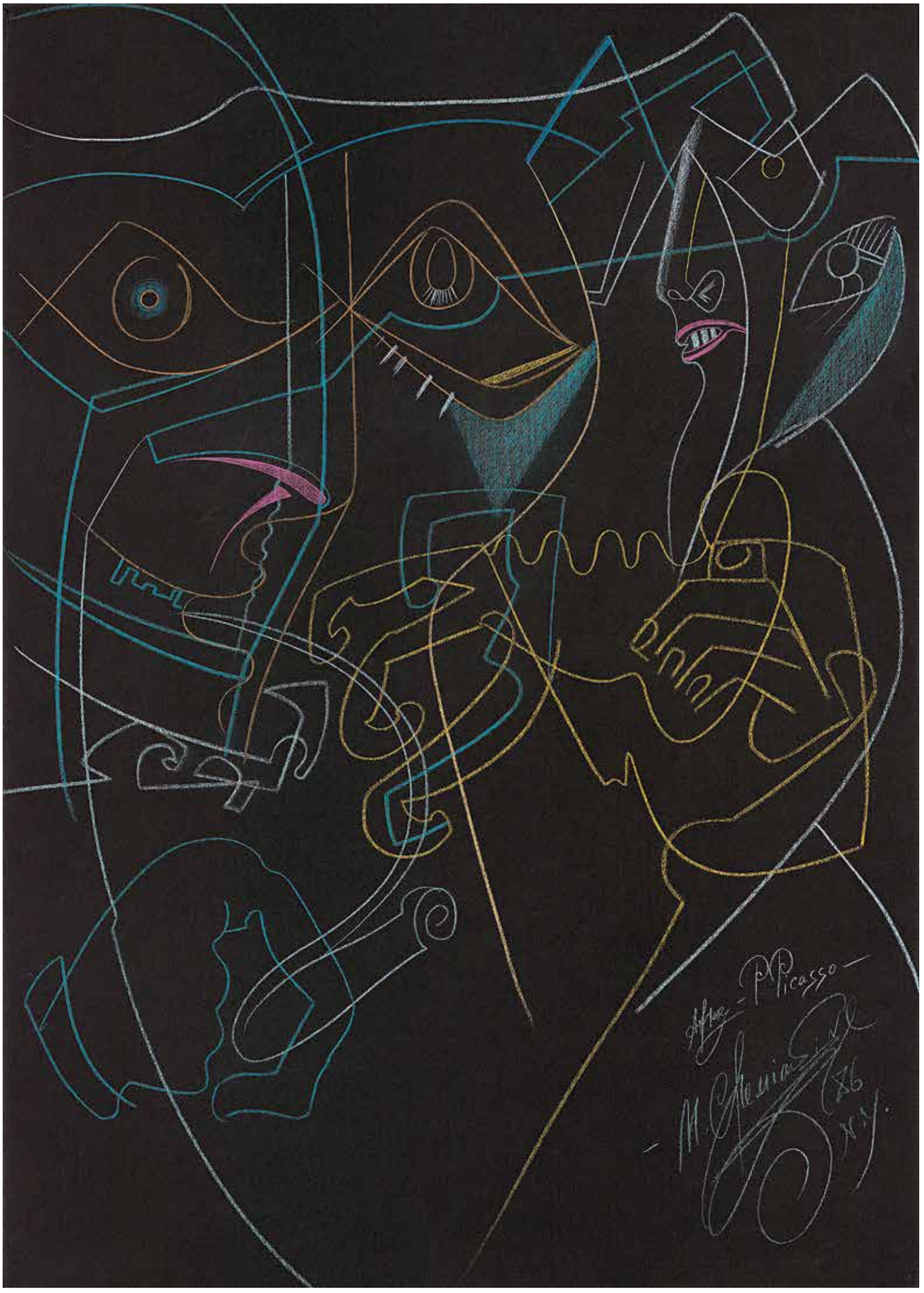
ЛА: Хорошо, скажем так, вы относитесь критично



^
Михаил
Шемякин.
Из серии
«Коконы
и бутылки»

>
Загадки рус-
ского народа

v
After Picasso.
1986. Бумага,
пастель.
Собрание
ММОМА


P Picasso

к актуальному и концептуальному искусству, но в то же время говорите, что должен быть музей Ильи Кабакова. А ведь он считается патриархом московского концептуализма. В чем причина такого противоречия?
МШ: Илья – гениальный художник. Прежде всего. И к чему бы он ни прикоснулся, даже к старым носкам, все превращается в искусство. Трудновато поставить с ним в один ряд кого-то из концептуалистов, ну разве что замечательных Чуйкова, Орлова, Гороховского. Кабаков с блеском окончил академию. Владеет рисунком, великолепный колорист. Взять Пивоварова и Кабакова. Пивоваров – бледная тень отца Гамлета. Вроде похоже, но посмотреть – у Ильи каждая линия живая. Пивоваров мертвоват. Уже не говоря о других концептуалистах. И еще, конечно, существует грандиозная фигура Эрика Булатова. Так что я не против концептуализма, я против бездарей, которые снижают уровень интереснейшего течения в искусстве. Могу отметить, что в России много талантливых концептуалистов.

Я посылаю свою супругу Сару, американку, на разные ярмарки, где она разыгрывает из себя коллекционерку. Вот она видит инсталляцию: стол 3 метра, на нем навален мусор. Она спрашивает: если я покупаю за 150 тысяч евро эту инсталляцию, как ее перевезти домой? Где-то лежит веточка, скомканная газета, где-то кусочек тряпочки. Ей отвечают: приедет специальный ассистент и по фотографиям восстановит. Ну вы понимаете, есть разница: где Кабаков и где все вот это! И когда я иду мимо сотен таких «столов», на которых чего только не навалено молодыми концептуалистами, конечно, ничего хорошего увидеть не могу.

Вообще, мне кажется, сегодняшнее актуальное искусство – те самые разбросанные камни, которые со временем кто-то соберет. Опять же, я настаиваю на российской площадке, именно здесь это должно случиться. Мы обретаем феноменальную свободу. А если мы этой свободой начнем пользоваться в законах гармонии, в законах разумного бытия искусства – значит можно создать нечто новое.

ЛА: Как вы определяете свой стиль в изобразительном искусстве?
МШ: Да никак не определяю. Просто стараюсь что-то делать на уровне серьезного рисунка, на уровне хорошего колорита и на уровне нормального мышления. Прежде всего, если я что-то делаю, должен себя спросить – зачем я это делаю и нужно ли это тебе, Миша Шемякин? А все остальное – приложение к газете «Гудок». Ищу что-то новое, поскольку всегда недоволен сделанным. Ищу новые технологии. Вы знаете, в Америке существовала Ashcan School – школа мусорного бачка. Я считаю себя ярким завершителем этого направления, поскольку занимаюсь материалом, предназначенным для мусорного бачка, но еще не убранным дворниками. Я фотографирую этот мусор, распечатываю на офортной бумаге, затем при помощи акрила и пастели обрисовываю образ, причудившийся мне в обрывке газеты или растоптанной бумажной салфетке. Эта серия называется «Тротуары Парижа». Представлю также довольно интересную, на мой взгляд, новую технику цветоконструктора. Это из области абстрактного искусства и преподавания – теория цвета, ритма, линия и прочее. Сейчас я занимаюсь патентом, и на выставке вы увидите эти конструкторы. Вообще, выставляюсь довольно редко. Я, как Олег Целков; мы такие волки-одиночки, сидим у себя в лесу и что-то вытворяем.

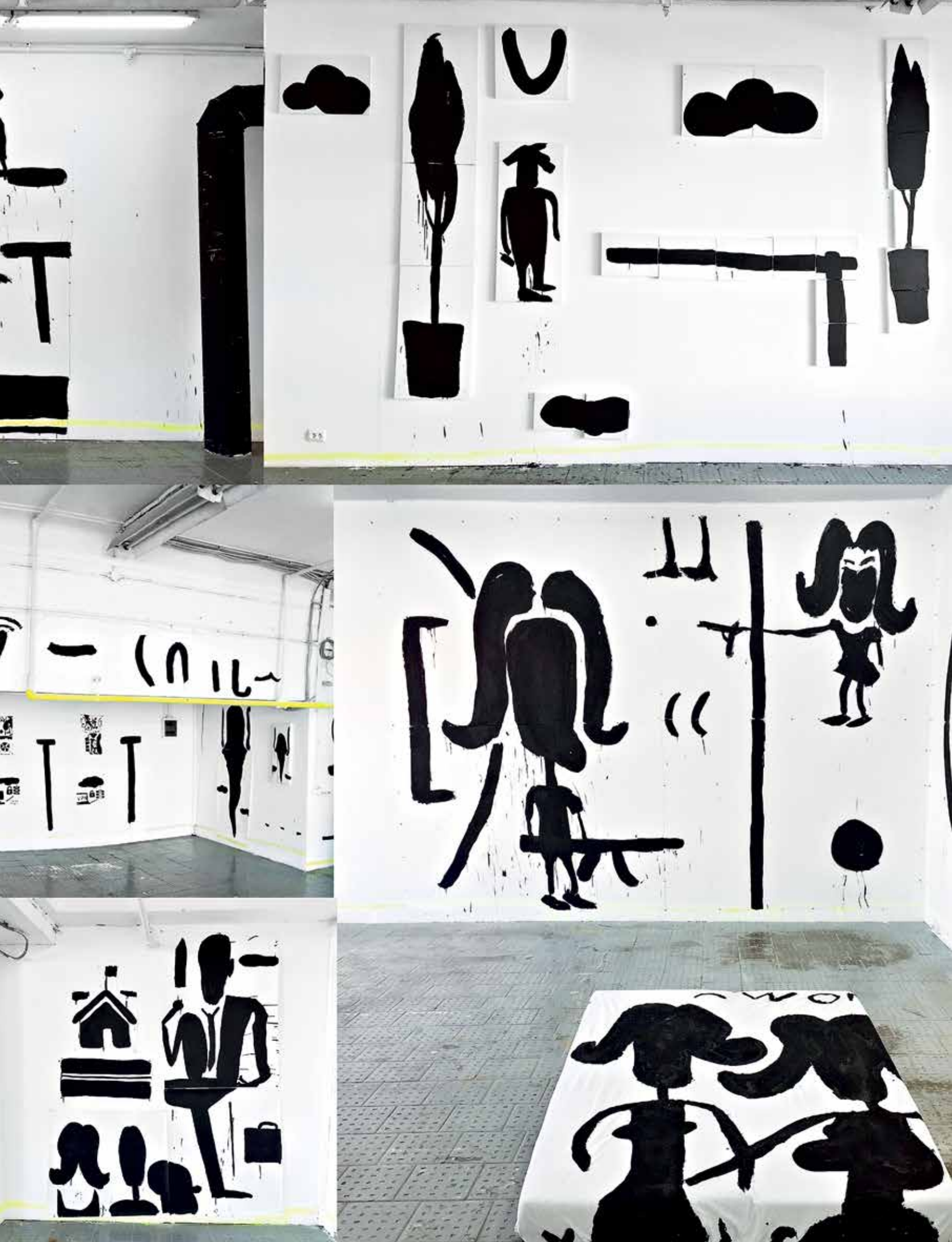
ЛА: Есть ли у вас мечта?
МШ: Начиная с Манилова, все мы мечтатели, строители воздушных замков. Меня когда-то выгнали из страны, дав в КГБ 50 долларов с условием ничего с собой не брать. Фактически, я должен был быть приговорен к расстрелу по 64-й статье УК РСФСР – измена родине. Часть 5-го отдела (5-е Управление КГБ, отдел контрразведывательной работы по борьбе с акциями идеологической диверсии на территории страны. – *ДИ*) решила меня спасти, потому что среди них был коллекционер моих работ, и меня просто выслали. Но на условиях, как у расстрелянного. Человек исчезает, и все. Так я попал на Запад. Все, что я там заработал, вкладывал в библиотеку и исследования. Теперь веду переговоры с правительством и мечтаю, чтобы мое дело стало достоянием России и не было разворовано. [ДИ]

Метафизическая мастерская Михаила Шемякина
ММОМА, Гоголевский, 10,
21 ноября 2018 – 27 января 2019

ПОД МОСТОВОЙ – ПЛЯЖ!

Для тех, кто не успел в августе на трехдневную выставку в мастерской Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина, рассказываю.
В моих живописных инсталляциях рисунки, как развернутые скульптуры, заполняют все выставочное пространство, стремясь выйти за его пределы. Черные фигуры выступают на белых поверхностях, как музыканты на сцене. Изображение переходит с одного носителя на другой. Зрители оказываются внутри нарисованной ситуации, становясь участниками панорамы событий.

Алиса Йоффе



МИРЫ АНАТОЛИЯ ЗВЕРЕВА

Как создать частный музей одного художника и не закрыться через год, объясняют меценат, коллекционер Наталия Опалева и искусствовед, куратор Полина Лобачевская.

Текст: Арина Романцевич

Совершенно не ясно, сколько должно пройти времени со смерти художника, чтобы открыть в его честь настоящий музей. С другой стороны, в России именные музеи открывают и при жизни, и временные дистанции могут быть банальной условностью. Как бы то ни было, в 2015 году Наталия Опалева и Полина Лобачевская торжественно распахнули двери небольшого особняка на Тверской-Ямской, который вот уже пять лет известен любителям искусства как Музей AZ (Анатолия Зверева).

Анатолий Зверев (1831–1986) – невероятно одаренный рисовальщик (его работами восхищались Пикассо и Сикейрос!), был исключен из Московского областного художественного училища памяти 1905 года за анархическое поведение. С художниками такое случается. Но тут случай особый. Поведение Зверева – один из опорных столпов мифа о нем, воспоминания о котором до сих пор передаются из уст в уста очевидцами. Плодовитый и стремительный автор, он раздаривал свои рисунки направо и налево, что обеспечило его коллекционеров и собирателей обширным наследием, но и создало проблему. Даже две. Первая: на рынке искусства Зверева бессовестно подделывают.

^
Вид экспозиции выставки «ЗВЕРЕВ – GALA»

>
Анатолий Зверев. Автопортрет с сигаретой. 1956. Бумага, масло. Собрание Музея AZ

Опалевой и Лобачевской в решении этого вопроса помогают собственная насмотренность, экспертное мнение искусствоведа Андрея Сарабьянова и коллекционера Алики Костаки, которая, кстати, преподнесла в дар музею завидное количество произведений. Вторая: создание музея художника, для которого сам акт творения – часть искусства, эстетики и художественной славы – сверхзадача, решение которой требует большой смелости и не меньшей любви.

Полина Лобачевская: Зверев – мой любимый художник. В галерее «КИНО», а потом в «Галерее Полины Лобачевской» я неоднократно делала его персональные выставки. В 1999 году курировала проект в Третьяковской галерее. Познакомившись с Наталией Опалевой, я обрела союзника в мечтах о создании музея, в то время казавшихся невероятными. Вместе с Наталией мы представили в Новом Манеже два крупных проекта – «Зверев в огне» и «На пороге нового музея». После выставок в ГТГ и Новом Манеже мы услышали и прочитали в книгах отзывов: «Когда же откроют музей этого великого художника? Почему до сих пор нет музея Зверева в Москве»? И поняли, что мы совсем не одиноки в своих мечтах, и открыли музей.

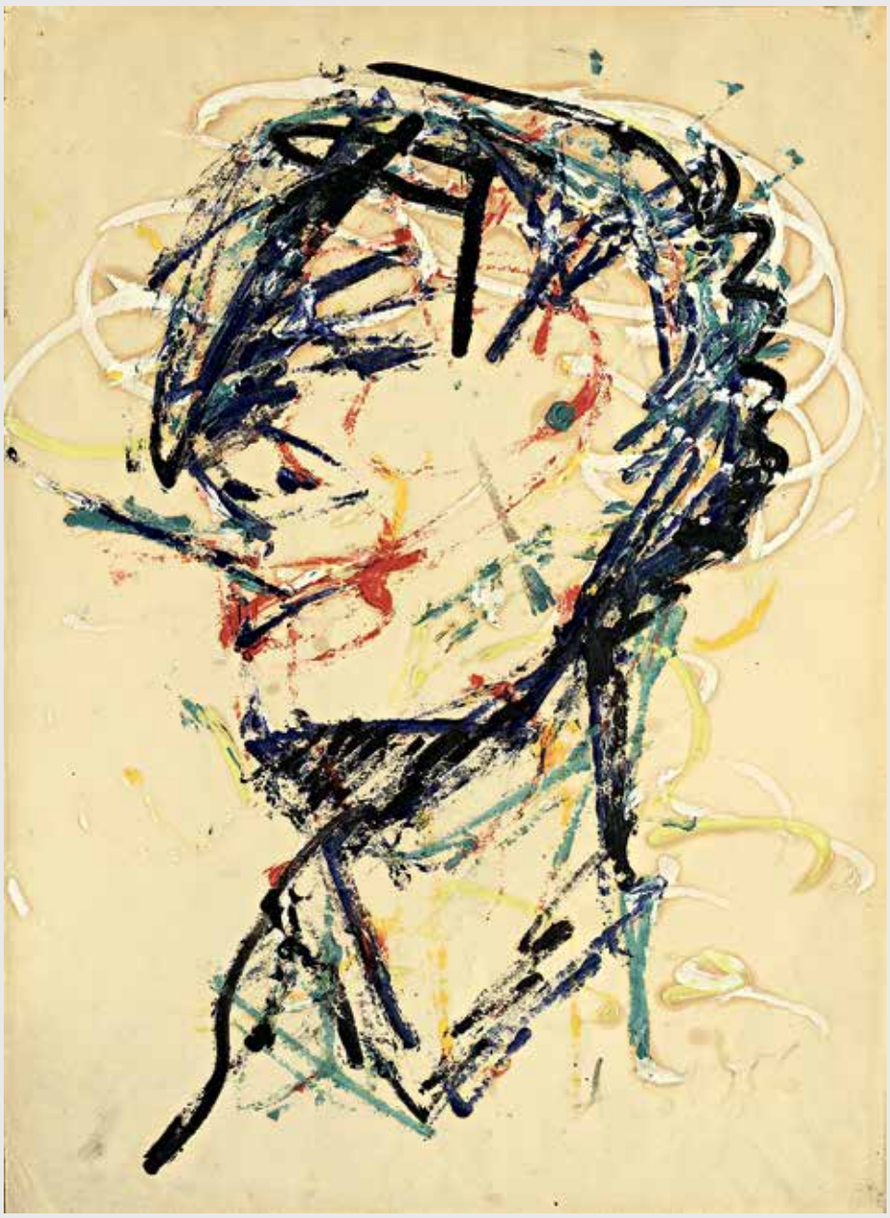
Наталия Опалева: Главный критерий успешности музея – посещаемость, а она растет. Основные посетители нашего музея – московская интеллигенция от мала до велика. Хотя все чаще появляются иностранные гости. О музее пишут и говорят в Европе, в Америке.

Завлечь посетителей основательницы музея умеют не хуже, чем режиссеры блокбастеров. Зверев-рисовальщик, Зверев-иллюстратор, Зверев-портретист, Зверев – автор стихов

и Зверев мультимедийный, – на любой вкус, уровень вовлеченности и возрастную группу. Над этим постоянно трудятся 20 штатных сотрудников и привлекаются сторонние специалисты.

Работ руками, вениками и окурками бунтаря-рисовальщика Анатолия Зверева хватило бы по меньшей мере на десяток лет поточных выставок, но создатели музея думают о будущем, самом далеком и перспективном. Поэтому художник-шестидесятник на выставках окружен друзьями, гениями и мастерами своей эпохи, исследование которой только начинается. Кроме того, Зверев и авторы его круга здесь смело ставятся в параллель с русским авангардом, на который посетительский спрос с годами лишь увеличивается, а также сопоставляются с западными авторами. Например, в прошлом году в музее прошла выставка «Атака Дон Кихотов», собственно, иллюстраций к «Дон Кихоту» авторства Сальвадора Дали и Анатолия Зверева.

У AZ собственная издательская программа, издано десять книг и каталогов, среди них «Советский Ренессанс» (издатель Н. Опалева, автор и куратор издательского проекта П. Лобачевская, составитель Н. Волкова) – научный вклад в историю отечественного искусства второй половины XX века, получивший премию «Книга года» от Совета по печати и массовым коммуникациям. В ее создании принимал активное участие сотрудник музея искусствовед Сергей Соловьев. Вступительная статья написана молодым философом и культурологом Ольгой Зайцевой. Редактор книги Ольга Богомолова – любимый экскурсовод постоянных посетителей музея. Вместе с Институтом искусствознания здесь открыты кино- и музыкальный лектории.



Музей выезжает на гастроли – в 2018 году организованная AZ выставка «Новый полет на Солярис» прошла во флорентийском Фонде Джузеппе Дзеффирелли, и выездных планов еще громадье.

Музей проводит смелые эксперименты – этим летом стал участником Московской международной биеннале молодого искусства, транслировал работы молодых авторов на собственный фасад и экспонировал во внутреннем дворике.

Наталия Опалева: В наших планах – зарубежные проекты, выставка в павильоне «Космос» на ВДНХ, выставка в стенах музея, посвященная параллелям в творчестве Шагала и Зверева, и, конечно, продолжение нашего издательского проекта. [ДИ]

AZ MUSEUM
ЗВЕРЕВ
GALA
287+
ПОРТРЕТЫ
ПЕЙЗАЖИ
АБСТРАКЦИИ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
АНАТОЛИЯ
ЗВЕРЕВА
ДО 20 ЯНВАРЯ 2019
МУЗЕЙ AZ
2-я Тверская-Ямская, 20-22
www.museum-az.ru
+7 495 730 5526
РЕКЛАМА
6+

НА СТЫКЕ ЖАНРОВ

Текст: Илья Кухаренко

Про этот «стык» нам часто приходится читать в анонсах театральных событий и в критических рецензиях. Эта промышленная метафора, как и еще целый ряд неуклюжих выражений, возникает ровно в тот момент, когда критик или пиарщик попали в затруднительное положение: произведение перформативного искусства, про которое приходится писать, создано по художественным принципам, абсолютно не подходящим под имеющийся у критика инструментарий. Критик пишет про «стык» там, где у него нестыковка – зазор, пробел, провал. Это наш всеобщий -ведческий «стык» перед лицом прежде всего нового театра и новой театральности внутри совриска, которая плюет на все рамки, рамы, рампы, коробки, неважно – итальянские золоченые или модернистские блэкбоксы.

Вышучивать эту языковую беспомощность легко. Куда сложнее с вопросом: а что с ней можно сделать? Тем более что нам тут никто не собирается помогать. Уильям Кентридж наверняка не делит себя на Кентриджа для арт-критиков на выставке в HAU и Кентриджа для оперных критиков из зала фестиваля в Экс-ан-Провансе. И Ян Фабр не делит себя на Фабра для Эрмитажа и Фабра для Авиньонского фестиваля. Скорее всего, не делит себя на части ни один из современных художников-режиссеров-перформеров, просто заходя со своим искусством в разные пространства

и осваивая их сообразно моменту и заказу. А мы либо продолжаем их судорожно двигать по внутрицеховым полочкам (он теперь акционист, а не станковист), либо пытаемся придумать «мультистыки» или использовать максимально широкие и устаревшие эпитеты-нашлепки, от вагнерианского «синтеза искусств» до лемановского «постдраматического театра». (Это театроведческое, наверняка у искусствоведов есть похожий терминологический арсенал.)

Последствия, меж тем, уже очень ощутимы и совсем не радуют. Профессиональное -ведческое сообщество рискует совсем выпасть из процесса коммуникации нового театра и его зрителя. Ни одна из внутрицеховых оптик пока не помогает ни площадкам, ни публике, которая часто не очень понимает, куда она пришла и на что потратила деньги и время.

Вакуум критической рефлексии стремительно заполняется новой медийностью. Сами театры и арт-институции сегодня вполне оснащены видеоканалами и способны без посредников снять интервью с участниками проекта, сделать серию броских фотографий, запустить ролики в сети, придумать простые и запоминающиеся хештеги и оборудовать хорошо забрендированные селфи-будки. Правильно обустроенные навигационные тропы для блогеров внутри того или иного проекта становятся куда более перспективным вложением, чем традиционные меры по привлечению высоколобых пишущих экспертов.

Театральные и арт-критики ощущают эту немоту и взаимный игнор внутри современного художественного процесса. Мы все чаще встречаемся на одних и тех же событиях, но продолжаем смотреть на них с совершенно разных сторон.

Вот, например, видеоинсталляция знаменитого британского режиссера Кэти Митчелл в фойе Электротеатра Станиславский, привезенная из музея Виктории и Альберта. Она сделана по всем правилам современного выставочного дела: продуманная архитектура, этикетаж, качественные тексты кураторов. Но вместе с тем это драматический спектакль самого консервативного свойства: известная актриса играет на камеру несколько разных режиссерских разборов одного и того же монолога Офелии. Монологи одновременно транслируются на разные экраны, но смотреть их все равно можно только по очереди. И еще это вполне театроведческий экскурс в историю режиссуры, поскольку каждый из фрагментов носит имя великого режиссера – Станиславский, Брук, Арто и др. И даже расположение экспозиции в фойе Электротеатра путает карты, поскольку я как зритель, с одной стороны, должен войти в театр, но пройти мимо зрительного зала. А куда, в итоге, я собственно пришел?

Похожие вопросы можно задать и видеопроекту «Изнанка» знаменитого греческого хореографа и перформера Димитриса Папаиоанну: это спектакль? видео-арт? перформанс? арт-хаусный фильм? Тем более что зрителю предлагается самому выбрать – смотреть 6 часов подряд, частями или ограничиться 10–15 минутами.

Не меньше озадачивают два потрясающих проекта группы Rimini Protokoll – «Комнаты без людей», показанные на прошлогодней «Территории», и привезенные этим летом на фестиваль «Вдохновение» на ВДНХ Situation Rooms. Rimini – главные герои европейского театра нон-фикшн, который разворачивается в их проектах где угодно, но только не в театральном зале. И те, и другие «комнаты» – одновременно и масштабный, и изобретательный док, ради которого сделаны многочасовые интервью со всеми героями,

засняты и воспроизведены в мельчайших подробностях их личные или рабочие пространства, придумана и запрограммирована идеальная навигация зрителя внутри переплетающегося клубка воспоминаний; но это и масштабная инсталляция, на которую можно посмотреть исключительно как на саморазворачивающийся перед зрителем арт-объект без единого живого актера или перформера внутри.

Подобные спектакли-выставки, или даже спектакли-музеи, ставятся и с участием перформеров. Так устроен созданный группой художников во главе с Ксенией Перетрухиной «Музей инопланетного вторжения» – номинант «Золотой маски», который регулярно играют в Боярских палатах СТД. В процессе передвижения зрителей по детально сымитированной советской провинциальной экспозиции, посвященной якобы имевшему место вторжению инопланетян где-то в Томской области, два перформера постепенно меняют способ своего существования – сначала они почти безучастные экскурсоводы, а потом – актеры, играющие двух молодых исследователей в процессе бурного выяснения личных отношений.

Мы все чаще сталкиваемся с перформансом, сделанным скорее по законам драматического или танцевального театра и встроенным в пространство выставки: он использует выставку не просто как фон, но встраивается в концепцию и даже переводит экспонаты в статус реквизита. Так, например, устроен проект Максима Диденко с актерами Мастерской Дмитрия Брусникина «10 дней, которые потрясли мир» на выставке «Любимов и время». Это был одновременно и док о любимовской Таганке, и интерпретация одноименной книги Джона Рида, и продолжение музейной экспозиции. Но вот вопрос: Вениамин Смехов, сидевший на стуле в зале с воссозданной декорацией любимовского «Галилея» и рассказывающий зрителям живые подробности создания легендарного спектакля, – он в этом контексте был кто? Перформер внутри спектакля Диденко? VIP-гость и спикер организаторов выставки? Часть сложенного в драматургию спектакля документального пазла? Или экспонат выставки, включенный в перформанс?

Мерцание, а не стык, одновременное существование в разных системах координат одного и того же объекта или художественного жеста – любопытнейшая и неописанная современная тенденция, требующая от смотрящего совмещения сразу нескольких оптик, взывающая к пресловутой междисциплинарности, которая сегодня значительно более свойственна творцам, нежели критикам. Хайнер Гёббельс в равной степени один из самых оснащенных современных композиторов и один из самых изобретательных театральных режиссеров, а как педагог и теоретик он равно востребован в обеих своих ипостасях. Уильям Кентридж, будучи виртуозным классическим рисовальщиком, известен как видеохудожник, но получил и вполне академическое образование как театральный режиссер. Ромео Кастеллуччи в своих интервью часто признается, что мечтал стать животноводом, однако отучился на живописца в Болонской академии художеств, а как режиссер сформирован радикальным итальянским перформансом 1970–1980-х.

Эти и многие другие творческие биографии как бы намекают на то, что весь объем смыслов, с которым работают эти разносторонние творцы, может быть осмыслен только в междисциплинарном диалоге. И этот диалог хочется начать на страницах журнала с таким подходящим названием. [ДИ]

ХАЙНЕР ГЁББЕЛЬС, РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧИ

Музыкант Гёббельс и художник Кастеллуччи задали планку современному театру, последовательно отсекая от него текст, сюжет и актера.

Текст: Дмитрий Ренанский

О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР

Летом 2013 года на Авиньонском фестивале развернулась полуанекдотическая ситуация, очень точно описывающая суть процессов, происходящих сегодня на театральной сцене. Предыстория такова: мечтая снискать лавры культуртрегера, глава одного зажиточного российского региона решил выделить из бюджета области большие по отечественным меркам деньги для организации театрального форума, который по масштабу и качеству программы не должен был уступать столичным конкурентам. Национальная культурная политика в те годы еще была ориентирована в России не на пресловутые «духовные скрепы», а на инновации и эксперимент, так что свежеиспеченный программный директор будущего фестиваля (посредственный режиссер, но талантливый менеджер) был командирован в Авиньон, слывший в начале 2010-х мировым форпостом нового театра. Программа легендарного Festival d'Avignon повергла начинающего куратора в смятение – домой ему пришлось возвращаться с пустыми руками.

Еще бы: ни один из ключевых спектаклей, показанных в то лето на главном театральном фестивале планеты, невозможно было отнести к ведомству драматического искусства в том виде, в каком его традиционно понимают на одной шестой части суши. На центральной фестивальной площадке, курдонере Папского дворца,

на гигантской пустой сцене под скрипичную партиту Баха танцевали Анна Тереза де Кеерсмакер и Борис Шармац, действие «Путешествия через ночь» Кэти Митчелл разворачивалось в первую очередь на трех гигантских видеоэкранах, и уж потом только на подмостках сцены, а постановки главного триумфатора Авиньона того года Филиппа Кена больше напоминали инсталляции с какой-нибудь выставки Центра Помпиду. Каждая из постановок, «прозвучавшая» тогда в Авиньоне, решительно не желала вписываться в рамки привычной художественной иерархии: театральное представление прикидывалось экскурсией по городу (одновременно являясь философским эссе), музейная выставка оказывалась полноценным спектаклем, провести четкую границу между концертами новой академической музыки и радикальными перформансами было и вовсе невозможно.

Вслед за Авиньоном на рубеже 2010-х все крупнейшие европейские форумы зрелищных искусств – Рурская триеннале, Wiener Festwochen, Holland Festival – вынуждены были отказаться от традиционного рубрикатора, разделявшего афишу на жанровые блоки: опера, драматический театр, балет, танец, цирк – все эти категории вмиг оказались чудовищным анахронизмом. Барьеры между жанрами и видами театрального искусства, практически не соприкасавшимися друг с другом на протяжении десятков и сотен лет, вдруг рухнули, уступив место тому постоянно меняющему очертания work-in-progress, который известен нам под именем современного театра – синкретического феномена, оперирующего всем доступным сегодняшнему человеку художественным инструментарием и захватывающего все новые территории. Отменив вековые критерии профессионализма и преодолев цеховую замкнутость, европейская сцена начала XXI века отнюдь не случайно вывела в протагонисты художника Ромео Кастеллуччи и композитора Хайнера Гёббельса.

ХАЙНЕР ГЁББЕЛЬС. NO-MAN SHOW

Биография Хайнера Гёббельса (*1952) типична для художника рубежа XX–XXI веков: его творческий путь – плоть от плоти эпохи nobrow и междисциплинарности. Дипломированный социолог музыки, в конце 1970-х он переквалифицировался в джазового и рок-музыканта, чтобы

уже в объединенной Германии сделать карьеру востребованного академического композитора с заказами от статусных Ensemble Modern и Ensemble Intercontemporain. Начав экспериментировать с «инструментальным театром», вживляя в свои концертные партитуры элемент драматической игры («Черное на белом», 1996), в конце 1990-х Гёббельс постепенно мигрирует

с филармонической сцены на театральные подмостки. Едва ли не главной характерной приметой всех его спектаклей становится рефлексирующий взгляд Другого, исследующего идентичность театрального искусства и одновременно испытывающего его на прочность через деконструкцию традиционной модели спектакля.

Показательным выглядит опыт спектакля «Эраритжаритжака», премьера которого состоялась в 2004 году в театре Vidy (Лозанна): в постановке, вдохновленной эссе нобелевского лауреата Элиаса Канетти, Гёббельс посягает на важнейший элемент структуры драматического спектакля – присутствие артиста на сцене. Начиная «Эраритжаритжака» как вполне конвенциональный моноспектакль, выдающийся швейцарский актер Андре Вильмс в какой-то момент покидал рампу, под удивленные возгласы публики пересекал партер и покидал здание театра – за всеми его передвижениями зрители следили по видеотрансляции в режиме реального времени. Вильмс садился в такси, ехал по Лозанне, поднимался в свою квартиру, готовил нехитрый ужин – так что в какой-то момент могло показаться, будто место актанта на сцене занял струнный квартет, исполнявший фрагменты произведений Дмитрия Шостаковича и Мориса Равеля.

На самом деле истинным героем «Эраритжаритжака» оказывалась, конечно, публика: отказывая ей в «привычном» опыте восприятия, выбивая почву из-под ног, Гёббельс превращал зрителя из пассивного наблюдателя в полноправного соавтора. Смещая драматический эпицентр спектакля со сцены в зрительный зал, режиссер формулировал главную задачу современного театра, все разнообразие эстетик и приемов которого так или иначе работает на производство нового чувственного опыта – театр, отмечает Гёббельс в книге с говорящим названием «Эстетика отсутствия», должен стать «музеем восприятия, в котором освобождается воображение зрителя». Наиболее последовательно этот постулат Гёббельс воплощает в «Вещи Штифтера» (2007) – одном из самых важных и радикальных проектов новейшей истории европейского театра. No-man show, исполняющееся без участия артистов, выглядит не без презрения брошенным упреком театру прошлого, разменявшему свою ритуальную природу на исследование «жизни человеческого

< Хайнер Гёббельс. Вещь Штифтера. 2013 Театр Види-Лозанн

< Хайнер Гёббельс. Эраритжаритжака. 2005. Фото предоставлены международным театральным фестивалем им. А.П. Чехова

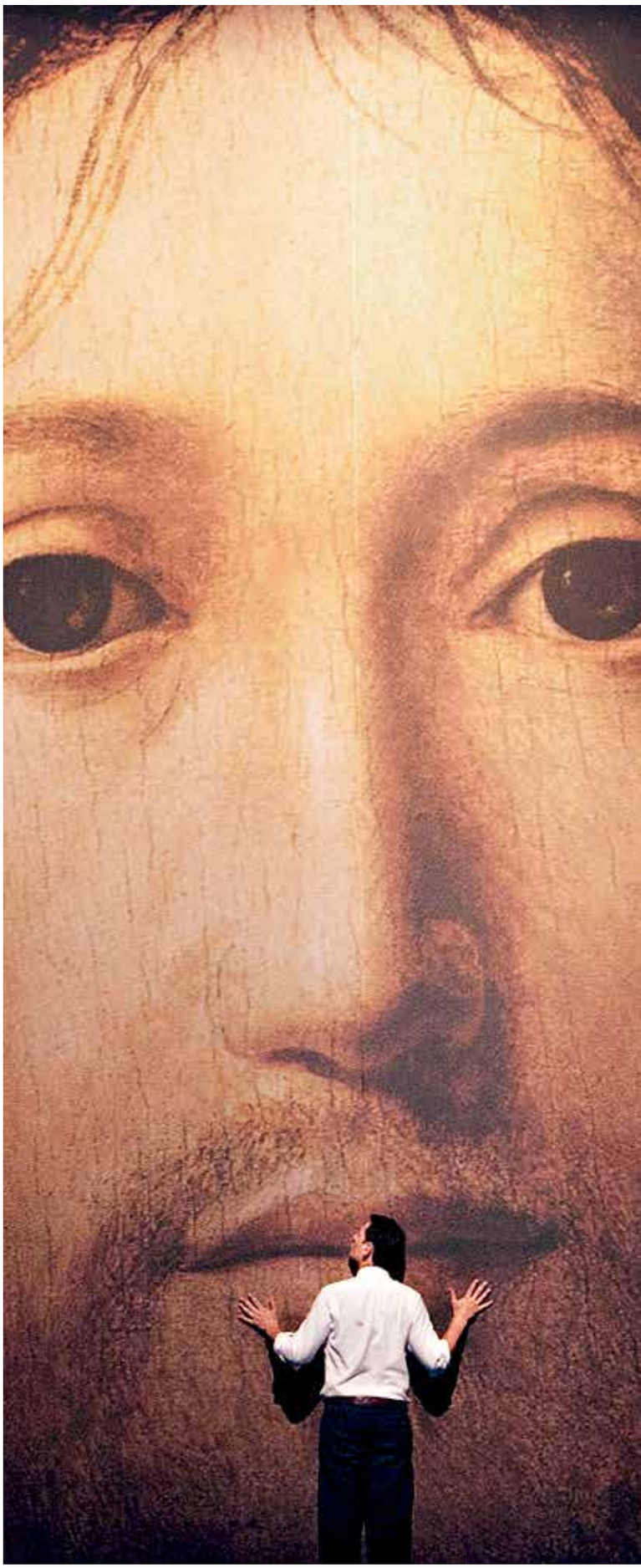
> Ромео Кастеллуччи. О концепции лика сына божьего. 2011. Авиньонский фестиваль

духа», на кажущиеся после катастрофического опыта XX века неуместными, беспомощными и в конечном счете искусственными психологические эпопеи.

Действие обжигающей вечным холодом «Вещи Штифтера» происходит как будто после конца истории: в призрачном, вибрирующем полумраке, меняющем оттенки и очертания, живет своей сокровенной жизнью лишенный малейшего намека на антропоморфность дивный новый мир. Его угрожающе самодостаточные протагонисты – поставленные «на попа» рояли и пианино: гармония сфер, небесная механика не нуждается ни в ангельском техобслуживании, ни в божественном присутствии. Изощренная электронная система позволяет ей музицировать в гордом одиночестве. Перспектива игровой площадки образована тремя наполненными водой прямоугольными бассейнами, которые в завораживающем финале выпускают клубы плотного тумана – как в «Солярисе» Тарковского. «Я не вижу особых причин доверять человеку», – звучит в одной из ключевых сцен спектакля голос Клода Леви-Стросса – конечно, в записи: Гёббельс не просто изгоняет из театра артиста, он выносит за скобки мироздания homo sapiens, так что «Вещь Штифтера» с ее экзистенциальной проблематикой выглядит манифестом театра эпохи постантропоцентризма.

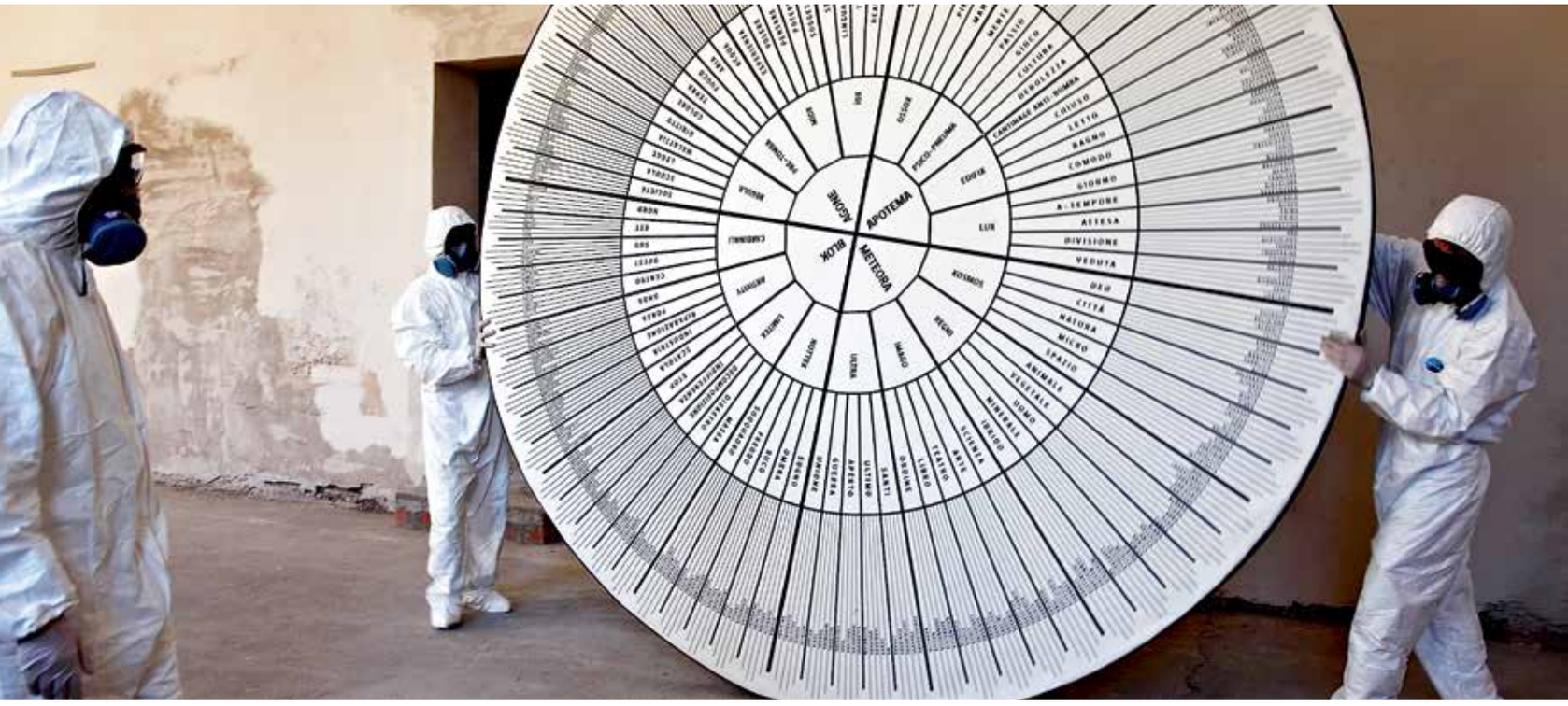
РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧИ. ЕСТЬ ТЕЛО МОЕ

Как и Гёббельс, выпускник Академии изящных искусств в Болонье Ромео Кастеллуччи (*1960) не получил специального театрального образования. Начавший карьеру в галереях современного искусства и называвший себя учеником Марины Абрамович, Кастеллуччи впоследствии вспоминал о том, какое удивление у него вызвало приглашение выступить



на Авиньонском фестивале – основатель художественной группы «Общество Рафаэля Санти» никогда не задумывался о близости своих практик трендам европейской театральной сцены 1990-х. Типичный иконокласт, росший в эпоху расцвета итальянской режиссуры (Джорджо Стрелер, Лука Ронкони, вообще феномен миланского Piccolo Teatro), Кастеллуччи выстраивал свою творческую стратегию на оппозиции традиционной модели театра: в одном из своих ранних манифестов будущий обладатель «Золотого льва» Венецианской театральной биеннале признавался в «праведном желании сжечь традицию, предать огню все, что до сих пор росло на театральной почве».

Новый сценический язык спектаклей «Общества Рафаэля Санти» формировался под влиянием двух на первый взгляд не связанных между собой источников – традиции перформанса с его подчеркнутым вниманием к человеческому телу



(«Театр – это плоть», – говорит Кастеллуччи в одном из интервью) и визуального языка итальянского Проторенессанса и раннего Возрождения: драматургия спектаклей «Человеческое использование человеческих существ» (2014) и «О концепции лика сына божьего» (2010) строится на активном диалоге с фреской Джотто «Воскрешение Лазаря» и «Христом-спасителем» Антонелло из Мессины соответственно. Соединяя несоединимое, вслед за Гёббельсом Кастеллуччи присягает на верность сочинительской модели театра, противопоставляющей себя театру интерпретации, в котором сценический текст всегда базируется на фундаменте литературы или драматургии. Отказываясь от репрезентации текстового первоисточника, Кастеллуччи повторяет путь театра конца XX века, концентрируясь на переживании реальности – реального времени, реального пространства, реального тела.

Так, ставя по заказу Авиньонского фестиваля «Божественную комедию» (2008), он не использует ни одной строчки из поэмы Данте, но сочиняет масштабный пластический комментарий к истории человечества. На весь полуторачасовой «Ад» единственная реплика звучит в самом начале спектакля: «Меня зовут Ромео Кастеллуччи». Представляясь, вышедшему на авансцену режиссеру приходится перекрикивать истошный лай дюжины привязанных вдоль линии рампы овчарок. Секунда – и вот они уже сбивают его с ног, рвут одежду, оставляя на теле страшные кровоточащие раны. Мотив травмы – ключевой для Кастеллуччи: едва ли не каждый его спектакль – рефлексия на тему катастрофического опыта XX века, который не способно осмыслить слово, но вполне способно показать изувеченное, истерзанное, лишенное цельности и гармонии человеческое тело. Именно оно становится героем спектакля «Юлий Цезарь. Фрагменты» (2014), три части которого отсылают к трем важнейшим эпизодам шекспировской трагедии.

Хрестоматийный текст звучит, что характерно, только в первом из «Фрагментов» – как и Гёббельс, Кастеллуччи проверяет на прочность фундамент театрального спектакля, отнимая у драматического актера еще недавно казавшееся ключевым средство выразительности – слово. Актер Симоно Тони читает монолог народного трибуна Флавия, настраивающего толпу против Цезаря – и одновременно опускает через свой нос эндоскоп: на гигантском экране зрители видят голосовые связки актера, наблюдая за процессом рождения речи, то есть фактически за тем, как артист смотрит на себя изнутри. Так парадоксально Кастеллуччи воспроизводит постулат отца театра XX века Константина Станиславского о «работе актера над собой». Во втором эпизоде монолог Юлия Цезаря переводится на язык жестов, заимствованный из учебников античной риторики: Кастеллуччи редуцирует, выпаривает шекспировский текст до набора пространственно-пластических символов. В финале спектакля актер Долмацио Мазини беззвучно произносит речь Марка Антония над телом убитого Цезаря: монолог героя-победителя читает человек-победитель, только что справившийся с раком горла ценой утраты голосовых связок.

Выступая одновременно в качестве драматурга, режиссера и сценографа, Хайнер Гёббельс и Ромео Кастеллуччи утверждают современного театрального художника в роли демиурга, намеренно отказывающегося ограничивать сферу собственной деятельности конкретной специализацией: он берет свое там, где хочет, используя для выражения собственного замысла максимально широкий спектр доступных ему художественных (и не только) средств. [ДИ]

< Ромео Кастеллуччи. О концепции лика сына божьего. 2011. Авиньонский фестиваль

< Юлий Цезарь. Фрагменты. 2014

Человеческое использование человеческих существ (курс Общей лингвистики Общества Рафаэля Санти). 2015. Электротеатр Станиславский

ЯН ФАБР

Бельгийский художник и режиссер рассказал, почему ему ради искусства не жалко жизни, как своей, так и чьей-то еще.

Интервью: Зинаида Пронченко

Зинаида Пронченко: Ян, публика, которая знает и боготворит художника Фабра и завсегдатаи ваших спектаклей – это две совершенно разные аудитории, между собой не пересекающиеся. Как любителям совриска освоиться в вашей театральной вселенной?

Ян Фабр: Во-первых, я един в трех лицах. Как художник, как писатель и как режиссер. У меня есть сквозные темы, например, время. И то, что оно делает с человеком. Во-вторых, вспомните эрмитажную выставку, там же была драматургическая конструкция, был нарратив, понятный любому театралу. И наоборот, в своих спектаклях я сплошь и рядом использую механизмы современного искусства. Кроме того, я – художник «сопоставлений». Это важно. Я – не гибридный автор или какие там еще есть синонимы. Я – адепт теории Эдварда Уилсона, о «сопоставлении» он написал целую книгу «Единство знания». Суть простая – допустим, устройство кинетического разума людей во многом перекликается с оным муравьев, внимательный компаративистский анализ обогатит вас новыми смыслами, новым пониманием природы и человека, и муравья. По аналогичному принципу я живу и в искусстве. Каждая область творчества, в которой я занят, обогащает другую. Совместить два разных медиума с абсолютно разной историей и внутренними законами – театр и изобразительное искусства – в этом моя цель.

ЗП: Расскажете о своих постоянных соавторах – Марии Мартенс и Даге Тэдельмане, как вы встретились и как работаете вместе?
ЯФ: Марию я знаю уже 34 года. Мы познакомились в киношколе в Брюсселе, куда я пришел, поскольку сокурсник Марии снимал про меня документалку. Ее страшно заинтересовали мои театральные работы, и она попросилась в труппу. Три года я не допускал ее до репетиций, в какой-то момент у нее лопнуло терпение, и она взбунтовалась: либо ты меня посвятишь в таинство, либо я ухожу. С тех пор мы и не расстаемся. Она – полная моя противоположность. Иногда она сводит меня с ума. Я – хаос, она – порядок. За 34 года она сохранила абсолютно все: любые мои наброски, заметки, она как бы не только мой соавтор, но и мой исследователь и историк. Она внутри и снаружи одновременно. Дага я тоже знаю давненько. Он однажды пришел на кастинг, пробовался как исполнитель. А теперь вот, он композитор «Горы Олимп». В работу Дага я почти не вмешиваюсь, он – прекрасный поп-артист, известный не только в Бельгии, но и по всей Европе. Я ему полностью доверяю. Вообще людей я выбираю по одному простому принципу – насколько я могу быть в них уверен, в их преданности делу и лично мне.

ЗП: В нескольких спектаклях, в том числе и в «Ангеле смерти», в титрах встречаются имена Ханса Т. Леманна и Люка ван дер Дриса, в чем конкретно их вклад или влияние?
ЯФ: Ханс Т. Леманн – один из главных теоретиков искусства сегодня, некоторые считают его труды основополагающими, важнейшими после эстетики Аристотеля. Я познакомился с ним в 1985 году во Франкфуртском университете, он уже изучал мой театр, и с тех пор много раз писал обо мне, брал у меня интервью. Он – лучший театровед в мире. Его книга «Постдраматический театр» переведена на 64 языка, его новая книга «Трагедия и драматический театр» – на 92. Он – абсолютный авторитет, он присутствовал на репетициях и часто высказывал резкие, критические мнения. Его видение как бы отрезвляло меня, придавало стройности моим безумным фантазиям. Люк ван дер Дрис – бельгиец, мы знакомы с 1982 года, он написал обо мне три книги, он преподает историю театра в Антверпенском университете. Мнение Люка имеет невероятное значение, он понимает «вселенную Фабра» лучше меня и способен

подсказать, в какую сторону следует развивать ту или иную идею.

ЗП: Вы влияете на своих актеров? В книге «ночной дневник» вы часто называете их «рыцарями красоты». Какой у них должен быть бэкграунд или образование, чтобы вы приняли их в труппу?
ЯФ: В «Горе Олимп» занято полсотни актеров. Все они принадлежат к разным поколениям. Возрастной разброс от двадцатилетних юнцов до шестидесяти. Так, Ивана Йожич, занятая как раз в «Ангеле смерти», из поколения 35–45. Я с ней работаю уже больше 15 лет. То есть это люди иногда прямо противоположной культуры, я не могу предъявлять им одинаковые требования. Их прошлое и их умения и навыки мне мало интересны. В каждом городе, в котором мы выступаем, я провожу прослушивания и обычно приглашаю порядка 10 человек в Антверпен. После двух месяцев интенсивной работы (лекций, репетиций, импровизаций) из этих 10 остаются в лучшем случае трое. Талант – это тоже работа, желание в первую очередь преуспеть, нежели какой-то врожденный уникальный дар. «Воином красоты», кстати, становятся, а не появляются на свет. Только после пяти лет в труппе я «посвящаю» актеров, как рыцарей. То есть за время, что они ходят в подмастерьях, им открывается и мир классического театра, и мир интеллектуальный, и, главное – основной принцип театра современного: способность перейти от актерской игры к реальным действиям. Это большая ответственность. Также очень важна страсть, любовь к делу. Я – успешный художник, мое искусство приносит мне деньги. Но в театре другая реальность. Актеры зарабатывают преступно мало, без страсти в этой профессии не продержаться.

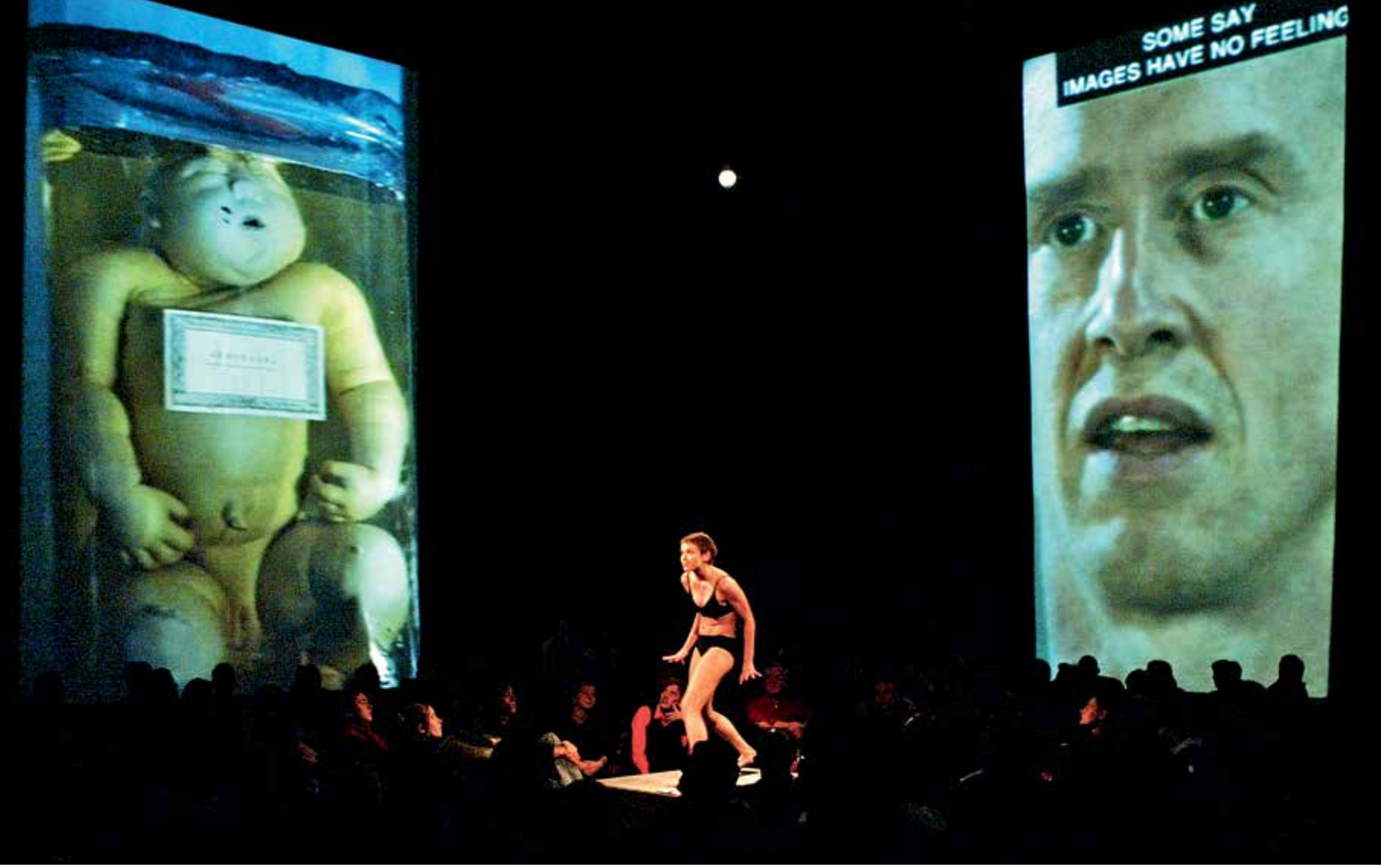
ЗП: В «Горе Олимп» главный герой, без сомнения, время. Каково ваше видение современности и отношение к ней?
ЯФ: С временем у меня особые отношения. Я – человек Средневековья. Я не эгоист, который все время считает, на что и как он потратил «свое личное время». Мне и жизни не жалко ради искусства. Своей или чьей бы то ни было еще, если угодно. Ведь как функционирует нынче театр в Европе, да, думаю, и в России – отрепетировали, сделали премьеру, проехались с гастролями, закрыли гештальт. Следующий! Я так не могу. Искусство не делается по графику или по тарифу. Искусство не живет лишь

сезон. Поэтому я и не принимаю приглашения разных столичных театров, вроде Шаубюне в Берлине. Мой спектакль – не дань сиюминутной вспышке интереса к прекрасному, вызванной всепоглощающей скукой. Мое понимание времени и того, как следует им распоряжаться, тянет чуть ли не на политический стэйтмент сегодня. Погружаясь в работу, часов не наблюдая, я тем самым отрицаю существование и важность этого условного цирка посредственности под названием современность. И еще – физически проживая время, как бы старея и даже умирая во время подготовки спектакля, я жду от зрителя того же – «Гора Олимп» характерна в этом смысле – время спектакля равно и равноценно 24 часам из жизни наблюдающего за действом на сцене. Моя работа, искусство или театр – все это подготовка к смерти. Каждый вздох и каждый жест – своего рода хеппенинг, от их интенсивности зависит качество конечного произведения, коим является смерть. И я вознагражден за свою отвагу – перед берлинской премьерой мне казалось, что в зале к концу представления останется человек 20, а в итоге случилась 50-минутная стоячая овация, так же было и в Мадриде. Люди приходят на наш спектакль, одетые как паломники в Лурде – с рюкзаками и провиантом. Чудо посещает того, кто его ждет, кто к нему готов и в него верит. Такой театр прекрасен. Он живой, он течет и изменяется на глазах, люди чувствуют дыхание искусства на своих щеках, это вам не сидеть перед компьютером за сотой серией сотого сезона сериала. Во время «Горы Олимп» зрители могут дискутировать, выпивать, ужинать, спать, – да что угодно. «Гора Олимп» еще и содержит внятный политический месседж, это же история Медеи, история миграции, история авторитарного, фундаменталистского общества, у которого нет будущего, поэтому она и убивает своих детей.

ЗП: Раз уж вы заговорили про фундаментализм, вы религиозный человек?
ЯФ: Нет, но определенно духовный. Моя мать была католичкой, отец коммунистом и атеистом. Мать водила меня в церковь на службы, а отец – смотреть живопись Рубенса. Я всегда захожу в соборы во время путешествий. Меня интересует символизм религиозного искусства, последнее потрясение – росписи Гойи. Я не знаю, мертв Бог или здравствует, но, заглядывая к нему в гости, я чувствую особую энергию. Возможно, это лишь способ побыть с собой наедине.

ЗП: Ваш театр называют авангардным, а как вы относитесь к классическим постановкам, Комеди Франсэз, и в России репертуарный театр по-прежнему процветает. «Три сестры» по Станиславскому – вам это интересно?
ЯФ: Я считаю – прекрасно, что в России есть репертуарный театр. Авангарда не бывает без традиции. В молодости я часто ездил в Лондон, чтобы посмотреть спектакли Royal Shakespeare Company. Проблема не в Станиславском, а в его современных интерпретациях. Все чаще и чаще классические театры приглашают молодых модных режиссеров, чтобы переосмыслить, допустим, Чехова или Мариво. Это я ненавижу больше всего в жизни. Выморочную бессмысленную спекуляцию на классическом материале. Либо ты делаешь что-то совсем свое, либо хранишь старые порядки. Все, что посередине, мне отвратительно. По мне, так лучше «пьеса на стульях» с «психологической прорисовкой характеров», нежели так называемые «коллажи прошлого и настоящего». Режиссеры, которыми я восхищаюсь сегодня – Родриго Гарсиа, Ромео Кастеллуччи, Ян Лауэрс, Боб Уилсон, Питер Брук, – все преподают у меня в Антверпене. В свое время очень любил Тадеуша Кантора. К сожалению или к счастью, у всех этих

^
Ян Фабр. Ангел смерти. Фото предоставлены Международным фестивалем-школой современного искусства «Территория»



великих джентльменов невозможно ничего позаимствовать, красть идеи можно только у посредственностей.

ЗП: В «Ангеле смерти» звучат тексты Энди Уорхола. Как вы думаете, он так же актуален, как и на заре поп-арта?
ЯФ: Уорхол совсем не главный в «Ангеле смерти», главный Уильям Форсайт, которого я считаю Баланчиным наших дней. Но Уорхол, конечно, по-прежнему значим. Помню, в молодости после первой поездки в Нью-Йорк я взахлеб рассказывал отцу, как познакомился с самим Энди. На него это не произвело никакого впечатления: «Что мне твой Уорхол и Нью-Йорк, когда я живу рядом с произведениями Рубенса и Босха». Сейчас я понимаю отца лучше. Впрочем, Уорхола надо смотреть вживую. Все знают его по репродукциям, в журналах его искусство кажется мертвым, только в музеях можно прочувствовать, насколько он был хорош как живописец.

ЗП: В книге, которую вы представите в Москве в октябре, вы говорите, что художнику требуется целая жизнь, чтобы стать молодым. Что вы имеете в виду?
ЯФ: Ну, это очень просто. Моя первая выставка проходила в музее Стеделийк, в зале Барнетта Ньюмана. Я смотрел на его полотно «Красное, желтое и зеленое» и думал: что я могу противопоставить этому? Я был парализован страхом. С годами, может, и не избавляешься от сомнений, но даешь волю своим творческим амбициям. Времени все меньше, и ты должен каждый день проживать как последний, стараясь создать что-то действительно великое. Талант наконец-то обретает верного союзника – отвагу. [ДИ]

Спектакль «Ангел смерти» в рамках фестиваля «Территория», Электротеатр Станиславский, 12–13 октября
Книга Яна Фабра «Я ошибка» выходит 10 октября

КСЕНИЯ ПЕРЕТРУХИНА, ВЛАДИМИР РАННЕВ

Театр – место утоления тактильного голода и возвращения индивидуальности зрителя.

Беседа Ксении Перетрухиной с Владимиром Ранневым

Художник и режиссер Ксения Перетрухина, лауреат премии «Золотая маска», кроме множества работ в театре сделала несколько «сценографий» выставок. В составе «Группы взаимных действий» 1-й акт «Генеральной репетиции» в ММОМА, где произведения искусства разыгрывали роли героев чеховской «Чайки», а также мокьюментари-спектакль «Музей инопланетного вторжения». Композитор Владимир Раннев работает с театральными режиссерами Маратом Гацаловым и Борисом Юханановым, поставил оперы «Два Акта» в Государственном Эрмитаже (2012) и «Проза» в Электротеатре Станиславский (2017). Для ДИ поговорили о том, как применять методы современного искусства и музыки в сегодняшнем театре.

Владимир Раннев: Нас просили о новом театре поговорить. Но два моих захода на режиссерскую территорию (оперы «Два акта» и «Проза») продиктованы исключительно звуковым материалом, который требовал пространственных, визуальных, драматургических решений. Это вынужденная мера: другой человек пришел бы с собственными идеями и не делал бы то, что нужно мне. Поэтому у меня на территории театра нет какой-то особенной режиссерской стратегии, выработки стиля и так далее. И в «Двух актах», и в «Прозе» – операх, в которых я,

^
Владимир Раннев. Проза. Электротеатр Станиславский

написав партитуру, занялся еще и постановкой, я исходил из очень замкнутых задач, продиктованных конкретным замыслом. Честно говоря, в контексте нового театра я себя не вижу. Обычно после каждой работы у режиссеров есть планы на будущее, что и как ставить дальше, у меня же ничего такого нет.

Ксения Перетрухина: Мне нравится, когда произведение вырастает из высказывания, а не из того, что идет по графику. Это я называю поводом открыть рот, это круто, неординарно и очень важно. Вопрос о новом в театре довольно смешной, потому что я вроде как считаюсь авангардистом, а живу под татлинским лозунгом – «Ни к новому, ни к старому, а к нужному», – и выступаю против любого догмата. Сейчас в театре очевидный взрыв интереса к телесности, интересно подумать, почему. Слово в XX веке дискредитировало себя, в том числе и политически. Изображение во многом тоже. Тактильность наверное пока не так захвачена. Она, как и все остальное, апроприирована цивилизацией, но остается более-менее свободной зоной.

ВР: Вероятно, в этом проявляет себя сопротивление театра, ведь его теснят иные медиа – кино, видеоарт, дизайн. Дело не только в живом актере, но и в живом предмете, который трехмерен и его можно потрогать. Сейчас многие не ездят в метро, закрываясь в аквариуме личного автомобиля, потому что там приходится соприкасаться с другими людьми, с их телами. Но чем меньше телесности в жизни, тем больше потребность в ней в искусстве, в том числе как компенсация и осмысление. Все-таки от тела никуда не деться, поэтому с ним нужно как-то разбираться, а так же с телами окружающих нас людей, близких и не очень. Еще есть медийный аспект, виртуальная телесность, которая с разных сторон нас обволакивает в виде всевозможных индустрий заботы о теле – гигиена, спортивные клубы, здоровый образ жизни.

КП: Обволакивание и забота – и есть цивилизационный ответ. Последняя глобальная метафора отношения человека и общества была идеей дороги у хиппи в 1960-70-х. Идея, что можно физически уйти из цивилизации. В своем ВГИКовском дипломе я сравнивала этот период с нулевыми, когда кино показало, что бежать некуда. Идея побега из города к природе коммерциализировалась и превратилась в туризм, отрыжку мечты хиппи. Или в холостые ходы – бег по дорожке в никуда в фитнес-центре. Но тактильный голод пока не утолен, возможно, в этом секрет бума иммерсивного театра.

ВР: Основная драма прошлого века в том, что некуда сбежать – экономика проявляла себя в ежедневном насилии, политика – в мировых войнах. Куда от этого сбежишь? Сегодня, конечно, жить стало легче и веселее, но рынок вытравливает человека со многих привычных территорий, превращая его из человека в клиента. А театр как раз возвращает, чем обостряет его критическое отношение к реальности. Возвращает телу его физическое состояние. Мы ведь в нем живем, в теле – меняемся, стареем. С ним связаны наши отношения с миром. Поэтому тело вне потребительской среды – один из форпостов нашей индивидуальности, а театр – одно из средств сохранения индивидуальности через телесный контакт.

КП: В твоей опере «Проза» телесное интересно реализовано. Анимация Марины Алексеевой, видеопроекции актеров…

ВР: Там плоские картинки, но из их переотражений создается

терхмерное пространство, в котором живут настоящие трехмерные люди. Играют одно, поют другое. Они все время находятся в неудобном статичном положении, иногда в кромешной тьме меняют свои позиции, или как бестелесные тени проходят по заднику. Такая метафора покорности перед чем-то внеположным тебе, само собой заведенным, чего ты одновременно боишься и боготворишь. Герои принимают все как есть, будучи не в силах рефлексировать и сопротивляться.

КП: То есть генеральный прием – плоские картинки и постоянное присутствие живых людей. Мне кажется, это ключевой момент, который обостряет восприятие. Для человека статичность – неестественное состояние. Оно усиливает месседж.

ВР: Исполнители признавались, как им сложно рвать глотку в застывшем положении. Противоречие между замершим телом и активно работающим голосовым аппаратом создает в них колоссальное эмоциональное напряжение.

КП: В нашем спектакле «Утопия» тоже есть один генеральный прием – отражение. Это история о том, как государство заталкивает людей в прошлое, навязывая его в качестве будущего. Актеры весь спектакль ползают, а в отражении летают и ходят. Ползающему человеку кажется, что он летает. И принципиально важный момент, на который работает все художественное решение – герои однажды встают на ноги. Но снова ложатся.

ВР: Генеральный прием работает, если однажды его нарушить. У меня в финале «Прозы» герои вдруг начинают ходить, двигать ногами и руками, совершать какие-то действия. Но их активные действия только подчеркивают могущество того, во власти чего они оказались. Это единственный момент, где они проявляют себя как живые существа, а не застывшие соляные столбы. Но, каждое их активное действие – это как в ситуации цугцванга – загоняет их еще дальше в кабалу покорности, страха и отчаяния.

КП: Для меня наилучшее пространство театра находится в зоне человеческого доверия – на расстоянии вытянутой руки. Я организую для зрителей переживание пространства во времени, соотносясь с их тактильным опытом. В «Дыхании» использовала предметы, которые все знают – мебель из Икеи, обычные раковину, смесители. Получилась история о том, что человеческую жизнь можно измерить количеством рубашек, стульев и предметов, которые прошли через его руки. (Между прочим, практически все режиссеры, особенно молодые, хотят, чтобы в их спектакле была ванна. Во МХАТе их уже около 16 штук).

ВР: Важно еще, что есть люди и институции, готовые к риску и экспериментам, излучающие доверие к новому. В случае с «Прозой» это оказался Электротеатр и Борис Юхананов, которым я очень благодарен.

КП: На мой взгляд современное искусство ближе всего находится к боевой линии, где скачут с саблями – к собственно авангарду. И есть проблема новизны в современном искусстве – изобретая что-то ты это должен закрыть, или застолбить тему. Нельзя повторяться, нужно опять изобретать. В театре такого запрета нет. Меня интересует только зритель и то, что происходит в его восприятии. Мне кажется изобретенное новое нужно проживать, использовать. У меня совершенно программное развитие эстетики, с теорией, терминологией. Не знаю, насколько это новаторское, но точно перетрухинское.

^
Ксения Перетрухина. Утопия. Театр Наций

ВР: Мне трудно рассуждать в таком ключе о театре, вся моя эстетическая рефлексия – в музыке. Моя кухня – взаимодействие со слушателями, вопросы музыкального языка, выбор и соотнесение конструктивных элементов, откуда они берутся и что с ними делать.

КП: А моя кухня находится на территории пространственно-предметного мира.

ВР: У нас разные кухни. Как это прекрасно! Интересно, сольются ли они когда-нибудь?

КП: Да-да, заходи на мою! Мы все время говорим про театр, где у каждого есть своя зона: драматург написал, режиссер поставил, художник сделал декорацию, композитор музыку, и из этих лоскутов мы шьем одеяло. Но такой механизм не всегда работает. Проект «Платформа», например, предлагал программу синтеза искусств. Наверное, самые любопытные процессы находятся как раз в зонах нарушения границ, когда границы между профессиями становятся текучими, или когда режиссером становится например композитор. Ты, Володя, – ярчайший пример, как идея одного человека им же выращена. Но синтез наших кухонь для начала требует того, что Михаил Угаров называл «ноль позиция». Важно понять, что в театре можно иначе. И ощутив свою полную автономность, можно прийти к идее синтеза. Мне кажется, что это идея завтрашнего дня. [ДИ]

КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

Победитель номинаци «Опера / работа режиссера» – «Чаадский» Кирилла Серебренникова. Лучшая женская роль первого плана – Алла Демидова в спектакле «Поэма без героя» Серебренникова. Специальная премия жюри драматического и кукольного театра вручена труппе «Гоголь-центра» под руководством Серебренникова «за создание пространства творческой свободы и смелые поиски языка театральной современности». Итоги важнейшей отечественной премии в области театра «Золотая маска» за 2018 год – лишь капля в море признания худрука.

Нет ни одного спектакля, оперы, балета или фильма, созданных Серебренниковым, которые прошли незамеченными. Взять разнообразные события «Платформы» – одной из первых мультидисциплинарных площадок в Москве, которые стали важной вехой в отношениях деятелей совриска с театром и наоборот. Это лишь один пример, близкий ДИ. Но Серебренников – не местечковое явление. Художественный руководитель «Гоголь-центра» без преувеличения известен на весь мир, и вовсе не из-за дела «Седьмой студии», а благодаря безграничному таланту. В 2012-м его фильм «Измены» был номинирован на «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля. Международный Авиньонский фестиваль, попасть в программу которого – честь для любого режиссера, звал Серебренникова дважды: в 2015 со спектаклем «Идиоты» и в 2016 с «Мертвыми душами». В этом году фильм Серебренникова стал частью основной программы «Каннского фестиваля», а до того в Каннах был «Ученик», получивший сразу две номинации. Отечественных же наград и премий просто очень много. Вместо перечисления регалий редакция ДИ собрала цитаты о Кирилле и его работе, сказанные в разное время им самим, коллегами, критиками, журналистами, чиновниками.

МХТ ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА (2002–2013)

До своего патологичного ополаскивания в классике Серебренников ставил пьесы не всегда глубокие. Если сказать вовсе без экивоков, то режиссер славился умением из любого дерьма сделать конфетку и, обладая безошибочным нюхом на театральность, пьесы неважные превращал во вполне сносные и крепкие драматургические произведения.

Глеб Ситковский в рецензии на спектакль «Мещане», газета «Газета», 2004

В интерпретации режиссера Серебренникова и сценографа Николая Симонова сюжет не утратил ни черного юмора, ни мрачной, в духе Эдгара По, поэзии, но приобрел черты исповедальности. О том, что творчество – тяжкий крест, о нравственной ответственности художника писать как-то неловко, но спектакль вышел именно об этом.

Алла Шендерова о «Человеке-подушке», газета «Коммерсантъ», 2007

По ходу действия, однако, понимаешь, что и сам режиссер такой же безудержный перформер, как его герои: увлекшись очередным остроумным трюком, он словно забывает о целом.

Алла Шендерова о «Трехгрошовой опере», газета «Коммерсантъ», 2009

Кирилл Серебренников и Теодор Курентзис оказались настоящими кудесниками. Уметь так «сложить» два хора, солистов, оркестр, так понять и подать сложную музыку, текст, «проиллюстрировать» происходящее на сцене способны только великие мастера.

Эмилия Дементцова о Requiem, газета «Комсомольская правда», 2015

Однако это не «евростандарт», не собранное из готовых кубиков театральное лего, не имитация, а самобытный, свежий, дерзкий, осознанно эклектичный, в чем-то недоверченный, в чем-то перекрученный, важный и очень живой спектакль.

Из которого, как тесто из бадьи, прут режиссерские идеи. В котором совершенно отвязный, не скованный никакими условностями режиссерский формализм работает, как ни странно, на «сверхзадачу» этого абсолютно апсихологичного (даром, что МХТ), брехтианского зрелища.

Стас Тыркин о «Зойкиной квартире», газета «Комсомольская правда», 2012

За Мейерхольда читал постановщик «Вне системы» Кирилл Серебренников, но это не от самомнения. Просто сегодня других Мейерхольдов у нас для вас нет.

Олег Зинцов о «Вне системы», газета «Ведомости», 2013

Что же я должен – хвалить самого себя? Или свои селекционные способности? Или свою заботу об обновлении молодой поросли русского театра? Я не занимаюсь такими вещами. Я всерьез считаю Кирилла Серебренникова одаренным, серьезным человеком. Вот и все.

Олег Табаков, журнал «Афиша», 2013

«ГОГОЛЬ-ЦЕНТР» (2013–2018)

Я вообще считаю, что для такого театра, как театр Гоголя, то, что Кирилл Семенович Серебренников согласился возглавить театр и Алексей Малобродский согласился стать директором (это все люди с именем, даже на постсоветском театральном пространстве), – это для нас большой успех.

Сергей Капков, радиостанция «Эхо Москвы», 2012

«Гоголь-центр» – это результат любопытства, внутренней свободы, усердия и любви. Это первое театральное пространство в России, открытое для посещения с полудня и до последнего посетителя.

Вера Мартынов, Lenta.ru, 2018

Кирилл Семенович [Серебренников] говорил нам, когда мы учились: «Я не хочу, чтобы вы были актерами, я хочу, чтобы вы позиционировали себя как художники.

Александр Горчилин в интервью Саше Сулим, портал «Медуза», 2018

Ольга Шакина: …Это беспрецедентно, абсолютно европейский театр. Мы такого в русском театре еще не видали, можем послушать две реакции зрителей.
Василий Церетели: Нет слов, настолько сильное впечатление, это гениально.
Василий Обломов: Оригинально, классно, мне очень понравилось, причем все части, включая первую часть со старыми актерами Театра Гоголя.

Обсуждение спектакля «00:00» и открытия «Гоголь-центра» на телеканале «Дождь», 2013

Я видел больше дюжины «Снов в летнюю ночь» на английском, немецком и, само собой, русском языках (включая такие дикие опусы, как мордобойная версия Владимира Епифанцева и трэш-кабаре Нины Чусовой «Сон в шалую ночь»), и спектакль Серебренникова – единственный, где шекспировская композиция приобрела конгениальное пространственное решение.

Вадим Рутковский о «Сне в летнюю ночь», Snob.ru, 2012

Собственно, «Мертвые души» – квинтэссенция этой оптики сдвига. И типы, которые мы тут видим, они, конечно, русские, но так, в своей завершенности, их увидеть мог только Гоголь.

Что сделал Серебренников? Он эту оптику как бы еще усугубил – сдвинул вбок на пару делений, увеличил кадр, убрав из спектакля все описания «от автора», всю школьную программу, по выражению литературоведа Дмитрия Бака, и оставил нам одни разговоры. Естественно, в этих разговорах ничего не меняли, но зато изменили контекст: избавив от предуведомлений и предисловий, их сделали основным и единственным блюдом. И вот в результате этой селекции открылись новые закономерности.

Андрей Архангельский о «Мертвых душах», газета «Коммерсантъ», 2014

Снимаю шляпу перед Кириллом Серебренниковым, который показал мне Гончарова, о котором я и понятия не имел.

Джон Фридман об «Обыкновенной истории», Gogolcenter.ru, 2015

Не в том, конечно, суть, что нагота сама по себе – настолько сильнодействующее средство, что заставляет забыть о прочем; хотя это так, и хочется назвать героями исполнителей, нарушающих по велению режиссера базисное табу целомудрия – без кокетства и непристойности, дисциплинированно и бесстрашно. Этим простейшим и одновременно неописуемо сложным приемом Серебренников поднимает бунт против полновластия слова – которое, как явствует из текста Мюллера, всегда играет, притворяется и лжет ради подчинения себе тела. От игривого куртуазного соблазнения до тоталитарного насилия – даже не шаг, а считанные миллиметры.

Антон Долин о «Машине Мюллер», сайт «ТеатрALL», 2016

Способность организовать пространство, в котором стихи Пушкина, цитаты из поп-арта и голливудских блокбастеров, мелодия Леонида Федорова и народная артистка Российской Федерации Светлана Брагарник играют один и тот же спектакль, – это и есть самая современная ипостась театрального искусства. Собирать себя не как результат отсечения лишнего, а как процесс присоединения контекстов – так устроены эти «Маленькие трагедии». Но так устроен и весь театр Серебренникова. Так вообще устроен его режиссерский талант – он антимаргинален, ему на сцене (и в зале) интересен диалог разнородностей, а не механизм исключения посторонних.

Ольга Федянина о «Маленьких трагедиях», газета «Коммерсантъ», 2017

ПЛАТФОРМА НА «ВИНЗАВОДЕ» (2011–2014)

Я стал разрабатывать другой стиль, связанный с другими средствами выразительности. Как раз перед этим я осознанно ушел из Московского художественного театра. Вот так, в подвалы «Винзавода». Это был очень странный для многих людей поступок. Живешь в полном шоколаде, у тебя такой карт-бланш, ты – помощник художественного руководителя, ставишь сколько и что хочешь на большой сцене главного театра страны. А мне показалось, что приблизился какой-то невероятный внутренний кризис, и я захотел его избежать. Нужно было полностью поменять среду обитания, научиться, в том числе у этих молодых, по-другому видеть мир и по-другому выражать свои мысли, идеи и то, что я чувствую. Для меня это было выходом из зоны комфорта. Современное искусство, как и современный театр, в России, к счастью, все еще зона дискомфорта. Как только оно институционализируется, забронзовеет, омещанится, станет обоюдно-договорным, все сгинет сразу к чертям собачьим.

Кирилл Серебренников в интервью Саше Зеркалевой, книга «Краткая история искусства 2007–2017. Версия Винзавода», 2017

«Платформа» во главе с Кириллом давала тебе возможность расширить свои границы. И вот это ощущение, что ты по одному кругу ходишь – оно исчезало в этом пространстве, потому что постоянно что-то новое пробовал. Это была площадка, куда все хотели.

Виктория Исакова о «Платформе», из фильма «Театральное дело», 2018

Мы бились за каждого зрителя. Я помню, как Кирилл Семенович приходил и такой типа: «Ребята, мы не должны потерять ни одного человека, ни одного зрителя. Мы не должны их терять».

Никита Кукушкин о «Платформе», из фильма «Театральное дело», 2018

Кирилл из тех режиссеров, которые рождаются культовыми. Это особый режиссерский тип. Задолго до работы над «Отморозками» я запоем смотрел его потрясающие работы: «Изображая жертву», «Господа Головлевы», «Юрьев день». Смотрел и никак не мог взять в толк, что меня в них так притягивает. Я не о качестве постановки сейчас говорю: оно всегда было высочайшим. Дело в том, что способ мышления Серебренникова мне не всегда близок – чаще как раз наоборот, полярен моей привычке осваивать действительность. Но оторваться от того, что он делает, я не в состоянии.

Захар Прилепин, журнал «Итоги», 2012

Серебренников последовательно дистанцируется от всех возможных политических лагерей. Даже в радикальных «Отморозках» он декларирует философию мира, а не войны. Он посмеивается над белыми ленточками, над либеральными лозунгами, над вечно сомневающейся интеллигенцией, над митингами и пикетами. Его природа этот линейный путь сопротивления отторгает, хотя сам он о стране, о власти, о законах и указах высказывается резко, не боясь окриков из Кремля. <…> Иногда кажется, что масштаб его таланта и художественного мировоззрения драматичнее и глубже сиюминутных рефлексий.

Ксения Ларина, журнал The New Times, 2013

Спектаклем назвать то, что происходит на «Платформе» на «Винзаводе», не получается. Скорее это мультимедийный и мультижанровый перформанс из четырех частей, где, как и в комедии Шекспира, переплетены линии богов, людей и земных правителей. Но все-таки не важно, что это, ведь оно все про одно – про любовь.

Денис Катаев о «Сне в летнюю ночь», телеканал «Дождь», 2012

ДРУГИЕ ТЕАТРЫ И ПРОЕКТЫ (2001–2018)

Он вернул на сцену современную жизнь. Очистил застывший театральный язык живой скверной уличного языка. Как перчатку, как розу, как горящую спичку, бросил ей бесшабашную искренность и неуклюжесть подлинного. Не рассчитывая на взаимность от избытка нерасчетливой щедрости.

Екатерина Васенина о пьесе «Пластилин», «Новая газета», 2001

Он зарекомендовал себя как продолжатель славной традиции авторской режиссуры. Серебренников чувствует современность: ему близки и «местное время» (сюжет «Пластилина» – в уральском фабричном городке погибает хилый подросток), и «европейское время» (сюжет «Полароидных снимков» – в глянцевой, цивильной больнице умирает от СПИДа гомосексуалист). Он умеет сочетать театральный эпатаж, шоковую эстетику с интересом к человеческим проблемам.

Павел Руднев, «Независимая газета», 2002

И главное: самой невероятной сценической ситуации Серебренников умудряется найти точный и выразительный сценический эквивалент. Например, сыграть сцену в морге, в которой умерший от СПИДа Тим (Евгений Писарев) оживает (не реально, а ментально) и просит влюбленного в него Виктора в последний раз доставить ему наслаждение. Сексуальный акт с трупом – это задачка не для бездарных и слабонервных. Серебренников справляется с ней блестяще.

Марина Давыдова об «Откровенных полароидных снимках», «Время новостей», 2002

Дело в том, что Серебренников – один из тех очень немногих, кто побуждает искусство говорить реальным языком современной страны. Такого в России не было никогда. И не в цензуре причина. Вернее, не только в ней. Причина – в том огромном и, казалось, безнадежно незаполняемом разрыве, который всегда существовал между народом и культурой, той самой, высокой. Язык, по крайней мере, был разный. Традиция целомудрия не позволяла называть вещи своими именами – речь не обязательно о мате, хотя и о нем тоже, но, в первую очередь, о смеси так называемого низкого жанра с так называемым высоким.

Серебренников этого сочетания не боится. Больше того – на нем настаивает.

Петр Вайль после того, как фильм «Изображая жертву» получил главный приз римского кинофестиваля Festa del Cinema, радио «Свобода», 2006

Мне нравится сам факт его существования. Все мои к нему счеты и претензии – это счеты и претензии к человеку, от которого я очень много жду и хочу.

Авдотья Смирнова, передача «Школа злословия», телеканал НТВ, 2006

...У Кирилла на съемочной площадке все очень профессионально. Он очень начитанный и образованный, любящий театр и кино. Для него выражение своих мыслей на экране и на сцене крайне важно. Он очень

ироничный и любящий парадоксальность. Да, Серебренников во всем старается найти парадокс.

Алена Долецкая о съемках в «Коротком замыкании», портал Colta.ru, 2009

«Нуреев» – для иностранцев и для патриотов. Для придирчивых балетоманов и простых смертных, решивших устроить себе праздник. Для знатоков биографии Нуреева и тех, кто впервые прочитает ее в либретто. Для свободолюбивых поклонников театрального авангарда (все же не слишком радикального) и традиционалистов, считающих эталоном «Жизель» и «Лебединое».

Антон Долин, портал «Медуза», 2017

О СОБЫТИЯХ 2017–2018

Кирилл Серебренников – гений,
Но в чем, спросить не премину.
А в том, как в несколько мгновений
Он проявил свою страну.
Ведь в чем задача режиссера?
Не в съемках, не в спектаклях, ать,
А в том, как явственно и споро
Все это дело проявлять.

Дмитрий Быков, газета «Собеседник.ру», 2017

По оценке ряда критиков, руководителей театров, режиссеров, Серебренников – яркая, одаренная личность. Его творчество вызывает множество споров и дискуссий. Однако как зритель я бесконечно далек от эстетики Серебренникова <…> То, что этот столь неоднозначный творец руководит административно-хозяйственной частью учреждения, находящегося на бюджетном финансировании, всегда вызывало у меня недоумение. Большинству творческих людей, с их эмоциональным и неординарным взглядом на жизнь, обычно комфортнее быть не хозяйственными руководителями, а режиссерами, авторами, творцами. Но в этом плане у нас отсутствуют какие-либо ограничения.

Владимир Мединский, цитата по «Газета.ру», 2017

Этот почетный «Мольер» <…> дает мне возможность выразить поддержку Кириллу Серебренникову, российскому режиссеру театра и кино. О котором мы все очень беспокоимся. <…> Господин Путин, оставьте его в покое. Сходите лучше на его спектакли.

Изабель Юппер, на церемонии вручения театральной премии «Мольер», 2017

Таня Штерн. #нашдругКирилл. Фото предоставлено Lazy Mike, Los Angeles – Moscow

Серебренникова посадили под домашний арест. <…> Понятно, что сумма в 60 миллионов рублей – это не та сумма, из-за которой взяли «главного коррупционера страны» Кирилла Серебренникова. Просто спектакль его посвящен религиозным темам, и можно назвать антигосударственным.

Ксения Собчак, «Комсомольская правда», 2018

Речь идет о страшном: за эти полтора года человек, который, как я понимаю и все понимают и знают, мог бы принести и государству, и зрителям то, что составило бы, по крайней мере, материальную компенсацию того, что ищут и пока не находят.

Сергей Юрский, речь в защиту Кирилла Серебренникова на церемонии вручения государственных наград в области культуры и искусства, 2018

Мы все не могли предположить, что это коснется нас. Все-таки это одно сообщество – театральное. Здесь законы свои и кодекс свой. О чести, о порядочности. И люди так долго и мучительно копающиеся в материале – классическом или современном, выискивая новые смыслы, им в голову не придет заниматься какими-то делами, которые объявляются как создание группировки. Все это никак не вяжется в нашей голове, безусловно. Тут, конечно, возникает вопрос, как нам дальше быть.

Евгений Миронов, из фильма «Театральное дело», 2018

Этот театр – центр силы, центр культуры. Единственное, что по-настоящему производит Москва – это культура. Здесь в театре образовался какой-то оазис, это очень редко происходит, потому что очень сложно создать не просто театр, а целый конгломерат, вокруг которого начинает происходить жизнь, Кириллу [Серебренникову] это точно удалось.

Ксения Собчак о «Гоголь-центре», цитата по «РИА Новости», 2018

В идеальном мире будущего, где исчезнут бесконечные дихотомии, нам не пришлось бы «классифицировать» режиссера Серебренникова. Достаточно одного слова: он – режиссер.

Который работает по 25 часов в сутки, потому что заниматься только театром (или только кино) ему просто тесно.

Вадим Рутковский, журнал «Сеанс», 2018

МЕЖДУ ТЕАТРОМ И ЛЕСОМ

Побег художника из театра в современное искусство.

Текст: Александр Шишкин-Хокусай

В России театр – доминирующее искусство, хотя доподлинно искусством он, на мой взгляд, не является. Что-то среднее между развлечением и религиозным культом, школой или сектой, группирующейся вокруг режиссеров. «Эволюция» театра, которая шла на моих глазах последние 20 лет, вовсе не эволюция, а движение по кругу. Новые поколения, естественно, не помнят, что было раньше – и все повторяется. Театр убивает человека живого, бытового, чтобы получить его в чуть измененном виде.

Мой вектор движения направлен из театра в искусство. Объясняется это тем, что театр последнее время мне все чаще напоминает нездоровое пространство лечебницы: препарируемое вещество – человек, который разобран на миллионы атомов, и эта тема перешла уже какую-то адекватную границу. И зритель, и исследуемый так устали, что всем интереснее наблюдать за каким-нибудь камнем. В результате чувствуется какой-то общий нервический градус, что режиссеров, что актеров, что публики. И я тоже нахожусь в параноидальном состоянии.

Все крутится вокруг достаточно примитивного, тысячу раз рассмотренного тела человека. Даже в балете. Пока у человека не выросла дополнительная пара ног или рук – он будет транслировать в принципе одно и то же. Может, чуть интереснее

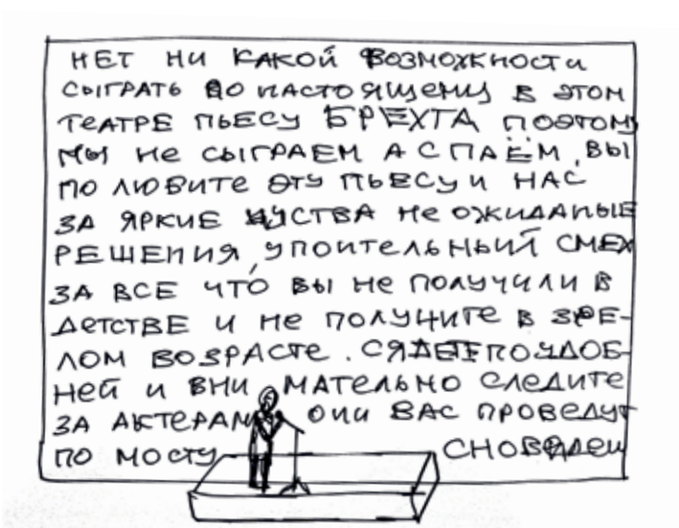
выглядит театр, в котором играют люди с ограниченными возможностями, тюремный театр, самодеятельный, где исполнители не имеют ремесленных навыков и работают с психикой, изначально находящейся в расшатанном состоянии. И мы за ней наблюдаем.

Градус воздействия на зрителя все время повышается. Режиссеры вкладывают огромное количество усилий в то, чтобы удерживать внимание, идут на любые ухищрения: раздвигают временные рамки (некоторые спектакли длятся шесть часов, а то и несколько дней), раздвигают пространство, воздействуют на все органы чувств, запихивают зрителя на сцену или над ней... Работа на грани животного и интеллектуального: зритель должен себя потерять и оказаться в подвешенном состоянии. И все ради того, чтобы погрузить его в свой ритм, в свою среду, а потом начать с ним разговаривать.

Недавно я делал спектакль в Дании. Там, с одной стороны, очень продвинутое в плане современного искусства общество, но актерский театр находится на периферии, на провинциальном развлекательном уровне. Он воспринимается скорее как еще один элемент городского пространства, куда можно зайти. Я подумал, может быть, это неплохая практика – так позиционировать театр, а не трактовать его как искусство метаязыков и смысловых нагрузок.

Музеям этот путь не чужд. Например, в лондонских музеях, бесплатных и очень доступных, можно бомжевать неделями, как на вокзале. Там прекрасные теплые туалеты, вода, кофе, вай-фай. Сиди, лежи, кругом дети. Комфортно. Музей как лес – приходи и оставайся. Человечество высвобождается от работы, и кризис свободного времени решается и таким способом.

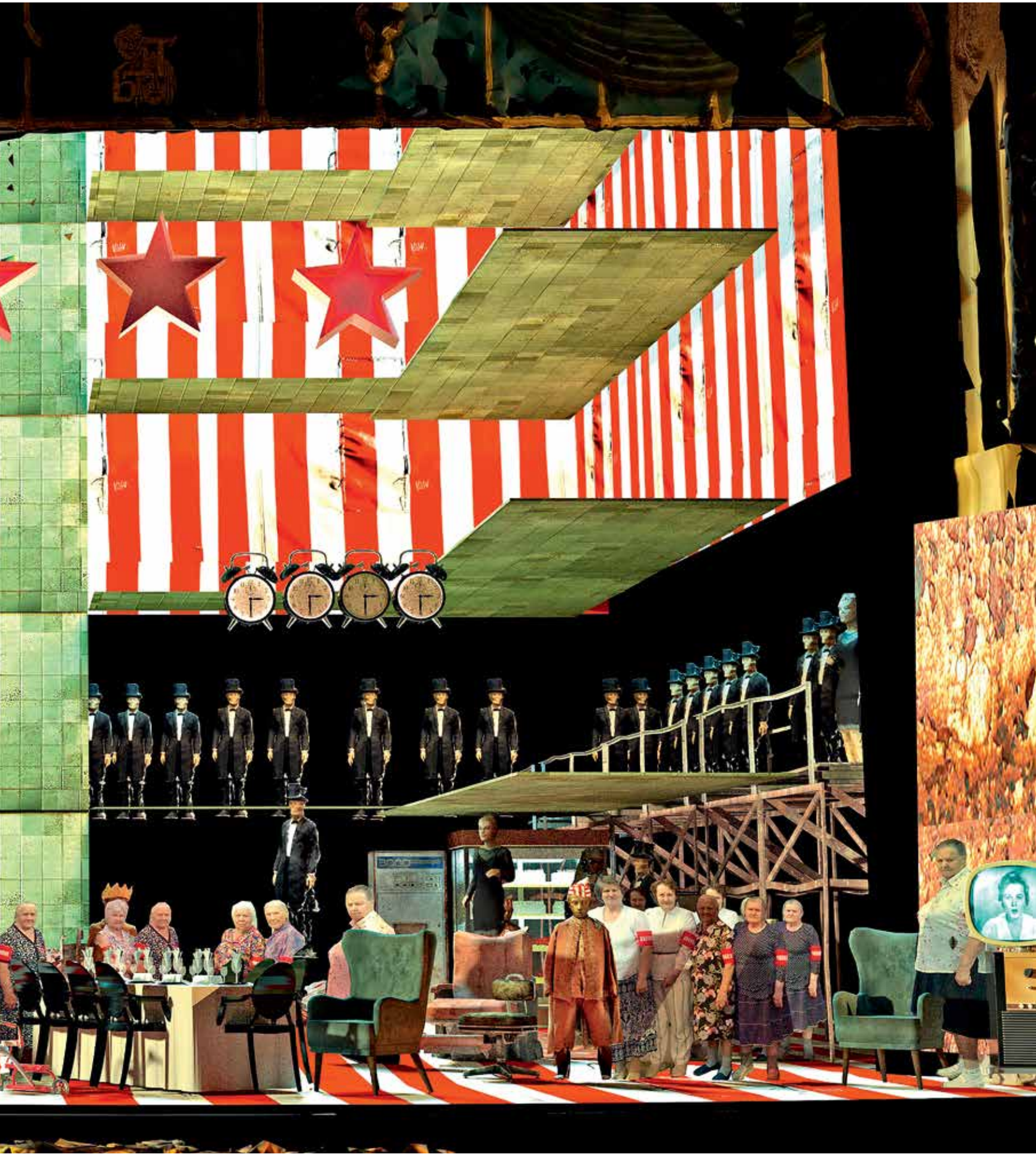
А наш театр – это такая герметичная подводная лодка, в которой ты заперт на месяцы. За долгие годы работы я начал реагировать на его атмосферу на биологическом уровне. Выходя из театра в современное искусство, я пытался выстроить свой мир. Создать приватное пространство, уйти из социального, коллективного тела, где каждый может влиять на процесс. Мне хотелось организовать чистую лабораторную среду без примесей, где нельзя за кем-то спрятаться, где я в одиночестве. Но и в современное искусство я тащу за собой привычку к коммунальному бессознательному. Наверное, из-за того, что испытываю дефицит рефлексии, меня тянет на коллаборации с другими художниками (группа «Паразит», второй год работаю с Петром Швецовым). Круг художников – некая защита от очень агрессивной внешней среды. Хотя оказалось, что и персональная выставка – тоже болезненное состояние, если не находишься в потоке постоянного выращивания работ и у тебя нет плантации, где зреют цветы, плоды, только успевай подходить и срезать. Поэтому я иногда делаю искусство для птичек. Или котов. У меня есть работа с фанерными котами. Я их выносил на улицу, где обычно тусят их дворовые прототипы. Было трудно отличить, где живой, а где фанерный. Мир животных мне более интересен. Возможно, это тоже бегство и слабость. [ДИ]



<
Александр Шишкин-Хокусай. Санитары леса. Из проекта «Искусство убивает всех». 2018. Фото автора

>
Эскиз занавеса к спектаклю «Добрый человек из Сезуана». 2013

v
Эскиз к спектаклю «Три толстяка». 2017



ИССЛЕДОВАТЬ И ОЧАРОВЫВАТЬ

Два молодых авангардных театра из Санкт-Петербурга делают ставку на юмор.

Интервью: Ксения Енина

ТЕАТР. НА ВЫНОС

Ксения Енина: Что такое «Театр. На вынос»?
Максим Карнаухов: Стрит-арт-театр, самопровозглашенный и самореализованный.
Алексей Ершов: Городской театр.

КЕ: Как случился ваш проект?
МК: В конце первого курса, когда стало невыносимо скучно, с одногруппником Лешей и подругой из ГИТИСа выпустили спектакль в трамвайном депо.
АЕ: Город позволяет реализовывать всевозможные задумки в режиме интервенции. Зрители также являются захватчиками, они вместе с нами пролезают в заброшенные места. Поэтому мы быстро реализовываем замыслы, пришла идея – пошел и сделал.

КЕ: Как вы выбираете, кто будет играть в спектаклях?
АЕ: Проект начался с акции «На вынос», где было семь героев, семь спектаклей, семь воскресений и семь разных пространств. В нем участвовали люди, с которыми я ранее не был знаком и вряд ли бы в обычной жизни познакомился.
Мы делали спектакль за один день, и была важна человеческая история, которая становилась его структурой.
МК: «Старик и море» исполняют профессионалы. «Дано мне тело» вообще балет, который делался на резиденции Dance. В Abuse Opera участвуют ребята из Gogol School.

КЕ: Что определяет пространство в спектакле?
АЕ: Оно часть художественного высказывания. Нам важно освоить место, в котором происходит проект. Однажды нашли в центре города огороженный строительным забором котлован, затопленный водой. И придумали спектакль-инсталляцию «Старик и море». Герой живет в центре Санкт-Петербурга, но по другим законам, плавает на надувной лодке, ловит большую рыбу. Понятно, я не гулял по городу и не размышлял, где бы поставить «Старика и море».

КЕ: Вам интересно, что происходит в академических театрах?
АЕ: Вместо театров нужно открыть бассейны. На самом деле, я за то, чтобы цвели все цветы.
МК: У меня есть проект и в обычном театре, где зрители сидят на стульях.

КЕ: Расскажите о проекте поэтических прогулок.
МК: Поэзия в театре, как правило, реализуется довольно печально. Скорее это городской жанр. Мы выписываем стихи на асфальте, на домах, наклеиваем листки на проезжающие машины. Это не приемы театра, а другая реальность, которая существует по своим законам. Плавное и аккуратное изменение жизни.

КЕ: Профессиональное образование имеет значение в современном театре?
АЕ: Мне бы хотелось поучиться у Кирилла Серебренникова, пожить жизнью его студийцев. Но есть абсолютно другая история мастерских в Санкт-Петербурге, когда с утра до ночи репетируешь, как ставить стакан на стол.
МК: Через пять лет выходишь и абсолютно не понимаешь, что происходит. Ты садился, когда кнопочные телефоны были, а тут уже смартфоны. Есть одна мастерская, где три года читали и ставили только Гоголя. Мы с Лешей в Питере поучились у трех мастеров. Может, так и надо – уйти отовсюду. Это и будет обучение.
АЕ: Мы не получили театрального образования. Но за год сделали более тридцати событий. Поучаствовали в трех фестивалях. Немногие выпускники театральных институтов могут этим похвастаться.

ТЕАТР «ОРГАНИЗМЫ»

Ксения Енина: Какая идея лежит в основе театра?
Александр Бянкин: Хотели очаровывать.
Владимир Антипов: Исследовать и очаровывать.

КЕ: Почему вышли из рамок обычного театра?
ВА: Мне роли в театре не давали,

так что можно сказать, от безысходности.

КЕ: А название «Организмы»?
ВА: Все вокруг шевелится.

КЕ: Театр как живой организм?
ВА: Нет, люди разные. Сейчас нас трое, было 10 человек. Каждый, кто хочет, может включаться, профессиональная подготовка не нужна. Главное – не обламываться.
АБ: Вообще-то наш театр больше напоминает секту: за каждым закреплена роль. Алексей вот монах.

КЕ: Как вы себя видите в контексте театрального мира?
ВА: Мы как цыгане, которые тоже себя как-то видят в социальной структуре общества.

КЕ: Вкладываете политический подтекст во все это?
ВА: Конечно. Все, что мы делаем – только политика. Есть среди нас консерватор, он за моральные и этические ценности. Есть заядлый либерал. А я как бы национал-большевик.

КЕ: Каким вы видите современный театр?
ВА: Классным. Все танцуют, поют. Кто-нибудь разденется, обмажется чем-нибудь.

КЕ: Есть ли в этом смысл?
ВА: Нет смысла никогда никакого.
АБ: Чтобы бесцельно грустно было.
ВА: Можно сказать, что наша миссия – просвещение.

КЕ: В каких жанрах предпочитаете работать?
ВА: Я детские спектакли ставлю.
АБ: Детство для нас не бессмысленно. А все остальное бессмысленно. После трех лет наступает упадок. Но в детском театре есть своя фигня. Чаще всего дети приходят с родителями. А родители уже чуть-чуть «ку-ку».

КЕ: То, что вы делаете, можно назвать перформансом?
ВА: Мы не любим перформансы. Есть же русское слово «представление».
АБ: Мы классический театр. Вообще, все неудачники идут в перформанс и в андеграунд. А все нормальные вот так разговаривают, интервью дают…

КЕ: В спектаклях вы смешиваете разные жанры?
ВА: Я рэп читаю.
АБ: Когда смотришь спектакль, а он маленький, думаешь: надо песню вставить, чтобы чуть длиннее было. Вставил, все равно коротко. Ну давайте просто постоим. Бессмыслица порождает бессмыслицу. Главное – в час уложиться.

КЕ: Сейчас многие не понимают современное искусство и современный театр. Почему?
ВА: Вообще, меня это нисколько не волнует. Мы играем без расчета, чтобы кто-то сидел и понимал. У современного театра нет конкретной задачи.

КЕ: Зритель должен задумываться о том, что он только что увидел?
ВА: Зритель все воспримет, если у него есть такое желание. Нет желания – уйдет и скажет, что ничего не понял.

КЕ: Какое будущее у театра?
ВА: Его заменит телевизор. Я смотрю Соловьева и новости постоянно на Первом канале. Мне нравится, когда все ругаются.

КЕ: Там ищете вдохновение?
ВА: Да, в телевизоре, в интернете еще чуть-чуть.

КЕ: Как промоутируете свои спектакли?
АБ: Вот сегодня в поезде познакомились с девушкой-эсэмэмщицей.

КЕ: Верите в большое будущее своего проекта?
АБ: Не верим вообще. Оно уже десять лет огромное и беспрепятственное.

КЕ: Для чего нужен театр?
АБ: Когда воображение свободно от умозаключений, становится интересно. В настоящем театре надо быть гениальным. В перформативном полегче. Я не могу в театре сидеть. Шекспира смотрю – не понимаю. Я Вовку спрашивал, что я, глупый? Он меня утешил, говорит, покажу, как можно кривляться и считать, что это тоже театр.

КЕ: Как в трех словах описать театр «Организмы»?
АБ: Лоу-фай мракобесы нежного питерского андеграунда. Дурачимся и вас приглашаем. Для Володи театр – способ проявить себя как мужчину. Для Алексея – быть самым красивым и самым умным. Я, чтобы совсем не кокнуться в этой мрачной жизни, кривляюсь. Все. [ДИ]

ТЕХНОЛОГИИ БЕЗ ГРАНИЦ

Бесконечное извлечение театра из звука, света, цвета и интернета.

Текст: Наталья Шаинян

Театр сегодня расширился пространственно. Вышел за пределы традиционной коробки, захватил вокзалы, промзоны и торговые центры. Он пытается осознать, что останется в его существе, если извлечь составляющие – звук, текст, тело, игру, нарратив – или наоборот прибавить что-то новое.

Традиционные технологии – свет и звук, совершенствуясь с каждым годом, сами по себе стали центральными элементами спектакля для ряда художников. В 2001 году в Москве показали спектакли пионера визуального театра Роберта Уилсона «Игра снов» – зрители были ошеломлены его ледяным совершенством, безэмоциональной красотой и технологической новизной. Шведская классика, символистская пьеса Августа Стриндберга о горестях человеческой доли была поставлена в стокгольмском Штаатстеатре. И название, и форма аллегорической пьесы о путешествии дочери Индры с небес на землю позволили режиссеру воплотить на сцене сновидение. Цветные всполохи и переливы холодных тонов света, контраст невесомого прозрачного оттенка с ирреальностью черно-белых фотопроекций, по-балетному точные в движениях фигуры актеров, будто утратившие трехмерность, графично-плоские, вписанные в мизансцену, ставшую огромным визуальным полотном, – все казалось единственно возможным переводом

^
Сирил Тест. Festen. Фото © Simon Gosselin. Предоставлено театром «Одеон»

на сценический язык не только этой пьесы, но сновидящего сознания вообще. Воздействие на зрительное восприятие было главным и новым, благодаря чему спектакль оказал такое влияние на новое поколение режиссеров в России.

В 2005 году Чеховский фестиваль привез в Москву произведение немецкого композитора, занявшегося режиссурой, – спектакль Хайнера Гёббельса «Эраритжаритжака». Это непроизносимое слово из языка австралийских аборигенов означало «человека, устремленного к навеки утраченному» – что, в общем, не так уж важно. «Это не театр!» – восклицали заслуженные театралы, выходя с представления, где на пустой сцене ансамбль играл музыку разных эпох, одинокий актер обращал размышления вслух то к ездившему за ним механизму вроде грустного жука, то в пустоту, а потом спустился в зал, прошел за кулисы и оказался на улице, а потом в некоем доме – все это зрители наблюдали на экране. Удивительное зрелище не прервалось с уходом актера, продолжалось в прямой трансляции. Трансляция с камеры оператора сменилась монтажной склейкой, и на экране пошел записанный эпизод, где крошечный картонный домик на сцене вырос до размеров настоящего. Актер незаметно вернулся, и действие на экране оказалось синхронизировано с происходящим в каждой из комнат дома в симультанной декорации вживую и на экране. Захватывающие дух технические трюки, эта иллюзия и стали концентрированной театральностью, которая занимала куда больше фабулы (отсутствовавшей) или характера героя (непроявленного).

Включение видеоэпизодов, внесение кино- и телеэстетики в сценическое действо теперь стало общим местом. Но приятие этого в зрительском сознании произошло не сразу, всего полтора десятилетия назад мастер синтеза видео и театра Франк Касторф скандализовал Москву своей версией «Мастера и Маргариты». Дело не только в том, что из культового романа советской интеллигенции был изъят юмор и усилены темы насилия и сумасшествия. Дело в том, что смысл, интерес и сложность постановки сконцентрировались в действии на огромных экранах над ней, куда транслировались то театральное закулисье, то эпизоды пилатовской истории. Технологии наглядно служили идее художника: изнанка, подоплека всегда важнее и значительнее вульгарного быта наружности; пошлые и скучные с виду, люди обнаруживают библейского масштаба драмы внутри.

В наши дни в том же направлении двигалась мысль постановщика спектакля Festen в парижском театре Одеон. Сирил Тест, рассказывая со сцены о разоблачении многолетнего инцеста за праздничным семейным ужином, одновременно с актерами выпускает на сцену целую команду операторов и приглашает часть статистов из числа зрителей, усаживая всех вместе за стол – их лица рядом с героями пьесы придают документальность, убедительность происходящему. Декорация роскошного дома подвижна и словно бы многомерна. С помощью точно рассчитанных инженерных ухищрений возникают, разъезжаются, сдвигаются и исчезают стены; меняются объемы, ракурсы, создавая лабиринт семейной жизни. Действие в нем идет везде одновременно, каждый участок в своем ключе и темпе – можно следить за сценами, акцентируемыми камерой, а можно перевести взгляд с экрана на то, что делается в прочих местах сцены. Беспрестанно выворачиваемый наизнанку сценический мир подобен сюжету, где сын добивается правды от отца, из-за которого дочь покончила с собой. Она появляется лишь на экране, сидит рядом с братом, который в реальности смотрит

^
Саймон Макберни. Encounter. Фото предоставлено театром «Одеон»

v
>
Франк Касторф. Мастер и Маргарита. Фото предоставлены международным театральным фестивалем им. А.П. Чехова

на пустой стул и видит мертвую сестру внутренним взором. Кинематографические приемы крупного плана, монтажа и т.д. приходят на помощь театру в решении традиционных задач.

В современном театре появились и радикально новые решения. Совсем убрать человека, историю, психологию со сцены и предъявить чистую технологию – такой опыт над зрителем провернул уже упомянутый Гёббельс в своей «Вещи Штифтера», где на сцене капала вода из труб в резервуары, стелился дым, замирали проекции пейзажей, ударяли молоточки вскрытых пианино, и больше не происходило ничего – точнее, происходило в сознании зрителя. Отсутствие сюжета и актеров делало зрителя единственным действующим лицом. Ему предстояло самостоятельно выстроить содержание медитации, которую предлагал театр. Высокая степень абстракции, философской или математической, стала предметом исследования и в московской постановке того же автора «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». Лаборатория неведомой науки: реторты, метрономы, осциллографы, огонь, вентилятор, различные объекты – от простейших орудий до сложных приборов – собраны на сцене в клавиатуру некоего инструмента познания. Процесс пульсации мысли, вспыхивающих озарений, механических звуков, организующихся в музыку благодаря воспринимающему уху – смутная, сложная, слаженная и непостижимая работа сознания, буквально воссоздаваемая во взаимодействии технических приспособлений и виртуозного актерского существования – вот что занимало постановщика. Это театр минус занимательность, театр минус развлечение. Дух немецкой серьезности, основательности, глубины и философской лиричности определяет его, требуя от зрителя сосредоточения и интеллектуального усилия. Технологии как фокус, как игра, как приключение, заставляющее ахнуть; красота и фантастичность, достигаемые с их помощью, как важнейшее, хотя и не единственное, содержание – это сфера всего визуального театра от Жанти до Финци Паска.

Совсем иное назначение технологий демонстрирует Робер Лепаж в монологичном, авторском типе театра, который во всем мире ассоциируется с его именем и означает сокровенный, нежный, тонкий рассказ о тайнах человеческой души,

о красоте жизни. «Обратная сторона Луны» – шедевр канадского режиссера в 2007 году влюбил в себя русских зрителей. Будничность, простота интонации интеллигентского бормотания, застенчиво скрывающего юмор, поэзию и глубину речи, составляли основу ткани спектакля. Среди этого вдруг искрами вспыхивали чудеса. Обыденные предметы обращались в грандиозные символы: домашняя обстановка становилась лекционным залом, кабиной лифта, студией, космодромом; дверца стиральной машины – боком аквариума или люком корабля; бутылка газировки – ракетой; а круглый циферблат – Луной. Лекция, воспоминания,

хоум-видео, телерепортажи и прогноз погоды – все превращается во все, сменяет друг друга на экранах, чтобы в финале герой, двигающий руками и ногами, лежа на планшете сцены, отразился в огромном наклонном зеркале, став космонавтом в невесомости, исследующим две бесконечности – Вселенную и человеческую жизнь.

Технологии привлекают режиссеров не только расширением визуальных возможностей. Голоса и звуки становятся в новом драматическом театре не менее значимым носителем содержания, чем в музыкальном. В спектакле Лепажа «Липсинк» девятичасовое зрелище о девяти судьбах становилось гигантской звучащей фреской, где сложнейшие сочетания пяти языков, нескольких диалектов, оперного пения, криков новорожденного, немоты, сурдоязыка и чтения по губам, гула летящего лайнера, стеклянных голосов автоответчиков и навигаторов, кинодубляжа и сотен звуков окружающего мира, тщательно отобранные и скомпонованные, становились звуковым слепком времени. Это история обретения себя, своих истории и памяти через звуки, история сложности взаимопонимания и бесконечной вариативности толкования. Такое внимание к звучащей стороне не отменяло визуальной сложности спектакля, виртуозной работы с тенями и видеопроекциями. Для Лепажа любые технические возможности – инструмент вроде электронного скальпеля, которым он оперирует тончайшие слои памяти и чувств, это способ рассказать очень личные, вписанные во время и обстоятельства человеческие истории.

Совсем другой пример театра, где необыкновенно работают звуковые технологии – выдающийся моноспектакль британца Саймона Макберни Encounter. Каждый из зрителей видит и слышит словно бы два разных спектакля одновременно, один в наушниках, которые выданы каждому в зале, другой перед глазами на сцене. По ней кружит немолодой человек в будничной одежде, а в центре на подставке стоит микрофон

^
Роберт Лепаж. Липсник. Фото предоставлены международным театральным фестивалем им. А.П. Чехова

в виде головы. По разным каналам подаваемые в наушники звуки создают иллюзию людей, говорящих слева, справа, сзади, сверху – это говорит сам Макберни с разных сторон в микрофон, включаются заготовленные записи. Сиюминутность накладывается на прошедшее время, актуальное настоящее зрителей диффузирует с условным настоящим артиста, с его прошлым, с еще более прошлым персонажей, которых он сначала вводит отстраненно, как в стендапе, а потом перевоплощается в фотографа, застрявшего в лесах Амазонии. И лес возникает в нашем сознании, при том что иллюзия предельно разоблачена, озвучка творится на глазах – булькает вода в бутылке, шуршит пластик, стучат палочки и т.д. Совершается невероятное: голоса и звуки, проникающие прямо в мозг, творят реальность более плотную, буквально обманывая зрение и заставляя глаза видеть то, что мы слышим – движение таинственного племени сквозь джунгли к началу времен, чему помогает и видеомэппинг на почти пустой сцене. Зритель оказывается внутри эпоса, он слит с героем, как слит с ним исполнитель, это шаманство и эффект присутствия, по силе воздействия близкий к 3D. Все вместе потрясает воображение, потому что спектакль происходит именно внутри твоей головы. Это концентрация театральности, если понимать ее как иллюзию, творимую здесь и сейчас, принципиально не фиксируемую и не транслируемую: этот спектакль можно услышать и увидеть только таким способом, и больше никак. Огромная команда технической поддержки, которая выходит на поклон вместе с протагонистом, свидетельствует о виртуозной сложности и слаженности этого представления.

Охватить, пусть даже и коротко, все способы и цели применения технологий в театре невозможно и в куда более пространном перечислении, этот процесс развивается и будет столь же бесконечен, как сам театр, потому что ничего интереснее человека для человека нет. [ДИ]

ТЕАТР ВНЕ СЕБЯ

Все, что осталось в Западной Европе от традиционного драматического спектакля, успешно доламывает швейцарская группа Rimini Protokoll, давая беспрецедентный импульс перемен для всего театрального ландшафта.

Текст: Виктор Вилисов

Этот процесс идет уже лет пятьдесят, ежегодно ускоряясь, – театр, перформативные практики, современная академическая музыка и современное искусство, даже цирк сливаются в гигантский единый поток и становятся неразличимы. Зрители-потребители, специалисты и заинтересованные интеллектуалы понимают, что теперь совсем уже странно отсиживаться в своем гетто. Театралы ходят на концерты под ручку с музыкальными критиками; наслушавшись, идут на экспозицию знакомого художника. Связь укрепляется настолько, что на следующий день посещает мысль о совместном походе в театр. У самих художников напряжение времени расчесывает потребность выходить за пределы композиции, выставки, театра. На полпути обе стороны встречаются и хорошо проводят время за тем, что по инерции разделяется на отдельные виды искусств.

Есть совсем экстремальные примеры вроде южноафриканского художника Стивена Коэна, который надевает на себя люстру и ходит по африканским трущобам, а потом его арестовывают возле Эйфелевой башни за танец с привязанным к члену петухом. Это человек, который в рамках gender-performance превращает собственное тело в арт-объект, иногда инсталляцию, но он еще и делает спектакли, в одном из которых по прозрачным трубам прямо

перед зрителями бегают крысы. И чем, в итоге, Коэн занимается? Запрос на любую чувственность должен быть удовлетворен, и для тех, кого Коэн шокирует, есть Rimini Protokoll. Людей, не включенных в театральную повседневность, деликатные, почти буржуазные спектакли RP введут в состояние тишайшей радости и комфорта. У «людей театра», уже успевших повидать и Кастеллуччи, и Фабра, и Касторфа, и того же Коэна – то есть успевших удивиться по полной, – спектакли Rimini Protokoll, напротив, вызывают шокирующие переживания: так радикально это расходится с конвенциональным театральным опытом.

Современный театр с момента симбиоза с перформансом идет по пути деконструкции и редукции: производители спектаклей откусывают от тела театра по куску и смотрят, останется он театром или нет. Rimini Protokoll – Штефан Кэги, Хельгард Хауг и Даниэль Ветцель, ученики Гёббельса, – пошли по пути отказа дальше всех. Они вообще игнорируют существование конвенционального театра со стенами. Вместе со сценой-коробкой или блэкбоксом исчезают профессиональные актеры, стационарная техническая команда, литературная основа спектаклей и театральный концепт «художественности», когда на сцене формируется миметическая или фантастическая художественная реальность.

Первое и главное, с чем RP работают, – пространство. Спектакль Remote X проходит прямо на улицах европейских городов; в России этот проект представлен тремя версиями – московской, петербургской и пермской. Пешая полуторачасовая прогулка по Москве группы участников (называть их зрителями язык не поворачивается) начинается с кладбища и заканчивается на крыше жилого дома или торгового центра. В наушники через FM-трансмиттер записанный компьютерный голос, сначала женский, затем мужской, выдает инструкции и ненавязчивый текст, состоящий в основном из вопросов о ближайшем будущем человека в синтезе с технологиями. Спектакль Home Visit Europe происходит в частной квартире в формате настольной игры. Cargo X – такой же мобильный франшизный спектакль, играется при

помощи фуры с одной прозрачной стеной: полсотни зрителей загружают на сиденья в грузовик и везут по промзонам под рассказы настоящих водителей-дальнобойщиков. Спектакль Call Cutta in a Box для одного зрителя происходит в номере отеля, основная его часть разыгрывается в телефонном разговоре с сотрудником индийского колл-центра. В большинстве проектов этой театральной команды зрители-участники взаимодействуют или между собой, или с объектами, или с медиа. Это совершенно другой режим зрительской активности, чем в конвенциональном театре, где купившему билет предлагается сидеть и смотреть.

В спектакле Remote X есть сцена, где голос в наушниках предлагает

> Робот-двойник немецкого писателя Томаса Мелла для спектакля Uncanny Valley © Rimini Protokoll

участникам встать на тротуаре оживленной улицы и сообщает, что сейчас перед их глазами разыграется спектакль. Обычные люди ходят туда-сюда, стоят машины, реализуется городская повседневность, но голос в наушниках описывает это в терминах «декорации, актеры, хореография». Через некоторое время участникам (зрителям) предлагается похлопать «актерам»; все хлопают, люди удивленно оборачиваются. Это буквальное применение концепции found art: театр (искусство) есть во всем, но разглядеть его можно только при правильно налаженной оптике. Этим и занимаются Rimini Protokoll.

Или вот: чтобы попасть на спектакль Hauptversammlung, проходивший единственный раз в 2009 году, нужно было купить не билет, а акцию немецкого автомобильного концерна Daimler, бывшего не так давно крупнейшей по обороту компанией Германии и производящей, среди прочего, автомобили Mercedes. Зачем? Спектакль назывался «Собрание акционеров», проходил в огромном Берлинском международном конгресс-центре и представлял собой собрание почти восьми тысяч акционеров концерна Daimler. Спектакль длился пятнадцать часов, а менеджмент компании пытался предотвратить появление там зрителей, собираемых Rimini Protokoll. Это одновременно арт-интервенция и найденное искусство. Но это также и театр. И собрание акционеров. Или что?

Штефан Кэги был журналистом, и некоторые спектакли Rimini Protokoll похожи на журналистское расследование предельным вниманием к реальности и какой-то очень изощренной детальностью.

Но в основном трио изобретает новые формы театра через заимствование концептов, давно сформированных в современном искусстве. У них есть два похожих по форме

спектакля: Situation Rooms и Nachlass. Pieces sans personnes, идущих, как правило, в музейных пространствах, в специально выстроенных ультрареалистичных помещениях из нескольких связанных коридором комнат. В каждой разыгрывается история без участия перформеров. В Situation Rooms 20 зрителям предлагается при помощи дополненной реальности на айпадах изучать истории людей, чьи судьбы так или иначе связаны с войной или оружием. В спектакле Nachlass участники делятся на мелкие группы в овальном фойе и посещают семь комнат, которые хранят следы памяти людей, которые уже умерли или готовятся к смерти осознанно. В некоторых присутствие человека условно (два кресла семейной пары предпринимателей или распечатанные фотографии на столе), в других герой сюжета появляется в медиализированной форме при помощи записи голоса или видеозаписи. Музейный контекст и архитектурная форма пространства вкупе с отсутствием живых перформеров делают эти

^
Rimini Protokoll Фото © David von Becker

проекты максимально похожими на тотальную инсталляцию. Но при этом здесь очевидны и темпоральность, и перформативность, которая рождается от напряжения взаимодействия участников с объектами. Так что это, спектакль или инсталляция? И если спектакль, то чем занимаются режиссеры в стационарных театрах, школьной самодеятельностью?

У RP есть и спектакли на театральных сценах. Один из самых заметных – франшизный проект 100% City. На место «City» подставляется название города, в котором спектакль проходит. Это чистая социология: команда спектакля в рамках предварительного исследования выбирает сто человек по нескольким демографическим показателям – возраст, пол, место рождения или проживания, размер семьи или семейное положение, – таким образом, чтобы это более или менее статистически отображало социальное разнообразие населенного пункта. В последних версиях проекта алгоритм отбора изменили: режиссеры выбирают только одного человека, который приводит своего знакомого/родственника/друга, который в свою очередь приводит еще кого-то, – и так набирается сотня человек. Сам спектакль – в сущности, большая анкета: жители города стоят на вращающемся круге на сцене и рассказывают некоторые факты о себе.

Сейчас Штефан Кэги заканчивает производство антропоморфного робота-двойника немецкого писателя Томаса Мелла для спектакля Uncanny Valley. Это потенциально мощный нарратив на тему ситуации, в которой оригинал подменяется копией, способной на самостоятельное суждение: как будут взаимодействовать оригинал и доппельгангер, поможет ли последний первому лучше узнать себя, смогут ли они сотрудничать?

Rimini Protokoll, по собственному определению, занимаются апроприацией внутрь театра всего, что он не захватил за последние сто лет: журналистики, психологии, спорта, политики, экологии, социологии, туризма, телевидения и многого другого.

В мире, медленно переходящем от вертикальной к горизонтальной модели взаимодействия, у людей высвобождается больше времени, искусство начинает множиться, наблюдатель трансформируется в креатора. Именно в театре глубже всего реализуется потенциал зрительской активности. Именно театр становится местом тренировки когнитивных практик по познанию мира. Или нет: увеличение разнообразия приводит, как минимум, к временному уменьшению определенности, формирует продуктивную ситуацию задавания вопросов вместо традиционной вертикальной модели доставки сообщения зрителю. Современный театр, такой, как у Rimini Protokoll, ничего не сообщает. Чтобы узнать ответ, нужно сначала задать вопрос. [ДИ]

МАТИАС УМПЬЕРРЕС

Умпьеррес исследует вымысел. Для этого годятся и видео, и перформанс, и инсталляция, и сценическое действо. Назвать это театром язык не поворачивается даже у самого автора.

Интервью: Наталья Шаинян

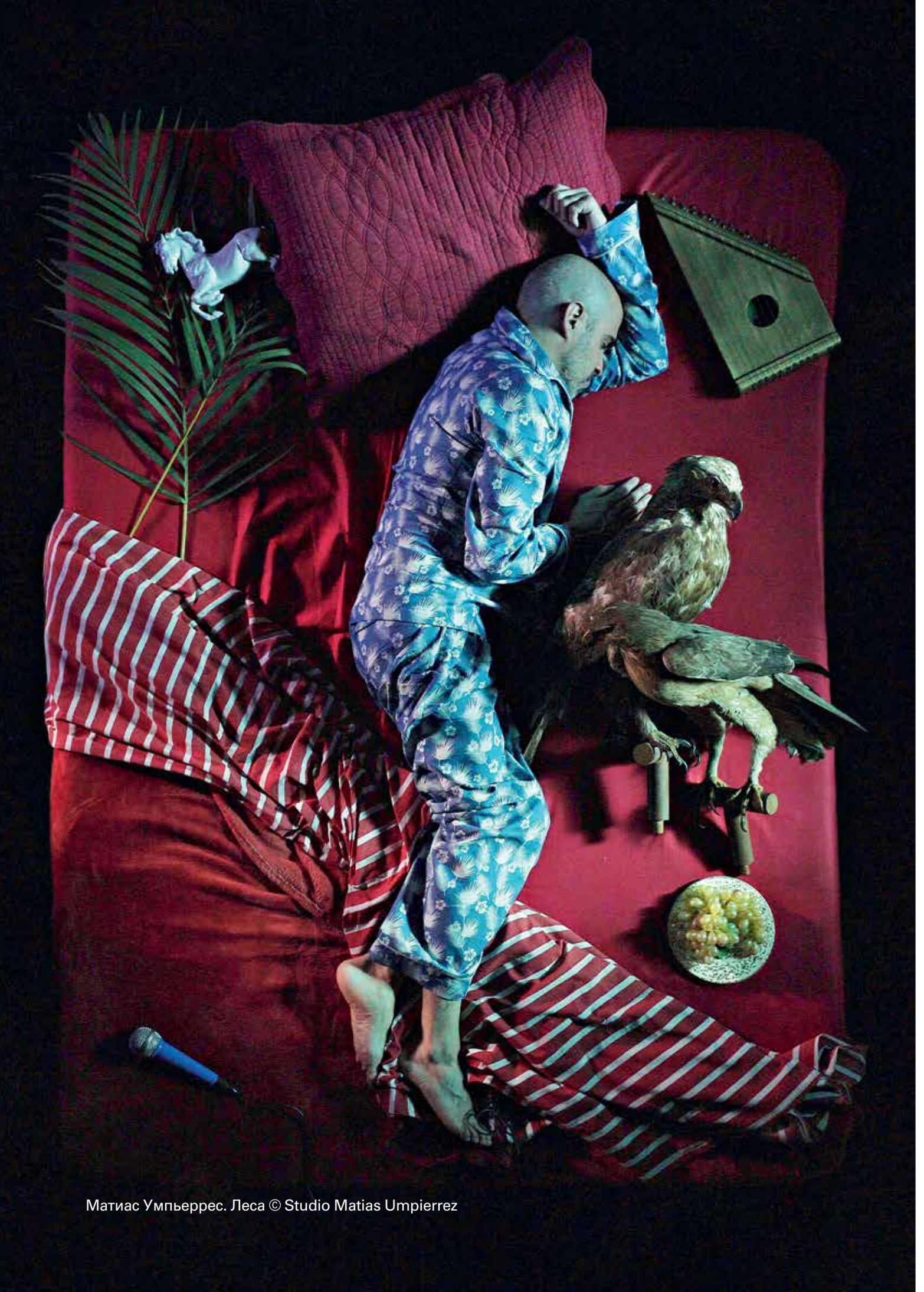
В 2016 году Матиас Умпьеррес и Робер Лепаж участвовали в программе Rolex «Мэтр и протеже». Результатом стал видеоарт-перформанс «Музей вымысла», первую часть которого покажут в Москве. Действие происходит в Латинской Америке и основано на шекспировском «Макбете». В роли Макбета – Робер Лепаж.

Наталья Шаинян: Матиас, что для вас означает быть аргентинцем – определяют ли национальные корни какие-то качества мировоззрения?
Матиас Умпьеррес: Я аргентинец, родители – уругвайцы, предки – французские баски, итальянцы и испанцы. Сейчас я живу в Испании и считаю эту страну домом, также как и другие связанные со мной и с семьей страны. Я часть сразу нескольких реальностей, которые, несомненно, отражают меня. В похожей ситуации находятся миллионы людей! Принадлежать разным частям мира – особенность нашего времени, а также моей работы и жизни.

НШ: Имеют ли для вас значение традиционные обозначения профессий – режиссер, художник, куратор, сценарист? Как вы сами себя называете?
МУ: Я междисциплинарный художник. В моей семье никто не живет там, где родился. Когда мы переезжаем и узнаем о других реалиях, все меняется. Мы смотрим на свою родину с расстояния и видим новое глазами, привыкшими к месту, откуда мы пришли. То же самое происходит

> Матиас Умпьеррес. Музей вымысла © Studio Matias Umpierrez

FUERZA



Матиас Умпьеррес. Леса © Studio Matias Umpierrez

с искусством. С детства я нахожусь под влиянием живописи, керамики и сценических видов искусства. Мое творчество построено по междисциплинарному принципу, сочетая различные аспекты и существуя на границе между разными искусствами и контекстами... В моих работах всегда поддерживается диалог между зрителями, сценой, местом действия и контекстом, поэтому в них меняются места, языки, исполнители, приемы и дисциплины.

НШ: Междисциплинарность – важное свойство в мире, где поколения, страны и культуры все больше объединяются. При этом существует противоположная тенденция – обособиться, чтобы сохранить идентичность национальной культуры. Есть ли баланс между тенденцией к глобальной открытости, взаимопроникновению и стремлением к самовоспроизводству?
МУ: Я рассказываю об этом в первой части «Музея вымысла» «Империя». Это адаптация «Макбета» Уильяма Шекспира, действие происходит в Испании девяностых годов. После более чем десятилетнего переходного периода Испания открылась миру, и начались конфликты между глобализацией и стремлением сохранить традиции. Мне интересны эти конфликты, они вовлекают человека в различные парадоксы, трудноразрешимые с точки зрения коллективного консенсуса. Открываясь миру, некоторые общества и люди начинают испытывать страх перед неизвестностью или страх перестать быть собой. Однако часть человечества всегда стремилась завоевывать новые территории и исследовать мир за пределами существующих границ, забывая, что это влечет за собой культурное, социальное, экономическое и политическое смешение. Именно поэтому в моих проектах необыкновенно важен термин «транс-», он отражает это пересечение, это движение и реальность, когда можно быть одновременно частью нескольких территорий, культур и дискурсов.

НШ: Чем традиционная сцена-коробка, оборудованная всеми техническими средствами, проигрывает внетеатральным пространствам, где вы делаете представления? Что для вас сущностное определение театра, его главный признак?
МУ: Мне интересно думать о театре как о ритуале, посредством которого мы встречаемся с нашими богами или вступаем в пространство того, что для нас свято. Я считаю, что ритуалы необходимы людям, животным,

^
Матиас Умпьеррес. Музей вымысла © Studio Matias Umpierrez

насекомым. Поэтому меня интересуют ритуалы, которые разыгрываются на традиционных театральных сценах, а также те, которые ежедневно воспроизводит скульптор, ваяя в своей студии; оперирующий врач, когда пытается спасти жизнь пациента; пчела, которая танцует для своих собратьев, сообщая им о местонахождении пищи; президент, произносящий речь, чтобы успокоить народ; или родители, читающие детям перед сном. Ритуалы повсюду.

НШ: Кто повлиял на ваше мировоззрение из авторов, кого вы читали, смотрели или слушали?
МУ: Мануэль Пуиг, Мароса ди Джорджио, Марсель Бротарс, Джанет Кардифф, Пипилотти Рист, Пьер Юиг, Сай Твомбли, Анхелес Сантос Торроэлья, Эрменехильдо Англада Камараса, Антонио Берни, Бьорк, Арво Пярт, Хайнер Гёббельс, Филипп Кюне, Кэти Митчелл, Раби Мруэ, мой наставник Робер Лепаж. Художники, у которых получилось создать альтернативную реальность, пусть и искаженную или находящуюся в конфликте с окружающим миром. Все интересующие меня авторы обладают драматичностью языка, которая оживляет их художественные миры, преобразуя в различные вымышленные пространства. Вероятно, эти пространства существуют только на территории искусства, но они сохраняются во времени, так как сконструированы как настоящие миры для тех, кому необходима их достоверность. Вот почему вымысел – главный инструмент в моих художественных работах.

НШ: Что для вас значит быть протеже Лепажа? Чему он научил вас?
МУ: Робер – свободный художник, хотя я считаю, что абсолютная свобода – утопия. Он работает без претенциозности, создает коммуникации, признавая чужое своеобразие, он стремится найти общий язык в сотрудничестве. Мне всегда казалось, что художник – это посредник, и я считаю, что он необыкновенен в этой роли. Лепаж был очень впечатлен моей работой и подходом, поэтому выступил одним из актеров в «Музее вымысла» (Museum of Fiction), в уже упомянутой инсталляции «Империя». Я очень горжусь доверием, оказанным мне господином Лепажем.

НШ: Вы делаете представление новаторской формы в музейном пространстве. Любой объект, попадая в музейную коллекцию, автоматически становится частью некой традиции, культурного наследия. Каковы ваши взаимоотношения с традицией?
МУ: Я считаю музеи интересными местами с точки зрения выставочного пространства – это аккумулирующие институции. Они сохраняют человеческие знания и навыки, накапливают наследие для будущих поколений. Но каково это «наследие» в настоящем? Кто определяет, какая история будет написана для потомков? Кто обладает властью решать, что ценно, а что нет? Некоторые из этих вопросов подтолкнули меня к созданию проектов для музеев. Также мое творчество посвящено тому, как мы относимся к вымыслу и почему он по-прежнему является необходимым инструментом для принятия инаковости. При этом мне кажется, что музеям необходимо уделять больше внимания отношениям между зрителями и воображаемым в контексте музейного собрания. Для этого я и делаю проекты вроде «Музея вымысла». [ДИ]

«Музей вымысла» / «Империя»
В рамках фестиваля «Территория», ММОМА, Гоголевский, 10/2, 14–24 октября

ОСТРОТА МОМЕНТА

Золотой век современного танца эпохи «пост» происходит прямо сейчас.

Текст: Екатерина Васенина

Остроту момента в переживании акта смотрения современного искусства, а также его оценки по гамбургскому и любому счету на шкале времени каждый определяет сам. Кого-то обманывает данная в ощущениях прелесть, кого-то напрягает личная ответственность за свои чувства и эмоции, груз выработки мнения. Современному танцу, как части современного искусства, на это плевать. Он предоставляет такую широкую палитру возможностей участия и неучастия в себе, что вы имеете полное право вообще никак с ним не соотноситься и прекрасно себя чувствовать.

Сегодня свободные танцевальные практики переживают очередной золотой век. В молодых искусствах, где не все окончательно устаканилось (современному танцу приятно думать о себе именно так), приливы и отливы сменяют друг друга в зависимости от глаз смотрящего. И в моих глазах современный танец купается в счастье. Но поймет это, конечно, потом.

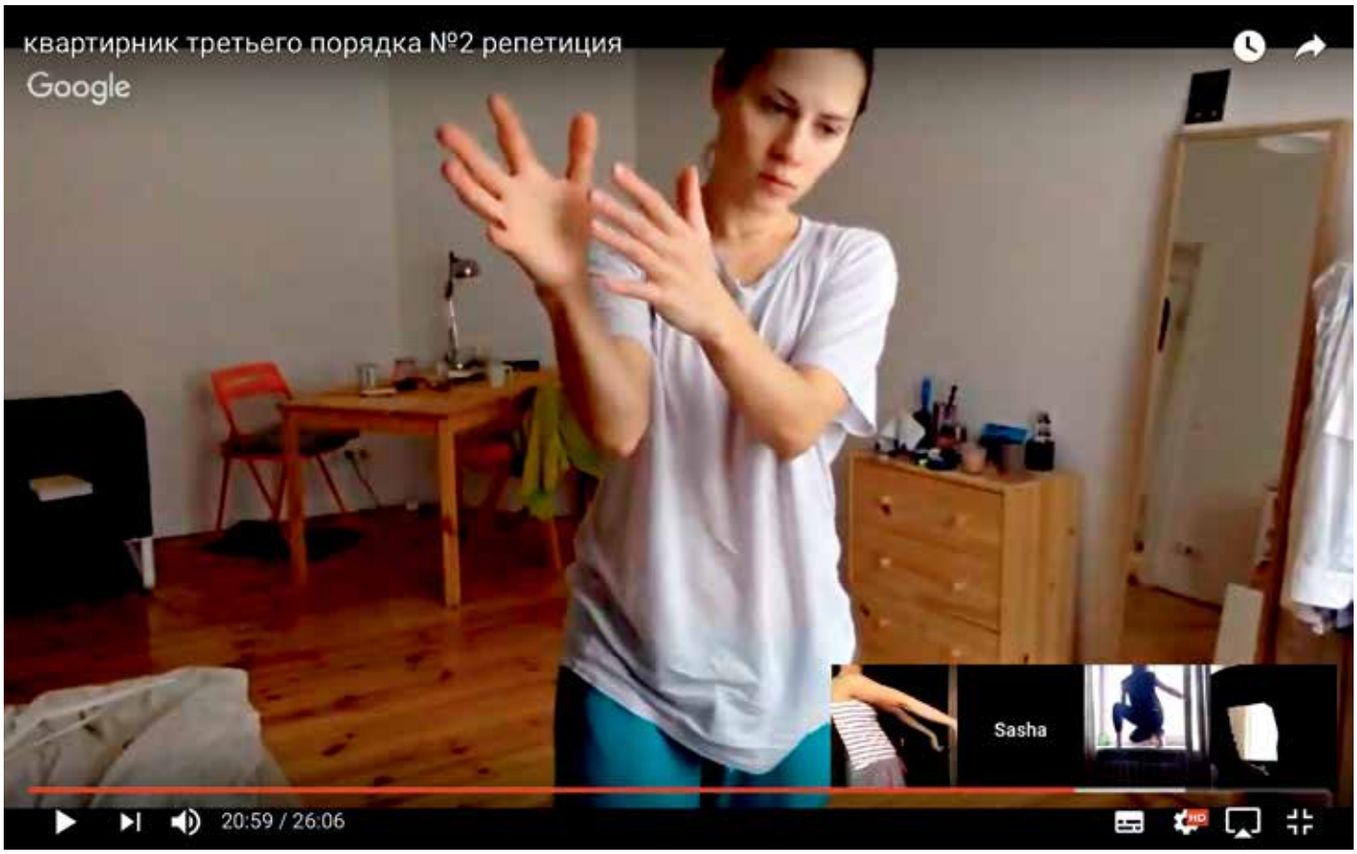
Современный танец в России постепенно перестает работать на зачетку. Зачетка начинает работать на него. Это не кофе в постель, не бесплатный интернет каждому молодому художнику пожизненно, не ордер на квартиру или как там еще сбываются мечты. Но движение общества и государства навстречу людям, которым нравится, вообще-то, делать что хочешь, происходит. Просто в общем мутном потоке это не всегда очевидные и ярко освещенные встречи.

Труппа театра «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой в Екатеринбурге получила штатные ставки и муниципальную зарплату через 25 лет работы. Челябинский театр современного танца Ольги Пона получил здание ДК завода металлоконструкций под базу через 25 лет работы коллектива. Казанский театр «Пантера» имеет муниципальное финансирование. В Москве работают два муниципальных театра современного танца – «Новый балет» и «Балет Москва». Лаборатории и резиденции проходят в московском Культурном центре ЗИЛ в таком режиме, что давно невозможно уследить за всем. Дирекция культурных центров Москвы посылает своих парламентеров в ЗИЛ смотреть премьеры в зале-конструкторе, потому что это как бесплатный «Гоголь-центр», модно; пусть и неизвестна пока конечная цель интереса государства в данном случае. Воркшопы и фестивали с участием спектаклей современного танца проходят, как ковровые бомбардировки: кто следит за процессом, давно не в состоянии попасть одновременно в Пермь, Киров, Петербург, Красноярск, Москву, Дубну, Тобольск, Екатеринбург, далее везде. Современный танец в России стал легально модным занятием. У зрителей и участников есть собственное видение искусства при произнесении или прочтении слов «современный танец». У включенных – свой набор образов, слои знаний, и эти воображаемые миры любят схлестнуться и поспорить, какой современный танец более настоящий и правильный: повествовательно-сюжетный, абстрактно-перформативный, сценический, музейный, квартирный или корпоративный. Само наличие дискуссии невероятно радует. Люди сообщества современного танца в Москве полагают, что государству хорошо бы их заметнее поддержать, желание правильное, но хочу напомнить, что такая поддержка всегда происходит на условиях сделки, даже если это гранты, гран-при, субсидии.

В 20–30-х годах XX века молодое советское государство было заинтересовано в том, чтобы практики свободного танца участвовали в формировании государственной идеологии. Провозвестник ритмики Далькроза в России князь Волконский, издатель «Листков ритмической гимнастики», в 1920 году основал Институт ритма, помогавший ритмизировать движения рабочих разных профилей, увеличивать норму выработки. Искатель своего пути в танцевальном эксперименте Игорь Моисеев в 1937 году возглавляет ансамбль сценического народного танца, который стал флагманом государственной поддержки танцевальной самодеятельности: «Мы все артисты без отрыва от производства!» – говорит персонаж фильма «Волга-Волга», отправляясь в Москву на смотр песни и пляски. Дунканистка Людмила Алексеева приходит работать в Пролеткульт, бестужевка Стефанида Руднева создает систему преподавания ритмики детям в системе дополнительного внешкольного образования в советское время. Александр Румнев, участник многих пластических экспериментов 1920-х годов в студиях и драмтеатрах, в 1960-е возглавляет кафедру пантомимы во ВГИКе. Практики свободного танца, оставшиеся в СССР, вступают в коллаборацию с государством, рекрутированы им.

Сегодняшнее отсутствие заметного финансирования связано с тем, что государству не нужны практики современного танца для визуализации идеологии, это к счастью. Но нужны как ремесленники, способные создать качественный развлекающий продукт для телешоу, корпоративов, больших гала-концертов.

И тут возникает главный вопрос – осознают ли этот момент точечно оплаченной свободы сами практики. Успевают ли они высказать,


квартирник третьего порядка №2 репетиция
Google
Sasha
20:59 / 26:06

<
Николь Сельер. Домашние танцы. Фото предоставлено фестивалем «Территория»

<
Йосиф Трефели. Creature. Фото: Gregory Batardon. Предоставлено Про Гельвеция Москва

>
Сюзанна Шнайдер. Cie BewegGrund. Фото предоставлено Про Гельвеция Москва

<
Айседорино горе. Квартирник третьего порядка. Фото предоставлено Александрой Портяннико-вой

выплакать, высмеять свое? Воспользоваться моментом достаточного внимания публики (программы фестивалей от Петербурга до Иваново, везде современный танец) и невстречи с государством на идеологической почве: кто-то делает это? Да! Локально, партизански, не в полную грудь, просто не до конца понимая, что так будет не всегда. Что надо успевать сказать и сделать сейчас то, что считаешь важным. В смысле широко упускаемых возможностей, российский современный танец проживает свой золотой век несколько впустую.

Мировой современный танец погружен в государственную экономику и мировую общественно-политическую повестку глубже. Благодаря феминистским трендам, локальным войнам и виртуализации иллюзий и процессов он постоянно получает художественные вызовы для дальнейшего переосмысления себя как актуального искусства, и именно количество возможностей делает современные танцевальные практики слишком обыденным ответом на новые изменения. Массовость производства и потребления перформанса стала нормой, как утренний кофе. Перформанс, в том числе танцевальный, в том числе терапевтический, стал признанной формой искусства. И продолжает всюду искать новые формы привлечения аудитории.

Швейцарский офис развития культуры Про Гельвеция привозил в сентябре в Москву Сюзанну Шнайдер, создавшую в 1998 году первый в Швейцарии интегративный проект Cie BewegGrund. На мастер-классе в Культурном центре ЗИЛ Шнайдер цитировала сторонника идеи cultural democracy, автора книги Regular Marvels: A Handbook for Animateurs, Practitioners and Development Workers in Dance, Mime, Music and Literature Франсуа Матарассо: «Искусство – единственное, что изменит мир. Искусство меняет то, как вы думаете. Искусство в конечном счете связано с выражением ценностей и убеждений. Это то, что мы делаем, когда занимаемся искусством; мы пытаемся понять наш мир, подумать об этом, выработать и передать это понимание кому-то другому».

Сюзанна показывала серию фото современной живой Венеры, у которой нет рук: она была очень красива, и это даже не было расширением канонов женской красоты. Затем дуэт из репертуара своей компании Cie BewegGrund. Российские участники мастер-класса обсуждали вопросы, важные не только для инклюзивного танца, но для современного искусства вообще: эстетика разнообразия, или какая есть эстетическая выгода в разнообразии? Столкновение ожиданий и реальности. Препятствия к занятиям танцами у людей с ограниченными возможностями здоровья – как учить различиям?

В посольских программах международного обмена последних лет смущает одна закономерность: как правило, это одностороннее предъявление культуры страны, которая объявляет программу культурного обмена и оплачивает проведение мероприятий. Но Сюзанна Шнайдер так открыта индивидуальному диалогу, такую плотную программу поездок по стране ей расписала Про Гельвеция, что можно только благодарить. Женевская танцкомпания Иосифа Трефели со спектаклем Jinx 103 на сцене зиловского зала-конструктора, кстати, приоткрыла широту палитры швейцарского современного танца: два венгра родом из Австралии и СССР, Трефели и Габор Варга, смешивают техники современного танца с телесной перкуссией, по-русски «хлопушками», а также элементами архаических ритуалов разных стран; тут и сходится формула архаики авангарда. «Домашние танцы» Николь Сейлер на фестивале «Территория-2018» заигрывают с сюжетом подсматривания.

В видеотрейлере зрителя немного прямолинейно приближают к окну танцующего в пустой квартире, как «вещь в себе», человека. Его движения формально непубличны; это танец переполняющей суггестии. Хореограф обнажает интимное вытанцовывание скрытых эмоций в формате спектакля-прогулки, а мы наблюдаем-подсматриваем домашние танцы с улицы. Но, кажется, в подсматривании больше домысливания, «за занавесками мельканье рук», чем предъявления зашторенного под ярким светом. Наводить зум на нарочито тобой же скрываемое, будто-случайно-обнаруженное, – какой-то контрход. Не так, на мой взгляд, важно уточнение, что на ночных освещенных кухнях танцуют любители, и оттого их танец в чем-то теплее и беззащитнее, что может увеличить наше стыдное удовольствие. Важнее другое – хотим ли мы смотреть, куда смотрим? Не смотрим ли мы больше на других подсматривающих? Зачем мы делаем вид, что интересуемся современным искусством?

Линия сайт-специфик и делегированных перформансов (эти емкие определения подходят и к работе Сейлер) на «Территории» началась не сегодня. Из программы только прошлого года можно вспомнить лекцию Алексея Киселева об иммерсивном театре, квартирник «В гостях. Европа» Rimini Protokoll, под заслуженные восторги проехавшийся по российским городам, автобусную ночную экскурсию «Червь» Всеволода Лисовского, урбанистическую интерпретацию линчевской «Дюны», в ММОМА на Петровке мы лежали в белоснежных кроватях с актрисами, и они тихо слушали, как бьются сердца прилегших, страждущих эмпатии и тишины («Все, что со мной рядом» Фернандо Рубио). Танцевальная программа «Территории» тщательно продумана. Если это сценический современный танец, то это «Фаза» Анны Терезы де Керсмакер (2017), «Пиксель» Мурада Мерзуки (2016), «Превращаемые» Теро Сааринена (2015), «Сфумато» Рашида Урамдана (2015), Itmoi Акрама Хана (2014) – работы современных хореографов первого ряда, с мастер-классами, паблик-токами. Пусть это фестивальный, точечный режим, но он влияет на общий климат и контекст генерирования современного танца в стране (всероссийская школа «Территории» неизменно популярна у студентов).

Эти воображаемые миры любят схлестнуться и поспорить, какой современный танец более настоящий

Московский танцевальный кооператив «Айседорино горе» (Александра Портянникова + Дарья Плохова), как и Сейлер, тоже рефлексивно работает с нетеатральными пространствами, находя возможности сотрудничества с государственными институциями или придумывая что-то такое, что позволяет отрешиться от финансов. В 2015 году «АГ» на фестивале «Вдохновение» показали перформанс «Сокрытие торжества». Группа девушек в синих купальниках ходила по колено в воде фонтанирующего «Каменного цветка» под звуки «Праздничной увертюры» Дмитрия Шостаковича, написанной по случаю открытия этого фонтана. Перформерки укрывали полиэтиленом малые архитектурные формы фонтана в честь американских современных

художников Христо Явашева и Жанны-Клод де Гийебон, укрывавших и оборачивавших разноцветной тканью острова в Бискайском заливе, здание Рейхстага, памятник Леонардо да Винчи в Милане. Сокрытие публичного объекта возвращает к нему внимание: почему обернули? Как изменится после обнажения? Нынешняя глобальная реконструкция ВДНХ (все еще продолжающаяся) – отличный повод повторить этот художественный жест: как легендарные архитектурные объекты реставрируются, какие смыслы им придаются после снятия строительных лесов и брандмауэров.

Мой любимый проект «АГ» – онлайн-импровизации «Квартирник третьего порядка». В соцсетях анонсируется дата и время выхода танцовщиц в эфир; перформерки находятся у себя дома в разных городах. В назначенное время они выходят в сеть и танцуют свои домашние танцы, а мы смотрим прямой эфир на полиэкране и можем выбирать, на кого смотреть. Танцуют девушки разнообразный авторский contemporary и переговариваются; это танцпосиделки онлайн. Можно подключиться и отключиться из любой точки планеты, можно посмотреть архив, это бесплатно и добровольно – идеальный танцевальный спектакль наших дней. Конечно, «АГ» не исключают живых контактов и несколько лет разрабатывали с Гете-институтом, «Гаражом» и ЗИЛом семинар «Синдром собаки», где летом 2018-го практики всего мира учили друг друга танцевать, а танцевальные критики учились друг у друга думать и писать. Современный танец вообще похож на международное сотрудничество: это проверка собой привычной и/или неизвестной пока территории, личность и ее тело как страна со своими границами, географией, традициями.Со всем этим мы живем прямо сейчас, осенью 2018-го.

Прогулки, подсматривание, танец онлайн, ремейк ритуала, инклюзия – лишь часть спектра возможностей танца, которые из-за своей доступности и широты предложения теряют вес и ценность. Но всегда ли так будет? Я участвую сейчас. [ДИ]

НОВЫЙ
ЯЗЫК
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА –
КАТАРСИЧЕСКИЙ
ТАКТИЛЬНЫЙ
КОЛЛАБОРАЦИОННЫЙ
ТОТАЛЬНЫЙ
СИНТЕТИЧЕСКИЙ
ПРЕДМЕТНЫЙ
ВИРТУАЛЬНЫЙ
на расстоянии вытянутой
руки

ИСКУССТВО МАЛЕНЬКИХ ШАГОВ

Выставкой «Век ради вечного» Центр Грабаря отметил юбилей и обозначил кредо. Но критерии вечного готов пересмотреть.

Текст: Нина Березницкая

В восстановлении выставленных предметов из 50 российских музеев участвовали все 13 отделений центра Грабаря: реставрация масляной живописи, икон, графики, тканей, археологического текстиля и кожи, дерева, резной кости, художественной керамики и стекла, металла, пергаментных рукописей, каменной скульптуры. Каждую вещь на выставке сопровождают экспликации с видами до и в процессе реставрации. Только опытный взгляд найдет восполнение утрат резьбы и камня на «Охотничьем шкафу» из Тульского объединения музеев. Отмыт и атрибутирован эскиз к «Демону сидящему» Врубеля из Краснодарского художественного музея. Потрясают восстановленные расписные «небеса» конца XVIII века из Кенозерского национального

<
Резной бюст-складень Максимилиана I. Германия, XIX век. Слоновая кость, токарная резьба, гравировка. Ивановский областной художественный музей

парка. «От первоначальной живописи в процессе бытования остался лишь призрачный след», так в каталоге выставки описано состояние «небес», в советское время полностью закрашенных краской, через несколько десятилетий грубо счищенной, кроме того, сильно поврежденных жуком-точильщиком.

Некоторые керамические предметы имеют вид, будто только из фарфоровой лавки (например, «Чайник шарообразный» Мейсенского фарфорового завода, XVIII век, Зарайский Кремль). На других (курильница «Сидящий турок с трубкой» и др., 1850-е, Острогожский музей) видны места склеек, затонированные «строго по границам реставрационного вмешательства». Примечательный экспонат – барочное «Панно с изображением оленя» из музея Кусково, выполненное ракушками на холсте. Значительные утраты ракушек восполнены не в материале, а в авторской методике «методом иллюзорно-имитационного восстановления целостности художественного произведения».

В наименовании этого метода одно из правил отечественной реставрационной школы, выработанное в Центре. Оно сформулировано на пересечении этического и эстетического: консервация произведения в том состоянии, в котором оно находится, и по возможности возвращение ему первоначального вида, задуманного автором.

Иногда время подкидывает подарки. На выставке «Три века под водой» в Ораниенбауме до конца октября выставлена «затонувшая Библия», с которой работал

отдел графики. Триста лет назад немецкий корабль «Архангел Рафаил», загруженный контрабандой, пытался выйти из Финского залива, но напоролся на камень и затонул. Его обследуют подводные археологи и достают сохранившиеся артефакты, в том числе эту Библию. «Обычно в воде бумага не сохраняется – за счет колебаний многотонной массы ее разносит в мелкую муку. Но этой книге повезло: прямо на ней умер скат, и жир пропитал ее и законсервировал. Реставратору графики Евгении Мымриной удалось отделить бумагу от ската. Воняло омерзительно. Листы книги промыли, восполнили утраты, укрепили основу и получилась книжка. Не вся, отдельный блок, но читаемый. Ощущение чуда прямо тут», – вспоминает заместитель директора центра Ольга Темерина.

Реставрацией произведений, не попадающих под определенную специализацию, занимается отдел нетрадиционных методов. Именно в этой области приходится больше всего изобретать. Например, как восполнять не в материале восточно-азиатские лаки, один из которых делают из ядовитого сока дерева уруши. Владимир Гербович Симонов, руководитель направления, разработал авторскую методику реставрации предметов с таким покрытием. Ни один реставратор, применявший ее, не пострадал – по словам Темериной.

Вообще сложных для реставрации предметов много. Например, выполненные в комбинированных техниках, нетрадиционных материалах, часто это произведения современного искусства. Первая такая работа, попавшая в Центр Грабаря в 2007 году, – «Оркестр» Тимура Новикова из Московского музея современного искусства, предположительно изображающая группу «Кино». Ольга Темерина, работавшая тогда в отделе графики, рассказывает: «Полотно было свернуто в рулон и долгое время где-то плесневело. К нам оно приехало в затеках и с оборванным краем. До того мы не имели дела с подобным нетканым синтетическим материалом. Первая проблема была, как ослабить затеки и различные загрязнения. Вторая – чем его восполнять. Перепробовав кучу способов, восполнили утраты японской бумагой, окрашенной в тон, дублировали на шелковый газ, сделали отвесы из дерева». Полотно показывали на многих выставках, последняя – «Генеральная репетиция» в ММОМА.

Ольга Темерина реставрировала для галериста Сергея Попова работы Кирилла Челушкина и других вполне здравствующих авторов, использующих нетрадиционные технологии. Помогла для него же готовить полотна Эрика Булатова к выставке в «Манеже». Реставрировала расслоения краски на «Розовом заборе» Михаила Рогинского: произведение писалось долгое время многими слоями. Как-то в Центр попала работа акрилом на ковре, будто взятом из интерьера,

<
Михаил Врубель. Голова демона. Бумага, тушь, акварель. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко

^
Марк Шагал. Лошадь и корова. 1914. Бумага, акварель, масло, тушь. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых

даже шерсть кошки присутствовала. Изображение со временем покрыли трещины, потому что ковер гибкий, а красочный слой нет. Перепробовав множество разных составов, ворс под изображением укрепили. Следы пребывания кошки оставили на месте.

Современное искусство для реставраторов – сплошной вызов. Художники не мыслят категориями вечного, используют в качестве материалов что угодно. Реставрация и консервация изделий из современных материалов прежде всего коснулась естественно-научных музеев. Например, в скафандре Нила Армстронга из 21 слоя пластика, которые его составляют, некоторые уже рассыпаются. Художественные музеи, даже специализирующиеся на современном искусстве, не всегда берут в коллекции работы из таких материалов именно по причине трудностей их хранения. Зато реставраторы придумывают способы работы с произведениями например из поролона.

В этом году для привлечения внимания к работе с современностью в центре проводят публичные акты реставрации. Начали с Владимира Дубосарского. Работу выбрали соответствующую эпохе постправды: рюкзачок, который молодая художница Алес Кочевник скроила и сшила из живописного полотна Дубосарского. Ситуация похожая с ковром: на объемном предмете красочный слой трескается, особенно при перемещении. Ольга Темерина прямо на сцене перед

зрителями загрунтовала и затонировала объект, велась прямая трансляция в интернете.

Вообще, по словам реставраторов, перемещения – главный «хлеб», они зачастую сопровождаются стесанными углами, провисанием холста. Однажды пришел заказ на восстановление полотна Олега Целкова, в котором пробили дыру, перетаскивая всего лишь из комнаты в комнату. Темерина убрала разрыв, но подобрать оттенок фиолетового, используя весь арсенал московских магазинов для художников, не смогла. Спас столяр центра Николай, сын Бориса Козлова, известного художника-шестидесятника, чей отец дружил с Целковым и которому тот присылал краски из Парижа. Принес мешок с красками из подвала, все получилось благодаря фортуне.

Увы, сегодня российские институции описывают технику, в которой сделано произведение, в самых общих чертах, не задумываясь, как важно и нужно узнавать у художников технические подробности творчества при жизни. Такая точность полезна не только реставраторам, но и будущим экспертам в вопросах установления подлинности.

Реставраторы вперед всех готовятся к вечности. Их обычная работа – остановка времени, следование методике, «искусство маленьких шагов». В Центре Грабаря работа с современным искусством пока не выделена в отдельное направление, но запрос очевидно назрел. [ДИ]

«Век ради вечного»
ВХНРЦ им. ак. И.Э. Грабаря,
до 30 ноября

^
Саваоф с херувимами и символами евангелистов. Восьмигранное расписное «небо» из часовни Тихвинской иконы Божией Матери деревни Хвалинская. 1790. Дерево, смешанная техника. Кенозерский национальный парк

исаак левитан

и авторский кинематограф

04. 10. 2018 — 20. 01. 2019

isaac levitan

and cinematography

Еврейский музей
и центр толерантности

ул. Образцова, 11,
строение 1А
jewish-museum.ru

18+

при поддержке:

ВТБ

«САФМАР» благотворительный фонд

партнеры:

25 лет Транснефть

Банк Интеза

ПРИСЛОНЯТЬСЯ РАЗРЕШАЕТСЯ

Самарские туристы стремятся на волжскую набережную, прогуляться по пешеходной улице Ленинградской и выпить пива в «На дне». Спуститься в местное метро никому и в голову не приходит. Настало время зайти и туда.

Текст: Сергей Гуськов

С конца мая в самарском метро регулярно проходит спектакль-променад «Прислоняться». Правда, вне Самары даже внутри профессионального сообщества о проекте известно не много. Он настолько привязан к месту, что его просто нельзя привезти на какой-нибудь фестиваль или биеннале в отличие от, например, московского «Музея инопланетного вторжения», который возят то в Санкт-Петербург, то в Красноярск, легко адаптируя под оказывающиеся в распоряжении помещения. Задокументировать спектакль тоже невозможно – в подземке запрещена съемка, да и какой смысл снимать людей в наушниках?

Самарское метро, первый участок которого открыли в 1987 году – это дорогая и при этом малофункциональная транспортная система. Спроектированная в советские времена, исходя из реалий индустриального города, подземка соединяла спальные районы с предприятиями. Поэтому строилась с краю города, а не из центра (и так до него не дошла). Однако уже в 1990-е потребности экономики изменились. Единственной линии метро уже особенно некуда доставлять рабочий класс, да и проходит она вдали от набережной Волги – там, где людей мало. Для городских властей это явный провал: в год подземка перевозит 15 тысяч человек, число пассажиров постоянно падает (для сравнения: в схожем по численности населения Екатеринбурге метро обслуживает более 50 миллионов человек в год). Символично, что режиссер спектакля «Прислоняться» Никита Славич, хотя он уже восемь лет живет в Петербурге, вырос в историческом центре Самары

и в местном метро, по собственному признанию, до начала работы над проектом не бывал.

Первоначально Славич и самарский драматург Сергей Давыдов, который до того успел поработать с Дмитрием Брусникиным и Всеволодом Лисовским, обсуждали, какой именно объект подходит для первого самарского спектакля-променада. Из вариантов – аэропорт Курумач, городской вокзал, набережная Волги. Остановились на метро. Что для урбаниста кошмар и ужас, для людей театра – удачное стечение обстоятельств. Несколько десятков человек на станции (так здесь выглядит час пик) вызовут смех у переживших час пик в московском или питерском метрополитене. Самарская подземка не перегружена, подвижной состав не так быстро изнашивается. Система работает как часы. Можно с точностью до секунды просчитать, сколько в разное время дня ехать от одной станции до другой, сколько состав будет находиться на остановке, а также интервал движения поездов.

С января 2018-го создатели спектакля собирали истории о метро в виде аудио-, видео- или текстовых файлов. Во «ВКонтакте» для этого была создана специальная группа. «Рассказывать можно обо всем, – говорилось в объявлении на местном сайте „Большая деревня“, – о первой поездке, ассоциациях, воспоминаниях и даже жизни в прилегающих к станциям районах. Авторы проекта гарантируют анонимность и свободу высказывания, разрешают нецензурно выражаться и настаивают на откровенности». Из-за этой публикации, кстати, руководство самарского метрополитена не на шутку разволновалось, предположив, что это мошенники, и обратилось в полицию (соответствующая новость есть на официальном сайте подземки). Но в итоге спектаклю дали добро.

Параллельно Давыдов собрал группу волонтеров, которым объяснил, какие нужны рассказы, в чем характерные особенности документального театра и чего вообще намереваются достичь драматург и режиссер. Историй, полученных от горожан, оказалось больше, чем ожидали – выбрали

лучшие. Как позже признавался в одном из интервью Славич, «у нас нет ни одного рассказа, к которому абсолютно все слушатели были бы равнодушны. При этом для разных людей выстреливают разные истории. Один и тот же кусок кто-то называет отличным, кто-то отвратительным и до смерти скучным, а кто-то признается, что из-за него расплакался в публичном месте». Сценарий подгоняли под хронометраж прогонов между станциями и ожидания на них. Кроме того, решено было добавить сквозной сюжет, который был собран из «остатков производства» – фрагментов не задействованных рассказов.

Начинается променад в сквере у Алабинской, ближайшей к центру города станции метро. Там зрителям, или скорее слушателям, зачитывают инструкцию, выдают плеер и мощные наушники с шумоподавлением, а также жетон для прохода через турникеты. Участники спускаются в подземку, ждут ближайшего поезда, садятся в вагоны (авторы рекомендуют не кучковаться, а быть каждому самому по себе) и, как только закрываются двери, включают плеер. Нужно просто слушать и следовать простейшим инструкциям, которые проговариваются в записи и видны на экране плеера – треки названы по именам станций, где нужно выходить и ждать следующего поезда. Такое нехитрое устройство оставляет участникам променада много свободы. Можно ходить по станциям и рассматривать архитектурное убранство (метро действительно красивое). Или особо не двигаться, сосредоточившись на прослушиваемых аудиофайлах. Или сконцентрировать внимание на редких пассажирах, словно слушаешь их. Есть еще опасность быть задержанным полицией (тогда спектакль для вас прервется раньше времени) – это тоже возможный вариант развития событий.

Главный жанр повествования – воспоминания, хотя первая рассказчица говорит скорее из настоящего. Темы и сюжеты – от особенностей работы метро и его архитектуры до условий жизни в близлежащих районах, описанных населяющими их людьми. Мы узнаем, что между жителями исторического центра и окраин шла уличная война, что в первые годы существования подземки в ней царила полная анархия, и даже милиция опасалась спускаться туда наводить порядок. Один рассказчик сообщает, что в метро впервые спросил номер телефона у приглянувшейся незнакомки. Другая вспоминает рынок у одной из станций с особой атмосферой – просто космические ощущения остались у нее от этого места. Третий советует не забывать, что рядом со станцией «Безымянка» находился один из «филиалов» ГУЛАГа – Самарлаг, о котором в городе до сих пор не принято говорить. Личное переходит в мифическое, затем в политическое, чтобы снова вернуться к личному.

Уже упомянутый сквозной нарратив – «бабушка-рассказчица», которую местный критик Ксения Аитова назвала «самым уязвимым местом спектакля», использован, как объясняют создатели, по той простой причине, что авторы историй относительно молоды, что чувствуется по языку. Бабушка, которую озвучивает актриса из Петербурга Людмила Хлопотова, по мере рассказа оказывается сотрудницей самарского метрополитена. Ее собственная история переплетается с другими (например, у нее взял номер телефона другой спикер), и в какой-то момент она трансформируется из, как кажется вначале, вспомогательной линии в основную. Вообще, весь променад становится созвучен ее жизненному пути, который, в свою очередь, все больше походит на историю собирательного образа жителя России.

По мнению Славича, между Петербургом, откуда он вернулся в родной город, и Самарой «полторы тысячи километров и 15 лет разницы в развитии театральной сферы». Это, конечно, способствовало тому, что спектакль стал главной новостью в городе. Но если бы не совершенно фантастическое метро, никакой современный театральный формат не помог бы так прозвучать рассказам, и «Прислоняться» стал бы одним из многочисленных променадов, которые все хорошие, но и только. Речь не об ауре места, которая спасла бы повествование – скорее эту ауру превратили в спектакль. [ДИ]

Фото предоставлены Никитой Славичем

МАКС БЛЭК, ИЛИ 62 СПОСОБА ПОДПЕРЕТЬ ГОЛОВУ РУКОЙ

Музыкальная ода безумию с пиротехническим шоу – так вкратце описывают спектакль Хайнера Гёббельса в Электротеатре. Разбираемся в происходящем с непосредственными участниками.

АЛЕКСАНДР ПАНТЕЛЕЕВ, АКТЕР

До Москвы Хайнер Гёббельс ставил «Макса Блэка» в Швейцарии. Моя задача – войти в готовый спектакль. Звучит просто, а на деле не очень. Первая трудность – выучить текст. Он составлен из фрагментов записных книжек Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвига Витгенштейна и Макса Блэка. Я зубрил его месяца полтора. Специально уехал в деревню и пытался вжиться в слова, совершенно мне не близкие и местами не очень понятные. Играя Чехова, Достоевского, я их текст экстраполирую в собственную жизнь, возникают какие-то личные переклички, но в «Максе Блэке» этого не случилось, ни одной зацепочки, никаких совпадений. Поэтому оставалось методично загонять фразы в подкорку. Кто видел спектакль, знает, что в нем нет возможности обмануть зрителя – все слова транслируются на экране. Ситуация для артиста, прямо скажем, жесткая, импровизация недопустима. Такой поток сознания, который на самом деле контролируется до последней буквы. Может быть, поэтому сначала мне было не очень-то уютно в этой роли. После 20 сыгранных спектаклей получилось сжиться с героем.

Следующая трудность – совместить текст с происходящим на сцене. Гёббельсу было важно, чтобы «Макс Блэк» не воспринимался моноспектаклем. Это коллективный продукт – артист, реквизит, звук, свет, пиротехника. На сцене находится тысяча предметов, и я общаюсь с ними как с партнерами: все двигаются,

Фото: Олимпия Орлова

мигают, взрываются, издают звук, из этого ткется паутина действа. Будто вещи стали языком, на котором также рассказывается история. Будто одновременно открыто несколько параллельных каналов, к ним можно подключаться и получать информацию.

Кстати, удивительная штука эта пиротехника. Гораздо менее стабильная, чем звук или свет. Поэтому все постоянно начеку. Из-за того, что в спектакле мы используем настоящий огонь (предлагали использовать электрическую имитацию, но Хайнер категорически отказался, никакой симуляции), несколько раз срывались гастроли – пожарные в других театрах запрещали его играть.

Мне многие говорили, что самое классное в спектакле – его ритм. В партитуре много пауз – я не произношу ни одного слова: ставлю пластинку, зажигаю свечки, открываю дверь, черчу, – но к концу сцены должен оказаться в нужной точке, сломать ритм и снова броситься в лихорадочный поток мыслей – «…вот как мне видится число…». В итоге получается параллельное движение текста и звуков. Кроме смены ритмов происходит и смена манеры игры – где-то я действую как элемент аудио- или видеоинсталляции, а где-то могу позволить себе «запсихоложить». В швейцарском варианте все идет более ритмично (у них спектакль длится около часа, у нас – полтора).

На одной из первых репетиций я предложил делать психологические переходы между эпизодами, но Хайнер отказался: «Психологизм может возникать только внутри отдельного эпизода, а переход между ними неожиданный, без пауз. Вышел, сказал, ушел. Зритель должен бежать за вами. Оставим ему возможность самому все понять. В зале сидит 100 человек, пусть в конце возникнет 100 пониманий». В этом цельно скроенном аттракционе без зазоров зритель не может предсказать, что ждет его в следующую минуту. Здесь откровение соседствует с кажущейся бессмыслицей: «Я ничто!» – говорит мой герой и тут же переходит к перечислению всех возможных способов поддержать голову рукой. Самый сложный момент не слова, а точность, с которой необходимо совершать переходы между сценами. По ним и нужно оценивать, хорошо прошел спектакль или нет.

Зритель как таковой Хайнера не интересует. Перед премьерой, как заведено, «Макса Блэка» показывали для своих. Было много молодежи. Стоял дикий хохот, каждая фраза принималась. Я тогда подумал: «Боже, как же я гениально играю!». У меня есть привычка по ходу спектакля отмечать зрительскую реакцию, прописывать внутреннюю партитуру: смеются, прекрасненько, запомню это место и потом повторю. После спектакля собираемся довольные на обсуждение, а Хайнер вдруг: «Стоп!! У нас неправильный спектакль. Зритель не должен хохотать. Реакция должна быть на уровне улыбки». Теперь мне достаточно, если смех возникает два-три раза. Больше не думаю, что это провал. Интересный опыт для артиста – ждать не реакции, а понимания. И я научился чувствовать просто улыбку зрителей.

ВЛАДИМИР ГОРЛИНСКИЙ, ЖИВОЙ СЭМПЛИНГ

«Макс Блэк» для меня это композиторский спектакль, в котором режиссура и композиторское начало сплетаются. Обычно в театре одно затмевает другое (музыка чаще всего оказывается элементом подчиненным), но здесь они не конфликтуют, не соперничают за внимание зрителя, а выступают на равных. Наверное потому, что сам Хайнер в первую очередь (по крайней мере, для меня) композитор. Здесь я имею ввиду музыкальный способ мышления, который распространяется и на режиссуру. Он делает музыку равной другим элементам.

До работы над спектаклем я знал произведения Гёббельса, и было крайне интересно понять, как все работает. Его театр снаружи и изнутри производит очень разное впечатление. Здесь невероятно важны мелочи, это театр деталей, невозможный без тщательной их проработки.

Зритель как таковой Хайнера не интересует

Его материя – мельчайшие звуковые подробности, завитушечки, из которых складывается узор: свет соединяется с пиротехникой, со звуком, что достаточно сложно, так как они в естественном своем виде всегда конфликтуют, каждое из них стремится заполнить все пространство восприятия. «Макс Блэк» имеет черты и театра предметов, и театра пиротехники, театра света, то есть театр всего – здесь проявляется его универсальное начало.

Я работаю в спектакле с интересной технологией, которая называется live sampling (живое сэмплирование). Практически все звуки я в реальном времени записываю со сцены, на которой расставлено огромное количество микрофонов. Через компьютер их обрабатываю, электронно изменяю, могу повысить или понизить высоту, изменить скорость воспроизведения, сделать переход из живого звука в аналогичный ему электронный.

Структура музыкальной части спектакля задана точно, мы следуем ей безукоризненно, но внутри эпизодов есть большое поле для вариаций. Например, эпизод, когда Макс Блэк прикасается к различным предметам на сцене в процессе монолога. Я записываю все их, и то, как я верну их звуки, как они прозвучат, каждый раз зависит от нашего контакта, от ощущения совместной игры. Я импровизирую этими звуками и очень постепенно тембрально их изменяю в течение всего эпизода. Не уверен, что каждый слушатель может это расслышать, из всего многообразия звукового мира нужно услышать малую подробность. Думаю, что зритель только задним числом понимает – что-то произошло со звуком. Постоянный морфинг, нетвердая материя – ощущение, которое дается через музыку.

В таком сложном спектакле интересна возможность ошибки. Иногда у меня что-то не срабатывает, но понимает это только Александр Михлин, звукорежиссер спектакля, с которым мы бок о бок делаем все звуки. Обычно мы можем устранить проблему практически мгновенно, бывает, достаточно просто переглянуться. Зрителям ничего не заметно, а исполнители немножко седеют. Такое неизбежно: «Макс Блэк» был создан в 1998 году и на аппаратуре тех лет. В спектакле используется Mac, который ни в коем случае нельзя обновлять, иначе накроется установленное на нем программное обеспечение. Такой вот «аналоговый театр». Даже фортепиано на сцене, очень старинный инструмент, по-моему, никогда не настраивали. Его звук сформирован временем.

Московский спектакль – самостоятельное произведение. Мы с самого начала стали искать звуки, которые были бы связаны с местом, где создается новая версия спектакля. Если в швейцарском варианте преобладали ударные быстрые ритмы – типа драм-н-бэйс, в нашей версии звучат советские синтезаторы «Поливокс» и «Ритм-2». Когда Хайнер был в Москве, мы раздобыли эти синтезаторы, и он очень скрупулезно отобрал электронные звуки.

«Макс Блэк» наполнен трюками, ухищрениями, которые, надеюсь, из зала не видны. «Аналоговый театр» требует творческого подхода, если просто сыграешь по нотам – попадешь впросак. Нужно отстраниться от материала. Мне в этой работе очень помогло, что я уже сталкивался с перформативными практиками (например, Dreamtory, лаборатория музыкальных импровизаций на границе сна и бодрствования). Главное – побороть первоначальный импульс сыграть музыку так, чтобы она заполнила собой все пространство. Должно оставаться место для всего, что есть в спектакле, кроме музыки. [ДИ]

Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой
Электротеатр Станиславский,
22–23 ноября

РОДИНА МОЯ, ТЫ СОШЛА С УМА

Спектакль, где разрешено спать, но вам это не поможет.

Фото: Екатерина Краева

Текст: Сергей Гуськов

Спектакль «Родина», впервые показанный в Центре им. В.С. Мейерхольда в самом конце прошлого года, вызвал два типа оценок. У одних – безмерное восхищение и уверенность, что он изменит российский театр. У других – возмущение и крайнее раздражение (причем по самым разным причинам). Среди тех, кто соприкоснулся с этим произведением, не оказалось никого, кто остался бы равнодушен. Четырехчасовым издевательством и глумливым перформансом называли «Родину» и те, кто ругал, и те, кто хвалил спектакль. Этот факт показывает, что режиссер Андрей Стадников сумел донести свои мысли до всех зрителей без исключения (другой вопрос, приняли они их или нет). Задача создателей заключалась не в том, чтобы в очередной раз похоронить театр, скорее они попытались показать, как эта сфера культуры может выглядеть и функционировать на тридевятом витке своего посмертного существования.

Придумал «Родину» молодой режиссер Андрей Стадников, которого до того уже хвалили критики как минимум за один спектакль – «СЛОН» (2015), посвященный Соловецкому лагерю. А еще раньше он участвовал в «Группе юбилейного года» в Театре на Таганке (2013). На этих проектах Стадников уже работал с другими создателями «Родины» – художницей Шифрой Каждан и композитором Дмитрием Власиком. Первая запомнилась по минималистичной сценографии «Любовной истории» (2013) Дмитрия Волкострелова и разнообразию форматов «Музея инопланетного вторжения» (2016) Театра взаимных действий. А второй известен тем, что готов создавать музыку при помощи любого подручного предмета. К ним присоединилась один из самых бойких современных театральных продюсеров Дарья Вернер, а также актеры и перформеры (это две разные группы участников спектакля). Последние набраны по объявлению – это обязательно должны быть женщины со светлыми волосами и голубыми глазами.

Спектакль действительно идет четыре часа, иногда дольше. Точного хронометража нет. На премьерных показах, как рассказывают очевидцы, он шел без антракта. Потом перерыв появился. Действие каждый раз частично меняется, поскольку в него включена возможность экспромта

для перформеров. Но сильнее всего удлинняет «Родину» финал: перформеры и актеры аплодируют зрителям, пока те не выйдут из зала. И конечно, не все зрители понимают это с первого раза. Не обходится без коллег-диверсантов: на представлении 29 апреля 2018 года театральный режиссер Клим нарочно несколько часов сидел в зале и не уходил, доведя до изнеможения безостановочно хлопающих в ладоши людей.

Сам зал выглядит необычно. Условная сцена размещается вокруг зрителей, которые сидят на ступенчатой пирамиде по центру помещения. Венчает эту конструкцию огромная русая коса. На стенах висят листы А4 с выспренными фразами о свободе или борьбе. Перформеры стоят, маршируют или, к примеру, падают – зона их действий находится по периметру зала. У актеров больше свободы передвижения: они могут подниматься по лестницам между зрительскими рядами, ходить между перформерами, удаляться в коридор или подсобные помещения (откуда тоже продолжают говорить), прогуливаться по балконам.

Актеры намеренно криво и нехотя зачитывают тексты. В «Родине» использован тот же метод, что и ранее в спектакле «СЛОН». Источники в обоих случаях похожие – это «готовые» культовые тексты для определенной социокультурной ниши или эпохи. В «СЛОНе» это была подборка революционных пьес, в «Родине» разброс намного больше. Начинается все со стенограммы заседания Российского футбольного союза, расшифровки телефонного разговора из материалов дела о коррупции и фрагментов из литературных и кинопроизведений. Но уже во втором отделении, которое длится более двух часов, это огромный массив материалов из речей деятелей большевистской партии, воспоминаний Троцкого, книги о Ленине и популярных советских и постсоветских песен. Перформеры в свою очередь устраивают в определенные моменты отдельное шоу – исполняют при помощи собственных тел (главным образом топают) написанную Власиком музыкальную пьесу для 48 человек.

Очевидно, что для зрителей вся эта конструкция совершенно неудобна. Где бы ты ни сидел, в зоне обзора будет лишь часть зала. Коварные создатели говорят – если что, на спектакле можно поспать, а критики рекомендуют уткнуться в телефон. Многих такое положение дел не устраивает, и они пытаются сбежать. Но само устройство спектакля затрудняет эти попытки. Впрочем, самые возмущенные зрители выбегали из зала даже сквозь строй марширующих перформеров.

Следить за «сюжетом» тоже невозможно. И дело не только в том, что это постдраматический театр со всеми его особенностями, но и в том, что тут присутствуют фрагменты абсолютно зубодробительные (типа речи Дзержинского о народном хозяйстве с показателями). И ведь это не роман «Война и мир», где, как принято, одни читают про мир и не читают про войну, а другие – наоборот. С «Родиной» так не поступишь. Даже если проспишь часть спектакля, пропущенное запишется на подкорку.

Андрей Стадников деконструирует медиум спектакля. Сообщает, что зритель – не священная корова. Доводит документальный театр до критического состояния, где тот норовит развалиться на плохо проговариваемые реплики. По веянию последних лет ставит эксперименты с телесным – и в изучении предельных возможностей, и в связи с этикой. В последнем случае это особенно интересно. Перформеры несколько раз поднимали вопросы – в прессе и на специально собранных в ЦИМ дискуссиях, – является ли структура спектакля фашизоидной или сексистской. Создатели спектакля, кстати, радостно все эти обсуждения поддерживают. Для них театр – не уютное безопасное место, тут должны быть конфликты и неудобные темы. И такая художественная стратегия в лучших традициях террористов от культуры делает «Родину» одним из главных событий этого года. [ДИ]

Родина
Центр им. Мейерхольда,
1–3 ноября

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

ММОМА
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ
СПАСЕНИЕ ПРОСТРАНСТВ

27.09–28.10.2018
ПЕТРОВКА 25

издание
ммома

медиа партнеры
ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE
ARTANDHOUSES
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

московский музей
современного искусства
moscow museum
of modern art
+7 495 690 6870
www.mmoma.ru

ТАНЦЫ СО ЗВЕЗДАМИ

Духи советского модернизма принимают посетителей в Астрофизической обсерватории.

Текст: Александр Буренков

Гигантский телескоп РАТАН-600 в станице Зеленчукская – крупнейший в мире радиотелескоп[1], а также история и социальная ткань закрытого научного городка стали опорными пунктами для выставки резидента Gogova Foundation Василия Сумина «Станция YE5. Исследование онтологического единства несоизмеримых размеров». На территории установки телескопа размещены четыре саунд-интервенции художника, композиционно связывающие проект в единый прогулочный тур. У входа в радиотелескоп зритель слышит эмбиент-композицию «Невербальное приветствие наблюдателя», после чего на коническом вторичном отражателе телескопа[2] погружается в аудиоинсталляцию «Разговор о гравитации и любви» с записями кривых блеска взрыва сверхновой звезды и звуков масляной платформы Большого азимутального телескопа[3]. В третьей точке маршрута зрители слышат звук передвижения вторичного зеркала радиотелескопа и звук движения следящего за звездой радиотелескопа БТА[4], вступащие в своеобразный диалог друг с другом (инсталляция «Коллективные действия»). Финальный аккорд прогулочного тура по телескопу – аудиоинсталляция «Послание природе о смене культурных эпох», где лекция Дмитрия Александровича Ольшанского «Основы идеологии модернизма» вступает в диалог с записью птиц, свивших гнезда на антеннах радиотелескопа. Сопоставление культурных кодов советской эпохи, современности и окружающей природы – основа исследовательского подхода Сумина.

Станция YE5. Исследование онтологического единства несоизмеримых размеров. Астрофизическая обсерватория РАН, Нижний Архыз, КЧО, до 19 ноября

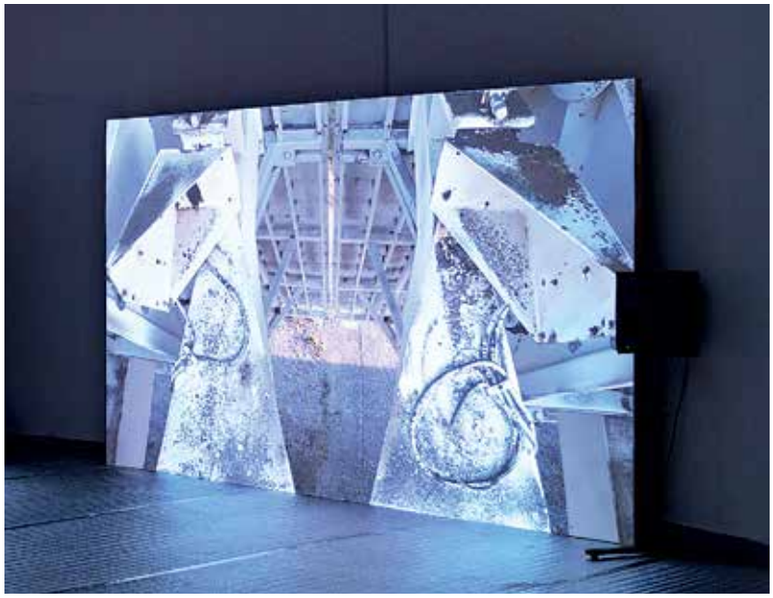
Художник занимается выявлением инерционного воздействия советского модернизма и научной среды города на окружающую среду и судьбы живущих в академическом городке людей. По выражению одного из астрофизиков, работника обсерватории, связь ученого с радиотелескопом становится интимной, неразделимой и даже мистической, сравнить ее можно с итальянской скрипкой, шедшей когда-то в комплекте с профессионально обученным скрипачом, – включенные в повседневность вещи не только влияют на наше восприятие и опосредуют опыт, но и формируют мировоззрение.

Созданный художником архив мифов локального контекста – людей и звезд, за которыми эти люди наблюдают, собран в финальной точке прогулочного тура проекта – «Станции YE5» в поселке Буково Нижнего Архыза, где в своеобразном исследовательском центре представлены хранилище данных и тотальная инсталляция с шестью видеоэссе и артефактами научного быта работников обсерватории. Найденные объекты – хранившиеся без должного внимания фотографии части южного неба, которое не наблюдает САО РАН, сделанные телескопом Паломарской обсерватории[5], нереализованные студенческие проекты ландшафтного дизайна поселка, предлагавшие автомобильную парковку на 300 машин внутри скалы, папка архивной документации, помещенная под камень и недоступная зрителям. Сумин музеефицирует с особым трепетом и вниманием сложную и противоречивую биографию научного городка, поднимая вопрос об отсутствии архива САО РАН как такового и предлагая альтернативные способы интерпретации исторических событий, хранения и представления архивов. Взгляд художника на историю сформирован персональным измерением: люди и субъективный опыт оказываются важнее фактов, поэтому ядро экспозиции – цитаты из дневников астрофизика Виктора Шварцмана, занимавшегося теорией черных дыр и программой SETI по поиску внеземных цивилизаций. Автобиографические записи ученого, по неизвестным причинам покончившего с собой в 1987 году, стали

важной частью истории Нижнего Архыза и коллективной памяти его жителей. В дневниках Шварцман задается вопросом, который до сих пор волнует многих жителей Нижнего Архыза, относящихся со скепсисом к подобным вмешательствам современных художников: «Нужно ли искусство людям науки?». Ученый дает на него однозначный ответ: «Нужно. Оно помогает относиться к собственному роду занятий серьезно, взглянуть на собственное творчество со стороны. Искусство не помогает ученому решить ту или иную научную проблему, но оно помогает ее выбрать».

Сумин, работающий со звуком, медиа- и видеоартом, с архивами и научными исследованиями, получил карт-бланш Gogova Foundation на создание амбициозного сайт-специфичного проекта более чем заслуженно. Его работы заметно прозвучали в прошлом году, пока он еще учился в Школе Родченко, в рамках акции «Ночь в Музее» на выставке в Электромузее. Там Василий представил Xenophore, медитативную интерактивную инсталляцию с элементами дополненной реальности, аудиовизуальный перформанс, позволявший зрителям начать создавать свои композиции. На отчетной выставке студентов Школы Родченко «Классное собрание» на «Винзаводе» в рамках VI Московской биеннале молодого искусства инсталляция Сумина «Меланхолия атома. Аэропорт» встречала посетителей пунктом досмотра в транснациональном аэропорту. По идее художника, проходя через металлическую рамку для досмотра, составленную из видеоэкранов с флагами различных государств, сливающихся в один транснациональный флаг под едва различимые звуки исторических и онтологических фактов[6], зритель проникал в пространство, существующее по иной, нелинейной логике, альтернативной рациональному познанию. На выставке «Гипноз пространства. Воображаемая архитектура. Путь из древности в сегодня» в музее «Царицыно» масштабная видеоинсталляция Сумина возрождала звучание католических соборов по гравюрам XVIII века и, по задумке куратора Сергея Хачатурова, выстроившего

мизансцену проекта по логике спектакля-путешествия в диалогах, вступала в «видеобатл» с пьесой «Создание – мироздание» Ури Гершовича, Андрея Сильвестрова, Ираиды Юсуповой и Егора Кошелева. Старинные сценические фантазии и феерии на выставке, посвященной фантастическому жанру архитектурного творчества, оживали, показывая способы реинкарнации в передовых современных технологиях – виртуальной реальности,



^
Василий Сумин. Станция YE5. Видеоинсталляция, фото, объекты. 2018

компьютерных играх, анимации. Подобные тактики хонтологии, вызывания «духов прошлого» в современном контексте есть и в работах Сумина в Нижнем Архызе. Художник взаимодействует с призраками советского модернизма и силами природы, посылает сообщение безликой природе вещей, в результате чего они обретают свое значение и дух. Сумин обращается к советскому модернизму, поскольку часть агентности объектов, составляющих ткань научного быта, заключается в ауре советской архитектуры, инженерии и научного инструментария, до сих пор влияющих на мышление и ежедневные ритуалы работников обсерватории и рядовых жителей поселка. Художник предлагает взглянуть на техническую инфраструктуру поселка вне протоколов аппаратного обеспечения и функциональной целесообразности, но рассмотреть их как объекты, с которыми ученые ведут каждодневный диалог, приводящий к процессам взаимного влияния и симбиоза. [ДИ]

[1] Телескоп вошел в Книгу рекордов Гиннесса, диаметр его рефлекторного зеркала около 600 метров.
[2] Основу телескопа составляют два основных отражателя: круговой и плоский, а также пять подвижных наблюдательных кабин. Круговой отражатель, расположенный по периметру телескопа, – его наиболее крупная часть, состоящая из 895 прямоугольных отражающих элементов размером 11,4 на 2 метра, расположенных по кругу диаметром 576 метров. В конце 1985 года был установлен дополнительный конический отражатель-облучатель, который позволяет принимать излучение со всего кольца кругового отражателя с помощью преобразователя сигнала для получения радиоданных о Вселенной.
[3] БТА – телескоп-рефлектор. Главное зеркало диаметром 605 см имеет форму параболоида вращения. Фокусное расстояние зеркала 24 метра, вес зеркала без учета оправы – 42 тонны. Масляная платформа – техническая основа, на которой двигается телескоп с зеркалом, которое следует за звездой на протяжении всего наблюдательного периода.
[4] Большой телескоп Азимутальный – крупнейший в Евразии оптический телескоп с диаметром главного монолитного зеркала 6 м. Являлся самым большим телескопом в мире с 1975 года, когда он превзошел 5-метровый телескоп Хейла Паломарской обсерватории, и по 1993, когда заработал телескоп Кека с 10-метровым сегментированным зеркалом. Тем не менее БТА оставался телескопом с крупнейшим в мире монолитным зеркалом вплоть до введения в строй в 1998 году телескопа VLT (диаметр 8,2 м). По сей день зеркало БТА крупнейшее в мире по массе, а купол БТА является крупнейшим астрономическим куполом в мире.
[5] Паломарская обсерватория – частная обсерватория в округе Сан-Диего, Калифорния в 145 километрах к юго-востоку от Маунт-Вилсоновской обсерватории, на горе Паломар, принадлежит и управляется Калифорнийским технологическим институтом (Калтехом).
[7] Инсталляция включала записи акустики различных аэропортов со всего мира, найденных в сети. Кроме того, проект сопровождался книжным изданием, включавшим тексты Питера Осборна и Клер Бишоп о цифровом расколе и транссубъективности, разыгранные перформерами при подготовке проекта.

ВСПОМНИТЬ ВСЕ

Акции художников русского зарубежья до настоящего времени не рассматривались как важная часть истории российского перформанса[1], не были осмыслены и даже собраны вместе. Исправляем несправедливость.

Текст: Зинаида Стародубцева

Отечественных художников, добившихся международного признания в жанре перформанса, можно сосчитать по пальцам. Тем не менее важность этого жанра в их творчестве отрицать невозможно. Не претендуя на полный обзор, хотелось бы представить некоторые тенденции. Это перформансы, связанные с жестом и живописью действия; боди-арт и телесные практики; перформансы-энвайронменты с участием предметов, похожие на театральные представления; концептуальные перформансы с использованием слова, критики арт-системы; перформансы, связанные с новыми технологиями и медиатеориями; перформансы автобиографические, феминистские и гендерные; а также протестные и политические акции.

ОТ ДЕМОНСТРАЦИИ К УЧАСТИЮ

Владимир Слепян, устраивавший в 1950-е сеансы коллективной живописи в московской квартире, на рубеже 1960-х вместе с членами каталонской группы Gallot участвует в городских акциях «трансфинитной живописи» в Париже и Барселоне.

Александр Путов регулярно давал сеансы скоростной живописи – «один час, собственно, на сражение с холстом и натурой за внутреннее видение против внешнего»[2]. Один из его первых публичных сеансов состоялся в 1987 году в театре «Прокреар». Художник писал одновременно на тридцати полотнах, лежавших на полу. В своих дневниках год за годом Путов записывал хронометраж скорости одновременного создания произведений. Известнейшая акция коллективного

публичного создания произведения осуществлена в 1984 году Виталием Комаром и Александром Меламидом в центре перформанса и экспериментальных искусств The Kitchen в Нью-Йорке. Для участия в образовательной акции «Искусство принадлежит народу. Школа искусств» выбрали четырех советских эмигрантов без специального художественного образования. Под руководством Комара и Меламида они создавали большую историческую фреску. На огромный черный холст во время лекции Комара и Меламида проецировались произведения искусства, в том числе работы самих художников. Лекторы не только давали краткие экскурсы в историю искусства, идеологии, но и подгоняли создателей полотна: «Миша, что ты делаешь? Ты думаешь, что ты Шнабель?» Один из зрителей акции, постоянный арт-критик The Village Voice назвал это экспериментом в художественном образовании.

Более масштабная коллективная акция по созданию фрески на бетонной стене была организована Михаилом Яхилевичем в Израиле в 2001 году. Стена, которую построили, чтобы защищать жителей от обстрела из соседней палестинской деревни, закрывала пасторальный вид на Иерусалим. Яхилевич собрал для росписи группу русских художников, потому что, как следует из его воспоминаний, только художники из СССР могли нарисовать реалистический пейзаж, точно воспроизводящий то, что было за стеной. Акция называлась «Стеклянная стена», процесс ее создания снимали телевидение и фотографы. Документация была показана в Тель-Авивском музее изобразительных искусств.

Поэт и бард Алексей Хвостенко предлагал обитателям парижских сквотов играть в спектаклях, которые он ставил как режиссер по своим пьесам в 1990–2000-е годы. Нередко репетиции длились долго, а постановки исполнялись всего несколько раз. Некоторые спектакли напоминали театр вещей в духе итальянских футуристов и Баухауса: в «Запасном выходе» предметы (гомункул и машина) восставали и создавали хаос, в балете «Лежит» на сцене горела вода. В спектакле «Нежный террор» наиболее заметны элементы перформанса: перед сценой ходили женщины с электрическими фонариками и куры, летал огромный ангел с целлофановыми крыльями, на сцене шаман-калмык призывал духов, а Хвостенко выступал посредником между сценой и залом.

ДУША И ТЕЛО

Владимир Котляров (Толстый) всецело посвятил себя боди-арту. В 1981 году, прожив некоторое время в Риме, он понял, что вокруг все говорят о Папе, и прыгнул голым в фонтан Треви со словами «Итальянцы, берегите Папу!». Его забрали в тюрьму, но на следующий день выпустили. Через несколько дней Али Агджи стрелял в Папу. Художник говорил, что в жанре искусства нужно найти болезненную точку, чтобы это стало заметно. В первой половине 1980-х годов В. Котляров совершил серию «крестологических» перформансов. В Иерусалиме он нес на Голгофу почти семидесятикилограммовый крест. В других перформансах художник был привязан к кресту, во время сеанса живописи разливал краску на пол в форме креста. Большинство акций проходило во время фестивалей перформанса в Крефельде и Париже. Со второй половины 1980-х годов акции и перформансы Котлярова проходят уже в парижских сквотах. Критик Виктор Тупицын писал, что технологически Толстый – это синтез Кляйна и Мандзони, но в дополнение к опыту предтеч, которые либо раскрашивали кого-то, либо были раскрашиваемы кем-то, Толстый раскрашивает себя и раскрашивает собой[3]. В Крефельде был написан первый манифест «вивризма» (от vivre – жить), направления в искусстве, придуманного Котляровым. «Наша жизнь – это искусство, это вивризм... Человеческое тело и душа – суть объекты, инструменты и материал вивризма».

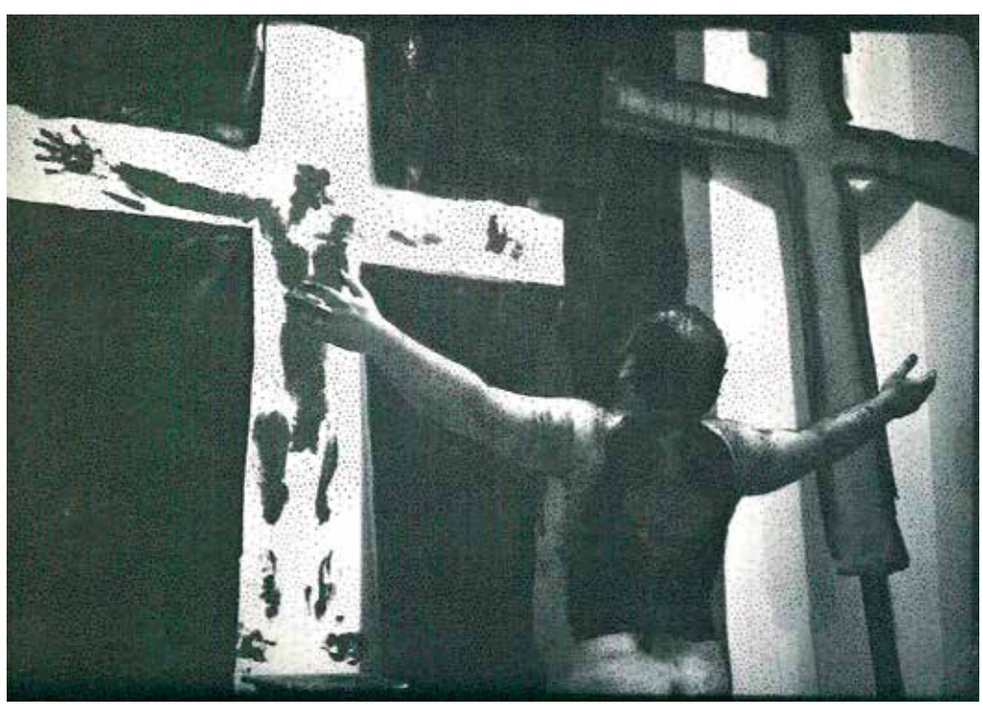
Вадим Захаров, уехавший в Кельн на рубеже 1990-х годов, продолжил персонажную традицию концептуального московского перформанса. В Кельне он превратился в нового, путешествующего по миру персонажа – Пастора, надел

< Виталий Комар и Александр Меламид. Опера «Обнаженная революция». 1973

v Юрий Альберт. Экскурсия с завязанными глазами. Музей Людвига. Кельн. 2006. Фото: Юрий Альберт

<
Вадим Захаров. Тунгусский метеорит. Галерея Whitechapel. Лондон. 2017. Фото: Д. Захаров

^
Ирина Данилова. 59. Рукопожатие. Орландо, США. 2016



>
Владимир Котляров (Толстый). Распятие Креста на Кресте. Галерея Мольткерай. Кельн. 1982. Из альманаха «Мулета Б», Париж: Vivrisme,1985

сутану, чтобы стать сверхвидимым. Черная фигура Глупого Пастора – «звезда одиночества». В проекте «Смешные и грустные приключения Глупого Пастора» (1996–1997) художник в течение трех месяцев путешествовал по Германии, Испании, Японии, Крыму. Захаров сидел на макушке Кельнского собора, поставив мечту, детский каприз в центр акции. Одной из последних акций проекта было оставление сутаны в Соборе святого Петра в Риме.

В 2010-е Захаров занялся идеологическими дефиле – театрализованными представлениями с актерами. Последнее из них «Тунгусский метеорит. История шагает по столу» состоялось в лондонской галерее Whitechapel в 2017 году.

Приехавшая в Лондон Наталья Мали (родилась в Махачкале) в театрализованных перформансах работала с идентичностью между патриархальными традиционными культурами Востока и европейской эмансипацией и феминизмом. Перформанс «Женщина есть женщина» был основан на двухлетнем исследовании проституции в Восточной Европе и показан в пространстве П. Кардена в Париже и театре Galata в Стамбуле. Мали играла главную героиню, проститутку Пенелопу, которая выражала чувства в форме монолога (писем к мужу). Во время перформанса транслировались образы секс-работниц, звучали цитаты из «Фрагментов любовной речи» Р. Барта. В перформансе «Пленники Кавказа» Мали фотографировала себя в студии в образе джигита и других мужских образах, используя для переодевания предметы из своей коллекции. На ярмарке современного искусства в Вене и 3-й биеннале современного искусства в Баку Мали воспроизводила интерьеры старинных фотоателье и предлагала примерить восточные костюмы и сфотографироваться в них, чтобы «переизобрести себя».

МЕЖДУ КОНЦЕПТАМИ И ЖИЗНЬЮ

Акции группы «Левиафан», созданной Михаилом Гробманом в Иерусалиме в 1975 году, вошли в историю израильского искусства и концептуализма. В акциях использовались символы, знаки и буквы из его живописных работ. Например, на стелах из фанеры в треугольнике появляется буква «шин» (шаддай – одно из имен Бога), а на картине «Каддиш» – антропоморфное существо с петушиной головой, напоминающее демона на амулетах, внутри тела – схема, похожая на каббалистическое дерево сефирот. В акциях «Левиафана», названных «Ангел смерти», Гробман сосредоточен на идее смерти. В Иудейской пустыне он добавлял к природному ландшафту букву «шин», точки как следы божественного присутствия, текст на скале как присутствие творческого начала, фигуры ангелов смерти, злых духов и человеческие фигуры в саванах. Во время акции в Кумране он на полотнище написал «Я отрекаюсь от Бога» на русском языке.

Все акции Ирины Даниловой, живущей в Нью-Йорке, посвящены числу 59. Произведением для художницы является жизненное событие или поступок, где присутствует это сочетание цифр. Как и участники Флюксуса, Данилова занимается «пересчитыванием» жизни в искусство, которое создает события. В 1998 году в штате Мэн был осуществлен перформанс погружения на 59 футов ниже уровня моря, а в 1999 году – свободное падение с 5959 футов над уровнем моря. В 2016 году в Орландо после расстрела людей в гей-клубе Данилова пожимала руки прохожим, печатая у них на руках цифры «5» и «9», потом они должны были пожимать руки друг другу.

Виталий Комар и Александр Меламид рассылали телеграммы политическим лидерам и брали на себя ответственность за разные события. Переехав в Нью-Йорк, в 1978 году организовали фирму Komar and Melamid Inc по продаже душ, в 1979 году по телефону между Нью-Йорком и Москвой прошел аукцион, на котором были проданы души Уорхола и Нортона Доджа. В 1997 году по заказу The Kitchen Комар и Меламид вместе композитором Д. Солдиером и либреттистом М. ди Нисцеми (тогда сотрудничала с Р. Уилсоном) создали мультимедийную сюрреалистическую оперу «Обнаженная революция». Действие происходило в разных исторических временах и городах, где уста-

навливали и свергали монументы. В то время сносили советские монументы.

Съезды КПСС и торжественные концерты после них пародировались в первых акциях нью-йоркской группы «Страсти по Казимиру» (Маргарита и Виктор Тупицыны, Александр Дрючин, Александр Косолапов, Владимир Урбан). В 1982 году их «Коммунистический Конгресс» состоялся 1 мая в центре современного искусства P.S. 1 и 7 ноября в The Kitchen. Фильм-акция «Ленин в Нью-Йорке» показывал прибытие Ленина в финансовую столицу мира для завершения мировой революции. Вождь и его двойник посещали разные места, в том числе Уолл-стрит и район знаменитых галерей Сохо. В середине 1980-х годов группа «Страсти по Казимиру» выступила в роли спортсменов, сформировавших «сборную СССР в эмиграции», в акциях, проходивших в рок- и в ночном клубах.

В начале 1990-х годов в Нью-Йорке Александр Шнуров, Леонид Пинчевский, Константин Кузьминский, Александр Захаров и другие создали арт-партию «Правда», реагировавшую на политику политкорректности провокационными акциями на открытиях выставок. Первая акция против засилья газеты «Нью-Йорк Таймс» состоялась в галерее в Сохо. В экспозиции построили дощатый армейский туалет, в котором валялись обрывки газеты «Правда». Возле туалета в тулупе, в валенках и шапке-ушанке сидел Кузьминский. На выставке в галерее «Лимнер» он же ходил в лиловой сатиновой рясе, на фоне штандартов партии стояла группа людей в нарукавных повязках – черно-белых с красным санитарным крестом. На выставке в районе Ист-Виллидж, расположенной в месте традиционной тусовки людей с татуировками и пирсингом, экспонаты включали свастики в разных вариантах.

АПОЛОГЕТИКА ИСКУССТВА

В 1977 году в течение одного дня Вагрич Бахчанян целенаправленно посетил тридцать нью-йоркских галерей, в каждой из которых находился по несколько минут, держа в руках лозунг на русском языке «Уважай время!». В следующем году в Музее современного искусства он появился в костюме, обклеенном лозунгами на русском языке, на голове красовалась надпись «Агиттеатр». Перформанс «Искусство Первой русской пропаганды» Бахчанян провел в экспозиции русского и советского искусства, своим присутствием настаивая на идеологическом фоне этого искусства, связи художников с советским режимом в 1920-е годы. В 1979 году перед зданием этого музея он устроил пикет вместе с Александром Косолаповым и Валентином Горошко. Художники развернули полотно с лозунгом «Спасение искусства» и красным крестом. Еще один красный крест был прикреплен на шесте.

В Париже в знак протеста против отношения к историческому и современному авангарду в СССР художники и участники коллоквиума в Сорбонне «Культура и коммунистическая власть» внесли в экспозицию выставки «Париж – Москва. 1900–1930» в Центре Помпиду гроб, сделанный Игорем Шелковским по эскизам Малевича. Вместе с художником гроб в музей нес философ Андре Глюксман. В процессии было около 50 человек. Полицейские не хотели конфликта с левой интеллигенцией, поэтому не преграждали путь на выставку. Гроб поставили рядом с башней Татлина, произнесли речи. Акцию повторили в Нью-Йорке в 1981 году, но гроб уже везли на крыше машины, поставили перед входом в музей Гуггенхайм, где проходила выставка коллекции Г. Костаки.

Александр Бренер во второй половине 1990-х переходит к европейским акциям критики системы современного искусства и рынка. Во время вернисажа выставки «Интерпол» в Стокгольме в 1996 году он разрушил работу китайского художника, объясняя потом, что сотрудничество между Востоком и Западом не состоятельно. Акция вызвала бурную эпистолярную полемику в сообществе современного искусства. Несколько следующих акций 1997 года было направлено против рынка искусства. На пресс-конференции ярмарки частных галерей в Берлине Бренер размахивал битой, кричал «Batman forever», раскидывал листовки. В музее Стеделик

совершил акт вандализма – нарисовал зеленым спреем знак доллара на картине Малевича с белым крестом как протест против коррупции и коммерциализации искусства. Через год, выйдя из тюрьмы, Бренер продолжил акции в институциях искусства и на мероприятиях, выступая вместе с художницей Барбарой Шурц.

Юрий Альберт рисовал с закрытыми глазами, с 1998 года проводил в музеях «Экскурсии с завязанными глазами», считая, что искусство – не то, что висит на стене, а то, что происходит в голове зрителя. Первая акция прошла в Берлинской картинной галерее, затем в Музее Везербург в Бремене и других. Последняя – в Национальной галерее в Лондоне в 2017 году. Несколько лет назад появилась еще одна музейная акция «Хождение по выставке» («Камень в ботинке»): в Центре Помпиду и других музеях посетителям предлагали положить камешек в обувь, чтобы создать дискомфорт, влияющий на восприятие искусства.

Юлия Кисина хотела, чтобы экскурсовод провел по залам музея современного искусства во Франкфурте-на-Майне экскурсию для овец. В здание их не пустили, но музейный экскурсовод прочел им лекцию. С 2006 года Кисина проводит серию спиритических сеансов, вызывает дух классиков, чтобы задавать им вопросы об искусстве. Сначала был Дюшан и представители Флюксуса в Берлине, затем Хуго Балль в Цюрихе. Один из сеансов назывался «Леонардо против Поллока». Записи бесед «Диалоги с классиками» вошли в книгу «Общество мертвых художников».

Перформансы Ариадны Арендт посвящены русской литературе. В передвижном кукольном театре Borsch она ставит русскую классику. Все куклы – овощи, а все представления заканчиваются их нарезкой и приготовлением борща. Этот проект показывался на нескольких фестивалях искусства в Лондоне в 2012 году.

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Пионеры концептуального перформанса в Москве Римма и Валерий Герловины, эмигрировав в США, иногда стали использовать видео для документации перформансов. Например, в 1984 году на персональной выставке-инсталляции «Древние мозаики Нью-Йорка» в музее Mattress Factory в Питтсбурге на одном из изображенных на фреске огромных лиц вместо зрачков были установлены телевизоры с видеодокументацией акции. На экранах, подобно фотографическим изображениям, всплывающим из раствора проявителя, появлялись и сменяли друг друга коллажированные видеообразы. Камера скользила от изображений глаз на фресках к глазам на реальном лице. Действо образно передавало процесс овеществления идеи в материи.

Юлия Страусова в перформансе «Праздник электрозеркала» использовала компьютер, улавливающий движения взгляда зрителя по изображению на мониторе. В конце 1990-х годов героями ее проектов «Виртуальное королевство красоты», «Лента Мебиуса» вместе с античными богами стали философы, теоретики информации, математики. Их анимированные портреты проецировалась на голографический экран, где их можно было активировать. Во время перформативных лекций Страусова прикрепила себя кабелем к компьютеру. В 2010-х участвовала в левом политическом и активистском движении, включая «Оккупай». В 2012 году она участвовала в акции в берлинском музее Пергамон, требуя возвращения античного наследия на родину, в Грецию и Турцию.

Группа московских концептуалистов и немецких славистов в акциях «Кельнские совместные залеты» в середине 2000-х исследовали мифологию, поэтическую традицию Германии. Минимальные действия участников находились в контрасте с «грандиозными кулисами выбранных мест» (С. Хенсген): воспроизводилась фонограмма обсуждения «Ящика» И. Кабакова на кассетном магнитофоне, Вадим Захаров, как пращу, раскручивал видеокамеру, привязанную к длинному ремню.

Беглый обзор некоторых перформансов зарубежья, которые видны из Москвы, сделан подобно методу Вадима Захарова записать то, что «увидит» движущаяся по орбите видеокамера. [ДИ]

[1] Коллективные действия. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998; Ковалев А. Российский акционизм. 1990–2000 // WAM № 28/29. М., 2007; Медиаудар. Mediaimpact. М., 2012; Статьи М. Тупицыной, Е. Бобринской и др. // Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. М.: МСИ «Гараж», 2015.

[2] Путов А. Реализм судьбы. М.: НЛО, 2013. С. 459.

[3] Тупицын В. Де-конструктивные визуансы Толстого // Мулета. Имперский державный анархизм! Семейный альбом. Париж: Вивризм, 1989. С. 180.

Департамент культуры города Москвы

Centre Pompidou

ИСКУССТВО НАУКА И СПОРТ

MAMM

ДЖИМ ДАЙН

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕНТРА ПОМПИДУ

с 14.09.2018

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЁР ПРОЕКТА

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД «ИСКУССТВО, НАУКА И СПОРТ»

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

VOLVO CARS RUSSIA
ПОСОЛЬСТВА США В РФ

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
ОСТОЖЕНКА, 16

WWW.MAMM.ART, WWW.MAMM-MDF.RU

Джим Дайн (1935, Цинциннати, Огайо). Принц. 2008. Живопись, эмаль, дерево. 184 x 72 x 66 см. Дар Джима Дайна в 2017. Инвентарный номер: АМ 2017-374. Собрание: Центр Помпиду, Париж. Национальный музей современного искусства — Центр промышленного творчества © ADGP, Париж. Фотография© Центр Помпиду. Национальный музей современного искусства — центр промышленного творчества / Одри Лоранс / Распространение: Объединение национальных музеев — Гран Палэ

реклама

18+

Стратегические партнёры музея

mastercard

VOLVO

TELE2

Корпоративный попечитель музея

НОРНИКЕЛЬ

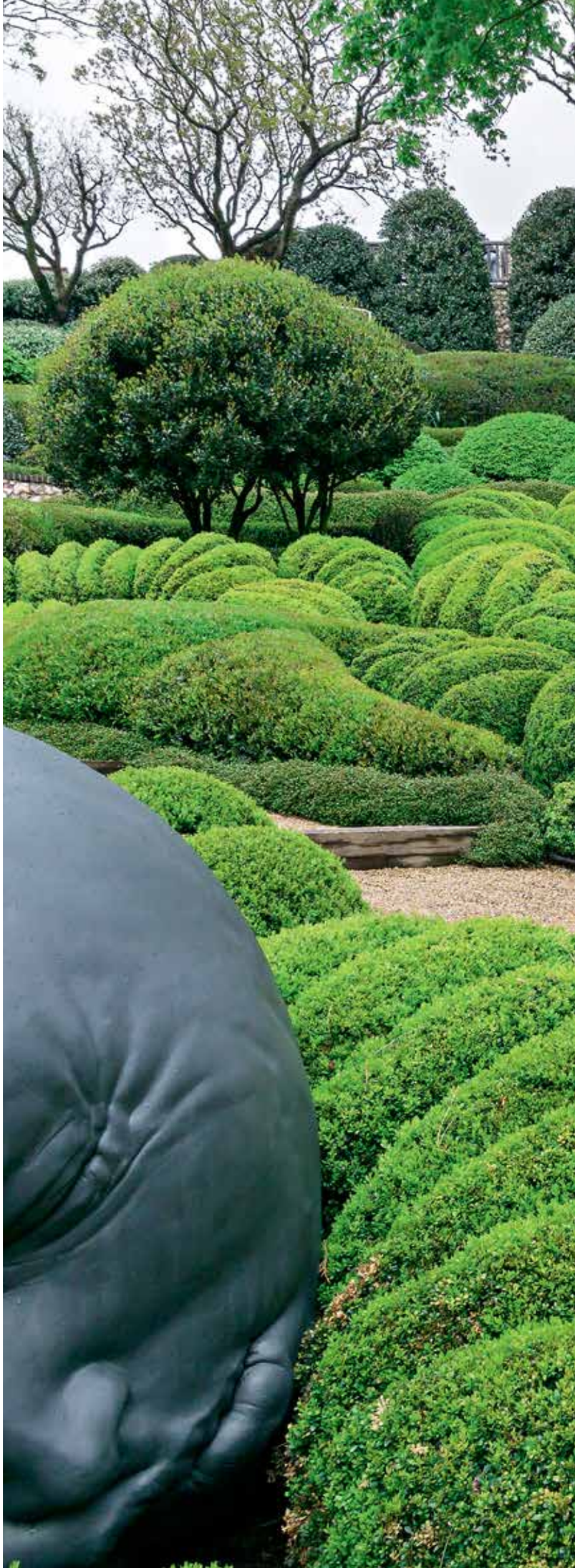
Инновационный партнёр музея

.ART
THE ART WORLD'S EXCLUSIVE DOMAIN

Текст:
Юлия
Матвеева

САША ФРОЛОВА

Только на страницах ДИ закрытое хранение ММОМА становится открытым.



«Современное искусство – поле свободы. Здесь можно объединить и синтезировать все, что захочешь. Это пространство для творческих экспериментов, находки которых я могу потом применять где угодно: в дизайне, театре, музыке…» – рассказывает художница.

Саша Фролова научилась легкому и расширенному пониманию форм и видов искусства у Андрея Бартенева, в команде которого проработала больше десяти лет. С ним же она начала делать «живые скульптуры» – дефиле-перформансы. От Бартенева унаследовала и неиссякаемую веру в чудесное, с которой вышла в «большой мир», где обрела собственный стиль.

В 2006 году художница организовала группу «Аквааэробика». Участники шоу в фантастичных костюмах-конструкциях выступают с программой из шести-семи мини-спектаклей под электро-поп, диско-хаус музыку. Центр действа – Саша, исполняющая собственные песни, тексты которых зачастую построены на смешении сентенций на разных языках («Snow Go») или аббревиатур из первых слогов фразы («Lo me mo»). Хореография номеров задана ритмичным повторением «узоров» движений, постепенно вовлекающих зрителя в параллельный мир радостных эмоций. Существа из этого параллельного мира, Фролова и шесть перформеров, одеты в латекс, отчего номера приобретают галлюцинаторный космический эффект. Фролова своим искусством ищет выход из плоскости. В этом, по ее собственным словам, помогли «эстетика авангарда 1920-х, ретроанимации 1930-х, стиля пин-ап 1950-х, футуристические образы 1960-х, японское аниме, компьютерные игры 1980-х, рейвы, „пластиковость“ 1990-х». Фролова своим искусством ищет выход из плоскости, что демонстрируют изобретенные художницей контурные костюмы с «эффектом двухмерного изображения, превратившегося в трехмерное». «Я впервые увидела латекс на ведущей программы MTV, куда нас пригласили на съемки (Ирена Понарошку в программе «Клиника понарошку», 2007), и сразу же влюбилась в его гладкость, яркий цвет, блеск и в потенциал. Я отправилась в ателье, которое работало с латексом, и мы придумали и спроектировали макет первой „надувной прически“».

Вскоре «надувные прически» Фроловой превратились в самостоятельные скульптурные формы, биоморфность и округлость которых продиктованы логикой материала. Объемность элементов достигается не отсеканием и не лепкой, как в традиционной скульптуре, а раздуванием воздухом. Первым подобным «монументом» стала фигура «Люболет» (2008)

< Саша Фролова. Из проекта «Мария Антуанетта». 2018. Фото: Philippe Gauthier

^ Мираклоскоп. 2013. Фото: Philippe Gauthier. 2018

> Саша Фролова, Ирина Воителева. Из серии «Киберпринцесса». 2009. Цифровая печать, пластификация. Собрание ММОМА

для проекта Андрея Бартенева «Сувениры Н.Л.О. Oslokino U.F.O.»[1]. Выставка была посвящена теме инопланетного, в том числе его понимаю в поп-культуре. «Люболет» – большая (4,5 x 3,1 x 2 м) заполненная воздухом форма из латекса изумрудно-зеленого цвета («поскольку все инопланетное в попкультуре принято представлять зеленым»), напоминающая сказочную ладью. Эта фантазия на тему летательного аппарата будущего, который станет востребованным, когда исчезнут все виды топлива, кроме энергии чувств, он парит при помощи силы взаимной симметричной любви астронавтов.

Продолжает тему восьмиметровый LoveMeBlaster, показанный на персональной выставке Фроловой «Киберпринцесса»[2]. Он предназначен аккумулировать положительные импульсы и «превратить любовь в основной источник энергии, из которого вырабатываются световая, электромагнитная и гравитационная энергии»[3]. На выставке объект экспонировался в окружении фотографий, сделанных в соавторстве с Ириной Воителевой. Две работы из этой серии – цифровые отпечатки с пластификацией – пополнили собрание ММОМА. Расфокусированные смещенные слои изображений превращают их в своеобразный «визуальный портал в будущее».

Эстетизм и лаконичность сливочно-кремового неокрашенного латекса стали главным мотивом персональной выставки Albinism (галерея «Айдан», 2010). Переливающиеся формы с безупречно ровными поверхностями, внятной ритмикой и разнообразием симметрии – праздник для глаза гедониста. «Скульптуры из проекта „Альбинизм“, – комментирует Фролова, – посвящены эмоциям, связанным с праздником: большое мороженое как эквалайзер удовольствия, бант как предвкушение подарка, карусель как символ бесконечного повторения радости»[4].

Псионике, мистической силе, базирующейся на скрытых возможностях человеческого мозга, посвящена выставка Фроловой, организованная в том же году в пространствах Московской школы управления в Сколково. Футуристичность в сочетании с четкой пластикой формы, ощущение антигравитации наперекор закону всемирного тяготения оказались созвучны концепции инновационного центра. Созданные специально для выставки Magnetron/Skolkovo, работы стали символом школы, оставшись в ее коллекции.

Работа с параллельными пространствами продолжилась в «Telepathor», созданной для выставки «Мифологии online» в Политехническом музее (2012). Телепатор – фантастическая машина, которая производит или помогает реализовать нечто чудесное или очень желанное. Антенна позволяет аккумулировать творческую энергию и при помощи программы дополненной реальности подключиться к витальному полю, которое подобно «молоку икс» Пепперштейна[5] обволакивает планету, являясь источником озарений и изобретений.

Чем дальше, тем быстрее Фролова выходит в открытый космос. Вот только любимый материал, латекс слишком чувствительный. Объекты из него не выдерживают действия солнца. Пришлось искать новый материал, и уже в 2013 году Саша начинает делать «воздухоопорные скульптуры» из ткани и ПВХ, работающие на постоянном поддуве воздуха

компрессором. Первый объект, созданный по такой технологии, – «Мираклоскоп» (5 x 4 м, высота 2 м) для Новой Голландии (проект Luzhayka, 2013). Биоморфный и футуристичный, похожий одновременно на инопланетный корабль и пришельца, свернувшего конечности-щупальца. Как следует из названия, это творение предназначено для производства чуда при правильном с ним взаимодействии.

Воздушные скульптуры Саши Фроловой существуют на грани дизайна, временных малых архитектурных форм, объектов современного искусства и развлекательных интерактивных объектов. Так, собранная из шаров елка с внутренней подсветкой, установленная в 2013 году на Artplay (Третий фестиваль российского искусства «Форма»), или гигантские объекты с зеркальной поверхностью Speculum, представленные галереей RuArts на «Кинотавре» в 2016 году, буквально призывали зрителей всех поколений к веселью и тактильному контакту. Фролова решила это использовать и придумала воздухоопорные скульптуры-батуты, на которых можно прыгать.

Одним из первых экспериментов стал надувной «Батут-будуар Марии-Антуанетты» в ландшафтных садах Этрета (Франция, 2018). Мягкие формы скульптур Фроловой гармонично смотрятся в окружении регулярных садов. Там же прошел променад оживших парковых скульптур во главе с Марией-Антуанеттой – в Этрета когда-то была ее устричная ферма. Под звуки клавесина процессия в надувных латексных костюмах в стиле рококо открыла сезон в садах Этрета, лишний раз доказав отсутствие стилевой грани для этого материала.

Самая масштабная скульптура «Воздушный остров» (13 x 8 x 4 м) была установлена этим летом в Новой Голландии. Взобравшись на сцену-декорацию, зритель попадает в пространство с иной гравитацией, непривычными формами и цветами.

В разное время Фролова создавала образы для кино, работала как фешн-стилист и театральный художник по костюму. Вот уже два сезона Саша – художник проекта «Большая опера» на телеканале «Культура», где ее интегрированные в номера скульптуры и костюмы расширяют возможности оперной сценографии. В ближайших планах – сценические костюмы для спектакля «Волшебная флейта» в «Геликон-опере». С нетерпением ждем премьеры. [ДИ]

^ Саша Фролова. Фото: Ирина Воителева, 2015

[1] ММОМА, Тверской бульвар, 9, в рамках 1 Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?».
[2] Спецпроект в рамках Третьего ежегодного фестиваля иллюстрации, Галерея искусств Зураба Церетели, 2009.
[3] Из описания проекта на сайте Премии Кандинского www.kandinsky-prize.ru/aleksandra-frolova/.
[4] Из интервью С. Фроловой Aroundart aroundart.org/2011/01/30/sasha-frolova-translyatsiya-lyubvi/.
[5] Павел Пепперштейн обыгрывает слово «латекс» в книге «Мифогенная любовь каст»: «„Латекс“ происходит от итальянского „латте“, что означает „молоко“. Но в конце слова к нему прибавляется „икс“, знак неизвестного. Латекс – это „молоко икс“, неизвестное молоко, или же Молоко Неизвестного. И никому сейчас не дано предугадать, какие возможности кроются в этом „молоке икс“. Разработка этих возможностей – дело будущего. И этому будущему… остается только позавидовать».

Саша Фролова, Ирина Воителева. Из серии Paradizarium. 2017. Цифровая печать

СПОРТ – ЗД
СССР
СТРАНА
ГОВОРИТ МОСКВА
РАБОЧУЮ
ЧЕСТЬ!

Текст:
Александр
Боровский

ХУДОЖНИК СОЗНАНИЯ

Илья и Эмилия Кабаковы и их цельная картина мира – в большом и малом, высоком и низком.

СИСТЕМА ВСЕОБЩЕЙ СЦЕПЛЕННОСТИ

Есть такая история. Возможно, апокриф. Один русский мыслитель монархического толка нанял извозчика. Тот, проезжая мимо городового, пожаловался:

– Экий гад! Вчера мне так дал по шее. Не туда, видишь ли, сунулся.

Вместо сочувствия, мыслитель треснул кучера тростью по ватной спине.

– За что, барин?

Тот с каждым ударом приговаривал:

– Тебе, значит, городовой не понравился! Вот тебе! А может, и губернатор тебе не по нраву! Получай! А государь император? Тоже, скажешь, не подходит! А может, тебя и мироздание не устраивает?

Почему мне все это вспомнилось на выставке Ильи и Эмилии Кабаковых? Никаких политических коннотаций, боже упаси. Никакой социальной критики. Тут другое дело. Удивительная емкость мировосприятия! Все сцеплено: от извозчика до мироздания. И лошадь на своем месте, и трость, и невидимый городовой, и сено в яслях. Так заведено было в русской литературе. Никому в голову не приходило не верить в то, что мерин Холстомер рассуждает «о лестнице живых существ».

В искусстве со сцепленностью не так просто. Русский авангард – все-таки про мироздание, а не про наличную жизнь, про условленное будущее. Как там будет житься землянитам на их планитах? Так приземленно вопрос не ставился. Модальность долженствования: должны быть счастливы, и хоть трава не расти! Конечно, в нашем искусстве всегда был силен натурализм, миметические штучки. Но там было не до возвышенного. Взять жанризм, низовой, немудреный, типа моего любимого соломаткинского. В «Славильщиках-городовых» все цельное, из одного куска, не отнять. Только замес был слишком бытовой, голоса пьяненьких христославов выше потолка не поднимались. У сурового стиля, например, был свой горизонт. Такой условно земной, но с героическим поддувом. Когда у Никонова в «Геологах» один из героев потянулся портянку завязать, на художника набросились. Не за физиологизм-натурализм, а за то, что жест этот не укладывался в логику жанризма. Самостоятельный жест опасен. Может завести в черную дыру.

У Кабаковых картинка мира цельная – в большом и малом, высоком и низком. Не путать с некой суммой реалий. Не перспектива, не избирательность иерархического типа, не коллажность, – именно сцепленность. Есть установки современного искусства, которые Кабаковым просто противопоказаны. Например, социальная критика. Или критика институций. Или гендерная проблематика. Думаю, это им не интересно – как заданное фреймирование сознания. Или, уточню, интересно, – если удается встроить в систему всеобщей взаимозависимости. У них среди поздних вещей есть проект памятника Тирану. Тот, в узнаваемых шинели и фуражке, буквально лезет с монумента к толпе, протягивая к ней руки. Может, страшно сказать, он хочет всех обнять? «О, тяжело пожатье каменной его десницы». Во всяком случае, даже диктатор встроен в кабаковскую систему – и в своем статусном тираническом, и в неожиданном человеческом качествах. Есть «жизнь с идиотом» (В. Ерофеев). Есть жизнь с тираном.

И ЕСТЬ ЖИЗНЬ С АНГЕЛОМ

Про это инсталляция Кабаковых – «Как встретить ангела». Возведена сложная конструкция, наподобие цирковой трапеции или супертрамплина. В самой верхней точке – человеческая фигурка. Отдельно, в круге прожектора, под куполом (или под небесным сводом) – подвисшая фигурка ангела. Что это – метафизика ангельского полета или цирковой номер – акробат примет ангела, не даст ему упасть? Ангел послан во спасение или человек спасет ангела? Главное, в сцепленном мире Кабаковых ангел и акробат мимо друг друга не пролетят.

В объекте «Ангел над городом» эта проблематика (она многослойна, но главный вектор – амбивалентность «ангельского чина» и чина бытового, житейского)

<
Илья Кабаков. Человек, улетевший в космос из своей комнаты. 1985. Инсталляция. Смешанная техника. Фото ММОМА / Иван Новиков-Двинский

упрощена до наглядности. Масштабирование таково, что твердь и небеса умещаются в каком-то мизерном пространстве. Ангел парит над городом. Парит-то он парит, но одновременно «загнан под табуретку». В буквальном смысле. Мне совсем не понятны нападки на Кабаковых в связи с их якобы верностью «советскому» – коммуналкам, общественным туалетам и пр. Дескать, надоело. Это удивительно туннельное зрение – в фокусе этнографического или краеведческого музея. Кабаковы, как будто специально, дают подсказки! В инсталляции «Коммунальная кухня» (1991, Париж, музей Майоля) кухонная утварь устремлена вверх (к небесному куполу?). Силы рутины преодолены силами каких-то космических притяжений! «Дрожит вокзал от пенья Аонид…»

КАК ВСЕ ЭТО ДЕЛАЕТСЯ

Уже смолоду Кабаков[1] был художником сознания, авторефлексии. Однако всегда понимал, что не все поддается рациональному осмыслению: «Происходила <...> какая-то разрядка мощной энергии, как бы идущей откуда-то из глубины меня. Предусмотреть результат этих движений пера, этих „маханий“ было невозможно, он возникал сам по себе, но в его постепенно получавшейся конфигурации, узоре для меня как бы сохранялась память и переживания этой идущей из глубины энергии»[2]. Телесное, ручное подвергается рефлексии, но не поддается ей. Голова боится, а руки делают. На другом языке описания, это есть отношения картезианского понимания бытия как исключительно деятельности сознания и завороженности материальностью человеческой жизни. В ранних рисунках это выражается в своего рода гомогенности заполнения пространства. Это, так сказать, стихийный вариант сцепленности всего со всем.

Иными словами, Кабаков смолоду тяготеет к целостности, совокупности. Фрагментарность его не устраивает (при этом во всех его зрелых работах есть понимание невозможности тотальной целостности, то есть некое разочарование в возможностях художника-субъекта дать сколько-нибудь объективную картинку окружающего мира). Тяга к целостности (и разочарование в ней) парадоксальным образом окрашивает и кабаковское пустотное. Причем не идеями и знаками, – полнокровным ощущением реальности. Телесностью. В одном из рисунков этот драйв заполняемости даже тематизирован. Условный до знаковости силуэт яблока «обрисован» линеарной, почти автоматически саморазвивающейся графической вязью. Эта дублированная условность подготавливает вполне определенную реакцию – искус заполнения.

Есть еще один паттерн связанности. В работе «Под снегом» в снежном покрове есть проталины – некие окна в советскую жизнь, в ее разновременные эпизоды. Тема продолжена в картинах «Два времени», «Тьма и свет», нескольких версиях «Коллажа пространств»: окна в жизнь и в тогдашнюю визуальность, закрепленную в господствующем изобразительном стиле. Кстати, коллаж – слово неточное применительно к этим вещам. На самом деле здесь применен принцип переводной картинки из детства: стираешь резинкой слой, и проступает другое изображение. Это не монтаж, это слоистость. Она не отрицает целостность: тесто слоеное, но материально цельное, одним куском.

ОЧАРОВАННОСТЬ МАТЕРИАЛЬНОСТЬЮ ЖИЗНИ

Материальный план у Кабакова мог редуцироваться к словам, знакам, иконографическим схемам, анонимной массовой продукции. Но в любом произведении всегда присутствует потенциал возрождения визуальности в ее целостности – как картинки мира. Так, в знаменитой работе «Запись на Джоконду» вербальное запускает цепочку зрительных и даже акустических ассоциаций, воссоздающих не только телесность, но контексты высокого и низкого (причем не в рамках идеологизированного советского языка, хотя без него и не обошлось), вообще устрой-

ство реальности. Так же жалоба извозчика парадоксальным образом спровоцировала тему мироустройства.

У предметностей Кабаковых, разумеется, можно отыскать знаковые и символические коннотации. Но не они играют главную роль. Для определения кабаковского отношения к предметности я бы использовал старый добрый (актуализированный не так давно В. Подорогой) термин «аура». Философ так описал этот феномен: «Не мы вступаем в ауру, которая окружает предметы, а сам мозг, водитель разума, в своей внутренней структуре образует нечто вроде внутреннего пространства или сцены, где одно изображение накладывается на другое, и уже в таком виде он представляет нам как образ глубины, дали, так и самой близости. Не чередуя их, а давая разом и вместе. <…> Аура окружает вещь, чья зависимость от среды велика настолько, что мы не можем воспринимать ее отдельно»[3]. По сути дела, это, на другом языке описания, та же апелляция к контексту целостности и слоистости, о которой говорилось выше. Аура, в моем понимании, имеет несколько измерений, оптическое в том числе. Но главное – горизонт проживаемости.

Все зависит от всего – предметно, акустически, понятийно. И все замешано на некой связующей субстанции. На том, что сегодня стали называть антропологией авторства. Внешне Кабаковы могут восприниматься в общем ряду с другими современными художниками – хотя бы с Марселем Бротарсом. В инсталляции «Музей современного искусства. Отдел орлов» этот автор выступает как «собиратель орлов», иронизирующий одновременно как по поводу музейной институции как таковой, так и по поводу процедуры отбора и означивания. Критическая установка подразумевает все-таки дискретность, отчужденность. Кабаковым же неинтересна номинация – процедура называния и вычленения фрагментов действительности. Предметности, к которым они обращаются, есть часть их экзистенции, потока жизни.

В этом плане интересны их взаимоотношения с музеем. Они постоянно обращаются к музейной теме. Она вообще является своего рода манком, притягивающим современных художников. Здесь и постмодернистский аспект складирования, архива. И музей как институция, требующая постоянной критической рефлексии. И музей как движущая сила искусства (знаменитая выставка MoMA 1999 года The Museum as Muse: Artists Reflect). И музей как некий медийный ресурс. Кабаковы, естественно, вовлечены в этот круговорот. В книге Дж. Патнама[4] их работы фигурируют в качестве аргументов в этих господствующих дискурсах. Наверное, справедливо. Но я бы обратил внимание вот на что. Думаю, музей воспринимается Кабаковыми не институционально. Их не интересует и формат авторского музея как способа самоидентификации (например «Музей мыши» К. Олденбурга и др.). В чем же состоит их очарованность музеем? Думаю, музей для Кабаковых является

^
Илья Кабаков. Ответы экспериментальной группы. 1970–1971. Оргалит, масло, эмаль, смешанная техника. Частное собрание

частью антропологии авторства. Люди искусства, они срослись с музеем. Настолько, что ощущают себя «субъектом» музейного. Музей для Кабаковых – идеальная единица наблюдения. Наблюдения чего? Конечно, не «чужого искусства». Не бытовых ситуаций – жанр «поведение людей в музее», достаточно популярный, их не волнует. Музей – идеальная единица наблюдения универсума, мироустройства. Именно на материале музея (или пространства, уподобленного музею или некой музейной инсталляции) они отрабатывают разнообразные ситуации смотрения. («Три ночи», «Где наше место?», «Вертикальная опера», «Лабиринт» и др.) С музеем связана и «Альтернативная история искусств». Здесь – фокус на типологических репрезентациях. За каждым из трех фантомно-реальных художников стоит некое коммунальное тело, некая суммарность – стиль. Даже в своей совокупности, они не дают цельной картинки мира: она несводима к стилю…

Вообще, Кабаковы, как мне представляется, боятся пафосности, артикуляции масштабности (апелляции к «векам, истории и мирозданию», по В. Маяковскому). Поэтому часто «включают» снижающую интонацию. Например, протечку («Случай в музее, или Музыка воды»). Бытовая стихия (вода, которая стучит в подставленные ведерки и кастрюли) «подмачивает» статус музея. Вместе с тем Кабаковы не были бы Кабаковыми, если бы отказались от амбивалентности: капель как результат того, что крыша прохудилась, может обернуться державинской «рекой времен». Той самой, которая «уносит все дела людей».

ЯКОБЫ «ОТРАЗИТЕЛЬ СОВЕТСКОГО»

Шкаф, коммуналка, туалет, наконец, музей – это не фактор миметики. Это единица наблюдения в пространстве, согласно Анри Лефевру, одновременно «ментальном, физическом и социальном». Поэтому эта «единица» несводима к какому-то фрэймированному опыту – скажем, языку или этнографии советского. Даже если взять вызывающе провокативный именно в плане репрезентации советского кабаковский мотив туалета, тут, действительно, много от совкового повседневного. Социальной физиологичности. Но есть и ракурс идеологического, как в «Зависти» Ю. Олеши: «Он поет по утрам в клозете». Это – признак здорового, оптимистичного мироощущения. Боюсь, здесь есть еще один, космический горизонт: не является ли «зияющая дыра» сортира выходом в инобытие, каналом эвакуации…

Разумеется, позиционирование – не единственный инструмент репрезентации. Кабаков очень рано начал вербовать собственную агентурную сеть репрезентации. Перепоручал трансляцию месседжа фантомным легендированным художникам. Или абсолютно имперсональным (отсутствие характерного – условие работы филера) персонажам – типологичным представителям соцреализма. Придумывал для анонимной картинной продукции художественного фонда маскировку – новую медиальную оптичность: разбрасывал фантики по поверхности картин. Даже мухи и пчелы – привет советской научной шпионской фантастике – были приучены к агентурной работе. Весь этот строй и рой работал, собирал информацию, кодировал и дозировал, мифологизировал и мистифицировал, попросту перевирал добытое и находил жемчужины в грязи (сор, отходы, брак, – все это излюбленные материалы Кабакова)… Судя по шпионским романам, в секретных службах есть понятие – «добывающий офицер». Кабаковым важна сама установка «добывания» – как отказ от пассивности, отображаемости формы, как знак витальности…

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «ПО КАБАКОВЫМ»

Ясно, что у них нет амбиций эпистемологического плана: времена претензий искусства на «научную», объективную картину мира давно прошли. Более того, смолоду Кабаков чувствовал, что, репрезентируя «жизненный мир», художник остается наблюдателем собственных

репрезентационных практик (позднее это специально тематизировалось в показе «наследий» Ш. Розенталя, Спивака и Кабакова). Субъектность репрезентации (не модернистская демиургичность, авторизация мира, а именно понимание того, что репрезентация окружающего является одновременно и объектом, и субъектом рефлексии) – важнейший фактор поэтики Кабаковых. Предметные реди-мейды становятся реди-мейдами «жизненного мира», его опорными пунктами, во многом благодаря ауре проживаемости (в том понимании зависимости от среды, которое дает В. Подорога, см. выше). Это – экзистенциальный нарратив: у Кабакова визуальность смолоду была окрашена событиями собственного существования. Все это нуждалось в обговаривании. В «период альбомов» Кабаков – рассказчик в буквальном смысле, своего рода декламатор. Конечно, он комментировал конкретику изображения, однако, мне думается, существовала необходимость в речевых актах как таковых: это была «антропология говорения», способ, пользуясь старым русским словом, вочеловечения изображения, каким бы концептуальным, головным оно ни было.

Впоследствии он уступает прямую речь письменной: от морфологического словесного сора «на прищепочках» до ритуализированного советского канцелярита – справок, инструкций и т.д. В недавних проектах биографизм как антропология авторства играет все большую роль. А в «Альбоме моей матери» семейный документ предстает во всей своей щемящей аутентичности. Нарратив, в прямой или скрытой форме, присутствует у Кабаковых всегда…

Все сцеплено, все прошито, все смешано в картинке мира, созданной в «доме Кабаковых»: высокое и низкое, эмпирическое и космичное, советское и универсальное, однозначное и амбивалентное. И еще множество связей-стежков. Вязкая, плотная, обволакивающая репрезентация. Вот «Брюки в углу». Все понятно: ношеные штаны работяги (или художника: Кабаков – труженик, а не «артист»). Это бытовой, эмпирический горизонт. Прямо по этой скомканной массе – геологическим породам – цепочка миниатюрных фигурок (вырезанных из бумаги белых человечков), бредущих одна за другой каким-то горным маршрутом. Или горним? Это уже другие горизонты – жизненный путь. Стертая, но вполне действенная, даже острая благодаря парадоксальности использования низовых, бросовых материалов, метафорика… И вдруг смена фокусировки: фигурки не читаются миметически, это какие-то светящиеся пятнышки на черном… Млечный путь? [ДИ]

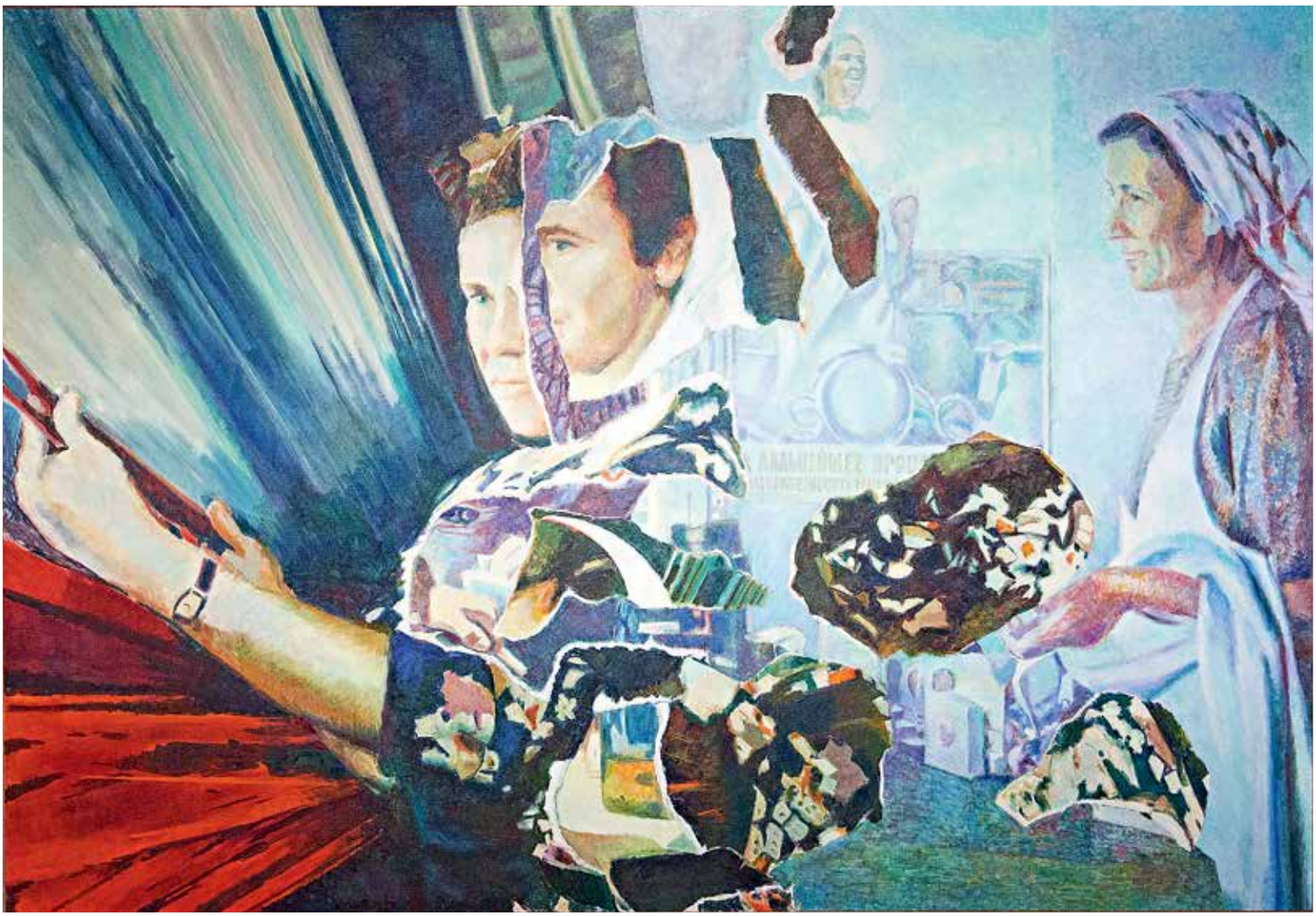
[1] Кабаковы поженились в 1989 году, сразу начали вместе работать и с конца 1990-х подписывают произведения двумя именами. – *ДИ.*
[2] Кабаков И. 60-е–70-е… Записки о неофициальной жизни в Москве // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 47. Wien, 1999. С. 10.
[3] Подорога В. Аура. Бодлер. Беньямин // Искусство. № 2, 2013.
[4] James Putnam. Art and Artifact: The Museum as Medium.

Илья и Эмилия Кабаковы.
В будущее возьмут не всех
Новая Третьяковка,
до 13 января 2019

>
Илья и Эмилия Кабаковы. Появление коллажа № 8. 2012. Частная коллекция

Илья и Эмилия Кабаковы. Где наше место. 2002–2017. Макет инсталляции

Фото ММОМА / Иван Новиков-Двинский



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Ретроспектива выдающегося хаос-менеджера, одного из главных (если не главного) среди русских импрессионистов. Художника, раскрывшего авангарду глаза на искусство наива, изобретателя лучизма, коллекционера и прочая.

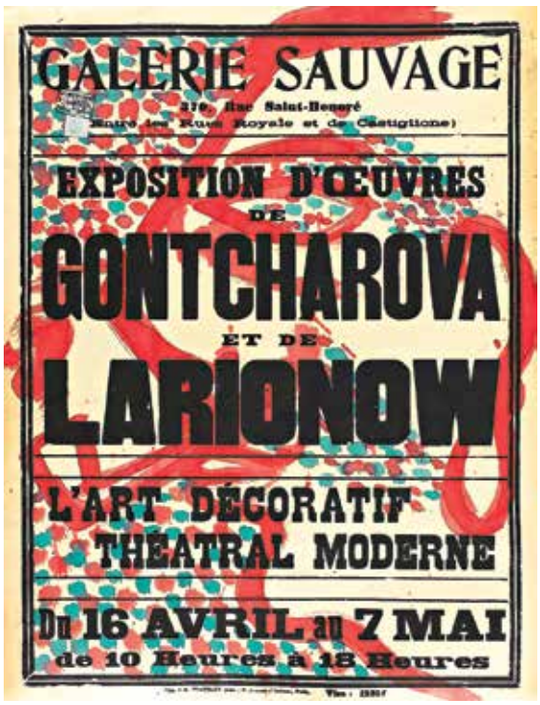
Текст: Антон Успенский

Хаос-менеджмент – редкий природный дар, его невозможно приобрести ни с образованием, ни с опытом. Ларионов мог генерировать невероятные идеи, придумывать невиданные формы их реализации и воплощать невозможные проекты. Он делал это, влекомый азартом, озарением и нетерпением, не производя расчеты и почти не раздумывая. Известно, что выставка «Бубновый валет» (1910) была задумана им как часть выставочной программы и представляла интерес лишь как составная масштабного цикла: «Мы не желаем устраивать художественного общества ввиду того, что до сих пор подобные учреждения вели только к застою»[1]. Но благодаря чутью своего идеолога и, одновременно, вопреки его воле, бренд «Бубновый валет» сразу начал самостоятельную, уже не зависящую от Ларионова, жизнь. Бенедикт Лившиц писал: «Вздорно-самолюбивый характер Ларионова, желавшего главенствовать над всеми, и встреченный им отпор заставили его отколоться от основного ядра и образовать свою, постоянно менявшуюся в составе группу». Организационный талант Михаила Ларионова вкупе с пластическим талантом Натальи Гончаровой образовывал бинарное оружие, и выставка «Ослиный хвост» (1912) по известности и посещаемости не отставала от «валетов».

Творческий и организационно-анархический азарт Михаила Ларионова позволил создать бренд «Бубновый валет» так, как и не помышлялось прежде на олимпийских высотах русской живописи. Статьи-анонсы в прессе (зачастую поверхностные и безграмотные, но апоминающиеся), провоцирующее название (еще на слуху был

Новая Третьяковка, до 20 января 2019

Весная
ная Прек
расная С
яркими
цветами
С белыми
облаками
и



судебный процесс о банде «Червонные валеты»), запретные темы (религиозные сюжеты в кощунственном стиле лубка и эротика в стиле ярмарочной олеографии), даже наружная реклама в оранжевом и чернильном цветах, такая, что «идущему по улице и читающему эту вывеску вполне могло показаться, что здесь не только картины, но и что-нибудь вроде игорного дома». На смену чинным объявлениям об открытии регулярных «Салонов» пришла PR-кампания; помимо закупок Третьякова и благосклонности великих князей к реалистическим пейзажам, появились Щукины и Морозовы, не жалеющие средств на самое модное и острое искусство Запада. То, что в Европе и Америке уже сформировалось как рынок искусства, в России было похоже на ярмарку, где зазывалы «Бубнового валета» оказались вне конкуренции. Впрочем, привело это, учитывая русскую ментальность, совсем не к обогащению художников, а к их известности в небывало короткие сроки.

Главный проект своей жизни под названием «Гончарова» Ларионов вел с нуля, внезапным стартапом переформатировав студентку-скульптора в ненасытного живописца. По воспоминаниям Лентулова, Наталия Гончарова – «женщина со скрытым от людей духовным миром. <…> Были свидетели, что когда она работала, то Ларионов стоял позади нее, не отходил ни на минуту и внушал ей все до единого вершка, что и как надо писать… Субстанцию, от которой он шел в искусстве, он сформулировал следующей доктриной: „Не что-либо как, а как-либо что“. Правда, он не являлся автором этой самой доктрины, но он придумал, как ее реально воплотить, и выдвинул как лозунг, как основу чистого искусства. Гончарова делала все усилия оправдать этот лозунг»[2]. Вот единственная отчетливая формулировка Ларионова: «делать не что-либо как, а как-либо что», т.е. сюжет был первичен и определял выбор стиля. Обновление языка прирастало окраинами наивистского искусства: вывесочный говор, солдатские граффити и лубочные эротизмы наполнили мелеющую содержательность, оформились

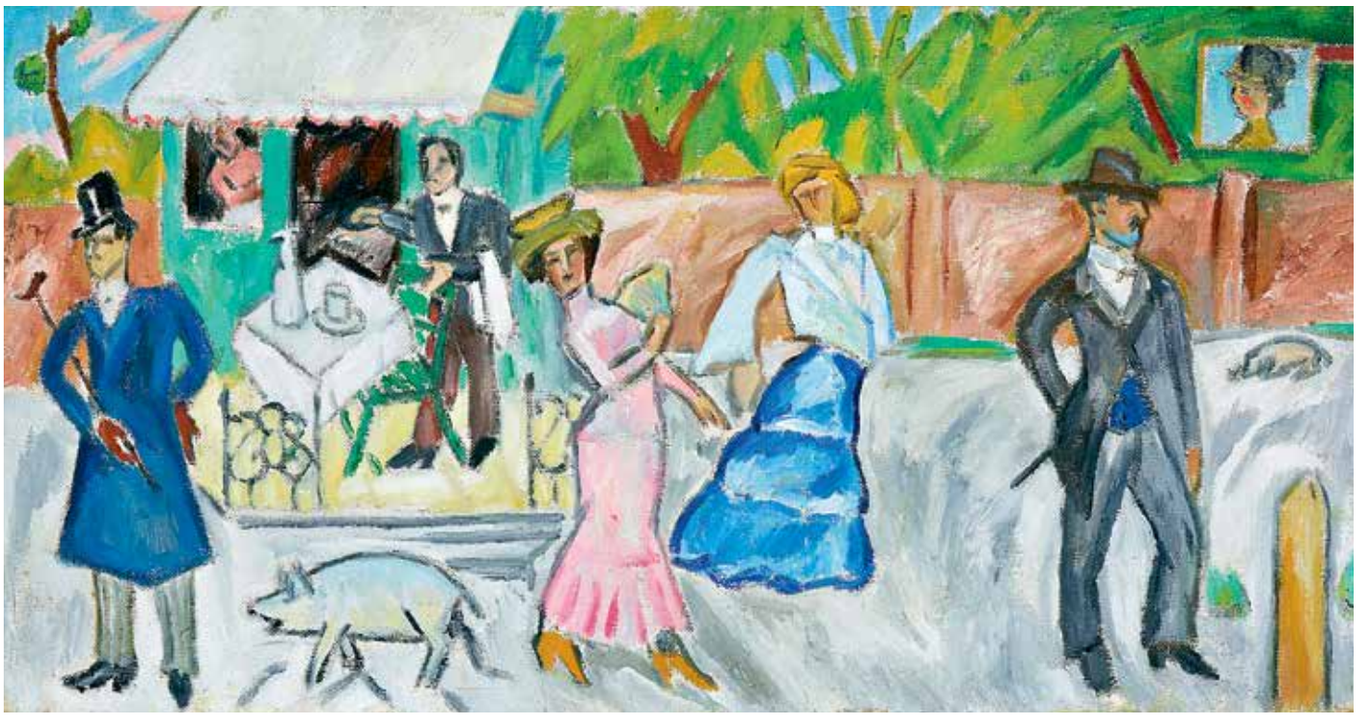
< Михаил Ларионов. Весна. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. ГТГ

< Афиши выставки в галерее Sauvage ”Exposition d'oeuvres de Gontcharove et Larionow ’L'Art decoratif Theatral moderne’”. 1918. Бумага, типографский оттиск, гуашь. ГТГ

> Михаил Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911. Холст, масло. ГТГ

в ошеломительный живописный стиль. Выставки русских лубков, персидских набоек, иконописных подлинников и уличных вывесок организовывались Ларионовым в Москве с 1913 года, тогда же всех очаровали «клеенки» Нико Пиросмани (его выставка открылась в Русском музее только в 1930-м). Открыватель примитива опередил конкурентов лет на десять, в 1924-м Юрий Тынянов заметит, что, обновляя речь, прозаики обращались к сказовым формам, ведущим к пародии; для поэтов «ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые „нормы“ метра и слова»[3].

В обращении к абстракции лучизм Ларионова (конец 1911-го) обогнал лишь Кандинский, следом шли Мондриан и Малевич. Конкурентов Ларионов опережал, как мог, например, зал Гончаровой на открытии первой выставки «Бубнового валета» был обтянут материей другого цвета, а с Машковым чуть не случилась потасовка из-за его картины «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» в «возмутительной, невероятной, шириной почти



в пол-аршина» раме. И рама, и работа стали одними из поводов к разрыву «сезаннистов» с Ларионовым и его сторонниками. По свидетельству Малевича, «Ларионов и Гончарова подчеркивали национальные черты русского искусства. На этом стало нарастать принципиальное расхождение между сезаннистами-западниками и национализмом Ларионова-Гончаровой»[4]. В тот же год Ларионов ухитрился подраться с Хлебниковым, который собирался ехать с ним в одном фаэтоне и везти сырой еще свой портрет работы Давида Бурлюка[5]. Конечно, дело было не в комфорте поездки, а желании выбросить, физически устранить работу соперника (возможно этот случай стимулировал Ларионова написать свой портрет поэта). Он добивался желаемого и словом: «Так называемый „русский стиль“ гончаровского „Петушка“ до нее никогда не существовал. Все от самого маленького орнамента на костюме до космических дворцов последнего действия выдумано художником», – писал Ларионов о своем генеральном проекте.

Опередить, успеть, поразить – похоже, без состязательного азарта Ларионов не мыслил творчества. В начале 1930-х современникам это виделось почти патологией: «Ларионов – очень интересное человеческое явление. Одарен абсолютным зрением. <…> В юности у Ларионова поражала свежесть, непосредственность. Казалось, что то, что он изображает, он как первый или последний раз в жизни видит. Затем он заразился психопатизмом новизны. Наталия Гончарова – она когда-то гремела, но дарование ее было грубое. Но он выдвигает ее, это его орудие в практической жизни: неудобно рекламировать себя, поэтому он рекламирует Наталию Гончарову. Перед каждой выставкой Ларионов талантливо гипнотизирует публику и прессу, ведет подготовку. Он сам мало работает, она же пишет много. Он продает. <…> Как-то я зашел к Ларионову в гости, я был с ним издавна дружен. Он стал мне показывать свои вещи, где старался дать самое модное, новое, оригинальное. Плохо это было. Видно было, что человек талантливый делал, но он мог делать по-настоящему хорошо. Я стал его стыдить: „Зачем Вы это делаете? Кого Вы думаете удивить этим? В Париже никакими фокусами никого не удивишь, надо просто работать. Вы же можете…“ Вдруг он достает из-под кровати несколько этюдов – чудесных, настоящих, реальных по чувству, без всяких штук. Где-то летом на отдыхе, у моря. Он разрешил себе побаловаться настоящим искусством. Я был в восторге, но он сам как бы стыдился своей „слабости“. „Нет, нет, Вы ничего не понимаете. Сейчас надо другое искусство, новое“»[6].

В 1955-м, через полвека совместной жизни Ларионов и Гончарова заключили официальный брак, что помогло сохранить единым совместное наследие. После смерти супруги Ларионов женится на Александре Томилиной, которая, овдовев, становится распорядительницей архива коллекции и передает работы в Третьяковку. Необъяснимо верно поставленное дело этого иррационального менеджера живет и после его ухода, последовательно подытоживая импульсивный, провокационный, анархический проект бунтаря начала XX века. [ДИ]

[1] Из предисловия М. Ларионова к каталогу выставки «Мишень». Цит. по: Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. С. 249.
[2] Лентулов А.В. Воспоминания // «Бубновый валет» в русском авангарде. Альманах. Вып. 92. СПб.: Palace Editions, 2004. С. 43–44.
[3] Тынянов Ю. О Хлебникове // Тынянов Юрий. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 464.
[4] Казимир Малевич. Главы из автобиографии художника // «Бубновый валет» в русском авангарде / Ук. соч. С. 47-48.
[5] Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 54–55.
[6] Фальк Р.Р. Сумерки искусства Парижа (Искусство XX века) // Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / М.: Сов. художник, 1981. С. 68–69.

< Михаил Ларионов. Прогулка в провинциальном городе. Около 1909. Холст, масло. ГТГ

Утро в казармах. 1910. Холст, масло. ГТГ

Текст:
Виктор
Вилисов

ХРАНИТЬ ВЕЧНО

Вдумчивый поход по тотальной исторической инсталляции в петербургском «Манеже» занял два часа. Соавтор проекта Вера Мартынов так утомилась, что в день открытия сообщила в Facebook о прекращении работы художником-постановщиком, сценографом и театральным художником. Надеемся – шутит, но на всякий случай подробно документируем происходящее.

Фото: Михаил Вильчук

ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург, до 8 октября

Сто лет назад четыре императорские резиденции под Петербургом – «Гатчина», «Павловск», «Петергоф» и «Царское Село» – были национализированы и превращены в общедоступные музеи. Вслед за новым советским человеком, активно заинтересованным в позолоте и тумбочках, в дворцовые комплексы ворвался XX век с двумя войнами. Задача креативной команды проекта была довольно специфичная: объединить интенцию четырех руководителей этих музеев (институций, делающих все, чтобы время остановилось) и собственный метод, который и у Мартынов, и у ее соавтора Андрея Могучего нацелен на погоню за современностью. Экспонаты из «царских дворцов» заэксплуатированы диким российским туризмом настолько, что без смущения на все эти вазы, софы и статуи могут смотреть, кажется, только пожилые китайские путешественники. Нужно было проявить и актуализировать тот слой реальной истории, знаки которой все эти предметы представляют.

Вся инсталляция скрыта за гигантским занавесом мягко-золотого цвета. В традициях спектаклей-променадов на входе надо получить оборудование: наушники Sennheiser и смартфон Vivo; техническая база проекта заставляет поднять брови: на входе и выходе каждой комнаты инсталляции развешаны bluetooth-датчики, которые автоматически переключают треки в телефоне.

В наушниках посетителей преследует голос Алисы Фрейндлих – тот неизбежный компромисс, который нужен создателям проекта для расширения зрительской аудитории и для перекидывания мостов к «тому Петербургу». Впрочем, вряд ли это был компромисс лично для режиссера Могучего, который с Фрейндлих успешно работал уже несколько раз. Актриса читает текст от лица вымышленной героини, дочери людей, работавших в обобщенном дворцовом комплексе в период трансформации из поместий в музеи. Каждая запись начинается с прямолинейного «дорогой дневник» и повествует о событиях, происходящих с музеями во время революции и войн, а также контекстом вокруг них. Фрейндлих, разумеется, по-актерски активно присваивает этот текст, так что аудионарратив становится приторно человеческим. Если бы его зачитывал компьютеризированный голос, – текст воспринимался бы свежее.

Первые три комнаты представляют собой абсолютно картонные игрушечные картины идиллического мира при царе. Наивность здесь доведена до предела: в одном из углов лежит оранжевый медведь мордой вниз; другие игрушки расставлены повсюду, только игрушечные солдаты на столе как бы намекают на содержание следующих серий. Прямой коридор от имперской России к революции прочерчен узкой красной дорожкой и полом в шахматном узоре вокруг. В комнатах постепенно проявляются признаки наступающего большевизма: в привычный меблированный декор проникают красные флаги и поначалу маленькие, а затем огромные бюсты Ленина. Схема незатейливая, но очень убедительная: революция понемногу занимает пространство и меняет его под себя.
В каждой из первых четырех комнат с левого краю по ходу движения стоят одинаковые миниатюрные театральные коробочки с вывеской «GUIGNOL» на фасаде, так вот в первой комнате в этой коробочке какой-то игрушечный театр, потом узнаваемый картонный силуэт царской семьи без лиц (за ними периодически раздается громкий хлопок и гаснет

свет), а в конце – мавзолей Ленина.

На открытии в комнате, где революция уже в разгаре, на моих глазах мужчина запущенного вида подрался с охранником, пытаясь лезть к экспонатам за ограждением. Несколько успокоившись, он прошел к следующей, где долго и враждебно смотрел в глаза бюсту Ленина и затеял драку уже с двумя охранниками, в итоге его вытолкали за единственную дверь, по совпадению оказавшуюся именно здесь, за ней долго и шумно с ним разбирались. Вера Мартынов отрицает, что это был намеренный театр Могучего. Если же это совпадение, оно знаковое: пролетарий появляется как раз в момент спектакля, когда низы берут верх; в тот исторический период многое из коллекций музеев было разграблено. Из последней комнаты в длинном коридоре от красной дорожки на шахматный пол уходит множество красных следов.

Интересно, как постепенно, после революции, голос в наушниках размывается и отступает на второй план – внимание перехватывает напряжение между объектами и пространством вокруг них. За комнатой, в которой умирает Ленин, огромная стена-колумбарий, на которой белые керамические таблички с именами репрессированных работников музея перемежаются табличками с названиями утерянных из коллекций предметов. Тут никакой нарратив не нужен, и без него все понятно. Сразу за колумбарием еще одна мощная точка: в полукруглом помещении на стены выведено 12 проекций коллажных видео Мартынов, в которых на фоне живописи или фотографий из парков культуры пионерскими рядами ходят размноженные дубли актеров с разным комическим реквизитом в руках. По центру стоит непритязательная скульптура, пол устелен искусственным газоном вперемешку с дорожками из деревянной щепы, в наушниках играет ироническая музыка Владимира Раннева.

Далее следует длинный ряд деревянных вагонов: начинается история эвакуации музейного наследия. В одном из вагонов шикарно накрытый стол, уставленный искусственной едой – сон работника музея в блокаду. Тут полутьма, и музейные экспонаты выглядят особенно хрупко, упакованные в коробы из-под боеприпасов – именно в них за нехваткой упаковочных материалов вывозили в спешке наследие. К каждому коробу проведен свет, который объекты явно осовременивает.

Примерно посередине вагонного ряда стена вагона изъята, вместо нее открывается вид на огромную темную комнату, по бокам которой стоят две статуи, а между ними на задник проецируется видео военной хроники. В этом промежутке выставки так много воздуха, но смотреть туда приходится с тесного ряда внутри вагона, пока перед тобой протискиваются люди.

Выходя из вагонов, попадаешь в самую мощную точку спектакля – пространство в пятьдесят квадратов засыпано кирпичными развалинами и пылью, тяжелый запах перетертой глины висит в воздухе. Среди развалин выставлены полуразрушенные предметы искусства: фрагменты статуй, мебели, архитектуры – иммерсивный опыт. Картина притягивает одновременно и своей детальностью, и общей атмосферой бессмысленного разрушения. После попадаешь в коридор, обшитый деревянными досками. Рассказ Фрейндлих заканчивается фразой «каждый день кто-то умирает». В деревянной обшивке просверлено четыре отверстия, в которых можно увидеть проекции на стекле, где на анимированном видео демонстрируется процесс разрушения и реставрации каждого из четырех дворцов. В самом конце большая комната с белыми стенами и белым роялем; на стенах надписи черным маркером от руки – фрагменты дневников и музейных записей.

В описании к проекту заявлено, что выставочный материал обрабатывается методами современного театра. Современный театр не очень виден за строгим нарративом и линейностью. Но выстроить на этом материале разомкнутую экспозицию с фрагментарным повествованием и индивидуальной темпоральностью было бы непросто. Здесь тот случай, когда хронологическое восприятие истории обуславливает линейность выставочного опыта. «Хранить вечно» внушительно чертит непрерывную кривую от картонной стабильности к пертурбациям и современности, полной вопросов и неопределенности. Разумеется, это проект про память, но в контексте современной России еще и про то, как легко память обмануть и фальсифицировать, какой эта память может быть пластичной и как легко ее использовать для манипуляций. [ДИ]

ПРЕДВКУШЕНИЕ ПОСЛЕВКУСИЯ
Anticipating Aftertaste

куратор:
андрей логвин

правительство москвы
департамент культуры города москвы
московский музей современного искусства

curated by
andrey logvin

moscow city government
moscow city department of culture
moscow museum of modern art

12.10 – 11.11.2018 ПЕТРОВКА 25

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

в рамках фестиваля
«ИСТОРИЯ
ОДНОГО ПРЕДВКУШЕНИЯ»
к 260-летию дома Чинзано
as part of the festival
"A MUCH ANTICIPATED STORY"
in celebration of the 260th anniversary
of Cinzano

партнер проекта
partner of the project

CINZANO

при поддержке
with the support of

CAMPAIGN FINANCED ACCORDING TO (EU) REGULATION NO. 1308/2013

московский музей
современного искусства
ул. Петровка, 25
moscow museum of modern art
25 Petrovka str.
www.mmoma.ru
#mmoma

Текст:
Сергей
Гуськов

ГДЕ Я БУДУ

Выставка, которую задумывали как шесть сюжетов об экзистенциальных поисках человека, открывает отечественное искусство с новой стороны.

«Где я буду. Избранные работы из коллекции ММОМА» проходит в рамках фестиваля «Территория. Красноярск», подготовленного золотодобывающей компанией «Полюс», международным фестивалем-школой «TERRITORIЯ» и ММОМА Музейный центр «Площадь Мира», до 28 октября

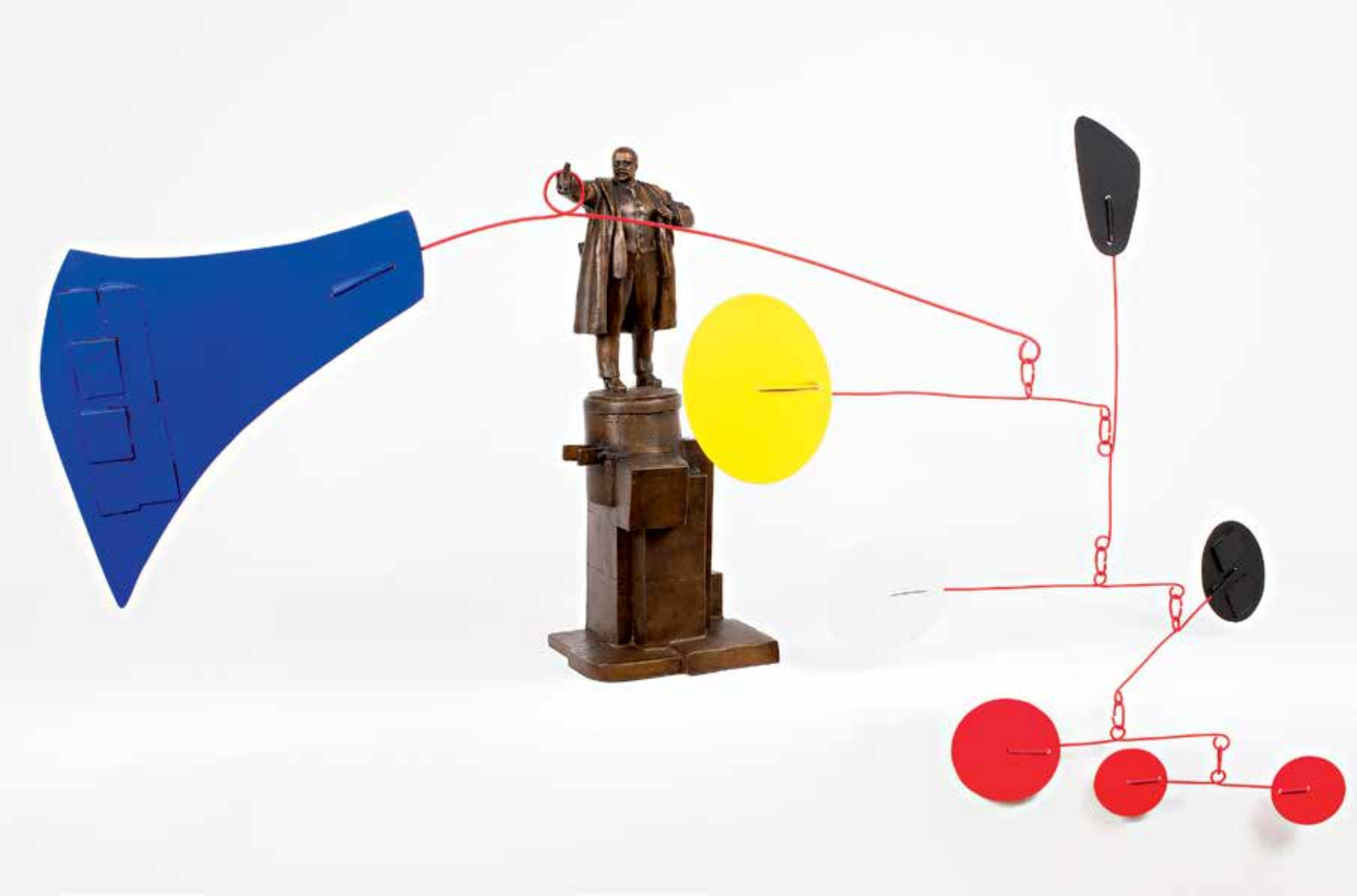
Кураторы Диана Джангвеладзе, Мария Доронина и Екатерина Кузьмина разбили выставку «Где я буду» на шесть тематических частей. Вначале зрители заходят в коридор, где как бы выпадают из привычного порядка вещей. Первое, что они видят – стеганая, как одеяло, карта России от Дмитрия Цветкова («Мягкая Родина», 2012), далее левитирующие люди и вещи в видео Владимира Логутова (The Useless, 2006–2007) и инсталляция с отвернувшимися от любопытных глаз 12 героями Елены Берг, позже выяснится, что они лижут стену («Противостояние», 2006).

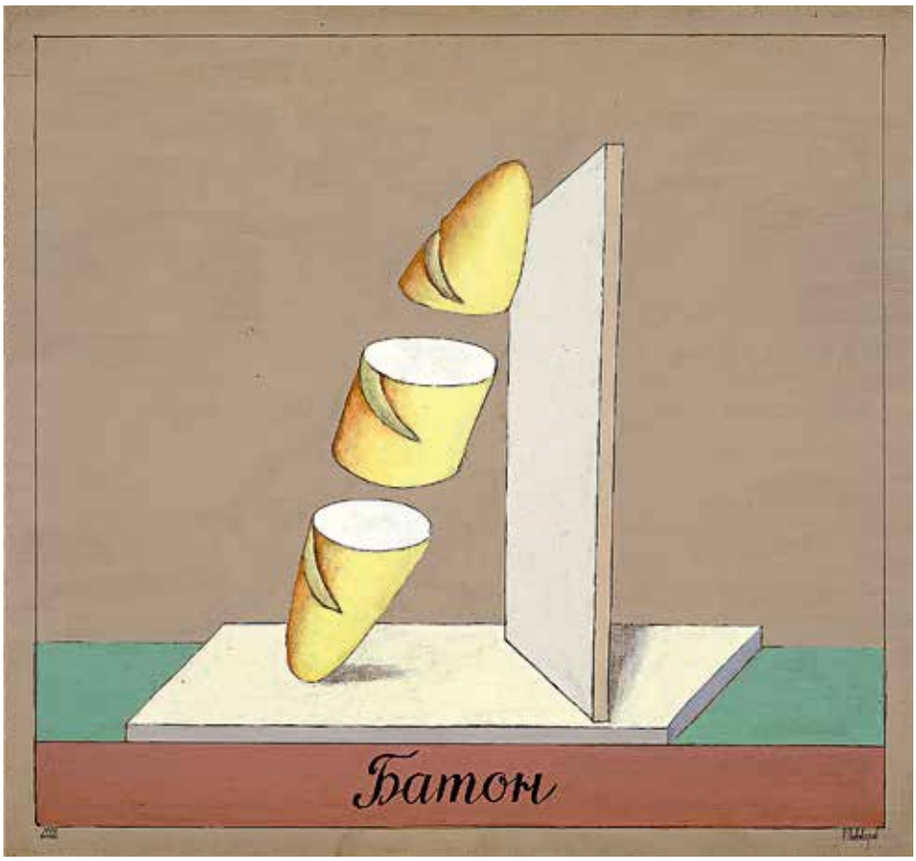
Дальше посетителя ведут в первый тематический зал под названием «Ключ от всех дверей», где он, как и некий «обычный человек» – персонаж, придуманный кураторами, должен загореться желанием упорядочить свое существование. На помощь ему приходит телевизор. Например, это новости, как на картине Олега Тистола, с которой на зрителей смотрит «говорящая голова» Екатерина Андреева, то ли объясняющая окружающий мир, то ли готовая вас тут же съесть («Первый канал. Всемирная сеть», 2006). Или это развлекательное ТВ от группы «Синие носы» – Александр Шабуров, Вячеслав Мизин и их помощники боксируют, борются или ругаются на дне картонных коробок – таких же банальных и вторичных, как и бесконечные телепрограммы (серия «Маленькие человечки», 2004–2005). С телевизором за людское внимание в объяснении мира соревнуется религия. На выставке представлен внушительных размеров трехстворчатый складень Леонида Пурыгина («Рождение Пипы. Спаси и сохрани», 1988). Есть еще дворы и серые дома от Ивана Лунгина (серия «Раскладушки», 2006–2007) – улица тоже определяет мировоззрение.

Но этого недостаточно. Все тот же «обычный человек», не явленный материально, но все время присутствующий в текстах и кураторских экскурсиях, начинает исследовать себя. А зрители переходят в зал под названием «Кожа, в которой я живу». Здесь действительно много кожи – главного людского интерфейса, но не только: речь о телесном вообще. Ожидающие боль от соприкосновения с утюгом оголенные спины у Ирины Наховой («Гладильные доски», 2001), собственное тело Марии Агуреевой, которое оценивают назначенные эксперты («Пространственные отношения в анатомической терминологии», 2015), или составленное из хлебобулочных изделий гуманоидное существо в платочке (Ирина Корина, «Трибуна», 2012). У владивостокца Ильяса Зинатулина кожа в буквальном смысле разрывается, и на бумажный лист сквозь кровавую рану вылезает внутреннее волнение («Тревога», 1998).

Следующий зал «Остров» посвящен духовным переживаниям. Это как бы альтернатива предыдущей «телесной» теме, которая не смогла полностью удовлетворить растерянного человека. Тут кураторы вспоминают, что неофициальное искусство в СССР начиналось с мистики и богоискательства, а еще ранее авангард был не лишен схожих мотивов. Выбираются соответствующие фигуры: недавно переоткрытый Михаил Шварцман, очевидные Василий Кандинский, Олег Васильев и Эдуард Штейнберг, завораживающие Владимир Стерлигов и Сергей Шаршун. Это очень плотный по наполнению зал.

Следующий локус выставки – транзитная зона, где расположена всего одна работа – небольшая статуя Ленина (копия той, что





^
Леонид Соков. Ленин и Колдер. 1994. Бронза, металл, краска

>
Виктор Пивоваров. Батон. 2002. Оргалит, масло

Собрание ММОМА

стоит перед Финляндским вокзалом в Петербурге) с висящим на ней мобилем Александра Колдера (Леонид Соков, «Ленин и Колдер», 1994). После несколько обескураживающего перехода с таким знаковым произведением, которое сочетает два не менее эпохальных образа (советской власти и модернистской классики), зрители оказываются «В диких условиях». Еще недавно замыкавшийся в герметичном мире духовных опытов человек шокирован вызовами городской жизни. Он слегка сходит с ума, спасти его могут только новые ритуалы, которые позволяют хотя бы както реорганизовать повседневную суету. Экстравагантный Дмитрий Пригов пытается найти общий язык с городскими монументами, прикинувшись реинкарнацией Наполеона (совместно с Викентием Нилиным, серия «Памятники», 2006), а Геннадий Ершов доводит страсть к переведению всего и вся в сантиметры до веселого абсурда (серия «Измерения», 1989). За таким веселым отступлением следует более задумчивый зал «За горизонт», где человек пытается бежать в прямом смысле слова, одних шуток и сочинения новой мифологии оказывается недостаточно. Бежать при этом можно даже в изображение места, если нет возможности попасть в оригинал. Одно из самых масштабных произведений в этом зале – ширма с изображением Парижа, созданная Натальей Гончаровой в 1930-х годах – как раз об этом. Завершает выставку зал «Бегущий по лезвию», где зрителей подводят к мысли, что куда бы они ни бежали, от времени, в котором они живут, не уйти. И возможно наиболее отражающая эпоху работа тут – снятый на мобильный телефон фильм «Похороны Курбе» (2014) Евгения Гранильщикова.

Конструкция выставки – прохождение человека через экзистенциальные модусы – понятна, но у нее может быть и другое прочтение. Оно явно вырисовывается, когда ходишь по экспозиции, хотя кураторы сами от него отмахиваются. Речь идет о неожиданном соседстве работ, которое для создателей проекта носило характер вспомогательный, но в момент его реализации внезапно стало играть большую роль. Тут можно воспользоваться восходящим к легендарной гельмановской выставке выражением «динамические пары» – правда, в данном случае пары статические. Например, серия картин «Красная площадь» (2005) Ольги Чернышевой соседствует с небольшой акварелью «На паровозе» (1936) Александра Лабаса. Происходит игра на различии в размерах и времени создания работ, которые чем-то неуловимо – то ли выбранными цветами, то ли особой композиционной пустотой – напоминают друг друга. Точно такая же игра между «Японией» (1921) Давида Бурлюка и «Дон Кихотом» (1981) Анатолия Зверева. Вряд ли такое неожиданное соседство по душе большей части российских искусствоведов, но оно работает. Благодаря таким открытиям, а их еще много на выставке, экспозиция превращается в утонченную головоломку. [ДИ]

>
Владимир Стенберг. Рабочий. Ок. 1920. Холст, масло

Собрание ММОМА

Текст:
Сергей
Гуськов

ИРИНА ПЕТРАКОВА. СПРЯЧЬСЯ ТУТ

Редкий шанс увидеть графику Ирины Петраковой.

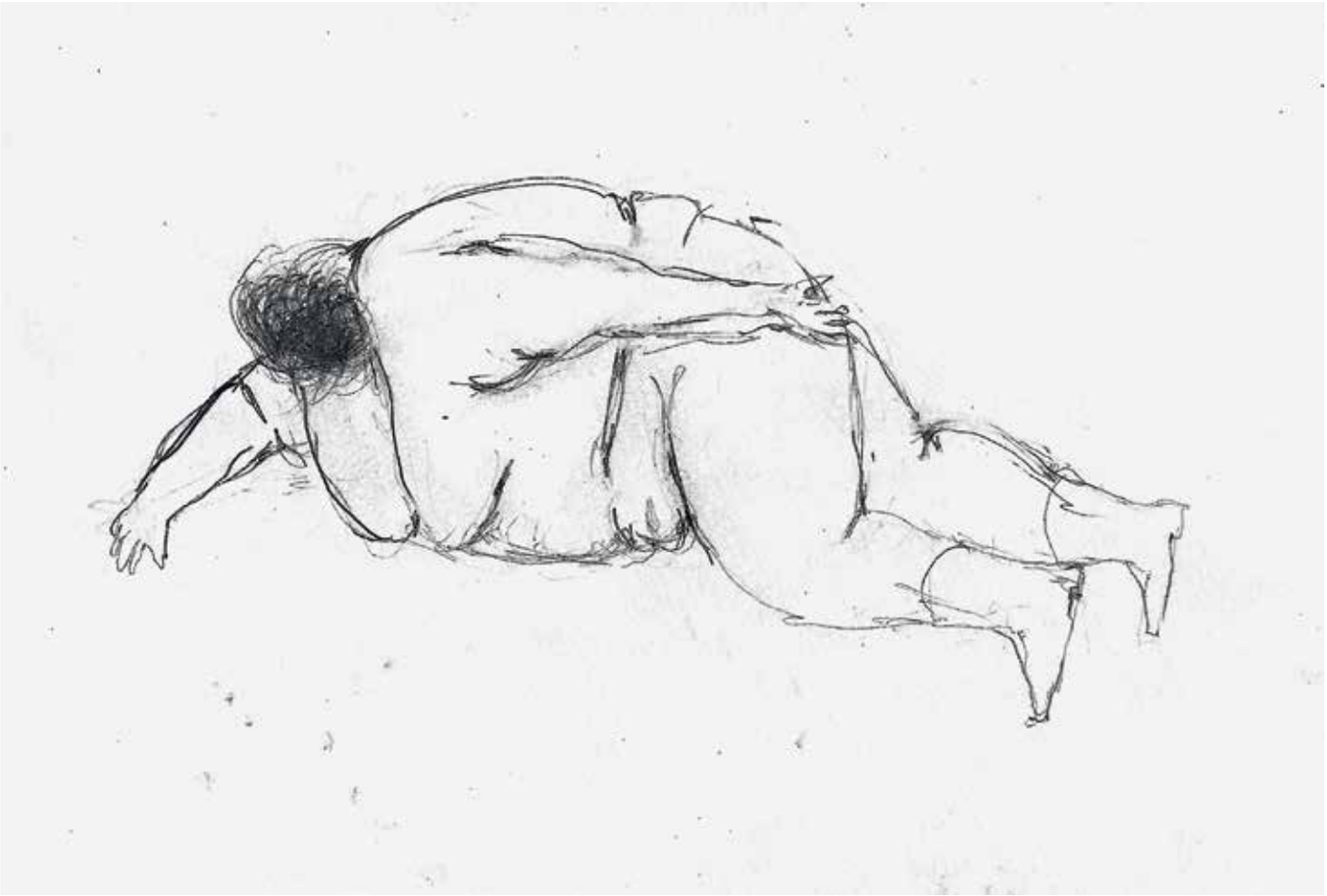
Зрители знают разную Ирину Петракову – скульптуры из накрахмаленного постельного белья, вышитые в районе паха на тренировочных штанах цветы, многослойный проект о религиозных сектантах или подставленный к известной картине Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938) фрагмент ограды Большого Каменного моста в натуральную величину, который на холсте загадочным образом отсутствует. На нынешней выставке художница демонстрирует самую масштабную часть своей деятельности – рисунки. Графикой она занимается давно и очень активно, но на выставках показывает не так уж часто. Куратор выставки Анатолий Осмоловский, по совместительству ректор Института «База», в котором Петракова училась в 2012–2014 годах, считает, что главный метод художницы – «стена штриховки». Предметы и персонажи появляются из облака однородных линий или завитушек, из акварельной или тушевой «мазни». Как будто новый мир рождается на глазах из первобытного хаоса. Вот, например, из закругленных штрихов проглядывает лицо – то ли персонифицированный ветер, то ли божество. На другом рисунке из запутанного клубка вырастают ноги. Кое-где однотонное месиво – единственное, что есть на листе бумаги, правда, благодаря своеобразному «эффекту Кулешова», имея в виду соседние изображения, додумываешь увиденное, и кажется, что тут что-то нарождается. Это, конечно же, иллюзия, но сам факт ее появления говорит о том, что логика «стены штриховки» работает.

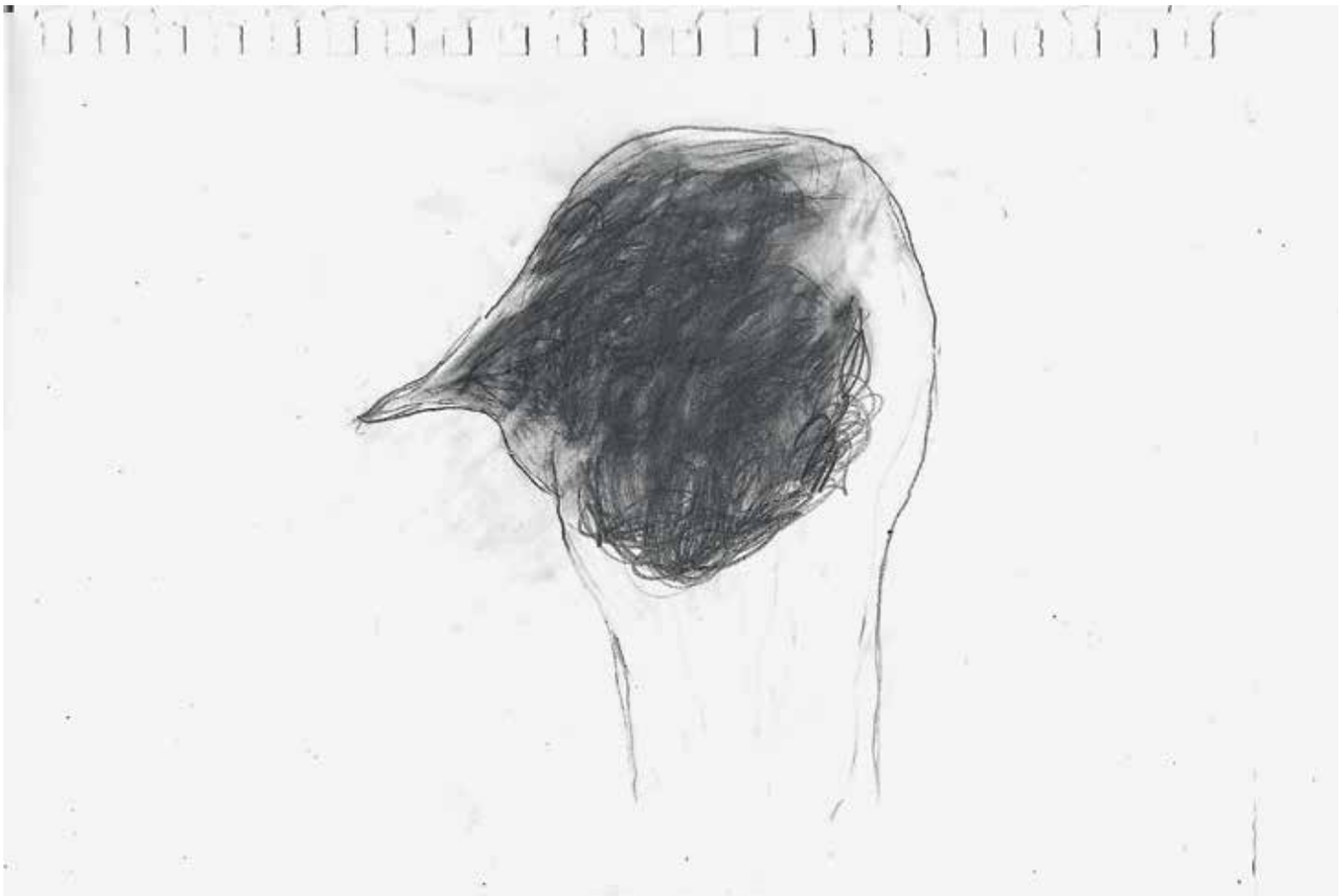
Однако у всякой схемы есть исключения. Некоторые изображения Петраковой будто созданы наоборот, до того, как них нанесены каракули. Такова птица: угадывается клюв и горло, общий профиль, но вместо головы – пятно. Есть тут и просто персонажи без всякой «стены штриховки» – корпулентные тела с рубенсовскими складками (важный сюжет в графике художницы). Среди них выделяются «три грации» без голов в двух версиях, сделанных, словно наскальная живопись.

Хитрость выставки в том, что здесь присутствует концептуальный жест – не только и не столько кураторский. Те, кто активно следят за художественным процессом в Москве, наверняка видели перформанс Петраковой «Три возраста идеи», документация которого была представлена на выставке «Удав, проглотивший слона» (июль-август этого года) в московской галерее «25 кадр». Ирина залезла на плечо статуе Осмоловского «Золотой автопортрет», где тот изобразил себя патриархом современного искусства. Так художница, с одной стороны, цитирует акцию самого Осмоловского «Путешествие Нецезиудика в страну Бробдингнеггов», когда тот в 1993 году забрался на памятник Маяковскому, а с другой, апроприирует жест своего учителя и применяет его к нему самому. Не столько признает, что стоит на плечах учителей-великанов, сколько использует их как ступеньку (скорее как целый лестничный пролет) к собственному успеху.

В этом смысле кураторские решения – развесить графику группами, задать основной импульс проекту через сюжет о «стене штриховки» – надстраивается историей художницы. Штриховкой оказывается кураторский нарратив, из которого рождается собственный поиск Петраковой – сюжеты, еще только намечающиеся и не до конца проявившиеся. По сути, перед нами лаборатория, которая требует второго этапа – возможно, следующей выставки. [ДИ]

Галерея Iragui, до 3 ноября





Текст:
Дженда
Флюид

UNO MORALEZ. О ТОМ, ЧТО ПОМНИШЬ, ПОЗАБУДЬ

Лучший способ описать анимированные графические изображения Уно Моралеза – составить облако тегов. Но печатное издание существует по своим законам, текст последует в словах с пробелами.

Альтернативная мультивселенная Уно Моралеза представлена в виде условной многокомнатной квартиры, в которой находятся воспоминания, впечатления, сны. Выставка – путешествие в чужую голову, известный художественный ход, который, что с подобными проектами случается редко, того стоит. Сочетание жуткого и красивого, тревожной эпохи перестройки и завораживающей эстетики японской манги 1970–1990-х, страх провалиться в черную пропасть сознания и радость от столкновения с тайным сокровищем на дне этой пропасти – на выставке есть все это. Куратор Марина Бобылева говорит: «Чуткость художника к мельчайшим деталям, проработка персонажей и ситуаций переносят зрителя в параллельные измерения, наполненные скрытыми страхами и фантазиями». Так и происходит.

Между историями из разных комнат (залов) нет хронологии – все события происходят одновременно и непрерывно, на то она и мультивселенная. В комнате «Альберт и Роза» стены покрашены, как в подъездах окраинных многоэтажек, а картинки хочется назвать «перестроечное кино, которое мы не заслужили», потому что они начисто лишены того отвращения от действительности, которое мог вызвать, например, знаковый перестроечный фильм «Маленькая Вера» за счет киношной натуралистичности нашей дефолтной вселенной. При этом невозможно отделаться от ощущения ужаса, которое будет по-разному проявляться от комнаты к комнате. «Яков» и «Виталя» напоминают культовую мангу (1982–1990) «Акира» и одноименный аниме-фильм (1988) Кацухиро Отомо. Действие там происходит в Нео-Токио 2019 года. В ходе разборок подростковых байкерских группировок один из мотоциклистов Тэцуо сталкивается со странным ребенком-мутантом, в котором пробуждается нечеловеческая сила, похожая на ту, что привела к ядерному взрыву в Токио в 1988. В историях Уно Моралеза проводниками в мир страхов часто становятся дети или подростки – именно у них накапливаются первые фантастические впечатления от столкновения с реальным миром.

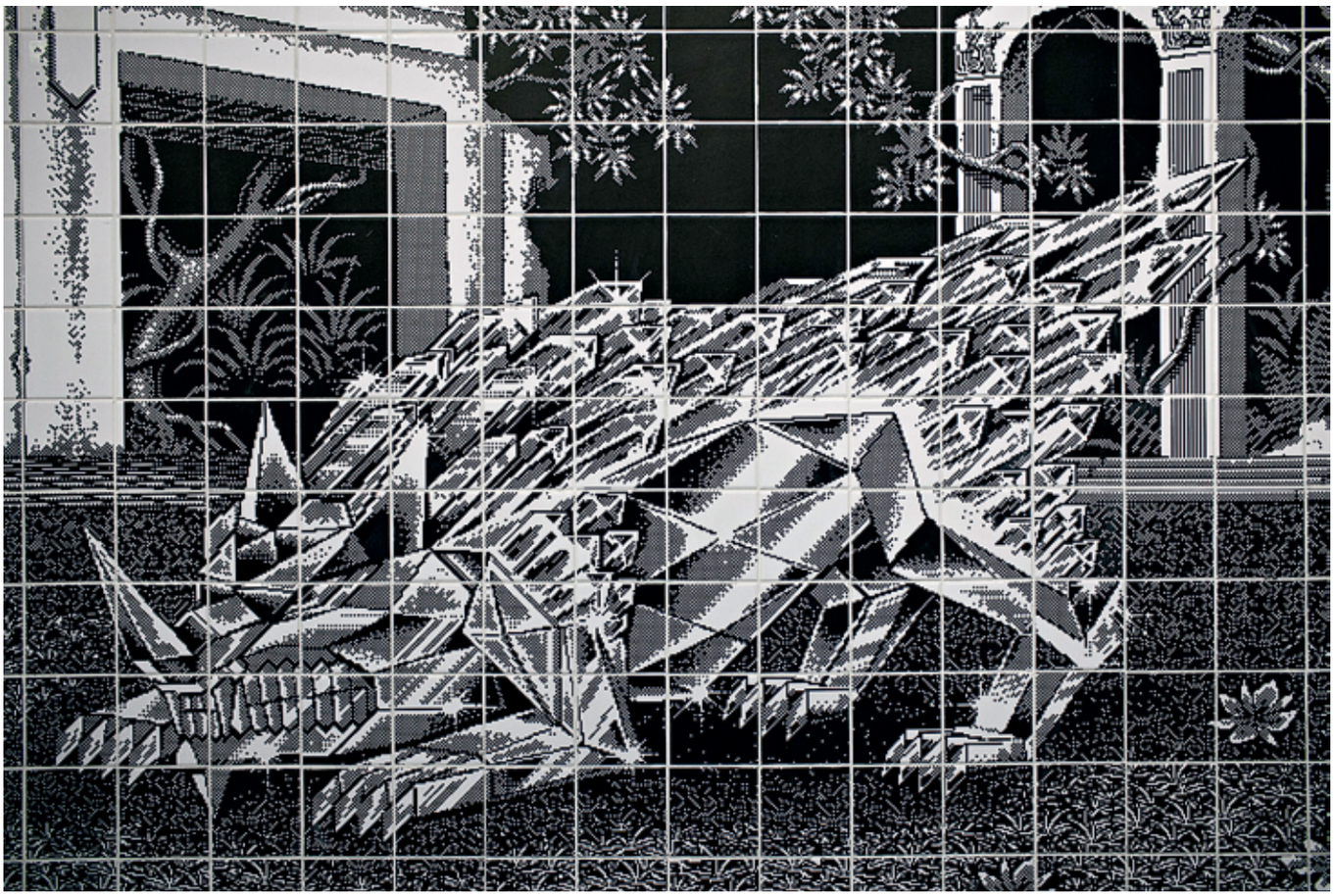
Важно понимать, что это не выставка комиксов, а искусство. Моралез появился на художественной офлайн-сцене уже состоявшимся. До недавнего времени художник существовал только в сети, потом получил признание в зарубежном комикс-комьюнити, и лишь в прошлом году дебютировал в аналоговом мире в галерее «Триумф». Вторая выставка открылась в MAMM.

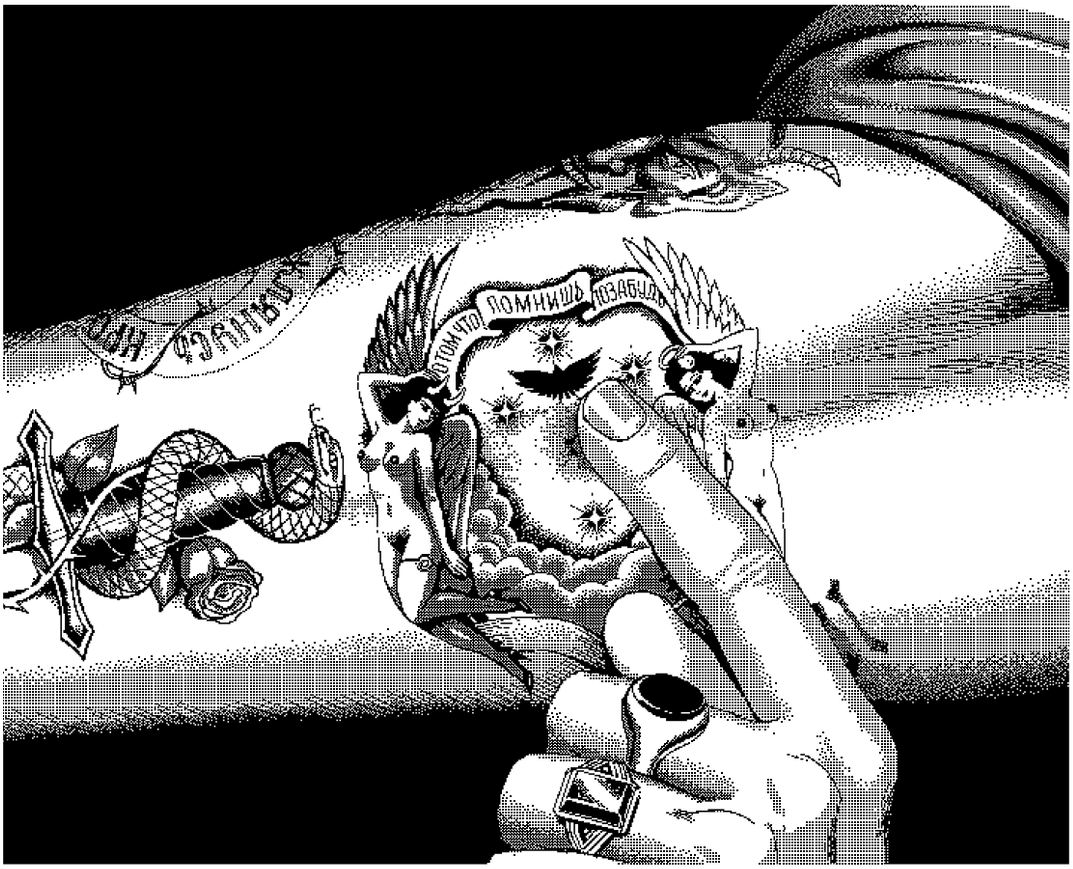
I AM EVIL AND I'VE GOT A COMPUTER

Эта фраза из работы Уно Моралеза, выставленной в музее, звучит как лаконичное CV. Художник родился без тела в виртуальном мире, где проживает вместе со своими изображениями, иногда прорываясь в нашу реальность. «О том, что помнишь, позабудь», – дает наставление автор перед погружением в новую вселенную. Дельный совет для правильного настроя на восприятие проекта, правда, у самого Моралеза с памятью отлично: видеоигры, комиксы, манга, Махабхарата, сюрреализм, хорроры, Льюис Кэрролл, тюремная татуировка, московский метрополитен – выливаются из чертогов его разума прямо на стены MAMM.

#льюискэрролл #калиюга #pixelart #видеоигры #vaporwave #90s #80s #маленькаявера #аниме #гравитифолз #поколениеп #махабхарата #ненависть #комиксы #хоррор #страшилки #средняяшкола #onceuponatime [ДИ]

Мультимедиа Арт Музей, до 14 октября





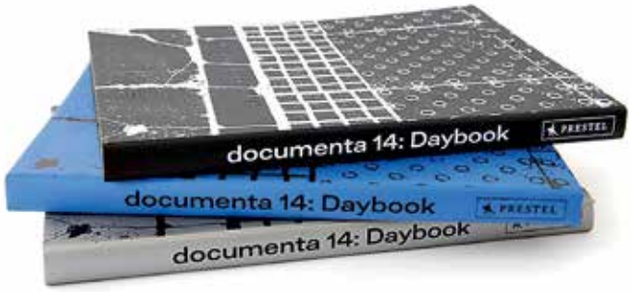
^
Uno Moralez. Сражение (фрагмент). 2014. Пиксельная графика, печать на плитке.

>
Uno Moralez. Из серии «Синие зубы». 2017. Пиксельная графика

© Автор и галерея «Триумф»

АВТОР, НОЖНИЦЫ, БУМАГА

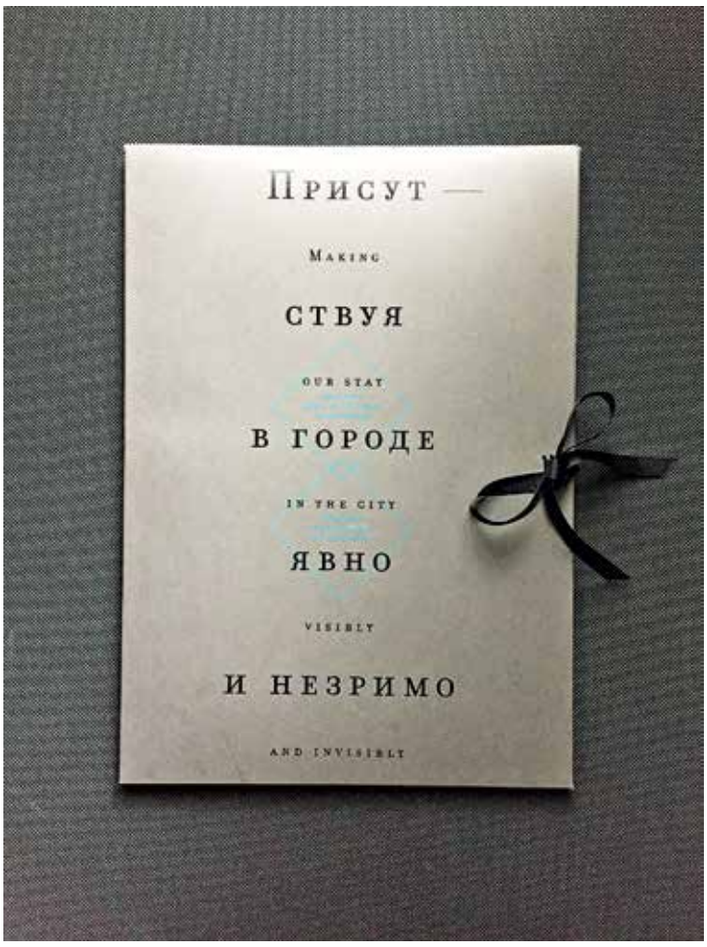
Зины, газеты-календари, постеры, кроссворды и еще 200 способов увековечить выставку.



Текст: Сергей Гуськов

Самым распространенным жанром выставочных публикаций, помимо традиционных, стал каталог-газета. Выбор этого формата – часто вопрос логической уместности, а не дизайнерского баловства. Например, Ширяевская биеннале традиционно печатает каталог-газету. Это удобно, поскольку рассчитано на главную и часто единственную экскурсию по проекту – «Номадическое шоу», где проще носить легкую, свернутую в трубочку бумагу, чем книжный кирпич весом под кило. По той же причине этот жанр – идеальный поясняющий материал для исторических документальных инсталляций. Пример – каталог-газета к выставке «Баухауз в России», показанной в галерее «Вхутемас» в 2012 году. Но бывают и другие причины. В случае выставки «Украинские новости» (2013), которая происходила в варшавском музее Замок Уяздовский и описывала актуальную художественно-политическую повестку на Украине, каталог-газета оправдан кураторской концепцией, да и просто названием.

Случается, что художники и кураторы для того, чтобы такая «периодика» выглядела весомо, приглашают к участию известных критиков. В 2014 году в России вышли два издания такого рода. Первое –



< documenta. Daybook

^ Каталог к выставке коллекции Газпромбанка «Присутствуя в городе явно и незримо»

< Каталог к выставке «Революция каждый день». 2017. Чикагский университет © Mousse Publishing

«Вестник Огляназа» для выставки «Огляназ» группы «МишМаш», прошедшей в московской галерее «Роза Азора». Редактором и автором всех текстов (в основном под псевдонимами) выступал Валентин Дьяконов, еще активно работавший в ИД «Коммерсантъ». Если развернуть газету (всего четыре полосы, то есть один лист, сложенный пополам), то внутренний разворот становится календарем. На последней полосе помещен кроссворд. Тираж издания не известен. Второй пример – газета к выставке работ из собрания местного коллекционера и мецената Николая Мороза под названием «Строители весны» (куратор Алиса Савицкая), представленная в краснодарской «Типографии». В газете-каталоге была огромная статья еще одного коммерсантовского автора Анны Толстовой, а также текст австрийского журналиста Хервига Хёллера. Заявленный тираж 300 экземпляров.

У нескольких выставок, организованных галереей «Триумф», каталоги разворачивались в постеры. Речь о прошедших в Манеже выставках Николая Онищенко «Туман. Остановка» и Алексея Таруца «Рейвы, на которых я не был» (обе 2014 года), а также проекте Наташи Тимофеевой «Без названия: Гоголевский, 10» (2017). В последнем случае из двух листов один, с крупноформатным плакатом, составлял только «обложку», а второй, такого же объема «внутренние страницы», скорее напоминал газету. Счастливый обладатель каталога может повесить на стену авторизованную копию произведения.

Но есть и более радикальные ситуации. Так, в 2015 году Александра Сухарева при поддержке фонда V–A–C издала книгу «Свидетель», каталог, который сам является художественной работой. Дело в том, что никакой выставки, кроме как внутри этой книги, не было, хотя там есть даже схемы экспозиции по этажам. Возможно, это самое герметичное проявление жанра.

В сентябре 2016 в Moderna Museet в Мальмё открылась выставка «Художник», посвященная образу заглавного персонажа с позднего Средневековья и до современности. На практике работа

с этим образом означала взгляд на конкретного человека (а чаще – художника на самого себя), потому выстроить параллели с миром знаменитостей было легко, чем и воспользовалась обширная команда создателей проекта во главе с Даниэлем Бирнбаумом. Игра с этим подобием выразилась в формате каталога, сделанного под глянцевый журнал. На обложке разместили эффектный автопортрет шведской художницы Тюры Лундгрен 1921 года. Заголовок выставки имитировал название медиа, по бокам – названия тематических частей экспозиции (выносы с темами номера), а внизу мелким шрифтом перечислены участники. На четвертой обложке в качестве пародии на рекламу разместили фотографию из ранней серии Джеффа Кунса «Портфолио рекламы искусства» (1988–1989). Впрочем, внутри каталог был устроен вполне традиционно, как и сама выставка. Возможно, это было развитием распространенной идеи, что суть глянца и культа селебрити – на поверхности, а не в глубине.

Если продолжать мотив медиа, то интересный образец дает выставка «Невозможное сообщество» (2011) под кураторством Виктора Мизиано. Сначала проект задумывался как ретроспектива группы ESCAPE, но за длительное время подготовки художники и куратор пригласили к участию других авторов (в итоге набралось 25 имен – людей и коллективов). Каталог распухал все больше и больше, пока не разделился на две части: одна о группе ESCAPE, вторая обо всех остальных. Но и этого оказалось мало. Такая сложная конструкция требовала некоторых теоретических пояснений, которые вошли в третий том каталога. Он был сделан под самиздат: серая, «потрепанная» обложка, набранные как будто на печатной машинке тексты, соответствующие шрифты, – в общем, откройте для себя потаенное знание.

Так как большинство биеннале либо проходят на нескольких площадках, либо занимают сложные по устройству здания, помимо собственно каталога издаются гиды. Кстати, мобильные приложения, которые угрожают ликвидировать бумажные каталоги на корню (хотя отчего-то пока этого не сделали), как раз во многом соответствуют этому формату. Без путеводителя зрители теряются или не находят часть экспонатов. Иногда организаторы решают объединить два типа изданий, гид и каталог, под одной обложкой, в совсем уж редких случаях такие публикации превращаются в полноценные путеводители не только по выставке, но и по окружающему району, городу, региону. По иронии судьбы, такие исследования окрестностей, случается, проводятся настолько интенсивно, что из каталога вываливается за ненадобностью информация о художественных произведениях. Из недавнего – книга, изданная к «Манифесте-12» (2018) в Палермо, и каталог «Киевской школы» (2015). В первой, «Атласе Палермо», собранном специалистами из голландского архитектурного бюро OMA, можно познакомиться с «сюжетами, которые объединяют» главный город Сицилии, а во втором, несмотря на скромный размер издания, есть подробная информация о районах украинской столицы, ее архитектуре и истории, и даже карта метро.

Впрочем, не только пространство, но и время становятся конституирующим стержнем для издания к выставке. «Документа» много лет издает daybook, который как раз является каталогом (в отличие от хрестоматии-ридера, также издаваемого в Касселе раз в пять лет). Он построен как календарь. В 2017 году к выставке «Революция каждый день», которая проходила в музее при Чикагском университете и была посвящена столетию Октябрьской революции, тоже

^ Александра Сухарева. Свидетель. 2015. Фонд V–A–C. Фото Ozon.ru

> Каталог к выставке «Революция каждый день». 2017. Чикагский университет © Mousse Publishing

издали каталог в виде календаря, на этот раз отрывного.

Не все кураторы и художники с такой легкостью относятся к сопутствующим изданиям. Иногда бумажные каталоги выражают гипертрофированную архивность. Показательный пример – печатный объект, выпущенный к выставке избранных работ из коллекции Газпромбанка «Присутствуя в городе явно и незримо» (2015, куратор Андрей Паршиков) в ГЦСИ. Он представлял собой архивную папку, в которую вложены листы с репродукциями отдельных произведений и брошюры с пояснительными текстами. Вся эта полуметровая конструкция торжественно завязана бантиком.

У многих современных выставок никакого бумажного издания не предусмотрено, поэтому организаторы часто стараются остаться в истории с помощью сайтов, где заархивированы необходимые материалы – от видов экспозиции и фотографий отдельных работ до кураторского текста и стейтмента художника. Главный плюс такого формата – возможность постоянно его дополнять. В сетевой каталог включаются появляющиеся рецензии, интервью и другие материалы. Впрочем, печатные издания это не отменяет. [ДИ]

SUMMARY

PROCESS

10 Previews. Museums
13 Previews. Theatre
14 A Cosmic Phenomenon. Ladimira Artemova in conversation with Mikhail Shemyakin
20 Moodboard. Under the Road–a Beach! Alice Joffe
22 The Worlds of Anatoly Zverev. Arina Romantsevich

THEME: CASE OF THEATRE

26 Crossing the Boundaries of Genres. Ilya Kukharenko
30 Heiner Goebbels, Romeo Castellucci. Dmitry Renansky
36 Jan Fabre. Zinaida Pronchenko in conversation with Jan Fabre
42 Kseniya Peretrukhina, Vladimir Rannev
46 Kirill Serebrennikov
50 Between Theater and Forest. Alexander Shishkin-Hokusai
54 Out to Explore and Enchant. Ksenia Yenin in conversation with young directors
56 Technology Without Borders. Natalia Shahinyan
62 Theater Beyond Itself. Victor Vilisov
66 Matias Umpierrez. Natalia Shahinyan in conversation with Matias Umpierrez
72 A Poignant Moment. Ekaterina Vasenina

DIALOGUE OF ARTS

80 The Art of Small Steps. Nina Bereznitskaya
86 Lean on Doors! Sergey Guskov
90 Max Black, or 62 Ways to Support Your Head with Your Hand. Alexander Panteleev, Vladimir Gorlinsky
94 My Motherland, You Are out of Your Mind. Sergey Guskov
98 Dancing with the Stars. Alexander Burenkov

REVIEWS

102 Total Recall. Zinaida Starodubtseva
110 Sasha Frolova. Yulia Matveeva
116 The Artist of Consciousness. Alexander Borovskyn
124 Mikhail Larionov. Anton Uspensky
130 Keep Forever. Victor Vilisov
134 Where I Will Be. Sergey Guskov
138 Irina Petrakova. Come and Hide Here. Sergey Guskov
140 Uno Moralez. Forget What You Remember. Genda Fluid
142 Author, Scissors, Paper. Sergey Guskov
146 Summary
150 Society Column
154 Artist's Cookbook. 13 rooms. Vladimir Grieg

COSMIC PHENOMENON

Artist Mikhail Shemyakin, master of grotesque and other types of exaggeration, spoke about the mysteries of the Russian people, the fight for language and the future of Russian art that is full of groundbreaking discoveries.

Ladimira Artemova: Is it a retrospective exhibition? What periods of your work will it cover?
Mikhail Shemyakin: There will be works from the Russian period, produced before my arrest and expulsion from the Soviet Union–early abstract works from 1958. Also there will be absolutely new, little-known works. I have not exhibited in Moscow for more than twenty years! Except for displaying graphics related to ballet and the book about Vysotsky. I hope it will be interesting. I also want to show my students' works.

LA: According to what criteria do you recruit students for your course?
MSh: First of all, they should write what art is, for them. If a young artist says that he dreams of exhibitions, he wants to conquer the world and so on, I do not even consider his works. Our profession is hard and not very in-demand. The farther you go, the more you get ahead of your time, the less the public understands you. The less you are needed. And, what is the reward? You get neither money, nor recognition. The highest reward for an artist is what is called the process of creation–throes of creation. This is something that cannot be bought. If you are interested in this, and you cannot live without drawing, then welcome! In this case, I can consider the student's work.

LA: Have you finished your book *The Mysteries of the Russian People*, on which you have been working for several years?
MSh: Not yet. I will show original works from this book and from another one, "Russian Folk Dialects", which is also not

finished and on which I have been working for several years. I have the same dream that Alexander Solzhenitsyn had. He published the first dictionary of forgotten words, a dictionary of dialects. He believed that these forgotten words could re-enter the common lexicon. We are losing the Russian language by leaps and bounds. This is why I am doing this work in cooperation with the Institute for the Study of Dialects in St. Petersburg. An introductory article has been written by Leonid Leonidovich Kasatkin, one of the greatest researchers in this field, who is over ninety years old. For sixty years he devoted his time to this topic, and he continues to work and write amazing things. So, there will be two Russian projects that are important for both me and for Russia. *The Mysteries of the Russian People* shows the uniqueness of the mindset of the Russian peasant, who was despised and underestimated in the past. The Russian language with its dialects was, from my point of view, a cosmic, metaphysical phenomenon.

LA: What is craftsmanship for you?
MSh: A high level of professionalism. All of us must be, above all, artisans. We have lost sight of what drawing, color and harmony are. Today everything is turned upside down. Artists are not chosen according to their talent but are appointed, because the art mafia, which doesn't care about art, is in control of everything. In the West this mafia has long been making billions on so-called contemporary art.
I believe in Russia's "special path".
I believe that only in Russia a new "Big Bang" in fine arts can happen, and I hope that we will be the first to start "gathering stones".

LA: How would you define your style in the visual arts?
MSh: I do not define it in any way. I'm just trying to do something that would match high standards of drawing, color combination and conceptual content. First of all, when I am doing something, I ask myself, "Why do I do this?" and, "Do I, Misha Shemyakin, need this?" And the rest is the *Gudok* newspaper supplement. I am looking for something new, because I am always dissatisfied with what I have done.

CROSSING THE BOUNDARIES OF GENRES

We often read about "boundaries" in theatre announcements and reviews. Critics write about "boundaries" when they are confronted with a gap, a lacuna, a failure. These are our shared professional limits in the face of new theater and new theatricality as part of contemporary art, which flouts any boundaries, limits, or boxes–be they Italian gilded boxes or modernist black boxes.

It is easy to mock this linguistic helplessness. More difficult is to answer the question: what can we do with it? This is the more so as nobody is going to help us. William Kentridge definitely does not divide himself into a Kentridge for art critics at an exhibition in HAU and a Kentridge for opera critics at the festival in Aix-en-Provence. The same is the case with Jan Fabre. He does not divide himself into a Fabre for the Hermitage Museum and a Fabre for the Avignon Festival. The professional community of critics risks falling out of communication with new theater and its viewer. None of the professional community's critical approaches have so far helped venues or the public, who often do not really understand where they have come to and what they have spent their money and time on.

Take for example, a video installation by the famous British director Katie Mitchell, which was brought from the Victoria and Albert Museum and set up in the foyer of the Stanislavsky Electrotheatre. It complies with all the contemporary exhibition practices: a well-conceived exhibition design, labels, and thoughtful texts from the curator. At the same time, it is a very conservative stage play–a famous actress performs different interpretations of Ophelia's monologue in front of a camera. Although the monologues are shown simultaneously on different screens, you can watch them only one by one. This is also a journey into the history of directing, since the video fragments are named after renowned theatre directors such as Stanislavsky, Brook, Artaud, etc. And, the mere fact that the exhibition is set up in the foyer throws us into confusion–as a spectator I should enter the theater but then walk past the auditorium. All in all, what kind of a place have I come to?

There are similar exhibition plays or museum plays that have been staged with the participation of performers. This is how *Alien Invasion Museum*, produced by a group of artists led by Ksenia Peretrukhina, works. As spectators walk around the exhibition, which is a detailed imitation of an exhibition set up in a Soviet provincial venue and dedicated to an alleged alien invasion which took place somewhere in the Tomsk Oblast, two performers' roles gradually shift–in the beginning they appear as emotionally detached tour guides and then turn into young researchers who are having an argument.

Sometimes boundaries are less of a defined line and more of a flickering–placing an object or an artistic gesture in different contexts, simultaneously. It is an exciting yet unexplored trend, which requires from the viewer an ability to combine different perspectives. Heiner Goebbels is one of the best-equipped contemporary composers and equally one of the most inventive theater directors. William Kentridge, a virtuoso draughtsman trained in the classical tradition, is known as a video artist and a theater director. These and many other biographies of artists hint at the fact that the whole range of ideas with which these versatile creators work can only be understood as part of an interdisciplinary dialogue.

Ilyia Kukharenko

JAN FABRE

Zinaida Pronchenko: Jan, the public who knows and admires the artist Jan Fabre and your regular spectators are two completely different audiences. How can contemporary art lovers familiarize themselves with your theatrical universe?
Jan Fabre: Firstly, I have three different roles, those of an artist, a writer and a director. I work with several cross-cutting themes, for example, time. Secondly, remember the Hermitage exhibition, it was designed as a drama; there was a narrative understandable to theater-goers. And vice versa, I often use contemporary art tools for staging plays. In addition, I am an artist of "consilience", an adept of Edward Wilson's theory. He wrote a book about consilience titled *Consilience: The Unity of Knowledge*. For example, the bodily-kinesthetic modality of human intelligence is similar to that of ants. His thorough comparative analysis will provide you with new knowledge, a new perspective on nature, man and ants. I make art in a similar way. The creative fields in which I work cross-fertilize each other. My goal is to combine theater and the visual arts–two media with absolutely different histories and principles.

ZP: The protagonist of *Mount Olympus* is time. Tell us about your vision of contemporaneity and your attitude to it.
JF: I am a man of the Middle Ages. I'm not an egoist concerned with how people spend their "private time". I can spare my life for the sake of art. After all, look at how the theater works in Europe today. Plays are rehearsed; they premiere and are toured–the Gestalt is complete. Next! I cannot work like this. Art cannot be produced according to a schedule or at a certain price rate; it cannot last only for a theatrical season. My plays are not a response to a transient interest in the beautiful, caused by all-consuming boredom. In contemporary context, my understanding of time and how one should manage it is worth almost a political statement. By immersing myself in my work, not keeping track of time, I deny both the existence and importance of the factitious circus of mediocrity called contemporaneity.

And one more thing, physically experiencing time, getting old and even dying during the preparation of the play, I expect the same from the viewer. The duration of the play "Mount Olympus", in terms of both actual time and its value, is equal to 24 hours of the life of those watching the action on the stage. My work, both in art and theater, is preparation for death. Each sigh and gesture is a happening, the intensity of which influences the quality of the final piece, which is death.

The people that come to watch our production are equipped like pilgrims in Lourdes–they have their backpacks and provisions. A miracle happens to those who wait for it, are ready for it and believe in it. This kind of theater is beautiful. It is alive, flowing and changing before our eyes, with people feeling the breath of art on their cheeks. This is something different from sitting in front of the computer watching a TV series' hundredth season's hundredth episode.

ZP: What do you think about classic productions, for example, *Three Sisters*, staged according to the Stanislavsky system,–is it interesting?
JF: It is great that Russia has a repertory theater. There is no avant-garde without tradition. The problem is not in Stanislavsky's system, but in its contemporary interpretations. There is a growing tendency of classic theaters to invite trendy directors to interpret Chekhov or Marivaux. This is something I hate most in life – labored, senseless speculations about classic plays. Either you make something of your own creation or you keep the old order. Everything in the middle is abhorrent to me. For me, a play "staged with only chairs" and the "psychological analysis of characters" is better than so-called "collages of the past and the present".

ZP: In your new book, you argue that the artist needs a lifetime to become young. What do you mean?
JF: It is very simple. My first exhibition took place in the Stedelijk Museum, in the Barnett Newman Hall. I would look at his canvas *Red, Yellow and Green* and ask myself, "What can I counterpose to this?" I was paralyzed by fear. Over the years, although you may not overcome self-doubt, you learn to give vent to your creative ambitions. There is less and less time, and you should live each day like it is your last, trying to create something really great. Talent has finally found a loyal ally–courage.

Translated by Tatiana Ilyina

ПРОГРАММА ПОДДЕРЖКИ
МОЛОДОГО ИСКУССТВА
КУРАТОР ПРОГРАММЫ:
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

10.10 – 25.11.18

школа современного искусства

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

САША КОЧЕТКОВА
КОМНАТА ДЛЯ ДЕВЯТНАДЦАТИ ЧЕЛОВЕК

КУРАТОР: МАРИЯ БУЛАТОВА

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ШКОЛА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ»

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ГОГОЛЕВСКИЙ БУЛЬВАР, 10
+7 495 690 68 70
WWW.MMOMA.RU

ИЗДАНИЕ ММОМА:

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Анастасия Рябцова

Маргарита Пушкина

Александр Раппопорт

Юлия Калманович

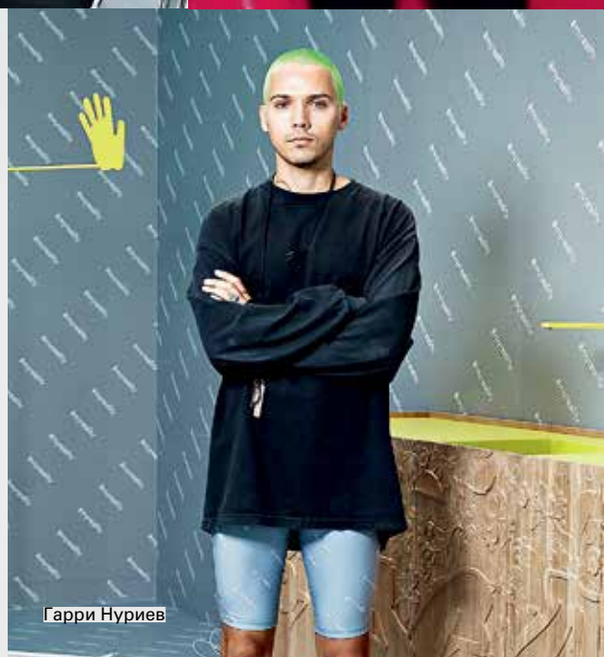
COSMOSCOW
6 сентября в Гостином Дворе прошел вернисаж ярмарки Cosmoscow. Гостей удивили коллаборацией алкогольного бренда Beluga и художника Александра Косолапова – фото-зоной с большими икорными банками.

Рим Фадда

Уильям Ламберти

Алена Долецкая

Анна Брострем


Гарри Нуриев

Борис Фридман и Андрей Гнатюк

ИДУ НА ЭДО
3 сентября в ГМИИ им. А.С. Пушкина пришли первые посетители выставки «Шедевры живописи и гравюры эпохи Эдо». Некоторые оделись в традиционные японские одежды.

Антон Белов и Зельфира Трегулова

Светлана Таврина

Марина Добровинская

Анна Антимоний

Дмитрий Олюнин

Анна Монгайт

ОСЕНЬ В «ГАРАЖЕ»
27 сентября в «Гараже» осенний сезон открылся пятью выставочными проектами, в числе которых первая в России ретроспектива Марселя Бротарса.

Гоша Рубчинский и Тереза Мавика

Екатерина Покидова и Марина Перегуда

Анна Дюльгерова и Кристофер Муравьев-Апостол

Ольга Ряженова и Рамзан Искендеров

Роман Абрамович, Антон Белов и Даша Жукова

Ольга Ефремова

ФОРС-МАЖОР
18 сентября ММОМА и Фонд Ruarts открыли на Гоголевском бульваре персональную выставку Шепарда Фэйри. Во время официальной части вечера гости пили вино от Simple wine, а потом отправились во флагман adidas танцевать под dj-сет художника.

Сабина Чагина

Покрас Лампас

Шепард Фэйри

Павел Чекрыжов

Андрей Бартенев

Наталья Чистяова-Ионова, Резо Гигинеишвили и Ксения Собчак

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРИНКИ
ММОМА стал партнером интеллектуального клуба 418, открытие сезона состоялось в Образовательном центре ММОМА 19 сентября. Гости слушали лекцию Сергея Шнурова и ели микробиотический ужин от оздоровительного центра SHA.

Константин Богомолов и Надежда Оболенцева

Светлана Бондарчук и Ирина Кудрина

Виктория Манасир

Кира Сакарельо-Церетели и Василий Церетели

Григорий Березкин

18+

14.09–13.11.2018

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
АРХИТЕКТУРЫ
ИМЕНИ А. В. ЩУСЕВА

УЛ. ВОЗДВИЖЕНКА 5\25
МОСКВА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

КОНТУРЫ ГЛОБАЛЬНОЙ ЭПОХИ

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР:

СЕРТАС ГРУПП
SERTAS GROUP

МА
Государственный научно-исследовательский
музей архитектуры имени А.В.Щусева

ГАЛЕРЕЯ ДИАЛОГ
ОСНОВАНА В 1994

Владимир Григ. 13 комнат. 2018. Фрагмент. Холст, УФ-печать, акрил, стеклярус

13 КОМНАТ

Любите ли вы красоту так, как люблю ее я? Я никогда не понимал, как можно убить, зажарить и съесть милого, с умными, огромными глазами теленка или барашка. И только со временем осознал, что плоть для плоти, а дух для духа. В общем, невозможно художнику Владимиру Григу писать о кулинарии. Поэтому я попросил режиссера анимации Еву Дегтяреву написать об этом кулинарном фрагменте работы «13 комнат»:

«Колбасы, окорока, рульки и ребрышки, висящие на крюках, переливаются, как самоцветы, и ослепляют красотой покупателей. Сможет ли женщина, разлинованная мозаичными кусочками, что-то выбрать? Сможет ли устоять мясник за прилавком против ее кокетства? Помещение, где разделывают мясо, и красивая девушка, пробующая искрящийся деликатес – банальный жанровый сюжет, но воплощен с изысканной тонкостью в материале, отсылающем к народной интерпретации. Стеклярусинка к стеклярусинке, грань к грани, красный к бордовому, мышца к мышце, жилка к жилке, медитативное выкладывание структуры мяса. Сам процесс создания фрагмента „13 комнат" – часть смысла картины и всего проекта Boys, Girls & Toys».

Владимир Григ

FRIENDS OF MMOMA

ДРУЗЬЯ

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

#smartmmoma

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

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

BMW 8 СЕРИИ
COUPE*
BMW 8 серии Coupe
BAYERISCHE MOTOREN WERKE
*Купе. Реклама.