

ДИЛ

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ДИЛ
журнал московской о музея современности о искусства



- **тема номера:**
живопись сейчас
- интервью с кураторами
биеннале «стой! кто идет?»
- **леонид тишков**
в ермолаевском
- **семен файбисович**
на гоголевском
- **соцреализм**
в россии
- фестиваль
новые художники
- **пикассо**
в гмии

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

www.mmoma.ru

НОЧЬ МУЗЕЕВ





15 мая Московский музей современного искусства снова принял участие в международной акции «Ночь музеев». С семи часов вечера и практически всю ночь в музей приходили все новые и новые зрители. Для них проводились экскурсии по экспозиции «День открытых дверей: Особняк — Гимназия — Клиника — Музей», были организованы перформансы клоун-мим-театра «Мир лиц» и детской студии «Фантазия», работающей при музее («Пятая симфония счастья, или Гол в свои ворота»).

Специально для этой ночи музей совместно с компанией МТС создал мобильный аудио-гид, пригласив самых известных художников к участию в его записи. Только в ночь с 15 на 16 мая, позвонив с мобильного телефона на номер аудио-гида компании МТС, любой мог услышать голоса любимых авторов: Виктора Алимпиева, Андрея Бартенева, Владимира Дубосарского, Елены Ковылиной, Александра Савко, Евгения Святского (группа AES+F), Ростана Тавасиева, Сергея Шеховцова (Поролон), Сергея Шутова.

Во дворе музея проходили интерактивные мастер-классы художников Школы современного искусства «Свободные мастерские», выступали DJ и звучала живая музыка; можно было порисовать с помощью уникальной технологии TagTool от инновационного партнера музея — компании МТС.

В 23:00 Арт-группа «ТАММ» представила перформанс «Large Hadron ChoColider», посвященный диалогу между наукой, искусством и социумом. И завершилось все концерт-сюрпризом от группы «Niedlex Kenflie»



03.2010

Журнал Московского музея современного искусства
The Moscow Museum of Modern Art's magazine



Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: is.sosna@gmail.com

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

Дизайн и верстка
Дмитрий Дьяков

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

PR-директор
Нина Березницкая
e-mail: nino@mmoma.ru

Редакторы
Лия Адашевская
Виктория Хан-Магомедова
Алла Нухдина
e-mail: alladi@inbox.ru

Обозреватели
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)
Юлия Абрамова

Отдел художественной хроники
Юлия Кульпина
e-mail: listdi@list.ru
Соня Терехова
e-mail: sofiya_t@mail.ru

Стажер
Александр Волков

Перевод на английский язык
Андрей Житнян

Корректор-редактор
Лариса Доценко

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Игорь Пальмин

Координатор международных проектов
Александр Чесноков

Адрес редакции
117049, Москва, Крымский Вал,
д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс: +7(499)230-02-16,
+7(901)548-89-57
e-mail: maildi@mail.ru

www.mmoma.ru

Editor-in-chief
Ada Safarova

Managing Editor
Svetlana Gusarova
e-mail: sara-gu@mail.ru

Executive Editor
Irina Sosnovskaya
e-mail: is.sosna@gmail.com

Design
Konstantin Chubanov
e-mail: kchubanov@gmail.com
Dmitry Dyakov

Secretary
Tatiana Piliya

PR-Director
Nina Bereznitskaya
e-mail: nino@mmoma.ru

Editors
Liya Adashevskaya,
Viktoria
Khan-Magomedova
Alla Nuzhdina
e-mail: alladi@inbox.ru

Observer
Alexander Grigoriev
(St Petersburg,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)
Jula Abramova

Arts Chronicles
Jula Kulpina
e-mail: listdi@list.ru
Sonia Terehova
e-mail: sofiya_t@mail.ru

Trainee editors
Aleksander Volkov

English Translation
Andrey Zitnan

Proofreading editor
Larisa Dotsenko

Photographers
Sergii Shagulashvili
Vladimir Kupriyanov
Sergey Zakharchenko
Igor Palmin

International Project Coordinator
Aleksander Chesnokov

Editorial Office
117049 Moscow, Krymskiy Val
8, build.2, office 352-DI
Tel/fax: +7(499)230-02-16,
+7(901)548-89-57
e-mail: maildi@mail.ru

www.mmoma.ru

Консультанты журнала:

Василий Церетели –
действительный член РАХ,
исполнительный директор
ММСИ

Дмитрий Швидковский –
доктор искусствоведения
действительный член
и вице-президент РАХ

Владимир Аронов –
доктор искусствоведения,
профессор, заведующий
отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного
искусства РАХ

Андрей Толстой –
доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ,
заместитель директора
по науке ММСИ

Александр Мигунов –
доктор философских наук,
профессор, заведующий
кафедрой эстетики
философского факультета МГУ

Our consultants:

Vasily Tsereteli –
Full Member of RAKH,
Executive Director
of MMSI

Dmitry Shvidkovsky –
Art History Doctor
of Letters Full Member
and vice-president of RAKH

Vladimir Aronov –
Art History Doctor
of Letters Professor, Chairman,
Department of Design
at NII of Theory and the visual
arts history at RAKH

Andrey Tolstoy –
Art History Doctor of Letters, Cor-
responding member of RAKH, Chief
Research Fellow at MMSI

Aleksander Migunov –
Philosophy Doctor of Letters, Profes-
sor Chairman, Department of Aes-
thetics at Faculty of Arts, Moscow
State University

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

Учредитель и издатель
УК «Московский музей
современного искусства»

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 25.05.10
Отпечатано в типографии
ООО «Петровский парк»



На обложке:
Леонид Тишков
Озеро сна
2006
Инсталляция



Правительство Москвы
 Департамент культуры города Москвы
 Российская академия художеств
 Московский музей современного искусства
 Государственный центральный
 театральный музей им. А.А.Бахрушина

АЛЕКСАНДРА

ЭКСТЕР

«ретроспектива»

**29 мая –
 22 августа**

Куратор:
 Георгий Коваленко
 Дизайнер:
 Борис Мессерер

2010

www.mmoma.ru

Московский музей современного искусства

ул. Петровка, 25, м. «Чеховская», «Пушкинская»
 тел. (495) 694 2890. Ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.15).

На правах рекламы

ИННОВАЦИОННЫЙ
 ПАРТНЁР МУЗЕЯ:



Партнёры проекта:



Официальная страховая
 компания проекта:



Официальный
 перевозчик:



Информационные партнёры:





МУЗЕЙ

- 6 Тишков – физиология духа
Антон Успенский
- 16 Картины из башни
Александр Якимович
- 22 К истории социалистического реализма в России
Мария Чегодаева
- 28 Жизнь вне мифа
Интервью с Семеном Файбисовичем
- 36 Визуальный диалог Айзенштата
Людмила Машанская
- 40 Биеннале – долгосрочная инвестиция
Интервью с Дарьей Пыркиной и Дарьей Камышниковой

АКАДЕМИЯ

- 46 Цифровые картины
Константина Худякова
Дмитрий Фомин
- 50 HD vs LD
Борис Бельский
- 52 Формулы бытия
Сергей Орлов
- 56 Музей-мастерская
Зураба Церетели
Елена Романова

ТЕМА

- 60 Репрезентативные политики
1970–1980-х
Константин Бохоров
- 66 Живопись сейчас
Александр Григорьев
- 70 Жива ли живопись?
Круглый стол в ГЦСИ
- 72 Возвращение «Новых художников»
Андрей Хлобыстин
- 76 Удар кисти
Александр Боровский

ИМЕНА

- 82 «Вода, вода, вода + текла»
Джон Э, Боулт
- 86 Полифония реальности
Александр Балашов
- 90 Лишь созерцатель
Соня Терехова

ОБЗОРЫ

- 94 Антропология независимого
Мария Чехонадских
- 96 Музей в современном мире
Интервью с Ириной Антоновой
- 102 В «расчлененном» мире Пикассо
Виктория Хан-Магомедова
- 106 Soviart – музей сучасного мистецтва
Интервью с Виктором Хаматовым
- 112 Эффект параллакса
Лиля Адашевская
- 116 Люди в городе
Виктория Хан-Магомедова
- 120 Summa summagum, или планетарная система координат
Мария Чехонадских

ПОРТФОЛИО

- 124 Андрей Безукладников.
Прозрачное время
Александр Евангели

ХРОНИКА

- 128 Сокровища колоний для диктатуры авангарда
Антон Успенский
- 131 «Феликс Лемберский. Живопись, графика»
Ирина Карасик
- 132 Журнал «ACADEMIA»
Владимир Аронов
- 134 Искусство против кризиса. Новые художественные пространства
Ася Пражская
- 135 Партизаны от искусства
Наталья Пыхова
- 136 «Арт-Базель Майами-Бич» 2010
Александр Дашевский
- 137 «АРКО-Мадрид» 2010
Александр Дашевский
- 138 Московский арт-дневник
Апрель, май
Соня Терехова
- 141 Rudolf Stingel. Live
Маргарита Морозова
- 144 Авторы номера



Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Айдан галерея



Аня Жёлудь

...ПРОДОЛЖЕНИЕ ОСМОТРА...
ВЫСТАВОЧНЫЙ ПЛАН

15 мая — 13 июня 2010

Московский музей современного искусства
Ермолаевский пер., д. 17
(ст. м. Маяковская)
Тел. (495) 694-82-90
www.mmoma.ru


КРУПНЕЙШИЙ МЕТАЛЛМАРКЕТ РОССИИ

PRIME

ТИШКОВ — физиология духа

АНТОН УСПЕНСКИЙ

tishkov — physiology of soul

ANTON USPENSKIY





Леонид Тишков. Ладомир. 2007. Макароны, клей



Вязаник. 2002. Фото: Борис Бендинов

Московский музей современного искусства совместно с Крокин -галереей показали ретроспективную выставку Леонида Тишкова. На нескольких этажах музея развернулась тотальная инсталляция, представляющая созданные Тишковым за тридцать лет вымышленные миры Даблоидов, Водолазов, Стомаков и других существ. Экспозиция представляет собой путешествие из Нижнего мира через Срединный мир в Верхний мир. На четырех этажах безотносительно времени создания располагаются инсталляции-рассказы. Нижний мир повествует о Даблоидах, Стомаках, Водолазах, Чурках и Живущих в хоботах. Срединный мир представлен биографическими вещами: Вязаник, Домашний труд, Взгляни на дом свой, В поле моего отца, Платье матери и тд. Верхний мир обращается к небу: Разговоры с небесами, Небесные водолазы, Луна, Звезда, Сольвейг, Кругом свет, Ладомир.

Moscow Museum of Modern Art in cooperation with Krokin gallery organized a retrospective solo exhibition of Leonid Tishkov. On several floors of the museum total installation was staged, representing fictional worlds of Dabloids, Divers, Stomachs and other creatures, created by Tishkov over past thirty years. The exhibition represented a journey from the Lower World, through the Middle World, to the Upper World. Regardless of time of creation, installations-narrations spanned over the four floors. The Lower World was telling stories of absurd beings – Dabloids, Stomachs, Divers, Blockheads and Beings Living in a Elephants' Trunks. The Middle World was represented by biographic works: Knitlings, Home Chores, Look at Your House, In My Father's Field, My Mother's Dress and others. The upper world was addressing the sky: Talking to Heaven, Divers from Heavens, Private Moon, A Star's Visit, Solveig, Light is All Around, Ladomir.

«Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и... апчхи!!! Чихнул, как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицмейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают. Червяков несколько не сконфузился, утерся платочком и, как вежливый человек, поглядел вокруг себя: не обеспокоил ли он кого-нибудь своим чиханьем? Но тут уж пришлось сконфузиться». Так организует завязку одного из лучших своих рассказов Чехов. Я вспомнил это не в прямой связи с разъясненным хрестоматиями чеховским нарративом: животным страхом чиновничества, рефлекторно прочувствованной иерархией служивых людей, смертельной мнительностью маленького человека и прочим. Мне в свете начатой темы стал интересен клинический аспект происшествия, как бы увиденный глазами художника Леонида Тишкова, и соответственно приобретший иной масштаб и совсем уже непривычных действующих лиц.

Мелкий физиологический протуберанец довольно скоро приводит к непредсказуемым последствиям, поворотам и загоняет своего носителя в тупик судьбы. Ввиду столь необратимых последствий для человека, хочется увидеть это новое действующее лицо, разобраться с ним со всей научной и художественной серьезностью. Этим Тишков и начал заниматься в 1980-е годы и, эволюционируя, успешно занимается до сих пор. Может возникнуть досужий вопрос: позволите, но достойна ли этого внимания физиология с ее не слишком spectacularными процессами? Однако у художника всегда есть возможность отвести от глаз бинокль, перевернуть его и представить нам иную картину, тем более для Тишкова врачебное дело, и гастроэнтерология в частности, было этапом биографии. Да и кто может отрицать неизбежное и повседневное присутствие физиологических, например желудочных, обстоятельств в нашей духовной жизни? Даже Лев Толстой в статье среди рассуждений о писательском режиме откровенно поведал, что не приступает к письменному столу сразу после завтрака, поскольку «пьет кофий и ждет свое пищеварение».

Избрав такую тему, художник начинает «разговор с мединспектором о поэзии», причем это внутренний диалог, поскольку в одном лице и теле объединены творец, аналитик-диагност и само поле их битвы: внутренний – во всех смыслах – мир художника.

Множественность аллюзий на образный мир Тишкова и населяющие его народцы грозит обернуться критической массой слов, сопоставимых с объемом художественной документации вокруг самого предмета рассуждения, – созданного универсума, имеющего, как и полагается, три уровня по числу миров: низшего (персонализация посредством даблоидов, стомаков, водолазов и пр.), среднего (репрезентация автобиографического материала) и высшего (проекты художественно-этической ретрансляции). Предлагаю изменить масштаб и окинуть взглядом самые общие флюктуации философского уровня, чьи отголоски, вне всякого сомнения, так или иначе коснулись каждого тишковского персонажа.

Время, когда художник-карикатурист Леонид Тишков реинкарнировал в художника Тишкова, – время концептуализма, с его всеохватностью и комичностью ментального метода. 1980-е годы были отмечены повсеместной вторичной рефлексией, соединяющей персонализм, структурализм, культурологию и антропологию. «Родной» московский романтический концептуализм проявлял себя прежде всего в текстопостроении, утверждаясь на излюбленном сюжетном базисе, рассказе – важнейшей и неизменной основе русской картинности. Здесь проявилась столь важная для Тишкова (работавшего среди лучших профессиональных карикатуристов страны) традиция русского сатирического рисунка, опи-



Леонид Тишков

I ВЕСАМЕ interested in clinical aspects of the incident, as if seen through the eyes of the artist Leonid Tishkov, and, accordingly, the incident would acquire a different scale, and certainly unfamiliar actors.

Minor physiological protuberance leads rather quickly to unpredictable consequences, unexpected turns and lead the actor to the dead-end road of his personal destiny. In the result of such irreversible effects a completely new being is formed, one wants to see him and deal with his existence with all the scientific and artistic seriousness. This was exactly what Tishkov began to do in 1980; and evolving, he successfully deals with the same topic till nowadays.

By choosing this topic, the artist begins to “talk with medical supervisor about poetry”, and this internal dialogue is result of uniting a creator, an analyst-diagnostician and the battlefield itself in one face and body. This is in all senses an internal world of the artist.

There is a threat that the multiplicity of allusions of the Tishkov’s world of imagery and creatures inhabiting it would miscarriage critical mass of words, comparable to the amount of artistic documentation about the object itself – created universe, which has, as expected, the three levels corresponding with the number of worlds: the Lower World (impersonalized with Dabloids, Stomachs, Divers, Blockheads, etc.), the Middle World (a representation of autobiographical material) and the Upper World (works of artistic and ethical significance). I propose to change the scope and look around the most general philosophical fluctuations, echoed without a doubt in one way or another in every character from works of Leonid Tishkov.

By creating and perfecting the three levels of his universe, Tishkov artistically interprets: the functioning of organs, the functioning of a human, and the functioning of a spirit. Reaching to the higher steps, the painter becomes more responsible in his comprehension of general functions via separately taken private inner activity. Indeed, in world created by Tishkov, the number of art and philosophical allusions is extremely large and sometimes threatens to become what Tynyanov called “lubricant of universe”. But the artist does not give up, shows the universal laws of absorption and emptying, eternal cyclical processes, sole for micro and macrocosm. Only the literature can give him a head start by combining the categories of spatial, linguistic, mythological and fabular... In short, the keystone of a tragedy of a reconciliation of the spiritual and the physiological in every mortal can be summarized by one of the Chekhov’s phrase: “In the Chervyakov’s belly something has snapped.”



Водолазы. 1993. 2009. Бронза

рающегося на ловко закрученную историю либо игру слов, благодаря чему в этом виде графики визуальное острословие почти полностью вытеснило визуальное остроумие.

Одновременно эти годы прошлого века проходили под девизом «Жизнь с идиотом» (одноименное произведение Виктора Ерофеева появилось в 1980-м), когда Пруст и французский экзистенциализм интенсивно впитывались в оскудевшую духовную почву постсоветского интеллектуала. Как и следовало ожидать, каждый художник стал подбирать «идиота» под себя – от человечков-статуй Гриши Брускина до Пипы Леонида Пурыгина. Высвобождение внутренних человеческих органов для самостоятельного существования в качестве персонажей стало приемом Тишкова. Здесь мне припомнилось метафоричное определение молодого критика Льва Троцкого: «Струве – блуждающая почка в организме русской общественности». У Тишкова произошла персонификация предмета метафоризации в самостоятельно блуждающий орган – Даблоид. Можно было бы говорить об актуальной категории телесности, но в данном случае телесность – пройденный уровень, художник забирается глубже, и этот новый уровень я бы определил как субтелесность.

У Тишкова гуляют не просто органы тела, но лингвистические внутренности, словесные субпродукты, авторской волей обреченные на абсурдное, внеструктурное и внетекстуальное существование. Эклектичная этимология названий персонажей подтверждает и усиливает эту родовую травму «изъятости» – от комикования с латынью (Даблус) до элементарных оксюморонов (Небесные Водолазы). Имена, а они, как поясняют философы, есть энергия, заключенная во всякой сущности, будучи отправлены в текстуальную депортацию, начинают генерировать вокруг себя необходимую жизненную среду, облепляться словесной слизью, первичной филологической культурой (подразумевая значение слова «культура» на уровне чашки Петри). Например: «На свежей земле, где прошла босоногая птица с клювообразным лицом, увидел прохожий крестьянин Костылин лежащий Даблус овалобразный, бледный как роза, матовокруглый и красного цвета, лучи озаряли продольный его горизонт. Костылин: Еб твою мать – опять тракторист обронил свой предмет однополой любви». Или другой отрывок: «Вверху промелькнет самолетик Антуана, махнет бесплотной рукой ангел Пиноккио, за горой покажется девочка Маша, и вот они уже идут годами в эту сторону, перебирая маленькими твердыми ножками». В диапазоне от знаковых фамилий из толстовских рассказов до ритмики русской сказовой формы с посредничеством обернутов органика этого текстопостроения не гнушается никакими источниками, синтез нарратива любой ценой становится законом для персонажей-изгнанников. Одним из смысловых крючков становится «самолетик Антуана», также визуальное «цепляешь» апроприированные приемы сюрреалистическо-дадаистских коллажей Макса Эрнста – не обошлось здесь без французского постструктурализма с его коммуникативной стратегией письма и чтения, с его феноменологией телесного (а для Тишкова и субтелесного) и пространственного в текстах художественно-философского плана. И здесь художник остается верен генеральному вектору: «Русский концептуализм воспринял такие черты западного постмодернизма, выраженные особенно в философии Ж. Деррида и Ж. Бодрийара, как полная игровая децентрализация всех структур, деконструкция любого культурного смысла до первичных атомов бессмыслицы, обнаружение в любом подлиннике черт искусной подделки и замещения, включая реальность как таковую, самую тщательную и

Вид экспозиции





Сольвейг. 2004. Видеоинсталляция, соль, стекло. Коллекция ГЦСИ

продуманную из всех подделок, суррогат высшего сорта. Важно указать и на некоторую близость концептуализма буддийской рефлексии, последовательно вычленяющей мнимые значения и значимые пустоты в слоях предметного мира» (М. Эпштейн). Действительно, первой профессиональной ориентированностью был отмечен Даблоид (чья автономная нога передает горячий привет Фрейду, отрекаясь от несомненного родства с прочим ливерным народцем), изображение которого художник с пафосом развертывал и фотофиксировал у ног Будды и на фоне рериховских горных пейзажей.

Необходимо отметить саму форму подачи материала у Тишкова, равноудаленную как от графики, так и от текста и приближающуюся к форме вариаций авторской книги. Первичная постановка вопроса, пластическая реализация идеи, художественный метод и поведенче-

ские мотивы – все подчиняется образу художника-инфанта, или, в согласии с современными формулировками, идеологии кидалта (Kidult – взрослый, не желающий взрослеть). Естественно, что западная идеология на нашей почве обременяется русским литературным багажом, «осерьезнивается» всхожим русским словом, пускающим корешки в любой среде и потому особо требовательным к сеятелю. Тишковский универсум немислим без опыта свободного мечтательного жизнепостроения пубертатного периода или нежной подростковой космогонии, пытающихся оформиться в незавершенные романы, прерывающиеся гормональным приливом (наиболее яркий и объемный пример – «Швамбрания» Льва Кассиля).

«Я работник пищеварения», – представлялся в эстрадной миниатюре повар, персонаж Аркадия Райкина. Тишковские герои пищева-



Снежный ангел. Гималаи. 1999

рения немислимы в отрыве от сюжетов советского и постсоветского анекдота, связанных с продовольственной проблематикой (отклик возник и в материале недавнего проекта «Ладомир»). У каждого народа есть продукты с мифотворческой и судьбоносной сущностью – яблоки эллинов, манна иудеев, сало украинцев, колбаса русских. Колбаса – знак полноценной жизни, планка качества, символ советского продовольствия. В 1979 году на квазигербе Москвы в исполнении карикатуриста Вячеслава Сысоева всадник уязвлял распростертого кольцами колбасного змея-искусителя с жирком на эллипсоидном срезе. В целом же продовольственная тема с ее хронической нехваткой продуктов преломлялась в сюжетах советской «ИТРовской» фантастики, от «кадavra, удовлетворенного желудочно» братьев Стругацких до селекции четвероногой курицы в рассказе Вадима Шефнера.





Тайные знаки
1986
Холст, масло

Стоя на краю пропасти,
обнимаю сердце
1991
Бумага, соус, сангина



Тишковский «желудочно-кишечный тракт как модель жизни человека» с возникновением жизни посредством поглощения, последовательными возрастными фазами, соответствующими отделам желудка и кишечника, и смертью – вторым рождением путем дефекации выстроился как личная версия общественной продовольственной мифологии. Кишки используются как натуральная оболочка для колбасы, колбаса становится содержимым кишок – вот границы смысловых и конструктивных метаморфоз Стомаков, Живущих-в-хоботе и Водолазов. Колбаса как символ насыщения неотрефлексированно преобразена Тишковым в Даблус – персонаж, составленный из двух женских грудных желез и рожающий Даблоидов. В Даблусе объединяются, на мой взгляд, три источника кормления – колбаса профанная, колбаса сексуальная и «колбаса духовная» – в виде порожденного Даблоида, который в мифологии Тишкова есть путь – дао. Так удовлетворяется духовный аппетит интеллигента, отлученного системой от социальной кормушки и выстроившего индивидуальный мир и миф аскезы.

Идеология автономности Стомаков также заключает в себе глумливое соединение продовольственного фетиша и его грядущего агрегатного состояния в неразрывный процесс, смысл которого – не столько пищеварение и связанный с ним комплекс анекдотов и эвфемизмов, сколько удостоверение временности обладания любым псевдосакральным продуктом и тщетности таких попыток. И насыщает не поглощение колбасы (в любых ее профанных или сакральных статусах), а ее присутствие, пребывание, дление. «Иногда я срастаюсь с желудочно-кишечным трактом вселенной, и тогда мне кажется, что я бессмертен» – пожалуй, это первое приближение к теме утопий в творчестве художника, возникшее поначалу на примере обособленной и вечной пищеварительной системы.

Эксплуатируя такой универсальный образный модуль, как Даблоид, Тишков не мог обойтись без его испытаний на широчайшей территории русского авангарда, и это даже дало повод говорить о существовании у художника «внутреннего, зыбкого авангарда». Мне же думается, речь здесь идет не о диалоге, и не о ревизии, а о контактах опосредованных,

вербализованных. К примеру, Тишков по знаменитой фотографии рисует Татлина с бандурой и как проекцию этого образа – себя с Даблоидом или примеряет на себя аппарат Летатлин, превращая его в летающий Даблоид – «Летишков». Здесь нет даже видимости наследования, художника интересует процесс подмены, замещения одного предмета другим (своим универсальным Даблоидом) по методу, визуализированному Магриттом и обращенному к денотативным процессам, к лингвистическим, а не пластическим вопросам.

В проектах, выстроенных на материалах биографического толка, Тишков ретранслирует свой опыт восприятия, осмысления и образной переработки повседневного и всеобщего. Здесь формой презентации становится инсталляция, заключающая в себе как объект, так и фиксацию процесса его создания. Работами с одеждой своей матери Тишков неизбежно вызывает сравнение с инсталляциями Кристиана Болтански, но уведит разговор прочь от саспенса, в сторону интимного камерного рассказа, несколько аморфной философской притчи. Используя народную технику вязания из «махориков» – разорванных на полоски тканей, художник обыгрывает их декоративные, конструктивные и суггестивные качества. Такие рукодельные объекты резонируют в такт произведениям современных финских художниц, вскрывающих гендерные конфликты и стереотипы через совмещение традиционных приемов народных промыслов с острой, зачастую феминистской проблематикой. Для тишковского вязаного объекта «Моя matka» единственным русским транзитом финских «женских промыслов» мне видится давний проект Виты Буйвид с инсталляцией из множества вязанных на спицах мужских гениталий.

Среди проектов Тишкова особицей стоит «Ладомир. Объекты утопий», названный так по одноименной поэме Велимира Хлебникова. «Ладомир» – сочинение-утопия, где «существует полная гармония, существуют совершенно разные люди, разного цвета кожи, устремлений, верований, но они все приходят, соединяются и создают новый блистающий мир». Идеи Хлебникова, объединенные с философией патронификации Николая Федорова и некоторыми теориями Александра Чижевского и Константина Циолковского, дали, казалось бы, беспрецедентный и чужеродный материал для проекта Тишкова. Но это только на первый взгляд. Первое массовое обращение к именам Федорова, Циолковского и Хлебникова произошло в 1970-е годы, в период кризиса рационализма и разочарования в чудесах кибернетики. Объединение столь разнородных источников с самоименованием «антропокосмизм» оперировало крупными категориями и было характерно для общественных умонастроений, особенно ввиду отсутствия оригинальных мыслителей с индивидуальной целостной системой взглядов. Тишков в те годы переживал и личный кризис, постепенно переходя от лечебного дела к художественному, начиная рисовать и публиковать свои карикатуры. Сегодня, в период нового кризиса точных наук и рационального мышления, синкретическая философия религиозно-мистического свойства привлекает прежде всего своей «неподкупностью» и непросчитанностью как свежим материалом для свободного художественного визионерства и прожектёрства. В этом проекте главными конструктивными материалами стали хлеб, из мякиша которого слеплены 317 человечков-«хлебниковых» (по числу Председателей Земного Шара), и макароны. Макаaronные изделия – не только продукт социальной направленности и гарант пищевой обеспеченности населения, своим происхождением они связаны с родиной итальянского футуриста Томазо Маринетти.

Создавая и совершенствуя три уровня своего универсума, Тишков художественно осмысливает отправления органа, отправления человека, отправления духа. Все выше забирается художник, все ответственней становится процесс прозревания всеобщих отправлений через отдельно взятую частную внутреннюю деятельность. Число аллю-

зий на художественно-философское содержание тишковского мира действительно чрезвычайно велико и порой грозит обернуться тем, что Тынянов называл «вселенской смазью». Но художник не сдаётся, свидетельствует всеобщие законы поглощения и исторжения, вечные циклические процессы, единые и для микро- и для макрокосмоса. И только литература способна дать ему фору, объединив категории пространственного, лингвистического, мифологического, фабульного... Словом, замковый камень всей трагедии сочетания в смертном человеке духовного и физиологического может быть заключен в одной чеховской фразе: «В животе у Червякова что-то оторвалось».

Ведро света. 2007. Видеоинсталляция



Ладомир. 2007. Инсталляция





картины из башни

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ

pictures from the tower

ALEXANDER YAKIMOVICH

Очередной юбилей РОСИЗО был отмечен скромным пиршеством духа. Спецхран открылся, оттуда вышли, выпорхнули, выползли произведения сталинской эпохи. Они расположились в бывшем доме декабристов, он же бывший дом бывшего Союза художников бывшего СССР, а ныне Государственный музей современного искусства РАХ. Нельзя было бы утверждать, будто раскрытие якобы зарубцевавшегося родового канала произошло в первый раз. Нет, по приглашению западных банков и интеллектуальных кумирен наша неприступная дама, а именно пресловутая башня Сергиева Посада, хранилище особых картин и твердыня государственного хитроумия, открывала свое потаенное не однажды. Позади увлекательные детективные истории формирования выставок для заграничного употребления, как «Коммунизм – фабрика мечты» во Франкфурте. Да и московская выставка «Борьба за знамя» — тоже особенная и тонкая штука.

Эти наши прежние выставки официального советского искусства были концептуальными до ступора головного мозга, эксклюзивными проектами для узкого круга.

В замечательном доме на Гоголевском бульваре в конце 2009 года показали никакой не эксклюзивный проект, а как бы «просто выставку картин». Иначе говоря, наступила вторая стадия возвращения идеологического советского искусства в культурный оборот. Впрочем, правозащитники могут не волноваться по поводу ресталинизации нашей культуры. На Гоголевском этого не было. Как ни расписывай чудеса и победы советской Атлантиды, даже патриоту понятно, что этот материал никогда и нипочем не будет больше работать в качестве актуального. Картины 1930–1950-х годов могут функционировать в начале XXI века только как исторический материал.

Название выставки «Соцреализм: инвентаризация архива» с самого начала привлекало скромным очарованием бюрократизма. Куратор Зинаида Трегулова мудро отказалась от умничанья и с манящим вызовом расставила картины по пунктам советской идеологической эстетики. Сначала вожди с некоторым добавлением передовиков производства и других представителей новой знати. Затем индустрия и колхозы, волшебные свершения идейных циклопов и арахн в цехах и шахтах, в лабораториях и на полях страны. Далее армейцы, погранцы, танкисты, парашютисты, лихие рейды, мужественные торсы и много полетов в небесах. Это героическая Красная армия. Далее счастливый быт, сказка жизни: школьницы с портфелями, домохозяйки с пирогами, бодрое утро кристально непохмельного трудящегося, собирающегося на любимую работу. Наши города, наши сады, наши счастливые будни.

Открытие выставки



Василий Яковлев. Портрет Г.К. Жукова. 1946. Холст, масло

THE TITLE of the exhibition “Socialist Realism: Inventory of an Archive” attracted from the beginning with kind of modest charm of bureaucracy. Art curator Z. Tregulova wisely refused to show off as wiseacre and brilliantly coped with tantalizing challenge: organized exhibited works in accord with ideological aesthetics of Soviet times. First – the leaders – with addition of workers’ foremen and other representatives of the new nobility. Then – industry and collective farms – magical accomplishments of ideological Cyclops and Arachneses of the workshops and mines, of the laboratories or fields of the country. Next group – the army – soldiers, border guards, tank crews, paratroopers, dashing raids, manly torsos, and flights high in the sky. This is the heroic Red Army. Then a happy life, a fairy tale life, schoolgirls with briefcases, housewives with cakes, cheerful crystal-clear morning of worker-abstinent, who is happy to have a job he loves. Our cities, our parks, our happy everydayness. Other little things in life are attached and are placed at the side, on the margins. These were the building blocks of exhibition, which turned out to be far from boring insipidity. Instead, it was fascinating tour of the mythology of the Soviet society. More precisely, it was the mythology of its priests. So they saw the world like this and they wanted everyone else pretending that this is how they see the real world, too. This is how the leaders or masses looked like in the sign system used for communication. This is how the forests and fields should look like. This is how machinery, weapons or tools should look like. Once in the building of the Moscow museum of modern Art at 10 Gogolevsky Boulevard, one could get an idea of the mythological ideas, aesthetics, and philosophy of the Soviet empire at once.

Остальные мелочи жизни прилагаются и располагаются сбоку, на задворках. Там букеты цветов, личики милых детишек, изобразительные анекдоты и прочая симпатичная дребедень, которая тоже пригодится; не вечно же социализм строить, надо и передохнуть немного.

Такими именно блоками и был развешан изобразительный материал, и получилась не скучная сухомятка, а занятная экскурсия в мифологию советского социума. Точнее, в мифологию его жрецов. Так они видели мир, то есть они хотели, чтобы все остальные делали вид, будто они на самом деле именно так видят мир. Такие в этой системе знаков вожди, такие массы. Такие должны были быть леса и поля. Такие технологии, такие вооружения, такие орудия труда. Такие женщины и мужчины, такие отношения между ними. И прочее.

Когда мы случайно попадаем в Каирский музей по пути на пляжи Красного моря, то мы можем за пару часов получить примерные (весьма общие и приблизительные) знания о картине мира египетского человека четырехтысячелетней давности. Точнее, о тех выдумках, которые преподносились этому бедняге его жрецами. Оказавшись в здании музея на Гоголевском бульваре, мы могли за полчаса составить представление о мифологической мысли, эстетике, философии советской империи.

Кому милы реликты прошлого, кто получает удовольствие от разматывания спутанных нитей, от проникновения за кулисы событий и лозунгов, тому интересно не только то, о чем кричит и звенит официальное искусство нашего далекого детства, но и то, о чем оно проговаривается. Картины, скульптуры, книги, архитектурные сооружения сталинского времени поразительно красноречивы и правдивы. Не в том смысле, что они настроены на сообщение истины; они настроены на мифоидеологию. Но из них все равно прет правда. Она в свое время выпирала из великолепного «Дзержинского», созданного умелым Вучетичем. Он, то бишь «Дзержинский», торчал штыком из возвышения на Лубянской площади, как жало осы из припухшего укушенного места. Я реально слышал его медный голос, когда приходилось в молодые годы пробираться в сторону Политехнического. Можно было бы долго разбирать эти голоса времени и власти, эти призывы к тотальной деструкции, которые доходят до нас от шедевров Мотовилова и Манизера, Мухиной и Александра Герасимова, Налбандяна и Ефанова и прочих создателей советских чудес. Опьянение силой, брызги кровавого адреналина в этом искусстве с неизбежностью превращались в суицидальный экстаз, в наслаждение самоуничтожением. Историки искусства знакомы с этим явлением «саморастраты». Мы исследова-

ли и описывали подобные симптомы на разных примерах искусства особо страстного, неистового и экстатического. Перечитайте Арнольда Хаузера, а если любите погорячее – тогда Жоржа Батая.

Именно старшие живописцы, выходцы из настоящей академической школы дореволюционного образца, задавали тон в музее на Гоголевском. Оно и понятно: эти мастера умели писать, владели языком живописи, понимали сложный язык форм, в отличие от новобранцев АХРР, этих радостных гомункулюсов, пылко полюбивших своей неразвитой душой советские танки и самолеты, первые советские лица и тела, устроенные несложно и целесообразно. Д.Н. Кардовский, живописец лирических состояний и тихих улочек Переславля-Залесского, создатель иллюстраций к Чехову и Грибоедову, оказался замечательным историческим живописцем в своей крупной (более трех метров в ширину) станковой картине 1933 года «И.В. Сталин и члены Политбюро на маневрах».

Картину Кардовского увлекательно рассматривать. Художник создал целую постановку про Красную армию и советскую политику; из этого зрелища выглядывает не пролетарская низколобость, не классовое людоедство, а умная наблюдательность настоящего художника, тонкого режиссера и психолога. Скорее всего, картина писалась с искренним желанием понравиться новой власти. Но не любой ценой. В свои шестьдесят семь лет маэстро считал себя вправе создать сцену в том роде, в котором творили свои исторические картины Репин и Суриков. Получилась многослойная правда, с такими извивами и нюансами, которых наверху не ждали и не просили. Картину незамедлительно убрали с глаз долой, а потом сослали в башню. Художника, сколько известно, трепать не стали, он сам скоро умер.

Кардовский, как и его сверстники Корин и Нестеров, составляли особую группу «попутчиков» в системе соцреализма. Они были «деды», почти уже на дембеле, им многое прощали, а они сами немало себе позволяли. Молодняк, то есть живописцы первого советского призыва, были обучены своему ремеслу иногда хуже, иногда лучше, но их мысль о настоящем, их видение реальности были проще. Их искусство подкупает своей наивностью и надеждой на лучшее примерно так же, как подкупают нас картины американских «регионалистов» того же времени, с их чудесными фермерскими домиками и сараями, сухопарными хозяевами в опрятных передниках и уютными холмами Среднего Запада. Молодые советские художники оказались звончее и задорнее, чем американские, а тревог и социальных синдромов было поменьше. Простодушными улыбками светятся лица на картинах К. Вялова и

Кузьма Николаев. Прокладка железнодорожного пути в Магнитогорске
1930. Холст, масло





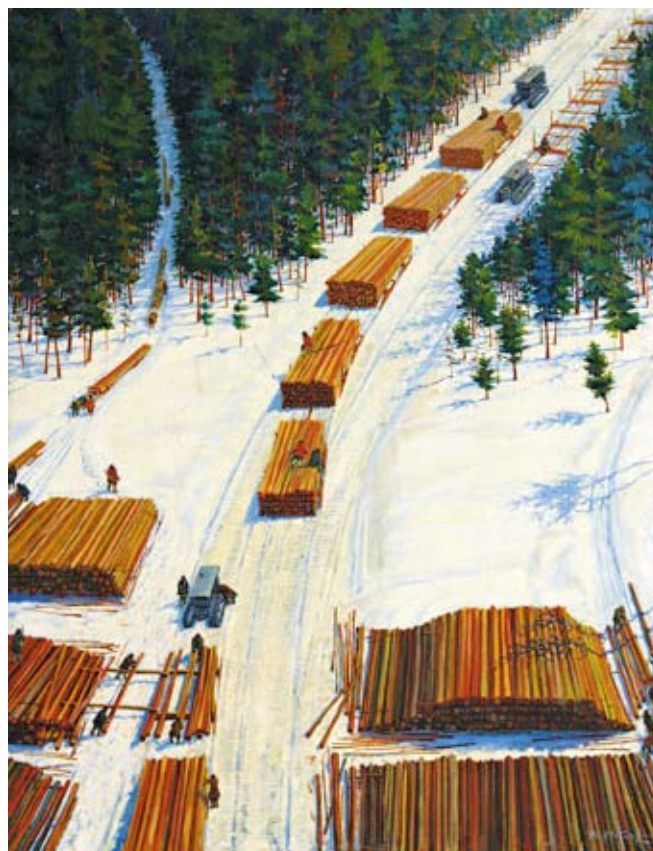
Василий Вуколов. Демонстрация на площади Урицкого. 1937. Холст, масло

Е. Зерновой, а небесные просторы «авиатора кисти» Б. Цветкова не менее впечатляют, нежели аналогичные прозрения Дейнеки. Молодые художники тридцатых радостно горланили свою песнь наивности и энтузиазма и не подозревали ничего о той судьбе, которая им была предназначена. (Речь идет, разумеется, о тех, кто с восторгом штурмовал «зияющие высоты» выставок и заказов. Другие, как Л. Зевин или А. Сидоренко, шли своим путем потаенных опытов, остатки которых сегодня изумляют нас своими неоцененными достижениями.)

В тридцатые годы было совсем немного картин, где идеологические миражи доходили до одурения, тошноты, рвоты. Эти физиологические ссылки правомерны лишь иногда по отношению к отдельным жанровым произведениям, где возникали образы не знающего меры изобилия и сюрреалистические нагромождения материальных благ и рождающего лона земли. Очевидно, образцовыми в своем роде останутся полеводчески-скотоводческие феерии, которые были устроены на первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Сама идея – вылепить из гипса, написать на стенах и разложить в натуре реальные окорока и залежи (куриных) яиц, горы масла и сыров, ландшафты из фруктов и овощей – была явно культовой, и в данном случае эти приношения на алтарь Великой Матери граничили с экстатическим самозабвением вакханалии. Говорят, что планировали даже водопад из молока и фонтан из вина, почти как в Риме эпохи роскошного упадка.

Станковая живопись реалистической складки по всем своим параметрам уступает тому «натуральному макетированию», о котором сегодня можно только догадываться, недоверчиво перечитывая реляции и воспоминания из времен советского язычества. Но особо отличилась О.Д. Яновская с ее картиной «Мастерская тортов». Пройти мимо этой

Борис Цветков. Погрузка леса. 1932. Холст, масло



сладостной композиции было невозможно, а долго смотреть на нее трудно: мерещился диабет. Эта симфония кремов и вафель, фруктов и желе-ных масс, глазурей и джемов, шоколадных, ореховых и прочих вкусовостей знаменательна среди прочего своей датой, которая приходится в точности на 1937–1939 годы. Великая Мать советской империи принимает подношения своих адептов. Безобидные розочки и коржики, башни из сладостей, панорамы пирожных, изнемогающие от собственной аппетитности выпечки и «наполеоны» указывают нам, внешним наблюдателям, на присутствие мифического рождающего лона, кормящего кого-то розовой, белой, желтоватой, податливой сладкой плотью.

Тридцатые годы ушли в прошлое вместе со своим простодушием, своими маршами и песнями, экстазами, небесными парадами и земными маневрами. Состояние общественной психеи решительно переломилось в сороковые годы, и послевоенное официальное искусство появилось на арене истории искусств с лицом совсем не лучезарным.

Прежде всего, усиливаются депрессивные симптомы. Возникают непроизвольные и совершенно неконтролируемые темы «зомби» и «клонирования». «Портрет В. Молотова» работы В. Ефанова (1947) изображает человека в черном, с восковым лицом, деревянными руками, на фоне Кремлевской стены с ее некрополем. То ли он совсем уже готов лечь туда, то ли вышел оттуда на время, чтобы размять косточки и прогуляться по Красной площади. Предоставляю читателю самому рассмотреть и проанализировать известный шедевр А. Герасимова «И. Сталин у гроба А. Жданова» (1948). В нем многие находили скрытые смыслы. Другие картины первых послевоенных лет также богаты возможностями интерпретации, но не радуют глаз энергетикой живописи, как это было в искусстве 1930-х годов. Теперь все больше появляется унылости, квелости, старательной манекенности. Как ни старались Д. Налбандян, М. Хмелько и другие, будто что-то надломилось в советском искусстве. Оно теперь непрерывно трубит и декламирует о своей великой победе, оно как бы торжествует, а мы смотрим на громадные полотна с мундирами и колоннами и не верим этим кличам, клонам и андроидам.

Занятно, не правда ли? Смешным и наивным мечтателям тридцатых годов, которые придумывали свои сны наяву, мы почти верим, то есть мы по крайней мере верим в то, что они не лицемерили, не врали. А второе поколение официальных художников было уже дру-

гое. Они, искушенные, лукавые, двоедушные, свое дело знают, писать умеют, а верить им нельзя.

Исключения и особые случаи возникали редко, тогда, когда контролирующие и направляющие инстанции не могли по тем или иным причинам унять экстаз победы и уложить патриотический восторг в русло нормы. Инстанции старались вовсю, но иной раз ничего не могли сделать. Удивительным экзотическим самоцветом в короне послевоенного искусства стал известный портрет маршала Жукова на коне, написанный В. Яковлевым в 1946 году.

Яковлев – не Вялов, не Самохвалов и даже не Яновская. Он знал, что делает, и владел средствами своего искусства. Он сознательно взял лучшего королевского коня из парадной галереи Веласкеса, добавил ему жару рубенсовских мифических скакунов, да еще и умножил этот результат на «Портрет князя Потоцкого» кисти Давида и конные ристалища Жерико. На великолепного, притом убедительного коня, который был бы впору Илье Муромцу, уселся коренастый вояка с лицом майора внутренних войск и шашкой на боку, словно отобранной у неудачника Ворошилова.

Мистический мститель в парадных чистеньких галифе с лампасами, явившийся в мир, чтобы потоптать конскими копытами грешное человечество, несется в небе над поверженным Берлином, и сверкающие трофейной ваксой сапоги вот-вот снесут Бранденбургские ворота. Где остановится (если остановится) всадник советского Апокалипсиса, пролетая сквозь дымно-огненные небеса, никому неизвестно. Сталинский проект подошел к своему крайнему пределу, его картина мира, его мифология развернула свои возможности, предсказанные Фрейдом и Юнгом. Художники сказали свою правду. Экстатический восторг (само)уничтожения нашел себе выражение. Насколько они сами стремились или сознательно пытались сказать эту правду – это вопрос особый, каждый раз деликатный и конкретный. Вышедшие из недр предыдущей эпохи мастера (как М. Нестеров, П. Корин, Д. Кардовский) были нейтральными наблюдателями мифостроения, другие – «вовлеченными наблюдателями», included observers, как С. Герасимов, А. Дейнека, Ю. Пименов. Потом история опять ринулась в опасный вираж, возникли другие мифы, другие синдромы и симптомы. Придет время, их тоже достанут из архива, и будет им тоже инвентаризация. О них тоже когда-нибудь поговорим.

Дмитрий Кардовский. И.В. Сталин и члены политбюро на маневрах. 1933. Холст, масло





Министерство культуры Российской Федерации,
Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина

Древнеегипетские памятники
и абстрактный рельеф из собрания ГМИИ
им. А.С. Пушкина и частных коллекций

ВОКРУГ РЕЛЬЕФА

28 мая – 29 августа 2010 года

Главное здание, Волхонка, 12

ИНФОРМАЦИОННЫЕ
ПАРТНЕРЫ:



ИТОГИ

ИНФОРМАЦИОННАЯ
ПОДДЕРЖКА:

ДИ ACADEMIA

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ
КОНСУЛЬТАНТ



ПОСТОЯННЫЙ ПАРТНЕР
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА



**к истории
социалистического
реализма в России**

МАРИЯ ЧЕГОДАЕВА



С конца 1950-х годов социалистический реализм утратил ту неограниченную власть, какой он пользовался при жизни Сталина; в течение 30 лет он воспринимался как не имеющий никакого художественного значения официоз, обслуживающий потребности КПСС, и в 1990-е скончался вместе с концом социализма в России. Казалось бы, эпоха соцреализма завершилась, и самый этот искусственно сконструированный термин можно вывести из научного употребления.

Однако в постсоветское время «сталинский» социалистический реализм стал вызывать и в России, и на Западе явно неадекватный его значению повышенный интерес. Его провозглашают «великим стилем», предлагая воспринимать портреты Сталина кисти А. Герасимова и Налбандяна как «идеальный образ человека XX века», приравнивая к творчеству Пикассо. Его экспонируют в Германии, именуя выставку «Фабрика мечты». К нему причисляют крупнейших русских художников советского времени, то клеймя их как «конформистов», то превознося как мастеров «хорошего социалистического реализма» в противовес «плохому». Было бы слишком долго излагать все концепции, предлагаемые и нашими, и зарубежными теоретиками в отношении этого, так научно и не определенного понятия. Видимо, следует еще раз, отрешившись от всех концепций, обратиться к реальной истории социалистического реализма, напомнить факты, казалось бы, всем известные, но почему-то то ли забытые, то ли для кого-то неудобные.

Начать, впрочем, придется все-таки с «концепции». Цитирую статью М. Лазарева, посвященную творчеству А. Дейнеки: «Известный исследователь современных культурных процессов Борис Гройс убедительно доказывает, что соцреализм есть во многом продолжение установок авангарда. Он основывался при этом на сравнении идеологических установок русского авангарда начала века и социалистического реализма. Различие, по мнению Гройса, заключается только в том, что соцреализм реализовал их, а у авангарда не было на это средств»¹.

Итак, русский авангард начала XX века. По мнению Гройса, и не только его одного, прямой предшественник соцреализма.

Нравится нам это или нет, но многие большие мастера русского искусства приняли Октябрьскую революцию и изъявили согласие сотрудничать с большевиками. В начале ноября 1917 года нарком просвещения Луначарский созвал в Смольном совещание писателей, художников, режиссеров по вопросу сотрудничества с советской властью. На совещание пришли Блок, Альтман, Маяковский, Мейерхольд, Штеренберг, Ваулин, Карев, Матвеев, Пунин, Чехонин, Ятманов.

Можно было бы ожидать, что большевики воспримут этот шаг навстречу лучшим представителей русской культуры с великой радостью; постараются максимально это использовать. Произошло нечто противоположное. Уже в 1919 году художники из отдела ИЗО начали активно отстраняться от художественного руководства, от преподавания, от оформления революционных праздников. «Постановление Исполкома Петроградского Совета от 11 апреля 1919 года о праздновании 1 Мая. Пересмотрев вопрос об организации празднования 1 Мая и ознакомившись с жалобами из районов на футуристическое засилие, наблюдавшееся на всех наших предыдущих празднествах, Исполком Петроградского Совета постановил: ни в коем случае не передавать организацию первомайского праздника в руки футуристов из Отдела изобразительных искусств. Президиум Петроградского Совета выбрал специальную комиссию, каковой поручено привлечь к делу профессиональные союзы и другие рабочие организации. Этой комиссии специально указано, что футуристов из секции изобразительных искусств не следует привлекать к работе. Исполнительный комитет Петроградского Совета совершенно согласен с теми рабочими, которые указывают на то, что футуристические крайности до сих пор только портили рабочие праздники»².

¹ Лазарев М. Борьба черного с белым. Александр Дейнека и его эпоха.



Александр Герасимов. Портрет И.В. Сталина. 1939. Холст, масло

Но гонения на футуризм инспирировались не рабочими. Травлю футуристов возглавляла и направляла старая художественная интеллигенция, активно враждебная футуризму, как в ту пору называли все левые течения. Пресса 1919–1920-х годов полна грубейших инсинуаций, оскорблений, буквально клокочущей злобы в адрес футуристов.

«Футуристы, кубисты и прочие новаторы ни в каком случае не являются предтечами “нового искусства”, – писал в 1921 году в статье «Чаемое упразднение искусства» известный искусствовед и критик Э. Голлербах. –...Ожидаются, конечно, самонадеянные новаторы, считающие, что они-то именно и прокладывают дорогу к грядущему свободному искусству... Неужели египтяне создавали барельефы в Мемфийской гробнице, эллины строили Парфенон... неужели Дюрер, Веласкес, Рембрандт, Рубенс и пр. существовали только для того, чтобы некто Т. (я не могу полностью написать этого имени – кажется, бумага истлела бы под пером) творил свои чудовищные контррельефы из осколков стекла, рожи с трамвайным билетом в придачу?»³

Приверженцы традиционного искусства делали все возможное, чтобы футуризм был запрещен, ограничен в правах, чтобы футуристов отстранили от руководящей роли в искусстве; писали клеветы, настраивали против новаторов партийных руководителей. Нарком просвещения Луначарский пытался защищать «своих» футуристов из отдела ИЗО: «Если нельзя говорить о футуризме в целом, как о пролетарском искусстве, то об отдельных художниках футуристического толка как о художниках, близких пролетариату, говорить можно. И мы видим уже, как молодое искусство завоевывает себе место в пролетарской идеологии»,⁴ – утверждал он. Но противники футуризма обрели сильнейшую поддержку на самом «верху»: их отрицательное отношение к футуризму полностью разделил и поддержал Ленин.

Ленин – Покровскому: «Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т.п. 1) Луначарский провел в коллегии (увы!) печатание “150 000 000” Маяковского. Нельзя ли это пресечь? Надо это пресечь. Условимся, чтобы не больше двух раз в год печатать этих футури-

стов и не более 1500 экземпляров. 2) Киселиса, который, говорят, художник-«реалист», Луначарский-де опять выжил, проводя-де футуристов, и прямо и косвенно. Нельзя ли найти надежных антифутуристов?»⁵

Реализацией требования Ленина «найти надежных антифутуристов» явилось учреждение в 1922 году Ассоциации художников революционной России. Пунин прямо утверждал: «Ахровское движение организовалось как антитеза «левому искусству» эпохи военного коммунизма»⁶. В своей декларации члены АХРР заявляли: «Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата. Установка: претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, документальную революционную действительность»⁷.

По своему «происхождению» АХРР был преобразованием Товарищества передвижных художественных выставок применительно к новому времени. Поддержанное властью запоздалое «передвижничество» подавало себя и подавалось «своими» критиками и искусствоведами как подлинно революционное, пролетарское, единственно нужное революционному народу изобразительное искусство.

Здесь следует обратить внимание на факт, имеющий непосредственное отношение к утверждениям Гройса. Если «идеологическими установками» искусства считать исключительно голые сюжеты и громкие декларации, игнорируя его художественные, образные, стилистические особенности, то, безусловно, можно утверждать, что и «левое», и «правое» русское искусство 1918–1920-х годов было проникнуто «идеями революции». В декларации АХРР возвещалось: «Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания»⁸.

Свои «художественные переживания» выявляли и футуристы. «Счастье революции – большое и дорогое чувство, редкое оттого, думаю, что в нем много человеческой стихии и оно редко. Этим счастьем мы жили после Октября, о нем всегда хочешь много и долго говорить»⁹, – возвращался памятью к первым дням Октября Пунин.

Мастера «русского авангарда начала века» искали для выражения своего ощущения революции новые изобразительные формы, воздействовали на зрителя на эмоциональном уровне – образно говоря, не литературными, а «музыкальными» средствами: силой звучания красок, «мажорными» и «минорными» перепадами тональных решений, нагнетанием и сломами ритмов.

Вильгельм Лукин. Уголь Кузбасса. 1938. Холст, масло



Реалистическая достоверность, присущая русскому передвижничеству XIX века, была для авангарда неприемлема.

«Фигура рабочего в героической позе с красным знаменем, да еще с соответствующей надписью – как это соблазнительно понятно для неграмотного в искусстве человека! И как жестоко нужно бороться с этой пагубной понятливостью!»¹⁰ – провозглашал Натан Альтман.

Именно этой «пагубной понятливостью» практически исчерпывалось искусство членов АХРР. Они игнорировали все живописные открытия нового времени: «актуальные» темы излагались старомодно-привычным языком со ставкой на узнаваемую «похожесть», доступную пониманию неподготовленных зрителей.

«Художественные переживания» футуристов гремели барабанным боем, пылали неукротимой страстью: «На улицы, футуристы, барабанишки и поэты! – во весь свой мощный голос призывал Маяковский.

«Художественные переживания» живописцев АХРРовского толка в их работах не отражались никак. Ничего более равнодушного, более далекого от «стихии революции», чем «Ударники новостроев Коломенского завода» Кацмана, «Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода» Бродского, «Заседание сельской ячейки» Чепцова и т.п., мы не найдем во всем русском искусстве первых десятилетий Октября.

Казалось бы, решительно никаких причин не было у советской власти отторгать футуристов, вести с ними борьбу, вплоть до увольнения с работы и уничтожения памятников. «Отторжение», как ни странно, шло не по «идеологической», а по чисто художественной линии, дело решали не сюжеты, не темы, а пластические приемы, степень условности или натуральности; мера обобщения, отвлеченности – или фотографической схожести.

В том же постановлении Исполкома Петроградского Совета, который требовал отстранения футуристов от оформления улиц к празднику 1 Мая 1919 года, говорилось: «Исполнительный комитет постановляет в трехдневный срок снять так называемый памятник Перовской, совершенно не отвечающий своему назначению»¹¹. Памятник Софье Перовской работы скульптора О. Гризелли открыли 29 декабря 1918 года. Ничего особенно футуристического в его работе не было. Можно усмотреть в скульптуре черты экспрессионизма; но почему памятник оказался «не соответствующим своему назначению» – понять трудно. Никаких сомнений в «революционной направленности» памятника возникнуть не могло. Тем не менее через три дня в газетах появилось сообщение: «Постановление Исполнительного Комитета Петроградского Совета о снятии памятника Софье Перовской на площади Восстания приведено в исполнение»¹².

Впервые, во всяком случае в русской истории, произведение искусства было «казнено» не по политическим и не по идеологическим, а по сугубо художественным мотивам.

Как объяснить этот феномен? Только ли непониманием «пролетариата» и личными вкусами советских вождей, большинство из которых были либо из рабочих, либо, как Ленин и Крупская, людьми старой закалки и «передвижнических» художественных вкусов? Для Голлербаха и других интеллигентов, приверженных к классическому искусству, действительно все сводилось к чисто художественным проблемам. С точки зрения Голлербаха, «Контр-

² Жизнь искусства. 1919, 11 апреля.

³ Голлербах Э. Чаемое упразднение искусства // Жизнь искусства. 1921. 9 – 14 августа.

⁴ Искусство коммуны. 1919. № 5, 5 января.

⁵ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 52. С. 179–180.

⁶ Пунин Н.Н. Общий характер выставки: каталог юбилейной выставки «Художники РСФСР за XV лет». М., 1932. С. 14 – 31.

⁷ Декларация АХРР. 1922 // Золотой век художественных объединений в России и в СССР. СПб., 1992. С. 24.

⁸ Декларация АХРР.

⁹ Пунин Н. В дни Красного Октября // Жизнь искусства, 1921, 8 ноября.

¹⁰ Искусство коммуны 1919. № 5, 5 января.



Алексей Кацублин. Лыжный рейд в Карелии. 1933. Холст, масло

рельефы» Татлина означали конец искусства, посягательство на великие идеалы, на все, чему он верил, что любил: на Парфенон, на Дюрера, Веласкеса, Рембрандта. Он страстно боролся за «свое» искусство с его, как он считал, злейшими врагами. Но могли ли подобные чувства владеть большевиками, вождями революции, лично Лениным? В 1919 году, когда власть большевиков висела на волоске, неужели у вождей мирового пролетариата не было более важных дел, чем вступать в художественное противостояние «старых» и «новых» форм искусства? Стоит задуматься, в чем была истинная причина активного неприятия большевиками нового искусства. Возможно, мы приблизимся к пониманию причин большевистских предпочтений и отторжений, если обратимся к еще одному детищу Луначарского – Пролеткульту, в первые годы революции игравшему значительную роль, а затем упраздненному приказом Ленина.

Вопрос о пролетарской культуре, о месте и роли интеллигенции в ее создании стоял на повестке дня как одна из первоочередных, важнейших проблем искусства. Футуристы считали пролетариями себя: «Пролетарское искусство – не «искусство для пролетариев» и не «искусство пролетариев», а искусство «художников-пролетариев». Художник-пролетарий отличается от художника-буржуа не тем, что творит для другого потребителя, и не тем, что происходит из другой социальной среды, а своим отношением к искусству. Художник-буржуа в тысячный раз повторяет шаблоны прошлого; художник-пролетарий всегда творит новое, ибо в этом его общественное предназначение»¹³.

У Пролеткульта утверждение пролетарской культуры носило исключительно классовый, вернее, «генетический» характер: в его основе лежало убеждение, что пролетарское происхождение само по себе способно обеспечить пролетарскому художнику всяческое превос-

ходство над «буржуазной», заведомо ошибающейся, подозрительной и чуждой пролетариату интеллигенцией. «Пролеткультовцы» понимали, что совсем обойтись без интеллигенции «пролетарская культура» не сможет – кому-то же надо учить рабочих грамоте. Но при этом лидеры Пролеткульта решительно отвергали «авантюризм в новых исканиях», требовали, «чтобы последние были социально возводимы из всех предпосылок, созданных до сих пор человечеством, а не простым отрицанием и разрушением до сих пор существующей культуры»¹⁴.

«Нам нужны новые Некрасовы и Кольцовы, а нам преподносят футуристов»¹⁵.

Казалось бы, установки Пролеткульта должны были на сто процентов устраивать большевиков. И отторжение футуризма, и ненависть к интеллигенции, и чисто вкусовая приверженность к старым формам искусства – все, вплоть до издевательства над Маяковским, совпадало со взглядами самого Ленина. К тому же Пролеткульт действительно многое делал для приобщения «пролетариата» к культуре, создавал студии, кружки, рабочие театры и пр. Тем не менее в 1920 году он был упразднен. Ленин писал: «Под видом «пролетарской культуры» А. Богдановым проводятся буржуазные и реакционные воззрения»¹⁶.

«Реакционные воззрения» Богданова не имели никакого отношения ни к борьбе с футуризмом, ни к гонениям на интеллигенцию. Дело было совсем в другом: для большевиков стали неприемлемы политические претензии Пролеткульта. «Для нас важно сплочение пролетарской интеллигенции, вышедшей из недр рабочего класса, ибо в ней залог пролетарской культуры... Ее естественным центром должен стать ЦК пролетарских просветительских организаций... Пролетариат для того и взял власть, чтобы и на просве-

¹³ Жизнь искусства. 1919. 11 апреля.

¹⁴ Там же.

щение наложить свою диктатуру классовых и социальных понятий». «Мы верим, что, выкинув знамя новой формы рабочего движения – самостоятельность строительства пролетарской культуры, он (пролетариат) объединит под этим знаменем творческие силы рабочих всего мира. Вот почему мы неколебимо верим, что скоро у нас, рабочих, будет НАШ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ!»¹⁷ На эффектно оформленном № 8 «Грядущего» – органа Пролеткульта вместо традиционного лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» стояло «Да здравствует всемирный Пролеткульт!».

В 1929 году А. Луначарский писал: «Ленин сразу... понял, что если ему (Пролеткульту) удастся... вылиться в политическую позицию, которая будет противопоставлять партию и государство узким цеховым интересам, – вместо миростроящей политики будет цеховая организация. Ленин говорил об этом, когда мне это еще не пришло в голову. Я еще в то время не понимал глубоко вредной тенденции пролеткультов»¹⁸.

Большевики не могли допустить даже малейших посягательств на их абсолютную власть.

Футуристы не претендовали ни на какую политическую власть, не помышляли о создании «всемирного футуризма» или чего-то подобного. С резким опровержением того, что футуристы якобы пытаются присвоить государственную власть, выступал Пунин. «Государственная мудрость – создать себе большинство. Мудрость революции – иметь свое меньшинство. Революционное меньшинство не для того принесло великие жертвы – свое вдохновение, свой труд... Октябрьской революции, чтобы поддерживать и насаждать какое-то государственное искусство. Мы, “футуристы”, мы, обладающие революционной мудростью, хотим иметь свое меньшинство и будем его иметь. С нами только те, кто предпочитает творчество всем благам мира»¹⁹.

Но идейная направленность и настроения «левых», да и не только «левых», а многих больших мастеров искусства эпохи революции,

были для большевиков неприемлемы и не менее опасны, чем притязания на власть Пролеткульта.

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию»,²⁰ – в первые дни Октябрьского переворота, 30 декабря 1917 – 6 января 1918, страстно призывал Блок. «Довольно колебаний, сомнений, политиканства! Пока революция не погибла, не погибнем мы – ее дети. А если погибнет она, лучше бы погибнуть вместе с нею»,²¹ – воскликнул Пунин. Мастера, откликнувшиеся на призыв Луначарского, готовы были принести великие жертвы – свое вдохновение, свой труд, свою жизнь революции, большевиков же считали равными себе – своими союзниками, соратниками в общем деле служения революции. Могли ли большевики и сам Ленин согласиться с подобными претензиями на «равенство» с собой кого бы то ни было, разделить с кем бы то ни было свои «права на революцию»? Никакие «союзники», «соратники», даже помощники им не требовались. Им был нужен пассивный, исполнительный «обслуживающий персонал», готовый добросовестно исполнять их директивы, удовлетворять их требования, доходчиво и понятно проводить в «массы» их пропагандистские установки. Такой идеальной «обслужкой» явилось давно уже выхолодившееся, потерявшее все свои старые демократические устои и превратившееся в верноподданный официоз передвижничества, торопливо переименовавшее себя в «искусство революционной России».

«Наша общественность возлагала и возлагает большие надежды на АХРР, – писала

¹³ Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918, №2.

¹⁴ Жизнь искусства. 1918. 31 декабря.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ленин В.И. Предисловие ко второму изданию «Материализма и эмпириокритицизма» // Ленин В.И. Собр. соч. Т. 18. С. 12.

¹⁷ Машуров А. Задачи пролетарской культуры // Грядущее. 1918. № 2. С. 10 – 11.

¹⁸ Луначарский А. Русская литература после Октября: доклад в Свердловском университете. 1929.

Михаил Хмелько. За великий русский народ. 1949. Холст, масло





Алексей Ситаро
Комсомолки завода «Светлана»
1934. Холст, масло

Альфред Эберлинг
Портрет Г.К. Орджоникидзе
1937. Холст, масло



Удальцова, – но что такое, по существу, реализм АХРР, как не перепев старых мотивов на новый лад? Самое опасное в АХРР – это готовность на любую тему дать энное количество аршин, и это восторгает критику, никто не берет на себя смелости сказать “халтура”²².

Но именно это угодливое равнодушие оказалось более всего приемлемым и безопасным для советской власти.

Великий Блок, великие «футуристы революции» – Татлин, Малевич, Кандинский, Шагал и другие – воспринимали катаклизмы, выпавшие на долю России, как события библейского масштаба, во много раз превосходящие сиюминутную борьбу партий, классов, претензий тех или иных политических групп на власть. Мир радикально, необратимо изменяется – должно так же радикально измениться и мироощущение, а значит и искусство – для «новаторов» это было аксиомой. Вся их жизнь была созиданием, «сотворением мира», смелым и свободным, взрывом такой творческой энергии, какой не знало ни одно «ортодоксальное» художественное течение тех лет.

Футуристы были вправе отождествлять себя с революцией. Они действительно совершили революцию – мировую революцию духа. О них можно было бы с полным правом сказать то, что сказал Б. Пастернак о В. Маяковском: «В Маяковском в большей степени, чем в целом ряде других талантливых людей, были заложены корни и зародыши будущего... Попросту он... уже обозначал будущее... Революция ему снилась раньше, чем она случилась. Революционность его – революционность саморожденная, совершенно особого, я даже не побоюсь сказать, индивидуалистического типа, которая способна соперничать с официально признанным каким-то типом»²³. «Саморожденная, индивидуалистического типа революционность»

больших художников не только «соперничала» – она была глубоко противоположна «официально признанному типу» и ни в коей мере не устраивала большевиков (как не устраивала и социал-националистов в Германии), была опасной для них, в корне неприемлемой. На протяжении всей советской истории большевики вели с ней непримиримую войну. Но если в XX веке осуществилась, победила революция, то только эта, обреченная, утопическая и все-таки восторжествовавшая во всем мире «революция духа» Кандинского и Малевича.

Социалистический реализм был прямым продолжением установок не авангарда, но целенаправленно, по прямым указаниям и при прямом содействии большевистской власти организованного «антиавангарда», по своей форме всецело обращенного в прошлое; по «идеологическому содержанию» ничем не отличающегося от официального салона XIX века, обслуживавшего вкусы и потребности высших слоев общества.

Единственное, в чем можно согласиться с Гройсом, – это в том, что соцреализм полностью реализовал свои «идеологические установки», тогда как воплотить «во всем своем – на наш взгляд, беспредельном объеме сущность наставшей эпохи Великой Духовности» – Кандинскому и его единомышленникам было не суждено.

Продолжение читайте в следующих номерах журнала

¹⁹ Пунин Н. Революционная мудрость // Искусство коммуны. 1919. № 6.

²⁰ Блок А. Интеллигенция и революция // Знамя труда, 1918, 19 января.

²¹ Пунин Н. Революционная мудрость.

²² Удальцова Н. Ответ на «Нашу анкету среди художников» // Удальцова Н. Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 69.

²³ Пастернак Б. Маяковский в моей жизни. Выступление на вечере в МГУ 12 апреля 1933 г.



Семен Файбисович. Капсель. Триптих. 1995. Холст, масло
Все работы: Courtesy Regina Gallery

ЖИЗНЬ ВНЕ МИФА

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ХУДОЖНИК СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

Московский музей современного искусства и галерея «Риджина» представили в Государственном музее современного искусства РАХ (Гоголевский бульвар, 10) масштабную выставку Семена Файбисовича, охватывающую два последних периода творчества художника: живописный проект «Очевидность» первой половины 90-х годов прошлого века и цикл «Разгуляй», созданный недавно, когда художник вернулся к живописи после двенадцатилетнего перерыва.

ДИ. В «Предложном падеже» Елена Селина называет вас самым интеллектуальным представителем живописного фотореализма Москвы и говорит о ваших произведениях как о классике русской актуальной живописи. А что значит актуальная живопись?

Семен Файбисович. Вопрос заводит в дебри, поскольку каждый понимает это по-своему. Тем более то, что я делаю последние годы, формально не только живопись. Это многоэтапная технология, при которой собственно живопись возникает на заключительном этапе. То есть одна часть этого продукта – чистая живопись, другая – игра в живопись средствами современных технологий. По-моему, это актуально, и это живопись. Но кому-то может показаться иначе.

ДИ. Вы называли себя фигурой *non grata*. Сейчас ситуация изменилась?

Семен Файбисович. Ситуация стала более плюралистичной. Прежде все было однозначно: вся власть у референтной группы апологетов концептуализма и соц-арта, для которых все прочее – не искусство, а ретроградство. Меня, собственно, и обозвали фотореалистом, чтобы выбросить из контекста актуального искусства и записать в провинциальные подражатели классического американского фотореализма. И это приклеилось так, что невозможно отдрать. При том, что, скажем, тот же проект «Очевидность», показанный на выставке, – о том, что в принципе не фиксируется фотоспособом. С ярлыками трудно бороться, тем более с этой референтной группой, но сегодня у нее уже нет всей полноты власти.

ДИ. Но вы не вписывались не только в «актуальное искусство», прежде находившееся в андеграунде, но и в «официальное». Тяжело одному. Не пытались куда-то встроиться? Найти единомышленников?

Семен Файбисович. Нет, такого желания – встроиться – у меня никогда не было. Во-первых, я по натуре одиночка. Во-вторых, моя стихия – принимать вызовы, а что может быть круче вызова быть одному в поле вои-

ном? Может, жизнь так воспитала, может, родители, с которыми я сражался все детство и молодость, – но я боец, это факт. Хотя на тему «встроиться» бывали забавные случаи. Однажды приятельница уговорила пойти с ней за компанию на отборочную комиссию молодежной выставки. Это был 1984 год. Я понес триптих «Одуванчики». Дело происходило в Манеже, поэтому мы могли видеть, как работает комиссия. Они все обсуждали, а в спорных случаях голосовали. Когда дошло до меня, наступило гробовое молчание. До этого все так бойко говорили, а тут – тишина. Решили голосовать по отдельности каждую часть триптиха. Прошла последняя – при равенстве голосов за и против. А потом в их многотиражке я прочел, что она оказалась на всей огромной выставке на третьем или четвертом месте по популярности среди зрителей. В результате меня за эту третью часть триптиха прямо с выставки приняли в молодежную секцию, даже не спросив, хочу ли. Очевидно, были уверены, что попасть туда ну просто моя мечта. Я там пробыл девять месяцев и выбыл по возрасту. А что касается единомышленников, то примерно в то же время познакомился с Эриком Булатовым и Олегом Васильевым. И мы подружались.

ДИ. Вы сказали, что у вас были сложности во взаимоотношениях с родителями.

Семен Файбисович. Я просто был неправильный – типичная белая ворона. Мой старший брат – вот он правильный, а я – нет. Все делал не так...

ДИ. И даже рисовали?

Семен Файбисович. Конечно! Но тут все же надо отдать им должное. Мне повезло в возрасте восьми лет нарисовать своего брата с явным портретным сходством. Прояви я художественную одаренность любым иным способом, родители бы ее просто не заметили. А тут удивились и решили отдать меня учиться: «Если у ребенка есть способности – их надо развивать». Пошли в Краснопресненскую художественную школу узнавать, какие там экзамены. Им объяснили, что будет экзамен по живописи и надо прийти с акварельными красками. А я до этого никогда красками не работал, только карандашами. Но надо так надо, и в ближайших канцтоварах мама купила какие-то красочки и кисточку вроде для клея. Но мне ни то ни другое до экзамена не дали, чтобы я одно не испортил, другое не потратил. Так что я на экзамене первый раз в жизни писал красками. Что я там натворил –

Отдохновение. Из цикла «На остановке». 2009. Холст, смешанная техника, масло





Открытие выставки

опустим. Получил за это тройку, но почему-то был принят. На первом занятии поставили натюрморт. И вот я мажу, стараюсь, а директор школы, которая вела наш класс, Наталья Викторовна, подходит сзади, охает и спрашивает: ты что, милок, первый раз в жизни кисти в руки взял? Я, честный человек, говорю: нет, второй, и она отправила меня все смывать. Впрочем, обзаведясь нормальными красками и кистями, я быстро выучился все делать ловко и потом радовал учителей.

ДИ. Однако поступили вы не в художественный институт, а в архитектурный.

Семен Файбисович. С одной стороны, у меня в художественной школе случился кризис. В девятом классе преподаватель сказал: «Ладно, с натурой мы разобрались. Ты уже все умеешь: рисунок, живопись, пейзаж, натюрморт... Начинай делать картину». Я растерялся, потому что не понимал, что значит делать

картину? А я что делаю? Стал наблюдать, как другие, которым объяснили, как делать картину, придумывали тему, потом делали много набросков, потом на их основе что-то такое вымученно компоновали. Меня охватила тоска, и пропало желание всем таким заниматься, я бросил школу. С другой стороны, родители – папа был майором железнодорожных войск, а мама преподавала физику в вечерней школе – категорически возражали против того, чтобы их сын стал художником, «богемой» в их представлении: «Получи нормальную профессию, а потом занимайся, чем хочешь». Так что архитектурный институт возник как компромисс. И надо сказать, я с большим удовольствием отдался архитектуре. Было интересно, получалось, и, главное, пришло понимание того, что такое вообще творение – как процесс и как результат, но когда вышел из института, понял, что в советской архитектуре мне делать нечего: никаких

шансов реализоваться на уровне, мало-мальски адекватном потенциальным и амбициям. И я начал с нуля самостоятельные художественные занятия. Сначала была графика – тушь-перо в основном. Но постепенно чернотелые сюжеты начали самопроизвольно «окрашиваться»: делаешь графику, а видишь живопись. Вот и пришлось, когда стало невмоготу, идти в атаку на масляную живопись, которой нигде не учили. Пошел и понял, что это то, чем мне хочется заниматься, во что я готов вложиться, потому что есть что сказать и есть возможность реализоваться по собственному максимуму, то есть отвечать перед собой за результат.

ДИ. Да, но в середине девяностых годов вы оставили живопись и занялись литературой. Якобы потому, что там было больше свободы.

Семен Файбисович. Да. Там тогда так и было. Для меня свобода – как воздух: я могу обитать только там, где она есть, а к середине девяностых в пространстве арта дышать стало совсем нечем. Все, что я делал в живописи, либо игнорировали, либо подвергали жесткой, некорректной критике. Выставляться нигде, продать ничего невозможно, и не на что жить. Придушили, можно сказать, причем ругали за вещи, за которые теперь платят какие-то немислимые деньги. Сейчас смешно, а тогда не до смеха было, но литературой я занялся еще в конце восьмидесятых – параллельно с живописью.

ДИ. А до этого были какие-то пробы пера?

Семен Файбисович. Да, пробовал писать прозу еще в институте. Там творческая была компания – кто-то поэт, кто-то цветомузы-

Вид экспозиции



Два веселых бомжа
2008
Холст, масло, смешанная техника

Тапочки
1993
Холст, масло



кой занимается, кто-то живописью. Мне казалось, они такие тонкие, духовные, а я тупой дикарь с окраины, но надо же как-то соответствовать, чтобы не показали на дверь. Ну и просто потянуло «артикулировать». Мы ездили в экспедиции по Северу, там много всего интересного происходило, я и начал писать про это рассказы. Так что после окончания института пришлось выбирать – литература или изо («пришлось», потому что в архитектурную контору все равно ходить надо). Все решил один миг. Я тогда жил с родителями на окраине. У нас был огород. Стояла осень. Как-то я вышел из дома и увидел, что молодой клен после дождя уронил разом все свои большие цветастые листья на мокрую перекопанную землю. Словом, меня шибануло, и я задал себе

вопрос: каким языком – русским или пластическим – я полнее смогу передать ощущения от увиденного? И выбрал пластический. А лет через пятнадцать начался русский бум, я оказался одним из его героев, и вице-президент «Дойче банка» попросил написать развернутую автобиографию – она им была нужна для чего-то. Я сел писать, и что-то во мне зашевелилось: понял, что пишу не биографию, а прозу. Тогда же быстро меняющаяся жизнь стала подкидывать массу забавных историй. Я «травил» их друзьям-литераторам, и в какой-то момент они чуть не хором стали настаивать: записывай. Вот так я в эту воду вошел. А у каждого процесса есть своя внутренняя логика: коль ты в него включился, она начинает тобой рулить. Первая большая вещь, которую я написал, – «Дядя Адик». Сел

осенью девяносто пятого писать рассказ про своего американского дядюшку, а вышла повесть. Я так увлекся, что, когда закончил, возвращаться в арт не захотелось: тоскливо было возвращаться. Тем более литература, включая публицистику-эссеистику, хоть какие доходы давала, а живопись – одни расходы, и немалые. И пару лет я занимался только литературой, но деньги все равно кончились, ушла жена... Короче, все рухнуло.

ДИ. И вы написали предельно откровенный автобиографичный, многих возмущивший роман «История болезни».

Семен Файбисович. Меня всякие суицидальные настроения и видения захлестывали. Не понимал, как теперь жить. Для чего? И постепенно дошло, что смогу выжить, только истор-



Илюша и солнце. Диптих. 1991. Холст, масло

гнув все из себя. Причем таким образом, чтобы крик, истошный вопль обрел адекватную художественную форму – только это оправдывало затею в моих собственных глазах. Вот и написал роман-катастрофу. Он же роман о любви. И стал потихоньку возвращаться к жизни.

ДИ. *В литературе подобные явления не так редки, когда фрагменты биографии автора переплавляются в произведения. В живописи вы более свободны от самого себя?*

Семен Файбисович. Безусловно. Хотя и здесь, естественно, любое высказывание – мое личное. Но нет такой потребности в себе копаться. Тут мне куда интересней мир, который вокруг меня.

ДИ. *Итак, вы стали известным эссеистом, публиковались в модных тогда изданиях, ваш скандально откровенный роман «История болезни» активно обсуждался и вошел в шорт-лист премии Андрея Белого в 2002 году. Другие книги выходили, а вы вдруг взяли и ушли из этого пространства. Свобода закончилась? Или были и другие причины?*

Семен Файбисович. С текстами случилась та же история, что до того с живописью: сошла на нет всякая востребованность. Кончились девяностые годы, наступили новые времена... Свобода сначала стала корпоративной, а потом вообще приказала долго жить.

Неангажированное высказывание, независимое мнение перестало быть интересно – не читателей имею в виду, а издателей. На меня сперва как на публициста спрос исчез, а потом и прозу перестали печатать. Какой-то дурной сон. Сначала придушили в живописи – я выскочил в литературу. Теперь и здесь придушили. Правда, тем временем реанимировался интерес к живописи.

В начале 2000-х несколько выдохлась мировая мода на концептуализм, власть кураторов маленько ослабла, и вновь возник спрос на качественный товарный продукт. Живопись перестала считаться архаичным и вообще позорным занятием. И меня все стали уговаривать: возвращайся. А куда? Я уже другой, жизнь другая. И я продолжал заниматься, чем занимался: фото, видео, инсталляции, литература в разных формах.

В 2005 году Агей Томеш придумал проект «Актуальная мобилография». Отобрали дюжину художников, в которую и я попал, раздали мобильники и сказали: снимайте что хотите, а мы потом все растянем в большой размер и напечатаем. Так я впервые взял в руки мобильник и еще долго пользовался им исключительно как фотоаппаратом. И в этом качестве он мне страшно понравился. Там было всего 0,6 мегапикселя, он не мог сделать нормальную фотку – «как положено», – и это обрекало его на творчество, на создание самобытной версии реальности – и она меня возбуждала. Но когда все подвергли гиперувеличению и распечатали, я скис: на принтах было совсем не

то, исчезла та светоносная потенция, которую я ощущал на крохотном экранчике. Но решил не отступать. Продолжил снимать и начал на старости лет осваивать photoshop, надеясь найти в нем ресурсы активизации тех потенций, что чудились мне в исходном имидже. И надежды стали потихонечку сбываться. Но все же чего-то не хватало – и тут-то внутренний голос и стал все настойчивей нашептывать: «Возьми кисти!» Вот так в общих чертах возникла идея вернуться к живописи.

А параллельно я написал прозу, которую опять никто не стал печатать. Такая энциклопедия неловкости. Так и называется – «Неловко». Речь о вещах, понятное дело, неприличных: о том, что у всех на уме, но ни у кого на языке.

ДИ. *«Вещи, о которых не...»*

Семен Файбисович. Типа того. Но в данном случае независимо от того, взял кто – не взял, я ощутил, что период автобиографической прозы, который длился с восемьдесят восьмого года, закончился. Финита. Мне, правда, тут же приснилась фабула романа-утопии. Но это был очередной вызов, потому что надо все придумывать, писать фикшн и делать бестселлер, и, следовательно, речь о какой-то совсем другой – новой жизни в литературе. Так я второй раз оказался перед выбором: возвращение в арт или другая литература? И опять выбрал арт. На сей раз сыграло роль то, что здесь начались какие-то шевеления: возобновился какой-никакой спрос, а я, пока ходил в «мертвых художниках», стал «живым класси-

ком». Кто бы что ни говорил, востребованность нужна любому творцу, уж поверьте. Кто утверждает: «Я работаю для себя», – тот прав лишь отчасти либо лукавит.

Но главное, я почувствовал, что окружающая реальность опять испускает гипнотические эманации – «приковывает внимание», как в прежние времена. В девяностые, когда гипноз советской реальности закончился, возникло ощущение, что смотреть больше не на что, вот я и начал тогда в проекте «Очевидность» смотреть на то, как я смотрю. А тут, похоже, оформилась новая эпоха, и пора браться за ее портрет. Только если в восьмидесятые главным для меня был вопрос «на что мы смотрим?», а потом «как смотрим?», то теперь оба вопроса встали одновременно.

С той разницей, что в девяностые исследовались оптико-физиологические промежуточные слои, через которые мы, часто не замечая их, прозреваем мир, а теперь задействованы в основном фильтры социокультурные: эти самые имиджи мобильных и fotoshop, кото-

рые формируют новую оптику, шизоидная рассыпчатость сознания, которой мы обязаны постмодерну... Словом, оказалось достаточно стимулов к возвращению, но потребовалось больше года, чтобы отработать «технологическую цепочку» – довести идею «новой живописи» до реализации, так что к станку я встал в начале лета 2007-го. Признаюсь, мне было страшно. Я же двенадцать лет принципиально не брал в руки кисти и был уверен, что навыки утеряны. Но был готов снова пройти этот путь – опять их приобрести: уж больно хотелось получить результат. Однако на первом же сеансе оказалось, что руки все помнят. Это потрясающее ощущение и очевидный подарок судьбы. Грех было не ответить на него ударным трудом.

ДИ. Вы говорите, что теперь есть на что смотреть. А разве таких персонажей, как в серии «Разгуляй», раньше не было?

Семен Файбисович. При советской власти не было. Потом, в перестройку, вы правы,

появились нищие, а позже и бомжи. Но, с одной стороны, тогда я их не воспринимал как «знаки» времени, а с другой – надо иметь в виду, что я этот портрет эпохи разворачиваю поэтапно. Цикл «Разгуляй» – всего лишь один из задуманных. Первый назывался «Троллейбус», там другие персонажи. И главная тема – одиночество в толпе. А героями почему-то оказались женщины. Теперь новый поворот: что видит человек, когда выходит из дома?

ДИ. Бомжей?

Семен Файбисович. Этих людей больше, чем кажется. Просто мы на них не обращаем внимания, а это как раз моя стихия: смотреть на то, на что смотрят все, и видеть то, чего другие не видят. Следующий цикл будет «Опять метро» – решил вернуться к теме, которая занимала меня четверть века назад, и посмотреть, что случилось с метро. Я к тому, что не стоит зацикливаться на одной серии: дескать, художник так видит Россию, Москву.



Осенний поцелуй
Из цикла «Разгуляй»
2009
Холст, масло, смешанная техника

Инвалид
Из цикла «Разгуляй»
2009
Холст, масло, смешанная техника



ДИ. А гламур и глянец видите?

Семен Файбисович. Еще бы. Гламур – как раз один из тех социокультурных фильтров, через которые время, скажем так, предлагает нам смотреть на мир. И дело не в том, что он противен людям с развитым эстетическим чувством, он – мощное социальное оружие опошления и оболванивания; заполнив СМИ, «голубой экран», он браво исполняет функции соцреализма в деле подмены реальных проблем глянцевыми; реальной жизни – ее гляцевыми версиями.

ДИ. Прав был Ортега-и-Гассет, когда утверждал, что человек избегает реальности. А он должен к чему-то стремиться. И когда все утопии рухнули, точнее, все большие идеи выявили свою утопичность, гламур представил один из вариантов современной мифологии.

Семен Файбисович. По мне, самое время отказаться от навязываемых мифов как способов «одухотворять» бытование. Надо понимать, что всякая мифология по своей природе авторитарна, если не тоталитарна. Вопреки распространенному мнению далеко не все хотят жить внутри мифа, но, вброшенный в социум, он всегда стремится к экспансии и требует единомыслия – в этом его угроза. Мне для ощущения полноты жизни миф не нужен. Я реалист, и меня достаточно реальности как таковой. В этой

стране всегда морочили мифами голову себе и другим, и считалось, что так и должно быть, что без них нельзя. А на самом деле – это всего лишь самый простой способ создать дешевую иллюзию «наполненного» существования.

Хорошо, оставим в покое миф «вообще». Речь о конкретной ситуации, когда чуть ли не единственным наполнением «нового мифа» становятся глянец, мишура, суррогат. Получается, нам бы хоть какой мифчик, лишь бы не жить своей головой, не смотреть на мир своими глазами. Почему, скажите на милость, достойное существование – недостаточный ориентир в человеческой жизни? Если один миф рухнул, оказался несостоятельным, почему тут же надо создать еще один, еще более несостоятельный? Стержнем и главным идейным наполнением нашей культуры начиная с девятнадцатого века была борьба духовности с пошлостью. Не на жизнь, а на смерть шла борьба весь позапрошлый и прошлый век. И чем все закончилось? Тем, что духовность и пошлость сегодня неразделимы и практически неразличимы: фактически это одно и то же.

Вместо ожидаемого торжества духовности над пошлостью мы получили их тождество, то есть полную и окончательную победу пошлости, в том числе в виде того же гламура. Если называть вещи своими именами, у нас на глазах случился коллапс русской куль-

туры – в тех формах и содержаниях, в которых она сама себя осознавала и репрезентировала; «дал дуба» последний культурный миф. Но это совсем не значит, что кончилась культура. Это значит, что надо учиться существовать на каких-то иных основаниях – вне пресловутого противоборства. И я давно и последовательно стараюсь существовать именно так.

ДИ. А как вы относитесь к протестному искусству?

Семен Файбисович. Когда начинают протестовать люди, лишенные внутренней свободы и самоуважения, меня от них тошнит так же, как от тех, против кого-чего они протестуют. Еще в далекие застойные времена меня занесло в диссидентскую среду: к тем, кто «боролся с системой». Там были очень разные люди, в том числе вполне достойные, но меня поразило, насколько «в совокупности» они похожи на тех, с кем борются. Выходило, что это два конца одной палки – и мне не захотелось вместе с ними бороться. И я налег на живопись, решив, что из этой ситуации возможен только индивидуальный, личный выход, что живопись и есть моя борьба. Я к тому, что нас все время норовят вовлечь в глобальные противоборства, но даже когда действительно есть с чем бороться, слишком велика и реальна угроза уподобиться оппоненту. Чтобы ее избежать, надо заниматься своим делом, проживать собственную жизнь. Чем не способ существования? Почему надо бегать в каких-то командах?

ДИ. Короче, вы не командный игрок.

Семен Файбисович. Категорически. Это серьезно осложняет жизнь, зато дает необходимое мне чувство свободы.

ДИ. Допускаете, что однажды вернетесь в литературу?

Семен Файбисович. Кто знает. Я не сочиняю свою судьбу.

ДИ. А от чего вы больше получаете удовольствия – от занятий живописью или литературой?

Семен Файбисович. Кайфа – чистого удовольствия – больше от литературных занятий: они не так утомительны физически и эмоционально, не так опустошают.

ДИ. Значит, вернетесь.

Семен Файбисович. Не значит. Но был бы не против.

Отражения. Из цикла «На остановке». 2008. Холст, масло, смешанная техника



Беседу вела Лия Адашевская



ТИМОФЕЙ ПАРЦИКОВ «SUSPENSE / САСПЕНС»

Партнёры проекта:



При поддержке:



2 – 27 ИЮНЯ

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ПЕТРОВКА, 25





ВИЗУАЛЬНЫЙ
диалог
айзенштата

ЛЮДМИЛА МАШАНСКАЯ

visual
dialogue
of aizenshtat

LUDMILA MASHANSKAYA

Александр Айзенштат. Игрушечный человек. Серия «Игрушки». 2009

АЛЕКСАНДР АЙЗЕНШТАТ, чья выставка прошла в начале 2010 года в Московском музее современного искусства (галерея «Зураб»), следует живописной традиции XX века. Выработав неповторимый стиль, мастер дает корректные отсылки к творческим поискам предшественников. Это напоминает ведение диалога, растянутого во времени.

То, что делает Айзенштат, нельзя назвать цитированием или заимствованием, это тонкость понимания структуры творчества другого художника, интеллектуально-визуальная перекличка на интуитивном, внутреннем уровне.

Неожиданным развитием темы «Едоков картофеля» Ван Гога являются натюрморты художника, в которых «едоки» остаются за кадром, а печальный диалог вместо людей ведут предметы, одушевленные художником. Вещи как продолжение их обладателей, трапеза как символ общения. Для живописной манеры Айзенштата характерно использование цвета для передачи оттенков настроения и тонкостей психологического состояния людей. Пятна цвета, часто ограниченные контрастным контуром, являются важной составляющей эмоционального-смыслового наполнения картины. Художник использует обратную перспективу, благодаря чему изображаемые предметы получают дополнительную весомость и значимость в пространстве картины. Обратная перспектива, равно как и монохромность колорита, призваны максимально сконцентрировать внимание зрителя на идее картины, подчеркнуть ее символический подтекст.

Будучи коренным москвичом, Айзенштат очень тонко подметил тревогу московских пейзажей, глубину и спокойствие вечерних окон («Вот опять окно, где опять не спят...»), суетливость и отстраненность московских прохожих. Страхи московской жизни, что «под перчаткой не хватит тепла», воспоминания о переулочках, что «коптили керосинкой», странная особенность Москвы обманывать своими размерами – «то сжиматься, как воробей, то расти, как воздушный пирог», – и тема отчаянного одиночества в большом городе – все это в московских картинах Айзенштата. А еще у Москвы есть дача – место, где Москва набирается сил, высыпается, отдыхает от самой себя, приезжая туда поздним влажным вечером и, влекомая ярко освещенными крылечками теплых домов, бредет по тихим улочкам вдоль заборов, покупая кислые северные фрукты и осыпающиеся люпины у соседских старух. А дома – стол под абажуром, комары вокруг стола, на столе разномастный букет в старой вазе, чай с булками и счастье.

В картинах Айзенштата история многих московских семей, в прошлом у которых кумуналки – «московское злое жилье», эдакое вынужденное коммунальное братство, житье под чужим взглядом, такая нищая и такая горько-счастливая жизнь. И коммунальная кухня – как квинтэссенция, как средоточие этой жизни. Нехитрая снедь на столе: возле примуса хлеб, селедка и картошка – юность наших родителей, старость наших бабушек. Как символ этой жизни – двери коммунальных квартир: таким-то звонить три звонка, таким-то – четыре...

Нашла интересное отражение в творчестве художника и тема метро, которое воспринимается как символ некоей паутины человеческих судеб, их переплетения, встреч и потерь в лабиринте большого города.

Художнику города интересны не туристической свежей картинкой, а напряженной внутренней жизнью. Современная Москва Айзенштата – чередование скоростей и пауз, ритмические рисунки его московских картин разнятся – напряженность бегущего в огнях вечера сменяется спокойствием ночи. Москва Айзенштата – город фонарей, летящего электрического света, ждущих окон. Вообще Айзенштат – живописец московской ночи. Город действи-

IN HIS work, Alexander Aizenshtat follows painting traditions of the twentieth century. He created his own unique style; he masterfully gives the correct reference to the creative approaches of his predecessors. This is reminiscent of dialogue, extended in time.

What Aizenshtat is doing cannot be called quote or borrowing; it is subtle understanding of the structure of creativity of another artist, an intellectual and a visual summary on the intuitive and internal level.

As a born Muscovite Aizenshtat managed to capture subtleties of disturbing scenery of Moscow, deepness and complacency of evening windows (“Here is another window, where they do not sleep again...”), fussiness and estrangement of Moscow passersby. Concerns of Moscow everyday life, the fear that “in the glove is not enough heat”, memories of the side-lanes where it “smelled of kerosene”, a strange feature of Moscow to deceive by its size – “once to contract as a sparrow, then grow as air cake”, and the constant theme of desperate loneliness in a big city – all this one can easily find in the Moscow sceneries of Aizenshtat. His Moscow is city of street-lamps, of flying electric light and waiting windows. Movement and speed are the signs of Moscow; static doesn't belong here. The ability to feel the present times, to catch the nuances of the accelerated life, leaving a luminous trail on a film, in conjunction with retrospective vision – all this gives a sense of perfection and completeness to the paintings of Alexander Aizenshtat.

В исправительной колонии. Серия «Кафка». 2007





Шакалы и арабы
Серия «Кафка»
2006

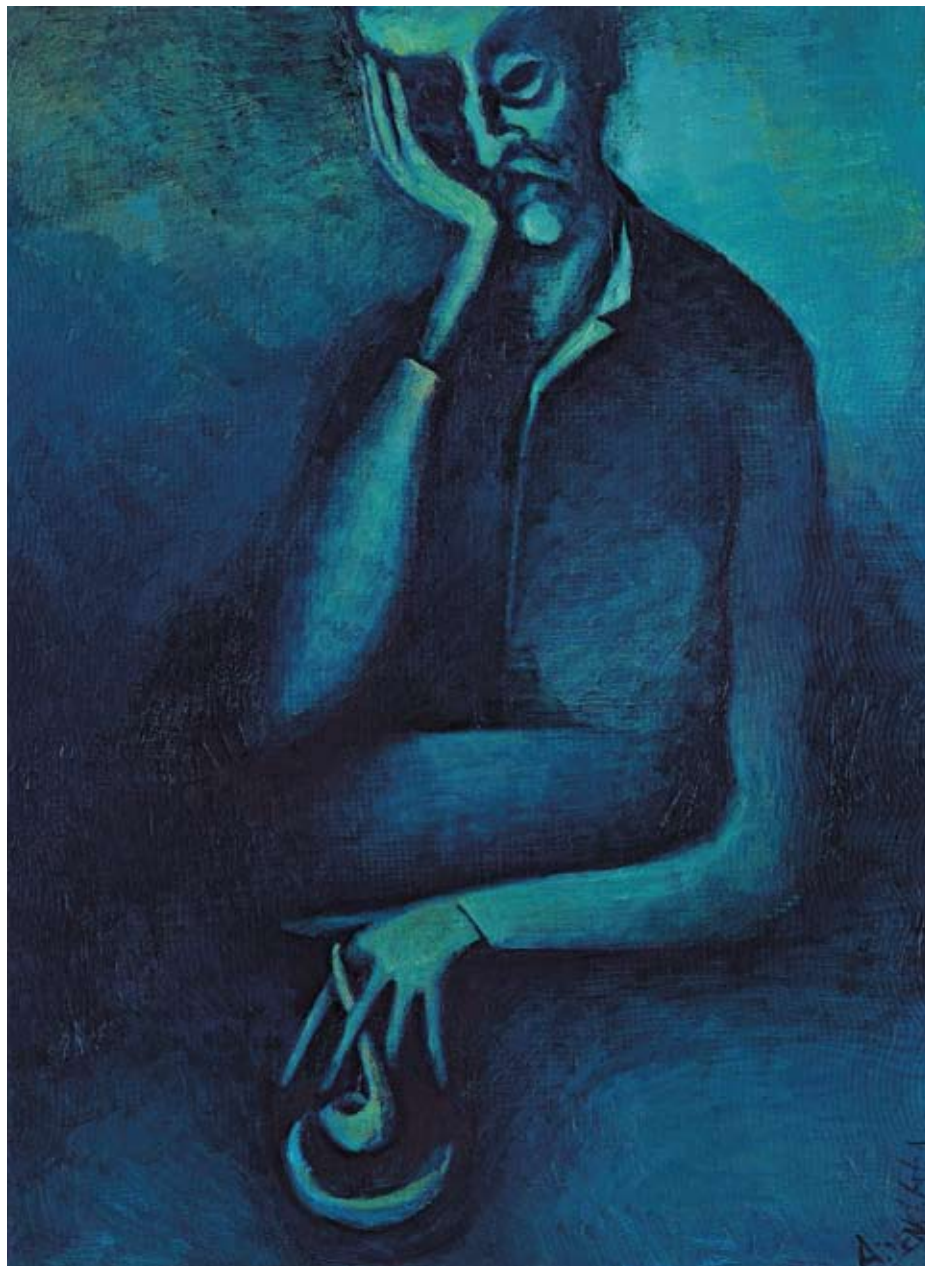
В полете
2009

тельно большую часть времени проводит в сумерках осени, в ранних весенних вечерах и долгой зимней темноте. Умение чувствовать современность, улавливать нюансы все убыстряющейся жизни, оставляющей светящийся след на киноплёнке, в комплексе с ретроспективным видением дает ощущение законченности, полноты картины.

Британский режиссер-экспериментатор Майк Фиггис в новелле «О времени 2» («About Time 2») из знаменитого цикла кинематографических миниатюр «На десять минут старше» прибегнул к приему дробления экранного пространства на квадраты. В пространствах полиэкрана, поделенного на четыре квадрата, он предлагал зрителю увидеть параллельное развитие нескольких сюжетов, отдаленно связанных друг с другом посредством общего персонажа. Использование в живописи этого кинематографического способа деления поверхности картины на множественные квадраты-кадры с разным смысловым наполнением позволяет Александру Айзенштату усилить впечатление, расставить акценты в визуальном повествовании, превращая пространство картины в сложную мозаику тем, объединенных общим смыслом (цикл «Квадратики»).

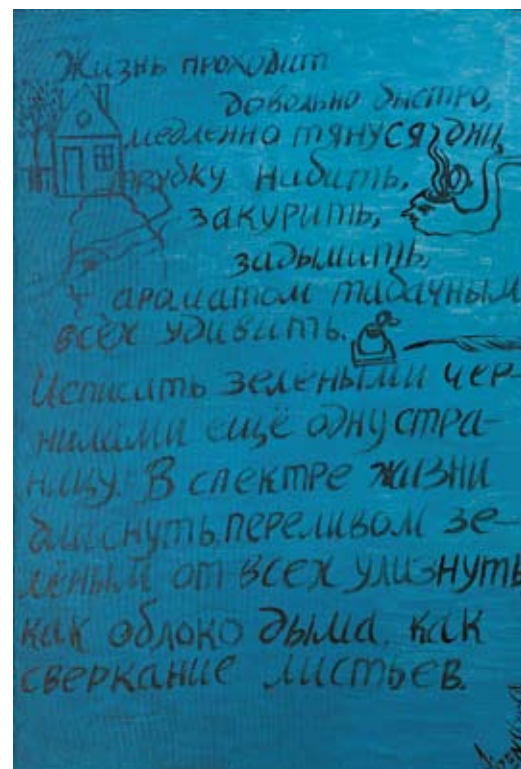
Квадратики могут ассоциироваться с кадрами киносъемки, смонтированными в одно целое, – неожиданный взгляд на привычные вещи.

Синтез в искусстве дает неограниченные возможности тем, кто способен одновременно несколькими выразительными средствами создавать объем в плоскостном мире живописи. Таковы «звучащие» картины Айзенштата. По словам историка культуры Юрия Лотмана, «на протяжении всей истории человечества, как бы далеко мы ни углублялись, мы находим два независимых и равноправных культурных знака: слово и рисунок. Из материала условных знаков поэт создает текст, который является знаком изобразительным. Тяготение графики и живописи к повествованию составляет одну из самых парадоксальных и одновременно постоянно действующих тенденций изобразительных искусств. Не механическое соединение двух типов знаков, а синтез, вырастающий из драматического конфликта, из почти безнадежных, но никогда не прекращающихся попыток добиться новых средств выразительности, употребляя знаковые системы, казалось бы, вопреки их самым основным свойствам, порождает разноо-



Дедушка
2009

Спектр жизни
2009



бразные формы изобразительного повествования» (Юрий Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики).

Случай Айзенштата особый. Графически включенные в пространство картины стихи художника, будучи совершенно самостоятельным произведением, приносят ощущение цельности, определенности созданного. Текстовое сопровождение живописных произведений делает некорректным возможность других трактовок, включая зрителя в особый законченный авторский мир трагических и лирических образов, любви, нежности, надежды.

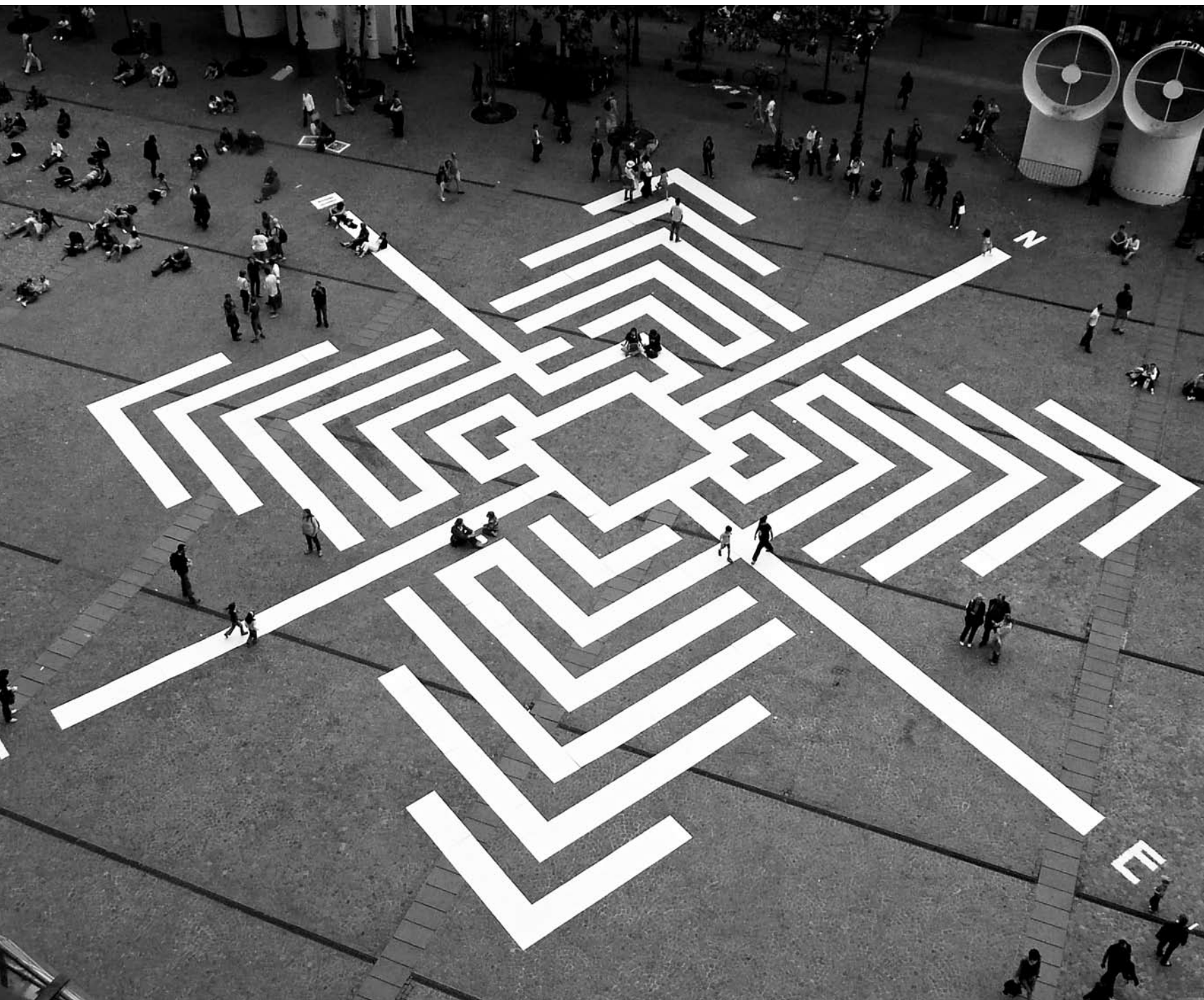
Цветовая палитра Айзенштата разнообразна. Условно его произведения можно разделить на четыре типа. Первые и самые сложные по колориту – портреты и жанровые сценки с яркими трагическими оттенками или оттенками скрытой драмы. Цветовые соотношения здесь, как правило, дисгармоничны. Необходимые акценты сложному настроению придают оттенки сиреневого, желтого, красного, зеленого. Можно говорить о влиянии фовизма, для которого характерно предельное обострение, усиление цвета, отсутствие или минимализа-

ция традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета. В работах второго типа, заставляющих вспомнить о Пикассо, художник использует либо только один цвет в разных оттенках, либо цвета, близкие по тону, только холодные или только теплые, что позволяет точнее прочувствовать тонкость сюжета и хрупкость настроения. Третий подход к колориту близок по впечатлению к гризайли. Особенно гармонично воспринимаются тихие натюрморты в мягкой бело-серой, чуть охристой гамме, с робкими коричнево-зелеными вкраплениями. Им противопоставлены городские пейзажи, имеющие, как правило, темный основной тон, на котором рассыпаны малые искры чистых ярких цветов, создающих ощущение глубины и тайны...

Старший современник Александра Айзенштата, художник Александр Раппопорт, писал в своих воспоминаниях, что «взаимодействие художника с миром происходит посредством наполнения кисти краской и прикосновения кисти к холсту». Так открывается окно и в сложный мир образов Александра Айзенштата.

биеннале – долгосрочная инвестиция

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЮТ КУРАТОРЫ 1-Й И 2-Й
МОСКОВСКИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ БИЕННАЛЕ
МОЛОДОГО ИСКУССТВА ДАРЬЯ ПЫРКИНА
И ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА



Л'Атлас. Проект «Нет ограничений на улице». Фото: Манан Лутанье

ДИ. Летом состоится 2-я Московская международная биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?». Вы были кураторами первой биеннале, следите за процессом. Что изменилось за два прошедших года в этом сегменте молодого искусства? И в связи с этим какие изменения нас ждут в формате самой биеннале?

Дарья Пыркина. Мы получили гораздо больше заявок, они стали интереснее. Нам приходится выбирать лучшее из лучшего. Многие художнические инициативы мы отмечаем, но в финальный проект не включаем просто потому, что невозможно взять все. Объем получается гораздо больше, чем в прошлый раз. Можно также говорить о появлении определенного контекста, определенного круга художников.

Нам, конечно, повезло: с нами работала Оля Лопухова, которая активно пропагандировала биеннале и смогла информировать международное сообщество о том, что такая инициатива есть. В результате в этом году ощутимо расширилась география – мы ждем художников из Доминиканской Республики, Пуэрто-Рико, Южной Африки, Индии. Это помимо европейцев и североамериканцев. Если говорить только о российском сегменте, то появились не только московско-питерские инициативы.

ДИ. Но они были и в прошлый раз.

Дарья Пыркина. Да, конечно. Был проект нашего екатеринбургского филиала. Но теперь появились участники и из многих других городов.

Дарья Камышникова. Стало гораздо больше кураторских заявок. На прошлой биеннале большая кураторская группа формировала проекты из разрозненных заявок, и было только несколько независимых кураторов, которые пришли со своими проектами. Сейчас таких заявок значительно больше, и география их совсем другая – и российская, и международная. Это и говорит о том, что в России не только в Москве и Петербурге стали работать с молодыми художниками.

Дарья Пыркина. В тех городах, где институциональная система не развита, в частности отсутствует институт кураторства, нередко художники выступают как кураторы, иницируют проекты. Например, Воронеж становится одним из центров актуального молодого искусства, это и показала последняя «Инновация». Именно из Воронежа поступил ряд интересных заявок, причем и художнических, и условно кураторских, возникших в результате самоорганизации художников. Группа художников из Краснодара подавала заявку.

ДИ. А бывает, что заявку присылает художник из провинции? Этаким одиночка.



Деллидженс и Эмили Пичеда. Параллельное голубое. Проект «Чудеса безделия»

Дарья Пыркина. Одиночек практически нет, чаще групповые проекты.

Дарья Камышникова. Может, молодым людям надо объединяться, чтобы чувствовать поддержку хотя бы друг друга. Может, они еще не готовы психологически, и это такая возрастная ситуация.

Дарья Пыркина. На самом первом «Стой! Кто идет?» – когда он был ежегодным фестивалем, – такие одиночные инициативы были, например, из Новосибирска. Но сейчас оттуда одиночных заявок не пришло. Видимо, из-за того, что неподалеку возник Екатеринбургский центр, который подхватывает индивидуальные инициативы из той зоны и объединяет их в более крупные проекты.

ДИ. По заявкам, которые к вам приходят, можно было понять, какого рода проблематика волнует молодежь? И учитываете ли вы это при формировании экспозиции?

Дарья Камышникова. На этот раз у нас есть заданная тема.

ДИ. Но эта тема «Границы» довольно обтекаема. Вы склонны к расширению границ или их установлению?

Дарья Пыркина. Интрига в том, что мы их устанавливаем, а художники с ними борются.

Дарья Камышникова. Помимо тех выставок, которые были намечены после того, как мы просмотрели заявки, у нас сформировалась выставка «Мои любимые игрушки». Это некий протест против глянцевого, гламурного и попсовости культуры. Это одна из тех проблем, которая возникла, что называется, из базы данных. Мы ее не предполагали. У Даши тоже сформировалась подобная выставка.

Дарья Пыркина. Да, сформировался очень

большой по составу участников панорамный проект. Я предпочитаю так работать: сначала смотреть заявки, а потом формировать какую-то тему, вокруг которой это все объединяется. Сейчас этот проект условно назван «Glob(E) Scare». В названии заключена игра слов. С одной стороны, это глобскейп, как лендскейп, то есть такой глобальный пейзаж. С другой – здесь фигурирует английское «и», которое от слова «искейп», то есть тематизируется проблема исхода из этой глобальной, всеподавляющей медиамшины. Проекты делятся на несколько больших проблемных блоков. Один из них – утопическое проектирование, то есть попытка конструирования нового визуального окружения. Еще одним важным направлением является социальный и политический акти-

Алексей Соколов. DOC. Проект «Строгановка. Расширение границ». 2007





Александр Вилкин. Скриншоты. 2002–2009

визм, более или менее радикальный. Отсюда выходит еще одна важная проблема – взаимодействие с властью как с авторитетом.

ДИ. Два года назад ты говорила, что не очень много работ социально-политической направленности. Сейчас их стало больше?

Дарья Пыркина. Да, их больше, и они энергичнее по высказыванию.

Дарья Камышникова. Мне кажется, что это симптоматично. Мы говорим о необходимости формирования гражданского общества, и если молодые художники стали поднимать эти вопросы, видимо, пришло поколение, которое это общество когда-нибудь и сформирует, ведь они начали оценивать происходящее и выражать по этому поводу собственные мысли. Когда художники начинают действовать подобным образом, это свидетельствует о настроении общества в целом.

Дарья Пыркина. Интересно посмотреть на работы художников из тех стран, где такое общество уже сформировано. Они развеива-

ют миф, показывают, что общество, объявленное гражданским, в реальности не функционирует по тем принципам, которые манифестируются. Они критикуют идею представительной демократии, призывают к прямой демократии, активно обсуждаемой левыми, и все это отражается в работах художников. Интересно сопоставлять наше стремление к созданию гражданского общества и их стремление развенчать миф о гражданском обществе.

Дарья Камышникова. Возможно, дело в том, что наши представления о мифе очень разные. Россия — страна, имеющая опыт реализации прямой демократии. Создаются и развенчиваются абсолютно разные мифы. На мой взгляд, эта историческая память присутствует и в работах молодых художников, как это ни парадоксально. Какая-то едва ощутимая интонация.

ДИ. Разница ощутима между нашими и зарубежными молодыми художниками?

Дарья Пыркина. Сейчас, по-моему, уже нет.

Дарья Камышникова. Они очень близки.

Дарья Пыркина. Разница проявляется скорее на уровне чисто формальном, в технологиях или в работе с объектами. Так, наши художники в последнее время очень увлечены использованием советских артефактов – бытовых, бывших в употреблении. И эта тенденция характерна не только для нашей страны, но и для стран бывшего социалистического лагеря.

ДИ. Как вы думаете, почему сегодня столь популярен советский миф?

Дарья Пыркина. Люди, которые родились в год падения Берлинской стены, сейчас вступают в период совершеннолетия...

ДИ. Для них это уже археология?

Дарья Пыркина. Естественно. И они с удовольствием занимаются ею.

ДИ. Значит, Звездочетов прав, когда называет их археологическими мальчиками и девочками.

Дарья Пыркина. Они действительно таковы. Но через переосмысление наследия прошлого, отталкиваясь от него, они пытаются выстроить некую перспективу. Мне кажется, сейчас это наиболее актуальная тенденция – выстраивать свою практику в ретроспекции исторических событий. Виктор Мизиано, куратор «Прогрессивной ностальгии», тоже говорил о необходимости переосмысления событий, практик, которые оказались в двадцатом веке совершенно неотрефлексированы. Есть два, на мой взгляд, важных периода – исторический авангард и шестидесятые – семидесятые годы, когда в стране происходило радикальное переосмысление художественного творчества. Но все произошло настолько быстро (какие-то десять лет, и процесс зашел в свою финальную стадию), что тогда это не было в достаточной степени осознано и отрефлексировано. Пора понять, что же нам, собственно, дали эти эксперименты?

Дарья Камышникова. Молодых художников интересуют те периоды, которым присуща общая для всех эстетика.

ДИ. Вы говорите о тоске по большому стилю?

Дарья Камышникова. Можно сказать и так.

Дарья Пыркина. Точнее, по большому направлению.

Дарья Камышникова. И очень интересно, что люди желают оказаться внутри какого-то глобального течения. Это общее ожидание.

ДИ. У меня такое ощущение, что сейчас мы можем говорить не о самом желании, а о желании желания. То есть люди, не испытывая желания, но тем не менее очень хотят его испытать. Ностальгия по тому, что было когда-то и не со мной. Но я хочу испытать эти чувства. Отсюда

Виктор Мето. Пуэрто-Рико пост-монтаж. Проект «A.I.ou». 2008





Энрико Кентонзе. Каждый хочет золота. 2008

интерес и к советскому мифу как к мифу, развернутому в реальности.

Дарья Камышникова. Да, мы-то не можем окончательно оторваться от реальности, которую пережили, со всем бредом, мешавшим воспринимать растворенный в культуре миф. А молодым людям, которые этого не испытали, остаются только картинки в старых журналах, старые фильмы, какие-то артефакты, осколки империи, из которых, видимо, и возникает новый футуризм, потому что им хочется попасть в такую же цельную тотальную «историю».

ДИ. *Но творцы утопий не распознавали свой продукт как утопию. А сейчас странное желание воссоздать именно утопию.*

Дарья Пыркина. Потребность в мифе связана с общей социально-политической ситуацией, идея консервативной модернизации порождает определенного рода противодействие и со стороны художников.

ДИ. *Но в то же время неоконсерватизм в искусстве сегодня весьма популярен. И выражается он не только в возврате к fine art, но и в смене риторики, которая отдает этатским неосентиментализмом. Как «новая искренность», «новая серьезность». Эти тенденции ощутимы у молодых? Или они играют в постмодернистские игры?*

Дарья Камышникова. В постмодернистской среде художники играют, вопрос – во что? Если они будут предельно серьезны, то это чревато салоном. Потому молодые пытаются жонглировать понятиями. Возможно, делают это пока еще наивно.

Дарья Пыркина. Но тем не менее одна из международных тенденций последних лет – попытки преодолеть постмодернизм.

ДИ. *Да, но не получаем ли мы в результате всего лишь одну из его субверсий?*

Дарья Пыркина. Нынешнее искусство пытается уйти от цинизма. И «новая серьезность» – это уже не совсем постмодернистская практика.

Дарья Камышникова. Но ирония преобладает. Почему-то и молодые, и мы все не можем от нее отказаться.

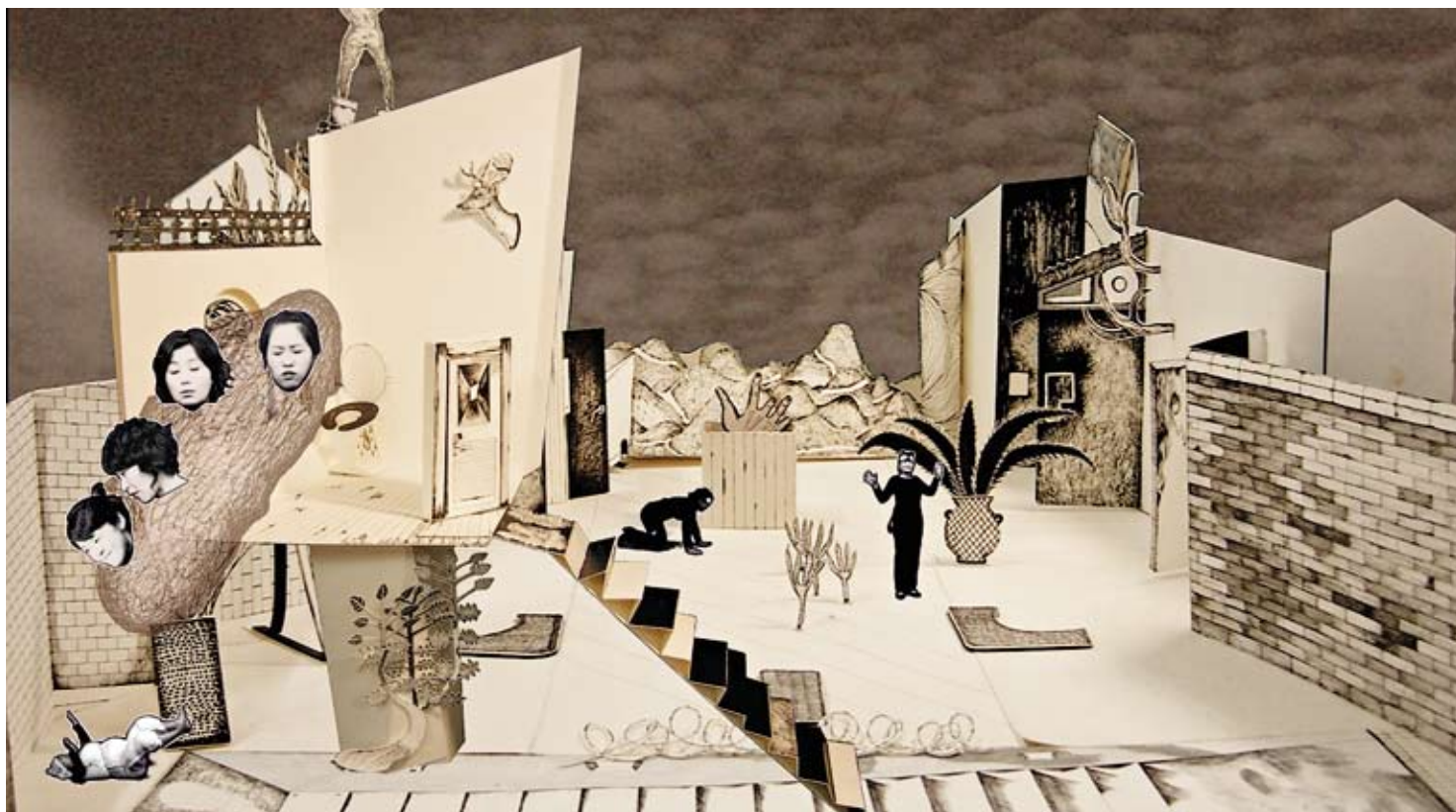
Дарья Пыркина. Ирония и цинизм – все же разные категории. Конечно, ирония придает остроту художественному высказыванию. Но мне кажется, что эта интонация уже исчерпана. Само желание желания, о котором мы уже говорили, порождает попытки создания чего-то нового. Если постмодернизм утверждал, что новое в принципе невозможно, то сейчас есть усталость от цитирования и переформатирования уже имеющегося художественного материала. Желание нового – это чистая потенциаль-

ность, которую можно фиксировать только как умозрение, веяние.

ДИ. *Каждая из вас делает по одному проекту?*

Дарья Камышникова. Нет, у нас по два проекта. Уже вторую биеннале мы работаем с Сергеем Ерковым. Один проект, о котором я уже говорила – «Мои любимые игрушки», — его кураторский дебют в таком большом формате. А второй проект объединяет две выставки «Свобода» и «Воля», liberty and freedom – социальная свобода и свобода личности. Он будет показан в выставочном зале музея в Ермолаевском переулке. Названия выставок сами за себя говорят, то есть мы рассматриваем работы, преодолевшие какие-то границы в личном или социальном плане. Что касается работ Либерти, это пересечение границ, разрушение их, разрушение установленных норм. Интересно понять, какие социальные нормы молодые люди считают отжившими, а какие, наоборот, необходимы. Вторая выставка – попытка ответить на вопрос: что для молодого человека абсолютная воля? Работы для этой выставки подобраны исключительно из заявок. Работ очень много, и сейчас понятно, что, как ни мучительно, придется сокращать число участников.

Дарья Пыркина. Моя вторая выставка – в рамках проекта Года «России – Франции», ее организует совместно с Лионским музеем современно-



Eunju Yoo. Я, танцующая в твоих мечтах. 2008

го искусства, который очень активно работает с молодым художниками. Наше сотрудничество сложилось два года назад. Проект будет показан сначала в Москве в рамках биеннале, а потом в Лионе. В нем проблематизируется возможность взаимоотношений двух контекстов. На мой взгляд, национальное искусство, национальные школы сейчас практически отсутствуют. Есть только проблема национальной политики в области искусства. И две национальные политики – русская и французская – в рамках этого года объединяются. И нам с лионскими кураторами захотелось понять, есть ли почва для взаимодействия двух контекстов применительно к контексту молодежному? Это особенно актуально для Франции, ведь французским художником считается любой, кто живет и работает в этой стране. В качестве французского художника они присылают к нам, например, корейца. Сейчас мы в переписке с японским художником, который живет и работает во Франции и привносит свою национальную традицию, но все равно считает себя французским художником. И французская национальная политика включает его в контекст французской национальной школы. Проект будет называться «Визави». Кураторы с каждой стороны выбрали ряд художников, работающих в соответствующем контексте, обменялись портфолио и на основе этих портфолио выстроили пары, которые, как нам кажется, в чем-то созвучны друг другу. Потом художники списывались

между собой и обсуждали, какой проект кто из них представит. Они не работают вместе и даже лично не знакомы, только по переписке, но тем не менее каждый из них присылал своему напарнику несколько проектов, чтобы тот выбирал что-то созвучное своей работе. Экспонироваться работы будут вместе. Эти ритмы выстраиваются не по национальному признаку, они возникают потому, что есть близкие по духу творческие личности. В данном случае мы обыгрываем эту художественную волю биполярного проекта.

ДИ. *Вы говорили, что вам приходится отсеивать проекты. Вы, очевидно, слышали об альтернативном фестивале «Пошел! Куда пошел?», который организует Денис Мустафин при поддержке галереи «Жир». Ваше отношение к этой инициативе? В названии – полемика с вами. Если у вас – границы, то они провозглашают – никаких границ!*

Дарья Камышникова. Замечательно, если они это сделают. Будет еще одна инициатива. Главное, чтобы не было мезтью обиженного художника. Если она перерастет в событие, которое даст возможность другим молодым художникам показать свои работы, очень хорошо. Чем больше молодежных проектов, тем лучше.

ДИ. *В свое время «Салон независимых» и был такой инициативой обиженных, которых не взяли на официальный Весенний салон.*

Дарья Камышникова. Если обида порождает хороший проект – замечательно. Если все останется в рамках обиды, тогда зачем это нужно? В любом случае это знаменательное начинание. Несколько лет назад отказ бы не породил ничего, кроме личной обиды, а сегодня вызывает к жизни новый процесс. Люди стали более инициативны, уже не ждут, когда кто-то их организует. Многие годы на выставках молодого искусства кураторы ходили за молодыми художниками и просили: давайте сделаем с вами что-то, пришлите, мы вас где-нибудь выставим, даже если нам ваша работа не очень понравится. Они составляли какие-то безумные сметы и удивлялись, почему же на молодых художников не дают столько же денег, как на известных. Да потому, что никто не был уверен в результате. Теперь они говорят, раз вы нас не показываете, мы вам докажем, что умеем работать. Мы с удовольствием примем эти доказательства. Но многие художники, которым мы отказали, к сожалению, не понимают, что работы не приняты не из-за качества, а потому, что выставки не резиновые. Предпочтения отдавались работам по заявленной теме, так как мы создаем групповой проект. Важная задача в организации экспозиции групповой выставки – объединить произведения так, чтобы они составили целостность.

Дарья Пыркина. В прошлые годы мы пытались найти возможности для экспонирования работ, выбивающихся из общего проблемного контекста. Старались выставить их в какой-нибудь галерее в качестве сольного проекта. Но на это не всегда хватает ресурсов... Однако инициатива снизу свидетельствует об активизации художественного контекста в целом. Если раньше он был совершенно надуманным, то сейчас положение меняется. Более того, протестные проекты и есть пример расшатывания границ. Искусство на протяжении всего двадцатого века занималось расшатыванием институциональных рамок, и это было двигателем прогресса и для самих институций тоже, потому что они пытаются адаптировать свой формат к запросам новых художественных движений.

ДИ. Те, кто сегодня выступает с альтернативным проектом, станут звездами официальной программы следующей биеннале?

Дарья Камышникова. Вполне возможно.

ДИ. Биеннале, как и в прошлый раз, охватит все выставочные площадки Москвы?

Дарья Камышникова. Мы очень хотели, чтобы было меньше площадок, чтобы сконцентрировать проекты в рамках Садового кольца. Но, очевидно, так не получится.

Дарья Пыркина. Мы уже за МКАД выехали.

ДИ. А галереи проявляют инициативу?

Дарья Пыркина. Конечно, но хотелось бы больше институциональных инициатив.

Дарья Камышникова. У нас в этом году дебютирует «Строгановка». Вуз выступил с инициативой показать своих выпускников, которые работают в актуальном искусстве. Это новое явление. Выставка будет проходить между защитой диплома и вступительными экзаменами, потому велика вероятность, что те, кто придет подавать документы в «Строгановку», увидят новые перспективы своей творческой судьбы. Будут изначально нацелены на более активную самореализацию.

ДИ. Бюджет биеннале в этом году увеличился?

Дарья Пыркина. Он больше прежнего в разы, на порядок больше. Доверия стало больше, но...

Дарья Камышникова. И ответственность больше.

Дарья Пыркина. И наши запросы выросли. В этот раз нам не хочется делать что-либо «на коленке». И если нам пришла интересная заявка с живописью из Доминиканской Республики, то хочется привезти ее оттуда.

Дарья Камышникова. Мы обсуждали вопрос интересной выставки, которая в реализации крайне дорога. Позволит ли осуществить ее бюджет – неизвестно.

Дарья Пыркина. Не хочется работать на уровне подвижничества, личного энтузиазма и привезенного в кармане искусства. Хотя у нас есть проект, который проблематизирует эти «маленькие» объекты и свободно циркулирующее искусство. Но пора ответственно обращаться с художественными произведениями, профессионально относиться к объектам, экспозиции, чтобы все делалось не силами волонтеров, как правило, юных барышень, которые скачут по стремянкам с дрелями, шуруповертами...

Дарья Камышникова. Конечно, у музея более выгодная ситуация: есть штат, монтажники, координаторы. Но тем не менее девять выставок «Мастерских», и сейчас это будет уже десятый большой молодежный художественный проект музея, финансировались по остаточному принципу. Все же хочется, чтобы с молодыми художниками обращались как с художниками.

Дарья Пыркина. Это внушает и им, и зрителям уважение к творческой деятельности.

Дарья Камышникова. Опять вспоминаю Ольгу Лопухову. На этих выставках она могла увидеть талант и помочь реализоваться в искусстве. И многие из тех, кого мы с Дашей показали на первой биеннале, стали востребованными художниками именно потому, что Оля их заботливо вывела в «большую» художественную жизнь.

Дарья Пыркина. Проблема в том, что молодые художники – долгосрочная инвестиция, к которой сейчас в России не готов фактически никто. Это задача государственная, только государство может инвестировать в такие нематериальные и пока некоммерциализуемые инициативы.

ДИ. А может быть, естественный отбор не так уж плох? Что будет делать общество с огромным количеством художников?

Дарья Пыркина. В нашей системе, в отличие от западной, отсутствуют важные звенья. Там после академии и до того, как художник подписал стабильный контракт с галереей, есть лет десять жизни, когда можно существовать на гранты и не думать о коммерческой составляющей искусства. Он может выработать собственную художественную стратегию. Такая система поддержки есть даже в Мексике. Причем гранты дают и молодым художникам, и молодым кураторам, которым выделяется стипендия по окончании учебного заведения для творческого самоопределения. У нас этого нет, хотя такой интеллектуальный процесс необходим для общественного развития.

Дарья Камышникова. Когда эта практика существует, она отражается во всем: дизайне предметов, среды, в полиграфической продукции, в креативном мышлении и т.д.

Дарья Пыркина. Художественный эксперимент должен обладать ценностью в обществе. Пока художественный эксперимент совершается людьми, находящимися в статусе маргиналов, он не может пробуждать инициативы в обществе, не может вызвать какой-нибудь резонанс. Именно поэтому очень важен сам процесс повышения статуса художника, как и вообще любого творчества.

ДИ. Биеннале откроется. Публика будет ходить по выставкам, что-то принимать, что-то нет. Журналисты что-то похвалят, что-то поругают. Но для каждой из вас что будет доказательством того, что все получилось?

Дарья Пыркина. Да, биеннале – это тоже долгосрочная инвестиция. Получить доказательства ее состоятельности сразу довольно сложно. Вот когда через пару лет на российском небосклоне появится еще хотя бы десяток новых звезд, вот тогда можно будет говорить о заслугах конкретно этой биеннале.

Дарья Камышникова. Важнейшим результатом первой биеннале молодого искусства стало то, что отношение к молодым художникам принципиально изменилось. На протяжении двух лет я то в одном проекте, то в другом встречала имена, которые дебютировали в проектах биеннале. Культурные институции фактически открылись для новых имен. Главным результатом второй биеннале должна стать необратимость этого процесса. Чтобы музейные коллекции и впредь пополнялись работами молодых художников, чтобы на них перестали смотреть снисходительно и их художественное высказывание воспринимали как прогноз.

Беседу вела Лия Адашевская

Руслан Перец. Мое второе более значимое я. 2009



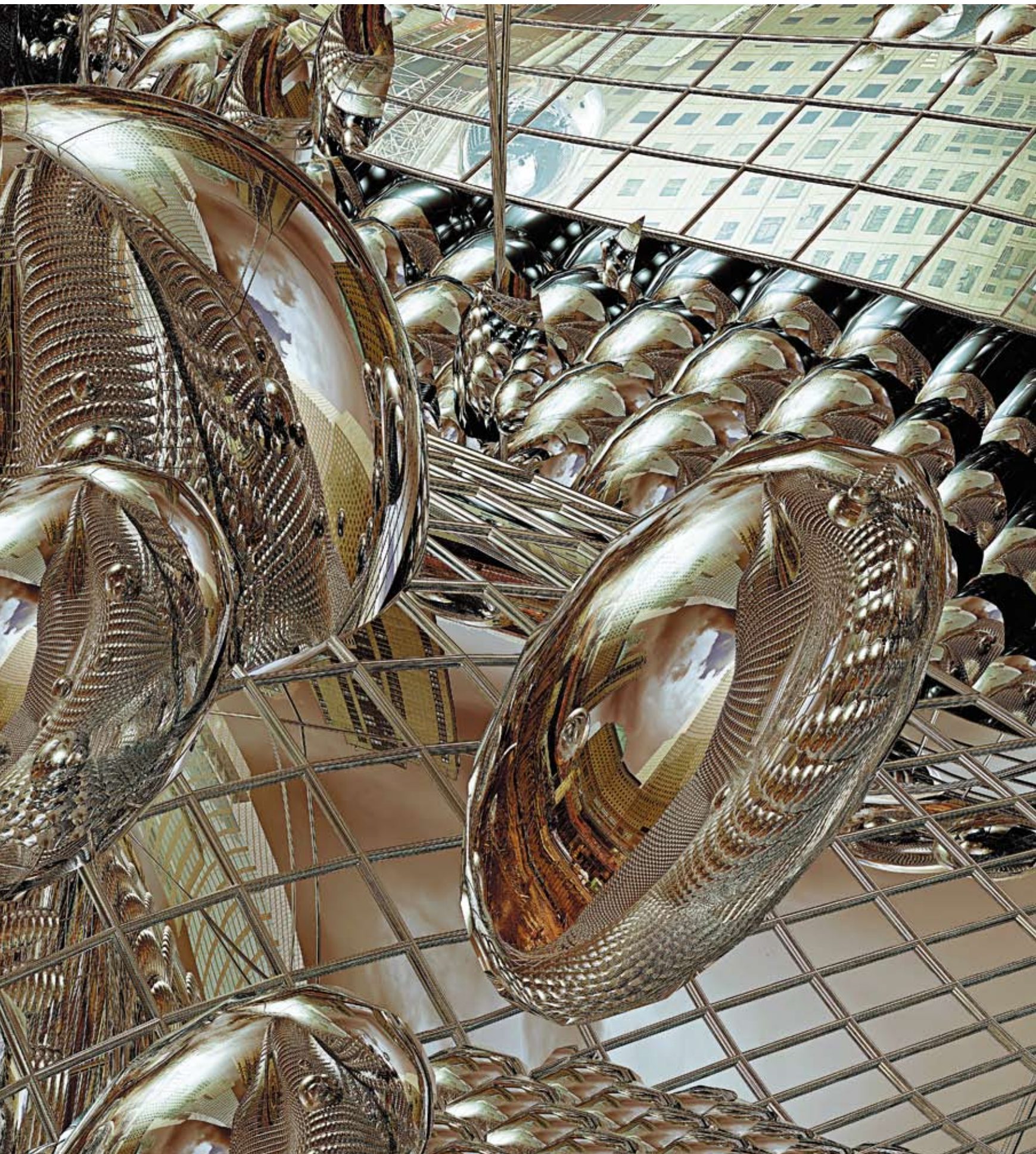
цифровые фотокартины константина худякова

ДМИТРИЙ ФОМИН

digital photopictures of konstantin khudyakov

DMITRIY FOMIN





Константин Худяков. Глаз ангела. Москва - Нью-Йорк. 2009. Ультрохромная печать



Предчувствие мировой войны. 2010. Ультрохромная печать

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС всегда сопровождался появлением нетрадиционных форм художественного выражения. Благодаря технологиям развиваются новые способы коммуникации. Пример – успешные эксперименты, хеппенинги членов группы «Флюксус». Сегодня изображения, созданные в цифровом формате, открывают для художников, фотографов огромные возможности. То, как эволюционирует фотография в эру симулякров и псевдоподобий, как цифровая фотография помогает раскрепостить воображение, можно было увидеть на выставке Константина Худякова «Се человек» в Центре современного искусства М’АРС, посвященной 65-летию художника. Крупные, эффектные цифровые фотопанно, разнообразные по темам, цветовым и композиционным решениям, освещению, демонстрируют широкий творческий диапазон мастера, нестандартность поисков, богатство фантазии и мастерство в работе с разными объективами, цифровыми технологиями.

В наши дни появилось много крупных, так называемых монументальных фотографий, которые создают, например, выдающиеся фотохудожники Андреас Гурски и Вольфганг Тильманс. Это знак времени. Классическая фотография до 1970-х годов все же

NOWADAYS IMAGES created in a digital manner open to artists and photographers great opportunities. To get an idea of how the picture is evolving in an era of simulacrum and pseudo-analogies, when a digital photography helps to unleash the imagination, was enough to visit the exhibition of Konstantin Khudyakov under the title “Ecce Homo”. The exhibition devoted to the 65th jubilee of the artist was present at the Contemporary Art Center MARS, Moscow. Large, impressive digital photo panel, a variety of themes, colors and compositional solutions, diverse lighting – all this demonstrated a wide range of creative approaches, the variety of his quest, the wealth of his imagination and his skills in working with different lenses and different digital technologies.

Only few photographers managed to master digital technology to reach such perfection, to create such amazing images, like Khudyakov does. “Jesus,” “Moses”, “Borovsky Patio”, “May 9, 2005 in Borovsk” – at the exhibition any work could give a new experience from immersing your mind in a world of images of the artist: scary, shocking, intriguing, but also uplifting, and certainly enriching.

основывалась на документальной модели. Поэтому фотомастера удовлетворялись небольшими размерами работ, соотносимых с миром, масштабом книжных публикаций. В ту пору к большим фотографиям не проявляли особого интереса. И оснований для их появления, вероятно, не было.

Сегодня все изменилось. Но немногие фотохудожники, овладевшие цифровыми технологиями, достигают такого совершенства, создают такие поразительные образы, как Худяков. «Иисус», «Моисей», «Боровский дворик», «9 мая 2005 года в Боровске»... Любая работа на выставке дает зрителю новый опыт погружения в мир образов художника, одновременно пугающий, шокирующий, интригующий, но также возвышающий и, безусловно, обогащающий. Здесь все необычно. Прежде всего, непривычны композиционные решения, невозможно понять, где главные, где второстепенные детали – поразительная детализация, передача фактуры изображения. Мы словно «входим» в любое изображение на фотопанно автора, наслаждаемся фактурой и завороченно следим за тем, что там происходит. И каждый, даже небольшой, фрагмент, каждая деталь оказываются важными и значимыми.

О новаторских достижениях в фотоискусстве Худякова говорит Алексей Логинов, крупный специалист в сфере фотографии, профессор факультета РГГУ, коллекционер: «В своих фотографиях Худяков сумел соединить несовместимое. Вот фотопанно “Иисус”. Мы рассматриваем поры на лице Христа, прожилки в глазах. С одной стороны, это сделано очень реалистично. А с другой, наверное, позволяет вообразить то, что никогда не существовало. Но ведь реалистичное изображение согласно канону противоречит образу Христа. А цифровые технологии дали возможность Худякову парадоксально, через реалистическую презентацию создать обобщенный образ Христа, сильный и притягательный. Тот же принцип использовал Мэл Гибсон в фильме “Иисус Христос”, где страдания также часто передаются через фактуру».

Есть на выставке и многоплановые архитектурные пейзажи («Город Боровск»). Это невероятно кропотливый, трудоемкий процесс, когда необходимо многократно снимать тот же самый вид, отдельные детали ландшафта макро- и телеобъективами, разными насадками, а затем изобретательно соединять, трансформировать материал, отбрасывать ненужное, придумывать актуальные сюжеты.

Архитектор по образованию, Худяков умело выстраивает свои композиции. Сочетая несовместимые вещи, он дает очень личную трактовку разным событиям. И всегда поразительная детализация в изображениях работает на образ, как, например, в фотопанно «Киндерсюрприз» – безусловная отсылка к пасхальным яйцам Фаберже. Но исключительно точно переданные детали – кожа, символика НКВД, кровь или пот, странные следы – рождают совершенно неожиданные ассоциации с кровавыми событиями в нашей истории.

Те же принципы использует художник в фотопанно «9 мая 2005 года». Здесь тоже сопоставляются, казалось бы, несовместимые вещи. Мир реальный вторгается в мир воображаемый. На переднем плане помойка, рядом – Вечный огонь, дом губернатора Калужской области, некогда чистый ручей, ныне заваленный отбросами. Реальный пейзаж сочетается с новыми нереалистичными образами, которые объединяются ритмами сетки. Нет ощущения праздника. Очень детально и подробно снятый мусор явно доминирует, кажется самой значительной частью изображения и демонстрирует соответствующее отношение к людям.

У Худякова свой взгляд на мир: острый, чуткий, всеобъемлющий, иногда перевернутый, противоречащий общепринятым нормам. Он представляет события, явления сквозь призму истории, но в ином ключе, ином контексте, сохраняя в цифровых фотопанно неповторимую индивидуальность видения.

Волшебный крем

2006

Ультрохромная печать

Свободный полет

2010

Ультрохромная печать



HD vs LD

БОРИС БЕЛЬСКИЙ



Искушение. 2008. Ультрохромная печать

Эта короткая заметка – результат впечатлений и размышлений, навеянных большой выставкой Константина Худякова в центре современного искусства М'АРС.

Обходя экспозицию работ многолетнего вдохновителя и основателя центра, почти привычно поражаясь мощной внушительности представленного, внутренне кивая и соглашаясь с аргументами автора, я набрел на установку, которая смешала спокойный ход мыслей об использовании новейших технологий, о погружении в хай-тек. В одну секунду превратившись из претендующего на «как бы» искушенного специалиста и ценителя в озабоченного, не побоюсь этого слова, «потребителя конечного продукта», я долго тыкал пальцем в огромный экран, вызывая все новые и новые образы, находя новые ответвления и любясь эффектами, пытаюсь сформулировать или хотя бы внутренне оценить возникшие ощущения от этого поразительного боевого симулятора, возникновения и развития, сопоставления и перетекания художественных образов.

По возвращении обратно в экспозицию (зацепило!) мысль покати-лась в несколько другую сторону, спровоцированная демонстрацией прибора и его несколько провокационной лихостью.

Константин Худяков известен как давний, сознательно последовательный адепт цифровых компьютерных технологий. Обладая образованием и опытом архитектора, то есть человека, априори технологиям не только не чуждого, но и склонного, если не зависящего от них, автор декларировал компьютер как инструмент «Only», достиг удивительных высот в использовании его возможностей в изысканном сочинительстве сложнейшей образной ткани сценариста и режиссера в одном лице. Кинематографическая терминология здесь возникает сама собою. Технические возможности неминуемо диктуют некоторые особенности, свойственные собственно технологиям.

Появление чудесного телеприбора – абсолютно логичный шаг в построении образной системы художника, ее конструирования, разложения на фрагменты, углубления в нюансы, клонирования этих

фрагментов, безграничного расширения пространства при необычайно плотном наполнении его деталями.

Художник, как пилот, очевидно, наслаждается всеми возможностями своего «истребителя 5-го поколения». Повторный и внимательный «разбор полетов» показал и некоторые очень важные особенности результатов деятельности этой «машины боевой».

Главное, что поражает, – серьезность пластических результатов, конечного продукта. Цифровые технологии, компьютерные принты уже давно не новость, не говоря уже о 3D-играх, стрелялках-леталках и т.д. Просто иногда пугает простота визуального результата, «машина для завоевания превосходства в воздухе», не более того (хотя и это тоже немало).

Гаджеты, MMS, социальные сети, конечно, радуют, но вряд ли выходят за рамки социологических исследований. В результате в рассуждениях о хай-теке, о его возможностях, ловя себя на дикарском восторге, отчасти спровоцированном чудо-прибором, мы понимаем, что цифровые показатели и тактико-технические характеристики объекта начинают вылезать на первый план. Между тем, как справедливо указывал в своих трудах Г. Поттер, важен не размер волшебной палочки, а волшебство.

В чем истоки волшебства художника, мастерски использующего всю палитру возможностей оптики, быстроедействие систем обработки данных и прочие милые сердцу технократа «прибамбасы»? Невольно возникает вопрос о первоисточниках. Процесс получения результата может быть обозначен как очень сложный, извилистый, если не сказать, кривой. Путь от низкого разрешения (LD), то есть базового образа посылы (того самого: имею, что сказать), к сверкающим высотам высокого разрешения (HD) и не может быть иным, дополнительно отягощаясь техническими проблемами, тем самым сопротивлением материала, который ничуть не легче в высоких технологиях, чем в любом другом исполнительском искусстве. Вопрос, как всегда, о целях и средствах.

Работа Худякова – почти хрестоматийный пример сознательного утяжеления изначального символа, обременения его плотностью и

достоверностью достижений технологий высокого разрешения. В чем-то это напоминает путь от наброска к картине в старом добром станковом искусстве. В этом состоит интереснейшая особенность творчества Худякова – он делает картины. В нашем зачастую консервативном сознании свойства новых медиа кажутся холодными и технологичными. В данном же случае сам процесс создания этой картины – с переходом в серийность, кинематографическим развитием сюжета, использованием спецэффектов – порождает все новые и новые вопросы баланса и соотношения базового образа, message источника, может быть, текста (сценария), его превращения в окончательный образ (image). Технология здесь влияет на процесс, как и любой инструмент, диктует свои условия. Это подливает масла в огонь споров, обостренных широчайшим, бурным, активным, но неграмотным с художественной точки зрения применением технологий HD как в массовом, так и в профессиональном искусстве. Бессмертный образ обезьяны с гранатой то и дело встает перед мысленным взором.

Работы Худякова лишней раз доказывают, что художник вовсе не обязан идти на поводу у быстротекущего времени с его бурно развивающимися возможностями и трендами, а имеет право и возможность использовать весь арсенал средств, ему доступных (доступность – отдельная тема, впрочем, далекая от художественной критики), для решения задач, сложность и серьезность которых определяется в совершенно иных категориях. Новое оружие особенно эффективно в руках профессионала, и используется оно не потому, что модно, а



Глаз ангела. Не ждали. 2009

потому, что появляются новые возможности поразить цель. К. Худяков видит цель и поражает ее, используя обширный арсенал новейших цифровых и оптических средств.

Определение картины как элемента станкового искусства приобретает в творчестве художника новое, свежее звучание, обретает устойчивость, уже было подвергнув опасности и нападениям.

Эффективное использование всех достоинств вооружения – залог завоевания превосходства не только в воздухе, но и, бог даст, в искусстве.

М&М. 2001–2004. Ультрохромная печать



формулы бытия

СЕРГЕЙ ОРЛОВ

principles of being

SERGEY ORLOV



ФЕЕРИЧЕСКАЯ СТИХИЯ природы предстала на выставке скульптора Иулиана Рукавишникова, проходившей в феврале 2010 года в залах Инженерного корпуса Третьяковской галереи. Залы были декорированы монументальными фотопанно, воспроизводящими эпические картины природных стихий. На этом фоне развернулось масштабное натурфилософское действо. Насекомые, травы, водоросли, колючки многократно выросли в размерах, стали сомасштабны людям. Благодаря этому усилился эффект погружения в мир, доселе незнакомый. Мир насекомых и растений – могущественные цивилизации со своими законами, культурами, кастами и иерархией. Здесь есть свои императоры и отшельники, венценосные особы и наемные работники, воины и святые, пророки и демоны...

Рукавишников – художник интеллектуального склада. Его творческая фантазия аналитична, заострена, как срезанный ножом камышовый стебель. Многие годы он работал над скульптурной серией «Природа. Эволюция и превращения» (1980–1990-е). Эта скульптурная эпопея – ключ к его миропониманию, выражение его личной натурфилософской концепции, от которой, несомненно, пришел бы в восхищение великий естествоиспытатель Карл Линней. Каждое произведение самодостаточно, но все вместе образуют единую впечатляющую панораму.

Как и у каждого скульптора, значительное место в творческой биографии Иулиана Рукавишникова занимали станковый и монументальный портреты. Необычен памятник академику И.В. Курчатову в Москве (1972). Вместо традиционной стоящей или сидящей фигуры – гигантская, вырастающая из земли портретная голова. Памятник разуму, постигающему природу.

Пафос постижения и в серии «Эволюция и превращения» – многоаспектное художественное исследование, выраженное в зримой пластической форме.

Беря за основу природные мотивы – травы, цветы, листья, водоросли, насекомых, рыб, даже невидимых глазу простейших амеб, – Рукавишников создает универсальный постмодернистский пантеон типажей и характеров. Органическая живая структура получает статус художественного знака.

Рукавишников создал новое направление в пластике, которое можно определить как биогеральдика и биоархитектура. Каждый объект рассматривается сквозь магическое увеличительное стекло или новейшую микрокамеру. Фрагмент живой структуры максимально приближен, малая форма представляется, как монумент, в котором выражена не только собственно натура, а эволюция природы. Микромир, при всем своем своеобразии и документальности, становится аналогом сообщества людей. Но главное – в мире насекомых и растений своя неповторимая пластика, совершенство и логика конструкции.

Художник видит природные структуры, как архитектуру. Наиболее ярко архитектурность выражена в пластике листа и крыльев бабочек. Рукавишников неоднократно повторял эти мотивы. Магическая красота невиданной конструкции поражает в композиции «Хрустальная бабочка» (1993). Перед нами прозрачный, невесомый собор и одновременно геральдическое божество. Бабочке можно поклоняться, но не согбенно, а подняв лицо к небу. Художник создал множество вариантов бабочки. Различающиеся в деталях, они сохраняют безошибочно найденные внутренние структуры и графические силуэты. Исполненная в золотистой бронзе солнечная бабочка воспринимается как метафора космоса.

Определенное влияние на Рукавишниково оказало творчество загадочного русского скульптора первой половины XX века – Дмитрия Цаплина. Он был одним из основоположников магического реализма в скульптуре Новейшего времени. Претворяя традиции

ENCHANTING ELEMENT of the nature appeared at the exhibition of the sculptor Iulian Rukavishnikov, held in the halls of the Engineering Block of the State Tretyakov Gallery, in February 2010. The halls were decorated with monumental ceilings, reproducing epic images of natural elements. Against this background, a major natural-philosophical act had begun. Insects, grass, weeds, thorns – they had grown in size several times, acquiring human scale. This increased the effect of immersion into a world hitherto unknown. The world of insects and plants – a mighty civilization with its own laws, faiths, castes and hierarchy. Rukavishnikov – is an artist of intellectual composition. His imagination is analytical, pointed like a freshly cut cane stalk. For many years he worked on the sculptural series “Nature. The Evolution and Transformation” (1980s–1990s). This sculptural epos is the key to his understanding of world, as well as the expression of his personal nature-philosophy, from which, undoubtedly, even great natural scientist Carl Linnaeus would be delighted. Taking for the basis various natural motifs – grass, flowers, leaves, algae, insects, fish, even the invisible eyes of ordinary amoebas – Rukavishnikov creates universal postmodern pantheon of representations and characters. Organic living structure receives the status of art symbol.

Вид экспозиции. Государственная Третьяковская галерея





Вид экспозиции. Государственная Третьяковская галерея

древневосточной культовой пластики, он придавал облику зверей магические черты. Рукавишников продолжил это направление, но уже на иной основе. Для него магическая сила заключена в самой природе. В композиции «Скарабей» (1996) изображен сильно увеличенный срез органической формы, напоминающей скорлупу ореха. В середине среза, как в ритуальном ларце, сохраняется магический жук. Это почти что буддийское божество, центр мироздания, основа жизни, воплощение симметрии, баланса вечно противоборствующих стихий. Как и бабочка, жук посвящен в тайны космоса.

Художник как бы совершает паломничество в мир, недоступный глазу. Мысль движется к сердцевине внутреннего, скрытого, и мастер открывает «Формулу бытия» (1997). Этот срез органической формы обладает способностью сжимать и раздвигать пространство жизни. Преодоление пространства, борьба за выживание выражены и в нескольких композициях со стеблями растений. Новый поворот идеи – композиция «Сломанная колючка» (1992). В простом мотиве раздвоенного растения завязывается интрига, рождается повесть о жизни. Взаимное участие двух персонажей, их трогательное преклонение друг перед другом.

Среди героев Рукавишникова мы встречаем необычных, альтернативных лидеров. Несомненно, «Богомол» (1989) – это урожденный император, миниатюрный Нерон или даже Иван Грозный. Своими нескончаемыми «готическими» конечностями он, кажется, готов бесконечно отбивать земные поклоны, играть на струнах стеблей. Его

тело, выстроенное, как сложная инженерная конструкция, карнавально и артистично. Он барабанщик, звонарь, богомолец... Художник восхищен парадоксальной структурой тела, механизмом движений. «Ноги» богомола (в интерпретации Рукавишникова) напоминают деревянные резные балясины, он сам себе и император, и трон. Другой образ лидера – бойцовый петух. Бронзовый петух («Боец», 1987) возвышается, как триумфальный имперский монумент. Его гребень украшен профилем римского воина в шлеме. Это полководец, обращенный к ликующим толпам, к развернутым шеренгам легионеров. Значительными выглядят у Рукавишникова и гусеницы. Ничто не говорит о том, что в действительности эти существа беззащитны. Две зеркально повторенные металлические гусеницы, золотая и зеленая, предстают в грозном облике стражей трона и царских врат. Их движения синхронны, их дугообразно изогнутые тела образуют двойную арку, двойную башню с бойницей. Личинка комара в защитном шлеме, с выпученными глазами-бусинками уподоблена ландскнехту в металлических латах («Личинка комара», 1989). Все это «триумф воли» и триумф авторской иронии. Жук-отшельник (1989) в ужасе воздевает к небу корявые лапки.

Художник угадывает неожиданные историко-культурные ассоциации, совмещает геральдику и иронию, естественные природные и воображаемые формы. Этот синтез многократно усиливает значимость скульптурного объекта. Неотразима «Амеба» (1989), представленная как гротескная портретная голова. Это почти «Пиковая дама»,



Вид экспозиции. Государственная Третьяковская галерея

напудренная добела, страдающая от усталости, головной боли и назойливых почитателей. В роли Германна вполне может оказаться все тот же вездесущий богомол.

Макроцистис – открытие Рукавишникова, совершенный ювелирно-скульптурный объект, знак бесконечности пространства и повторяемости форм. «Макроцистис» (1995) – одновременно кокошник, веер, ожерелье, брошь и экзотическое существо, сочетающее качества растения и животного.

Художника увлекла стихия постмодернистского «водного мира», в котором обязательно присутствуют равно привлекательные герои и демонические натуры. Есть такие персонажи и у Рукавишникова. Остов грозной металлической рыбы с плавником-парусом. Это потомок и наследник неустрашимых пиратов Карибского моря («Перспектива», 1988). Могучий романтический герой – «Рыба-корабль» (1991). Нос корабля венчает победоносная морская дева, на борту выгравировано имя Иулиан.

В сообществе рыб и насекомых нежданно явилась представительница иного универсального мира – грамматики. Та самая, неумолимо строгая запятая... Но «Запятая» (1991) Рукавишникова не грамматических кровей, скорее она в родстве с воронками галактик, с космическим горизонтом событий. Она высвечена сквозным силуэтом в металлическом блоке. Вероятно, запятая и есть главный двигатель, поршень эволюции. Природа не терпит остановки, и любая временно возникшая точка перекрывается созидательной энергией запятой!



музей-мастерская зураба церетели

ЕЛЕНА РОМАНОВА

studio-museum of zurab tsereteli

ELENA ROMANOVA



НАЗВАНИЕ НОВОГО музея Зураба Церетели на Большой Грузинской «мастерская» не случайно. Художник действительно решил приоткрыть для публики дверь в потаенный мир своей мастерской. В глазах зрителей мастерская художника всегда имеет особое очарование, она окутана тайной богемной жизни. Допуская зрителя сюда, художник словно делает его соучастником рождения своих произведений. Обычно в этом пространстве живут работы, которые ему наиболее дороги, с которыми он не желает расставаться, которые еще не были явлены зрителям. Мастерская дарит возможность посетителю «сочинить» жизнь художника, приближаясь к предметам и образам, представляющим неиссякаемый источник творческого вдохновения. Именно мастерская – безмолвный свидетель необъяснимого процесса творчества – позволяет многое узнать о художнике и его работе.

В свои мастерские посетители допускают далеко не все художники. Зураб Церетели – один из тех, кто с удовольствием приоткрывает дверь в творческую лабораторию. Следует оговориться, что у художника имеются мастерские и в других городах. Помимо Москвы и Багеби (Тбилиси) он создал собственное пространство для работы в Париже, Нью-Йорке и Марбелье. «Это мастерские в тех странах, в которых я часто бываю по делам во Франции, Америке, Испании, – рассказывает Зураб Константинович. – Обычно в свободное время я никогда не отдыхаю, а рисую. В каждой стране работаете по-особенному. Это потом ощущается в картинах. В Грузии климат, солнце на меня по-другому действует, кровь течет иначе, и это заметно в искусстве. Часто я бываю во Франции как Посол Доброй Воли ЮНЕСКО. Когда в Париже проходят заседания, я этим пользуюсь – работаю в иной для меня среде. Сто работ, сделанных во Франции и показанные потом на выставке в Государственной Третьяковской галерее, имеют особый характер...»

Если вспомнить о невероятном трудолюбии мастера, в буквальном смысле слова непрерывном процессе создания произведений искусства в разных жанрах и техниках, то уже не вызывает удив-



The name "Studio" for the new museum of Zurab Tsereteli is not accidental. Great master has decided to open the door to the secret world of his studio for the public. In the eyes of the audience, artist's studio has a special charm; it is shrouded in the mysterious curtain of bohemian life. Inviting visitors to his studio, artist makes them accomplices and witnesses of the artworks' birth. Normally, this space is occupied solely by art-works, dearest to the author: works he does not want to give away, many never seen before by strangers' eyes. To the visitor, artist's studio gives an opportunity to follow artist's life, to approach directly the subjects and images that represent an inexhaustible source of creative inspiration. The studio is the silent witness of the mysterious process of creativity, namely the studio allows us to learn a lot about the artist and his work.

It's rather unusual to find great master, who is happy to open his studio to public, but Zurab Tsereteli is definitely one of those: he gladly opens the door to his creative laboratory. It should be men-



ления потребность Церетели в нескольких мастерских. К тому же одна из них давно превращена в дом-музей. Речь идет о мастерской в Багеби. «Там прошло мое детство, там я жил, работал, рисовал, – рассказывает художник, – это первая моя мастерская, теперь – мой дом-музей. В нем можно проследить истоки моего творчества, там же бывали многие великие люди – Сикейрос, Роберт де Ниро, Челентано, Мастроянни... Всех их не перечислить...»

В доме-музее З. Церетели в Москве собраны произведения последнего десятилетия. Поэтому не следует рассматривать экспозицию в нем как нечто постоянное и неизменяемое. Церетели – великий экспериментатор, его фантазия и трудоспособность не знают границ, даже естественных для человека временных и физиологических: «Не сплю и не отдыхаю. Работа, работа, работа... Рисовать! Будет это графика, или это будет живопись, или это мотив для будущей скульптуры. Только творчество...» Этим художник занят даже тогда, когда, казалось бы, занимается другим – беседует с друзьями, проводит официальную встречу, присутствует на заседании или на дружеской вечеринке. Он работает в автомобиле и самолете, глубокой ночью и ранним утром... Поэтому у такого художника экспозиция работ неизбежно будет постоянно изменяться, дополняться и перегруппировываться. Работы мастера, как и он сам, постоянно путешествуют по персональным выставкам во многих российских городах (за последние годы их было около двадцати), за рубежом, по музеям Москвы и Санкт-Петербурга.

tioned that the artist is owner of several workshops in different cities and different countries. "These studios are those countries in which I am most often – in France, America, and Spain," says Zurab. "Usually, even in my spare time, I never rest, but spend all my time drawing. In each country, creative work is different. One can feel that later in the pictures."

The Museum-Studio of Zurab Tsereteli in Moscow presents master's works of the past decade. Therefore, one should not consider the exposition to be permanent, petrified or immutable. Tsereteli is a great experimenter; his imagination and ability to work have no boundaries, even natural limitations as those of time and physiology: "Simply, I cannot sleep and have a rest. To work, to work, to work... To draw! No matter, whether it will be a painting, or a motive for future sculpture. Only creative work matters..." This artist is busy, even when he is seemingly engaged in another activity – talking with friends, have an official meeting, having a lecture or a friendly party. No matter where and when, he works in the car as well as in the plane; he works late at night and early morning... That's why the exhibition of his works will inevitably change accordingly in the museum-studio: it will be modified, supplemented and regrouped. The great artist's works, sharing the same fate with the author, are constantly traveling from one personal exhibition to another, visiting many cities in both Russia (over the past years there were about twenty, while in Moscow and St. Petersburg in many different museums) and abroad.





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА
БУДАПЕШТСКИЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ, ВЕНГРИЯ



ОТ РАФАЭЛЯ ДО ГОЙИ

Шедевры из коллекции Музея изобразительных искусств. Будапешт

8 июня — 29 августа

Волхонка, 12

Информационные партнеры:

Радио «Маяк»
Журнал «Афиша»
Журнал «Итоги»
Газета «АиФ»

Инфо поддержка:

«The Moscow Times»
Журнал «Мир Музея»
Журнал «Искусство»
Журнал «ДИ»
Журнал «Русское искусство»

репрезентативные политики 1970–1980-х

КУРИРОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ. ЧАСТЬ 3

КОНСТАНТИН БОХОРОВ

КУРАТОР НАХОДИТСЯ в зависимости от процессов, происходящих в искусстве. Когда искусство – здания, картины, скульптуры и т.п., куратор выполняет при них функцию искусствоведа-хранителя, обладающего властью представлять их публике. Когда идея произведения подвергается революционному переосмыслению, он назначается искусством на другую должность. Положение, которое куратор занял в последние десятилетия – результат его решительности и интуиции, способности адаптироваться к новым формам и методам художественной жизни и в то же время влиять на их развитие.

С конца 1960-х годов выставочная активность в Америке и Европе возрастает. Куратор становится неременным участником художественного процесса. Но развивается в основном институциональное кураторство, накладывающее на профессию свои ограничения и правила. Конечно, приходя на выставку, зритель хочет увидеть в первую очередь искусство, работу художника, а не куратора. Однако правила и ограничения, зачастую служащие ширмой институциональным интересам, приводили к тому, что публике навязывались тенденциозные выставки новейшего коммерческого искусства, становившиеся фактором зрительского раздражения и дискомфорта восприятия. Более пристальное внимание уделяется деятельности куратора, от которого начинают требовать помимо искусствоведческой грамотности и эргономичности экспозиционных решений ответственного и творческого подхода к своим обязанностям.

Еще одним фактором, обусловившим развитие кураторства в это время, стала революция, совершенная концептуализмом. Ее основные черты: эстетическое больше не связывается напрямую с произведением, процесс доминирует над результатом, индивидуальность автора конструируется в акте восприятия, а пространство и время искусства ставят-

ся в непосредственную зависимость от зрителя, при этом решающую роль в творческом акте берет на себя коммуникативность, которая без критической составляющей выпадает из зоны актуальности. Искусство приобретает суверенитет семиотической системы, но условием его существования является наличие институциональной рамки.

Поясним последнее положение на следующем примере. В 1963 году американский минималист Роберт Моррис создает работу «Заключение об эстетическом изъятии». В коричневое паспарту он обрамляет два артефакта: справа его рукотворное произведение, а слева – нотариально заверенный документ, удостоверяющий, что художник отзывает эстетическое качество этого произведения (называющегося «Литания») в связи с тем, что покупатель-коллекционер отказался за него заплатить. Работа Морриса создала прецедент, согласно которому художник получал право присваивать и отзывать эстетическую ценность произведения по своему усмотрению, и в этом смысле он наделялся демиургическими функциями. Однако еще одним юридическим следствием данного казуса являлось то, что требовалась некая официальная инстанция (в случае «Заключения» – нотариальная контора), которая это право удостоверяла. Развивая концепцию искусства и собственную независимость, художник все более жестко очерчивал рамку его легального существования.

Такой рамкой провозглашается институциональная художественная система, получившая идеологическое оформление в работах Артура Данто, Джорджа Дики, Тимоти Бинкли и др. Однако реальная система сильно отличалась от теоретической, и в 1970–1980-х в западном мире происходил процесс их взаимного приспособления. Кто-то должен был создать другой институциональный тип оформления искусства, выступить теоретическим куратором, а не просто искусствоведам.



История становления такого типа куратора была противоречивой. Его стиль отрабатывался на выставках разного типа, ему приходилось приспособливаться к разным социальным заказчикам (политическим структурам, галеристам, общественным организациям культуры и т.п.), причем медийный успех или галерейное качество репрезентации не гарантировали, что именно этот тип выставки станет парадигматическим. Но в соревновании различных типов оформления искусства развивался концептуальный кураторский подход, достаточно открытый, чтобы давать новым направлениям в искусстве находить себя в его рамках, и именно он в 1990-е годы принес славу этой профессии. О перипетиях его становления в 1970–1980-х годах мы и поговорим.

Возможно, одним из первых в роли концептуального куратора выступил Кинастон Мак-Шайн, организовавший в Еврейском музее Нью-Йорка выставку «Первичные структуры» в 1966 году, уже благодаря тому, что он вывел на художественную сцену интернациональный состав художников-минималистов (включая Дональда Джада, Роберта Морриса, Карла Андре, Дена Флавина, Вальтера Де Мария, Элсворса Келли, Сола Ле-Вита и др.). Другим первооткрывателем стал Сет Сигелауб, который, будучи галеристом, устроил в 1968 году в своей галерее выставку концептуального искусства. Сигелауб взглянул на «хлам» концептуалистов глазами дилера и увидел в них достаточно материальной составляющей, чтобы представить их как произведения, обладающие товарными качествами. Зеemann, организуя выставку концептуального искусства «Когда позиция становится формой» действовал уже более рефлексивно. Он выставлял не артефакты художников, а их отношение к искусству, оркеструя их в самодостаточный коммуникативный акт.

Однако важнейший вопрос об изображении оставался открытым. Если искусство – это всего лишь проблема отношения, то что же стоит за визуальным образом? Какова роль изображения в графике знаков? Что значит в новом понимании художественного процесса создавать и выставлять картину, если куратор организует только общение? Целый ряд молодых американских художников, работавших в самых разных жанрах, исследуя структуру визуальности, задавались примерно теми же вопросами. На их творчество обратил внимание американский критик Дуглас Кримп, который в 1977 году при поддержке директора нью-йоркского «Арт Спэйс» Хелен Винер сделал в ее центре выставку «Картины». Среди ее участников – Шерри Левайн, Джек Голдштейн, Роберт Лонго, Синди Шерман, Барбара Крюгер и др. Всех их, по мнению Кримпа, объединял подход к создаваемому образу как к «карти-

не», то есть наслоению изображений, причем не обязательно созданных художником, а возможно, найденных или «апроприированных». Выставка бросала вызов концепциям аутентичности и авторства, получившим такую власть над искусством. «Нам нужны не источники происхождения, – писал Кримп, – а структуры смысла – каждая картина скрывает под своей поверхностью другую картину»¹. «Картины» должны были показать изобразительный потенциал разных видов и жанров и акцентировать значимость для искусства журнальных страниц, книг, постеров и других визуальных артефактов, относящихся к массовой культуре. Выставка иронизировала над утверждением, что существует жанр, обладающий правом на художественную непогрешимость, какой считалась живопись – полигон модернистского экспериментирования. Отдавая предпочтение фотографии, Кримп настаивал на нематериальной природе искусства, на прозрачности его эфемерных созданий, подобных блику света на поверхности воды.

Центральной работой выставки была серия фотографий Шерри Левайн, фрагментировавшей фотозюды американского пиктореалиста Эдварда Вестона (1925), на которых он запечатлел своего обнаженного сына. Левайн пересняла с них только фрагменты торса мальчика. Это была откровенная «апроприация», при которой художница никак не участвовала в создании исходного образа, а лишь пиратски присвоила его. Однако работа ставила множество вопросов, волновавших художников и критиков того времени, начиная с легитимности фотографии как жанра изобразительного искусства, кончая правом художника на изображение чего бы то ни было в насковзь семиотизированной реальности. Ведь Вестон, фотографируя сына, занимался не обычным документированием, а, как искушенный пиктореалист, создавал художественный образ по образцу и в творческом диалоге с одним из самых распространенных в западной культуре визуальных тропов – обнаженным греческим мальчиком, рекуррентно повторяющимся и в Возрождении, и в классицизме. Авторство этого «образа» множественно и неразлично. Это и безымянные античные скульпторы, и копиисты, и археологи, вернувшие его в культурный обиход, и музейные искусствоведы, и даже современные рекламщики, использующие его для раскрутки брендов. Современный художник помещал себя в конец этой длинной очереди претендентов на обладание его смыслом. Подобные работы создавали пространство и для маневра куратора, который

¹ Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.H.D. Art since 1900. NY: Thames&Hudson, 2004. P. 580.

² Russell, John. West Berlin's Zeitgeist. An International Show // Herald-Tribune, Dec. 5, 1982. P. 8.

Георгий Литичевский. Комикс. 2010



мог теперь присоединиться к коллективному авторству своих предшественников в форме художественной выставки.

Говоря о кураторских проектах 1980-х, обычно упоминают две выставки Христоса Йохамидиса и Нормана Розенталя «Цайтгайт» и «Метрополис». Представляющие широкий круг явлений современного искусства, эти проекты не типичны в ряду экспериментальных художественных выставок. Они являются еще одной тенденцией современного курирования, рассмотреть которую необходимо для понимания его эволюции. Обе выставки были организованы на территории Западного Берлина в легендарной школе конструктивизма «Мартин Гропиус Бау». Это знаковое место, откуда вышли многие авторы, принявшие насильственное участие в выставке «Дегенеративное искусство» 1937 года. Устраивая здесь смотр нового западного авангарда «духа времени» и в «духе времени», кураторы стремились подчеркнуть, с одной стороны, преемственность имиде либеральных идей начала века, а с другой – бросить вызов тоталитарному порядку, отгородившемуся от свободного мира лагерной стеной, находившейся в непосредственной близости от выставочного зала. На выставку были приглашены художники, сделавшие уже значительные успехи в развитии довольно эклектичного художественного направления, поддерживаемого галереями современного искусства, обозначенного итальянским критиком и куратором Акилле Бонито Оливой как трансавангард. Были представлены все основные национальные игроки: Нью-Йорк (Боровский, Уорхол, Шнабель, Стелла, Сале, Моррис), Лондон (Гильберт и Джордж, Фланаган, Мак-Лин, Ле Брюн), Амстердам (Даниэлс), а также Берлин, Париж, Милан, Копенгаген и другие. Выставленные вместе новые дикие, поп-артисты, минималисты и другие утверждали ценности плюрализма и толерантности нового мирового порядка. Выставочный текст можно было прочесть как панегирик культурной политике западных стран, допускавшей любые поиски и эксперименты и приветствовавшей разнообразие мультикультурализма. Символичным было участие в выставке работы Джонатана Боровского «Улетающий человек», который выпархивал из окна «Мартин Гропиус Бау» так, чтобы восточно-германский пограничник мог видеть его с вышки, находившейся в тридцати метрах, и, возможно, удивиться: «Как это там на Западе, они так делают? Так и стена не поможет!»

Выставка была организована с размахом. Рецензенты того времени поражались огромным размерам живописных работ. Хотя в «Гропиус Бау» хватало инсталляций, рисунков на стенах и других про-

изведений, продать которые было проблематично, проект сравнивали с берлинским Салоном 1914 года, оставшимся в памяти народной как величайший смотр коммерческого искусства начала века. Несмотря на то что, как писал рецензент, «Салон 1914 года был результатом индивидуальных усилий участников, а в 1982 году везти все новое искусство в Берлин стало официальной политикой»³, «Цайтгайт» стал типичным образцом коммерческого европейского арт-блокбастера, а работа кураторов, уже достаточно вписанных в институциональный истеблишмент, сводилась к тому, чтобы привлечь к сотрудничеству основные художественные имена того времени, обеспечив им наилучшие условия для демонстрации наработанных презентационных жестов. Выставка получила колоссальную прессу благодаря своему политическому подтексту. Она была, бесспорно, очень своевременно организована, поскольку 1982 год открывал десятилетие глобальных политических реформ, связанных с отмиранием омерзевших социалистических режимов, и ее название, позаимствованное у Гегеля, было очень удачным.

Несмотря на это и даже учитывая, что «Цайтгайт» представлял основные новейшие тенденции в искусстве, проект являл кураторский подход, обусловленный социально-политическим заказом. Йохамидис и Розенталь прекрасно справились с организацией успешного современного мегашоу, продемонстрировав свои менеджерско-продюсерские таланты, но теоретические границы искусства эта выставка не раздвигала и не манифестировала никаких новых концептуальных подходов.

Важную для 1980-х выставку «Эндшпиль: цитата и симуляция в новейшей живописи и скульптуре», организованную бостонским Институтом современного искусства, следует критиковать в другом смысле. Ее кураторы Элизабет Суссман, Дэвид Джозлит и Боб Рэйли посчитали, что стратегия эстетизации потребительских фетишей, ярко проявившая себя в работах Джефа Кунса и Хаима Стейнбаха, венчает собой развитие поп-арта в искусстве, и представили ее в критическом аспекте, противопоставив откровенные спекуляции на потребительских кодах и более формальные размышления на ту же тему (например, серию «Суррогатная живопись» Алана Мак-Колума (1978–1980), состоящую из аккуратных картинок в рамках, выкрашенных в разные цвета, «под обои»). Выставка действительно вскрывала важную проблематику в искусстве середины 1980-х и

³ Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.H.D. Art since 1900. NY: Thames&Hudson, 2004. P. 601.

⁴ Там же. P. 617.



вызвала широкую дискуссию. Представленное направление в каталоге к выставке теоретически разоблачали Ив Аллен Буа и Холл Фостер. А Бенджамин Бухло писал, что «эти художники делают вид, что они участвуют в критическом уничтожении масс-культурной фетишизации», однако они это делают так, что «только способствуют еще большей фетишизации объектов высокой культуры, поскольку им не удается преодолеть никакие дискурсивные рамки или подвергнуть критике систему власти и разоблачить ее институциональные механизмы»³. Кураторская концепция «Эндшпиля», несмотря на все достоинства конечного продукта, фактически провалилась. Искусство, основная забота которого привлечь как можно больше внимание к себе, даже используя приемы провокативного интеллектуализма, смогло само постоять за себя. Ему нужна была только институциональная рамка, а не куратор, роль которого в такой выставке сводилась к технической.

Пример «Эндшпиля» важен в этом разговоре, поскольку он демонстрирует, что концептуальное курирование, увлекаясь критическими обобщениями, рискует стать заложником искусства, которому курирование вообще не нужно. Становясь объектом курирования, такое искусство или заключает с ним договор о соблюдении взаимных интересов, как в случае с «Цайтгайт», или использует его интеллектуальную рамку для собственного позиционирования, оставляя кураторов у разбитого корыта. Развитие концептуального курирования столкнулось и продолжает сталкиваться с этим противоречием.

Знаменитейшей выставке конца 1980-х «Маги земли», сделанной Жаном-Юбером Мартеном, предшествовала сходная по замыслу выставка 1984 года «Примитивизм» в нью-йоркском MOMA. Ее кураторы Уильям Рубин и Кирк Варнедо выставили вместе шедевры модернизма и артефакты племенного искусства, убедительно и изящно доказав влияние последних на современных художников и выявив ряд парадоксальных параллелей в их эстетических концепциях. Выставка стояла в ряду других проектов Рубина, а затем и Варнедо, обнаруживавших взаимовлияние различных эстетических направлений («Дада, сюрреализм и их наследие», 1968; «Высокое и низкое: модернистское искусство и популярная культура», 1990). Однако «Примитивизм» был особенно пристрастно встречен критикой. Кураторов обвиняли в поверхностном подходе, в том, что они вырвали из контекста представленные «примитивные» артефакты, не всегда справедливо указывая на формальный подход к ним, который практиковали модернисты. На самом деле кураторы были

«виноваты» только в том, что подошли к теме актуальной для культуры середины 1980-х слишком наукообразно, по-музейному, в традициях Альфреда Барра, учеником и последователем, которого являлся Уильям Рубин. В своем выставочном тексте они фиксировали определенный взгляд на явление, не давая ему при этом стать художественным событием настоящего. Претензии кураторов на актуальность высказывания оказывались в противоречии с музейным характером презентации, с институциональной рамкой, являвшейся в это время «красной тряпкой» для всего авангардного направления, одержимого критикой институций и идеей расширения границ приемлемого в искусстве.

Совсем другой смысл в истории кураторства приобрела выставка «Маги земли» скроенная, казалось бы, по тому же лекалу. Ее куратор Жан-Юбер Мартен тоже был музейным куратором, хотя не в таком оплоте консервативного модернизма, как MOMA, а в парижском Музее искусства стран Африки и Океании, жившим идеями Леви-Стросса, знаменитого защитника примитивных культур. Кроме того, французский куратор был под большим влиянием радикального крыла французского авангарда и, в частности, как раз в это время совместно с художником Робером Фийю обсуждал планы по организации Парижской биеннале современного искусства. «Маги» поэтому задумывались в другом формате – как представительный фестиваль искусств, разбросанный по разным выставочным пространствам, с участниками, приглашенными из самых отдаленных уголков земли, чтобы они сами могли представлять свои работы. Однако идея была все та же – выставить вместе искусство развитого западного модернизма и артефакты художников, отрезанных от источников цивилизационного влияния, и выявить «ауратическую» связь, которая их, несмотря на различия, объединяет.

Несмотря на хаотичность всего проекта, который отмечают критики, куратору удалось создать в Париже атмосферу творческого сотрудничества между участниками с Запада и из третьего мира. Многие работы создавались на месте, в непосредственном контакте художников, влиявших друг на друга. Не случайно ведь интерес, например, к магическим ритуалам объединял африканца Дж.Л. Байерса и Абрамович с Улаем, а объекты Крэга и Ольденбурга воплощали идеи примитивного фетишизма, с которой работали авторы из Австралии и Океании. Впрочем, эти моменты также критиковали, несмотря на их очевидный гуманистический пафос. Куратора обвиняли в волюнтаризме выстраиваемых им параллелей и противопоставлений, в плохом знании этнографического материала и его экспонировании в чуждом ему контексте. Даже участники остались в недоумении от окончательного результата. Барбара Крюгер, например, вопрошала: «Маги земли, кто они? Университетские профессора? Политики? Слесари-сантехники? Писатели? Торговцы оружием? Фермеры? Кинозвезды?»⁴

Весьма неоднородным был и состав западных участников, которые к тому же не все были с Запада (так, Мартен выставил ставших чрезвычайно модными в это время Кабакова, Булатова и т.д.). Куратор смешал живописцев-экспрессионистов, концептуалистов и т.д., к тому времени уже довольно традиционных. Его художники из третьего мира также были крайне неоднородными по качеству. Кто-то из них в дальнейшем прошел художественный отбор и стал постоянным участником международных выставочных проектов (Шерри Самба, Бодык Изек Кингелез и др.), а кто-то появился на выставке Мартена первый и последний раз. «Маги земли» были довольно эклектичной и сумбурной выставкой, носившей

³ См. Troncy E. *No Man's Time // Theories of Contemporary Art*; Ed. Richard Hertz, Second Edition, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1995. P. 245-248.

⁴ Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970 – 2005. М.: Слово/Slovo, 2006. С. 138.



явные черты кураторского волонтаризма, впрочем, чрезвычайно творческого и концептуального, расширявшего современное понимание искусства, а не замыкавшего его в жесткие рамки конвенции профессионализма, как проект Рубина и Варнедо. Мартен со своими советниками очень точно уловил общее изменение направления мировой культурной политики, тенденцию на глобализацию художественной системы, и его курирование продемонстрировало всему миру перспективность работы с региональным материалом. Он инициировал череду выставочных проектов (в основном международных биеннале), подменивших чисто художественные, стилистические поиски поисками геополитическими по принципу включения/исключения.

Интересно, что еще в 1996 году эту тенденцию заметил австрийский куратор, специалист по венскому акционизму и новым медиа Питер Вайбель, и организовал выставку «Включение/исключение», в которой тематизировал весьма своеобразные критерии отбора, применяемые западными культурными властями по отношению к посторонним. Однако выставка, несмотря на актуальность ее темы, не прозвучала в то время, поскольку подобно «Эндшпилю» предлагала в связи с заявленной проблемой готовые ответы и оценки. Репрезентативная же политика заключалась в том, чтобы лишь обозначить проблему и спровоцировать общественный интерес, оставив ее открытой для любых точек зрения, наиболее крайние из которых выражают приглашенные художники.

Открытость выставочного текста становится основным критерием современного курирования. Эмблематичным поэтому является кураторский проект художника Эрика Тронси «Ничье время», видимо, реагировавший на идею конца истории, носившуюся в воздухе в переходный период конца 1980-х – начала 1990-х, и сформулированную американским социологом Фрэнсисом Фукуямой в 1992 году. Выставка была показана во Франции на пригородной вилле, и в ней участвовали Феликс Гонзалес-Торрес, Филипп Парено, Карен Килимник, Доменик Гонзалес-Форстер, Анжела Балох и др. Когда издатель влиятельного интернационального журнала по современному искусству «Флэш Арт» Джанкарло Полити спросил Тронси, в чем же его идея, тот ответил текстом, который можно рассматривать как образец открытого кураторского проекта⁵.

Тронси сразу же отрешивается от каких-либо амбиций обогатить человеческую мысль некими идеями, а выставочную практику теоретическими схемами. Он также декларативно бросает вызов конвенциям авангарда, говоря, что «ничье время» – это, возможно, как раз то, что подразумевал Ги Дебор, говоря об «обществе спектакля», хотя, конечно, участники не ставили себе целью делать «спектаклярных» работ, а как раз наоборот – работы подобрались довольно скромные, не очень большого размера, из простых материалов и не страдающие перфекционизмом. В «спектакле» ничейного времени художники уподоблены актерам, играющим свои роли в разных эпизодах. Одни на первых ролях, другие – в эпизодических. «То же можно сказать обо всех групповых выставках, – пишет Тронси, – просто мы не стали отрицать этот факт». Исполнение работы, ее «оживление» раскрывает ее смысл гораздо лучше, чем любые объяснения критиков.

«Ничье время» также не ставит себе целью указывать направление развития искусства или позиционировать новые направления. Тронси говорит, что нисколько не верит в большие выставки, которые делают вид, что знают что-то о будущем – «только посмотрите на "Документу", в обещания которой верят только второсортные галереи». Большинство художников «Ничьего времени» поразительным образом не слишком-то щепетильны относительно «произведений искусства», хотя искусство XX века заставляет задуматься, откуда ноги растут. «Едва ли это можно так просто решить. Поэтому они озабочены больше тем, как

его сделать и как его сделать именно таким образом. В результате мы имеем то, что получилось», – подытоживает куратор.

Его основной заботой было оркестровать множество голосов, множество персональных историй. Художники во время подготовки к выставке жили на вилле, что позволяло им обсуждать все сюжетные повороты. Работы поэтому получились «болтливыми» и могут много сказать. Выставка сознательно перегружена нарративом, продолжающими друг друга историями, взаимопересекающимися сюжетами, заимствованными из подручных источников, в основном, как отмечает Тронси, кино.

Экспозиция – это не прихоть куратора, а попытка согласовать структуру выставки со структурой работ. Лабиринт, построенный на входе позволял не только отчитаться художникам, но и для того, чтобы дезориентировать зрителя, заинтриговать его. «Это ужасно раздражает, когда посетителей тащат от работы к работе «руки за спиной». Сразу становится понятным, что такая выставка – всего лишь социальная конвенция». Участники «Ничьего времени» были этим тоже озабочены, поэтому некоторые, как, например, Пьер Жозеф, предложили зрителям свои маршруты. Однако куратор не имел в виду борьбу с музейной системой и был не очень озабочен вопросами контекста и дизайна выставочного пространства.

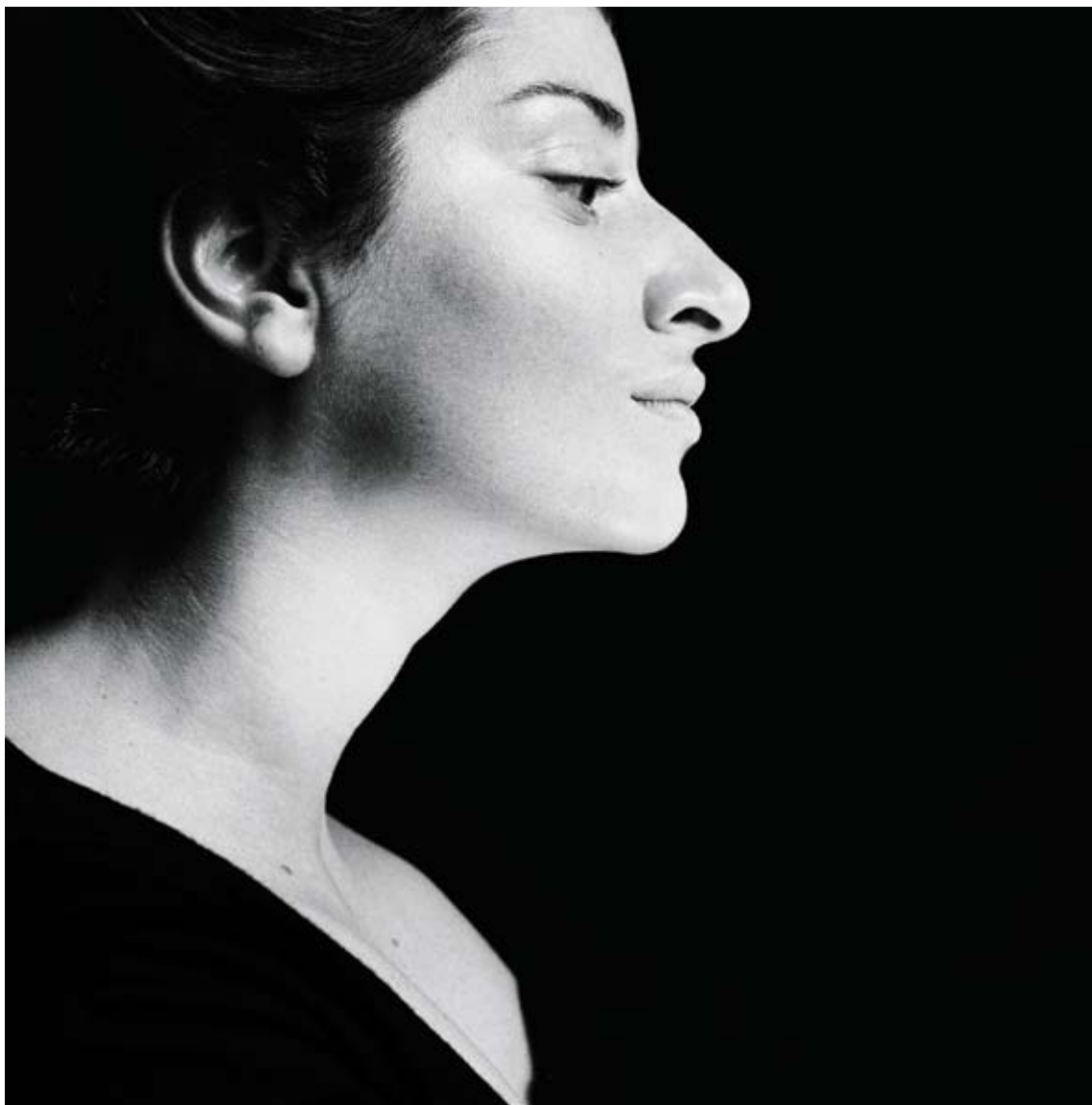
Тронси также отрешивается от интенции представить работу каждого художника в лучшем свете наподобие выставок, напоминающих пиар-кампании в коммерческих целях. «Ничье время» – это спектакль, дискуссия, и хотя протагонисты увлечены обсуждаемыми предметами, никто не собирается развлекать публику, вздумай она скучать. «Главное – добиться предельно конкретного разговора – «не об убийце вообще, а о «серийном убийце». На этом принципе строится вся выставка, – говорит Тронси. – Мы не стремимся теоретизировать, но при этом не можем не отмечать случайности, совпадения, манеры, поскольку это единственный путь. Теория может говорить что хочет о произведении искусства, и художественные критики могут быть очень убедительными, а художественная среда – иногда производить хорошие выставки. Можно сделать пятнадцать групповых выставок с теми же участниками и каждый раз подводить под нее новую концепцию. «Ничье время» так просто не концептуировать, потому что его сценарий состоит из серии нетеоретических фактов. Взятые вместе, они дают повод не для выводов, но для своего рода «оправдания» или «равновесия» сиюминутных правд».

Письмо Тронси к Полити – интереснейший документ становления кураторской мысли. Кураторство развивалось в эпоху освоения постмодернизма и приспособления к глобализации. Хотя тогда гремели такие проекты, как «Метрополис», комбиниовавшие Уорхола, Бойса и Дюшана, создававшие «резонное сочетание американского, французского и немецкого» и крепившие ось от Нью-Йорка к «Кельну с его окрестностями», они имели лишь оперативный успех. «Метрополис», как писал британский критик Тейлор, продемонстрировал критикам, зрителям и даже туристам бесшовный, весьма упрощенный международный континуум между Америкой и Европой (включая даже Восточную)⁶. Это теоретическое искусствоведческое кураторство с институциональными амбициями было хорошо только в смысле промоушена постмодернистской зрелищности и стимулирования публичного внимания к художественным выставкам, ставших важнейшей формой функционирования культуры того времени. Зато «Ничье время» и «Маги земли», возможно, в экспозиционном смысле формально несовершенные и сумбузные, зато концептуально-открытые и коммуникативные, прокладывали путь большим кураторским трендам (Ханс Ульрих Обрист, Катрин Давид, Никола Бурио и т.д.), которым суждено будет доминировать в последнем десятилетии XX века.



Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
представляют

Выставка Влада Локтева «Без макияжа»



Московский музей современного искусства,
улица Петровка, 25

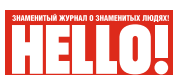
4–23 июня 2010

www.mmoma.ru

Информационные партнеры

Партнер

Инновационный партнер Музея



ЖИВОПИСЬ СЕЙЧАС

АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВ

Современная живопись разделила судьбу модерна. В известном смысле ее можно считать одной из причин его конца. Теперь на дворе постмодерн. И хотя публика уже устала от этого слова и различных его манифестаций в искусстве и общественной жизни, за ворота его не выставишь одним желанием чего-нибудь новенького. Внятной ценностно-смысловой альтернативы никем не предложено, за горизонтами постмодерной чувствительности не брезжит никакого чудесного света.

Возможно, выход как раз там, где был вход, но это очень дискуссионный момент. В 1980 году Юрген Хабермас произнес известную речь по случаю вручения премии имени Т. Адорно «Модерн – незавершенный проект». Это было критикой формирования той системы взглядов и ценностей, которые обосновали новое, постмодерное состояние.

Само его название указывало на наличие у модерна неисчерпанных ресурсов и на не потерявшие значения цели этого проекта. В понимании Хабермаса существенным моментом в разворачивании просвещенческого в своей интенции проекта модерна явилась дифференциация ценностных сфер науки, морали и искусства. «В соответствующих культурных системах деятельности институализируются научные дискурсы, исследования в области морали и теории права, создание произведений искусства и художественная критика как дело специалистов. Профессионализированный подход к культурной традиции в том или ином абстрактном аспекте значимости дал возможность выявиться собственным закономерностям когнитивно-инструментального, морально-практического и эстетико-экспрессивного комплекса знания».

Хабермас рассматривает позитивные и негативные аспекты формирования «культуры экспертов» в ее отношениях с жизненным миром, со сферой повседневной практики.

Следуя за Кантом в вопросе о «своеволии эстетического», определяемого как «объективация децентрированной, познающей себя субъективности, выход из пространственно-временных структур обыденности, разрыв с конвенциями восприятия и утилитарной деятельности», Хабермас говорит, что такая возможность у эстетической деятельности появилась в результате выполнения двух условий: «Во-первых, это институализация зависимого от рынка продуцирования произведений искусства и бескорыстного потребления этих произведений, обеспечиваемого художественной критикой, а во-вторых, эстетизированное сознание художников, а также критиков, видящих себя не столько защитниками публики, сколько толкователей непосредственно участвующих в самом продуцировании произведений искусства».

«Следствием явилось то, что предвосхищено в критических работах Бодлера: цвет, линия, звук, движение перестают быть первичными элементами изображения; сами средства изображения и технические методы продуцирования выдвигаются на место эстетического предмета, и Адорно может позволить себе начать свою «Эстетическую теорию» словами: «Стало само собой разумеющимся, что ничто, связанное с искусством, уже не является само собой разумеющимся – ни в искусстве, ни в его отношении к целому, – даже его право на существование».

Здесь ясно указаны как причины процессов, протекавших в искусстве модерна, так и некоторые проблемные моменты, вероятно, сыгравшие значительную роль в его развитии и кризисах, сказавшиеся и на судьбе предмета нашего внимания – современной живописи. Современное состояние живописи как культурного явления, как вида

искусства, глубоко укорененного в традиции, находящегося уже долгое время на периферии общественного внимания, захваченного более радикальными видами художественной практики, для понимания требует учета весьма широкого круга обстоятельств. Но важно рассмотреть хотя бы два аспекта: роль теоретической рефлексии в развитии современного искусства, формирующей «культуру экспертов», и амбивалентное по последствиям влияние рынка как на творчество художников, так и на его критику и обоснования.

История современной живописи может быть рассказана по-разному, а ее хронология начата с разных моментов. Но если принять импрессионизм за стартовое явление, то дальнейшее может быть понято как систематический эксперимент по выяснению природы того, что прежде называли изобразительным, а сегодня чаще визуальным искусством.

Во всем комплексе изобразительных дисциплин именно живопись стала наиболее важной лабораторией, ее простота, пластическое богатство и огромный историко-культурный багаж обеспечили эту роль. Освободившееся от внешних повествовательных задач искусство добивалось повышения внутренней эффективности в соответствии с кантовским пониманием незаинтересованности, эстетической целесообразности без цели, удовольствия от свободной игры духовных сил.

В этом находило выражение по-разному понимаемое стремление к реальности. Колористическая и композиционная открытость импрессионизма, дивизионизм с его предельными аналитическими усилиями выразить свет, стремление Сезанна «реализовать» предмет, колористическая и жестуальная драматургия Ван Гога, фовизм, полностью раскрывший могущество цвета, кубизм, проанализировавший структурно-ритмическую сторону визуального опыта, – все эти «изобразительные» направления живописи шаг за шагом развивали и обогащали искусство, проясняли механизмы его действенности, обнажали «языковую» природу художественного творчества.

Эксперименты Кандинского, Малевича, Мондриана, обоснованные различными «идеальными» программами, доводили этот «лингвистический» эксперимент до предела.

Процессы в искусстве развиваются, подчиняясь своей внутренней логике, но способы рефлексии, понимание смысла происходящего формируются в более широком гуманитарном и общеметодологическом контексте.

В начале XX века Бенедетто Кроче определяет эстетику «как науку о выражении и общую лингвистику». В философском знании становится все более явным «лингвистический поворот». Структурный метод, первоначально разработанный в лингвистике, распространяется на разные области гуманитарного знания. Все это формирует теоретико-методологическую базу понимания модернистского эксперимента в искусстве.

Наиболее разработанную и влиятельную интерпретацию модернистский эксперимент получил в формалистической теории искусства Клемента Гринберга. Описывая искусство авангарда, Гринберг видит его достоинства в уходе от общественных проблем ради повышения качества самого искусства до уровня, когда оно становится способно представлять абсолюта, в котором разрешаются или теряют значение любые противоречия.

Гринберг подчеркивает образцовую для авангарда роль музыки, немиметическая природа которой позволяет понять, что современное

искусство способно достичь чистоты и силы, опираясь лишь на те элементы своего эстетического опыта, которые не могут быть перекодированы в какой-либо другой медиум.

Роль материала оценивается как ведущая, он перестает быть тем, что сопротивляется воле художника, только следуя его природе, возможностям, которые он представляет, можно решить задачу искусства. Со временем модернистский эксперимент теряет силу. В работе «Упадок кубизма» Гринберг связывает судьбу этого наиболее яркого, по его мнению, авангардного начинания с кризисом просвещенческого проекта обновления мира. Но в послевоенные годы, когда была написана эта статья, формалистический эксперимент продолжался. Набирал силу абстрактный экспрессионизм, внутренняя логика его развития вела ко все более минимальным средствам художественного высказывания в «постживописной абстракции».

Художественная практика и теоретическая рефлексия подходили к минимализму и концептуализму, расставались с живописью в том смысле, в котором модернистский эксперимент в искусстве был непрерывно связан с традицией пластических искусств.

Наступало время поп-арта. Новые художественные явления уже не укладывались в «формальные рамки» и требовали иных средств интерпретации.

В 1960–1980-е годы классический структурализм подвергается критике как рационализм. Постструктурализм, с его обостренным вниманием к проблеме субъекта, становится основой понимания процессов, происходящих в искусстве и мире, во всех гуманитарных сферах. Формируется комплекс представлений о постмодерне.

Модерн завершен; живопись оказывается на периферии главного потока событий в искусстве, на художественной сцене она третируется как агент старого, дискредитированного режима. Постмодерн характеризуется его теоретиками прежде всего как недоверие к большим повествованиям – метанарративам. История завершилась согласно Фрэнсису Фукуяме, обнаружив несостоятельность всех утопических проектов, полный драматизма XX век предоставил массу свидетельств опасности прометеевских грез. Ирония, питающаяся энергией разочарования, сарказм и неудовлетворенность реальностью находят выражение в самых разнообразных художественных практиках, составляющих репертуар актуального искусства. Брэндон Тейлор, характеризуя ситуацию 1970-х годов, пишет: «Изменчивость, ирония, абсурдизм и постоянные декларации о бесплодности и непричастности – такова была разменная монета нового искусства, когда оно оторвалось от устоявшихся художественных форм, от модернизма в частности. Скульптура в середине 70-х – я это хорошо помню – находилась на обочине столбовой дороги искусства, в каком-то даже “обесщеченном состоянии”».

Но у живописи впереди был свой, хотя и не полный, реванш. В начале 1980-х публика весьма благосклонно приняла экспансию фигуративной живописи немецких неоэкспрессионистов и итальянских трансавангардистов. Причин, по-видимому, у этого успеха было немало: Б. Тейлор пишет об усталости от сурового концептуализма и приводит слова Йохамидаса: «Чрезмерный упор на идею автономии в искусстве, которая вызвала к жизни минимализм и его экстремальное крыло, концептуализм привел к провалу: вскоре авангард 70-х с узколобым пуританством, лишенный всякой чувственной радости, утратил творческий импульс и стал загнивать».

Реинкарнация экспрессионизма, однако, ничего существенного не добавляла к итогам модернистского эксперимента, неоэкспрессионизм, как и его итальянский напарник, трансавангард, был своеобразной ретроспективной игрой, характерной для постмодернизма. Отрадным для живописи был лишь факт прорыва системы сегрегации, созданной актуальным искусством. За живопись в данном случае заступился рынок. Как пишет Б. Тейлор, «новая европейская живо-

пись пошла нарасхват у влиятельных арт-дилеров по обе стороны Атлантики». Но ситуация радикально не изменилась: мейнстрим по-прежнему определяется прежде всего развитием новых, альтернативных живописи видов художественной практики. С живописи снят запрет; как одно из возможных медиа она признается, однако чаще всего на актуальной арт-сцене, ее историко-культурный багаж и инструментально-выразительный потенциал пародируются, используются для игры по правилам и на темы «актуального искусства». Достаточно привести в пример творчество Дубосарского–Виноградова, вполне успешное не только на российской, но и на международной арт-сцене. Разумеется, о живописи здесь речь не идет, здесь демонстрируется снятый с нее скальп.

Актуальное искусство не менее ревностно охраняет свою территорию и чистоту рядов, чем некогда К. Гринберг боролся за чистоту формалистически понимаемого авангарда, но над всем есть высшая целесообразность – целесообразность рынка. Рынок – главный институт в современном мире. Его глобальный наднационально-культурный характер убедительно продемонстрирован в последнее время. И арт-рынок – такой же властный институт. Можно сказать, что положение искусства определяется комбинацией двух векторов: вектора музея и вектора рынка. Однако векторы эти не являются линейно независимыми. Хотя традиция позволяет надеяться на музей как на хранителя высших стандартов подобно Палате мер и весов, цена на рынке властна, ее колебания внушают мысль, что в искусстве, в отличие от природы, нет мировых констант. Разумеется, рынок управляется, влиятельные игроки заботятся и о производстве, и о сбыте, и о сохранении эффективности контролируемого сектора, но человеческая природа не надежна, пути ее страстей неисповедимы. Все это следует иметь в виду, размышляя о положении и перспективах живописи сегодня.

Напомним, Хабермас говорит о рынке как о средстве для искусства обрести свою собственную территорию, но он уповает и на «бескорыстное потребление этих произведений, обеспечиваемое художественной критикой».

Однако так просто не выходит. Рынок диктует условия критикам и экспертам, «бескорыстного» в кантовском, да и в любом другом смысле, потребления искусства не получается. Уже Клемент Гринберг видел угрозу в том, что культура становится товаром. Жюдит Бенаму Юэ, посвятившая многие годы изучению современного рынка, настроена по отношению к этому институту весьма критически. Уже во вступлении к книге «Цена в искусстве» она пишет: «Арт-рынок – одна из ипостасей того нового общества потребления, в котором мы живем. Речь идет – если воспользоваться словом, которое зачастую применяется слишком широко, – о явлении постмодернистской эпохи. Самый гламурный и пользующийся наибольшим вниманием массмедиа арт-рынок предполагает глобализацию своей деятельности; потребление, не связанное с истинной природой потребляемого продукта; произвольно назначаемые огромные суммы, за которые удается купить или продать произведение искусства; постоянную или хаотичную смену вкусовых предпочтений; стремление к поверхностному подходу в сфере, которая изначально предполагает глубину; культуру досуга, которая включает в себя потребление самой современной арт-продукции; следование социальным кодам, присущим миру роскоши; массовое подключение к этой деятельности стран, которые до сих пор считались в данном отношении “слабо развитыми”; создание спекулятивного спроса на произведения, которые вызывают массовый, но не слишком оправданный интерес; активное участие финансового мира в процессе оценки; неслыханные привилегии, предоставляемые сверхбогачам, чтобы привлечь их на рынок. Речь здесь идет не о прекрасном – разве что очень редко, – не о справедливости оценок, не об истории искусства, но о людях, которыми движут тщеславие, законы

маркетинга, мечты, снобизм и страшное желание стать влиятельными. Это не значит, что справедливости, красоте и академическому подходу нет места в мире искусства; но это значит, что все эти понятия сегодня – факторы побочные, даже если участники рынка умеют ими пользоваться как коммерческими аргументами».

Музей – важнейший институт искусства, рынок по отношению к нему – явление внешнее. Но все больше примеров того, что не столько музей оказывает влияние на арт-рынок, сколько арт-рынок – на музей. Руководитель отдела новейшего искусства в Эрмитаже говорит, что в определении приоритетов для музея особенно важна образцовая деятельность влиятельных галеристов, ведь гарантией точности их выбора являются их крупные финансовые успехи. Напомним, недавно Эрмитаж провел яркую выставку современного английского искусства в сотрудничестве с галереей Чарлза Саатчи.

Саатчи, в свое время «раскрутивший» группу молодых художников – YBA, прославившихся отнюдь не живописью, сегодня делает ставку на живопись. Выставка в Эрмитаже представляла преимущественно живописные работы. Среди наиболее впечатляющих продаж последнего времени Бенаму Юэ упоминает продажи работ, поддерживаемых Саатчи художников, Марлен Дюма – 3,3 млн долл. за картину «Учитель» (1987), и Питера Дойга – 10 млн долл. за картину «Белое каноэ» (1991). О чем говорят такие успехи на рынке сравнительно молодых авторов, и как музеям избежать рыночных чар в своих оценках современного искусства?

Стоит ли искать в таких событиях проявление неких важных для искусства тенденций? Много поводов согласиться с Бенаму Юэ в ее негативной оценке рынка, которым движут снобизм и тщеславие. Конечно, ее позиция может показаться пафосной и чрезмерной: «Произведение искусства – это предмет, который имеет собственную стоимость, не зависящую от его религиозного значения, практического применения или веса в драгоценном металле. Это символ свободы, эманация духа, портрет души, концентрация всего, что есть самого высокого в человеке. А рынок – это место экономических сделок, ограниченное пространство, в котором встречаются предложение и спрос на все, что может быть предметом торговли. Естественно, здесь царят деньги – универсальная ценность. Желание соединить искусство с деньгами – это подлость по определению. Искусство несовместимо с рынком, поскольку рынок старается низвести плоды совершенно особой творческой деятельности до уровня простого товара».

Такое положение Бенаму Юэ сравнивает с браком по расчету. Однако участников этой не вполне благовидной сделки утешает, а быть может, и вдохновляет чрезвычайная роль, которую играет потребление искусства в современном обществе. «Искусство – это высший вид роскошного развлечения», – приводит Бенаму Юэ слова с сайта одного из успешных художников – Такаши Мураками. Разумеется, участники арт-рынка – отнюдь не всегда идеалисты, и надо еще посмотреть, кто кого стоит – творцы или покупатели и продавцы: «Существует целая категория самых востребованных художников, чья основная работа, а в конечном счете и источник вдохновения, состоит в действиях на рынке». Бенаму Юэ приводит в пример и Уорхола, и вдохновленного им Дэмиана Херста, и ряд других.

Что же за феномен современный арт-рынок, каковы главные пружины, приводящие его в движение? Речь о восхищении плодами искусства или это азартная и корыстная игра, и в чем главная корысть?

В 1983 году Ж.-Ф. Лиотар написал статью «Интеллектуальная мода», в которой определил моду на слова, теории, произведения как механизм реализации потребности различаться, выделяться, оформляться в элиту. У так называемой высокой моды на одежду та же самая роль.

Многочисленные биеннале, и самая авторитетная – Венецианская, как недели модных показов в Милане, Париже, Лондоне, демонстри-

руют модные тенденции, ярмарки – «Арт-Базель» и другие предлагают клиентам pret-a-porte. И конечно, важнейшую роль играют имена – продается бренд.

Что можно сказать о современной живописи, наблюдая эту ярмарку тщеславия? Конечно, задорого купленные картины производят на зрителя особо сильное впечатление, побуждая искать не лежащие на поверхности объяснения. Достаточно известен успех художников так называемой лейпцигской школы, прежде всего Нео Рауха и Матиаса Вайшера. Их работы оцениваются многими сотнями тысяч долларов. Критично настроенная Бенаму Юэ цитирует каталог одной из выставок: «Живопись Восточной Германии смогла удовлетворить возрастающий спрос на новые работы, которых еще не видели на рынке. Журналистам и коллекционерам путешествие в искусство Восточной Германии принесло желанное ощущение новизны». По ее мнению, успех возвращения фигуративной живописи подобного рода объясняется появлением новых покупателей, у которых нет времени изучать искусство. Такая живопись соответствует представлениям, которые могут себе составить об искусстве неопиты: «полотна изображающие людей, какие-то сцены и предметы».

Любопытно, что современные художественные практики не оформляются в стилевые течения, как это было в эпоху модернистского эксперимента, они классифицируются по идеологическому принципу как поп-арт или трансавангард, по месту происхождения – искусство Ист-Виллиджа или лейпцигская школа, или по предмету деятельности – лендарт, видеоарт.

И над всем разнообразием – постмодернизм, который зачастую понимается как стиль Нового времени. Если же попытаться собрать в некое представление все проявления того, что опознается, как живопись на современной арт-сцене, то полезно и внятно проанализировать это многообразие вряд ли получится. Ко всему этому вполне приложима характеристика, данная однажды теперь уже классиком постмодерной живописи, Джулианом Шнабелем: «Эти картины на самом деле не об агрессивных поверхностях, а об изобретательно сфокусированной невразумительности, которая проявляет саму себя в волнении». Вот этой изобретательно сфокусированной невразумительностью и характеризуется практически вся успешная современная живопись.

Пластическая и колористическая одаренность художников играет второстепенную роль и не тематизируется авторами сколь угодно глубоких комментариев. Так, работы Питера Дойга наделены впечатляющей декоративностью, но комментируется образный строй его работ, использование в них фотоматериалов различного происхождения, коллажный метод.

Работы Люсьена Фрейда практически лишены живописных достоинств, но это никак не умаляет его авторитета крупнейшего живописца Британии. И именно ему в год его 80-летнего юбилея доверила писать свой портрет английская королева, невзирая на тот факт, что вся иконография работ Фрейда плохо совместима с идеей королевского величия. Но бренд, даже в таком небанальном случае, является решающим аргументом.

Модернистское прошлое современной живописи, ее теперешнее постмодерное состояние, как оно может быть понято из наблюдений за событиями на международной арт-сцене, еще мало дают оснований для размышлений о судьбе этого искусства в российских условиях, а условия эти своеобразны.

Россия активно участвовала в авангардистском эксперименте. Но затем этот эксперимент перешел в жизнестроительную – имперскую фазу (если верить Гройсу) и заглушил сталинским классицизмом все побеги новых форм искусства.

Академия художеств, опираясь на метод социалистического реализма, развивала как могла и понимала классические традиции.

Пробивавшиеся из-под асфальта ростки от семян героической авангардистской эпохи и тех, что заносились ветрами с Запада, формировали искусство сопротивления, явившееся на «бульдозерной» и последовавших за ней выставках.

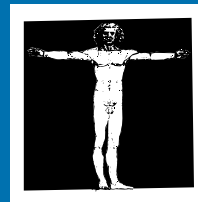
Процесс обновления в академическом искусстве проявил себя на знаменитой выставке к 30-летию МОСХ. Развитие, рост влияния и деградация этих процессов в постсоветское время оставили нам уникальное наследие. Своеобразие отечественной ситуации определяется еще и тем, что арт-рынок западного типа у нас так пока и не сложился, интеграция в международный контекст по-прежнему остается скорее мечтой и тем, что Академия художеств не утратила своих позиций: она по-прежнему готовит основную массу приходящих в искусство специалистов и сохраняет стандарты высокого профессионального мастерства, связь с классической художественной традицией.

Такое положение может быть поводом как для сетований, так и для оптимизма, в зависимости от ориентации. Реализованный нами проект модерна имел пугающие черты, настоящего постмодерна из нас тоже толком не получается. Художники не сидят теперь вместе в башне из слоновой кости, а разбрелись по городам и весям, строят свои индивидуальные башенки, скорее похожие на голубятни, чтобы гонять оттуда в небо свои прекрасные мечты о настоящем искусстве и любоваться трепетом их крыльев в высокой солнечной синеве.

Как наиболее косная художественная форма, живопись демонстрирует консервативность программных установок на автономию и особую гуманитарную значимость своих результатов. Не изменяя своей природе, она не может быть обласкана ни в свете софитов массмедиа, ни на страницах журналов по искусству, все более гламурных и глянцевого в своем поспешании за актуальностью.

Утешение же можно видеть в двух обстоятельствах. Во-первых, наверное, никогда не иссякнет поток добровольцев в эту ведущую оборонительные бои армию. Ведь согласно теории стадийного развития интеллекта Жана Пиаже все дети – неизбежно художники, прежде чем годам к десяти не освоят более практичный – вербальный язык. Из большинства, что успешно освоили, потом получают пиарменеджеры и искусствоведы, а меньшинство бестолковых так и остаются художниками. Вот почему, наверное, Александр Боровский любит повторять, что настоящий художник должен быть глуповатым. Во-вторых, все же наблюдается некоторый рост интереса к живописи не на рынке. Такой пример можно видеть в формировании музея современного искусства «Эрарта» в Санкт-Петербурге. Здесь ставка сделана на широкий географический охват искусства России. Не удивительно, что периферийное искусство – это по преимуществу живопись, да еще и мистифицированная не столько историей, сколько мифологией о современном в искусстве. Правда, и столичный глянец все больше влияет на формирование этой коллекции, свято место пусто не бывает, да и от моды куда скроешься?

Другой пример – развивающийся сайт www.cp-centre.ru. Здесь представлены очень разные художники, но подобранные по некоему принципу качества, по принципу взаимной приемлемости. На такой территории могут ставиться и находить решения различные вопросы о назначении и путях развития живописи. Этот гибкий формат не обременен фондохранилищем, штатным расписанием, трудно увидеть, как к этому можно приспособить корысть. Возможно, в таких формах эксперимент живописи может быть продолжен, а вопрос о раскрытии ее потенциала для жизненного мира будет находить какие-то решения. И для живописи история не закончится. Не закончится и спор о модерне. Понадеемся на Лиотара в том, что постмодерн – это не остановившаяся история, а самый настоящий завтрашний модерн, в котором пребывает возвышенное.



Интернет-ресурсы, посвященные живописи:

www.cp-center.ru

www.merello.com/21st_century_art_painting.htm

www.nytimes.com/2010/03/28/arts/design/28painting.html

www.kanazawa21.jp/en/04event/index.html

www.artpromote.com/contemporary.shtml

www.artzinechina.com/display_vol_aid451_en.html

www.linkism.com/visual_artists/painting/american-artists.htm

www.bigcrow.com/anna/realism.html

www.wotartist.com/british-art.asp

www.zeroland.co.nz/contemporary_artists.html

www.contemporary-art-dialogue.com

forum.indianetzone.com/5/contemporary_painters.htm

www.artbook.com/cofipa.html

en.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst

www.metapedia.com/wiki/index.php?title=Contemporary_Art_Discussion:_Spring_2009:_Week_10

en.wikipedia.org/wiki/Lisa_Yuskavage

www.artknowledgenews.com/Harvard_Art_Museum_Peabody.html

www.dw-world.de/dw/article/0,,5335748,00.html

www.chicagoartgalleries.net

www.dirjournal.com/blog/contemporary-arts-paintings-that-blow-your-mind/

thisishowitshouldbe.blogspot.com/2007_08_01_archive.html

www.serpentinegallery.org/2008/06/indian_highwaydecember_2008_fe_1.html

www.friezefoundation.org/talks/detail/the_expanded_gallery_mario_garcia_torres_presents

www.nbmaa.org/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=56

web.onetel.net.uk/~herbertroese/africa5.htm

www.attractivoquenobello.com/2009/12/23/chinese-contemporary-renaissance-palazzo-reale-milan/

ЖИВА ЛИ ЖИВОПИСЬ?

В конце 2009 года в ГЦСИ прошел круглый стол, посвященный современной живописи. В нем приняли участие Евгений Барабанов, Виталий Пацюков, Олег Аронсон, Елена Петровская. Искусствоведы, философы и культурологи пытались определить, что сегодня понимается под живописью, каковы критерии оценки, какими понятиями описывать процессы, в ней происходящие.

Виталий Пацюков. Человек и мир сегодня радикально изменились. Инструмент, который заложен в наших чувствах и сознании, выявляет совершенно иные качества пространства и мира. «То, что смотрит на нас» меняется, и соответственно меняются наши переживания этой реальности. Жиль Делез в работе «Маятник Фуко» говорит: «Силы в человеке вступают в отношения с силами внешними – силой кремня, берущего реванш над углеродом, и силами генетических компонентов, берущих реванш над организмом». Качество пространства кардинально меняется, возникает совершенно новая реальность, живущая по законам искусственного мира и по законам внутренних изменений этого мира.

Один из принципиальных романов конца двадцатого века – роман Мишеля Уэльбека с красноречивым названием «Элементарные частицы». В нем писатель размышляет над вопросами: что-то происходит с физикой космоса, с физикой мира? И отвечает: меняются элементарные частицы. В финале романа Уэльбек предсказывает, что где-то в 2013 году будет создан человек не по образу и подобию Божию, а по образу и подобию человека. Возникнет новый сканированный человек.

Но современная живопись не отражает эти изменения. Конечно, в традиционной форме она еще существует, но только благодаря тем художникам, которые обладают свойством вспомнить что-то утраченное и пережить его как настоящее.

Сегодня живопись описывает реальность, которую разъедает вирус, и в результате разъедается сама. Художник работает уже с другим качеством пространства, которое ему надо преобразовать во что-то иное, но уже не в живопись.

...Исчезает божественное, остается мир тварный, который превращается в некую плоскость. И эта плоскость становится картинкой в плохом смысле. Картинка начинает заслонять реальность, которая обладает другими качествами. Кабаков в своих последних проектах строит историю искусства на заслонениях. Он говорит, что мы живем в заслоненном мире. Творец никуда не исчезает и не умирает, но он начинает отсутствовать в нашей реальности. Вся история искусства свидетельствует о посте-

пенном исчезновении из реальности божественного начала, последним свидетелем которого, на мой взгляд, была живопись. Сегодня мир другой, но художник всегда остается подлинным свидетелем, он выявит эту реальность или по крайней мере скажет о ее утраченности.

Евгений Барабанов. Джозеф Кошут писал: «Быть художником – значит вопрошать о природе искусства. Если задаешься вопросом о природе живописи, невозможно вопрошать о природе искусства. Если художник принимает живопись (или скульптуру), он принимает все, что с нею связано. Это так, потому что слово «искусство» – общее, а слово «живопись» – частное. Живопись – это разновидность искусства. Если ты пишешь картины, это значит, что ты уже принимаешь (а не ставишь под вопрос) природу искусства». Это универсальная для настоящего времени схема. Можно спросить кого угодно, как относиться к концептуальной живописи, и каждый будет в различных вариациях повторять именно этот тезис. Его особенность – в разделении природы живописи и природы искусства.

Московский концептуализм породил феномен инсценирования живописи в актах производства – картинах. «Картинах» – это я цитирую Константина Звездочетова. Представьте, вы художник-декоратор, вам нужно оформить спектакль, и вы в декорации вносите картины. Девятнадцатый век – рисуете картинку девятнадцатого века, двадцатый век – рисуете двадцатого века и т.д. Это инсценирование живописи посредством картинки. «Как бы живопись» вымышленного художника Розенталя инсценирует Кабаков, «как бы живопись» соцреализма предлагают Виноградов и Дубосарский, этот ряд можно длить до бесконечности. И соответственно появляется фигура художника, который не является живописцем, он – «как бы живописец». Я вновь процитирую слова Звездочетова: «Я себя считаю артистом – не художником. Слово “артист” предполагает эмоциональную легкость, я себя отношу к легкому жанру, мое дело – эстрада и концерты; и потому то, чем я занимаюсь, – это скорее артистизм, а не художественные практики. Я никакой не живописец, я – картинщик. Делаю картинку

любым способом». Так же объясняется и Виноградов: «Мы семь лет назад говорили, что не занимаемся живописью. Нас эти проблемы не очень волнуют. Мы занимаемся проблемами современного искусства. То есть делаем изображения посредством живописи в красках. Мы создали искусство, а не живопись».

Чтобы корректно формулировать проблематику живописи, нужно сделать шаг в сторону теории. Теория в визуальных искусствах – это совокупная работа ума, глаза и чувства. На этой совокупности трех элементов я настаиваю. Об этой совокупной работе ума и глаза хорошо помнили художники авангарда. У Эль Лисицкого находим слова: «Тем, кто хочет понять современное искусство, мы говорим – для этого мало открыть глаза, нужно направить ум в другую сторону». Зритель – не пассивный потребитель массмедийных репрезентаций продуктов арт-системы, того, чем кормятся сегодня всевозможные биеннале, триеннале, аукционы и т.д. Дюшан говорил, что художник выполняет акт творения не в одиночку. Акт творения совершается совместно со зрителем. Зритель – составная часть этого творения. Дюшан говорил: «Этот вклад зрителя еще более очевиден, когда потомки произносят свой окончательный вердикт и реабилитируют забытых художников».

Хочу привести еще одну важную цитату из Жака Рансье: «Новая живопись – это живопись, которая преподносится взгляду, наученному видеть иначе. Это превращение зримого возможно не иначе, как посредством строго выверенной работы слов писателя. Поверхность не существует без слов, то есть интерпретации, придающей ей качество живописи».

...Еще одна проблема современной живописи – отсутствие в нашей стране арт-критики, способной адекватным языком описать новые процессы в искусстве. Наша критика готовит некий «культурный бульон». У одних в этом «бульоне» – какие-то космические вибрации, пульсации, архетипы, мифы. У других – энергии, сакральные пространства, картины мира и т.д. У третьих – симулякры, деконструкции, следы знакомства с именами Делеза и Хайдеггера. У четвертых – все вместе, это они называют междисциплинарным исследовани-

ем. И вот в эту кастрюлю опускают художника, потом вынимают – и все остатки бульона анализа на нем различимы: и симулякры у него есть, и Делеза там можно посмотреть. Поэтому, на мой взгляд, будущее живописи зависит от формирования дискурса в живописи.

Олег Аронсон. Я понимаю живопись достаточно просто – это холст и краски или краски на поверхности. Функционально, на мой взгляд, сегодня живопись имеет по крайней мере две функции. Первая – экономическая. То есть сегодня картины рисуются для того, чтобы продаваться, висеть на стенах, оформлять помещения. Эта функция создает иллюзию, что живопись сохраняется в традиционном виде, хотя мы все прекрасно ощущаем, что она изменилась. Живопись как-то все-таки коммуницируется с современным искусством, с искусством неживописным, с искусством перформансов, инсталляций и в результате меняется. Вторая функция – функция живописи как живого процесса, сохраняющего ее современность (актуальность). Другими словами, в живописи, на мой взгляд, сохраняется некоторый момент, который мы не хотим признавать или который стерт современными практиками искусства. Но тем не менее она сама имманентно порождает некоторую собственную современную живопись. При этом она, конечно, остается в тени неживописных практик актуального искусства, если и использующих живопись, то в качестве одного из элементов инсталляций. В свое время меня очень удивило, что Жиль Делез, с одной стороны, очень много пишет о живописи, а с другой – почти ничего не говорит о ней применительно к так называемому актуальному искусству. Это тем более интересно, что Делез – философ открытый новейшим влияниям. Задача, которую ставит Делез, – создать для новой живописи адекватный ей язык описания. Один из ключевых моментов, который является путеводным в его экскурсах, – цитируемая им фраза из дневников Пауля Клее о том, что задача живописи – не изображать нечто видимое, а выводить нечто невидимое в режим видимости. Это совершенно новая функция. И она вовсе не противостоит традиционным функциям живописи. С античных времен через Возрождение к девятнадцатому веку живопись строилась на соединении красоты, истины и блага. На каждом этапе преваляло что-то одно. С появлением супрематизма, дадаизма, поп-арта возникло недоверие к изображению, и соответственно недоверие именно ко всей этой триаде. Однако красота, истина, благо и сейчас определяют язык нашего искусства, и живописи в частности. Делез пытается на примере работ Фрэнсиса Бэкона и Тернера показать другие возможности живописи. Например, на страницах, посвященных

Тернеру в «Анти-Эдипе», он обращает внимание на поздний период творчества художника, в котором живопись световых объемов (или световых масс) выражает некоторые абстрактные процессы. Живопись как статичная картина, как статичное изображение перестает существовать. В этом смысле Делез мыслит Тернера как очень современного живописца, который выводит на поверхность процессы, а не статичную видимость.

Сегодня в искусстве происходят необратимые процессы, связанные с техническим копированием, с умножением этих копий. Что делает в этих условиях художник? Делез на этот вопрос отвечает следующим образом: художник создает перцепты, и только в этот момент он остается художником. И современное актуальное искусство для него не существует, потому что это искусство – концепт. А художник сохраняется только в той области, где действует перцепт. Перцепт – это некий избыток восприятия; восприятие, уже не зависимое от нас. Он нам не принадлежит, это не наше восприятие. И концепт – это не наша мысль, она не нам принадлежит, это избыток в мышлении. Значит, Делез все время имеет дело с этим избытком, который позволяет живописи быть новой. Для него идея новизны – это не новый стиль, не новые краски, а изобретение перцепта, нового блока ощущений. Что это за «блок ощущений»? Делез приводит в пример Тернера, его борьбу световых масс и идею катастрофических разрывов. Другой пример – Бэкон, который не изображает крик, или боль, или истерию, а это истерия, которая становится перцептом в его картинах. Делез, на мой взгляд, предлагает вполне четкий аналитический аппарат и показывает механизмы описания картины, проявляющей перцепт; блок, казалось бы, чисто фантазийных ощущений. И фантазийность тоже неслучайна потому, что перцепт – это важный момент – не имеет объекта. Парадоксально? Мы воспринимаем объекты, а перцепт объекта не имеет, это чистый избыток. Или еще иногда это называют насыщенностью или щедростью.

Это и есть вторая экономика, не экономика обмена, когда традиционное искусство в современном виде начинает продаваться как живопись (потому что живопись – очень удобный объект для продажи), а экономика, которую я назову экономикой щедрости, экономикой избытка. Экономика щедрости связана с изобретением перцептов; причем красота, благо, истина – это те категории, которые являются условием нашего восприятия.

Елена Петровская. Живопись как выразительное средство, на мой взгляд, себя исчерпала. Произошло это в послеавангардную эпоху. Это

значит, что живописными средствами художники решают с некоторых пор неживописные задачи. Мне на ум приходят такие художники, как Рене Магритт или Де Кирико. Их живопись ставит проблемы границ самого изображения или проблему разрыва между видимым и дискурсивным. Делает это на первый взгляд, пользуясь живописным языком, но на деле уже самой постановкой проблемы выходя за границы живописного. В связи с этим возникает закономерный вопрос: в каких формах может продолжаться живопись сегодня? Мне кажется, что живопись должна изобрести себя заново. Причем она должна или она может это сделать через выразительный язык других искусств, технологизированно. Мы можем постулировать конфликт, который несет в себе современное живописное изображение, между сделанностью (форма телесного присутствия, «рука мастера», а шире – уникальность) и воспроизводимостью, повтором. Живопись сегодня инкорпорирует в себя данный конфликт.

Эти процессы отчетливо прослеживаются в гиперреализме. Для Бодриера гиперреализм, если суммировать его идеи, находится в зоне симуляции. Все проявления реального, включая глубину и сцену представления, производны от этой симуляции. Галлюцинация ставится в противовес концептивному строю, переизбыток видимости – в противовес реалистическому по характеру изображению, поверхность – в противовес глубине. Бодриер пишет, что сама реальность – не более чем принцип. Мы имеем видимость как бы в противовес реалистичному изображению. Словом, это атака на сам эффект реальности, или, как он говорит, эффект сознания. И в этом смысле гиперреалистическое произведение – не живопись.

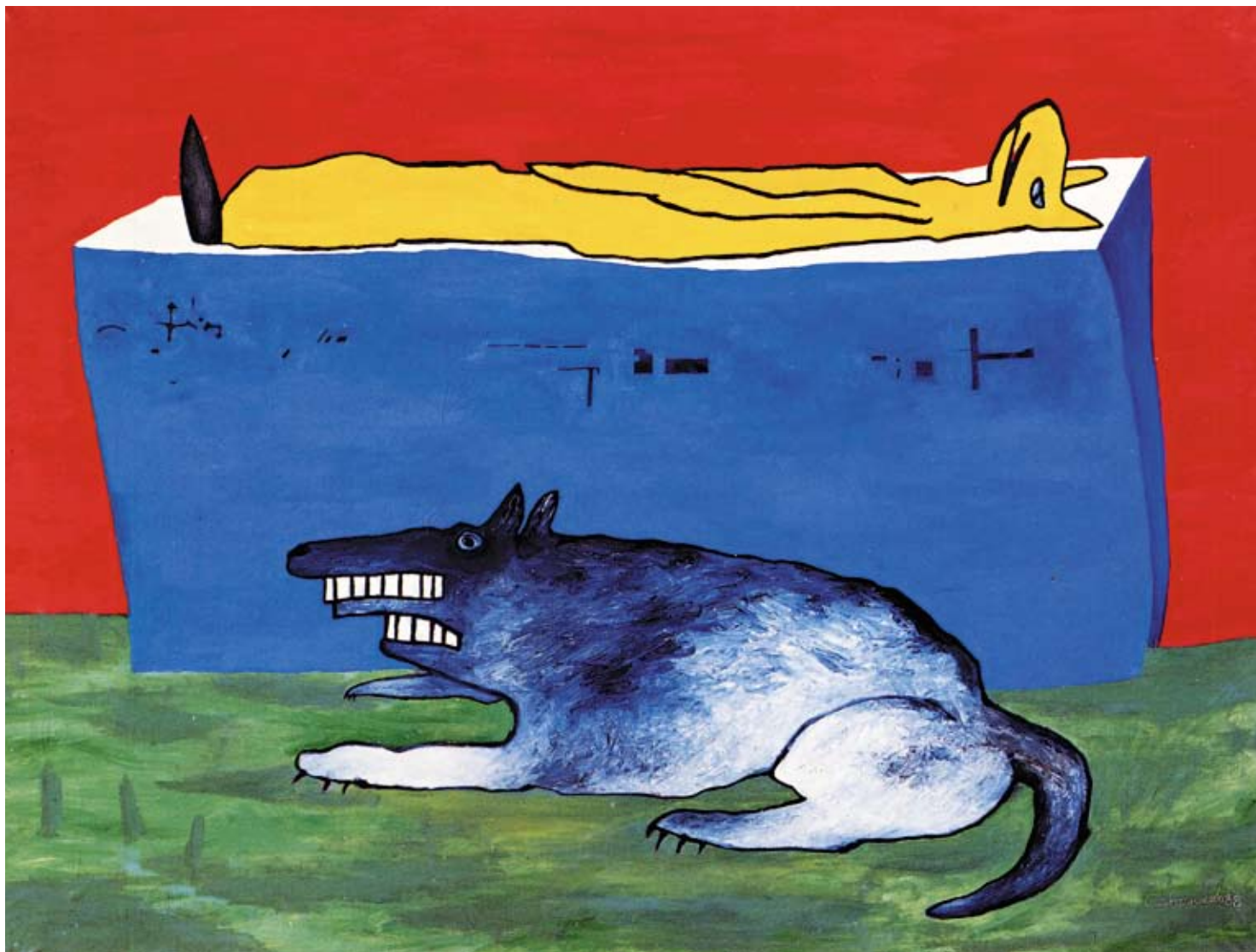
Фотография, по большей части, отмечена таким восприятием. Мы сегодня выпали из того культурного опыта, когда живопись была объектом созерцания. И поэтому смотрим другими глазами, у нас другие линзы. Важно понять, как функционирует эта живопись в другом мире, где изменился характер отношения к объекту. Живопись – это дистанция. Что сегодня произошло с этой дистанцией? Как она изменилась? Именно фотография оказывается очень мощным медиатором нашего восприятия, в том числе и живописных объектов. Она радикальным образом изменила наше восприятие практически всего.

Традиционные жанры распадаются. Сегодня художник, желающий сохранить идею выразительного средства или изобразительного языка, вынужден искать ресурсы искусства в областях, к искусству в традиционном понимании не имеющих никакого отношения. Это технологизированные области, пространство массовой культуры.

возвращение «новых художников»

АНДРЕЙ ХЛОБЫСТИН

Выставка «Удар кисти» в ГРМ (куратор Е. Андреева, инициатор В. Добровольский) и фестиваль «Новые художники» в Новой академии изящных искусств, галереях «Navicula Artis» (КЦ «Пушкинская-10») и Лофт-проекте «Этажи» вернули зрителям пласт андеграундной культуры советских времен.

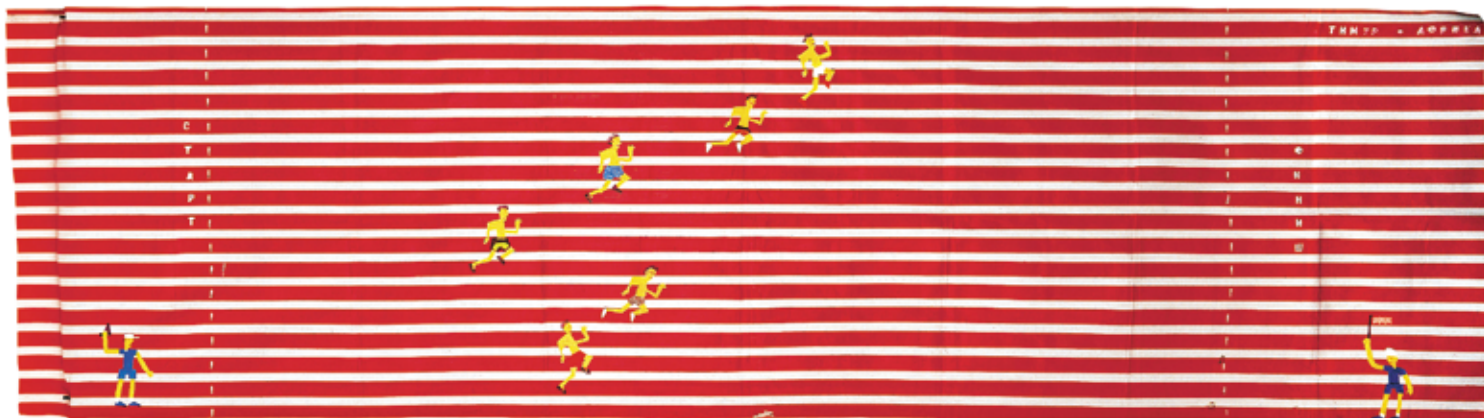


Иван Савченков. Я сон свой охраняю. 1988. Холст, масло

Выставка «Удар кисти» в Русском музее и фестиваль «Новые художники» заполнили пустоту, зиявшую в ленинградско-петербургском искусстве и в отечественной культуре 1980-х годов. Спустя 20 лет после того, как группа «Новые художники» и «Новое» движение прекратили существование, они, несмотря на замалчивание, наконец предстали даже не потаенным градом Китежем, а целым континентом, раскинувшимся в пространстве-времени на десятилетие, пределы которого

теряются где-то в дали 1990-х годов. Ленинградское искусство эпохи перемен поражает мощью своей энергии и воспринимается как глоток свежего воздуха.

То, что делали в искусстве люди, обозванные Т. Новиковым «Новыми художниками» («он обозвал меня поэтом» – Маяковский о Д. Бурлюке) – это пластический эквивалент чувства свободы и радости (раньше это могли бы назвать молитвой или камланием). Новый художник – это



Тимур Новиков, Африка (Сергей Бугаев). Старт. 1988. Ткань, акрил

бездельник¹, воспетый Цоем, «бродящий из дома в дом»; визионер, готовый на все ради «изменения состояния сознания»; философ-киник; странствующий авантюрист/рыцарь/денди², в общем – человек праздный, уверенный в праве на роскошь заниматься собой. Философия жизни как праздника с древности нашла множество теоретических оснований, но главное – практиков-подвижников. Можно сказать, что эффективное жизнеутверждение (которым поначалу отличался некро-реализм) собственно и является творчеством, и наоборот.

НХ были организованы в 1982-м Тимуром Новиковым (1958–2002). В группу со временем вошел ряд художников, определивших свое время. Среди «первого призыва» были Иван Сотников (род. 1961), Олег Котельников (род. 1958), Кирилл Хазанович (1963–1990), Евгений Козлов (род. 1955), Георгий Гурьянов (род. 1961). В первой половине 1980-х к ним присоединились Вадим Овчинников (1951–1996), Сергей Бугаев-Африка

Тимур Новиков. Строгий юноша (портрет Г. Гурьянова). 1987. Холст, акрил



(род. 1966), Владислав Гуцевич (род. 1949), Андрей Медведев (род. 1957), Андрей Крисанов (род. 1966) и Инал Савченков (род. 1966). К концу десятилетия «новое» движение насчитывало десятки участников. Веселое и бодрое искусство «детей проходных дворов» и новостроек Купчино в Ленинграде быстро обособилось от политизированного неофициального искусства. В отличие от параллельно возникшего на Западе граффитизма и «новой дикости» эти творцы создали неповторимую местную культуру со своей этикой и манерами, своей музыкой («Ноль музыка», группы «Кино» и «Автоматические удовлетворители», «Новые композиторы», «Оркестр Популярная механика», «Голубые пидорасы» (они же «Виртуозы вселенной»), «параллельным кино» (режиссеры Евгений Юфит, Дебил-Евгений Кондратьев, Андрей Мертвый, Иветта Померанцева, Андриус Венцлова и др.), литературой, модой, критикой и т. д. В ту эпоху считалось само собой разумеющимся, что один и тот же человек, находясь в высоком позитивном состоянии, может проявлять себя в самых разнообразных видах творчества.

Если сравнить фотографии людей поколения, явочным порядком присвоившего сферу большого искусства в начале 1980-х, с сумрачными и напряженно-скованными образами бородатых жертв и пророков предыдущей генерации нонконформистов, то становится очевидно, что впервые за многие годы в стране появились естественно улыбающиеся и двигающиеся люди³. Немцы бы сказали «новое чувство жизни», Л. Гумилев – «новый стереотип поведения». Это же «улыбающееся поколение» – нищие сквотеры – на фотографиях Едыге Ниязова предстают людьми непреклонного внутреннего достоинства и сказочными красавцами, запросто позирующими, как поп-звезды.

Шквал веселья этих психоделических беспредельщиков нельзя было не заметить: он одновременно пугал и заражал⁴. В случае НХ искусство-праздник сметало границы авторства, доводя их до предела в прямом, запанибратском, бесшабашном

¹ В своем докладе «Искусство, без-деятельность, политика» Д. Агамбен говорит, что «стремясь определить счастье как предельную тему политической науки, Аристотель ставит проблему того, в чем же «состоит дело человека», и высказывает идею, что человеческому роду, возможно, присуща недеятельность: «для столера и башмачника существуют и дело и деятельность, напротив же, для человека как такового их нет, поскольку рождается он без дела». (HYPERLINK http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/agamben_doklad/) Об отмирании труда и специализации при коммунизме и всеобщем переходе к творческой деятельности говорит К. Маркс.

² Именно такой «мерцающий» или «рассыпчатый» тип творческой личности, находящейся в постоянном путешествии, трансформации (трансе) станет господствующим в эпоху перестройки («Шизореволюции»).

³ Шедеврами в этом роде являются фотографии таких мастеров, как Е. Козлов, Е. Ниязов, С. Борисов и др. Но на фестивальной выставке их работы служат камертонами среди массы бытового фото, в своей фактуре отражающего стиль повседневной жизни той поры.

⁴ Интересен случай, когда на приеме у французского атташе НХ закидали присутствующих там поэтов бутербродами с икрой.



Олег Котельников. Операция на внутренних органах. 1985. Оргалит, темпера, гуашь

и тактильном отношении к материалу (ласкать/корезить/реинкарнировать). Одновременно размывались границы его видов, жанров и техник. Очевидно, что орнаменты, которыми НХ покрывали все, что возможно, равнялись пластике их мысли, юмора, нарядов и тел (мимики, танцев и т.д.) Поэтому в нашем случае разговор о живописи, графике или объектах весьма условен («У него не было и волос, так что рыжим его называли условно» – Д. Хармс). Здесь мы говорим о тотальном творчестве, вольном расширении понимания искусства в повседневности и спонтанности.

Поскольку «выставки» в ГРМ и фестивали НХ требовали формирования этой поэтической невнятицы, то на них наравне с тем, что традиционно относится к графике, фотографии, документу были представлены такие «продукты жизнедеятельности» НХ, как самодельные «книжки», плакаты, одежда и музыкальные инструменты, мейл-арт, расцарапанные и расписанные фотографии и киноплёнки, и все что за-благо-рассудится (рисование гуашью по пластиковой занавеске для ванной – доверие к вечности). У празднично шатающегося стяжателя счастья или киника нет учителя – им может оказаться хоть насекомое, звук или дуновение ветра («тут внезапно ветер дунул, и я забыл, о чем я думал» – Д. Хармс) Он в индивидуальном порядке настраивает мир вокруг себя на бодрый и чудесный лад. Эта петербургская традиция открытости, погружения в жизненный поток и «ответа на вызов» становится особенно фактурно-выразительной в контрасте с современной ей традицией ускольза-

ния, страха и отсиживания дома социально озабоченных концептуалистов московской школы.

В конце 1970-х народившийся панк и его близнец – гламур привлекли внимание ученых-антропологов, социологов, культурологов (см. классику: Dick Hebdige. Subculture: The Meaning of Style. Methuen, 1979). Они всерьез заговорили о молодежной культуре мегаполисов, «новой городской дикости». Весь этот балаган наряду с новой волной романтики врывается в большое искусство, музеи и поп-культуру. Впервые за многие десятилетия пластический язык отечественного искусства спонтанно совпал с тем, что параллельно происходило в западном искусстве. Ленинградские художники выдерживают, а часто и выигрывают при сравнении их творчества с родственными им западными явлениями типа «Ист-Вилледж», «Нойе Вильден», «Фигурасьон Либр», «Трансавангард». Начав в 1970-е с юношеских сентиментально-символических «сюриков» и хулиганских граффити в школьных тетрадках, НХ вскоре всерьез заинтересовались современным искусством и нашли собственный художественный язык в контексте отечественной традиции. Особых исследований ждет тот замес из магических амбиций, психоделики и дадаистского хулиганства, в котором зародилось «новое» движение и некоторые его составляющие – «нулевики», «Военное министерство», группа «Чепавев» и др.

Выставки графики в Новой академии и «Navicula Artis» в основном соответствуют концепции выставки «Удар кисти» в Русском музее, выделяющей «новую дикость» первой половины – середины десятилетия как сущностный для НХ период. Выставка фотографий и документов в галерее «Формула» в значительной мере захватывает и конец 1980-х, когда в их творчестве начали господствовать настроения, названные Т. Новиковым аккуратистскими тенденциями. Так, в живописи наиболее выразительно «дикого» О. Котельникова каллиграфическое начало, лежащее в основе его живописи, в конце десятилетия перешло уже в иное, более медитативное, «лайт» состояние внутреннего баланса. Это период расцвета всех форм культуры НХ, который можно назвать медиальным. УК ГРМ стала возможной благодаря тому, что НХ получили медиальную прививку, научившись использовать новые «соблазняющие» властные энергии, для указания на возвышенное. На выставке в галерее «Формула» демонстрировался стиль жизни героев той эпохи. Их образы, заключенные в лайт-боксы, сопровождался большим количеством уникальных фотографий и документов, повествующих о повседневной жизни молодой богемы, выставках живописи, модных показах и хеппенигах, проходивших в знаменитых сквотах «Асса» и «НЧ/ВЧ» в то время как вокруг бескрайне простиралась скука. Так же демонстрируются подпольный кинематограф, самодельные клипы, мультфильмы и первый медиа-арт – «Пиратское телевидение» с его главной звездой Владиславом Мамышевым-Монро. В экспозиции были представлены редкие экземпляры самодельной одежды, мэйларта, самиздата, художественных объектов и бытовых предметов.

В конце 1980-х работы попали в музеи, НХ стояли у истоков клубного движения и рейва и стали паладинами душ в своей стране («Кино», «АССА», «Игла», «Гагарин парти» и т.д.) «Новое» движение было внутренне весьма самокритичным дружеским кругом людей, объединенных не по горизонтальному принципу поколений, гендера, специализации, «партийности» и т. д., а идущим по вертикали чувством жизни. На протяжении 1980-х разные творческие лидеры – «гуру» выходили здесь на авансцену и своим присутствием очаровывали, объединяли и заставляли не сдаваться окружающим.

Выставка УК ГРМ и фестиваль НХ восстановили справедливое внимание к этому важнейшему периоду в истории нашей культуры и отразили целую эпоху в отечественном искусстве, которую еще предстоит изучать.

BIENNALE

2010

МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ ИСКУССТВА ЭМАЛИ
«Образы белых ночей» Санкт-Петербург 2010

INTERNATIONAL BIENNALE OF ART ENAMEL
"White nights' images" Saint-Petersburg 2010

INTERNATIONALE BIENNALE DER EMAILKUNST
„Bilder der weißen Nächte“ Sankt Petersburg 2010

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ имени А. Л. ШТИГЛИЦА

при поддержке:

Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга,
Российской академии художеств,
Государственного Эрмитажа,
„Creativ-Kreis International“

10.06 - 3.07

Музей прикладного искусства
СПГХПА им. А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург,
Соляной переулок, 13/15

15.07 - 15.08

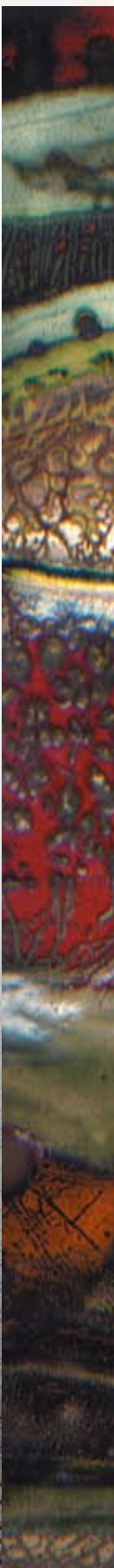
выставка проекта:
Галерея искусств Зураба Церетели
Москва, Пречистенка, 19

генеральный спонсор: Банк ВТБ Северо-Запад

спонсоры: БАЛТИЙСКИЙ БАНК,
выставочная фирма МИР КАМНЯ,
Студия МЕЖОВ

информационные спонсоры: журнал
Московского музея современного искусства ДИ,
журнал Российской академии художеств АКАДЕМИЯ,
журнал МИР МЕТАЛЛА

информационная поддержка:
рекламное агентство БРИДЖ





Владимир Кустов. Эйнштейн. 1989. Кожа кабана, масло

удар кисти

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

Выставка «Удар кисти» (название заимствовано у О. Котельникова, именно так, весьма прозорливо в плане будущей выставочной репрезентации целого движения назвавшего в 1982 году свою картину) посвящена значительнейшему явлению отечественного искусства на исходе прошлого века — деятельности объединений «Новые художники» и «Некрореализм». И интонация этой вступительной фразы, и сама терминология показались бы молодым людям, стоявшим у истоков движения, не пафосными, не издевательскими, а абсурдистскими. Не в дадаистском даже, а в отечественном, более им близком авангардистском, крученыховском и хармсовском духе. Дело не в их тогдашнем социальном статусе — они находились в андеграунде, однако вовсе не стремились обраться там вечно. Дело и не в дистанции между наличной реальностью — нищим бытом, коммуналками, оккупированными под арт-проекты расселенными заброшенными домами — и музейной перспективой. Романтический, а затем и модернистский миф, глаголирующий художников-изгоев в России, и актуален, и популярен, почему бы «Новым» и «некрореалистам» не быть под обаянием этого мифа. Дело было в другом. Художники эти — что само по себе было чрезвычайным происшествием в обществе строгих нормативов и правил, «испытательных сроков» и «допусков», — обладали стихийным антииерархическим мировосприятием. Жизнь и искусство творились «здесь и сейчас», в этот процесс вовлекалось все окружение, словом, художниками были «все» («в будущее возьмут не всех» — шуточная, а на самом деле установочная, нормативная для московского «другого искусства» фраза И. Кабакова для этого круга мало что значила).

Так что музейное как стратегически целевое, как некий жизненно-творческий план, как завершение достойно пройденного «испытательного срока», как экзамен, вряд ли бы их, тогдашних, заинтересовало. А вот музейное как абсурдистское, как неожиданное, непредсказуемое, но вполне допустимое проявление полноты жизни — это бы пришлось им по душе.

«Новые художники» и некрореалисты проживали искусство как жизнь и жизнь как искусство. Их арт-практика являет собой искусство прямого действия, непосредственной реакции на вызовы и раздражители времени. Это была арт-практика уникальная в условиях все более наращивающей свою мощь к 1980-м годам системы опосредований (у официального искусства все более уплотняющимися слоями этой системы были школа, канон, цеховые правила сделанности, не говоря уже о требованиях служебно-идеологического порядка, у неофициального сложились и отвердели свои уровни опосредования, как формальные, так и концептуально-содержательные).

Собственно, «удар кисти» — метафора этой реакции на реальность. Реальность представляла увлекательным парадом источников ответных реакций, как рефлексивных, так и рефлекторных. Естественно, подобная великолепная всеядность, дикий аппетит к жизни не могли не быть встречены в штыки культурой, к тому времени давно уже оставившей потребность «достучаться до живого», окостеневшей в иерархичности, нормативности и бесконечной череде опосредованностей.

К концу 1970-х ситуация «официальное — неофициальное» в ленинградском искусстве приобрела окончательно инерционный характер. Героический период был позади. Политика властей смягчилась.

Неофициальное искусство по какому-то зеркальному подобию официоза стремительно обрастало своей бюрократией и соответствующими организационными процедурами. Разумеется, экономическая составляющая этого субистеблишмента была скромнее, а амбициозно-репрезентирующая (требования публичности, допуска к аудитории, выставочной активности), много лет подавляемая, — мощнее. Но принципы самосохранения и самовоспроизводства и здесь постепенно стали стержнем существования: отсюда болезненная боязнь обострений, провокаций, проявления радикализма.

Вот в такой историко-культурной ситуации заявили о себе «Новые». Им было явно тесно в пространстве оппозиции «официальное — неофициальное», тем более что они ощутили ее на тогдашний момент, мнимый и манипуляционный характер. И им было суждено снять эту оппозицию. Да, они стали первыми ленинградскими художниками, преодолевшими это столь долго довлевшее над отечественным искусством разделение.

Почему это удалось именно им, а не гораздо более закаленным в «борьбе с режимом» группам? Конечно, многое зависело от атмосферы времени, несомненно, гораздо более «вегетарианского» (словцо А. Ахматовой, применимое ко всем циклическим перепадам отечественной истории: от откровенно репрессивных до более или менее терпимых), чем ранее. Но дело не только в этой атмосфере, придется говорить о «роли личностей в истории». Эти личности (Т. Новиков, О. Котельников, В. Овчинников, И. Сотников, И. Савченков, Е. Юфит и другие) ситуационно, «по жизни», находились в андеграунде. То есть вне истеблишмента огосударственной культуры. Однако андеграунд понимался ими скорее в западном значении этого слова, подразумевающим критическую позицию по отношению к любому истеблишменту и любым институциям и установлениям истеблишмента.

Власти, слава богу, не мешали пока использовать расселенные и стоящие пустыми коммуналки под мастерские и выставки «для своих», стены в этих же домах — под арт-проекты, а добиваться каких-то иных прав им и не приходило в голову. В остальном они ощущали себя абсолютно свободными. Видимо, они были стихийными, анархистского толка антиинституционалистами и альтернативщиками: искусству и давнишнего официального, и находящегося в периоде становления неофициального истеблишментов равно на них не действовали. Не то чтобы это

Андрей Мертвый. Эмфизема и жуки. 1989. Холст, масло



была идеологическая идиосинкразия, диктующая принципиальный запрет на контакты с любыми институциями и организациями: думаю, «Новые» могли бы контактировать с кем угодно. Только в своих целях, по своим правилам. Эскапизм вовсе не был им свойственен, напротив, торжествовала полная включенность!

Добавлю: они были и антиретроспективистами. В ленинградских условиях это было непросто. Традиционно фрондирующая культура Ленинграда тех лет искала свою идентичность, апеллируя к утаенным, а то и украденным советским режимом ценностям. «Новые» были неплохо осведомлены в истории русского и советского авангарда. Однако это увлечение предстает не в мифологии «продолжения традиций», «хранения огня» и прочего. И даже не в плане оммажного жеста. Там, где присутствуют контакты с авангардом, они реализуются в полной апроприации, веселом и беззастенчивом присвоении! Недаром любимым авангардным направлением многих «Новых» было ларионовское «всечество»!

Уместно ли говорить об идеологии «Новых»? Они не были, естественно, носителями «правильного» советского менталитета, но не были ни почвенниками, ни либералами, ни представителями других политизированных «платформ» тогдашнего общественного сознания. Манifestация живого — вот, пожалуй, единственная идеология

«Новых»! Но это не означало неотрефлексированности отношения к действительности, причем конкретной, позднесоветской. Если составить некий реестр явлений, на которые так или иначе реагировали «Новые», то он будет весьма представительен: здесь и официальная символика, и мифология, и мотивы специфической советской поп-культуры.

При этом, несмотря на всю индивидуальность авторских манер и способов визуализации, несомненно, можно говорить о некоей общей мироощущенческой установке «Новых». Установка на выявление живого.

Да, это творчество завязано на реальность, зацеплено реальностью. Но не всякой. Опосредованное, умышленное, психологически усложненное, зашифрованное и данное в тропах, нормативное, формализованное, идеологически упорное, вообще излишне осерьезненное рефлексией принципиально не охвачено вниманием «Новых».

Значит ли это, что подобная мироощущенческая установка действительно выдает некую антирефлексивную сущность сознания «новых» — детскость, своего рода художественный аутизм, чуть ли не аутсайдерство.

Вовсе нет. Их установка кажется вполне умышленной и избирательной. Исследователи творчества «Новых» давно уже подыскивали ключевые слова для определения их поэтики. Первым, лежащим на поверхности, было определение (скорее самоопределение) «дикость». Затем появился термин «героический абсурд» (Е. Андреева). Оба термина предполагают некую умышленность, артикулированность выразительных средств, поставленных на службу определенной установке. Первый вводит направление в контекст транснационального неоекспрессионизма, причем не только немецких «Новых диких» и К. Феттинга прежде всего (эта аналогия лежит на поверхности), но и Ф. Клементе, особенно Ж.-М. Баския и К. Херинг с их выставкой «Times Square Show» (1980). (Как известно, «Новые», и прежде всего Т. Новиков, еще в советский период пользовались любой возможностью контактировать с представителями западного contemporary art. Когда же они получили возможность целенаправленно налаживать связи, они немедленно в поисках единомышленников обратились именно к этим именам.) Второй фиксирует постоянно присутствующий в творчестве «Новых» момент удивления перед любым проявлением живого. Однако добавление к понятию «абсурд» определения «героический» привносит в констатацию поведенческой (пусть и игровой, искусственной) реальности концептуальный момент: достаточно сложные отсылки к риторике как романтической, так и соцреалистической.

Словом, «Новые» вполне осознанно, волевым усилием настроили «психику живописи» (К. Малевич) на определенный режим. Разумеется, далеко не все явления действительности поддавались репрезентации в подобном режиме. «Новые» и не претендовали на всеохватность, на аналитический ресурс, на многое другое. У них были другие цели. Ставка на рефлекторность, на выплеск первичных и самых важных страстей (жажда обладания, восторг, страх, удивление и прочее), максимальное сокращение временной дистанции между раздражителем и ответом на него, то есть реакцией и живописной реализацией, в совокупности давали мощный суггестивный эффект, направленный не только вовне, но и на самих участников художественного процесса. Е. Андреева справедливо пишет, что «Новые» не дали мутной действительности Брежнева — Андропова — Черненко строить себя. Но они осознанно позволили «строить себя» тому мироощущенческому драйву, который сами и культивировали.

Почти все сказанное о «Новых» имеет отношение и к некрореалистам. На протяжении десятилетия оба движения постоянно пересекались и в пространстве искусства, и в пространстве жизни (напомню о

Олег Котельников. Школьные годы. Середина 1980-х. Фанера, темпера





Владимир Кустов. Электрики. 1990. Холст, масло

размытости границ между ними в нашем случае). Я не говорю уже о том, что наиболее яркие произведения, знаменовавшие начало живописной практики некрореализма (хронологически несколько отставшей от фотографии, перформанса и короткометражных фильмов), были созданы сообща Е. Юфитом, отцом некродвижения, и О. Котельниковым, лидером «Новых». Речь идет о работах «В засаде», «Смерть Мартына» и «Твистуны».

У обоих движений был общий или типологически предельно близкий генезис. Точнее, если воспользоваться любимым некрореалистами «медицинским языком», — анамнез. А именно болезни и медленное умирание советского. Думаю, и сверхзадача у них была общая — манифестация живого, жажда во что бы то ни стало прорваться к нему сквозь омертвевшие слои культуры («идеи») во всех ее срезах — от идеологического дискурса до культуры повседневности. Но вот средства достижения этой цели некрореалисты выбирали несколько иные. Решения сверхзадачи — тотальной и бескомпромиссной манифестации живого — они добивались методом «от противного».

«Новые» были связаны с наличной советской действительностью множеством зацепок и крючков. Некрореалисты, похоже, сфокусировались на одном канале связи — отношении к смерти. Анамнез, повторю, был соответствующий — в стране правила свой затянувшийся бал геронтократия. «Внешний» контекст важен для понимания поэтики

некрореалистов: ритуальность, репрезентированная прежде всего бесконечной чередой официальных похорон, стала содержанием общественной жизни.

Первые наиболее brutальные и «дикие» перформансы Е. Юфита и его круга можно воспринимать как реакцию на эту проблематику. Явно девиантное поведение трупаков и дебилов в типично советских ушанках, тельняшках и санитарных халатах, истребляющих (и самоистребляющихся), мучающих, хоронящих, оживляющих друг друга, несомненно, складывалось в некий ритуальный рисунок, однако — в отличие от официальных похорон — рваный, спонтанный, неустоявшийся, неопосредованный церемониалом с его «операционным совершенством» (Ж. Бодрийяр). И потому несмотря на всю свою условность (взять хотя бы специальный условный «зомби-грим», разработанный Юфитом), пугающе агрессивный и действенный... В некрометод с его артикуляцией стихийности, расхристанности, поведенческой дикости и непредсказуемости по отношению к государственно «объявленной смерти» многое было намешано. И идущая от молодежного бунтарства, от протеста против всех видов репрессивного и контролирующего «пощечина общественному вкусу». И момент пародии на дирижерски отлаженный, хронометрированный до секунды государственно-протокольный церемониал погребения «официальных лиц». И более того, своего рода ревизия советской философии смерти, имеющей

свою метафорику и иерархию — от «погиб на посту» с коннотациями гибели за идею, за партию и прочее и до «сгорел на работе» с более бытовой мотивировкой.

Дискурс смерти действительно был чрезвычайно важен для советской ментальности. Уже в начале своего существования в голодном и неустойчивом молодом советском государстве проектировались и строились пантеоны и крематории. В кинематографе торжествовал символично-функциональный принцип обмена индивидуальной или коллективной смерти на бессмертие, на светлое будущее. Еще одна, фантастическая, утопическая линия — попытка «научного» преодоления (обмана) смерти передовой наукой: «живое вещество» О. Лепешинской, «лизатотерапия» доктора И. Казакова и прочее. Юфит виртуозно оперирует различными срезами советской культуры смерти, иногда идет на прямые цитаты и аллюзии. Он прекрасно осведомлен и в немецком киноэкспрессионизме, и европейском сюрреализме. Вся эта тяжелая артиллерия задействована в кинематографе некрореализма, иногда в качестве резерва. Забавно, что именно она сообщает внешне примитивному, алогичному и девиантному действию авангардистский ресурс. В собственно живописи эта «ученая» подоплека, этот потенциал насмотренности и начитанности менее ощутимы. Зато важнее план примитивизации и категория материальности, плотскости (воплощения в буквальном смысле, аналог английскому *embodying*), матерости (любимое словцо некрореалистов). Поэтому именно в живописи отчетливее всего проявляется

еще одна установка некрореализма. Речь идет о глубокой архаизации, как бы обратной эволюции, регрессе. Персонажи со следами советской цивилизации (все те же ушанки) помещаются в мир так называемых примитивных обществ, на леви-строссовский «ментальный континент». В таком контексте их кажущиеся нам пугающими и дикими действия, их «неприрученная мысль» объясняются подчиненностью другим (тотемическим и прочим) кодам поведения, другой мыслительной сетке (тотемическому оператору, по К. Леви-Строссу).

Этот антропологический ракурс, заставляющий задуматься об оси «советское — архаическое», конечно, является вызовом советской культуре смерти, более глубоким, нежели пародия или постмодернистский стейб. Но, похоже, его охват шире. Он становится вызовом и современной цивилизации постмодерна вообще. Не знаю, руководствовался ли Е. Юфит постулатами бодрийаровской книги «Символический обмен и смерть», но иногда его трупачи и вурдалаки с их недетерминированностью поведения, тягой к уничтожению закона ценности, принципиальной неспособностью к операционному совершенству кажутся мне агентами этого мастера интеллектуальных провокаций. Агентами, конечно, невольными: излишняя умышленность создавала бы впечатление сконструированности, искусственности. А трупачи некрореалистов сильны как раз матеростью, животной витальностью, агрессивной реальностью своего присутствия или ухода, исчезновения из жизни. Так что просто произошел некий культурный резонанс. Французский философ в тоске по реально-

Олег Котельников. Удар кисти. 1982. Оргалит, темпера





Олег Котельников, Иван Савченков, Георгий Гурьянов, Тимур Новиков, Сергей Бугаев, Игорь Веричев, Фантомас. Фото Е. Козлова

му, по живому прислушивался к эху мифологического сознания. А некро-реализм как движение вышел из чахлах пригородных лесопосадок, где проходили первые спонтанные некроперформансы. Но с самого начала относился к ним как к мифологическому лесу...

В течение 1980-х как творчество «Новых», так и некрореализм претерпевают естественную эволюцию. Последние скорее закрепляют завоеванные территории: разрабатывают язык самоописания, занимаются паранаучной деятельностью (манифесты, изыскания и прочее), осваивают новые жанры (некробалет). А вот многие «Новые» существенно меняют поэтику. Это прежде всего перемена регистра художественного сознания. Выше подробно описывался настрой, который они задавали своей «психике живописи»: выплеск энергии, мгновенная реакция на внешний или внутренний раздражитель, суггестия живописного напора, «дикости»! Соответствующим было и пластическое разрешение: предельно экспрессивная, жестовая форма, поистине «удар кисти и удар кистью». К середине 1980-х природа живописи «Новых» претерпевает изменения. Переход от «дикости», то есть непосредственности необузданных реакций, к другим состояниям сознания фиксирует Т. Новиков, анонсировавший в середине десятилетия «аккуратные тенденции в творчестве «Новых».

Очень скоро Т. Новиков начинает создавать свои «Горизонты» — ткани, на которых трафаретом наносятся изображения, все более лаконичные, минималистские. В. Овчинников постепенно приходит к изумительно точно вписанным в пространство пиктограммам, И. Сотников в своих «Компьютерных играх» минимализирует изображение, даже О. Котельников, дольше всех культивирующий «дикий» стиль, в своих «Елках» приходит к остро индивидуализированной эмоциональной знаковости. В чем сущность «новой аккуратности»? Может показаться, что речь идет о процессе обобщения изображения до некой эмблемы. На самом деле энергии концентрации формы или информации не ощущается: петербургский кораблик или мост, елочка, машинка, чукотский чум написаны бесхитро просто, легко, «по-детски». Что стоит за этой, по сути дела, идеографической, тенденцией? Ведь, похоже, «новой формульности» никаких особых фор-

мальных, образных или информационных инноваций — здесь не открылось... Дело, думаю, не в репрезентации видимого. Художники работают не столько с реальностями окружающего, сколько с реальностями собственного сознания, некими его матрицами. Инструментом в этой работе является своего рода переключение регистра, о котором говорилось выше. От экстравертного жеста к сомнамбулической самопогруженности, навигации в собственном сознании, медитации, психоделическим практикам...

Минималистские изображения репрезентируют самое себя, как бы в ситуации до- (или после) рефлексированного: вне рассказа, сравнения с реальностью, поиска натуралистических подобий и т.д. За этой своего рода феноменологической редукцией стоит желание «стряхнуть» с себя бремя миметического, вообще отношения с «внешним», тем более социальным, и обрести восторг апелляции к чистому умозрению. Разумеется, все это существует в некоем потенциале. Остается и другой полюс — ответственность за «внешний сектор»: отношения с реальностью, от прямых до ассоциативных, суггестия, транслируемая вовне, драйв самовыражения и прочее. На деле художник движется в пространстве между этими полюсами...

«Новые художники» работали как единое движение десять лет. Затем пути их расходятся: одни сосредотачиваются на индивидуальном поиске, этим и интересны. Другие интересны именно участием в общем движении, остались в истории искусства благодаря этому участию. Некоторые ушли из жизни. В следующем десятилетии Т. Новиков, лидер и идеолог «Новых», рискнул предложить следующий масштабный культурный проект — «Новый русский классицизм».

Золотой век некрореализма также приходится на 1980-е. Однако его направленческий потенциал оказался неисчерпанным, культурно-антропологический ракурс вкупе с теми тематическими возможностями, которые поставляла новая реальность, дает Е. Юфиту, В. Кустову, С. Серпу завидные возможности новых продолжений. Но это уже другая история.

Африка (Сергей Бугаев). Кзыл-Орда. 1985–1986. Картон, смешанная техника, коллаж



«ВОДА, ВОДА, ВОДА + ТЕКЛА»

ДЖОН Э. БОУЛТ

«voda, voda, voda + tekla»

JOHN E. BOWLT



Александр Пономарев. Zub Tiziano. 2009. 53-я Венецианская биеннале



Волна. Видеоинсталляция» 53-я Венецианская биеннале

ВСЕ ЖИВОЕ дышит и поэтому живет, пока не перестанет дышать и умереть. Эта общеизвестная истина, банальность, которая, однако, определяет наши поступки, управляет и руководит нашим существованием. Но истинный акт вдоха или выдоха можно также рассматривать и как произведение искусства, пребывающее в некой длительности, потому что в процессе выдоха человек порождает волновые ритмы, проходящие через пространство от конкретного субъекта к неопределенному объекту. И выдох субъекта в этом смысле может быть одновременно и выражением первичной потребности, и сотворением эстетической сущности. А для эстетически одаренных людей дыхание становится вдохновением, как в случае с Александром Пономаревым.

В 2007 году для российского павильона на биеннале в Венеции Пономарев создал две персональные инсталляции, «Волна» и «Дворники», и одну в соавторстве с Аркадием Мещеряковым – «Душ». Самая значительная – минималистская «Волна», состоящая из видеоэкрана, восьмиметрового аквариума с водой и приспособлением, усиливающим колебание волн.

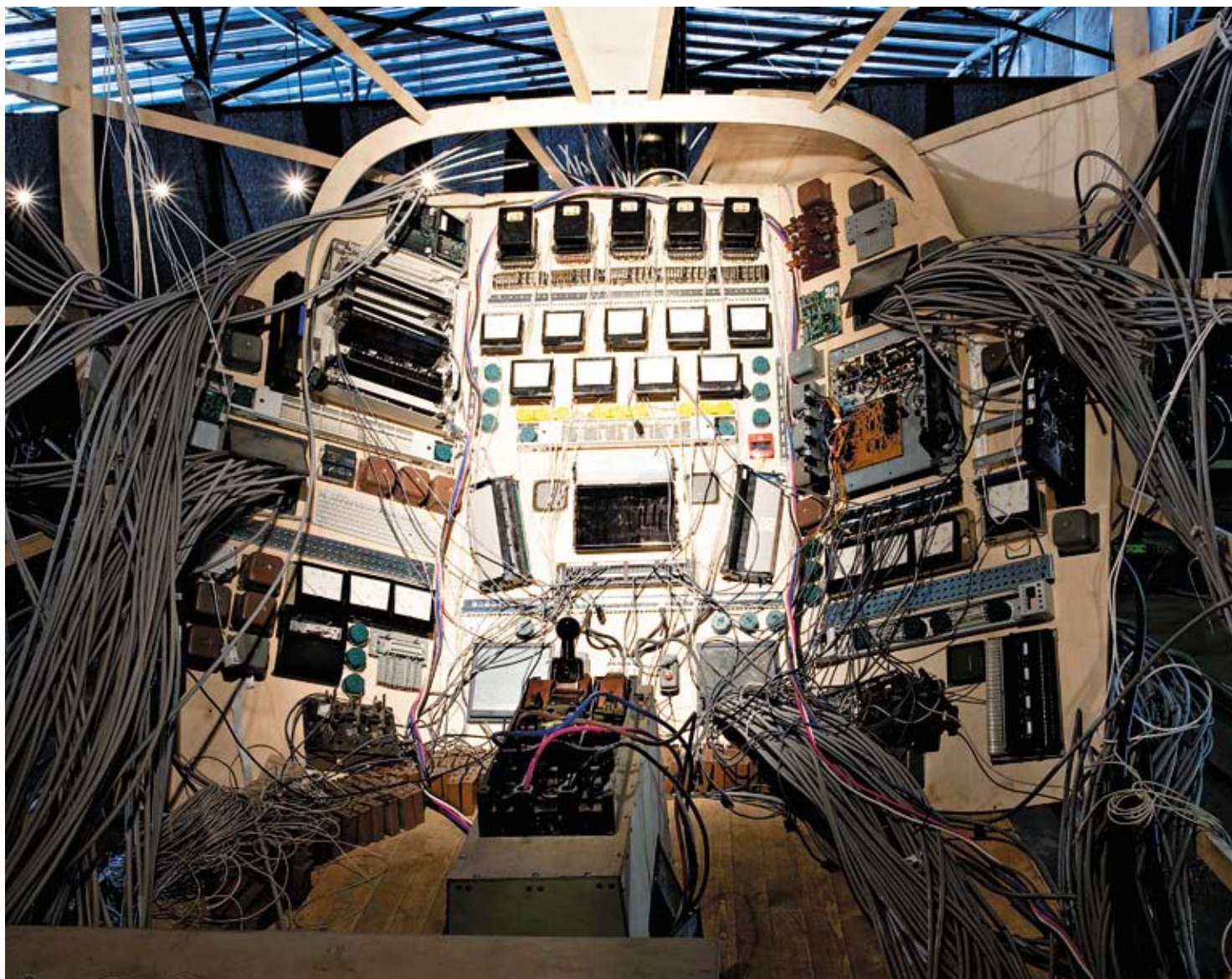
Внешняя функция «Волны» проста: воспроизведение визита Пономарева в Тибет несколько лет назад, видеообразы передают звуки и движение драпировок на балконе храма в Запретном городе. Затем появляется художник, который вдыхает, закрывает глаза и выдыхает в воду, протекающую по каналу-тоннелю. Все это повторяется и на экране. Действие художника порождает эффект ряби, движущейся до конца тоннеля, где завершается «разбитой волной». Это цикличное и повторяющееся сочетание воздуха, воды и движения элементарно и органично.

«Поверхностный» характер волны лишь кажущийся, инсталляция Пономарева передает более глубокое и более сущностное послание: несмотря на царящие в нашем постиндустриальном мире эксцессы, ложь и политические конфликты, жизнь все еще зависит от элементарного взаимодействия воздуха и воды. В Бытии говорится, что в начале было Слово, но Божественное дыхание должно было выдохнуть, породить это Слово. Картографическую метафору библейской истории, вдохновившей Пономарева, можно обнаружить в изображениях счастливых херувимов, которые на старинных картах дуют из облаков на чужеземные океаны и зарубежные страны, помогая одинокому судну пройти через семь морей.

Используя замысловатую технологию, вводя компьютерный тайминг, применяя гидравлическую точность и непробиваемое

ALL IN the animal world breathe and, therefore, live until they stop breathing and die – platitudes which, however banal, define, govern and guide our existence. But the very act of breathing or, rather, of exhaling, might also be regarded as a work of art in progress, because, in breathing out, the individual composes sounds and generates rhythms which travel through space from determinate subject to indeterminate object. In this sense, exhalation can be at once the expression of a primary exigency and the creation of an esthetic entity: for those artistically inclined, respiration becomes inspiration, and such is the case with Aleksandr Ponomarev.

For the Russian Pavilion at the 2007 Biennale in Venice, Ponomarev has created two installations and coauthored one – Wave, Windshield Wipers and, together with Arkadii Meshcheriakov, Shower, the most essential and minimal of which is Wave, consisting of a video screen, a long tank of water and an intermediary action of waves. Curated by Olga Sviblova, the Russian selection for the Biennale also includes the limbo film *Poslednee vosstanie* [The Final Uprising] created by the Les-F team, Andrei Bartenev's installation *Connection Lost/Field of Lonely Hearts* and Yuliia Milner's cyber-behavior game *Click I Hope* (the subtitle of the entire Russian representation). Ponomarev's works occupy three separate spaces in the Pavilion. The external function of Wave is simple: recapitulating Ponomarev's visit to Tibet several years ago, video imagery relays the sound and movement of balcony drapes on a temple in the Forbidden City; the sequence prefigures the appearance of the artist who inhales, closes his eyes and exhales with measured breath on to the canal of water installed beneath and in front of the screen. His action triggers a ripple effect which continues until the end of the trough where it is terminated by a «wave break». This cyclical and repeated combination of air, water and movement is elementary and organic. The «superficiality» of Wave is only apparent, because Ponomarev's installation carries a deeper and more permanent message, i.e. that in spite of our post-industrial world of excess, mendacity and fusion, life still depends upon the elemental interaction of air and water and that, as Genesis tells us, if in the beginning was the Word, then a divine breath must have emitted that Word. A cartographic metaphor for the Biblical story and for Ponomarev's aspiration is to be found in those happy cherubs who, in antique maps, blow from the clouds across outlandish oceans and foreign lands, helping some lonely vessel tack the seven seas. In using sophisticated technology, incorporating computer timing, hydraulic precision and reinforced glass, Ponomarev demonstrates that, when all is said and done, the elements shape and control our life and that, without air and water, we are doomed to perish. After all, 99% of the molecules in the human body are of water and two thirds of the Earth's surface is water. Ponomarev is also affirming that the artist's manipulation of air and water can transform chemical compounds into esthetic units, a process which is defined by rhythm and equilibrium and which is endemic to all of Ponomarev's endeavors, not least, Wave and NEMO-VERN (2005). He reminds us that the ocean, God's metrical masterpiece, surges and pulsates through magnetic forces, that breathing is a rhythmical exercise and that even the sequence of a video installation such as Wave is cyclical and calculated. In this respect, the strong etymological and syntagmatic interconnections of the Russian words *vozdukh*, *dukh*, *dusha*, *dykhanie* and *vdokhnovenie* are brought into relief (not, unfortunately, applicable to the English *air*, *spirit*, *soul*, *breathing* and *inspiration*). It is tempting, if perverse, to extend this verbal game as far as *Dush* [Shower] (however remote *dush* may be from *dusha*), the title of Ponomarev's and Meshcheriakov's critique of the TV channel which instead of the bathroom tiles of the traditional shower cabin carries countless monitors with ever changing images.



Обратные связи 3. Инсталляция

стекло, Пономарев демонстрирует, что, когда все сказано и сделано, элементы формируют и контролируют нашу жизнь и что без воздуха и воды мы обречены на гибель. В конце концов человеческое тело на 2/3 состоит из воды, и такую же площадь земной поверхности составляет вода.

Пономарев также утверждает, что манипуляция художника воздухом и водой может трансформировать химические смеси в эстетические единицы, сущности. Этот процесс, связанный с ритмами и равновесием, присутствует во всех работах Пономарева. Художник напоминает нам, что океан, достойный Бога шедевр, вздымается и пульсирует благодаря магнитным силам, что дыхание – ритмическое явление, и потому временная составляющая таких видеоинсталляций, как «Волна», – циклическая и просчитанная.

В этом смысле чрезвычайно любопытно проследить сильные этимологические и синтагматические внутренние связи между русскими словами «воздух», «дух», «душа», «дыхание» и «вдохновение». К сожалению, они не вполне эквивалентны соответствующим английским словам – «air», «spirit», «breathing», «inspiration». Это искушает, завораживает. Можно нарушить нормы, расширить эту вербальную игру значительно дальше, вплоть до слова «душ» (более

Ponomarev's second independent installation at the Biennale this year, *Windshield Wipers*, is a liberal application of erasure to the electronic and digital world of imagistic abundance. The premise seems to be that the visual information besieging us on television, in street advertising and in junk literature is not only a current of ephemeral data whose liquidation (thanks to the windshield wipers) is instant, total - and immaterial, but also a mosaic of equivalent fragments. Ultimately, therefore, the projections of politics and pornography, war and peace, consumerism and show business remain undifferentiated and indifferent; all are fluid and superficial – voda – leaving no lasting vestige. The conclusion of *Windshield Wipers*, therefore, is both encouraging and discouraging: on the one hand, we assume that we are learning more about reality thanks to the immediate and constant accessibility of data and yet, on the other, we also learn that the more loquacious the commentary and the more ostentatious the image, the less we remember and the less we respond. Ponomarev's manipulation of air and water, therefore, is eminently appropriate, for here are metaphors for invisibility and transparency wherein fluidity is the only permanence, wherein space is substance and wherein absence is presence. «Voda, voda, voda+tekla».



Обратные связи 1. Инсталляция

удаленное толкование слова «душ» может происходить от слова «душа»), – название пономаревской и мещеряковской критики телевидения. В инсталляции «Душ» вместо традиционных плиток, используемых в ванной комнате, душевая кабина сплошь заполнена бесчисленными мониторами с меняющимися изображениями.

Вторая персональная инсталляция Пономарева на биеннале этого года – «Дворники». Это вольное применение системы очистки к избыточному миру электронных и цифровых образов. Суть посылка в следующем. Визуальная информация, бомбардирующая нас с экрана телевизора, с уличных реклам, бросовая, дурного качества литература – не только современная эфемерная база данных, ликвидация которых с помощью дворников внезапная, тотальная и нематериальная. В конечном счете оказывается, что все проекции политики и порнографии, войны и мира, консюмеризма и шоу-бизнеса недифференцированы и индифферентны. Все они – текучие и поверхностные явления, не оставляющие ни малейшего следа.

Таким образом, инсталляция «Дворники» Пономарева одновременно обнадеживает и разочаровывает. С одной стороны, мы утверждаем, что узнаем больше о реальности благодаря мгновенной и постоянной доступности базы данных. С другой – мы также понимаем, что чем более болтливый комментарий, тем меньше мы запомним, тем меньше у нас возможности дать адекватный ответ. Манипуляции Пономарева с водой и воздухом в высшей степени уместны, поскольку здесь они являются метафорой невидимого и прозрачного, где текучесть – постоянная величина, а пространство – субстанция и где отсутствие обнаруживает присутствие.

На 2-й Московской биеннале летательный аппарат Пономарева, получивший название «Обратные связи», созданный в результате невероятного всплеска воображения, вызывает множество ассоциаций. И разумеется, не только с подготовительными эскизами для аэроплана Леонардо да Винчи. Более подходящей является ассоциация с «Летатлином» Татлина (1927–1932). В том смысле и Татлин, и Пономарев, оба являвшиеся моряками, начали исследовать полет как кинетическое искусство, как проявление высшего артистизма только после своих амбициозных морских экспериментов. Оба художника демонстрируют, что для них податливые и бесформенные элементы воды и воздуха подобны магниту. Их эстетическое мышление, чрезвычайно гибкое и изощренное, подпитывается более мощной энергией, чем технические знания. А их художественное видение обгоняет механические средства передвижения. Пономарев построил летательный аппарат тяжелее воздуха, у которого не было ни мотора, ни горючего, который никогда не полетит. И тем не менее из-за этого материального минимализма, пустого фюзеляжа и крыльев, сведенных к острому ребрам, его летательный аппарат производит впечатление не статики и присутствия, но отсутствия и скоротечности.

В этом смысле Пономареву скорее ближе по духу первые русские строители аэроплана, пилоты и специалисты по аэродинамике – авангардистский поэт Василий Каменский и инженеры Александр Можайский, Николай Жуковский и Игорь Сикорский, русские пионеры межпланетных космических полетов и Константин Циолковский. Все они руководствовались идеей управляемого человеком полета и, вдохновляясь этой мечтой, избегали жесткого разделения, четких границ между физикой и метафизикой, астрономией и астрологией. Каменский разбился, Можайский выдвинул идею о невероятном паровом аэроплане, Сикорский прослеживал параллели между летающими высоко аппаратами и религиозным трансом, а Циолковский использовал свои рисунки для проектирования многоступенчатой ракеты после изучения эсхатологических учений Николая Федорова.

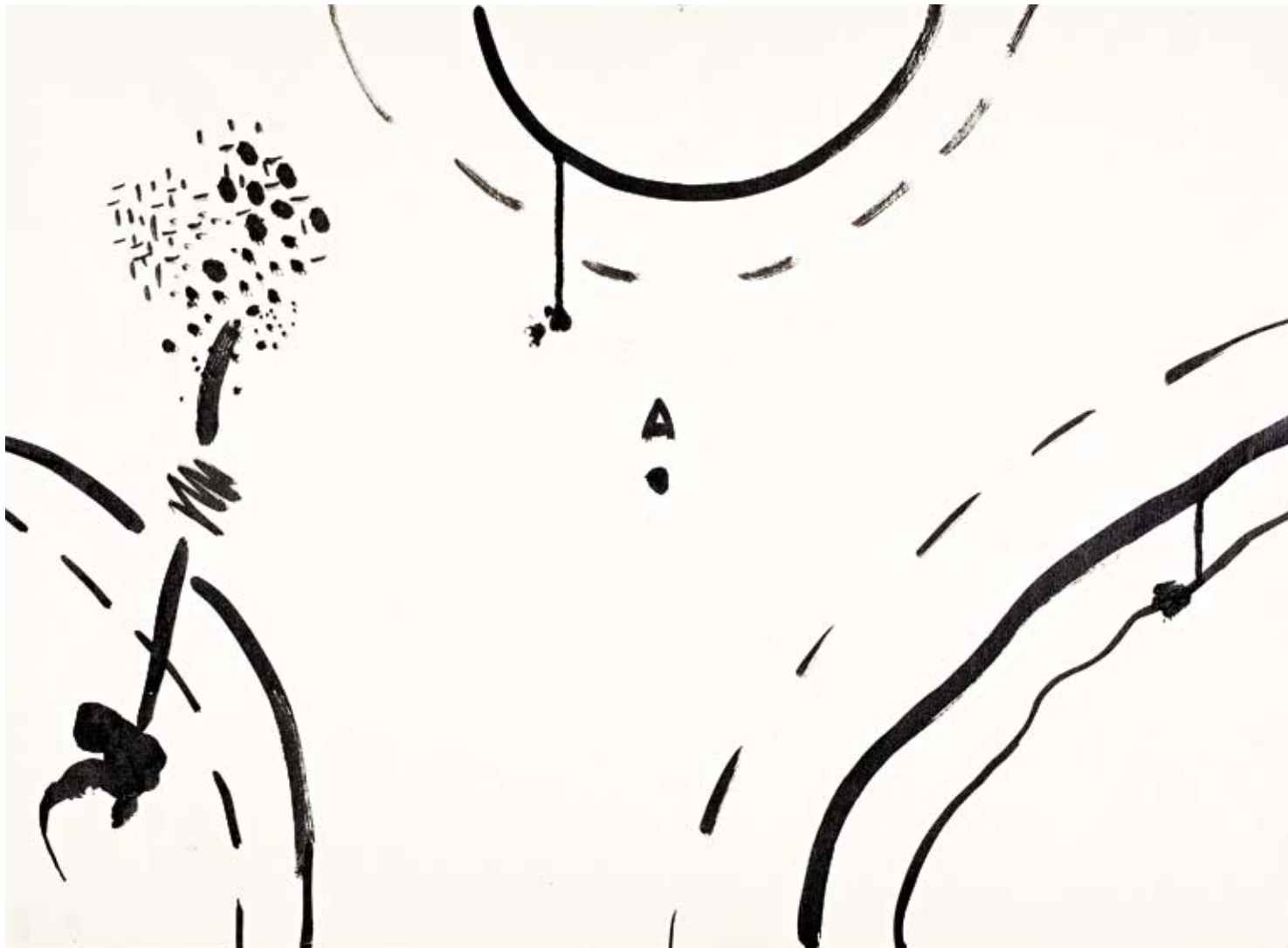
Другими словами, интуиция, случайность, фантазия и предвидение, как и математические формулы науки о материалах и логика математических вычислений, именно они стали залогом, основой триумфа России в соревновании за первенство в космических исследованиях. Со своей нелетающей машиной Пономарев утверждает, что эта перевернутая амальгама материального и нематериального, эта обратная связь не только продолжает существовать, но также продолжает создавать величественные монументы во славу полета российского художественного гения.

Обратные связи 6. Инсталляция



полифония реальности

АЛЕКСАНДР БАЛАШОВ



Юрий Злотников. Протосигналы. 1957. Бумага, гуашь

История искусства замечательна тем, что собственно факты истории или события не составляют ее смысла. Смысл – в интерпретациях. Дело не в том, что произошло, а в том, сколько возвращений к событию зафиксировано в «истории», сколько раз, когда и почему люди возвращались к нему, сколько раз потребовалось актуализировать это событие, чтобы заявить или подтвердить его значимость (или ничтожность), смысл (или бессмысленность) его существования в человеческой культуре. Сам факт истории искусства – это всегда только повод, чтобы назвать событие, иными словами, вначале всегда было Слово; факт – историческое предложение к раскрытию смыслов, которые он провоцирует к существованию, приглашение к диалогу, причем количество осмыслений и диалогов стремится к числу всех, кто принял этот факт искусства как факт своей жизни. Реальность истории искусства – это одновременно действительность его настоящего времени; количество вопросов, оценок, пониманий и непониманий, отрицаний, осмыслений и постижений, которые связаны – или мало связаны – с

историческим фактом. Настоящее очень часто больше зависит от «истории», чем от собственного намерения, особенно когда безусловно принимает оценки фактов культуры, сформулированные и зарегистрированные в другом культурном контексте, то есть имплантированные ему смыслы. Настоящее утрачивает собственную реальность, когда перестает предлагать свои смыслоположения, свое понимание фактов истории искусства, фактов истории культуры. На этом пути формируется условная культурная среда, которую характеризуют крайние степени конформизма и конвенциональности. Искусство – непременно диалогическое пространство. Способность искусства понимать языки других культур и отвечать им формирует собственное тело культуры. Так происходит становление языка культуры. Так проговаривается реальность искусства. Так складывается полифония реальности.

Эти предварительные замечания существенны для понимания творчества Ю.С. Злотникова. Оно появляется из предельно внимательного отношения к искусству, из желания понять, о чем говорили художники

50, 100, 500 лет назад, потому что это не только прошедшее время, это живые смыслы, составляющие культурную ткань настоящего. Это не игра в бисер. Это необходимое содержание Нового времени, которому, для того чтобы быть, необходимо прилагать усилия; искусство должно учиться быть настоящим, быть реальностью настоящего времени, говорить от лица настоящего; быть внятными: сами собой происходят только процессы энтропии.

Все, что делал и продолжает делать Злотников со второй половины 1950-х годов до сегодняшнего дня, – это разработка пространства искусства как пространства языка, в который включено изобразительное искусство со времен первых наскальных изображений до последних усилий искусства быть живописью. Это диалог с живописью и апология живописи, которая мыслится как язык, свидетельствующий о способности человека чувствовать реальность, оказываясь созвучным колебаниям космоса, различиям в состояниях потока бытия.

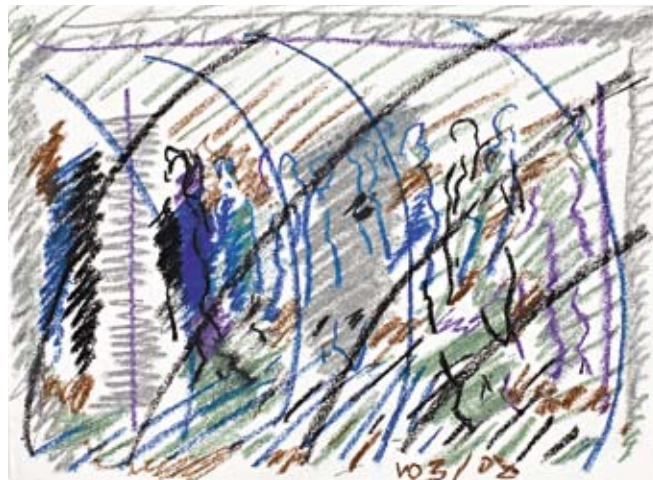
Злотников – достойный преемник традиций русской формальной школы. В 1950-х он стремился придать своим работам характер психофизиологического эксперимента, пытаясь направить современную живопись в область исследований научной дисциплины, более того, в область терапевтической медицинской практики, изучая возможность использовать изобразительное искусство в этой области. Таким образом, он фактически поддерживает художественные инициативы начала 1920-х годов – активнее вовлекать художника в проектирование и строительство реальной среды существования современного человека. Однако его интересует не только и не столько зона материальной культуры – сфера дизайна (хотя он участвует в проектировании промышленных помещений), больше внимания он уделяет идее организации ментального, интеллектуального пространства современного человека. То есть он говорит о том, что, конечно, важно, как собрана среда обитания, но много важнее, как собрано сознание человека, как он способен интерпретировать, разбирать, понимать и создавать реальность. Он обращается к истокам культурного поведения человека.

Отсюда музыкальная, и прежде всего, ритмическая, форма его работ. Ритмика – основа его творчества. Когда художник задает на плоскости и представляет реальности ее ритмизованное и хорошо темперированное изображение, он собирает, конструирует и дисциплинирует действительность, он предлагает способы ее анализа; задача живописи – войти в реальность, стать частью пространства повседневности и одновременно сделать его неузнаваемым; пространство повседневности оказывается не таким, каким виделось до встречи с работой художника. Однако принципиально то, что живопись не столько решает задачу изменения среды обитания, сколько апеллирует к собственной способности человека самостоятельно читать текст повседневности, создавать или уж по меньшей мере корректировать эти тексты, полагаясь на свой интеллектуальный и нравственный опыт. Живопись становится инструментом настройки перемен, колебаний и движений социального пространства. Художник последовательно ищет в искусстве формулы создания новых пространственно-временных структур. Его задача – сдвинуть, расшатать шаблонное восприятие мира.

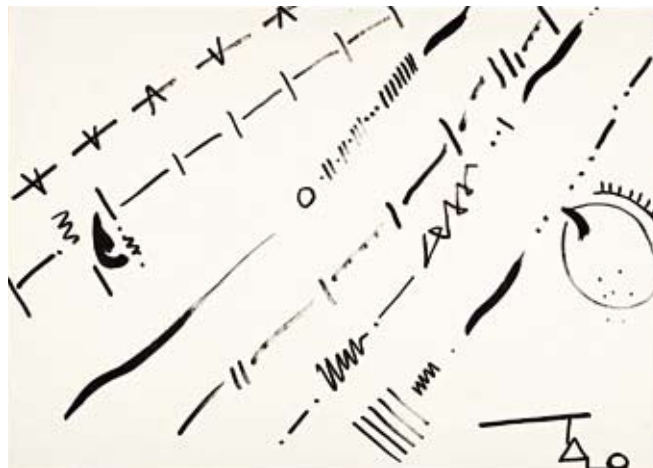
Линия, проведенная на земле или на бумаге, – еще не искусство. Но в линии уже есть ритмический элемент, каждая линия – граница и начало искусства, иными словами, постоянного усилия, направленного на осмысление и воплощение реальности или на ее переосмысление и перевоплощение. В этом Злотников следует за рассуждением выдающегося исследователя культуры и теоретика формальной структуралистской школы в России Михаила Бахтина. Бахтин пишет: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный

акт живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает». Работы Злотникова собираются в ряды наблюдений за реальностью; это своего рода дневниковые записи, в которых регистрируются проявления «настоящего». Он не ставит перед собой задачу – создать объективированную картину действительности. Он говорит об обратном – о ценности личного, субъективного проживания действительности (или реальности, или «настоящего») и о значении инвестирования, вложения себя, или, наверное, лучше сказать, трансляции, передачи себя несущей частоте мирового ритма. Каждый лист – фрагмент процесса, в котором человек ощущает и отвечает услышанным звуком биения жизни. Такая живопись не происходит ни из речи повседневности, ни из научного дискурса. Искусство, как и поэзия, не апеллирует к интерпретаторам; его мало понимать, оно работает, как камертон, используя который человек настраивается на некоторые частоты бытия. Это фундаментальная характеристика молодого русского искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов: искусство осознает себя как способ изменения картины мира, как механику создания реальности. Такое намерение формирует феномен «культуры оттепели», о котором много говорит Злотников. Послом этой культуры он остается и в начале третьего тысячелетия: она вырастает из ощущения свободы как культуuroобразующего принципа и осознания ее как истока смыслообразования. Свобода открывается художникам нового поколения не только на пути поиска своего языка или своих языков, но прежде всего как значимость культурных посланий другого времени. Это поколение вновь заявляет о цен-

Неосфера. 2008. Бумага, пастель



Протосигналы. 1957. Бумага, гуашь





Сигнальная композиция. 1957. Бумага, темпера



Случайное пространство как закономерность. 1957. Бумага, темпера

ности опыта авангарда и формирует эстетику неоавангарда; оно открывает для новой эстетики значение живописи поставангарда – искусства 1920–1930-х годов и встречается с художниками, осуществляющими связь между эпохами авангарда и неоавангарда в искусстве России: Робертом Фальком, Владимиром Фаворским, Львом Жегиним, Александром Тышлером, Федором Семеновым-Амурским. Для Злотникова такой важной встречей был период школьной учебы у Василия Почиталова, который, в свою очередь, был учеником Александра Шевченко. Понятно, что наиболее значимой референтной фигурой в период ученичества для молодого художника становится Сезанн. (В скобках заметим, что ассистентом Василия Почиталова был Виктор Мельников, сын великого архитектора Константина Мельникова, но прежде всего удивительный художник.) Было очень важно своевременно оказаться в круге такого профессионального влияния, в зоне такой культурной связности, которая предлагает альтернативу эстетическим стереотипам своего времени и учит никогда не бояться искать свой путь. Злотников сохранил это знание и принес его в XXI век.

Тогда же начинается внутренний диалог Злотникова с творчеством другого замечательного педагога и мастера поставангарда – Константина Истомина, который принадлежит к матиссовской традиции в русской живописи. Влияние этого диалога можно увидеть в знаменитой «Витрине» 1956 года. Сегодня она экспонируется в Третьяковской галерее. Установление связей с художественной культурой первой трети XX столетия предопределило направление развития значительного числа художественных практик рубежа 1950–1960-х годов в сторону исследования языка живописи.

Может быть, самая значительная инициатива искусства «шестидесятников» – расширение пространства бытия; зона рефлексии выносятся за рамки привычных представлений о повседневности. Пространство жизни деформируется и перестраивается. Искусство снова становится автономной областью в государственной системе и таким образом воспроизводит ситуацию, сложившуюся в русской культуре в первые годы после революции: тогда Осип Манделштам определял ее как «отделение культуры от государства». Искусство становится способом существования, формой жизни, состоянием человека и языком, которым высказываются реальные, сущностные признаки жизни и человека. И живопись сохраняется в этой системе как исключительно значимый язык искусства, потому что вытягивает из небытия огромную, конструктивную, культуурообразующую традицию языка искусства, отделяя его от поверхностной нормативности и комплиментарного историзма.

Что такое живопись конца 1950-х? Это осознание долгого исторического пути, пройденного языком культуры от предчувствия и влечения к форме как отрицанию хаоса, от спонтанности духовного опыта и поиска эмоциональных наслаждений – к знанию, оптике, физике цвета и психологии восприятия; и здесь начинается новый виток – от внеположенной материальности к тактильности мироощущения, к тому, что Злотников называет сенсорикой, к искусству, основанному на психомоторике и доверяющему непредсказуемости, случайности, импульсу; дальше – от закона к интуиции, от науки – к танцу. Это, безусловно, экзистенциальная традиция XX века. Здесь звучат мысли и настроения Ницше, Бердяева, Шестова. Именно эта традиция «философии жизни» предоставляет основной интеллектуальный материал для формирования пространства культуры 1960-х. Живопись в ней – диалогическое пространство существования традиции. Это форма существования проницаемых, открытых для взаимных влияний и динамичных преобразований, точнее, превращений, культурных комплексов; пространство переходов и различия языковых норм, грамматик, может быть, понимания системных культурных особенностей при осознании языковой природы искусства. Эти языки слышатся повсюду, их звучание непрестанно, но говорить на этом языке в данном месте и в данное время может только сам человек. Сегодня в современном мире



Ритмы, пространство, люди. 1985. Бумага, гуашь

искусства такой одинокой фигурой видится Злотников. Главное, что составляет программу искусства нонконформизма, – идея, будто делая искусство или посредством искусства человек сам проектирует, моделирует и испытывает реальность. Испытание реальности – точное определение искусства, с которым работает Злотников. Сам художник часто говорит, что Земля перестала быть колыбелью человечества и стала кораблем, уносящим его в открытый и неисследованный космос. В том, что он говорит, важен смысл отсутствия физических точек притяжения; ему близка идея отсутствия центра и прекращения действия законов физического мира и духовного опыта искусства эпох оседлости. Все надо понимать заново. В 2010-м, когда ему исполнится 80 лет, Злотников снова изучает наследие Симоне Мартини. И говорит о том, какая связь у него с этим языком искусства, как может преломиться сегодняшний взгляд, испытывая воздействие оптики начала XIV века, как можно увидеть сегодня новое небо и землю. Мы, знакомые с Юрием Савельевичем, часто с некоторой иронией относимся к тому, как настойчиво он вовлекает собеседника в «беседы об искусстве», как будто говорим: Юрий Савельевич, что еще наше сегодня может сказать о Рублеве, Кандинском, Малевиче, Чекрыгине, Сезанне и Поллоке; мы знаем и вы знаете, что новая культурная система не подразумевает и не допустит семиологических революций, и не то чтобы революций, но даже незначительных реформ в рекламируемой системе культурных ценностей, то есть про них всем все известно; а он не знает, какую форму, какой смысл сегодня откроет ему эта связь с фактами искусства, которые вне прошлого или «исторического» времени. Вот именно

эти «незнание», нерешенность, открытость неизвестности остаются мощным фактором востребованности живописи в современном мире. Живопись продолжает открывать в настоящем смысл «другого».

Творчество Злотникова – текст, или монолог, или все-таки диалог о живописи как о языке, в котором продолжает нуждаться человеческая культура. Он заявляет о неоднородности и неравнозначности тех явлений, которые составляют современную «культурную среду», и ему не страшно, что язык искусства, который важен ему, о котором и на котором он пытается говорить, может быть в окружающей его «культурной среде» предметом такого же специального знания, как письменность Сабы, древнего государства мукаррибов. Это ему все равно. Будучи верным последователем формальной школы, он осознает асинхронность распространения языков и потоков речи современной культуры по отношению друг к другу и, тем более по отношению к языкам повседневности и социально-политических практик, а иногда и принципиальную разнонаправленность этих потоков. Количество говорящих на том или ином языке ничего не решает в истории культуры; факты культуры не принимаются большинством голосов и не утверждаются решениями чиновников. Но художнику не безразлично, как сегодня звучит его живопись, только потому, что она создана, чтобы принадлежать потоку культуры. В работах любого периода в творчестве художника присутствует элемент развития от ритма к мелодии. Его сегодняшние произведения – это минималистичные музыкальные фрагменты. Пластические фразы, которые он зарисовывает и собирает в свои дневники.

ЛИШЬ СОЗЕРЦАТЕЛЬ

СОНЯ ТЕРЕХОВА



Иван Плющ. Погода. 2009. Холст, авт. техника

Каждый художник в своем движении к законченному произведению выбирает индивидуальные, лишь ему понятные пути. Логика движения часто становится сутью самого произведения, причем траектория может служить и подсказкой для зрителя, и оказаться лабиринтом, выход из которого автор по той или иной причине не указывает. Иван Плющ – художник, который крепко держит в руках нить своего повествования. Открытость его художественного монолога можно сравнить с извилистой горной рекой, течение которой может быть опасным, но имеет определенное русло. Честность его проявляется в четкости и ясности изобразительного ряда. Плющ отстраняется от метафизики и сюрреализма, он реалистически описывает ситуацию, связанную с «ненастоящностью», текучестью и иллюзорностью человеческого восприятия мира.

Первое, что отмечаешь, знакомясь с его творчеством, – высокое качество и легкость исполнения весьма форматных и фундаментальных произведений. Это предполагает и ясность мышления, и основательное художественное образование, что для такого молодого автора открывает большие перспективы развития.

Ивану 28 лет, он вырос в Питере, учился в художественном училище, а впоследствии выбрал кафедру монументально-декоративной живописи академии им. В. Мухомовой. Переход художника с академическим образованием в сферу актуального искусства встречается не часто, и он не прост.

Плющ появился на арт-сцене в 2006 году, быстро получил первое признание. Уже сейчас его работы находятся во многих серьезных коллекциях, а ведущие московские галереи соперничают за право представления его искусства. Он неожиданно успешен практически в каждом проекте, при том, что обращается к разным темам и стилям. Это предполагает определенную будущность, проявление более глубокого смысла в перспективе. Иван, несомненно, понимает эту особенность своего пути: «Я не отношусь к художникам-идеологам, страдающим теоретической узкопрофильностью».

Впервые я познакомилась с творчеством Ивана на Винзаводе в галерее «Ателье №2», где в это время проходила выставка «Трофеи города» (2008). В полутемных залах по стенам висели похожие на выкройки плоские проекции автомобилей, а в центре лежал роскошный травяной ковер, по форме соответствующий «скальпу» машины. Декоративность и внешне отстраненное эстетство оказались проявлением внутреннего качества. А идея выставки была практически репортажной. Рассказывая о нераздельной связи «человек – машина», Плющ дал традиционалистскую трактовку современного человека: то ли он охотник, который безоглядно и дико стремится за новинкой, то ли жертва цивилизации, которая каждый день меняет одни достижения на другие.

Мастерская Ивана в той части Питера, где обычно нет ни шумных летних туристов, ни модной молодежи. Обычное офисное здание, граничащее с пустырем. Все здесь рождает ощущение отстраненности и обыденности. Мастерская Ивана и его жены Ирины Дрозд находится в конце длинного коридора, где на этаже еще 15 комнат. Это студия с красивым названием «Непокоренные». Что существенно отличает ее от сквота – это уровень профессионального качества, организованность, которые, правда, не отрицают божественного сосуществования с коллегами: тут часто проходят фестивали, вечеринки, выставки.

Ирина и Иван учились вместе в академии, и когда Ирину отправили на стажировку в Берлин, в Высшую школу искусств, к ней через какое-то время приехал Иван.

Будучи успешными учениками в своей среде, они столкнулись с непривычной традицией, которая оказалась новым стимулом к осознанию накопленного за время обучения в академической среде опыта. Ирина рассказывала о своем удивлении от того, что, попав в европейскую школу, она, не заметила никаких формальных требова-

ний, помимо необходимости осознания цели своих экспериментов. Именно с этим новым подходом ребята вернулись в привычную питерскую среду. По словам Ивана, это и определило его самостоятельное движение в области современного искусства.

В момент нашей встречи Иван готовился к персональной выставке в Париже. Проект «News» связан с диссоциацией человека под давлением реальности, растворением личности в потоке информации – тема, которую уже не раз обыгрывали в постмодернистской трактовке. На больших по формату работах представлена словно застывшая картинка из телевизионного репортажа. Картинка очень узнаваема, единственное отличие – говорящий репортер превращается у Ивана в текущий, словно в замедленной съемке, расплывающийся объект. Внешне экспрессивные, преувеличенные в своей подвижности работы серии говорят о стирании личности человека, разгерметизации и превращении ее в абстракцию. Лакированная поверхность еще больше усиливает эффект отстраненности. Что это? Свободная эстетическая игра или новый реализм? Если зритель выбирает первый вариант, то автор становится соучастником этой игры, если же смотреть на это как на реализм, возникает крайне неудобное чувство вязкой текучести жизни.

Сильный и масштабный проект Иван показал в «Porloffart» в 2009 году. Здесь Плющ в живописной форме обратился к теме советской скульптуры. Произведения массового советского искусства Плющ помещает в узнаваемые пейзажи, где они претерпевают необратимые временные изменения. Использованный прием похож на эксперименты Гриши Брускина, принесшие ему мировую известность. Но если Брускин применял изображение скульптуры для передачи определенных советских архетипов, то у Плюща скульптура живет своей внутренней жизнью и получает развитие во времени. Она не теряет свои первоначальные смыслы, но носит характер размытой метафоры, и возникают два прочтения. Одно – сомнительная по эстетическому значению скульптура маркирует эпоху. Второе фиксирует ностальгию по недавней эпохе, несколько болезненные эмоции от распада мифа. Художник констатирует: все проходит и все остается; скульптуры свободно существуют в пространстве, специально для них созданном. Вот такая художественная эссеистика.

«Я ребенок перестройки, родившийся в стране и городе, которого сейчас нет. Наше поколение в детстве или юности постигло этот слом.

Зона влияния. 2008. Объект





Жилая единица. 2009. Инсталляция

Мы не сформированы ни одним, ни другим строем. Нас не успели привести к единому знаменателю, так как и следующая фаза – компьютерная жизнь и абсолютный переворот прежних ценностей – пришла позже. Мы находились в некоем хаотичном пространстве, когда за нашей спиной закрылась одна дверь, а новая еще впереди и опечатана, пока. Мы привыкли думать, анализировать сами, мы смотрели своими глазами. И в своей серии «Советские скульптуры», где обломки культовых произведений прежней эпохи одеты в яркие современные платья, я говорю о двух державах. Прежней – разрушенной и строящейся – новой. Я говорю об этом без сарказма и иронии, скорее

с той наблюдательной меланхолией и патетическим сопереживанием, которые присущи детям перестройки».

У Плюща есть и откровенно «идеологические», социальные проекты. Проект «Госмашина» – настоящая скульптура, где симметрично удвоенный, зазеркаленный танк с одной стороны увенчан православным крестом, а с другой – исламским полумесяцем. Идея очевидна, но идеологическое напряжение снимается неожиданной законченностью и закономерностью скульптурной формы. Или инсталляция «Зона влияния», когда художник собирает пирамиду из детских кроваток, поставленных друг на друга и последовательно доходящих до размеров кроватей взрослых. Как говорит сам Иван, он лишь созерцатель, наверное, это единственно корректная позиция в рамках чистой эстетики. Например, в данном проекте он созерцатель процесса взросления. Забавно, что он обнаруживает непрерывную его эволюционность: пирамида взросления устроена так, что мы не замечаем резкого перехода от детства к взрослой жизни. В этих проектах интересна ситуация, когда идеологическая или интеллектуальная игра, присутствующая в произведениях, и внешне обозначенная как основная тема, отступает на второй план, и проявляется более глубокое и неожиданное содержание.

Еще один проект Ивана – «Жилая единица», который был показан на площадке «Красный Октябрь». «Проект затрагивает социальную тему о проблеме покупки жилья, о проблеме несоответствия в России среднестатистической зарплаты людей и стоимости квадратных метров жилплощади. Я разработал некую русскую Икею, эдакий бюджетный вариант дома-самосклейки, здесь черный юмор сочетается с безвыходностью серьезной проблемы». По сути, созданы лекала домов, их развертки. А в центре экспозиции Плющ размещает одну из разверток, которую можно собрать, потянув за шнур, стоя в центре этого предполагаемого домика. На поверхности символические изображения всех необходимых предметов быта и интерьера. Этот проект Плюща можно отнести к новой парадигме концептуализма. Плющ – не наследник «московского романтического концептуализма». Он избегает вербальной нагруженности, театрального действия, остается близок к монументальному искусству. Это доказательство,

Разговор. 2008. Холст, авторская техника



того, что концептуальное послание можно передать, избегая его поэтического смягчения. Уходит художник и от другой крайности – драматизации. Вот эта золотая середина, «средний путь» – следствие воспринятой изобразительной культуры. Нет ощущения раздвоя художественных стратегий, автор спокойно обращается и с традицией, и с новыми веяниями, профессионально оперирует ими, как делают мастера, выстраивая свою композицию произведения. «Моя позиция не осуждающая, я не беру на себя право указующего перста, это скорее созерцательность и живая реакция на происходящее в мире, в социуме, где я живу, где я есть».

Плющ обладает способностью к своевременным высказываниям. Но в отличие от актуальных авторов, для которых это определяющее свойство, он, избегая резких акцентов, оставляет зрителю пространство для трактовки, возможность спокойного осмысления темы. Он умело использует материал, который предоставляет время. Когда разглядишь его работы в мастерской, создается впечатление некоторой перегруженности, индустриальности, техногенности. Но когда проект выходит к зрителю, он неожиданно приобретает легкость и изящество не гламурного характера, а близкого к сновиденческим прозрениям сюрреализма. Об увлеченности Магриттом упоминает и сам художник. Магритт утверждал: «Изображение имеет целью с помощью чисто визуального восприятия внешнего мира и с помощью одного лишь зрения усовершенствовать зримое». В современных условиях обозначенная задача потребовала новых подходов. Невозможно не вспомнить и о Де Кирико. В работах Плюща, посвященных скульптуре, есть буквальные совпадения с классиком, что придает серии «Советская скульптура» глубокую перспективу. Если у Де Кирико распад скульптурных форм – метафизический итог длительной европейской истории, то в работах Плюща спрессована драматическая судьба России последних пятидесяти лет, в которой есть и тема эволюции западной истории.

В неменьшей степени Плющ обязан и советскому искусству 1920–1930-х годов. Вспоминается Давид Штейнберг в тех вещах, где он бескомпромиссно изолировал фигуры и предметы, подчеркивая их автономную жизненную силу. Да и в использовании вязких, лишенных рефлексов фактур и их магической дематериализации Плющ так же близок этому автору. Вообще, если говорить о профессиональной стороне творчества Плюща, о его «мастерской», то прежде всего вызывает уважение редкий по крепости «рисунок» и свободное использование самых разнообразных фактур.

Плющ обладает художественной культурой, которая позволяет ему не только пользоваться воспринятым у отцов европейского модернизма словарем, но и свободно изъясняться на собственном метаязыке. Как говорится «время пришло». Иван трезво оценивает положение, которое складывается в современном арт-мире: «Всем известно, что ситуация в современном российском искусстве и тем более на рынке нынче чрезвычайно не проста. Взять хотя бы последнюю «Арт-Москву», или Московскую биеннале. То, что у нас является первым трендом, оказывается пришедшим из Европы с опозданием. Получается некий такой лимитирующий фактор с поправкой на тяжелое прошлое и сложность финансирования. Но я все же настроен оптимистично, много чего сделано интересного, самобытного и думаю, скоро не придется доказывать, что русское искусство есть».

Можно вспомнить ранний проект «Щиты» – сбитые из досок поверхности, на которых Иван пробует разные варианты метатекста. Эта традиционно постмодернистская «проба пера» оказалась впоследствии эпизодом на пути к собственному стилю. Для становления Плюща, как художника важно то, что первый импульс, художественную инициацию он получил в нерафинированной арт-среде.

Может быть, поэтому Иван выходит за рамки контекста современного искусства, оставаясь при этом злободневным и актуальным. В его



Кремлевские новости. 2009. Холст, авторская техника



Идеальное излучение. 2010. Инсталляция

творчестве проявляется тихая интеллигентность. Новый герой? Времена революций прошли? Важно то, что Ивану, одному из первых молодых художников нового века, удалось доказать, что и сейчас лаборатория искусства существует, картина может быть жанром современного искусства, а инсталляция приобрести законченность скульптуры. «Мои темы и идеи, естественно, будут варьироваться и видоизменяться с оглядкой на живое движение извне, но человеческие проблемы, я считаю, остаются неизменными в веках, и это то, о чем я буду говорить».

антропология независимости

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Сегмент молодого искусства возникает в конце 1980-х годов с формированием системы start up¹ – резиденций, грантов, многочисленных образовательных программ, фестивалей для начинающих художников. На сегодняшний день эта жестко структурированная машина продвижения по карьерной лестнице дополнена введением в систему образования степени магистра и доктора искусств для студентов-художников.

Диаметрально противоположная ситуация сложилась в нашем региональном контексте: система поддержки художника полностью отсутствует, при этом очевидно, что в последнее время на московской сцене появляется все больше новых имен. С одной стороны, отечественная система искусства переживает трансформации, связанные с ростом галерей, фондов, музеев. С другой – приток молодого поколения в художественное сообщество возникает благодаря независимым учебным программам, курсам, открытым лекциям, сотрудничеству деятелей актуальной культуры и искусства с академическими институтами. Не имея государственной поддержки, большинство этих инициатив существует на деньги фондов, а многие лекционные программы создаются на активистских началах.

Первые институты, такие как «Царское Село», представляли собой неформальную систему обучения всех желающих практикам современного искусства. «Царское Село» образовалось летом 1994 года усилиями культовой фигуры художественной арт сцены Ю. Соболева. Однако после смерти ее основателя школа распалась, поскольку существовала и функционировала в режиме лаборатории, базирующейся на принципе интеллектуального общения между Соболевым и художниками. Подобный режим работы способствовал развитию коллективов единомышленников.

Иная ситуация характеризует школу И. Бакштейна. Его Институт проблем современного искусства был создан в 1991 году. Школа Бакштейна представляет собой программу образовательных курсов для молодых художников под названием «Новые художественные стратегии». С каждым годом число студентов значительно увеличивается, при этом структура и метод образования остаются прежними. «Институт проблем современного искусства» наряду с такими образовательными инициативами, как «Творческие мастерские» при ММСИ, петербургским институтом современного искусства «ПРО АРТЕ» и Московской школой фотографии и мультимедиа им. Родченко, является альтернативой академическому образованию, где история искусств заканчивается на изучении модернизма. Выпускники этих образовательных институций получают возможность интегрироваться в систему современного искусства.

Молодой художник получает легитимность, однако его авторские проекты по-прежнему тяжело представить на обозрение широкой публике. Эти институты как вариант русского startup оказываются единственной инстанцией, за порогом которой нет никакой поддержки и институциональной помощи. Дальнейшее вхождение в систему искусства связано с постепенной пролетаризацией. Как во время обучения, так и после многие студенты вынуждены совмещать профессиональную деятельность с маргинальными способами заработка. Возможность сделать выставку, а в самых редких случаях – продать



Евгений Антуфьев. Объекты защиты. 2008. Дерево, нитки, воск

работу – исключения из правил. Самофинансирование, самостоятельное выполнение монтажных работ – вот типичные условия подготовки проекта начинающим художником. Особенность ситуации заключается в том, что не возникает параллельных инициатив, способных разрешить проблему стипендий, площадок, поддерживающих начинающих художников, выделяющих бюджеты на выставки, а также выплачивающих минимальные гонорары за работу.

В результате художественной деятельности не уделяется достаточно времени, к тому же большинство работ производится в домашних условиях (положение усугубляется отсутствием мастерской, студии, выставочного зала, где можно работать).

Само понятие «молодое искусство» имеет специфические коннотации. Пока художника считают молодым, его работы дешевле продаются, его искусство попадает в разряд ученических, при этом от него ожидают постоянных инноваций и бунта, и

¹ Систему start up исследует И. Кастельс на примере инвестирования венчурного капитала в IT-технологии. Он делает ряд обобщений относительно культурной ситуации в целом. См.: Кастельс И. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004. С. 240–257.

никто не заинтересован в том, чтобы художник наконец «повзрослел». Фигура молодого художника лишь условно маркирована биологическим возрастом, а по сути ее возникновение связано с воспроизводством социальной роли вечно обучающегося субъекта. Терминология «молодое искусство» вытесняет историю художника, живущего в сложных и быстро меняющихся условиях постсоветского общества.

В сложившейся ситуации особенно важно говорить о выпускниках ИПСИ как о самостоятельных творческих единицах, не маркировать их деятельность словами «ученик», «молодой художник», особенно потому, что жизненные условия и повседневный опыт существования невозможно соотносить с наивным мифом о счастливой и беззаботной молодости. Действительно, за последние годы из стен института вышли талантливые и активно развивающие свой творческий метод художники, такие как Арсений Жилаев, Александра Сухарева, Анна Титова, Александр Повзнер, Алина Гудкина, Евгений Антуфьев и многие другие.

Специфичность данной ситуации задает и особую проблематику работ художников – предпочтение отдается дешевым или урбанистическим материалам, нередко работы имеют социально-критическую направленность. Зачастую произведения базируются на принципе рукотворности как способе создания и моделирования художественного объекта без дорогостоящих технических средств. Так, Евгений Антуфьев использует природные материалы, ткань и нитки. Его камерные, интимные работы сделаны ручным способом. Вышивание и создание бесформенных игрушек отсылает к традиции рукоделия. Его «Объекты защиты» можно понимать и как панацею от враждебной городской среды, своеобразную практику дезинфекции своей субъективности. Объекты складываются в ряды, основанные на принципе концептуалистского повторения. Например, гербарий собирается в ритмический рисунок природных знаков. Вышивки и игрушки в сопоставлении друг с другом предстают как логический ряд, несущий функцию ритуального языка. Его искусство легитимирует вытесненное урбанизированной средой природное, незаметное и недостойное для репрезентации. Такого рода практики говорят о потребности пересмотра границ окружающей действительности.

Выбор материала и обращение к предметам, которые лежат на расстоянии метра, являются частью субъективности и личной истории, они дают современному «человеку без органов» еще один шанс на переизобретение себя и культуры, в которой он живет. Саша Повзнер размышляет о природе и функции традиционных пластических ценностей скульптуры в современных условиях. Он реконструирует модернистский язык искусства, раздвигая границы медиа так, что его структурными элементами становятся реди-мейды, бытовые и промышленные материалы. Функция реди-мейдов, начиная от Дюшана, заключалась в деформации контекста функционирования культурных артефактов. Когда реди-мейд помещается в чужеродную среду бытования, художник таким образом выводит объект из его привычной символической цепи. Работа в пределах расширенного поля скульптуры позволяет искусству размыкаться в пространстве, преодолевать условности самозамкнутости и герметичности объекта. В работах Александра Повзнера намечена тонкая диалектическая связь между человеком и строгим пластическим языком формы. Художник восстанавливает связи и взаимоотношения между техногенным миром современного человека и его субъективностью.

Анна Титова и Александра Сухарева развивают методы ассамбляжа и sleek-art. Характерной чертой их произведений является принципиальный отказ от фиксированного и смоделированного объекта. Используя высокотехнологичные материалы, такие как пластик, гипсокартон и оргстекло, в произведениях они моделируют ситуации соположения предметов в пространстве. Универсальные, воспроизводимые, холодные и анонимные материалы городской среды явля-

ются основной приметой повседневной жизни современного человека. Используя составляющие мегаполиса, художники фиксируют культурный опыт существования в эпоху Интернета и социальных сетей, когда потоки информации стирают историческую память, конструируя лишь фрагментированное здесь и сейчас настоящее.

В этом смысле возвращение к простым материалам является своего рода средством «познания» мира, очищенного от тотальной дезинформации общества спектакля. Затронутая в работах художников проблематика демонстрирует механизмы идентификации, поднимает вопросы политической и культурной идентичности, а также бытования художественных продуктов в обществе и культуре, обнажая специфику трудовой и профессиональной деятельности в современных условиях. Показательно, что искусство художников обращено к общим проблемам постсовременности. При всех трудностях, с которыми приходится сталкиваться сегодня каждому работнику культуры, можно констатировать формирование нового независимого искусства, которое своим жестом разрушает ориенталистскую логику «молодого», вечно обучающегося субъекта.

Александра Сухарева. Станок. 2010. Инсталляция



Евгений Антуфьев. Объекты защиты. 2008
Ткань, вышивка, волосы автора, мамы, сестры



музей в современном мире

ИНТЕРВЬЮ С ДИРЕКТОРОМ ГМИИ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА И.А. АНТОНОВОЙ





Фото Константина Чубанова

Музейные коллекции – своеобразные «банки информации», в которых сконцентрирована человеческая память. Они воплощают в себе мечту человека о бессмертии. «Художник смертен, как и все люди, – писал Борхес, – и именно в его творениях, которые будут восприниматься в последующие века, он обретает свое бессмер-

тие». Чем является музей в современном мире? Не превратился ли он в памятник консерватизму? Не пришло ли время пересмотра традиционных функций музея: собирать, сохранять, исследовать, воспитывать? Об этих и других проблемах идет речь в беседе с Ириной Александровной Антоновой.

ДИ. Директор Музея современного искусства Барселоны Мануэль Борха-Вийель назвал некоторые музеи живыми мертвецами, ибо директора музеев говорят лишь о деньгах, престиже, об отношениях с публикой и политиками, забывая об истинном назначении музея, о его роли в культуре, об образовании публики. Ирина Александровна, как вы это прокомментируете?

Ирина Антонова. Сегодня ситуация в мире такова, что заставляет руководителей музеев задуматься о финансовом обеспечении деятельности музея и его престиже. Разумеется, не следует забывать и об отношениях с публикой, ибо музей начинает функционировать лишь с того момента, когда зритель входит в него, я всегда это подчеркивала. До появления публики музей может быть чем угодно: хранилищем, амбаром, складом, но не музеем в подлинном смысле слова. Истинное назначение музея – в работе с публикой. Конечно, важную роль играет научно-исследовательская функция музея: работа с художественными ценностями, увеличение объема знаний о них, атрибуции, что имеет большое значение для науки. Но все это можно делать и в любом научно-исследовательском учреждении. Если же мы называем себя музеем, то есть учреждением культуры в рамках образования, работа с публикой обязательна.

ДИ. Какие новые формы с работы с публикой вы применяете?

Ирина Антонова. Большое внимание мы уделяем работе с детьми. Недавно был создан Музейон – Центр эстетического воспитания, успешно заявивший о себе. Детская аудитория музея увеличилась благодаря разным направлениям работы: кружкам, специальным занятиям, экскурсиям. Появилась даже специальная библиотека по искусству для детей. Более того, уже три года у нас проводятся «Январские вечера», где мы пытаемся дать детям более обширное представление об искусстве, включая не только изобразительное искусство, литературу, но и музыку.

ДИ. Как вы относитесь к повсеместно распространённому стремлению строить новые музейные здания? Сегодня крупные архитекторы проектируют и хотят строить музеи. Им необходимо, чтобы в их послужном списке проектов был хотя бы один

музей, ибо музеи – знаковые, фундаментальные объекты в нашу эпоху. В последние двадцать лет возросло число музеев современного искусства в Европе, США, Японии, других странах. Создание новых музеев во многом связано с их функцией символа города, региона. Какова, с вашей точки зрения, роль таких музеев в сложной системе современного искусства? Может ли музей изменить историю города, как филиал Гуггенхайма в Бильбао? За десять лет его посетили десять миллионов человек. Столица Страны басков превратилась в центр культурного туризма. Гуггенхайм в Бильбао поставил проблему соотношения музейного собрания и здания музея. А что произойдет, когда архитектура музея окажется более сильной, качественной, чем находящиеся в нем произведения?

Ирина Антонова. Это не просто распространенное стремление, а свидетельство появления новой тенденции в музейном деле во многих странах мира начиная со второй половины XX столетия. Именно в тот период возникло противоречие между соотношениями зданий музеев и их коллекциями, между стремлением музея работать с определенным контингентом публики и широкими кругами неподготовленного зрителя. Кроме того, музеи постоянно пополняются и расширяют свои коллекции. В музее возникло вопиющее противоречие между нашими материально-техническими возможностями и огромным интересом публики к музею, сильным увеличением посещаемости.

ДИ. Скажите пожалуйста, как обстоят дела со строительством музейного городка? Насколько он позволит увеличить экспозиционную площадь музея? Сумма осталась прежняя на его строительство: 23 млрд. руб.? И автор проекта – Норман Фостер?

Ирина Антонова. На данном этапе мы говорим не о строительстве, а о проектировании. Нам предоставили 18 месяцев на процесс утверждения проекта – до осени 2010 года. Возведение городка мы начнем в четвертом квартале 2010 года. Идет непрерывная работа с британскими и российскими проектировщиками. Хочу подчеркнуть, что Фостер – не автор проекта. Конкурс выиграл Моспроект, который взял себе партнеров, в том числе Фостера.

ДИ. В последнее время на мировой арт-сцене обнаруживается большой интерес к эстетике хаоса, теме жестокости, насилия, мрака. Так, в 2005 году в Турине на вилле в Ступиниджи проходила масштабная провокационная выставка «Империя зла», на представленных трехсот пятидесяти экспонатах (живопись, фотография, комиксы, фильмы) следы жестокости, садизма, страха, зависти... Как вы относитесь к таким выставкам?

Ирина Антонова. Выставки могут быть разными. Но мне не нравится тиражирование темы насилия и зла ни в кинематографе, ни на выставках, ни в театре, ни в каких-либо других видах искусства. Я считаю любые формы воплощения темы насилия и зла разрушительными. Это опускает человека, пробуждает его низменные чувства. В искусстве можно говорить на самые острые темы. Возьмем, к примеру, эротическое искусство, проблему интерпретации сексуальных отношений в искусстве. Все дело в том, как говорить о них. Вспомните, как рассказывается об отношениях Анны и Вронского. Эротика, обнаженное тело – вечная тема в искусстве, можно вспомнить о полотнах Тициана, даже Буше. Также и тему зла и насилия можно по-разному интерпретировать. Можно смаковать и тем самым подавать как пример. А можно само произведение построить таким образом, что в нем будет ясно прочитываться осуждение зла.

ДИ. Какие изменения произошли в музее в условиях музейного бума?

Ирина Антонова. Музейный бум связан со многими вещами, в том числе с возможностями транспортировки произведений, усиливающейся ролью рекламы в мире, все возрастающим значением информационных технологий. И музеи перестали соответствовать своим исконным функциям. Им стало не хватать экспозиционных пространств. У нас, например, слишком много вещей хранится в запасниках. Конечно, хорошо, что у нас большие фонды, но плохо, что нет подходящих условий для их хранения. Изменился и статус музея в наши дни.

ДИ. В чем это проявляется?

Ирина Антонова. Что представлял собой музей лет тридцать назад? Гардероб, где зрители раздеваются, и залы для осмотра. Сейчас

все большее значение обретает зрительское пространство, неэкспозиционное, некая «зона отдыха», рассчитанная на то, что зритель после осмотра экспозиции музея в специальном месте получит возможность для размышления, записи впечатлений, обмена мнениями и т.п. Имеются в виду аудитории, где не только проводятся лекции, конференции, но и зрителю предоставляется возможность для свободного общения.

ДИ. *На Западе зрители от посещения музеев ожидают множества самых разных вещей: возможности сделать покупки, пообедать, послушать музыку, посмотреть спектакль, побеседовать за коктейлем. В некоторых музеях предусматривается образовательная, даже социально-терапевтическая программа. Дальше всех зашел в этом направлении музей Виктории и Альберта, организовавший выставку рекламы спортивных брендов. А что делается в вашем музее для удовлетворения новых потребностей зрителей? Что вы планируете в этом направлении?*

Ирина Антонова. Нам нужны залы для самостоятельных занятий детей и взрослых. Более того, я считаю, что мы должны обратить внимание на зрителей так называемого третьего возраста, пенсионеров, жизнь которых не заканчивается после того, как они вышли на пенсию. Наоборот, у них появляется время и для самореализации, и для общения с теми, кто разделяет их интересы. Например, встречи в аудиториях, где они могут вместе писать акварели, слушать музыку и т.д. Сегодня во многих музеях мира свободные специальные пространства используются для мероприятий, предназначенных для этих людей.

ДИ. *Каким же образом следует выстраивать новую модель музея искусства?*

Ирина Антонова. Музей нового типа строится по принципу пятьдесят на пятьдесят. 50% – на экспозицию, запасники и т.п., столько же – на зрительское пространство, включающее кафе, зону отдыха. Все больше музеев показывают документальные, а также художественные фильмы об искусстве или устраивают концерты, организуют встречи с художниками, деятелями искусства. Словом, музей функционирует как культурный центр. Крупные музеи должны взять это на вооружение.

ДИ. *С момента своего открытия в мае 2006 года галерея Тейт Модерн осуществила революцию в сфере демонстрации произведений постоянной коллекции. Тематический принцип заменил привычное выстраивание экспонатов согласно хронологии и истори-*



ческим эпохам. Успех был впечатляющим: четыре миллиона посетителей в год, на пятьсот тысяч больше, чем в Центре Помпиду и на один миллион больше, чем в МОМА. Большинство музеев мира заимствовали этот опыт. Как вы оцениваете такое новшество?

Ирина Антонова. Если такой принцип экспонирования себя оправдывает, это хорошо. Но ведь галерея Тейт Модерн не нуждается в хронологии. Это модернистское искусство за столетие. И не существует большого разрыва между импрессионизмом и искусством XX века. В нашем музее выстраивать экспозицию по тематическому принципу, показывая, например, древнеегипетское, античное и искусство XX начала XXI века, невозможно. Впрочем, не следует отказываться от выставок подобного рода, возможно, они пробуждают воображение, показывают, какой путь прошел тот или иной жанр на протяжении столетий. Например, «Портрет в древности и сегодня». Однако выстраивать экспозицию в большом музее по такому принципу мне кажется нецелесообразным.

ДИ. Не становится ли музей воплощением коммерческой стабильности? В наши дни модель музея-дворца, возведенного, как в прошлом, по заказу крупной буржуазии в центре города, более неэффективна. В фаворе неимперская, неуниверсальная модель музея, ориентированного на прославление и восстановление престижа города. В последние десятилетия XX века все большее распространение получает модель музея-зрелища, вовлеченного в рыночную и массмедийную систему. То есть коммерческий музей победил ранее неприкасаемую модель исторического музея с его традиционными функциями. Неужели будущее музея искусства – в политико-административной структуре, как в корпорации Гуггенхайм? По мнению одного зарубежного критика, филиалы музея Гуггенхайм (Берлин, Нью-Йорк, Бильбао, Дубай...) в мире напоминают сеть фастфуда «Макдоналдс». И публика та же: молодежь, дети. И те же специфические особенности в подборе коллекций. Коллекции в движении – появляются и исчезают. А шедевры музейной архитектуры поражают своей зрелищностью. Несмотря на кризис, экспансионистская политика в отношении музеев продолжается. Даже Эрмитаж взял ее на вооружение. 8 апреля 2008 года в Вильнюсе объявили о строительстве нового крупного международного центра искусства Гуггенхайм-Эрмитаж. Не происходит ли

с нашим музеем изящных искусств нечто подобное?

Ирина Антонова. Я против того, что действенной, важной, имеющей право на существование может быть только одна модель музея: вечная и неизменяемая. Существуют музеи, которые могут работать по системе выстраивания устоявшейся экспозиции. Но имеет право на существование и такая модель, которую избрал музей Гуггенхайма, создавший свои филиалы в Берлине, Бильбао, Дубае. Более того, в Дубае будет функционировать и филиал Лувра. Конечно, можно сравнивать такой подход с сетью «Макдоналдс», но это некорректно. Я считаю, что если есть потребность увидеть художественные сокровища не в копиях, а в подлинниках в каком-то удаленном районе Азии, на другом континенте, то это надо приветствовать. Я очень хорошо представляю филиал российского музея – ГТГ, ГРМ – с частью их коллекции в некоем удаленном месте, чтобы коллекции менялись. Возьмем, к примеру, Эрмитаж. Я была на открытии его филиала в Амстердаме, где демонстрировалась замечательная коллекция русского придворного костюма XVIII века, дающая отличное представление об этом виде искусства. Эти вещи Эрмитаж предоставил Амстердаму на полгода. Затем будет демонстрироваться другая коллекция. Эрмитажная инициатива, как и все проекты Гуггенхайма, – передвижная выставка, но долговременная. Это демократический подход к музейному делу. Ничего плохого в нем не вижу.

ДИ. Какую тактику избрать музеям в условиях глобального экономического кризиса? Уильям М. Грисволд, директор Библиотеки Моргана и Музея искусств в Манхэттене, считает, что надо извлечь максимальные возможности из постоянных коллекций. Музеи Европы и США из-за кризиса лишаются финансирования. В результате приостанавливается строительство новых филиалов, реализация проектов, осуществление программ в других странах. И выставки в музеях стали слишком дорогими (страхование, транспортировка). А как ГМИИ выживает в кризисной ситуации?

Ирина Антонова. Сегодня музеям, как и другим учреждениям, существовать нелегко. Но надеемся, что кризис скоро закончится и ситуация в мире изменится. Однако надо избрать более взвешенную тактику, особенно в отношениях с министерством культуры, которое на сегодняшний день обеспечивает необходимым минимумом основные музеи страны.

ДИ. И у спонсоров в эпоху кризиса появляются новые требования к музеям. Корпоративные

члены тратят тридцать-сорок тысяч долларов за право быть почетными членами музеев, получают свободный доступ в них и даже используют залы для проведения вечеринок. Но сегодня корпоративные члены музеев требуют большего – рекламы на остановках и уличных баннерах, в журналах и Интернете. А как вы работаете со спонсорами? Понимают ли наши бизнесмены, что финансовая поддержка музейных выставок повышает узнаваемость бренда компаний, особенно производящих лицензионную визуальную продукцию – страхование, банковское дело?

Ирина Антонова. Не следует терять связь и отказываться от спонсорской помощи, которая получила широкое развитие и в России. Далеко не все спонсоры отвернулись от музеев, многие остались. Музеи должны сами решать проблему взаимной корректности в отношениях со спонсорами. Пока нам не кажется, что то, на чем настаивают наши спонсоры – упоминание в каталоге о том, что они внесли свой вклад в организацию выставки, – является давлением на нас. Это вовсе не чрезмерное требование.

ДИ. В условиях кризиса, как никогда ранее, большое значение приобретают партнерские отношения между музеями. Появились ли у вас в связи с этим новые интересные проекты?

Ирина Антонова. Мы сохраняем партнерские отношения с крупнейшими российскими музеями – ГТГ, ГИМ, ГРМ, Эрмитажем. У нас хорошие партнерские связи и с зарубежными музеями: Лувром, Лондонской национальной галереей, Тейт-галереей. С последней мы особенно успешно сотрудничали: выставка Тернера, например. В настоящее время мы готовим выставку Уильяма Блейка и «Прерафаэлитов». А в грандиозном проекте «Историзмы» (отношение к истории искусства в XIX веке) примут участие ГТГ, ГРМ, Эрмитаж, Тейт-галерея, музей Д'Орсэ, музеи Берлина, итальянские музеи.

ДИ. Как вы считаете, не пришло ли время пересмотреть традиционные функции музея: собирать, сохранять, исследовать, воспитывать?

Ирина Антонова. Музей должен и собирать, и сохранять, и заниматься научно-исследовательской деятельностью, и проводить воспитательно-образовательную работу. Сегодня он должен сохранять свой статус храма и одновременно поддерживать статус форума. Именно таким образом музей сохраняет свое высокое предназначение.

Беседу вела Виктория Хан-Магомедова



Увидеть Париж... и жить!



Благотворительная выставка фотографии
Организована фондом «Детские сердца»



2 – 30 июня 2010 года
Фонд Е. Березкиной «Эра»
Москва, Трубниковский пер., 13/1

Самые известные российские фотографы, представители фотожурналистики и артфотографии, фотографы ведущих мировых агентств и изданий, лауреаты престижных премий, а также молодые авторы объединились в одном проекте – манифесте художников, которые хотят помогать. Эта выставка - настоящий билет в Париж, увиденный людьми разных поколений: город цветной и черно-белый, веселый и грустный, модный и исторический, но главное – очень человеческий

Программа событий:
www.erafound.org
www.childrenshearts.ru

В «расчлененном» мире пикассо

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА



Пабло Пикассо. Поцелуй. 1969. Холст, масло. © Succession Picasso 2010
Передано наследниками Пабло Пикассо

«Я пишу картины, как другие сотворяют автобиографию. Мои холсты, законченные или нет, – страницы моего дневника. Будущее выберет нужные страницы. Мне кажется, что время проходит все быстрее и быстрее. И я, как поток, устремляющийся вперед, увлекающий за собой деревья с вывороченными корнями, с мертвыми собаками, разными отбросами и возникающими от них миазмами. А я все это перерабатываю и продолжаю свой бег. Меня интересует передача движения в живописи, драматическое усилие видения другого, даже если затраченные усилия не приводят к желаемому результату. И все же в некоторых моих холстах это усилие увенчалось успехом, потому что мне удалось зафиксировать образ в его длительности. У меня остается все меньше и меньше времени, а столько еще нужно сказать. Я уже нахожусь на такой стадии, когда меня больше интересует движение мысли, чем сама мысль».

Это высказывание Пабло Пикассо показывает, что он осознавал свой огромный творческий потенциал, свою готовность противостоять всем противоречиям реальности и истории. Он обладал природной энергией, заставляющей его постоянно устремляться вперед, подчиняясь некоему созидательному импульсу и преодолевая любые трудности.

Возможно, ни один художник XX века не умел так, как Пикассо, пропускать все увиденное через фильтр своей исключительной личности, использовать таким образом свои гениальные способности, чтобы найти подходящие способы для передачи упоения и ярости, жестокости и героизма, радости и отчаяния – всего, что составляет драму современной жизни.

В действенности его метода убеждает грандиозная выставка «Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо. Париж» в ГМИИ им. А.С. Пушкина, позволяющая проследить все этапы жизни и творчества



Мужчина с гитарой
1911
Холст, масло
© Succession Picasso 2010
Передано наследниками
Пабло Пикассо

Селистина (женщина с бельмом)
1904
Холст, масло
© Succession Picasso 2010
Передано наследниками
Пабло Пикассо



мэтра. Представлено 240 произведений: картины, скульптуры, картины-рельефы, керамические изделия, рисунки, гравюры, иллюстрированные книги и оригинальные фотографии (все вещи принадлежали Пикассо и никогда не продавались). Выставка погружает зрителя в творческую лабораторию художника. Соответствующий настрой создает и проецируемый в апсиде Белого зала фильм «Тайна Пикассо» кинорежиссера Ж. Клузо. В нем нет ясного сюжета, но кажется, что великий мэтр как бы незримо присутствует на выставке и можно заворуженно следить, как на наших глазах возникают на листе бумаги созданные им образы.

Экспозиция строится по хронологическому принципу согласно периодам творчества художника, состоит из разных разделов: «голубого» («Селистина»), «розового» («Автопортрет»), иберийского, кубистского периодов... вплоть до произведений, созданных в последние годы жизни.

Кубистский раздел выставки позволяет понять своеобразие произведений этого периода. «Кубизм – не зерно, не зародыш, а искусство, для которого прежде всего важна форма, а форма, будучи однажды создана, не может исчезнуть, а живет самостоятельной жизнью», – говорил Пикассо. В кубистских работах он разлагает форму на пластические единицы, заимствованные из искусства Византии, примитивных народов Океании, Африки... Из обрывков и граней мгновенно выхватываемых предметов образуется ритмизованная структура. Здесь также видно и следование правилам фотографической оптики и многих других источников и введение фрагментов предметов, букв, обрывков газет. Самые великолепные – портреты «аналитического» кубизма 1909–1911 годов, в которых художник сотворяет сложные напластования слабо окрашенных ломаных плоскостей, когда не существует пространственных, фактурных различий между фоном и моделью («Мужчина с гитарой»).

Чуть позже, в эру «синтетического» кубизма, важным обогащающим элементом кубистской манеры художника становится коллаж («Стакан, бутылка вина, пачка табака, газета», 1914). В ту пору о кубизме говорили как о примере «альянса магии и математики», как о стремлении художника к упорядоченности. Пикассо были глубоко чужды подобные теоретические постулаты и неоплатоновская интерпретация кубизма, на которой настаивали Глез и Метценже. Он не мог ограничивать себя жесткими рамками возможностей кубистской живописи.

«Неоклассический» период (1914–1924) некоторые эксперты считают лучшим в карьере Пикассо. Тогда он создал «большие кубистские» работы – «Маски музыкантов», натюрморты с музыкальными инструментами, выполненные с большой широтой и простотой великолепные портреты Ольги Хохловой и «Пауло в костюме Арлекина», в которых ощущается дух старины. Они решены в «стиле Энгра», такая своеобразная игра в традицию. Этот плодотворный период стал основой для будущих поисков, завоеваний Пикассо, открывая путь к абсолютной свободе языка. Только в Москве парижский музей Пикассо представляет чрезвычайно любопытный раздел «Русские сезоны» с эскизами костюмов, декораций мэтра к балетам «Пульчинелла», «Парад»... оформленных для Дягилевских сезонов. Здесь же показаны редкие фотографии Ольги Хохловой в разных костюмах, зарисовки балерин дягилевской труппы. Один из самых любопытных и многообразно показанных на выставке – раздел, рассказы-

вающий об отношении Пикассо к сюрреализму. Он всегда отрицал свою принадлежность к нему. Однако контакты с сюрреалистами подстегнули Пикассо к работе в более раскрепощенной манере. Он отвергал психический автоматизм сюрреалистов. Тем не менее ухватил истинную суть этого метода – поэтическую интуицию к бессознательным образам, обнаружение глубоко сокрытых импульсов, играющих важную роль в обосновании поступков человека.

Это был трудный период в личной жизни художника, когда отношения с Хохловой ухудшились, были на грани разрыва. Тогда художник обратился к исследованию собственного внутреннего мира. И в глубине своих психологических мотиваций он обнаружил опасные сексуальные инстинкты, смешанные с наклонностями к жестокости и насилию. Эту особенность его характера, личности можно увидеть в некоторых произведениях 1925–1935 годов («Поцелуй»), а также и в более поздних работах. Деформация черт лица персонажей, предметов углубляет образы и делает их порой душераздирающими. И образ женщины сводится к проникнутым агрессивной роскошью беспокойным формам, в которых с какой-то необузданной силой проявляются желание и отвращение, жадность и месть, отчаяние и протест. А любимая его тема – женщины на пляже, теперь интерпретируется иначе: женские персонажи сведены к символам сексуального наваждения, к эмблемам эротического бессознательного. В небольшом разделе «Плачущая женщина» и «Герника» показаны



Поцелуй
1925
Холст, масло
© Succession Picasso 2010
Передано наследниками
Пабло Пикассо

Портрет Мари-Терез
1937
Холст, масло
© Succession Picasso 2010
Передано наследниками
Пабло Пикассо

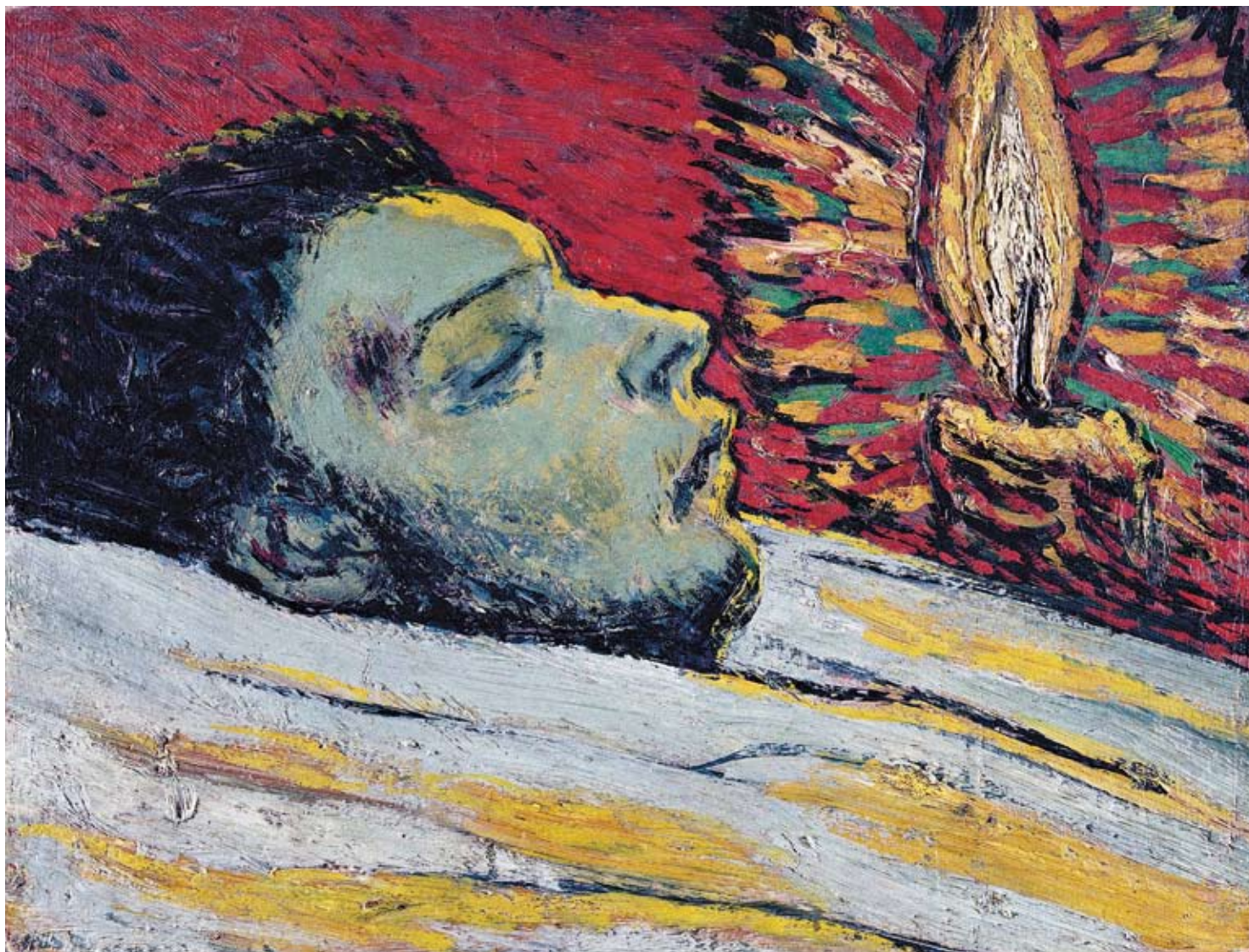
произведения художника на военную тему. В серии сидящих плачущих женщин, написанных во время Второй мировой войны, прослеживаются трагические мотивы, которыми вдохновлялся художник. Опасения, страхи, гнев и ненависть, которые испытывал Пикассо во время немецкой оккупации Франции, проявились в этих портретах, каким-то образом напоминающих «монстров» сюрреалистической эпохи. Но контекст совсем иной. Тогда «монстры» возникали из глубины интерьеров. Здесь же они соответствуют объективной реальности. Это «исторические монстры», отвратительные человеческие подобию, появляющиеся в его произведениях, – отражение того, что совершали в европейских странах негативные силы. «Я не пишу про войну, т.к. это тот жанр живописи, в котором художник работает как фотограф. Но, несомненно, война присутствует в сделанных мною тогда картинах», – говорил художник. Среди таких незабываемых произведений – «Умоляющая» и «Кошка, схватившая птицу», скульптура «Мертвая голова».

Поздние произведения мэтра, возможно, в некоторой степени позволяют лучше понять раннего Пикассо, постигнуть поэтическую тайну, живущую внутри его «эклектизм», множественности и актуальности его стилей, придающих его деятельности специфический характер. Однажды он назвал себя художником без стиля. Это означает, что он открыт неистовой, земной витальности вещей, что он следовал своим эмоциям и отказывался замыкать их в специфические рамки любого стиля. Вот почему Пикассо

чужда метафизическая ностальгия. Он был поражен, зачарован объективной реальностью, которая раздирала его, доводила до экзальтации и воспламеняла. Может быть, в этом истинное величие Пикассо?

Среди некоторых западных экспертов существует мнение, что поздние работы Пикассо посредственны и слабы. Но выставка, где поздний период показан особенно разнообразно, это опровергает. В 1950-е годы художник изобретал новые способы для решения новых проблем. Особого внимания заслуживают 15 вариаций «Алжирских женщин» Делакруа, 44 вариации «Менин» Веласкеса, а в 1960-е годы – знаменитые «Завтраки» Мане (на выставке есть такой вариант). Работы этого периода убеждают, что Пикассо – один из немногих художников, умеющих концентрировать силу своего гения даже в небольших вещах. Достоинство выставки и в том, что каждый зритель найдет здесь то, что будет интересно ему. Для многих настоящим открытием станет отлично показанная скульптура мэтра, фантастическая бронзовая «Коза», своим взглядом словно проверяющая вас на прочность, большая поп-артистская «Женщина с коляской» и много других скульптур, абстрактных и фигуративных, открывающих новые грани в творчестве выдающегося мастера. Кто-то на выставке будет выскидывать портреты женщин Пикассо. И эта линия хорошо прослеживается: портреты, фотографии Ольги Хохловой, Марии-Терезии Вальтер, Доры Маар... Ценители графики Пикассо смогут восхищаться силой штриха, решительной и безошибочной точностью рисунков.

Смерть Касахемаса. 1901. Холст, масло. © Succession Picasso 2010
Передано наследниками Пабло Пикассо



soviart – музей сучасного мистецтва

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ВИКТОР ХАМАТОВ,
ПРЕЗИДЕНТ ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«СОВИАРТ», АССОЦИАЦИИ АРТ-ГАЛЕРЕЙ УКРАИНЫ,
ИЗДАТЕЛЬ ЖУРНАЛА «ГАЛЕРЕЯ»



Г. Вышеславский, В. Яковец. Проект «Язык». Инсталляция

КИЕВСКИЙ ЦЕНТР современного искусства, вероятно, одна из старейших институций современного искусства на постсоветском пространстве. С момента создания в 1987 году он ведет активную галерейную деятельность, участвует в разнообразных международных акциях, располагает интересной коллекцией украинского искусства и в силу разнообразия форм деятельности и ролей (при центре действуют библиотека, арт-школа, творческие мастерские) позиционируется еще и как музей. «Soviart» издает ежеквартальный журнал «Галерея», имеющий более чем десятилетнюю историю.

Руководитель «Soviart» Виктор Хаматов – специалист в области кибернетики (окончил факультет кибернетики Киевского университета), участник и соавтор разработки множества инновационных

проектов в области экономики и социальной сферы, а также в искусстве. В конце 1980-х он организовывал в Москве первые инвестиционные фонды, в том числе первый фонд поддержки малого бизнеса. В эти же годы им был создан и киевский «Soviart», задумывавшийся как проектно-инновационный центр в области современного искусства. Будучи влиятельным участником интересных процессов, происходящих в области современного искусства на Украине, Виктор Хаматов рассматривает их, как и все мировое искусство, с системных позиций.

Редакция ДИ обратилась к нему с просьбой ответить на несколько вопросов о процессах, идущих в современном искусстве, и прежде всего о задачах и роли в этих процессах музеев.

Виктор Хаматов. Музей современного искусства предполагает два подхода: музей как культурная институция и музей как часть шоу-бизнеса. Сегодня все – спорт, балет, классическая музыка – становится шоу-бизнесом. И современное искусство не исключение. Почему? Потому, что мы живем в медиальном мире. Что такое Интернет? Это глобальное медиа, телевидение тоже скоро будет осуществляться в медиаформате. Поэтому все и рассматривается через призму: формат – неформат. Как следствие современное искусство из элитарного (но с точки зрения шоу-бизнеса неприбыльного) инновационного формата для понимающих переходит в формат, приемлемый для миллионов. И современное искусство мечется между этими двумя полюсами: элитарное – массовое, формат – неформат. Очереди у дверей арт-центра Пинчука на Херста – это как раз формат современного искусства как шоу-бизнеса.

ДИ. После знакомства с вашим журналом «Галерея» и журналом «Art-Ukraine», в том числе с опубликованным там рейтингом влиятельности, где первое место принадлежит Пинчуку и его художникам и кураторам, а ваша позиция лишь где-то в середине, у меня создалось впечатление, что вы находитесь несколько в стороне и даже в оппозиции по отношению к тому яркому процессу киевской художественной жизни, который производит на всех столь сильное впечатление. Журнал «Art-Ukraine» блестящий, даже глянецовый, вероятно, призван быть эффективным инструментом арт-рынка. Ваш журнал «Галерея» – совершенно иной по формату и, похоже, по задачам. Как видите вы все эти различия и какие задачи ставите перед собой и журналом «Галерея»?

Виктор Хаматов. В годы перестройки я со своими партнерами в Киеве создал центр «Совиарт». Тогда в Москве еще не было ни М'АРСа, ни всего остального. И в первых выставках, например советско-американской,

участвовали все – москвичи, Прибалтика, Грузия... Контакты происходили глобальные. После этого мы сделали ряд важных институциональных шагов. Например, создали Ассоциацию художественных галерей Украины. Нигде на постсоветском пространстве нет ассоциаций галерей. Мы были готовы к открытию первого музея современного искусства на постсоветском пространстве и для проведения первой биеннале. Но политическая ситуация на Украине этому не способствовала. Потому что институты современного искусства не могут быть независимы от экономики и социальной политики государства. Ведь современное искусство (я долгое время занимался проблемами научного прогнозирования, планирования, инноваций, инвестиций и управленческих механизмов) напрямую связано с общественной жизнью, социумом.

Более того, оно формирует среду обитания современного человека. Сейчас мы выходим на проекты, которые позиционируем как художественно-социальные реконструкции, ориентированные на актуализацию имиджа отдельных улиц и целых городов.

Центр современного искусства «Совиарт» строился нами как проектный и инновационный центр в области искусства. Понятно, что только

инновационность и есть критерий современного искусства. Никаких оппозиций нет. Есть некий процесс, и в этом процессе миллион направлений, которые не противоречивы, а взаимодополняющи. Я развиваю определенные направления. Мне никто не мешает – ни Пинчук, ни новые галереи, ни традиционное искусство, потому что они в общей реке.

Важно уточнить понятия, вести научный, профессиональный, корректный диалог. Но последние двадцать лет этого не получается. Мне понятно, почему: современное искусство – порождение Запада. Они опередили инновационный общий уровень развития в силу объективных условий. Современное искусство не рождается «до», не является предтечей экономического и социального развития, но является следствием. И таким образом, оно есть продукт западного мира. Мы сейчас в силу трансформаций экономических, политических, геополитических всего лишь повторяем многое, что уже создано: инструментарий, понятия, систему мышления. То есть это период, когда заимствуются новейшие технологии.

Соединяясь с местными традициями, культурными кодами, возникает совершенно новый ландшафт художественного процесса. Наши художники создают удивительный коктейль,

10-й Международный фестиваль «Весенний ветер». 10-я Ветроспекция



из которого можно при определенных условиях получить новые продукты современного искусства. Тогда они могут быть интересны остальному миру. Иначе все, что здесь происходит, оказывается для внешнего мира смешным, так как Западу видна вторичность того, что они сами сюда экспортировали. Без внедрения таких инструментов, как музеи современного искусства, биеннале, арт-ярмарки, которые носят открытый международный характер, без встречных движений не может образоваться нужный коктейль.

ДИ. Вы глобалист в своем видении процессов в искусстве?

Виктор Хаматов. Я системный программист.

ДИ. Для вас мир целостен и рационален в своем развитии...

Виктор Хаматов. Я допускаю любую метафизику, хаос, но как систему. Поскольку мы действуем кроме мира идей и в материальном мире, надо презентовать некий продукт, а не просто состояния. И если художник демонстрирует состояния, мы должны это материализовать, чтобы презентовать публике в соответствующем виде. Поэтому если двадцать лет на журналистском уровне идет дискуссия о том, что такое современное искусство, видимо, ищут не ясности, а возможности держать публику в таком замороженном состоянии, чтобы каждое следующее высказывание воспринималось как

происходящее впервые здесь ли, на Украине или еще где-то.

ДИ. В начале разговора мне показалось, что вы все-таки предлагаете различать искусство как содержательное занятие и пиар-стратегии как формы бизнеса. Можно видеть, как искусство влияет на рынок или как рынок влияет на искусство. Остается надеяться, что искусство – это то место, где порождаются новые смыслы, независимо от того, насколько готовы инфраструктуры и каков рынок. Вы говорили, что на Украине в институциональном смысле многое было готово к восприятию современного искусства гораздо раньше, чем в других местах постсоветского пространства.

Виктор Хаматов. Готовность действительно была. И в Харькове, и в Киеве, и в Одессе. Но для материализации идей необходим именно проектный подход – ресурсы, люди. Вот этого то и не оказалось. В Москве, поскольку она более ресурсна и там сконцентрирован больший интеллект, плюс – счастливое совпадение – политическая воля, процесс пошел активнее. Важной оказалась лояльность государственной культурной политики. Решающим в любых процессах является не что-то большое и труднодостижимое, а то, чего в настоящий момент не хватает для полноты системы. Нужно понимать, что современное искусство стало возможным благодаря проектному мышлению. Видимо, поэтому мы слышим не об отдельных произведениях современного искусства, а о проектах. Его порождает куратор, он же формирует команду. И тогда все становится взаимосвязанным. Проект не просто самовыражение одного художника, это идея, которая выше одного художника, многофункциональность, определенная системность. А кто это вообще мог затеять? Тут важны, условно говоря, «физики». Они «шпионы природы», они выведывают ее законы, они видят лучше связь прошлого, настоящего и будущего. И в инновационности современного искусства очень много от естествознания, от системности. Познание мира сближает искусство и науку.

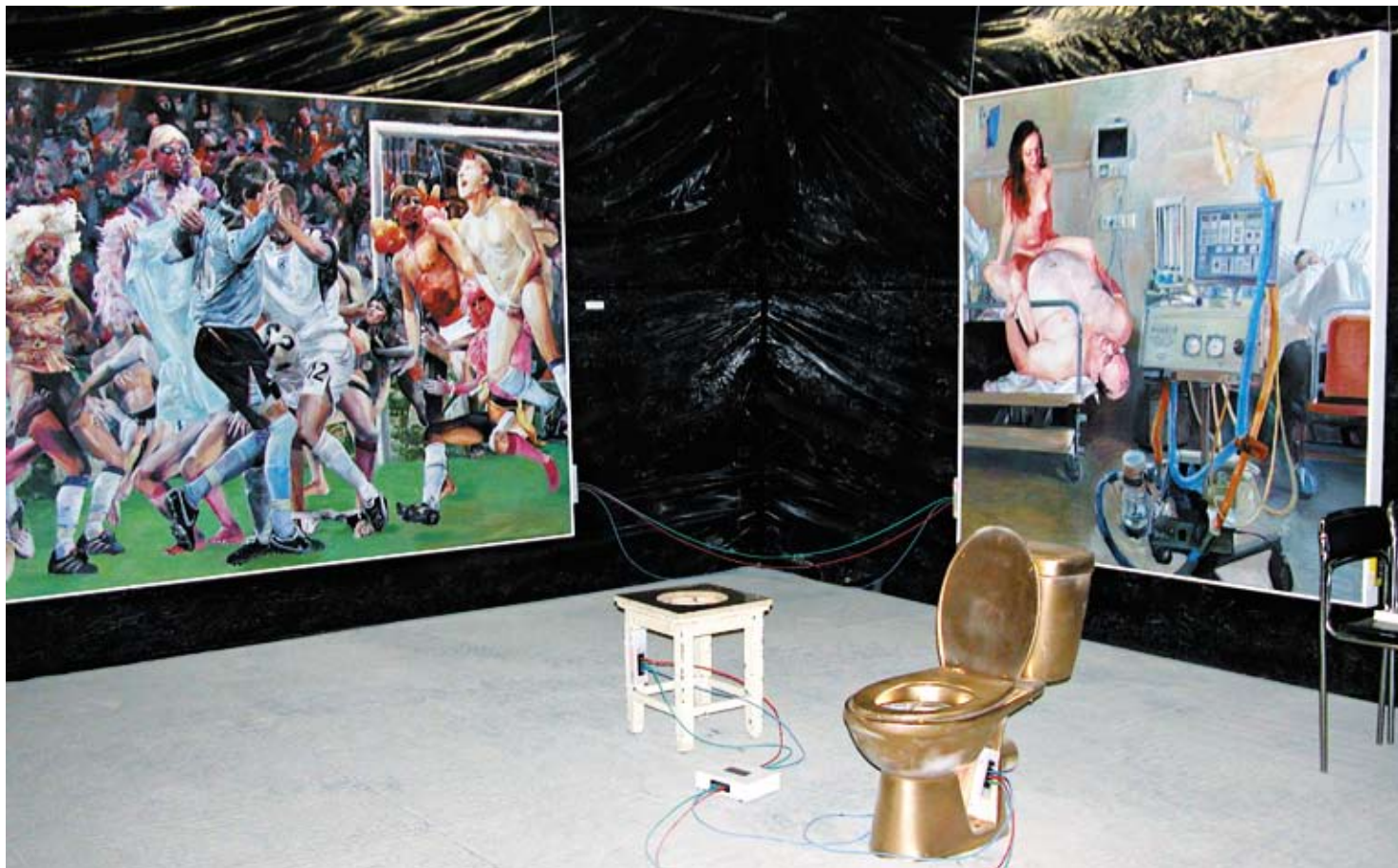
ДИ. Но можно ли, рассуждая системно, видя все многообразие явлений современного искусства, разобраться вот в какой коллизии. Успех сегодня принято измерять рейтингами. Например, Херст – номер один в мире, среди российских (хотя бы по происхождению) – номер один Кабаков. Херст пишет маслом и акрилом большие холсты, делает скульптуру (грандиозные экорше), то есть дает повод думать и говорить о нем как о

10-й Международный фестиваль «Весенний ветер». 10-я Ветроспекция



Е. Матвеева, А. Федирко. Коммуникация 21. Часть 4. Выбор народа





Арт-группа «Carfax». Перекресток. Проект «Ничего личного...»

«пластическом», можно сказать, традиционном художнике. Однако пластическая сторона его творчества, как, впрочем, и у Кабакова, весьма скромна, а «проектная» воспринимается прежде всего как медийная, как пиар-технология, создание зрелищ. Можно ли искать сегодня достоинства искусства того или иного художника в традиционной – пластической сфере и как оценивать «проектную» сопоставляющую?

Виктор Хаматов. Нельзя ответить однозначно, на мой взгляд, потому что в современном мире линейность мышления исчезает, и уже невозможно говорить: это правильно, а это неправильно, хорошо или не так хорошо. Искусство перестает быть регламентированным и процедурным (мы говорим сейчас о современном искусстве), а художник сегодня – это каждый. Почему? Ну потому что искусство уже не является пластической, как вы говорите, формой выражения, а это и жест, и слово, и текст, и движение, и сама мысль. Все становится и инструментом, и объектом искусства. И в этом случае каждый художник, и искусство – есть все! И о каждом художнике можно сказать: этот номер один. И тогда он становится инструментом манипуляции, все софиты на него, мы концентрируем на нем внимание. Но это подразуме-

вает какую-то цель, потому что просто так никто делать не будет. Это вопрос глобального изменения системы ценностей и правил критерийности, указывающих на что-то конкретное. Это как известный вопрос: «Что такое правда?» Это то, что напечатано в газете «Правда», а все остальное – вопрос.

Стоит привести еще вот какое рассуждение. Некогда человечество существовало в условиях конфронтаций, и развитие шло через конфликты. Когда конфликты и войны грозят самоуничтожением, появляется идеология компромиссов. Но компромисс тоже травматичен. Самоущемление часто выливается в агрессивные формы. Пример – фашизм после Версальского мира. Сегодня формируется идеология баланса. Баланс кислотно-щелочной, финансовый, художественный. Баланс – это шаг к гармонии, в которой ничто не может быть противоречиво. И когда одни поедают других, это всего лишь моменты балансов.

ДИ. Как системщик вы мыслите очень интересно, вы можете смотреть и на себя как на часть экосистемы. Но как человек заинтересованно относящийся к искусству, могли бы предложить свой рейтинг предпочтений? Даже если считать, что все рейтинги

нелепы, есть же наиболее интересные художники для вас. Кто в поле вашего зрения?

Виктор Хаматов. Я разделяю профессиональный подход и субъективно-личный. Как профессиональный человек я никогда не буду раскрывать своих субъективно-личных предпочтений, но папарацци могут проникнуть в мой дом, увидеть, что у меня на стенах, и узнать о моих субъективных привязанностях, потому что вешать в частном пространстве то, что тебе не близко, невозможно. Но это непрофессиональный подход. Если бы галеристы делали в своих галереях только то, что им нравится, они бы все обанкротились. И тогда возникают рейтинги. Первый рейтинг на Украине я провел лет десять назад. Они публикуются отдельными документами, там двадцать номинаций.

ДИ. Эти рейтинги строятся на основе неких системных критериев?

Виктор Хаматов. Они основываются на очень простой идее: я не могу быть источником рейтинга, таким источником могут быть только эксперты, причем представляющие разные направления. Они в предложенных номинациях дают свои оценки. Так формируется некая ментальная модель текущего художественного процесса. Это профессиональный опрос, экспертный.

ДИ. Но субъективный взгляд имеет какую-то ценность? Вы же кого-то любите, а кого-то – не очень?

Виктор Хаматов. Ценность для кого?

ДИ. Не потеряла же смысл персоналистская перспектива видения и понимания мира, проблематика Кьеркегора, экзистенциализма... Личная вера во что-то, личное стремление?

Виктор Хаматов. Для публичного поля это способ манипуляции, причем в личных целях. Вообще, любой рейтинг – инструмент манипуляции. Я уже сказал, что у меня две точки зрения: личная и профессиональная. В данном случае я выступаю как менеджер некоего процесса. И поскольку ни одна персоне не может в одиночку реализовать ни один процесс, а только в партнерстве, важен подбор партнеров. Успех возможен только тогда, когда процесс привлекает не только меня, а очень многих. А моя личная точка зрения – это моя личная точка зрения, которую я не распространяю, ибо использование ее предполагало бы стремление к личной выгоде.

ДИ. Ваше стремление к объективности понятно, но не будет ли упущением, если мы не учтем того, что искусство – вещь чувственная, страстная и является полем борьбы. Борьбы не только за больший или меньший коммерческий успех, но и за некое идеальное содержание, и здесь вопрос о личной ответственности, личном выборе важен.

Виктор Хаматов. По-моему, для страстности, в том числе и в оценках Херста, нет особых оснований. Все идет нормально, своим чередом. В мире, наверное, тысяч сто художников, у каждого своя судьба, свой путь, свои ценности. Важно, кто расставляет акценты. Это делают медиа. Всегда и во все времена это манипуляция как со стороны государства, так и частных лиц.

Здесь и приобретают значение понятия либеральной демократии, гражданского общества, свободы человека и его воли в публичном пространстве. Время – всему лучший судья, и многое со временем меняется. Но важно быть ответственным перед собой и пытаться формировать собственный взгляд. Для этого следует очень внимательно работать с информацией. Сегодня она противоречива. Процесс самоопределения усложнился.

ДИ. Возглавляемый вами центр «Soviart», по существу, музей современного искусства. У вас есть своя коллекция, вы проводите массу мероприятий, выходящих за рамки обычной галерейной деятельности, в



Г. Вышеславский, В. Яковец. Проект «Язык». Инсталляция

частности, издаете журнал «Галерея». Как вы относитесь к появлению новых музеев современного искусства, какова их роль в формировании художественного процесса, какие задачи они должны перед собой ставить и по каким критериям следует оценивать их деятельность?

Виктор Хаматов. Существует определенная стереотипизация институций. И какими бы большими или малыми ресурсами они ни обладали, есть модели, позволяющие реализовать миссию каждой конкретной институции. Исходя из такого понимания, можно сформировать задачи для любого музея современного искусства. Это образовательные программы, базовая коллекция, выставочная деятельность,

которая и пополняет коллекцию, и демонстрирует тенденции современного искусства. Музей должен быть демократичной коммуникативной площадкой для разных слоев населения, концентрируя, модифицируя и распространяя информацию. Важной задачей является презентация национального искусства за рубежом и демонстрация на своей территории зарубежных проектов. Одна из задач – подбор кадров. Необходимо поддерживать связи с другими институциями (например, университетами), способствуя тем самым профессиональному росту сотрудников. И конечно, важный аспект – работа с медиа.

Беседу вел Александр Григорьев



Гари Хилл. Viewer, 1996
Пятиканальная видеомонтажная.
Courtesy Donald Young Gallery.
Authorised representative GMG Gallery

Gallery **Марина Гончаренко**
gmg
tel/fax: +7 495 626 88 80
2A/1 Leont'evskiy per., Moscow 125009 Russia
Россия, 125009 Москва, Леонтьевский пер. 2А/1
www.gmgallery.com | info@gmgallery.com



Дмитрий Гутов
Этюд мужины в турбине
2009. Металл, сварка

эффект параллакса

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ

В конце прошлого года Дмитрий Гутов представил новую серию объектов из металла «Рисунки Рембрандта». Работа с металлом Гутова интересует уже скоро как 10 лет. И у «Рисунков» есть конкретная предыстория. Некогда художника вдохновили своеобразной выразительностью обычные изгороди – из металлических кроватей, сетки, проволоки и прочего подручного хлама, – которыми в советские времена жители городских окраин имели обыкновение отмежевывать свои самозахваченные под огороды земельные участки.

В 2007 году для «Документы-12» Дмитрий Гутов в этой «заборной» эстетике сделал шесть работ из металла, визуально облагородив и содержательно углубив ее китайской и японской каллиграфией, а также автографом письма Бетховена и рукописной страницей из «Немецкой идеологии», на которой различим почерк Энгельса и зарисовки, сделанные рукой Маркса. Это соединение Востока и Запада, брутального и утонченного, логики и интуиции, аналитики и поэзии дало довольно серьезную смысловую наполненность. И что важно в контексте дальнейшего разговора, эти шесть увеличенных и переведенных в металл листов-«изгородей» получились весьма красивыми. Разумеется, было бы наивным предположить, что создание прекрасного как такового было целью художника. Для Гутова «красота – категория исторически декадентская. Как совершенно побочный продукт удачной работы со смыслом может возникнуть и нечто прекрасное, не в смысле красоты, но как «благородное несовершенство жизни». И вот этот «совершенно побочный продукт» в «изгородях» для «Документы» возник. Но саму работу художник счел не то чтобы неудачной, а скорее не вполне удовлетворившей его. Хотя причина этого недовольства собой им была понята еще в процессе работы. Дело в том, что абстрактное и реалистическое здесь разделены, и, кроме того, эти шесть объектов решены в плоскости. И хотя Гутов пробует работать в глубину изображения, эти попытки не столь очевидны и главным образом влияют на фактуру «поверхности», мало меняя пространственное восприятие.

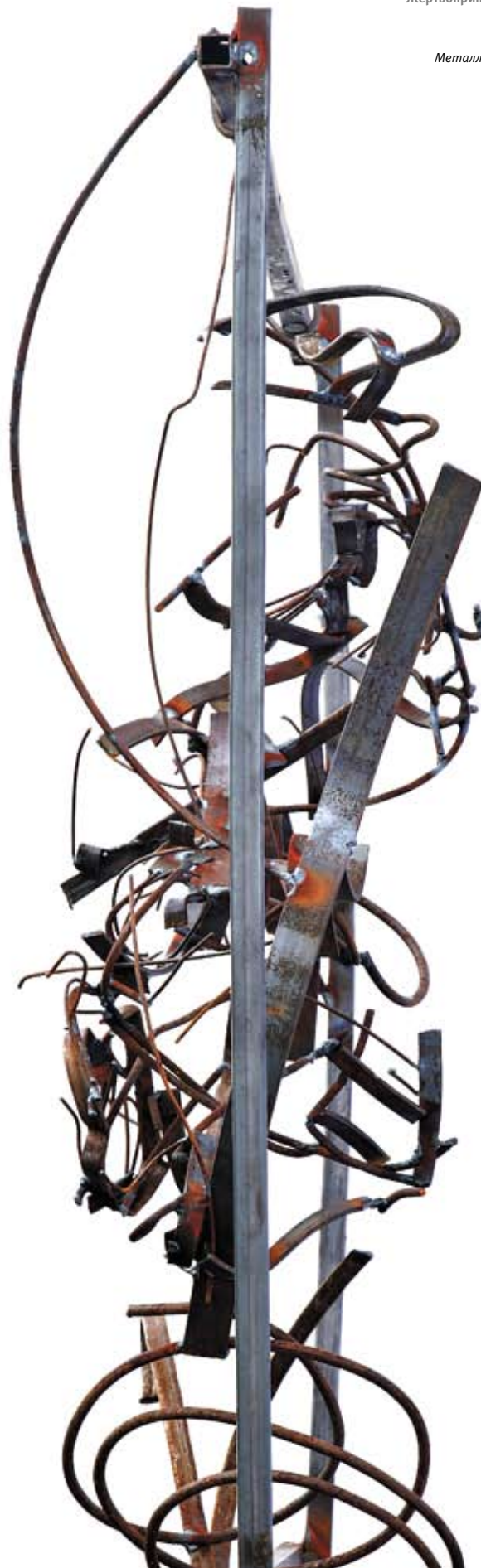
В новой серии художник исправляет этот «огрех», увеличивая глубину изображения до 35–40 см, что приводит к довольно интересному результату, смысл которого, конечно, далеко не только в формальном эксперименте.

Итак, что же собой на уровне описания представляет новый проект Дмитрия Гутова? Это трехмерные увеличения девяти рисунков великого голландца, в которых в масштабе с точностью воспроизводится буквально каждый штрих. «Рисунки Рембрандта в основном очень небольшого размера, часто не превышающие размер обычной книги. В металле они увеличены многократно, в 100 и более раз. Я люблю использовать этот прием гигантского blow up. И в этом чудо старого искусства, что оно выдерживает любые увеличения», – пишет художник в своем пояснении к проекту. Но почему все же Рембрандт? Оказывается, потому, что именно рисунки Рембрандта дают «наилучшую возможность своим идеальным балансом каллиграфической линии и реалистической точности».

Эта тема каллиграфии, абстракции и реализма, перетекания одного в другое акцентируется тем обстоятельством, что перед нами не «листы», а, по сути дела, заключенные в раму скульптуры. И собственно рисунок Рембрандта в этих металлических конструкциях можно увидеть только с одной точки. Как только зритель меняет местоположение, меняется и «картинка», она искажается, то есть срабатывает эффект параллакса. И чем более он отклоняется от единственно «верного» местоположения, тем более абстрактным воспринимается объект.

Вот теперь возникает закономерный вопрос: о чем все это?

Конечно, по первому впечатлению велик соблазн заговорить о пресловутом «диалоге с классикой». Однако мешает этому то обстоятельство, что диалог предполагает субъектные отношения, а здесь



субъектно-объектные. То есть «говорящий», по сути, один. С полным основанием не может вестись речь и о постмодернистском цитировании, так как содержание рисунков Рембрандта не играет в данном случае никакой роли. Рембрандт – всего лишь удачно найденный материал. Правда, здесь можно пуститься в пространные рассуждения относительно судеб старого искусства, как, впрочем, и искусства вообще. Но наиболее интересным мне представляется несколько иной ракурс. Хотя не могу утверждать, что занимаю единственно верную позицию для рассмотрения. Но в любом случае к нижеследующей трактовке проект располагает.

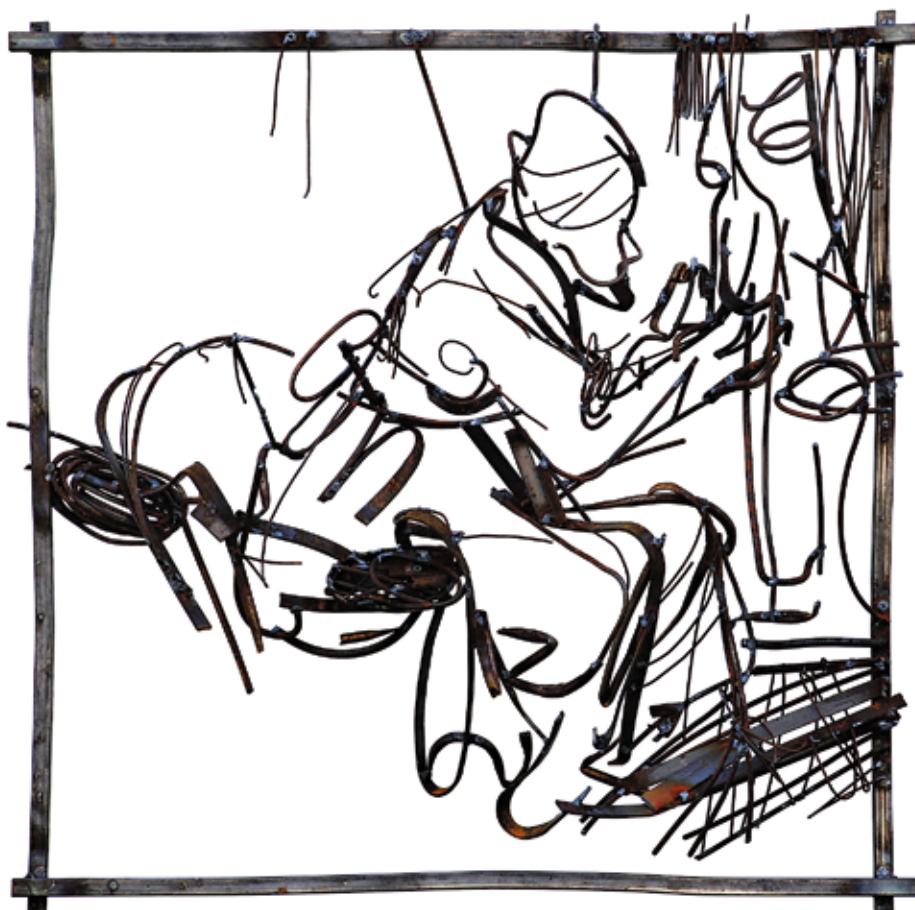
Итак, в «Рисунках Рембрандта» Гутова можно усмотреть полемику с современным релятивизмом, расцвет которого в философии и социальных науках пришелся на 70–90-е годы. прошлого века (а конкретно в нашей стране – на конец 80-х–90-е) но и сегодня в достаточной степени силен. Мироззренческая позиция релятивизма весьма емко выражается в девизах «Все дозволено», «Все относительно». Утверждается постоянная изменчивость действительности и отрицается относительная устойчивость вещей и явлений, что приводит к декларации субъективной истины, а точнее, множества субъективных истин. Однако в последнее время все очевиднее кризис постмодернистской мысли. И своим проектом Гутов как бы оппонирует – есть объективные и устойчивые явления, и возможно адекватное знание о мире. Надо только занять правильную позицию. (К слову сказать, проект Мартена на Третьей московской биеннале – и Гутов в нем участвовал, – вызвавший столько споров, по сути, также являлся альтернативой культурному релятивизму, отрицающему универсальные критерии и настаивающему на своеобразии каждой культуры, которую можно оценить только исходя из ее собственных оснований.)

Но так ли все однозначно в «Рисунках Рембрандта»? Ведь из этих работ можно сделать и другой вывод: все может быть обработано,

чтобы казаться фактически логичным, будучи неправильным. Собственно, объективно реален лишь хаос. И то, что мы силой своего желания его упорядочиваем в своем сознании, становясь на определенную позицию, не уничтожает хаос как таковой. Шаг вправо, шаг влево, и вы снова оказываетесь перед его ликом. Но возможно ли оставаться всегда на одной позиции в ситуации изменчивости мира?

В этой двойственности проекта, когда и на уровне смысла срывается все тот же эффект параллакса, – попытка объективного взгляда на действительность, где абстрактное содержит в себе конкретное, а конкретное соответственно вынашивает в себе зерна абстрактного. И чтобы справиться с этим ужасом неразрешимости, человеку остается лишь одно – набросить на нее покрывало каллиграфической по своей сути софистики.

Явленная в скульптурах Гутова красота каллиграфии, как, впрочем, и высокая технологичность их художественного производства, которые придают произведениям товарный, галерейный вид, что, справедливости ради надо заметить, тоже является звеном концептуальной цепочки проекта-размышления на тему места искусства (как старого, так и нового) в мире потребления, позволяют утверждать, что «Рисунки Рембрандта» – нечто из обширного репертуара современного консерватизма, последнего веяния мировой моды. Этакая «правая» девиация левой мысли, при которой происходит не только смена ориентации современного искусства на консервативную дидактику, призывы к новой искренности и серьезности, но и возвращение эстетического критерия вкуса. Однако отсутствие в работе Дмитрия Гутова неосентиментальной риторики, исповедального тона, а также эффект параллакса позволяют говорить не просто о неоконсерватизме, а о просвещенном консерватизме, для которого красота – не материальное воплощение прекрасного и, стало быть, истины, а всего лишь тонкая кожура, скрывающая травматическую сердцевину реальности. Или «побочный продукт удачной работы».



Женщина учит
младенца ходить
2009
Металл, сварка

Рембрандт
Жертвоприношение
Манья.
Фрагмент
ок. 1639
Перо, бистро



Москва, Староконюшенный переулок, 19
www.vinissimo.biz

ART SPACE VINISSIMO
ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ФОТОВЫСТАВКУ

ВЛАДИМИРА КЛАВИХО-ТЕЛЕПНЕВА
АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС
4 - 30 ИЮНЯ 2010

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ АНГЛИЙСКОГО ЧАЯ АНМАД ТЕА



люди в городе

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА





ФОТОГРАФИЯ давно выполняет роль международного языка. Уже невозможно представить мир без фотографии, помогающей нам полнее понять собственные устремления, свое время, оживить прошлое. Фотограф выхватывает какое-то мгновение из времени, которое сразу же канет в небытие. То, чем мы восторгаемся сегодня, может быть, завтра станем презирать. А для фотохудожника внешний мир – кладезь экспрессии: надо успеть запечатлеть нечто выразительное, чтобы оно не исчезло навсегда. Это нечто может проявляться во всем: и в самом на первый взгляд непритязательном мотиве, и в каком-то необычно-

венном событии, и в величественной красоте архитектурных памятников, и в человеческих лицах. Истинный мастер своего дела ради выражения собственной точки зрения постоянно преодолевает автоматизм техники и банальность видения, добываясь власти над физикой фотографического процесса и зрительным стереотипом...

Выдающийся мэтр светописы Анри Картье-Брессон говорил: «В фотографии самая маленькая вещь может стать большой темой, самая маленькая человеческая черта становится лейтмотивом. Фотоаппарат для нас – инструмент, а не красивая механическая игрушка». Кажется, именно этими принципами руководствуется Василий Церетели, когда занимается фотосъемкой с полной отдачей и самозабвением, обнаруживая острую наблюдательность и умение узреть главное в незначительном. В этом можно убедиться на его выставке, проходившей в рамках проекта «Непроявленные фотографии» в новом выставочном пространстве, в «Галерее на Мосфильме». В двух залах представлены репортажная черно-белая фотография и серия «Момент времени» (2009).

В первом зале в черно-белых репортажных фотографиях, сделанных в различных городах мира, запечатлена жизнь не привилегированных классов, богемы, а простых людей, порой изгоев общества, занятых обычными повседневными делами. В этих сюжетах нет никакой сенсационности, эпатажа. Художник захватывает своих персонажей в будничной ситуации, демонстрируя личный взгляд на поведение, жизненные коллизии представителей разных слоев общества. Это очень живые кадры с безупречным выбором мотивов.

Каждая фотография соотносима с определенным местом и временем. Натуру Церетели исследует с большой тщательностью и ничего не

Репортаж 1995-2002. Пигментная печать





Момент времени. 2009. С-print, пластификация

оставляет на волю случая. Иногда он запечатлевает выбранный сюжет, а затем прослеживает его развитие во времени – два варианта уличной сценки с танцующим молодым человеком. Не давая оценку, не осуждая и не разоблачая, не впадая в излишнюю аффектацию, не бравируя технической изощренностью, автор сосредотачивается на фиксации хода времени.

Церетели наследует и продолжает традиции репортажной съемки лучших отечественных фотомастеров (Виктор Ахломов). Он умеет соединить информативность с эмоциональностью. В его фотографиях сочетаются ясная тематическая направленность, выразительность языка со сложными композиционными решениями. Мир улицы заяв-

ляет о себе в фотографиях через многочисленных персонажей, иногда внимание автора сконцентрировано на одном герое, выделяющемся в группе. Автор умеет играть со светом, формой и мгновением, глубоко и тонко проводит фотографические исследования реальности. Взгляд и воображение художника проходят через фильтр иронии, порой юмора («One way», «Пьеро» с ящичком с красками на первом плане). Его интересует, как люди реагируют на время, какую тайну хранят в себе, чем хотят поделиться. Кажется, что иногда ему даже хочется взглянуть на мир глазами его персонажей. Особая достоверность фотографий, умение сохранить подлинность атмосферы, но при этом выявить ее пластику, ритмику, музыкальность заставляют вновь и вновь вглядываться в них.

Хаос повседневности обретает в снимках Церетели художественную упорядоченность и осмысленность – особое качество этих работ.

Во втором зале на крупных цветных принтах, напечатанных на больших пластиковых планшетах, представлены эксперименты Церетели с возможностями цифровой фотографии, с фактурой. Укрупняя детали, он добивается дополнительных декоративных эффектов. Здесь автор предстает как «фотограф вещей», стремится запечатлеть форму, материал и поверхность предметов, зафиксировать их как феномен. В этих цветных фотографиях нарушены все иерархии. Задний и передний планы меняются местами, смешиваются. Измененная конструкция зримой реальности позволяет Церетели сотворять картинку, которая для зрительского опыта оказываются загадкой. Увлечение «непроявленными фотографиями» можно представить как еще одну грань творческого развития художника.

Репортаж 1995-2002. Пигментная печать





Н О В Ы Й
М У З Е Й

3 июня в Санкт-Петербурге, в исторической части города, на 6-ой линии Васильевского острова, открывается "Новый Музей" современного искусства.



О. Васильев "Конец сезона" (Буаси Сан Леже) 1994 Х.м. 55х38

Адрес: Санкт-Петербург, 6-я линия В.О., д. 29.
Телефон: 323 50 90
Часы работы: ср-пт 11.00–19.00, сб-вс 12.00–20.00
www.novymuseum.ru
info@novymuseum.ru

В экспозиции - произведения классиков нонконформистского искусства советского периода (Л.Кропивницкий, В.Немухин, Л.Мастеркова, О.Рабин, Д.Краснопевцев, В.Янкилевский, В.Пивоваров, М.Шварцман, Э.Штейнберг, О.Целков, В.Яковлев, А.Зверев и др.) и современное российское искусство (АЕС+Ф, Кулик, А. Осмоловский, Л. Ротарь, Д. Гуттов, А. Беляев-Гинтовт, В. Пушницкий, Г. Майофис и др). Художники уже вошли в историю, представлены во многих музейных собраниях в Москве и за рубежом, но, как правило, не в Петербурге. Именно поэтому Новый музей займет свою нишу в культурной жизни Северной столицы. Его коллекция не дублирует, а дополняет другие музейные собрания города. В Питере пока только здесь представлена ретроспекция современного российского искусства от его зарождения в 1950-х годах до наших дней.

Современное искусство проходит в основном мимо музеев, а при сложившемся уровне цен его музеефикация становится все более проблематичной. В этом контексте трудно переоценить значение Нового музея – первого публичного частного музея современного искусства в Петербурге.

В планах музея - экспозиционная, научная, выставочная деятельность, музейная педагогика. С осени при музее планируется открытие детской художественной студии и арт-клуба. Небольшой, но энергичный коллектив подготовил к открытию издание объемистого музейного альбома.

Музей открыт для сотрудничества, для новых идей и оригинальных проектов.

При поддержке



Комитета по культуре
Санкт-Петербурга

summa summarum, или планетарная система координат

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ



Ханс Рихтер. Призраки перед завтраком. 1928. Фильм



Наталья Турнова. Автомобиль «Кантри». 2003. Объект

В последнее время в ряду кураторских практик как в России, так и на Западе, все большую популярность приобретает репрезентация, основанная на чувственно-формальном подходе. Концептуальным ядром этих экспозиционных стратегий чаще всего является некий акцентированный визуальный код, объединяющий в одну логическую цепочку произведения, соседство которых ранее казалось непредставимым. С одной стороны, в результате получаются весьма эффектные выставки, интересные своим креативным

потенциалом, парадоксальностью кураторской мысли, новыми вариантами внеисторического прочтения исторического материала, попытками создания топологического пространства искусства вне временного континуума. А с другой... Об этом рецензия Марии Чехонадских на выставку Виталия Пацюкова «Summa Summarum». И выставка, и рецензия на нее иллюстрируют разные подходы к весьма актуальной сегодня проблеме кураторства, обсуждение которой редакция предполагает продолжать и дальше.

МУЗЕЙНАЯ ВЫСТАВКА «Summa Summatum» базируется на рефлексивной искусствоведческой позиции. Данный кураторский подход может быть охарактеризован как всеобъемлющий: в экспозиции представлено значительное число произведений искусства, кино, театра и литературы. Как написано в кураторском тексте, выставка является попыткой «совмещения несовместимых вещей», претензией на панорамную картину истории искусства в новой авторской интерпретации. Кураторский замысел по своему размаху и методу напоминает схоластические процедуры интерпретации основных догматов церкви, а в данном случае – устоявшихся в теории искусства концептов. Бесконечное обращение к ним приводит к рассуждениям о природе и генезисе коллажа, который усилиями виртуозных спекуляций визуальным материалом становится субстанциональной основой для вагнеровского *Gesamtkunstwerk*. Куратор пытается подвернуть всю историю искусства – от авангарда до наших дней – под «коллажный» способ мышления. В таких случаях, с одной стороны, происходит редукция техники до некоего алгоритма или симптома, а с другой – метод подобно вирусу распространяется на все жанры и виды искусства. В результате экспозиция представляет собой неразличимую целокупность, созданную воображением одного человека.

Метод коллажа как базовый элемент куратор находит повсюду, подобно тому как сюрреалисты везде обнаруживали следы бессознательного, и использует для построения собственного синтеза искусств, или *Summa Summatum* современного искусства. Так, акция Й. Бойса «Я люблю Америку, и Америка любит меня» является примером коллажирования антропологического и животного. Классические видеоработы Марселя Дюшана и Ман Рея, иллюстрирующие механику движения и его бесконечно повторяющиеся паттерны, встраиваются в ту же структурную логику. Экспозиция открывается работами русских авангардистов. Здесь представлены коллажи Алексея Крученых и Ольги Розановой, вслед за которыми почему-то развешиваются карточки Льва Рубинштейна. Далее можно увидеть работу Бориса Михайлова и рукописный кусок из «Казуса Кукоцкого» Людмилы Улицкой. Каким-то образом авангард, концептуализм и поздняя советская литература обретают общие морфологические контуры. В другом случае музыкальные эксперименты Джона Кейджа также оказываются коллажем из городских звуков. Таким образом переопределяются техники видеомонтажа, концептуалистского сопоставления и музыкального семплирования.

Оправданием для такого гипостазирования служит идея «коллажа как метафоры»¹ современной культуры, которая описывается в терминах вульгарного постмодернизма. Расслоение и шизофреническое расщепление реальности на разрозненные куски приводит к возникновению различных форм коллажирования, которые становятся средством сборки действительности в целостную картинку. Куратор считает этот метод главным принципом творческой работы не только художников, но и музыкантов, поэтов, литераторов, режиссеров театра и кино. Более того, по его мнению, подобная логика работает в различных региональных контекстах и исторических ситуациях. Такой подход напоминает о структуралистском научном методе, который базировался на идеях базовой и неизменной языковой структуры, имеющей субстанциональную природу. Для него характерен постоянный поиск доминантного паттерна, ключа от всех дверей. И вот таким паттерном для Пацюкова является метод коллажа. Он пытается изучить его морфологию и структурные элементы, повторяющиеся в работах классиков и современных художников.

Принцип наклеивания, слоев, монтажа, механического соединения – вся эта механика, по мнению куратора, отражает формы мышления современного человека. Такой подход позволяет сопоставлять работы Кабакова, Пивоварова и Брускина по формальному и морфологическому сходству. Еще более удивительным представляется размещение на выставке видео

Тонкая, эмоционально насыщенная работа, передающая опыт утраты близкого человека, матери художника, казалось бы, в последнюю очередь может раскрывать специфику заявленной темы. Однако созданный образ Богородицы из найденных в квартире матери старых пуговиц, действительно демонстрирует пример коллажной техники. Но может ли такое маниакальное формалистское расследование стыковаться с экзистенциальной глубиной этой работы, особенно когда экспозиционно она зарифмована с «мясным коллажем» Тони Мателли, «музеем природы» Олега Кулика и иллюзорным аквариумом Алексиса Рокмана?

Художественный метод всегда вариативен, однако способы его создания не являются абсолютно открытыми: он имеет границы своего использования в медиа. Иными словами, не существует субстанциональной основы, позволяющей говорить о корневом принципе искусства. Всегда важно выявить агента социального действия. Регистр социального – важнейшее условие формирования контекста и, следовательно, произведения искусства. Принцип сопоставления двух образов в работе Владимира Мартынова является примером удачной метафоры исторической ситуации 1930-х годов. Здесь на сдвоенный экран проецируются кадры фашистского парада и кусок из фильма Лукино Висконти «Смерть в Венеции», тогда как инсталляция «Новочеркасск» Владимира Тарасова

Борис Орлов. Из серии «Контур времени». 2001. Фотобумага, оргалит, эмаль



Ростислав Лебедев. Дейнека-Лихтенштейн. Будущие летчики. 2008. Литография



¹ Цитата из кураторского текста.

выполнена в духе политического постминимализма. Важно подчеркнуть свободную комбинацию и неоднозначную мотивированность всех уровней художественного высказывания, исключая возможность говорить о принципиальном значении элементов коллажа для конституирования смысла в инсталляциях, видеоработах или скульптурах. Тем более не следует путать коллаж с ассамбляжем или монтажом.

Давняя идея синтеза искусств сегодня оспаривается жесткой логикой автономии всех форм художественной жизни друг от друга. Ее диктует современная система специализации, и говорить приходится скорее о принципе дополнительности. Однако кураторский замысел отталкивается от идей синкретизма – видов и форм искусства. Антропологи и литературоведы считали, что синкретизм – характерная черта первобытного искусства. Например, слитность, нерасчлененность основных форм художественного творчества – изобразительного искусства, драмы, музыки. Синкретизм – сочетание или слияние несовместимых и несопоставимых образов мышления и взглядов, обозначающее согласованность и единство.

Именно поэтому в экспозиции представлены несопоставимые между собой жанры. Классические видео Энди Уорхола и Билла Виолы перемешиваются с полнометражным кино Дзиги Вертова и Александра Родченко, здесь же можно увидеть театральные постановки Кирилла Серебренникова и Дмитрия Крымова. Такой способ осмысления реалий и явлений современной культуры и общества в общем-то доминантен и для отечественной науки, часто выстраивающей метаконцепции, например такие, как цивилизационный подход или тяжеловесный конструкт культурологии как дисциплины, в одну кучу сваливающей социологическое, философское, филологическое и другие виды знания.

Неожиданное возвращение к синтезу искусства и субстанционализму как теоретическому методу кураторской работы может говорить об общем симптоме метаподхода и эклектичности. Такой способ работы с экспозиционным пространством в какой-то степени напоминает кураторские проекты Мартена. Действительно, существуют тенденции к созданию антиисторической выставки, когда приоритет отдается чувственному, интуитивному, основанному на неожиданной и в общем-то ничем не обоснованной цепочке связей между работами. Здесь также напрашиваются аллюзии на «Документу-12», где Роджер Бюргель принципиально отказывался от какой бы то ни было системы координат для интерпретации художественного материала.

Существуют и другие стратегии современной кураторской работы. Они базируются на проблематизации локального или частного случая, что позволяет как говорить о проблемах современности, так и артикулировать связи между историческим прошлым и настоящим, а это требует большой исследовательской работы. Отечественный кураторский стиль, кажется, предпочитает игнорировать любые контекстуальные связи. На выставке «Summa Summarum» не рассматриваются те или иные произведения в их исторической, культурной, политической или социальной обусловленности, более того, здесь смешиваются регионы, эпохи и жанры. Уход в сторону иллюзорных узоров индивидуальной мысли видится своеобразным механизмом защиты от целого ряда проблем, связанных как со спецификой местного контекста, так и с историей отечественного искусства в целом. Вероятно, игнорирование истории позволяет рисовать нам прекрасную картину планетарного искусства, где Йозеф Бойс может органично сосуществовать с Олегом Куликом, а локальное оказывается интернациональным.

Вид экспозиции





ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



ПЕТРОВКА, 25 / 19:00 - 02:00

ВХОД СВОБОДНЫЙ
**НОЧЬ
МУЗЕЕВ**
15 МАЯ 2010 ГОДА

ИННОВАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР МУЗЕЯ:



андрей безукладников. прозрачное время

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ

Ретроспективная выставка Андрея Безукладникова «Прозрачное время», организованная Московским домом фотографии и Пермской государственной художественной галереей, прошла в Перми, на родине художника. В Москве во время фотобиеннале ретроспективу приняло пространство Большого Манежа. Показать выставку до Москвы сначала в Перми было условием самого художника.

Прозрачное время началось для него с предчувствия свободы в 1984-м, в пору уголовно наказуемого свободолюбия. В 1986-м он переехал в Москву. Работал и жил в театре Анатолия Васильева. В конце 1980-х Безукладникова признала Европа. Он делал абсолютно современную по мировым критериям фотографию, говорил на одном языке с выдающимися европейскими мастерами. Для легенды отечественной фотографии Безукладников был неприлично молод. Куратор будущей выставки в Москве Ольга Свиблова говорит: «Он опередил российскую фотографию лет на двадцать, совпал с европейской фотографией, в частности с немецкой школой, идущей от великих Бехеров».

Поразительно то, что фотографическая легенда Андрей Безукладников снимал друзей и коряги на речке в то время, когда останки СССР уже дымились, а Запад жаждал бесстыдной постсоветской экзотики. Уральских туберкулезников Андрей тоже снимал, но не как беспрюграммную тему, а как натуру, как коряги и кактусы. В его документировании эпохи всегда присутствовали образ и возможность читать кадр символически, то есть это всегда была работа художника, даже когда возможности ограничивались отбором событий.

За десятилетия накопились тысячи кадров. Он перелопатил архив, отобрал 2500 снимков, передал куратору. Десятая часть отобранного составила экспозицию «Прозрачное время». В основном это фотографии 1984–1994 годов. Несколько тематических серий: Пермь, Москва, Чукотка, СССР, больница, диптихи-близнецы. Портреты его друзей — маргиналов 1980-х: Пригова, Битова, Жанны Агузаровой, Тимура Новикова, Петлюры, Острцова, Мамонова. Художники, поэты, фотографы, режиссеры, музыканты. Ольга Свиблова говорит, что Безукладников показал их «хрупкими и прекрасными», «с европейской отстраненностью и русской чувственностью запечатлел лики слома эпохи — десятилетия 1980 – 1990-х». Быт мастерских художников и свою лабораторию. Окраины Москвы, Перми и Петербурга, городские пейзажи. Андрей Безукладников несомненно причастен к художественным поискам эстетского Петербурга и демократичной Москвы, но еще более — внутренним импульсам самого искусства, утверждающего художественный смысл над схваткой за место в истории.

В начале 1990-х появились его монтажи и парные фото. О проекте «Черная линия.— Время. Близнецы» Андрей Безукладников говорит, что это начало большой серии, с которой он возвращается в практическую фотографию. Общая рамка объединяет два похожих, но всегда разных снимка, между ними — черная линия. Два разных снимка случайно или мистически через годы обнаруживаются в контактных отпечатках, в фотографическом шлаке. Они не всегда интересны сами по себе, но сопостав-









ленные, рассказывают историю. Главное отличие между ними — время, оно неизобразимо впрямую, его знак — черная линия, разрыв.

Сквозь фотографии Андрея с нами говорит прозрачная истина времени, представление эпохи о самой себе. Любая вещь выдыхает смыслы под долгим взглядом, и Безукладников умудряется переносить их в кадр. Пространство кадра у него может заполняться говорящей фактурой и при этом оставаться минималистским. «Фотография — это язык, который постоянно меняется», — замечает Андрей. И он сосредоточенно исследовал этот язык, его границы, выразительные возможности. Разработал собственный язык, безупречный и стилистически цельный.

Эпоха стала историей, а фотографии свежи, как пробуждающаяся природа, и все растворяется в ее абстрактной поэтике, — и пермский тубдиспансер середины 1980-х, и старушка с собакой, эстет Тимур и брутальный байкер, ящик из-под бутылок и цветок агавы, и Пермь, и Питер. У Безукладникова формальная идея лепит образ, а не наоборот.

На пермской выставке состоялось портфолио-ревью, Андрей из сотни записавшихся фотографов отобрал половину, познакомился с каждым лично. В России, свидетельствует история, живой классик землякам подозрителен. Безукладников — исключение, сбывшаяся мечта всех одаренных провинциалов. Себя он видит связным между Москвой и уральскими талантами. Возможно, кому-то из них не придется лететь за успехом в столицу, как Андрею двадцать лет назад.

сокровища колоний для диктатуры авангарда

АНТОН УСПЕНСКИЙ

Туркестанский авангард – как здесь обойтись без удачного исторического пассажа, чье авторство не столь и важно: «Вот вы все говорите: авангард, авангард... А когда же, позвольте узнать, подойдут основные силы?»

Термин авангард широк до необъятности, но и замены ему не предвидится. Время с 1910-х до середины 1930-х годов породило творчество, которое под именем русского авангарда каких только мастеров ни объединяло, в какие формы ни выливалось, какие школы и направления ни порождало... И сегодня авангард не только некий механизм, обновивший язык искусства, но и границы временной периодизации. Изучен и запротоколирован хронометраж столичного авангарда, московско-петроградского, подробно исследован витебский, приобрела целостность картина казанского авангарда, с его преимущественно графическими ресурсами (выставка «Архумас» в московской галерее «Арт-Диваж» в 2005). Однако туркестанский авангард никак частным случаем не назовешь: имена, события,

произведения, «долгота дыхания» – все свидетельствует о масштабе явления и законности его теперешнего именованья.

Специфика подпадания Средней Азии под покровительство России сформировала в этом регионе особые геополитические традиции и запоминающееся своеобразие нехарактерной имперской колонии. Политика сохранения и развития местных традиций (как в царской, так и в советской России) фиксировала и продолжала укреплять среду, которая предьявляла каждому заезжому, особенно глазу художника, свой целостный визуальный образ. Начиная от культуры повседневной, народно-промысловой и до культуры пространственной, архитектурно-структурированного ландшафта – везде утверждалась взаимосвязанная и взаимопроникающая система пластических, декоративных, цветовых и объемных категорий. Этническая русская среда также отличалась «особым выражением лица»: несколько поколений ссыльных вольнолюбивых людей – аристократов и авантюристов, не прижившихся

в центре империи, – сделали место своей ссылкой культурным и духовным оазисом.

Гуманистическая традиция выстраивания отношений с туземным (как именовалось оно в отчетах Русского географического общества) населением Средней Азии обязывала к миссии покровительственной, организующей европейски ориентированную социальную систему, привитую на штамм местных обычаев и нравов. Революционная волна не изменила принципиально эту российскую традицию, дойдя до Туркестанского края со значительной потерей в «балльности» и привнеся с собой множество скорее внешних эффектов, свидетельствующих о приходе новой власти. Причем если российские покровительство и помощь оставались необходимыми и очевидными в сфере медицины, образования и социальных гарантий, то в области визуальной культуры ситуация оказывалась обратной. Изобразительная и архитектурная среда Туркестана сильнее всего трансформировала сознание попадавших в нее художни-

Николай Карахан. Первая оюкучка. 1934. Холст, масло





Виктор Уфимцев
Из серии
«Благородная Бухара»
1957
Бумага, гуашь, акварель

Александр Николаев
Радение с гранатом
(История юноши
Гранатовые уста)
1923
Дерево, темпера



ков, подчиняя их себе самым что ни на есть восточным приемом – очаровывая и соблазняя. И законы оптического восприятия местного освещения с его особым солнцем, и психологический эффект новизны от экзотических образов, возникающий у каждого зрителя, воспитанного в западной перцептивной традиции, способны были если не поглотить, то ослабить и перенаправить революционные перестроечные импульсы, идущие из Центральной советской России. В центре художественная воляница 20-х постепенно успокаивалась, принимала запланированные организационные формы, и к началу 1930-х сталинский термидор привел к тем формам творчества, которые в самых левых и левовских своих формах, по язвительному определению Пастернака, были «буйством с мандатом на буйство». Дойдя до туркестанских краев, идеи Пролеткульта и директивы Наркомпроса преломились в идеи образовательные и организационно-оформительские.

Выставка «Туркестанский авангард», прошедшая в Музее Востока в феврале-апреле 2010 года, далека от провокаций и откровений, она обстоятельно подходит к вопросу художественного феномена и заполняет лакуны явления, локализованного географически и хронологически. Устроители выставки репрезентируют авангард посредством персоналий, с дифференциацией корпуса авторских работ согласно творческому и биографическому этапам. Такой подход, в целом продолжающий линию, происходящую от замечательной исследовательницы О. Ройтенберг, предназначен для постановки и уточнения вопроса, наведения критической резкости на те пространства истории отечественного искусства, которые были скрыты за информационным, идеологическим и теорети-

ческим туманом. Это пространство неангажированного искусства расположено в сравнимом отдалении и от левого, жизнестроительного крыла авангарда, и от академическо-салонного искусства, которому наследовал соцреализм. Специфика среднеазиатской визуальной среды способствовала катализации интереса художника к собственно пластическим, а не идеологическим проблемам искусства.

В экспозицию включены работы А. Волкова, М. Курзина, В. Еремяна, А. Николаева, В. Уфимцева, Н. Карахана, Е. Коровой, Н. Кашиной, У. Тансыкбаева, Р. Мазеля и других – список можно корректировать, но ядро авторов сохранится в такой редакции. Усилившие выставку неизвестные работы из частных собраний делают честь организаторам и придают дополнительный объем экспозиции. Надо сказать, что часть представленного сегодня появилась в музейном собрании после подзабытой экспозиции 1934 года «Художники Узбекистана», когда впервые были показаны некоторые произведения этого круга авторов, и усилиями сотрудников музея эти «идеологически невыдержанные» работы поступили в музейные фонды. Экспозиция выставки отличается удачной организацией по средовому принципу, картинное пространство резонирует с пространством информационным – ширмы и щиты из пожелтевших газет и фотографий той эпохи оттеняют интенсивный цвет и энергичную графику. В поддержку декоративной живописи привлечены узбекские халаты, их мощный, но изысканный колорит раскрывает цветовые коды Востока, создает поддержку и конкуренцию ритмам и фактуре живописной (схожим экспозиционным приемом была организована выставка «Грезы о

Востоке. Русский авангард и шелка Бухары», проходившая в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамере) РАН в 2006 году).

Индивидуальность лиц и судеб захватывает и держит интригу почти каждого биографического сюжета на уровне авантюрно-криминального романа. Остановлюсь подробнее на одном из основных художников этого круга и рассмотрю «случай» Александра Николаева, взявшего творческое имя Усто Мумин – «уверовавший мастер». Главная работа Усто Мумина в экспозиции – «История юноши Гранатовые уста». Композиция этого небольшого полотна построена по принципу житийной иконы с клеймами, живопись вдох-

Александр Николаев. Портрет Усто Шохайдарова
1935. Бумага, акварель





Илья Мазель. Ковровая композиция. 1920-е
Бумага, акварель

новенно цитирует миниатюры средневековых восточных рукописей, а сюжет... Можно сказать, что это не просто свободомыслие, а дерзкий и эйфорический творческий акт, воспеваящий (именно так, без кавычек) поэтику той любовной девиации, которая имеет давние традиции в мусульманских странах. Жизнь и смерть, любовь и приключения мальчика и затем юноши среди ему подобных – взять такие сюжеты и подобрать для них такую форму – поступок не безрассудный, а уже безумный. И что примечательно, это безумие чудесным образом оформилось и приобрело качества произведения искусства. Мне вспоминается поэт Кавафис, у которого любовная лирика, по оценке И. Бродского, достигает необычайной силы именно ввиду девиантности предмета любви. Усто Мумин действует не на стыке, как может показаться вначале, двух иконографических традиций, он пишет свою картину вопреки (чья программность, хотя и не декларированная, очевидна), соединяя гра-

ниями две изобразительные культуры и, идя по ним, как по двум лезвиям одновременно. Например, в последнем «клеиме» изображена могила юноши Гранатовые Уста, причем изображена как захоронение ходжи – святого человека, отмеченное специально подвешенным конским хвостом – тугом. Но вместо одного традиционного валика здесь два, что, по мнению специалистов, намекает на постель влюбленных, умерших от любви (как Ромео и Джульетта или Маджнун и Лайла), и степень их любви свята. В оформлении могилы использованы «правильные» элементы, но, если взглянуть глазами глубоко верующего человека, это оказывается кошунством, использованием сакральных образов в неподобающих целях¹. Чувство меры и вкуса художника позволило ему удержать свой острый диалог со зрителем в пределах эстетических категорий, удивительным образом избежав бестактных откровений и интимных подробностей. Напоследок стоит посмотреть и на оборотную сторону этой необыкновенной работы, чтобы увидеть фанерную стенку тарного ящика, ставшую технической основой для написания истории любви.

Либеральная обстановка, сохранявшаяся в Туркестане, была похожа на столичную ситуацию 1927 года, когда, отвечая на упреки об отсутствии четких действий Наркомпроса, А. Луначарский утверждал, что «государственная политика в области искусства вообще не может быть особенно острой, ибо в противном случае искусство превращается в официальное ненавистное для всего населения».

Хотелось бы привести пример живого общения тех художников, которых мы сегодня относим к периоду туркестанского авангарда. Вот зарисовка ташкентской творческой атмосферы начала 1930-х (из воспоминаний художника А. Фадеева): «В зале почти еженедельно возникали импровизированные небольшие выставки. Обычно к вечеру собирались художники с женами, и зал заполнялся до предела. Ораторы –

Шакаров, Подковыров, Страздин, Еремян и другие – выскакивали в центр к красному столу, как раскаленные ядра, выпущенные из мортиры. Казалось, тронь тогда оратора мокрым пальцем, и он зашипит. Курзин, намеренно играя на нервах, дразня и возбуждая красной рубахой, невозмутимо, подняв брови, доклеивает самокрутку. На окне – патефон. Художник Шахназаров включил музыку. Однорукий, побледневший В. Рождественский нервно смахнул мембрану... В конце зала, у двери, в обычной своей позе, скрестив руки на груди, стоял весь в черном А. Н. Волков в неизменных трусах и мифистофельской накидке через плечо. У Волкова нервный тик. Почти в центре, у стены сидела с по-мальчишески подстриженной головой, прихрамывающая художница Валентина Петровна Маркова – когда-то жена Курзина. У нее над головой темным квадратом висела ее новая картина – густая коричневая ночь, лошади стоят на водопое, молодая кобылица хвостом к зрителю мочится в воду... С особым смаком и особенно скрупулезно выписана траектория струйки и золотистые круги на воде. М. И. Курзин насмешливо смотрит на картину В. П. Марковой и говорит: «Сколько раз я тебе говорил, Валя...». В. П. Маркова взлетает птицей и кричит: «Прошу без фамильярностей» – и, как подстреленная, забила в рыданиях»².

Эта выставка будет иметь долгий резонанс, многие нити проходят через Туркестан – одну из главных колоний империи русского авангарда. Как известно, на поставках с Востока колониальных драгоценностей, пряностей и держится стимуляция жизненных сил больших северных держав.

¹ Автор выражает благодарность Е.А. Резвану за консультацию по этому вопросу.

² Беньков П. П. Воспоминания, переписка / сост. М.А. Соколова. Ташкент, 1981. Цит. по: Авангард, остановленный на бегу. Л.: Аврора. Л 1989. Без пагинации.

Александр Волков. Беседа под веткой граната. 1918–1919. Картон, темпера



Феликс Лемберский (1913–1970). Живопись. Графика

М.: ГАЛАРТ, 2009. СОСТАВИТЕЛЬ: ЕЛЕНА ЛЕМБЕРСКАЯ

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ: АЛИСОН ХИЛТОН, ЕЛЕНА ЛЕМБЕРСКАЯ

Так сложилось, что мы до сих пор не имеем соответствующей действительности истории отечественного искусства XX века. То одни мастера исключаются из нее, то другие. Особенно не повезло тем, кого трудно однозначно соотносить с определенным лагерем, кто находился вне какого бы то ни было определенного потока, кто на каком-то этапе соприкасался с соцреализмом, а вступив с ним в противоречие, боролся с доктриной на ее территории, не примкнув к нонконформизму как организованному движению. Феликс Лемберский – из их числа. Поэтому и известен в России до обидного мало.

В 1960-е годы Феликса Лемберского знал едва ли не весь художественный Ленинград. Легенды ходили о том, как он выгнал из своей мастерской комиссию Союза художников во главе с одиозным Владимиром Серовым. Горячо обсуждались его резкие выступления в ЛОСХ: художник осмеливался говорить о необходимости свободы творчества, о важности эксперимента, об официальном искусстве как «апофеозе пошлости». Привлекало внимание его неординарное поведение: блестящий ученик Бориса Иогансона, мастер, испытавший заметное влияние соцреализма, автор сюжетных картин, он вдруг отказался от любых государственных заказов, перестал участвовать в групповых выставках, закрыл двери своей мастерской для всех, кроме узкого круга близких друзей. Притягивали рассказы тех, кто видел его новые произведения – острые, драматичные, условные, построенные на цветовых контрастах и пластических метафорах (В. Серов не случайно назвал цикл рисунков к картине «Горные», где уже был замечен другой язык, формалистическими почеркушками). Они апеллировали к опыту авангарда, который Лемберский – прямо или косвенно – воспринял в юности. В Киеве в конце 1920-х он посещал Культурлигу, попав в середине 1930-х в Ленинград и участь в академии у Иогансона, проявлял интерес к филоновскому методу. Среди мастеров, повлиявших на его искусство, Лемберский называл В. Татлина, А. Экстер, М. Бойчука, Л. Курбаса. Показательно, что пейзажи Старой Ладogi начала 1960-х годов, выполненные уже в новой стилистике, высоко ценил знаток русского авангарда Евгений Ковтун. Некоторые из его «нереалистических» поздних работ удалось показать на посмертной персональной выставке художника (ЛОСХ, 1970).

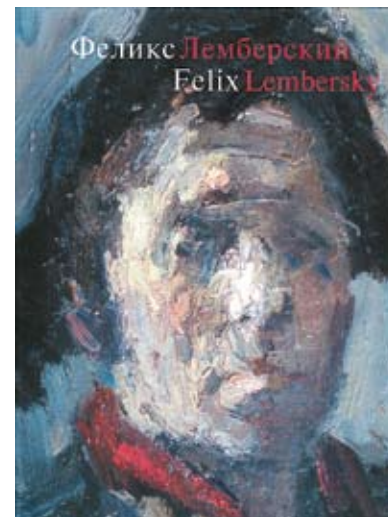
В издательстве «Галарт» недавно вышла книга о художнике. Монография увидела свет благодаря усилиям родных Лемберского, живущих в Бостоне. Они не только бережно хранят привезенное из Ленинграда наследие мастера, но изучают и пропагандируют его, устраивая выставки в городах Америки.

Прежде всего следует отметить труд составителя издания. В этой сложной и ответственной роли выступила внучка Феликса Самойловича, Елена Лемберская. Книга

построена таким образом, что дает объемное представление о жизни и творчестве художника. Искусствоведческие статьи дополняются документами, обогащаются высказываниями мастера о себе и своем творчестве, подтверждаются свидетельствами знавших его людей. Значима сама очередность публикуемых материалов – постепенный переход от общей экспозиции к крупному плану, затем к комментариям, деталям, отдельным эпизодам. Книга открывается концептуальной статьей Алисон Хилтон, знаменательно названной «Феликс Лемберский и взгляд на советское искусство». Автор рассматривает творчество и саму личность Феликса Лемберского в контексте общей проблематики искусства его времени.

Очерк Елены Лемберской относится к тому искусствоведческому жанру, который можно назвать жизнеописанием. Автор подробно, шаг за шагом рассматривает творческую биографию мастера, фиксирует внешние и внутренние события, отмечает ключевые моменты, внимательно вглядывается в отдельные произведения, раскрывая процесс их создания. Особую убедительность повествованию придает интонация размышления, заметно обогащают рассказ начальные мемуарные включения – живые и яркие детские впечатления. Если в первой части статьи автор предьявляет читателю в основном факты (где и у кого учился, что делал, в чем участвовал, с кем и против чего боролся), то во второй предлагает интерпретацию – аргументированную и эмоциональную – творчества Лемберского. Автор убедительно, основываясь на сопоставительном анализе «соцреалистических» (1935–1955) и «поздних» (1956–1970) произведений, доказывает, что искусство художника, несмотря на заметную и внешне резкую эволюцию, представляет собой сложное и взаимосвязанное целое. Отход художника от академических норм – результат его внутреннего развития, лишь поддержанный атмосферой начавшейся «оттепели». Елена Лемберская находит точные – «единственные» – слова для описания живописного языка мастера, основанного на форсированном, горящем, тревожном цвете и резкой, стремительной форме и – главное – на системе скрытых пластических и образных соответствий. В поздних работах отмеченная тенденция только усиливается, обретая концептуальное качество: «...Лемберский сливает человеческий образ с формами обитаемого мира. Лица и фигуры становятся частью дорог, полей, заборных досок, окон, домашних растений, стульев и походных сумок. Они существуют в пространстве теней и цветовых растяжек, в линейных конструкциях, положенных поверх узнаваемого предмета» (с. 42).

Раздел документов и воспоминаний сообщает фигуре Феликса Лемберского особую «выпуклость»: отраженная в зеркалах многих и разных восприятий, она словно оживает для читателя. В корпусе документальных материа-



лов, несомненно, следует выделить развернутое письмо Августа Ланина дочери художника Галине. Здесь практически нет воспоминаний о конкретных встречах, событиях или разговорах. Перед нами страстное слово современника, пытающегося объяснить потомкам философию творчества Лемберского, показать невидимую, непрерывную работу его души.

Совершенно справедливо в книге выделена нижнетагильская глава биографии Феликса Лемберского, о которой рассказали сотрудники музея Елена Ильина и Лариса Смирных.

С Нижним Тагилом судьба сводила Лемберского трижды. В 1938-м он приехал туда вместе с учителем, Б. Иогансоном, для сбора материала к дипломной работе «Стачка». В начале 1942 года Лемберский был эвакуирован из блокадного Ленинграда в Свердловск, а затем в Нижний Тагил, где прожил до 1944 года. Здесь Лемберский не только много писал, но и активно действовал: открыл студию изобразительного искусства, создал отделение Союза советских художников и областную картинную галерею (ныне Нижнетагильский государственный музей изобразительных искусств), участвовал в местных выставках. В 1958 году художник вновь – в рамках летней творческой командировки – посещает город и, можно сказать, находит себя. К этому времени относится ряд выразительных портретов и большая серия пейзажей, в которой как раз и начинается формироваться новый живописный язык Лемберского.

Сегодня очевидно, что Лемберский – живописец большого масштаба, человек независимых взглядов и смелых поступков, интересной судьбы – должен иметь свое место в истории. Первый и очень серьезный шаг в этом направлении уже сделан.

Ирина Карасик

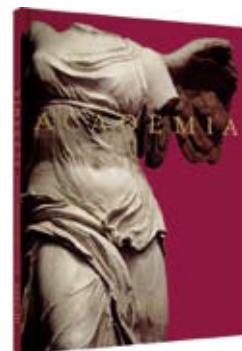
журнал «ACADEMIA»

ВЛАДИМИР АРОНОВ

Журнал «ACADEMIA», издаваемый с 2009 года Российской академией художеств, уже прочно вошел в мировое сообщество крупнейших периодических изданий по искусству. Публикуемые в нем материалы посвящены не только истории и роли Академии художеств в российской культуре, охватившей уже четыре столетия (с XVIII по XXI век), но и самым современным событиями. Открывая каждый из вышедших его номеров с необычайно благородными обложками, убеждаешься, насколько важно сегодня восстановление и упрочение глубинных связей эпох и культур. Журнал наглядно показывает, что детально восстанавливаемое в жизненных реалиях прошлое художественной культуры в последнее время невероятно приблизилось к нашим дням, а то, что происходит сегодня, в сравнении с ним поднимается до бытийного, знакового уровня.

Все это было программно заявлено уже в первом номере журнала, где очень красиво напечатан исторический автограф указа великого российского императора Петра I «Об основании Академии художеств и наук» 1724 года, утверждавшего значимость «социетета художеств и наук». Как оказалось, эта идея приобрела все большую широту и актуальность в начале XXI века. Тем самым издатели журнала не только сразу укрупнили масштаб исторического рассмотрения явлений, в результате чего прошедшие столетия стали казаться лишь несколькими шагами в мировой истории, но и заставили ценить каждое его нынешнее мгновение.

Президент РАХ Зураб Церетели специально подчеркнул в своей беседе с главным редактором журнала Адой Сафаровой: «История становится важной для современности, она не только хранится в архивах, но и помогает понимать и решать сегодняшние проблемы. Вот смотрите, Петр I, задумывая академию – центр образования и науки, ставил на первое место искусство. Он понимал, что без духовности невозможны ни наука, ни образование... Мы в Академии художеств – и уже признанные художники, и те, кто еще учатся в наших лицеях и вузах, – надеемся, что идея Петра I станет идеей всего нашего общества»¹. А на первой торжественной презентации журнала художественной общественности, прошедшей в мае 2009 года, вице-президент РАХ Дмитрий



Швидковский, который как раз и разыскал этот документ в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА), отметил, что благодаря такой находке история академии может начинать свой отсчет на 35 лет раньше, что дает возможность говорить о ее 285-летнем (а не как считалось ранее, 250-летнем) юбилее. По его убеждению, «исследователям еще придется оценить значение этих 35 лет, в течение которых академия выполняла одну из важнейших, предназначенных ей Петром I функций – строить и украшать Санкт-Петербург»².

Связь прошлого и современности проявилась во всех основных рубриках журнала: история, академическая наука, академическая библиотека, музеи академии, академия и регионы, международные связи, академическое образование, персоналии, выставочный комплекс академии, музеи современного искусства, обзоры текущих художественных событий в России и за рубежом. В каждой из этих рубрик появилось уже большое количество блистательно написанных статей в сопровождении очень качественно напечатанных цветных иллюстраций.

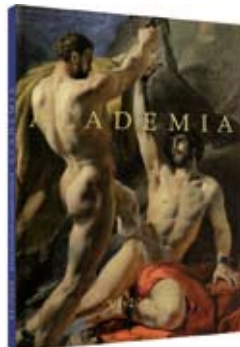
Классическая история формирования академии насыщена в журнале целой галереей портретов ее ведущих деятелей, таких как И.И. Шувалов, И.И. Бецкой, А.И. Мусин-Пушкин, Г.А. Шувальев-Гуфье, подробно документированными очерками о строительстве знаменитого здания академии на набережной Васильевского острова в Санкт-Петербурге, об открытии в нем и обустройстве библиотеки, музея, рисовальных залов, о еще малоизвестных нам поездках академических пенсионеров за границу и творческом освоении ими мирового художественного опыта. Самое интересное в таких статьях, что приводимые фактические данные, нередко впервые, сопровождаются размышлениями о сложном духовном достиже-

нии в России общечеловеческих ценностей «свободных художеств», что непосредственно связывает их с современностью.

Например, в обстоятельной статье Вероники Богдан о выставке «Эпоха Рафаэля и русская художественная школа», прошедшей в ноябре 2008 года в Тициановском и Рафаэлевском залах музея РАХ и отмеченной специальным дипломом ЮНЕСКО, подробно говорилось не только о гении Рафаэля и о том, как его ценили в России, но и о проблемах формирования художественного вкуса тогдашней российской знати. «В России мода на коллекционирование была привита Екатериной II. Даже вельможи, далекие от искусства, ради успешной карьеры при дворе покупали картины и гравюры. Приобретения делались как в Санкт-Петербурге, куда иностранцы привозили на продажу произведения искусства, так и за границей. Путешествуя по Европе, посещая модные салоны в Париже и Риме, русская знать заимствовала философию и художественный вкус у просвещенной элиты этих стран. Так как оригинальные произведения Рафаэля уже тогда приобрести было невозможно, коллекционеры охотно заказывали копии иностранным живописцам... Другим источником появления копий с работ Рафаэля были задания по копированию в рамках учебного процесса [в Академии художеств]»³.

В журнале публикуются статьи о художниках, чья творческая судьба связана с Академией художеств. Среди них есть чисто исторические, открывающие нам малоизвестные факты из жизни давно работавших художников, и посвященные художникам наших дней. Так, Полина Попова представила читателям скульптора Роберта Баха, автора ставшего хрестоматийным памятника А.С. Пушкину в Царском селе, где поэт изображен сидящим в свободной позе на ажурной скамейке, погруженным в поэтическую задумчивость. Но одновременно она коснулась истории всей династии Бахов, которые работали в Академии художеств начиная с середины XIX века и «сохраняли преданность традициям классической школы»⁴. В цикле портретов современных художников выделяются статьи о творчестве Зураба Церетели (Олег Швидковский, Андрей Толстой), Иллариона Голицына (Тимофей Смирнов), Андрея Васнецова (Вадим Полевой), Андрея Мильникова (Анна Буйвид), Павла Никонова (Ольга Мусакова), Симона Вирсаладзе (Виктор Ванслов), Бориса Месерера (Наталья Шеховцева), Леонида Баранова (Сергей Орлов) и др. Такая портрет-





ная галерея будет наполняться еще многими и многими публикациями, включая рассказы художников о своем творчестве и о других художниках. Каждая из статей вполне могла бы быть увеличена до отдельной монографии, которые вместе могли бы составить библиотеку художественной славы академии.

В журнале настойчиво утверждается: основное назначение и ценность академии художеств было и остается связано с разработанной в ней системой преподавания. Как говорил Зураб Церетели, «главное, мы сохранили систему художественного образования. Начиная с 12-летнего возраста талантливые дети могут учиться в наших лицеях – в Москве и Санкт-Петербурге, потом в наших двух институтах — Репинском и Суриковском, после чего им предоставляется возможность повышать квалификацию в творческих мастерских — они есть у нас по всем профилям — живопись, графика и скульптура, и не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в провинции. Все новые регионы обращаются к нам с просьбой создать у них отделения академии. Такая серьезная и разветвленная система образования дала возможность сохранить отечественную школу, которая с XVIII века вбирала в себя все самое ценное из мирового опыта»⁵. Поэтому в журнале из номера в номер публикуются материалы о текущей педагогической практике, о многочисленных выставках работ педагогов и учащихся, творческих отчетах учебных институтов и лицеев Академии художеств. Причем особое внимание уделяется преемственности методики обучения начиная с лицеев и кончая повышением квалификации художников.

Андрей Гамлицкий, говоря в журнале о лицейском периоде обучения, подчеркивал: «Наряду с художественным учащиеся получают среднее (полное) общее образование. Ребенок приходит в лицей после четырех классов начальной школы, и перед педагогами стоит тончайшая задача не просто дать сумму знаний, но и сформировать личность человека, сохранить индивидуальность художника»⁶.

В журнале существует рубрика, посвященная методике преподавания в Академии художеств. Причем, как отмечалось на примере педагогической концепции замечательного художника академика И.Э. Грабаря, это не просто копирование классики, но и самостоятельное постижение окружающего мира. Хотя, по словам Грабаря, «среди подавляющей части студенчества высших художественных учебных заведений у нас и в главных европейских центрах на протяжении последнего полувека

наблюдается одна и та же характерная черта – стремление начинать в стенах вуза с того, чем кончали велики мастера», необходимо каждому начинающему художнику самому понять и прочувствовать законы, диктуемые природой и изображаемой натурой, «поскольку, только пройдя несколько этапов, художник достигает необходимой раскрепощенности и свободы при создании живописного образа»⁷.

У журнала открывается возможность подробнее коснуться и других педагогических опытов Российской академии художеств. Это и анализ выходящих из печати книг, посвященных методике преподавания, теории искусства, статьи, знакомящие с новыми материалами и технологиями, которые использовались в прошлом и в современном художественном творчестве. Весьма перспективен раздел, посвященный академической науке. Уже по нескольким появившимся в нем публикациям можно представить, насколько широка эта тема, начатая с обсуждения петровского «социетета художеств и наук» и продолженная встречами представителей Российской академии наук и Российской академии художеств.

Так, на конференции «Искусство и наука в современном мире», прошедшей в залах обеих академий в ноябре 2009 года и подробно рассмотренной в журнале, участвовали ученые и художники Москвы и Санкт-Петербурга, Екатеринбург, Новосибирска, Нальчика, Махачкалы, Ростова-на-Дону, Вологды и других городов России, а также из Франции, Хорватии, Украины. В выступлениях 80 участников затрагивались история, филология, археология, искусствоведение, естественные науки, психология, педагогика. Работали четыре параллельные секции: «Искусство как наука – наука как искусство», «Истоки творческих начал и культурное наследие», «Наука и искусство – пути взаимодействия», «Этнокультурное и языковое многообразие. Философское осмысление историко-культурного наследия». Среди наиболее актуальных тем, обсуждавшихся на форуме: искусство и наука в формировании жизненной среды человечества, художественное бытие человека, наука и искусство в современных отношениях между свободой творчества и ответственностью; наука, творчество, вера как проблемы искусства; визуальные фиксации изысканий фундаментальной науки в произведениях искусства; пространство личности в русской культурной традиции; культурное наследие — основа

самобытности народа; проявление научного мышления в художественном видении искусства на рубеже XX – XXI веков.

Как отметил постоянный секретарь Академии изящных искусств Франции Арно Д'Отрив, принявший участие в конференции, «культуру и науку вообще нельзя разграничивать. Они одно целое. Через искусство лучше понимаются научные открытия. Любая цивилизация сначала достигала определенного уровня развития искусства, а потом начинала делать научные открытия»⁸.

Что касается накопленного за столетия научного потенциала Академии художеств, то журналу еще предстоит как бы заново открыть для читателей множество имен, составивших славу дореволюционной, советской и уже уходящей в историю первого этапа постсоветской науки об искусстве.

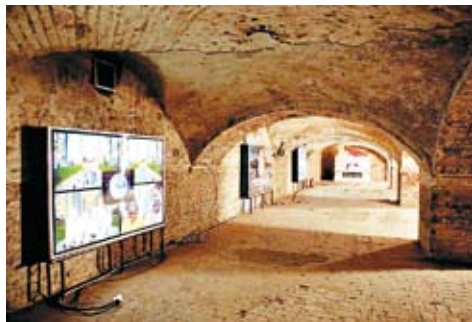
Самыми «журнальными» традиционно являются разделы, посвященные необычайно активно проходящим выставкам старого академического и современного искусства как в музеях самой Академии художеств, так и во многих регионах России и за рубежом. Утверждая в этих статьях традиционно академический (в самом хорошем смысле слова) подход к искусству как проявлению непрерывной цепи развития художественного мировосприятия всего человечества, их авторы показывают, что каждый раз мы имеем дело с уникальными произведениями. Как говорит президент Академии художеств Зураб Церетели, «Академия сохраняет свою приверженность традиционным художественным ценностям и в то же время приветствует смелые поиски новых форм искусства»⁹.

В заключение отметим, что в журнале, как и повсюду, успех достигается только тогда, когда содержание и форма неразрывно связаны между собой. Поэтому заслуженное признание журнал «ACADEMIA» получил благодаря качественному художественному оформлению. Положенный в его основу макет, разработанный дизайнером-графиком Валерием Черниевским, был развит Константином Чубановым. Журнал, учрежденный Российской академией художеств, издается Фондом поддержки современного искусства «Артпроект» и является образцовым с позиций новейшего графического дизайна.

1. Союз искусства и науки. Интервью в президентом Российской академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели // ACADEMIA, 2009. № I. С.13 – 14.
2. Цит. по: Надеждина Алла. Журнал Российской академии художеств // ACADEMIA, 2009. № II. С. 126.
3. Богдан Вероника. Канон красоты по Рафаэлю // ACADEMIA, 2009. №I. С.41-42.
4. Попова Полина. Династия Бахов в Академии // ACADEMIA, 2009. №I. С.26.
5. Союз искусства и науки. Интервью с президентом Российской академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели... С.15.
6. Гамлицкий Андрей. Московский лицей // ACADEMIA, 2009. №I. С.61.
7. Вяжевич Марья. Тайны педагогической науки // ACADEMIA, 2009. №II. С.65-6.
8. Цит. : Кочемасова Татьяна. Искусство и наука // ACADEMIA, 2009. №VI. С.21.
9. ACADEMIA, 2009, №III. С.61.

Искусство против кризиса. Новые художественные пространства

АСЯ ПРАЖСКАЯ



Нельзя сказать, чтобы в столице наблюдался дефицит галерей и выставочных центров. Но даже кризис не помешал возникновению за последние полгода новых художественных пространств. В кризисные времена стало привычно (и логично) называться «некоммерческой организацией», поскольку всем понятно, что продаются произведения современного искусства пока еще со скрипом. Так, галерея «Opengallery», обосновавшаяся в бывших подвальных мастерских Московского союза художников в сентябре 2009 года (Трубниковский пер., д.22, стр. 2), уже в своем названии содержит основной принцип деятельности – галерея открыта для кураторских идей и художественных экспериментов. Первая выставка в галерее «Тайная жизнь тел» была связана с московским романтическим концептуализмом. Куратор выставки и создатель галереи Наталья Тамручи представила работы Елены Елагиной, Игоря Макаревича, Андрея Монастырского, Ирины Наховой, Хаима Сокола, группы «МишМаш». Все работы так или иначе завуалированно исследуют феномен

телесности. Совсем небольшая галерея со схожим названием «Aftergallery» (Большой Дровяной пер., д. 20/2) открылась в ноябре 2009 года по инициативе художника Анатолия Журавлева. Их главная цель – создание независимого пространства, которое бы сочетало различные жанры и творческие методы. Ярким подтверждением этому являются выставки в галерее, на которых представлены работы интернациональных художников: Ай Вейвее, Андреаса Гольдера, Ричарда Принса, Айры Шнайдера, Анатолия Журавлева и Вадима Захарова. По словам организатора галереи, совмещать в себе функции арт-директора и художника более чем полезно: с одной стороны, художник знает и понимает проблемы своих собратьев по цеху, с другой – как арт-директор организует работу, так что у галереи есть все шансы стать камерной площадкой для высказывания талантливых авторов.

Такой же некоммерческий концепт присущ и галерее «Артберлога» на Винзаводе, которую возглавил Майк Овчаренко осенью 2009 года.

Собственно, первая выставка «FUCK YOUNG» оказалась своего рода вызовом молодым художникам. Известные художники, такие как Братков, Виноградов&Дубосарский, Волязловский, Готов, Звездочетов, Мамышев-Монро, Пепперштейн, Чичкан, своими работами ярко продемонстрировали молодому поколению пример творческого куража. И это сработало! Достоинно на вызов ответил Егор Кошелев выставкой «РНОВИА». В своих работах Кошелев рассматривает все аспекты страха как такового, раскрывая их через спектр приемов различных художественных стилей: от советской монументальной живописи до неодада, нео и постграффитизма.

Однако не все новые арт-пространства так рьяно пестуют принцип отсутствия коммерции в своей деятельности. Открывшаяся в ноябре 2009 галерея «Корпус-3» ставит своей целью выявить в современном искусстве утилитарную составляющую, которую затем можно будет продать. «Корпус-3» – проект фабрики «LETO» в партнерстве с Евгенией Линович (Masterpeace). Это первая и единственная галерея в Москве, идеей которой является объединение в одном пространстве произведений современного искусства с одновременной материализацией их в объектах дизайна. Пытаясь сочетать утилитарность с художественной мыслью, «Корпус-3» дает возможность поклонникам современного искусства впустить его в свою повседневную жизнь через образцы высокого дизайна. Галерея открылась презентацией проекта Андрея Бартенева с нетипичным для этого художника коротким названием «Декупаж». Оно отсылает к технике монохромной аппликации, в которой выполнены представленные картины.

Еще одно интересное явление – новый тип передвижной галереи. Первой площадкой для выставок и акций галереи «Жир» стал бывший акцизный склад в центре современного искусства «Винзавод». Главный принцип галереи, не имеющей своего стационарного пространства, – демонстрация творчества активных художественных групп, работающих в области концептуального искусства и оперативно реагирующих на происходящее в мире. Так, уже была проведена вечеринка группы «Бомбилы», известной своими акциями, и проект группы «Агенда», который частично базировался на медиаприемах, используемых ими в реальных и виртуальных активистских акциях. Новые выставочные пространства возникают и за пределами города. «Gridchin Holl», который Сергей Гридчин открыл на своем дачном участке, осуществил три крупных проекта (об одном из них – на с. 112). Появление новых площадок только стимулирует художественный процесс, и чем больше будет мест для высказывания самых различных художников – тем лучше. Искусство выживет даже в тяжелые кризисные времена, если его грамотно и искренне поддерживать.



партизаны от искусства

НАТАЛЬЯ ПЫХОВА



В Москве уже не первый год искусство осваивает все новые и новые пространства: от стен кафе, подъездов и квартир до ангаров закрытых заводов и канализационных люков. «Партизанский музей», задуманный галереей «Триумф» при поддержке ММСИ, воплощает идею так называемой летучей галереи, то есть не задерживающейся на одном месте, свободно будто «перелетающей» от одного временного пристанища к другому, появляющейся в самых, кажется, неожиданных, порой не приспособленных для этих целей местах, и после исчезающей без следа.

Идея, положенная в основу «Партизанского музея», строго говоря, не нова. На Западе привлекать искушенную публику некоторым ореолом загадочности, вовлеченности в тайное знание, доступное небольшому кругу избранных, начали давно. Метод этот используется не только для продвижения арт-проектов, но и для «раскрутки» коллекций люксовых марок одежды. О таких временных шоурумах, например «Comme des Garçons», открывающихся то в закрытой книжной лавке, то на заброшенном причале и имеющих оглушительный успех, говорит куратор проекта, совладелец галереи «Триумф» Дмитрий Ханкин. Подобные «летучие галереи» появились и у нас, на территории бывшего Союза. В Киеве, например,

действует «летучая галерея» молодого украинского куратора Владимира Кадыгроба, открывающая выставки то в неработающем банке, то в ремонтирующемся помещении для будущего бара. В Москве такой галереей не существовало до «Партизанского музея».

Конечно, вспоминаются и «квартирники», и выставки в сквотах, и уличные, и даже «помойные» проекты – они есть и сейчас. Но говорить об их систематичности можно было, наверное, только в советские годы. Тогда у художников не оставалось выбора, и «подпольные» выставки делались не из желания найти новую необычную площадку, а из-за практически единственной возможности показать свои работы хотя бы узкому кругу таких же художников. Сегодня художник не ограничен почти ничем, и тем интереснее попытки поиска нового взгляда на работы. Не чистого как в ставшем уже классикой экспонировании в нейтральном пространстве «белого куба», а, наоборот, пристрастного, заставляющего связывать воедино и холсты, и стены, на которых они висят.

Первым проектом нового «Партизанского музея» стала выставка цикла работ художника Сергея Калинина «Гладиатория», прошедшая в конце 2009 года в помещении закрывшегося казино «Метрополь». Куратор проекта – совла-

делец галереи «Триумф» Дмитрий Ханкин. Зритель будто бы полулегально проникал в помещение одного из объявленных теперь в Москве вне закона казино и оказывался в окружении натуралистично выписанных жестоких сцен, фрагментов поединков запретного спорта – боев без правил.

Калининские «гладиаторы» – крепкие бритоголовые мужики с расквашенными в поединке носами, разбитыми лицами, харкающие кровью, но глядящие с непреклонной мрачной решимостью продолжить бой, появились, по признанию художника, после того, как сам он увлекся просмотром записей боев без правил. Восемнадцать масштабных полотен с пристально выписанными кровавыми поединками украсили интерьеры когда-то одного из самых дорогих и роскошных игорных домов столицы. За три недели – именно таков по задумке организаторов формат каждой «партизанской» экспозиции – выставку посетили больше тысячи человек. Московские «арт-партизаны» уверены: это немало, и уже готовят новый проект. Им станет выставка fashion фотографа Владимира Глынина. Время и место, как утверждают организаторы, уже выбраны, но о том, где именно будет выставлен второй «партизанский» проект, предпочитают не распространяться – подпольщики.



«арт-базель майами-бич» 2009

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ



«Арт-Базель Майами-Бич» – не только самая значимая и влиятельная выставка в Северной и Южной Америке. Это одно из важнейших арт-событий в мире. Возникнув менее 10 лет назад, ярмарка в штате Флорида стала местом, где создаются репутации и формулируются тенденции. В отличие от более консервативно и модернистски ориентированного «Арт-Базеля» «Арт-Базель Майами-Бич» больше направлен на сегмент послевоенного и современного искусства. Череда вечеринок, ярмарок-сателлитов, открытых коллекций притягивает на побережье в декабре потребителей современного искусства всех уровней. Однако в этом году «Арт-Базель Майами» последовал тенденции, ранее обозначившейся на некоторых европейских арт-ярмарках. Вместо динамичного, но рискованного и несколько пошатнувшегося в результате кризиса сегмента

контемпорари, большинство галерей в conventional center, где традиционно проходит ярмарка, предпочли сделать ставку на более независимое от колебаний цен на нефть, менее чувствительное к ситуации на фондовом рынке, проверенное временем, музеями и аукционами искусство. Если бы не легко объяснимое превалирование американских и латиноамериканских художников и галерей, Майами и Базель можно было бы спутать. Тем не менее выбранная стратегия оказалась верной – продажи шли, арт-рынок демонстрировал несомненные признаки жизни.

Одним из самых выставляемых авторов этой ярмарки стал Александр Колдер, что связано с его недавней персональной выставкой в музее Метрополитен. Из русских галерей были XL и «Риджина», с привычным набором авто-

посмотреть на ярмарках-сателлитах. Две главные – «Pulse» и «Score», известные и привлекательные для галерей бренды. Там также происходили продажи, хотя и в объеме, уступающем предыдущим годам. Пожалуй, именно по ним и надо было в этом году отслеживать тенденции современного искусства. Во-первых, доля искусства из Азии, которая и так была немалой, еще увеличилась. На «Score» почти треть выставочной площади занимал «Art Asia pavilion». На «Pulse» было немного галерей из Азии, зато художников хоть отбавляй. Еще одной особенностью этого года стал текстиль, занявший значительное место среди материалов современного искусства. Было больше живописи, сложной рукодельной графики, меньше технологичных дорогостоящих объектов и инсталляций. Очень мало видео.

Самые молодые галереи и те, кто не прошел отбор на главные события, представляли своих художников на ярмарке «Aqua» и «NADA art fair» («New art dealers alliance»), удивительно напоминавшей скромными размерами и домашней обстановкой «Арт-Москву». В очередной раз прошел салон отверженных – художники и галереи, отвергнутые жюри всех ярмарок, сняли номера в отеле и устроили выставки прямо там.

Больше всего от кризиса пострадали вечеринки. Несмотря на их многочисленность, по блеску и размаху это были не лукулловы пиршества предыдущих годов.

Аналитики, которые еще в период подъема говорили, что кризис и тотальное обрушение рынка искусства не грозят, оказались правы. Кризис снял перегрев, исчезла излишняя роскошь, но искусство осталось в цене.



«арко-мадрид» 2010

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ



У ярмарки «АРКО-Мадрид» – 2010 могло оказаться три причины стать рядовым событием. Она могла стать музеем испанского искусства, то есть превратиться в событие местного масштаба, если бы иностранные галереи были представлены слабо. Она могла стать хрестоматией проверенного искусства XX века, как это отчасти произошло с «Арт-Базелем Майами» в 2009 году. Могла, наконец, просто не набрать достаточно участников. Но ничего, к счастью, не произошло. Гигантские пространства здания мадридской ярмарки были отданы под искусство. Более 200 галерей из 30 стран мира представляли своих художников. Современный сегмент превалировал.

В двух галереях были показаны милые видеoinсталляции художницы Eulalia Valldoera – вращающееся зеркало отражало на стены изображение из направленного на него проектора. На стенде галереи «Juana De Aizpuru» двое рабочих обтачивали «болгарками» огромную металлическую надпись «Arbeit Macht Frei» – работа художника Tania Bruguera. Галерея «Nieves Fernandez Projects» выставила объект и инсталляцию японки Chiharu Shiota, полюбившейся русской публике после последней московской биеннале. Галерея «Michel Soskine» привлекала внимание посетителей объектами Antonio Crespo Foix, потрясающими своей ювелирной тонкостью. Как всегда просто, весело и наглядно мелькнули работы Джулиана Опи.

В постоянном разделе ярмарки «PANORAMA», где показывают искусство обыч-

но одной страны, в этом году выставлялись галереи из Лос-Анджелеса.

На ярмарке было два самых фотографируемых стенда. Первый – стенд барселонской галереи ADN, представившей провокационное искусство на религиозную тематику – бейсбольные биты, покрытые татуировками и увенчанные головой Христа, татуированное распятие, «калашников» в виде меноры; хасиды, стоящие друг у друга на головах... Второй, на фоне которого, кажется, снялся на память весь Мадрид, – большой деревянный взрыв (Silence) Петра Белого (Barbarian-Art Gallery by Natasha Akhmerova), одного из трех петербургских художников, представленных западными галереями на ярмарке в рамках кураторского проекта Олеси Туркиной «Explosive Utopia».

Помимо Наташи Ахмеровой в проекте участвовали «Frants gallery space» (Нью-Йорк, США, Петербург, Россия), представившая живопись Виталия Пушницкого, и галерея «Orel» с фотографиями и живописью Евгения Юфита. Внимание коллекционеров привлекли работы Виталия Пушницкого. Его большая монохромная живопись после ярмарки перекочевала в одну из самых внушительных частных коллекций Нью-Йорка.

Возможно, благодаря кризису искусство на ярмарках стало менее провокационным, менее обращенным к нервам зрителя. Зато значительно увеличилась доля работ, балансирующих на грани с дизайном. И, как показали продажи, рынок благосклонно отреагировал на эту смену курса.



арт-дневник. апрель–май

СОНЯ ТЕРЕХОВА

Лирический концептуализм

В галерее «Stella Art Foundation» весной состоялась ретроспективная выставка Никиты Алексеева под названием «Много-мало-мало-много». На ней были представлены работы художника с 1973 по 2009 год.

В 1970–1980-х Никита Алексеев был участником круга неофициального московского искусства, организовывал первые акции группы «Коллективные действия» и являл-

ся тяготел к пластическому развертыванию интеллектуального объекта. Например, в парафразе на знаменитую работу Монастырского «Палец» Алексеев устраняет объем ящика и закрепляет на стене его живописную проекцию. Опыт Никиты Алексеева показывает условность стилистической классификации современного искусства – серьезный художник рано или поздно перерастает рамки сложившегося жанра.

двадцатый век изобилует ими. Семеновский в этой, казалось бы, разработанной теме находит свой потаенный ход. Он обращает внимание на хаотические угловатые движения подростков и видит в этой пластике особый смысл. С возрастом у человека в результате тренинга происходит потеря непосредственности, а художник ищет первоимпульсы, управляющие динамикой человеческого тела. В своих композициях он использует определенные мотивы, присутству-

экспозиции тринадцать графических листов, каждый из которых проявляет существенные грани виденья художника, дает интереснейший сплав культурного осмысления и технического воплощения. Тимофеев – один из немногих современных авторов, использующих канонический подход – рисунок карандашом, в котором он достиг виртуозности. Но, это лишь внешняя сторона проявления традиционализма: художник последовательно переживает историю



ся директором галереи, находившейся в его квартире.

С этого времени утекло много воды, неофициальное искусство обрело статус официального. Что же сохранилось от тех лет кроме понятия «нонконформизм»? Если Борис Гройс называл московский концептуализм романтическим, то в творчестве Алексеева концептуализм приобрел оттенок лирического. Очевидно, что его работы предназначены для людей, склонных к поэтизации. Среди большого количества жанров, которыми занимается художник, наиболее соответствующими его мироощущению оказались живопись и графика.

В инсталляциях, включающих эти жанры, концептуализм проявился в минимализме изображений и использовании текста в пространстве произведения.

С годами художник все более

В движении

В марте в Крокин-галерее прошла выставка Владимира Семеновского «Детский сад». Галерея продолжает поддерживать уже давно выбранную ею стилистику – качественное и спокойное искусство. На этот раз были представлены большие живописные полотна.

Имя автора не слишком известно на московской арт-сцене, но если кратко давать характеристику его творчеству, Семеновский идет независимой дорогой, но ее вектор параллелен курсам таких художников, как Константин Батынков и Валерий Кошляков. Изюминка выставки в выстраивании драматургии вокруг темы движения человеческого тела. Пластика этого движения чрезвычайно разнообразна и дает основание для большого числа живописных трактовок и фантазий. Известно, что

ющие в работах классиков, как это делает, например, Кошляков, но придает им вибрации, которые в искусстве стали ощутимы именно в конце XX века. Живость и свежесть этих сдержанных, но не скучных полотен достигается с помощью большой культуры мазка и точных колористических построений. В свою очередь, от Батынкова его отличает несомненная тяга к работе с цветом и стремление избегать детализации.

Творчество Семеновского можно было бы назвать экспрессивным, но, крепкая академическая школа, на которой оно основано, превращает его работы в уравновешенные, красивые высказывания.

Контакт рисовальщика

Выставка Тимофея Смирнова «Контракт рисовальщика» прошла весной в галерее «Файн-Арт». В

искусства, обращается к самым разным ее пластам. При этом его собственный язык включает находки его предшественников.

Несомненно, что возникающие у Тимофеева штрих-коды – эквивалент текстам, появляющимся в работах Булатова, лозунгам середины XX века, всюду преследовавшим советского человека. Здесь они трансформируются в вездесущие бренды, которые невозможно даже высмеять. Тимофеев – реалист в новых условиях. Он фиксирует равновесие между традиционной культурой и современностью, которая пытается отречься от нее. Их контакт, который прокламирует автор, состоит в приятии и той и другой реальности и их эстетического сопряжения. Точка, где они соприкасаются, – мастерская художника. В результате зрителю становятся доступны самые разные формы проявления культуры.

Если сравнивать его работы с произведениями герметичного искусства, например, Кирилла Челушкина, работающего в такой же строгой технике, то Тимофеев отличается стремлением к контакту с широкой художественной практикой. Можно сравнить представленные на выставке живописные работы с фотомонтажом, ведь в принципе точность, которую он проявляет в изображении деталей, вполне может быть достижима более легкими способами. Но именно то, что эти произведения сделаны вручную, придает им дополнительное измерение.

Абстракция постмодернизма

В мае свой взгляд на абстракцию представили в «ART+ART GALLERY» сразу несколько художников: Иен Давенпорт, Марк Фрэнсис, Питер Хелли и Дэн Уолш – авторы выставки «Видение абстракции». Для своих работ художники использовали традиционный холст, а представляли абстрактное искусство в новой интерпретации. То тут, то там в композициях возникают аллюзии с классической нефигуративной живописью 1950-1960-х годов, но, приемы ее использованы в совершенно ином, концептуальном ключе, и предполагают зрителя, хорошо знающего историю искусства XX века. Выставка представляет не столько абстрактное искусство, сколь постмодернистский анализ его языка. Мастера на новом техническом уровне системно анализируют взаимодействие живописных структур, полностью и бесповоротно отбрасывают их «мистику», или, как принято говорить, «духовное содержание», которое так притягательно в искусстве этого времени. Однако это не мешает эстетическому наслаждению, которое получаешь от искусно сделанных работ. Но все же неясное беспокойство от последовательного воплощенного формализма остается. Интегрированность этого искусства в социальный дизайн, отсутствие в них художественного напряжения способствовало коммерческому успеху подобных работ. Казалось бы, абстракция – технически простое искусство, – а сделать «кавер» на него непросто. Может быть, зритель поймет, что простота «исходника» кажущаяся.

В круге земном

В галерее «Stella art Foundation» два весенних месяца работала выставка Андрея Кузькина «Герой левитации». Молодой художник известен зрителю в первую очередь перформансом «По кругу»,

который он продемонстрировал в рамках первой биеннале молодого искусства. Тогда художник до изнеможения двигался по кругу, залитому жидким бетоном. Проект «Герой левитации» рассказывает о том же: о бренности и тщетности человеческого существования. Экспозиция состоит из трех фигур высотой в несколько метров, по бокам зала размещены еще тринадцать небольших статуэток. По сути это достаточно простая инсталляция. «Три грации» выполнены в малобюджетной технике: хлеб перемешанный с солью или ее эквивалентом. Это широко распространенный прием как в творчестве любителей мелких домашних поделок, так и тюремных заключенных всех времен и народов. Но, художник пошел дальше. Он использовал эту технику для создания человеческих фигур



Иан Давенпорт. Puddle Painting: Ivory Black (Картина-лужа: черная, слоновая кость). 2009. Алюминий, акрил, алюминиевая панель

большого размера. Выглядят они тяжелее, чем, если были бы выполнены из гранита. Скорее дело не в весе, а в том, что фигуры буквально прилипают к земле (тем более что эту земную поверхность представляет пол престижной галереи). Избранный материал настолько связан с почвой и с повседневностью, что образы воспринимаются как хтонические. Материал не позволил автору вдаваться в пластические тонкости, он поневоле, но с видимым удовольствием создал угловатые, пугающие формы. Во время открытия выставки художник, будто насмехаясь над творениями, своими alter ego, возлежал в гамаке под потолком, как бы говоря: я такой же человек, как и вы, но я нашел свой способ левитации, а вы слишком некрасивы и тяжелы, чтобы его понять. Ну а вслух: «Эта выставка про людей, живущих в этой стране. Про людей,

которые пьют, бьют, орут, но они все равно люди. Они стареют и умирают. Они и есть мои герои, и я среди них, один из них, ощущающий эту энергию разрушения и одновременно энергию взлета». Возвращаясь к перформансу, открывавшему выставку, невозможно утверждать, что автор парил, вероятнее всего, он находился примерно в том же состоянии, что и его герои левитации. Получилась вполне ироничная притча о тщетности и наивности попыток оторваться от земли.

В тираж

В апреле и мае в галерее «Paper works» проходила выставка бывшего участника группы «Радек» Валерия Чтака «Чтак вышел в тираж». Идея выставки проговорена в ее названии. Представлены полотна – все



назвать работу, на которой крупным шрифтом, заполняющим все ее пространство, написано: «У меня для вас ничего нет». Становится очевидно, что никакой жизнерадостности битников здесь нет, а есть откровенное признание абсурдности урбанистической культуры при абсолютном принятии ее автором. По крайней мере, есть ощущение, что для художника абсурд – естественная и комфортная среда. Примечательно, что замысел выставки как распродажи работ прямо со стен галереи увенчался успехом: произведения разошлись, как горячие пирожки.

Прыжок

В марте и апреле в галерее Гельмана проходила выставка Алексея Калимы «Женская сборная Чечни по прыжкам с парашю-

тома». Не будь темы, заявленной в названии, можно было воспринять эти работы как китч или упражнение в академическом искусстве. «Китч», в смысле их близости к стилю Виноградова-Дубоссарского, «академизм» как воспоминание о приемах А. Дейнеки и представителей «сурового стиля». На первый взгляд перед нами большие и забавные полотна, на которых художник с легкой иронией рассказывает о групповом прыжке парашютисток. Но несколько тревожная гамма серого и оранжевого подсказывает, что не все так просто. Название проекта переводит его в конфликтный драматический план. По словам художника, он изображал то, чего не было и не могло быть. Именно конкретность названия и то, что сам художник выходя из Чечни, придает этим монументальным высказываниям фантомный и сюрреалистический харак-

тер. Присмотревшись к работам, обнаруживаешь обманчивость первого ощущения от работы как рекламно-пропагандистской. Художник создает пластические конфликты, например, между изображением фигур, близким к 3d, и монохромным небом или объемными белоснежными куполами парашютов и мультипликационной плоскостностью лиц персонажей. Вообще, центральной темой всех работ стали эти купола, которые придают произведениям волшебный объем, а зрителя уверяют в счастливом приземлении героинь. Традиционные в своей монументальности полотна оказываются насыщенными противоречивыми деталями, вызывающими неявное чувство дискомфорта, и этот интересный ход автора передает драматизм чеченской реальности.

реалистического описания этого пространства приводит к использованию строгих геометрических приемов. Парадоксально, но в прямом смысле рассчитанные работы удивительным образом дают толчок для фантазии и заставляют пережить широкий спектр ощущений. Крайне сдержанные структуры словно затягивают зрителя в какой-то не вполне земной мир. Вот что художник говорит о своем проекте: «Геометрия всегда присутствует там, где существует человек. Это геометрия дорог, аэропортов, промзон, строек, спальных районов. Меня это вдохновляет и хорошо укладывается в систему моего искусства, в его основные стилистические принципы, наполняя дополнительным содержанием «чистую» абстракцию». Наседкину удалось создать сплав

был одной из икон официального социалистического искусства, но так же и тем, что его жизнеутверждающая, оптимистичная позиция не вписывается в настроение современного искусства. Работы художника «вживую» вызывают те же ощущения, что и в репродукции. Это говорит о точности, ясности и цельности его искусства. В начале экспозиции представлены конструктивистские работы 1920-х годов. Особое внимание отведено мозаике. На выставке зритель может вблизи познакомиться с воспроизведенным в натуральном размере панно, которыми украшена станция метро «Маяковская», удостовериться, что в этой технике Дейнека по-прежнему один из наиболее убедительных русских авторов. Миф об идеологической ангажированности Дейнеки окончательно

экспозиции художник помещает скульптурную форму, созданную из компьютерных мышек и по очертаниям напоминающую человека с ноутбуком. Композиционно она соотносится с «Мыслителем» Родена, но специфическая субстанция делает формы расплывчатыми, в них едва угадывается фигура человека. По периметру зала на поверхности стен «выплывают» части тел, имитирующих классическую греческую скульптуру. Но эти псевдоклассические фрагменты живут самостоятельной жизнью, близкой к повседневности офиса. На первый взгляд получившуюся композицию можно было бы принять то ли за лирическое воспоминание о классике, то ли за ностальгию о готической скульптуре, органично выраставшей из стен храмов. Но из стен «офиса» выра-



Неоконструктивизм

Казалось бы, изобрести что-то новое на поприще русского конструктивизма уже невозможно. Владимир Наседкин на выставке «Транзит» в Крокин-галерее показал развернутую систему конструктивных образов, пробуждающих фантазию. Работы Наседкина напоминают вид, открывающийся из иллюминатора самолета, или картину спутниковой поисковой системы, но несмотря на абстрактный характер, они привязаны к местности, над которой пролегает путь. В качестве красочных пигментов художник использовал почву, набранную в тех местах, где побывал. Присутствие геометрических форм в своих работах Наседкин объясняет очень просто: современный человек живет в рационализированном пространстве, и задача

абстракции, концептуальности и нового реализма.

Новый классик

В последнее время все очевиднее процесс переосмысления истории русского искусства. В Третьяковке на Крымском Валу три весенних месяца проходила выставка Александра Дейнеки «Работать, строить и не нуть». Огромное количество слов уже было сказано о творчестве художника и его месте в истории русского искусства. Но для зрителя, который, конечно же, знает, что Дейнека – один из классиков советского искусства, будет большой неожиданностью обнаружить, что Александр Дейнека – один из крупнейших мировых художников 1920-1930 годов. Не слишком большую его популярность можно объяснить тем, что он, несомненно,

но рассыпается, если посмотреть на работы художника, которые были созданы в Европе и Америке. Они правдивы и лишены какой-либо предвзятости. Если говорить об идеологии, то скорее можно заподозрить, что в какой-то период своего творчества он исповедовал культ здорового человеческого тела, при этом ему действительно удалось создать образцы нового понимания красоты тела, лишенного классической одухотворенной гармонии, но очень живого и энергичного в своей цельности и чистоте.

О современном

В XL-галерее в марте показали выставку Михаила Косолапова «MILF». Проект посвящен новой форме времяпрепровождения современного человека, а именно, жизни в Интернете. В центр

тают совершенно другие объекты. Если приглядеться, окажется, что фигуры больше напоминают пластиковые манекены, а взгляд на тело человека скорее потребительский, чем восхищенный. Художник рассказывает историю о пребывании человека в пространстве Интернета, о возникающих перед его глазами картинках самого разного толка, о том, как личность исчезает за выдуманным образом, а человек надолго отрешается от реальности, забираясь то на один, то на другой сайт. Чистая поверхность монитора представляет художнику мир образов, который в доинтернетовский период сочили бы галлюциногенными, но ныне это реалистическое описание каждодневных фантазмов обывателя, проводящего массу времени за компьютером. Результат этих исканий художника честная самоирония.

rudolf stingel. live

МАРГАРИТА МОРОЗОВА



Вид экспозиции. Фото: Давид фон Векер. Verein der Freunde der Nationalgalerie

В Новой национальной галерее Берлина до конца мая проходила выставка «Rudolf Stingel. Live». Автор работ и самой экспозиции – итальянский художник-орнаменталист Рудольф Штингель (р. 1954), одна из выдающихся фигур современного искусства. На протяжении почти двадцати лет Штингель своим творчеством пытается ответить на вопрос, что представляет собой живопись, где проходят ее границы. По словам Штингеля, художников нередко упрекают в излишней декоративности, он же пошел еще дальше и сделал эту декоративность своим фирменным приемом. Штингель устилает галерейные пространства коврами, их ворсистую поверхность посетители могут трогать, оставляя следы и знаки, напоминающие большие мазки

Рудольф Штингель. Без названия. 2009. Холст, масло



кистью. Такие инсталляции, даже своеобразные пространственные картины, интерактивны – можно буквально запустить пальцы в цвет. Это своего рода метафора способности искусства быть разным для каждого зрителя и в то же время сохранять целостность.

В Новой национальной галерее Рудольф Штингель вновь полностью покрыл гранитный пол персидским ковром собственного изготовления, рисунок которого ведет происхождение от настоящего ковра XIX века из Агры. Штингель превратил орнамент исторического ковра в гризайль. С помощью цифровой техники художник увеличил и воссоздал ковер таким образом, что он покрывает пол зала сплошным рисунком. Едва ли можно представить себе более ироничный и провокационный жест. Современный вариант античного храма, который являет собой Новая национальная галерея, построенная Мисом ван дер Роэ в стиле классического модернизма, восходит к культуре буржуазных салонов, где персидские ковры и иные элементы восточного декора были обычным делом. И по сей день, как подчеркивает сам художник, в этом чувствуется «добрая доля стремления к Иному». В то же время современная архитектура и искусство объединены стирающим границы мотивом – непрерывным, почти бесконечным повторяющимся узором ковра, который подчеркивает открытость пространства.

Одновременно посетители выставки могли ознакомиться с четырьмя новыми

монументальными работами художника, которые были представлены в экспозиции цокольного этажа. И снова в центре внимания автора безграничность пространства, на этот раз выраженная через пейзажи. На четырех картинах представлены виды Альп: заснеженные горные вершины вокруг Мерано и горы Штафель неподалеку от Давоса. Образы заимствованы со старых фотографий, картин других художников и бережно воспроизводят следы истории, которые остались в виде царапин и пыли на оригиналах. «Живой» характер этих полотен особенно ярко проявляется в последней картине «Штафель». В ее основе – фотография картины Эрнста Людвиг Кирхнера. Причем на полотне запечатлен не только ландшафт, но и оставшийся на старом стеклянном негативе отпечаток пальца великого немецкого экспрессиониста. Художественная точность движущихся образов, выраженная в легких оттенках серого, подчеркивает неповторимую творческую манеру Штингеля.

Проект Рудольфа Штингеля размывает границы между картиной, инсталляцией и концептуальным искусством. Благодаря монументальному, архитектурному масштабу произведений и доминирующей роли цвета искусство Штингеля существует где-то на пересечении живописи и энвайронмента. Проект «Rudolf Stingel. Live» был осуществлен при поддержке Клуба друзей национальной галереи и немецкой компании «Dornbracht».



Журнал Московского музея современного искусства
The Moscow Museum of Modern Art's magazine



№2.2010

Тема: Наука и искусство

ДИ («Диалог искусств») является преемником «Декоративного искусства СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Благодаря содействию агентства «Россотрудничество» журнал доставляется в библиотеки культурных центров России и за рубежом.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7(499)230-02-16

Подписка на журнал

По почте

Объединенный каталог «Пресса России». Подписной индекс 82688, адресная.

Объединенный каталог «Почта России». Подписной индекс 70240, карточная.

Через наших партнеров

Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7(495) 783-909

ООО «Агентство «Артос-Гал»
107564, г. Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2. Тел.: +7(495) 743-5881, 160-5856

Для зарубежных подписчиков

Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-5008
www.periodicals.ru



№1.2010

Тема: Неискусство



№6.2009

Тема: Модели искусства



№5.2009

Тема: Пиар-технологии в искусстве



№4.2009

Тема: Утопии и антиутопии



№3.2009

Тема: Между прошлым и будущим



№2.2009

Тема: Современное искусство в музеях



№1.2009

Тема: Частные собрания



№6.2008

Тема: Россия – Европа?

ГДЕ КУПИТЬ ЖУРНАЛ

Москва

Московский музей современного искусства
ул. Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17
www.mtoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
ул. Пречистенка, 19
www.rah.ru

Центр современного искусства М'АРС
Пушкарёв пер., 5
www.marsgallery.ru

Галерея pop/off/art
ул. Радио, 6/4

ГЦСИ
Зоологическая ул, 13, стр.2
www.ncca.ru

«Flacon-books»
Книжная лавка дизайн-завода «Флакон»
ул. Б. Новодмитровская, 36/4
www.flacon.ru

Компания «Рип-Холдинг» – книжки с картинками
Нижний Кисловский пер., 3, под. 4
тел.: (495) 695-42-52, 691-76-04
www.designbook.ru

Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
Ленинградское ш. 92/1, ул.Фадеева, 6
4-й Сыромятнинский переулок, 1, стр. 6, под. 9 (Винзавод)
пн-вс 9.00 – 21.00
тел. (495) 225-50-82
www.peredvizhnik.ru

Магазин «КультТовары»
Крымский Вал, д. 10 (в фойе ЦДХ)
вт-вс: 10.00 – 19.00
тел. (495) 657-99-22

«Фаланстер» на Винзаводе
4-й Сыромятнинский переулок, 1, стр. 6
пн-вс: 11.00 – 21.00
тел. (495) 926-30-42

Студия багетного дизайна «PIROZI»
Комсомольская пл., 6, стр. 1, универмаг «Московский»
тел. (495) 971-63-62

Книжная лавка в МГХПУ им. Строганова
Волоколамское ш., 9
пн-пт: 10.00 – 17.00
тел. (499) 158-68-74

Магазин «Мир Кино»
ул. Маросейка, 6/8
тел. (495) 625-15-45
www.dvdmall.ru

Центр современной культуры «ГАРАЖ»
ул. Образцова, 24

Московский дом книги на Новом Арбате
ул. Новый Арбат, 8
пн-пт: 9.00 – 23.00, сб-вс: 10.00 – 23.00
тел. (495) 789-35-91
www.mdk-arbat.ru

MAXPRESS – киоски прессы
ст. м. «Щелковская», ул. 9-я Парковая, 59, остановочный павильон
ст. м. «Щелковская», ул. 9-я Парковая, 66, ТЦ «Альбатрос», пав. 54а
ст. м. «Электrozаводская», ул. Б. Семеновская, вл. 20, остановочный павильон
ст. м. «Новогиреево», ул. Зеленый проспект, 60/35, остановочный павильон
ст. м. «Пражская», южный выход, пав. 21
ст. м. «Пражская», северный выход, пав. 4,5
ст. м. «Южная», северный выход, пав. 5
ст. м. «Коньково», южный выход, пав. 7
ст. м. «Калужская», северный выход, пав. 1
ст. м. «Свиблово», южный выход, пав. 10
ст. м. «Сходненская», северный выход, пав. 15
ст. м. «Речной вокзал», южный выход, пав. 3
ст. м. «Речной вокзал», северный выход, пав. 1
ст. м. «Водный стадион», северный выход, пав. 3

Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17

Галерея «Борей-Арт»
Литейный просп., 58

Арт-центр «Пушкинская, 10»
www.p-10.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы
и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт Проект Этажи, 4-й эт.
тел. (812) 715-81-91
www.projector-books.ru

Магазин-клуб «НАДО ЖЕ! Чудные вещи и чайк»
ул. Рубинштейна, 11
тел. (812) 314-32-47

Магазин Союза художников
ул. Б. Морская, 38
тел. (812) 314-77-54

Нижний Новгород

Студия дизайна «Понимание плюс»
ул. Варварская, 40
тел.: (831) 419-58-72, 419-66-98

Киев

Проект «Артфабрика»
Интеллектуальная литература
тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ



стр. 46



стр. 21, 59, 96, 142



стр. 138, 139



стр. 116



стр. 52, 139



стр. 124



стр. 139



стр. 94, 120

STELLA ART FOUNDATION

стр. 138, 139

M&J GUELMAN GALLERY

стр. 139

АВТОРЫ НОМЕРА

- Балашов Александр** – *искусствовед, автор ряда монографий*
- Бельский Борис** – *член Союза художников СССР, член Ассоциации графических искусств Московского Союза художников, член Президиума РАХ, художественный руководитель творческой мастерской шелкографии РАХ «Московская студия»*
- Боровский Александр** – *кандидат искусствоведения, руководитель отдела новейших течений Государственного Русского музея*
- Бохоров Константин** – *кандидат культурологии, исследователь художественного перформанса и новых медиа, куратор центра современной культуры «МедиаАртЛаб», член МСХ и АИСА*
- Боулт Джон** – *искусствовед, куратор, арт-критик*
- Евангели Александр** – *художественный критик, журналист*
- Машанская Людмила** – *искусствовед, культуролог, старший научный сотрудник отдела Фондов Московского музея современного искусства*
- Морозова Маргарита** – *искусствовед*
- Орлов Сергей** – *кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела искусства России XX века НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*
- Пыхова Наталья** – *арт-критик, заместитель редактора газеты «Газета» (отдел культуры GZT.RU)*
- Пражская Ася** – *куратор, арт-критик*
- Романова Елена** – *искусствовед, член-корреспондент РАХ*
- Фомин Дмитрий** – *книговед, искусствовед, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела книговедения Российской государственной библиотеки*
- Хлобыстин Андрей** – *художник, искусствовед, куратор, писатель, директор архива культурного центра «Пушкинская-10» (Санкт-Петербург)*
- Чегодаева Мария** – *доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*
- Шейнина Мария** – *искусствовед*
- Успенский Антон** – *кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея*
- Якимович Александр** – *доктор искусствознания, ведущий научный сотрудник НИИ истории изобразительных искусств РАХ и Института культурологии, вице-президент Международной ассоциации критиков, профессор, главный редактор журнала «Собрание»*

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву
заместителя директора по финансовым и экономическим вопросам
Манану Попову
зав. фондами
Елену Насонову
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
зав. отделом выставок
Алексея Новоселова
отдел выставок
Анну Двухименную,
Алексея Масляева, Асю Мухину,
Асю Клещеву
методический отдел
Евгению Сергееву, Веру Ярных
отдел по связям с общественностью и прессой
Екатерину Кочеткову,
Ольгу Князькину, Марину Стравец,
Екатерину Первенцеву, Елену Дунину
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
юрисконсульта музея
Александра Лагутина
коменданта
Инну Колосову
зав. отделом эксплуатации автотранспорта
Юрия Хитровского

отдел информации РАХ
Галину Зайкину, Галину Каргополову,
Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву,
Ольгу Олюнину
начальника отдела по связям с общественностью РАХ
Елену Ларионову
заместителя директора НИИ РАХ
Михаила Бусева
заместителя президента РАХ, начальника управления по выставочной деятельности
Любовь Евдокимову
помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову
советника президента РАХ
Светлану Володину
начальника отдела по работе с регионами РАХ
Маргариту Хабарову
заместителя директора НИМ РАХ
Веронику Богдан

руководителя пресс-службы з.к. Церетели
Ирину Тураеву

Благодарим Федеральное агентство по делам содружества независимых государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному сотрудничеству (Россотрудничество) за содействие в распространении журнала по библиотекам культурных центров России за рубежом

Mark Rothko, No. 16 (Orange, Purple, Orange), 1960, oil on canvas, 94-5/8" x 70" (240.3 cm x 177.8 cm)
Photo by G.P. Christmas / Courtesy PaceWildenstein, New York © 1998 Kalle Rothko / Proof & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), New York



IRIS

FOUNDATION

РОТКО РОТНКО

В НЕВЕДОМЫЙ МИР INTO AN UNKNOWN WORLD

23 апреля - 14 августа 2010



Москва, Улица Образцова, 19А
Тел.: +7 495 645 0520
www.garageccc.com

CENTER FOR
CONTEMPORARY
CULTURE

ГАРАЖ

1.07–1.08.2010
ТЕМА: ГРАНИЦЫ

«QUI VIVE?»
II MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE FOR YOUNG ART
WWW.YOUNGART.RU

60 ВЫСТАВОК
40 ПЛОЩАДОК
600 УЧАСТНИКОВ
53 СТРАНЫ

Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А



УЧРЕДИТЕЛИ

Министерство культуры Российской Федерации
Департамент культуры города Москвы
Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
Московский музей современного искусства (ММОМА)

**ИННОВАЦИОННЫЙ
ПАРТНЕР**



**ГЕНЕРАЛЬНЫЙ
ПАРТНЕР**



II МОСКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ
МОЛОДОГО ИСКУССТВА
«СТОЙ! КТО ИДЕТ?»
WWW.YOUNGART.RU

ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ
«Афиша», «Серебряный Дождь», «Яндекс»

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА
«Esquire», «Хулиган», «За рубежом», «Look At Me»,
«Live Journal», «АртХроника», «Winzavod Art Review»,
«ДИ» (Диалог искусств), «Искусство», «Арт-Гид»

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПАРТНЕРЫ

Государственная Третьяковская Галерея, Центр современного искусства «ВИНЗАВОД», Центр дизайна и архитектуры «ARTPLAY», ПРОЕКТ_ФАБРИКА, Stella Art Foundation, Центр современного искусства «М'АРС», Школа фотографии и мультимедиа им. А.Родченко, Московский Дом фотографии

ПАРТНЕРЫ БИЕННАЛЕ

Музей-заповедник «Царицыно», Государственный Дарвиновский музей, Центральный Дом Художника, Музей частных коллекций «Автовилль», Фонд «Эра», Открытая галерея, XL Галерея, Галерея «ФотоЛофт», Галерея актуального искусства RuArts, «Наука 254», Восточная галерея, Центр современной культуры «Гараж», Зверевский центр современного искусства, Кинотеатр «Пионер», Квартирная галерея «Черемушки», Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»