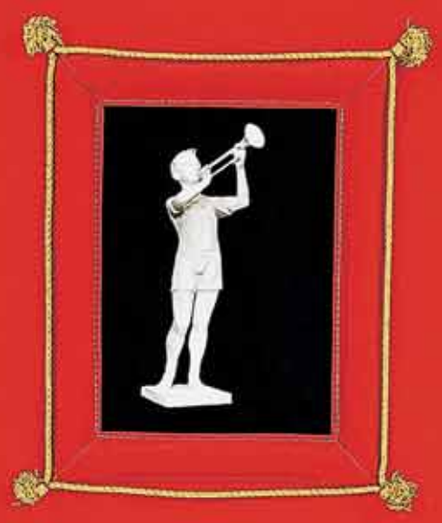
Ди

журнал московского музея современного искусства



гойя/дали

сны разума

тимур новиков

гуру неоакадемизма

1 московская биеннале современного искусства

медали академии художеств

диалектика надежды

starz в ммси

арт-клязма

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ

вручение премии центрального федерального округа РФ

12 декабря 2004 года в Российской Академии художеств в торжественной обстановке состоялась церемония вручения Премии Центрального федерального округа РФ в области литературы и искусства за 2004 год.

Премия учреждена по инициативе полномочного представителя Президента Российской Федерации в Центральном федеральном округе Г.С. Полтавченко.
Она присуждается по пяти номинациям: за наиболее талантливые произведения художественной литературы; произведения живописи и скульптуры; достижения в области музыкального искусства; развитие и сохранение народного творчества; плодотворное долголетнее служение отечественной культуре.
Премия вручается авторам и творческим коллективам Центрального федерального округа за произведения, опубликованные и исполненные в год номинации.
В конкурсе принимали участие 143 соискателя из 18 областей России, входящих в Центральный федеральный округ.
В Российской Академии художеств была развернута экспозиция произведений изобразительного искусства и художественных промыслов.

Доминирующий на выставке живописный раздел отличается своим стилевым разнообразием: от традиционно реалистических работ до произведений, написанных в условной манере, тяготеющих к метафоричности и ассоциативности образного строя.
Серьезностью пластических поисков отличаются произведения мастеров скульптуры.
На выставке представлены станковые композиции, а также модели и фотографии памятников, установленных в Москве, Курске, Владимире, Тверской и Смоленской областях.
Среди произведений, созданных народными мастерами, – филимоновская игрушка, чернолощеная крестьянская посуда, глиняная посуда ручной лепки, кружевное плетение.
На церемонии вручения премий присутствовали полномочный представитель Президента РФ в Центральном федеральном округе Г. Полтавченко, мэр г. Москвы Ю. Лужков, президент Российской Академии художеств З.К. Це-

Президент РАХ Зураб Церетели вручает Г. Полтавченко золотую медаль РАХ за вклад в развитие культуры России

Президент РАХ Зураб Церетели и мэр Москвы Юрий Лужков на церемонии вручения премии Центрального федерального округа РФ

the central federal district's prize handed

The ceremony of handing of the Prize of the Russian Federation's Central Federal District for literature and art for 2004 took place at the Russian Academy of Arts on 12 December 2004.

The prize had been instituted on the initiative the Russian President's envoy in the Central Federal District, Mr G.S.Poltavchenko.

Under its regulations, the prize is awarded over five nominations: for the most talented works of fiction literature; for the most talented works of painting and sculpture; for achievements in the field of music; for development and preservation of folk art; and for long-time fruitful service for the country's culture.

The prizewinners nominally include authors and art groups in the Central Federal District whose works are published and/or performed during the nomination year.

There were 143 contestants from 18 areas of the Central Federal District in 2004.

An extensive display of artworks and craftworks was on show in the Academy all through the prize-giving period.

It is hoped that the prize-giving ceremony of this kind will now become a good annual tradition.

ретели, президент Союза композиторов РФ В. Казенин; в церемонии приняли участие представители общественности, департаментов культуры и бизнес-элиты, известные деятели искусства из многих областей Центральной России, а также лауреаты, удостоенные почетных наград.

В приветственном слове президент Союза композиторов РФ В. Казенин отметил, что вручение этой премии придает дополнительный импульс развитию современного художественного процесса в центральных регионах России. Маленькие города России – это настоящие очаги художественной культуры, где много талантливых, одаренных людей, умножающих художественное наследие нашей страны.

В своем выступлении Г. Полтавченко поздравил всех победителей и акцентировал внимание на том, что проведение конкурса по 5-ти номинациям продемонстрировало активную творческую жизнь центральных регионов России.

Президент Российской Академии художеств З. Церетели отметил актуальность и своевременность учреждения этой премии, которая является объединяющим и стимулирующим фактором для деятелей культуры, и вручил Г. Полтавченко золотую медаль Российской Академии художеств за вклад в развитие культуры России.

Губернатор Рязанской области Д. Шпак отметил большой вклад Российской Академии художеств и ее президента З. Церетели в проведение этого мероприятия на высоком уровне. Он также подчеркнул удивительное радушие и гостеприимство, которое Зураб Церетели оказал всем присутствующим.

В ответном слове лауреаты премии горячо благодарили за прекрасную инициативу, высокую оценку их творчества.

Вручение премии Центрального федерального округа обещает стать хорошей ежегодной традицией.

академия, творческий союз, государство – новые формы сотрудничества

В январе 2005 года в Москве прошла 11-я Отчетно-выборная конференция Творческого Союза художников России. Конференция собрала более ста известных художников страны.

Единогласным решением делегатов конференции президентом Творческого Союза художников России был избран вице-президент РАХ, народный художник России Эдуард Николаевич Дробицкий. Сопредседателем Творческого Союза художников России стал президент РАХ Зураб Константинович Церетели.

Редакция «ДИ» попросила Э. Дробицкого прокомментировать результаты работы конференции.

ДИ: *Расскажите, пожалуйста, какие стратегические изменения произошли на этой конференции?*

– За последние годы в нашей стране произошли изменения, в том числе и в административном устройстве. Теперь Россия разделена на семь федеральных округов. В каждом федеральном округе находится представитель президента. Дальше – губернаторы, мэры и т.д. В связи с этим я принял решение разделить Союз художников на семь аналогичных федеральных округов. Каждый федеральный округ возглавил вице-президент – человек, который там живет и работает, которого уважают и знают. Вице-президенты являются нашими проводниками и кураторами в этих округах. Они должны налаживать рабочие связи с полномочными представителями Президента РФ, губернаторами, представителями культуры и бизнеса. Я ликвидировал должности секретарей Союза. Теперь председатели региональных отделений являются членами правления. Из них выбираются рабочий президиум. Я инициировал создание должности второго сопредседателя Союза. То есть я как президент являюсь лицом, избранным от общественности. Сопредседатель – лицо, избранное от государственной организации. Как вы уже знаете, им был избран Зураб Константинович Церетели.

На выставке произведений соискателей премии Центрального федерального округа в области литературы и искусства за 2004 год в залах Российской Академии художеств

По «Голосу Америки» уже передали, что Дробицкий сломал систему партийных секретарей в Союзе. Я сам ничего не ломал, это жизнь нас заставляет меняться.

ДИ: *В декабре 2004 года в Академии художеств прошло вручение премий Центрального федерального округа в области литературы и искусства за 2004 год. Если можно, чуть-чуть подробнее о самой премии и, в частности, – кто из художников ее был удостоен?*

– Наше сотрудничество с представителями Президента РФ в округах привело к тому, что теперь в Центральном округе вручается премия, аналогичная государственной. Премия была учреждена по инициативе представителя Президента по Центральному округу Г.С. Полтавченко. Она вручается за наиболее талантливые произведения литературы и искусства, получившие широкое общественное признание. В этом году ее удостоился Михаил Переяславец за памятник Сурикову, Владимир Ульянов – за цикл живописных работ «Моя деревня» и «Праздник со слезами на глазах» и Андрей Курнаков из Орловской области за серию портретов современников. Мы надеемся, что инициативу Г.С. Полтавченко поддержат и другие округа страны. Так формируется новая система государственной поддержки искусства.

ДИ: *И, тем не менее, союзам сейчас очень трудно выживать. Специального государственного финансирования нет. Надеяться не на кого. Как вы справляетесь?*

– Мы живем в условиях, когда Министерство культуры не дает нам, как и многим другим общественным организациям, ни копейки. Мы оказались в очень тяжелых условиях, но, тем не менее, работаем. Творческий Союз художников России вырабатывает новые стратегию, тактику и схемы деятельности, которые помогут художникам. Главная особенность нашего Союза в том, что он объединяет не только творцов, но и исполнителей. Никогда раньше ни в одном союзе художников не было секций дизайнеров, иконописи, народных ремесел. Это наша инициатива, мы – первопроходцы. В Союз автоматически принимаются художники, которые заканчивают высшее учебное заведение. Они уже состоявшиеся мастера, им дали высшее образование, всему обучили. Мы исключили при приеме субъективный аспект, возникающий при работе вступительных комиссий. Мы отменили их – никаких комиссий. Такой подход к членству в Союзе позволил значительно увеличить его численность. Особенно приятно, что очень много молодежи вступает в Союз в регионах.

ДИ: *Художники приходят в Союз, надеясь получить реальную помощь. Что вы можете им предложить?*

– Конечно, наша главная задача – юридическая, защищать права художников. Союз – аналог профсоюза, только творческий. Последние несколько лет мы проводили по федеральным округам академические передвижные выставки. Их цель – просмотреть всех художников России, познакомиться с новыми силами, узнать их потенциальный уровень. Мы хотим создать собственный рейтинг художников, чтобы в дальнейшем оказывать им конкретную помощь с продвижением на арт-рынок, с публикациями и выставками. Кроме того, мы помогаем художникам повысить свой социальный статус. Когда-то передвижники не нашли отклика своим идеям и ушли из Академии, мы теперь, наоборот, снизу, из округов, из первичных организаций принимаем в Академию. Каждая выставка заканчивается награждением – золотыми и серебряными медалями и рекомендациями лауреатов в члены-корреспонденты РАХ. Появилось новаторство и в приеме в саму Академию. Такие выставки проведены в четырех округах, предстоят еще в трех округах – зона юга, Урала, Северо-Западный округ и Санкт-Петербург. Что дала Союзу эта программа? Я провел в 58 городах выставки, и на эти проекты мы не просили денег ни у Академии, ни у Минкульта. Мы искали и находили поддержку у представителей президентской администрации на местах, у губернаторов. Система оказалась действенной. От города к городу состав участников постоянно менялся, в каждом городе мы показывали работы местных художников и лучших художников с предыдущих выставок. Таким образом, на заключительной выставке в Москве собрались лучшие силы из 58 городов. Сегодня ни один творческий союз не может похвастаться такой крупномасштабной организационной работой.

Материал подготовила Светлана Гусарова
Фото Сергия Шагулашвили

the Academy, Artists' Union and the State: new forms of cooperation

The 11th Report-and-Election Conference of the Russian Artists' Union took place in January 2005. More than a hundred renowned artists attended it.

Eduard Nikolayevich Drobitsky, vice president of the Russian Academy of Arts and People's Artist of Russia, was elected president of the Russian Artists' Union by unanimous vote of the delegates of the conference. Zurab Konstantinovich Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, became co-chairman of the Russian Artists' Union.

The DI editorial office asked E.Drobitsky to comment on the results of the conference and answer some other questions.

DI: Last December there was at the Academy the Central Federal District's prize-giving ceremony from for 2004. Could you elaborate a little about the prizes and the prizes-winners in particular?

- One of the results of our cooperation with Russian President's district envoys is that the prize similar to the state prize is now awarded in the Central District. The initiative in this belongs to President's envoy for the Central District, Mr G.S.Poltavchenko. It is awarded for the most talented works of art and literature which have gained wide public recognition. This year, the prize-winners were Mikhail Pereyaslavets for his monument to the painter Surikov, Vladimir Ulyanov for his cycle of paintings «My Village» and «The Festival with Tears in Our Eyes» and Andrei Kurnakov, from Orlov oblast, for a series of portraits of his contemporaries. We hope that other federal districts will follow suit after Mr Poltavchenko's initiative. That's the way a new practice of state support of art is being formed.

памятник Сурикову Михаила Переяславца

Премия I степени Центрального федерального округа РФ в области литературы и искусства за 2004 год в номинации «за произведения живописи и скульптуры» вручена Михаилу Владимировичу Переяславцу за создание памятника В.И. Сурикову (2003) и памятника десантникам, погибшим в мирное время (2002, Москва).

Михаил Владимирович в последние годы увлеченно работал над образом В.И. Сурикова. Изучая творчество великого художника, факты его биографии, исторический материал, скульптор все более прояснял для себя особенности таланта, индивидуальный склад личности и в то же время типические черты русского характера, проявлявшиеся в облике В.И. Сурикова. И, конечно, масштаб дарования живописца, его значение в отечественной культуре. С большим энтузиазмом включился Переяславец в конкурс по созданию памятника Сурикову для Москвы, который был задуман еще в 1960-е годы. Правительство Москвы и Российская Академия художеств объявили открытый конкурс в 1997 г., и он привлек внимание известных художников. Академия художеств в декабре 1998 г. организовала выставку, все проекты на ней были представлены под девизами.

После обсуждения с общественностью жюри конкурса назвало лучший проект. Им стал проект под девизом С-21198, авторами которого были скульптор М.В. Переяславец и архитектор А.П. Семенов. Проект получил главную премию, был принят к осуществлению (с условием некоторой доработки), а на месте будущей статуи был заложен памятный знак. Выбранное место на углу улицы Пречистенка и Малого Левшинского переулка в небольшом сквере, в целом, было удачным. Памятник сооружался на одной из старинных улиц Москвы напротив здания, где помещается Российская Академия художеств. Но архитектурная ситуация порождала и свои трудности: среди невысокой классической застройки улицы в начале XX века появлялись высокие доходные дома, а позже и современные многоэтажки. В этой ситуации непросто найти оптимальные размеры памятника, определить его главные ориентиры. Все это влияло и на общее решение памятника, хотя в основе своей он остался таким, каким был в проекте. Понадобилось уточнить пропорции фигуры, атрибута – мольберта с драпировкой... Работа над скульптурой продолжалась вплоть до создания рабочей модели. И даже после отливки статуи ее доводили приемами чеканки и патинировки доводилась до нужного состояния. Когда памятник был смонтирован, поставлен на место и открыт (25 января 2003 г.), стало ясно, как верно задуман размер фигуры (260 см), ее соотношение с пьедесталом (184 см), правильно учтены возможности обозрения его с разных точек.

Памятник хорошо воспринимается и с главной магистрали с ее оживленным движением, и со стороны тихого переулка. Фоном ему служит многоэтажное здание современной постройки, его горизонтальные линии вполне нейтральны, в теплую пору года памятник окружен густой зеленью, которая создает свою микросреду. Хорошо спланирована треугольная площадка, на которой он возведен, с газонами, ограниченными гранитными бордюрами с интересной комбинацией диагональных линий. В смысле общего решения эта архитектурно-скульптурная композиция продолжила традицию установки сравнительно небольших, камерных памятников, которые в последнее время стали сооружаться в столице. В решении фигуры скульптор шел в какой-то мере от портретных жанровых статуэток конца XIX – начала XX в., обычно изображающих творца за работой (произведения С.М. Волнухина, И.Я. Гинзбурга). Переяславец изобразил Сурикова стоящим у мольберта с кистью в руке в раздумье перед началом работы. Композиция кажется цельной, собранной по силуэту, ясно читаемой. Статичная поза четкая, жестковатая пластика подчеркивает энергию образа. Чувствуется рука художника, владеющего современными средствами в достижении экспрессии памятника. Сравнительно небольшой монумент уверенно заявляет о себе, свободно «живет» в пространстве.

В памятнике Сурикову Переяславец проявил свое понимание специфики монументальной формы.

Отрадно, что накопленный опыт мастер передает молодому поколению художников. Переяславец – с 1997 г. действительный член Российской Академии художеств, руководит скульптурной мастерской в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова.

Раиса Аболина

the Surikov monument by Mikhail Pereyaslavets

Prize 1st Rank of the Central Federal District for 2004 in the «works of painting and sculpture» nomination has been handed to Mikhail Vladimirovich Pereyaslavets for his monument to the painter V.I.Surikov (2003) and his monument to paratroopers who lost their life in peace-time (2002), all erected in Moscow.

Pereyaslavets had been at work over the image of the great Russian painter with zest over recent years.

In 1977, the Moscow Government and the Russian Academy announced an open contest for the monument. A few celebrated artists responded. In 1998, the Academy arranged an exhibition in which all the projects were displayed anonymously, under codes.

The contest's jury discussed them with the public and returned their verdict. The best project turned out to be No. C-21198, under which went the sculptor M.V.Pereyaslavets and the architect A.P.Semenov.

Their composition, if looked on in terms of general design, appears to have carried on the tradition of the recent years when relatively small-size, chamber-style monuments were erected across the capital. The sculptured figure appears to have imitated to some degree the portrait genre statues of the late 19th-early 20th centuries which usually showed their protagonist at work (like statues by S.M.Volnukhin and I.Ya.Ginzburg).

Now, Pereyaslavets portrayed Surikov standing at an easel, brush in hand, deep in thought before starting his work. The composition appears integral, poised in silhouette and clearly identifiable. The static pose is distinct and the somewhat rigid plastics emphasizes the energy of the image. The hand of an artist skilful enough to make a monument expressive by using modern means is felt in this work. A relative small-size monument, it asserts itself with assurance and will «live» in space freely.

In the Surikov monument, Pereyaslavets clearly has displayed his understanding of the specifics of monumental forms.

The monument was erected in 2003 at the crossing of Prechistinka street and Maly Levshinsky lane, well within a small park just opposite the building of the Russian Academy of Arts.

Raisa Abolina

КРАСНЫЙ
ВАСИЛИЮ
ИВАНОВИЧУ
СУРИКОВУ

Зураб Церетели Московскому университету

25 января 2005 года Московский государственный университет праздновал 250-летие со дня своего основания. Его история – это множество знаменательных страниц. Московский университет окончили сотни тысяч специалистов высшей квалификации. Среди них ученые с мировым именем, нобелевские лауреаты, выдающиеся писатели и артисты, предприниматели, политики, общественные и религиозные деятели.

В разное время выпускниками МГУ были выдающиеся деятели русской науки и культуры – М.Ю. Лермонтов, Д.И. Фонвизин, А.И. Герцен, В.Г. Белинский, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.П. Чехов, А.Н. Островский, В.О. Ключевский, С.М. Соловьев, К.А. Тимирязев, В.И. Вернадский, Н.Е. Жуковский, А.Н. Колмогоров.

Среди знаменитых современников – выпускников МГУ – ученые Виталий Гинзбург, нобелевский лауреат, академик Евгений Павлович Велихов, космонавт Юрий Батурин; политики – Михаил Горбачев, Президент СССР, А.Д. Жуков, заместитель председателя правительства РФ, Д.О. Рогозин, депутат Государственной Думы РФ; деятели культуры и искусства – Марк Розовский, драматург, академик Станислав Бэлза, актриса Алла Демидова; телеведущий Николай Дроздов. В МГУ в течение 1,5 года проходила стажирование нынешний госсекретарь США Кондолиза Райс.

Открытие новой фундаментальной библиотеки МГУ – главный подарок и центральное событие юбилейных торжеств. Она станет еще одним мощным библиотечным центром МГУ вместе с Научной библиотекой. Последняя – одна из старейших научных библиотек России, основанная в 1756 году, является научно-методическим центром для библиотек вузов страны. Библиотека МГУ обеспечивает литературой работу более 21-го учебного подразделения университета. Новая фундаментальная библиотека станет своеобразным дополнением в этой работе с учетом новых технологий хранения и компьютеризированных ресурсов. Общая площадь «Храма книги» – 55 тыс. кв. м. Библиотека состоит из пяти блоков, в которых разместились актовые и читальные залы, музей истории МГУ, спецаудитории и другие помещения. Но главное – это книгохранилище на 5 млн. томов.

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ
Горельефы в вестибюле фундаментальной библиотеки МГУ

И.И. Шувалов
300 X 220
Бронза

М.В. Ломоносов
300 X 220
Бронза

Памятник инициатору основания университета Ивану Ивановичу Шувалову
Бронза

Zurab Tsereteli's gift to Moscow University

Подготовка к внутреннему обустройству библиотеки началась в феврале 2004 года.

К решению этой задачи было решено привлечь Президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели, имеющего «колоссальный опыт работы в храме Христа Спасителя, на Поклонной горе и многих других объектах».

З.К. Церетели принадлежит дизайн-проект убранства условно обозначаемых VIP-зон – холлы, вестибюли, центральный коридор, «двухсветные» (двухуровневые) конференц-зал и читальный зал, а также вестибюль гардероба. В дизайн-проект интерьеров вошли предметы освещения – бра, светильники, люстры, а также художественное решение колонн и рельефов.

На фасаде нового здания выполнены 14-метровая эмблема МГУ и надпись:

МГУ ИМ М.В.ЛОМОНОСОВА
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ЦЕНТР
ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

В содержательном плане оформления библиотеки приоритет отдавался историческим мотивам: в фойе главного корпуса посетителей встречают образы основателей университета – императрицы Елизаветы Петровны, Ивана Ивановича Шувалова и Михаила Васильевича Ломоносова, воссозданные в бронзовых барельефах.

Перед центральным входом в новое здание Фундаментальной библиотеки МГУ установлен памятник инициатору основания университета Ивану Ивановичу Шувалову. Замысел автора дает зрителю возможность заглянуть в глубь истории, став свидетелями момента, когда Шувалов готовится к встрече с императрицей Елизаветой Петровной. В его руках – свиток с указом об учреждении Московского университета; именно И.И. Шувалов в свое время подготовил Высочайший Указ об учреждении Московского государственного университета и гимназии. Документ был подан на подпись императрице Елизавете Петровне 25 января 1755 г., в так называемый «Татьянин день» (Праздник Святой Великомученицы Татианы), который с тех пор отмечается как день рождения Московского университета и как праздник всего российского студенчества.

On 25 January 2005 it was 250 years since Moscow University was founded

The opening of the university's new library was certainly the chief present and the central event of the jubilee celebration.

Work on the library's interior outfitting had begun as early as February 2004.

It was decided to invite Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, to contribute to the task.

Tsereteli's outfitting design project of the arbitrarily labelled VIP-zones included halls, vestibules, a central corridor, a two-level conference room, a reading room and a cloakroom vestibule.

A monument to Ivan Shuvalov, on whose initiative the university was founded,

Горельеф «Елизавета»
300 x 220
Бронза

Высота бронзовой скульптуры вместе с пьедесталом – 4 метра. На памятной доске начертано:

В год 250-летия основания Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

И.И. Шувалову Великому просветителю, основателю Московского университета и Академии художеств, первому Президенту императорской Академии художеств с благодарностью за подвижничество

Автор, президент Российской Академии художеств З.К. Церетели

Новая работа Церетели – не первое обращение скульптора к образу Ивана Шувалова. Летом 2003 года к 300-летнему юбилею Санкт-Петербурга художник подарил бронзовую фигуру Шувалова, которая была установлена во внутреннем дворе исторического здания Академии художеств.

Памятник основателю Московского университета, Императорской академии художеств и ее первому президенту – это дар нынешнего президента Российской Академии художеств З.К. Церетели, его личный вклад и признательность великому человеку, чьими неустанными деяниями были созданы старейшие и «знатнейшие» учебные заведения в России.

Татьяна Кочемасова

Фото Сергия Шагулашвили

Картуш с текстом из Устава МГУ 1993 года
Бронза

has been erected inside the new building of Moscow University Library, just before its central doorway.

The monument is a bronze statue four metres high (including its pedestal).

Its plaque reads, «To I.I.Shuvalov, a great man of enlightenment, the founder of Moscow University and the Academy of Arts, the first President of the Imperial Academy of Arts, with gratitude for his pioneering work, on the 250th anniversary of the foundation of Moscow State University named after M.V.Lomonosov. The author of the monument is Z.K.Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts.»

Tatiana Kochemasova

1755
2005
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ЦЕНТР-
ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

Франсиско Гойя/Сальвадор Дали «Сны разума»

Francisco Goya/Salvador Dali Dreams of reason...

The year 2004, under UNESCO's ruling, was declared Salvador Dali Year. When the celebration of the great painter worldwide was nearing its apogee, the Russian Academy, in collaboration with the Moscow Museum of Modern Art and Galerie Bottingerhaus, Bamberg, Germany, went ahead with an exhibition of Salvador Dali's works following the motifs of Francisco Goya's «Caprichos». The great Spanish painter created his series in 1793-99.

Российская Академия художеств, Московский музей современного искусства, Галерея Боттингерхаус, Бамберг, Германия, представили выставку «Франсиско Гойя/ Сальвадор Дали. Сны разума»

2004 год объявлен ЮНЕСКО годом Сальвадора Дали. В завершении программы чествования великого художника во всем мире, Российская Академия художеств открыла выставку произведений Сальвадора Дали по мотивам графического цикла Франсиско Гойи «Капричос».

Серия «Капричос» была создана Гойей в 1793–1799 годах.

Эта серия стала одной из самых больших загадок в мировом художественном наследии и пребывает в центре внимания исследователей уже 200 лет.

«Сон разума рождает чудовищ» – это истина, сформулированная Гойей в XVIII веке в названии одной из работ его серии «Капричос», не только не утратила, но преумножила свою актуальность в XX веке. Сегодня эта истина звучит как цитата из текстов сюрреалистов 1920–1940-х годов.

Крупнейший представитель сюрреализма обратился к серии Гойи на последнем этапе своего творческого пути, в 1977 году, за семь лет до ухода из общества – последнего появления на публике, за двенадцать лет до ухода из жизни. Дали перенес композиции всех офортов Гойи в свои литографии, насытил их цветом, ввел свои знаки, пронизывающие все его предыдущее творчество, дал новым композициям новые имена. Добавил к загадке Гойи загадку Дали. Стал хранителем «Сна разума» XX века.

Экспозиция включает 80 литографий Дали и 80 офортов Гойи.

Представление графики двух великих испанских мастеров в залах Российской Академии художеств в Москве открывает новую выставочную программу Российской Академии художеств, приуроченную к празднованию 250-летия Академии. 22 декабря в рамках показа выставки Институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств провел научную конференцию «Сальвадор Дали и художественная культура XX века».

ФРАНСИСКО ГОЙЯ
Графу Палатинскому

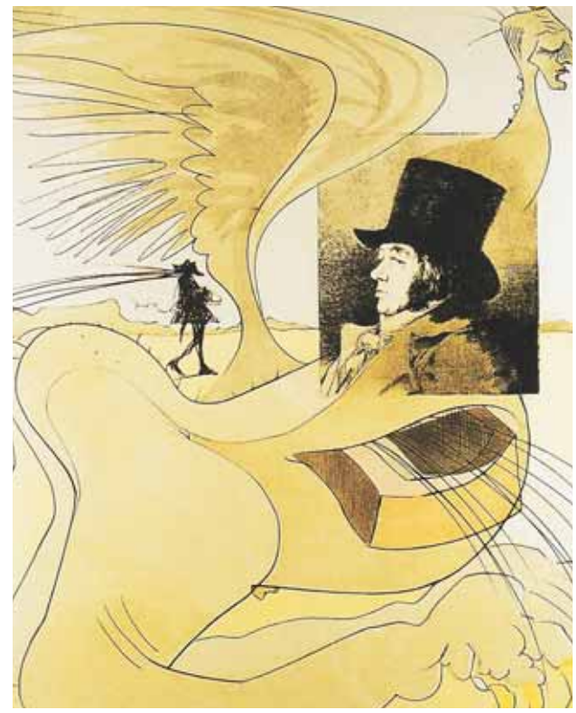
«Шарлатаны и зубодеры хорошо продают свои лекарства, если они выдают себя за князей и графов»
Комментарий АЙЯЛА
1799

«Во всех науках есть шарлатаны, которые все знают, ничему не учившись, и на все случаи жизни находят лекарства. Не следует им доверять. Истинный ученый никогда не бывает самоуверен: он обещает мало, а выполняет много; но граф Палатинский не выполняет ничего из обещенного»
Комментарий ПРАДО
1803

ФРАНСИСКО ГОЙЯ
Франсиско Гойя-и-Лусьентес, художник

«Истинный автопортрет с насмешливым выражением»

Комментарий Айяла. 1799



САЛЬВАДОР ДАЛИ
Неоконченный разговор

«Крылатый сфинкс доминирует на этом листе. Вместо ожидаемой головы – портрет Гойи из оригинального издания.
Таким образом, и сам Гойя становится загадочным персонажем. У Дали из портрета Гойи вырастает еще и дополнительная шея с отвратительной головой и каплями из носа. Экстравагантно смелый головной убор знаком нам по другим композициям Дали»

Комментарий К. Рупперт. 1997

САЛЬВАДОР ДАЛИ
Великий Альбино

«Рвота замученного малыша смешивается у Дали с кровавым сплевыванием Великого Мастурбатора, доминирующего над всей сценой. Из бестелесного Ничто вырастает с левого края картины нижняя челюсть, безгубой волной поднимается вверх ко рту, из которого кроваточащий язык орошает каплями крови фигуры. Такие же капли сочатся из открытого глаза и ноздри»

Комментарий К. Рупперт. 1997

For more than two centuries now, it has been at the focus of art histories as one of the most baffling enigmas in the world's art heritage. «The sleep of reason produces monsters.» This truth, spelled out by Goya in the 18th century as the caption of one of his «Caprichos» prints, sounded with increasingly compelling force throughout the 20th century. Today, it has stood out as if a quotation from the 1920-40 surrealists' texts. The greatest painter of surrealism, Dali turned his mind to Goya's series in 1977, seven years before he would withdraw in total privacy and twenty years before he would pass away. He translated the compositions of all Goya etchings into his lithographs, saturated them with colour, introduce his own signs, which he had used in all his works before, and gave new names to the new compositions. To Goya's enigma he had added Dali's enigma. He had gone down as the custodian of the «20th-century sleep of reason».

The Russian Academy's exhibition consists of 80 Dali lithographs and 80 Goya etchings. On that occasion, the Russian Academy's Institute of Theory and History of Visual Arts carried out a scientific conference under the heading «Salvador Dali and 20th-century Art Culture».

книжная графика Дали

в собрании Рихарда Майера (Бамберг, Германия)*

Имя немецкого собирателя Рихарда Майера сегодня все чаще связывают с именем Сальвадора Дали. Его коллекция начала формироваться в начале 1960-х годов под влиянием знакомства с Дали и его окружением. Рихард Майер в то время был дилером коллекционных изданий с иллюстрациями С. Дали в Германии. Многие крупные частные коллекции составлялись подобным образом, так было и в XIX, и в XX веках. Знаменитые французские маршаны (А. Воллар, П. Дюран-Рюэль) сначала продавали работы импрессионистов, а затем стали собирать их произведения. Так формировались коллекции М. Реймса и Д. Вильденштайна в XX веке.

Рихард Майер одним из первых обратил внимание на графические серии Дали, над которыми художник работал с 1960 года и до конца 1970-х. Основные серии этого времени представлены в собрании. Но поскольку Майером владело желание иметь в своей коллекции книжную графику Дали в полном объеме, то он стремился пополнить ее работами мастера до 1960 года. В частности, в его собрании находятся иллюстрации Дали к «Песням Мальдорора» Лотреамона (1934), к «Опытам» Мишеля Монтеня (1947), к «Дон Кихоту» Сервантеса (1957).

Собрание Рихарда Майера – это не только монографическая коллекция произведений Сальвадора Дали, оно включает и солидную коллекцию произведений старых мастеров, в частности, графику Гойи, а также графические работы многих известных художников XX века, таких, как, например, М. Шагал и П. Пикассо. Но тем не менее именно благодаря той части, которая связана с книжной графикой Дали, коллекция Майера сделала его имя известным не только в Германии, но и за ее пределами.

На сегодняшний день коллекция Рихарда Майера в Германии, пожалуй, наиболее репрезентативное частное собрание книжной графики С. Дали. Оно разместилось в частном доме Боттингерхаус на юге Германии, в Баварии в городе Бамберг, и известно как Галерея Боттингерхаус. Собрание произведений С. Дали в этой Галерее насчитывает более 1500 единиц хранения. В нем представлены практически все известные графические серии С. Дали. Помимо уже перечисленных это: иллюстрации к «Божественной комедии» Данте Алигьери (1960), к «Фаусту» Иоганна Вольфганга Гете (1969), к «Капричос» Франсиско Гойи (1977), а также менее известные серии: иллюстрации к «Мемуарам» Казановы (1967), к «Алисе в Стране чудес» Льюиса Кэрролла (1969), к «Кармен» (1970), к «Науке любви» Овидия (1979).

Внимание Майера сосредоточено не просто на графике, а на графических сериях. Условно говоря, это книжная графика (хотя не вся она публиковалась в виде книг), а также работы, связанные с теми или иными литературными текстами, которые могут восприниматься и как самостоятельные графические серии.

Поражает многообразие техник, используемых Дали. Это и рисунки тушью, и акварель, и гуашь, и офорт, и сухая игла, и резцовая гравюра, и гравировка по литографскому камню, и, собственно, литография – «цветные партии», которыми снабжалось большинство графических работ Дали. Поначалу Дали недооценивал литографию, отдавая предпочтение офорту, сухой игле, которая, как известно, дает чарующую бархатистость контуров и при этом необходимую Дали экспрессию линий, и затем «раскрашивал» свои произведения акварелью. Однако с 1956 года, когда Дали занимается «Дон Кихотом», он все же начинает работать с литографским камнем. С присущим ему артистизмом художник так комментирует собственный подход к работе в этой технике: «Жозеф Форе только что принес мне первый экземпляр «Дон Кихота», проиллюстрированного мной в технике, которая, стоило мне ее представить, произвела фурор во всем мире, хотя подражать ей совершенно невозможно. <…> Летом в Порт-Льигате появился Жозеф Форе с грузом тяжеленных литографских камней. Он хотел, чтобы я обязательно проиллюстрировал «Дон Кихота», воспользовавшись этими камнями. Но в ту пору я по эстетическим, нравственным и философским причинам был решительным противником литографии. Я считал, что технике этой не присущи строгость, монархизм, инквизиторство. По мне это была либеральная, бюрократическая и вялая техника. Но упорство Форе, без конца снабжавшего меня камнями, обострило мою антилитографическую волю к могуществу, доведя ее до агрессивной гиперчувствительности. <…> И вот подобно ангелу я овладел ситуацией с моим Дон Кихотом.

Выстрелить аркебузной пулей в лист бумаги и не порвать его я не смогу, но зато смогу выстрелить в камень, и он не расколется. Подстрекаемый Жозефом Форе, я телеграфировал в Париж, чтобы мне к моему приезду приготовили аркебузу. И мой друг, художник Жорж Матье, преподнес мне в подарок ценнейшую аркебузу XV века с прикладом, инкрустированным слоновой костью. Шестого ноября 1956 года… я на барже, стоящей на Сене, произвел первый выстрел свинцовой пулей, заполненной литографской краской. На камне появилось божественное пятно, нечто наподобие ангельского крыла, которое воздушностью деталей и динамической точностью превосходило все, что было создано до сих пор во всех других техниках»[1]. Судя по всему, и результат от увиденных им готовых литографских оттисков оправдал его ожидания от открытых им возможностей этой техники. Ибо в завершении главы он напишет: «сегодня, когда Жозеф Форе положил мне на стол этот уникальнейший экземпляр, я могу воскликнуть: «Браво, Дали! Ты проиллюстрировал Сервантеса. <…> Твое творение – библиофильский великан и венец всех самых плодотворных литографских противоречий…»[2]

С книжной графикой благодаря крупным заказам известных издательств в Европе оказались связаны многие художники. Шагал, Пикассо, Миро, Тапиес много работали в этой области и создавали уникальные графические произведения, которые теперь наряду с их живописью занимают достойное место в собраниях многих музеев.

В современной художественной ситуации искусству графики уделяется все большее внимание. Создаются музеи, посвященные графическому искусству. В России стоит отметить инициативу директора Ирбитского государственного музея изобразительных искусств Валерия Карпова. Активно функционируют специальные графические биеннале: Международная биеннале графики в Любляне (Словения), Международная биеннале графики стран Балтийского моря, Международная новосибирская биеннале графики, Международная биеннале графики «Золотая пчела» и многие другие, а также Международная триеннале графики (Краков, Польша). В последние годы и в Осеннем парижском салоне, известном прежде всего своей экспозицией живописи, намечаются те же тенденции – графике уделяется все большее внимание.

Потому все более повышается интерес к графическому собранию Рихарда Майера. Но, к сожалению, собрание Галереи Боттингерхаус не имеет собственного экспозиционного пространства[3].

Директор Галереи Миро, г-н Миро Смолак, планирует к 2007 году открыть в Праге Музей Сальвадора Дали. Музей задумывается им как мультидисциплинарный комплекс, который будет включать в себя постоянную экспозицию, выставочные помещения, библиотеку, театр и даже ателье для художников. Для работы над проектом здания Музея Дали в Праге им был приглашен американский архитектор Даниэль Либескинд, известный своим проектом Еврейского музея в Берлине. Основой музейного собрания, по замыслам Миро Смолака, должна стать коллекция произведений Сальвадора Дали, принадлежащая Рихарду Майеру. Эта инициатива еще раз подтверждает значение коллекции, а также убеждает в том, что крупные, зарекомендовавшие себя должным образом частные собрания произведений изобразительного искусства рано или поздно занимают достойное место в музейных коллекциях.

Евгения Сергеева

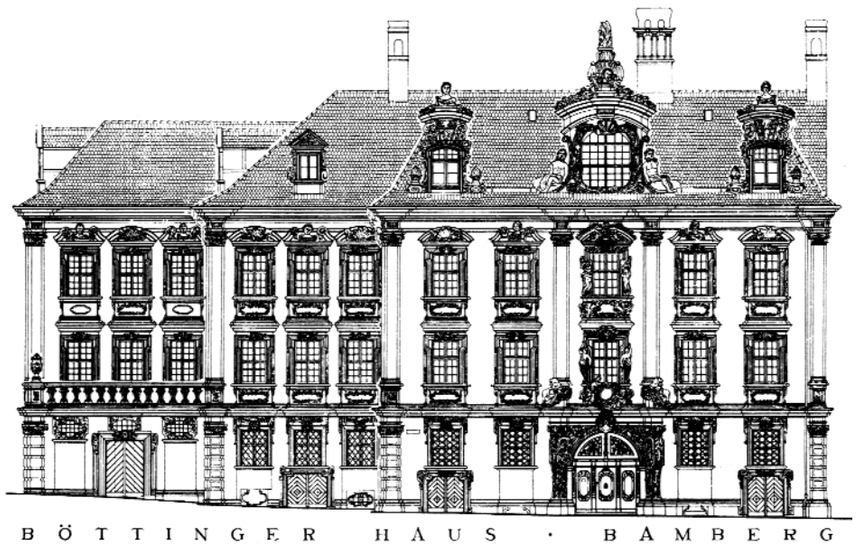
---

* Этот текст представляет собой доклад в рамках научной конференции «Сальвадор Дали и художественная культура XX века», посвященной 100-летию со дня рождения художника. (Российская Академия художеств, 22 декабря 2004 г.)

[1] Цит. по: Дали С. Дневник гения/ Пер. с фр. Л. Цывьяна. – Спб.: Азбука, 2004. с. 209-211.
[2] Цит. по: Дали С. Указ. соч.
[3] Экспонаты находятся там как бы на хранении, но ежегодно принимают участие в художественных выставках. Московской публике собрание Майера уже знакомо по выставкам, проводимым компанией Evro-Handels-GmbH: «Сальвадор Дали. Золотой век» (1 ноября 2002 г. – 2 февраля 2003 г., Государственный центральный музей современной истории России), «Франсиско Гойя. Терзания Души» (15 марта – 18 мая 2003 г., Музей археологии Москвы), «Марк Шагал. Библейские сюжеты» (23 января – 14 марта 2004 г., Государственный центральный музей современной истории России), «Поклонение Пикассо» (1 апреля – 13 июня 2004 г., Государственный центральный музей современной истории России).

Работы С. Дали из собрания Р. Майера участвовали в выставке (и вошли в состав ее каталога) «Сальвадор Дали. 1904 – 1989», проходившей в Государственном музее изящных искусств в Штутгарте (13 мая – 23 июля 1989 г.) и в Музее изящных искусств в Цюрихе (18 августа – 22 октября 1989 г.). Нынешний год, объявленный ЮНЕСКО годом Дали, также весьма широко отмечался в Германии. Работы С. Дали из собрания Р. Майера приняли участие в целом ряде выставок: в Шверине на севере Германии (2 июля – 31 августа 2004 г.), в Брухсале в Баварии (с 28 февраля до 30 мая 2004 г.) прошла выставка «Сальвадор Дали. Золотой век» (из собрания Р. Майера), в октябре прошла выставка в Галерее Миро в Праге.

Библиография:
1. Dali feiert seinen 100. Geburtstag in Bruchsal. Bauer sprach mit Lothar Maier und Helmut Schrey. // «Wochenblatt», 14.02.2004.
2. Histoire d'un grandlivre. Don Quichotte illustre par Dali. Paris, Joseph Foret, 1957.
3. Kuld M. In der Welt von Traum und Fantasie. Dali-Ausstellung im Schloss mit «brennenden» Giraffen eroffnet. // «Bruchsaler Rundschau», 01.03.2004.
4. Les Caprices de Goya de Dali. Galerie der Bayerischen Landesbank, Munchen (vom 13. August bis 17. Oktober 1999). Richard H. Mayer, Kunstgalerien Bottingerhaus, Bamberg, mit einem Texte von Dr. Kurt Ruppert, Bamberg. Ausstellungkatalog.
5. Meier E. Revolutionarer Grafiker. // «Bayerische Staatzeitung», Nr. 36, 2001.
6. Rezepte fur die Unsterblichkeit: Eine Ausstellung uber Dalis Buchillustrationen im Bruchsaler Schloss. // «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 18.03.2004.
7. Salvador Dali. 1904-1989. Staatsgalerie Stuttgart (13. Mai bis 23. Juli 1989). Kunsthaus Zurich (18 August bis 22 Oktober 1989). Einfuhrung und Katalog Karin v. Maur. Verlag Gerd Haije, 1989.
8. Salvador Dali. Das Goldene Zeitalter. Illustrationen 1930-1980. Richard H. Mayer, mit einem Vorwort von Kurt Ruppert. Tubingen, 1994.
9. Salvador Dali: Dante Alighieri, Die gottliche Komodie; Katalog erscheint zu der gleichnamigen Ausstellung, die vom 20. August bis 31. October 1999 im Kapitelhaus in bamberg stattfindet; Katalog zur Ausstellung der Erzdiozese Bamberg/hrsg. Von Luitgar Goller. Text: Kurt Ruppert. – Bamberg: St. Otto-Verlag, 1999 (Veroffentlichungen des Erzbischoflichen Ordinariats, Hauptabteilung Kunst und Kultur; Bd. 6).
10. Александров А. Сюрреализм в Москве. Книжная графика Сальвадора Дали в бывшем Музее революции. // «Независимая газета», от 28 ноября 2002 г.
11. Вессели И.Э. О распознавании и собирании гравюр: Пособие для любителей/ Пер. с нем. С.С. Шайкевича. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
12. Горячев А. Сальвадор Дали мечтал побывать в России. // «Новая газета», № 78, от 21 октября 2002 г.
13. Дали С. Дневник гения/ Пер. с фр. Л.Цывьяна. – Спб.: Азбука, 2004.
14. Дымковец А. Безумец до неприличия любил жизнь. // «Парламентская газета», от 28 ноября 2002 г.
15. Поляков В.В. Европейская тиражная графика: от Гойи до Пикассо. М., 2002.



S.Dali's book graphics in Richard Mayer's collection (Bamberg, Germany)

Richard Mayer's is now perhaps the most representative of the private collections of Salvador Dali's book graphics and illustrations. Known as Galerie Bottingerhaus, it occupies a private house, Bottingerhaus, in the city of Bamberg, Bavaria, in southern Germany. There are over 1,500 items of Dali's work in the gallery – practically all known graphic series by the great artist.

Mr Miro Smolak, director of Galerie Miro, is planning to open a Salvador Dali museum in Prague by 2007.

It is Richard Mayer's collection which, according to Smolak's idea, should form the main stock of the museum. His initiative has confirmed once again how important the collection is. It also reminds us that any large private collections of high standing will sooner or later take the place they deserve in one or other museum.

Yevgenia Sergeyeva

Наталия Пархоменко

новое имя на карте отечественного искусства

московский музей современного искусства

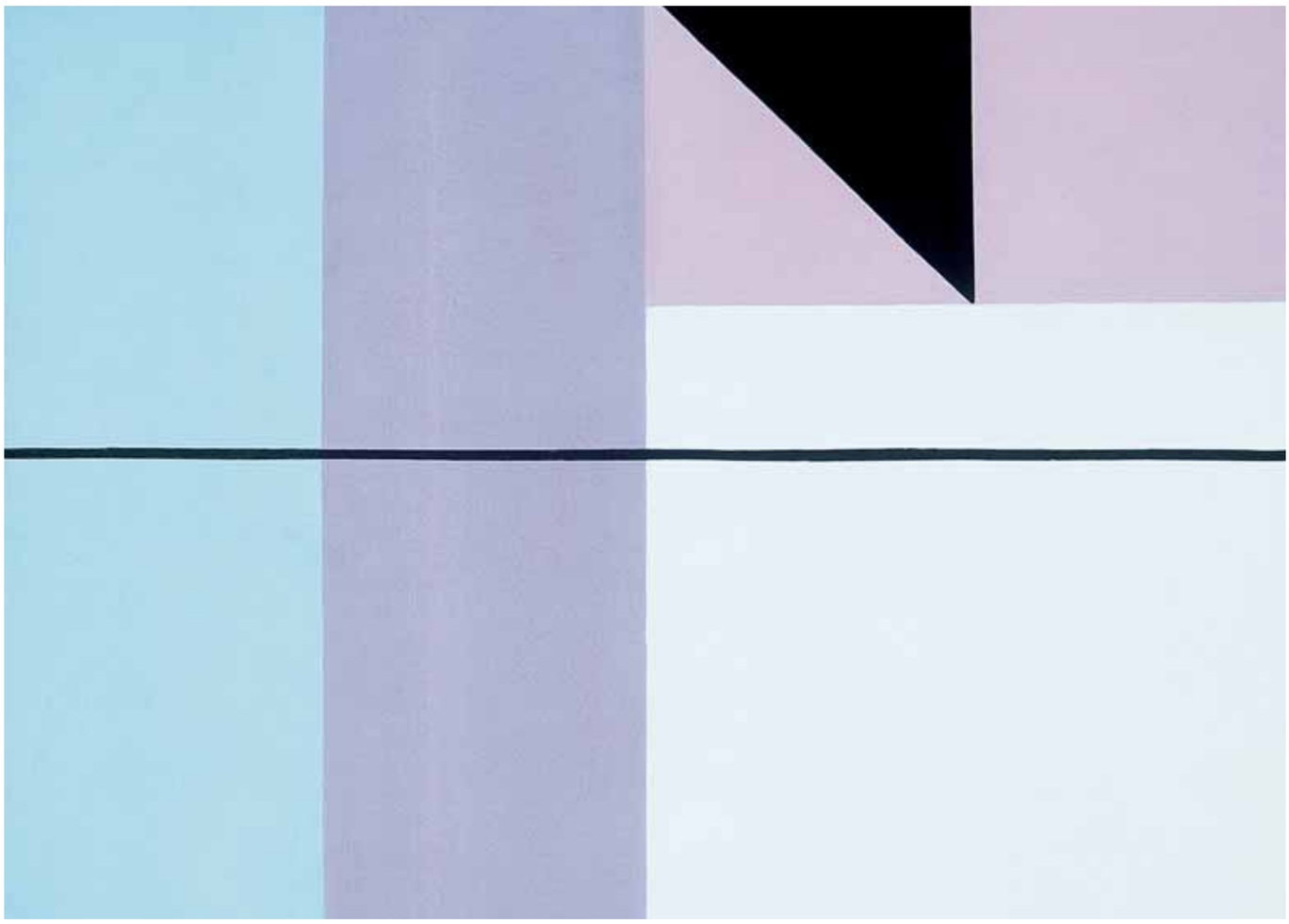
Наталия Пархоменко. Имя это ничего не говорит даже искусствоведам. Впрочем, фамилия что-то напоминает. Да, был Пархоменко, Алексей Иванович, замечательный художник, руководил в МОСХе секцией театра и кино.

«Ключ Вечности в скважине Мироздания» – так называется одна из живописных работ Наталии Алексеевны. Это название – одно из самых коротких, есть и гораздо длиннее. Но терминология, вербальный ряд – те же. «Вечность и ее жизнь» – название всех моих картин», – говорит Наташа.

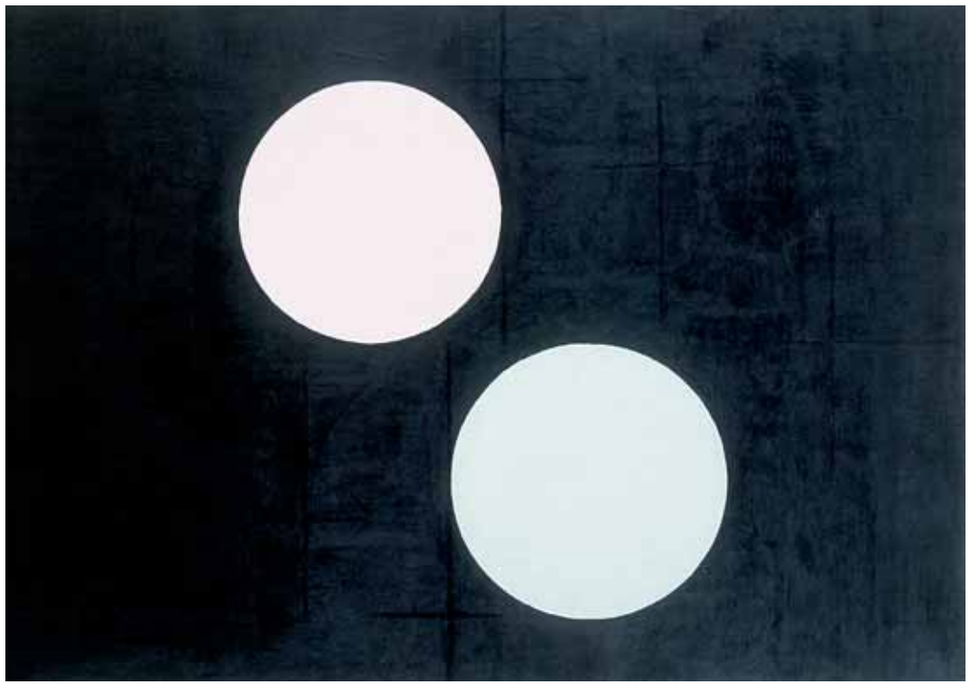
Наталия Пархоменко родилась... Впрочем, зачем точные даты? Наташа родилась и выросла в семье известного художника. Окончила художественное отделение ВГИКа, где учились также И. Вулох, И. Ворошилов, В. Воробьев. После института работала над художественными фильмами, в числе которых «Бег» и «Андрей Рублев». Писала фигуративные пейзажи и натюрморты. И вдруг в конце 60-х открыла в себе нечто новое. Сама Наташа считает, что большую роль в ее творчестве сыграла поездка в Бухару в 1973 году и знакомство с жившим там С.Н. Юреневым, который считал этот город «теменем Земли». Так или иначе, с конца 60-х Наталия Пархоменко начала создавать работы совершенно отвлеченные, как будто не связанные с реальностью. Или связанные с ДРУГОЙ реальностью?

Одна из первых картин этого нового периода творчества напоминает японский флаг. Розовый круг (Солнце?) на нежно-голубом фоне. Затем появились большие горизонтальные холсты – розово-голубые радиоэфирные волны. Потом – длительный медитативный «белый период». Позже – черные вещи. Тогда принципом Наталии Пархоменко было – никому не показывать работы. Такая антиэкспозиционная стратегия присуща, например, М. Шварцману. Но этот выдающийся художник использовал ее для создания мифа о себе и своем творчестве. Молчание Наташи Пархоменко было абсолютным. Она как бы ушла из жизни, растворилась в пространстве. На протяжении 30 лет Пархоменко работала «в стол». Лишь немногие могли ознакомиться с произведениями у нее дома. Среди этих избранных – Таир Салахов и Виктор Попков, художники совершенно другого толка, на которых вещи Пархоменко произвели огромное, шокирующее впечатление. Приходил и Георгий Дионисович Костаки. Даже что-то приобрел, подарил карандаши.

НАТАЛИЯ ПАРХОМЕНКО
Последние световые реакции Вселенной. Выход Вечности
1977
Холст, масло



Вечность и Ее Высшее Творение – Олицетворение Ее – Вселенная
2004
Холст, масло



«Совершенно новый мир открывается в работах Наташи» – так высказался Владимир Немухин. Очевидна буддистская направленность ее холстов. Молчание – главный их персонаж. С формальных позиций работы Наталии Пархоменко можно характеризовать как абстрактно-минималистические. Но это очень примитивная и поверхностная характеристика.

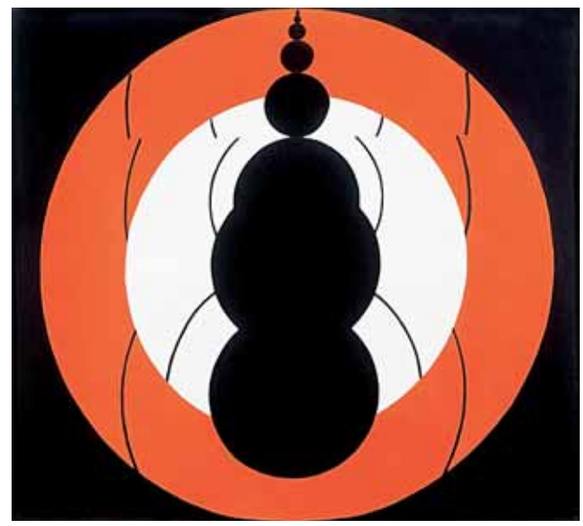
Наташа Пархоменко называет свою живопись научной, или биоимпульсной. В основе всех ее работ лежит концепция, с которой мы можем соглашаться или не соглашаться, принимать ее или не принимать, понимать (что нелегко) или отказываться от понимания. С моей точки зрения, совершенно неважно, верна ли эта концепция, важно то, что Наташа верна этой концепции.

В чем же она заключается? Здесь уместно привести цитату: «Постоянная Величина Мира, – Законченная Совершенная форма Мысли, что есть Окружность или Шар, в движении по Диагонали Мироздания от Большего к Меньшему, может представлять однажды сплошную Линию, без разрывов Пространства между Величинами, где вследствие этого, Микро Мир будет полностью уравновешивать Макро Мир, т.е. углы жизни будут равны Единице (1) или (0) нулю, а Средний Мир будет составлять Единицу (1) Измерения по Величине между Центрами Макро и Микро Миров, как 1:3 от Большего к Меньшему и Наоборот». Вот так! (Пунктуация и орфография – авторские.)

Раз уж мы коснулись авторских текстов, необходимо заметить: Наташа Пархоменко (как, впрочем, многие современные художники) помимо живописи занимается также вербальными экспериментами. Это и тексты, сопровождающие ее картины, и самостоятельные произведения, такие как, например, художественный трактат «Одуванчик», по своей философской направленности соответствующий ее работам.

Вот что Наташа говорит о сущности живописи: «КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ВОПРОСА. Живопись как форма Мысли, параллельна Миру и перпендикулярно направлена Материи Вечной, Прямой и Обратной зависимости, Сущности нашего Мироздания».

Эпиграфом к монографии, посвященной ее творчеству, Наташа взяла цитату из Флобера: «Чем дальше, тем искусство становится более научным, а наука – более художественной. Расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине». Венец ее научно-художественных изысканий – так называемый «Пархонат» – формула, значение которой, по-видимому, автор сопоставляет со значением знаменитой формулы Эйнштейна ($E=mc^2$):



Четвертое измерение
2004
Холст, масло

Natalia Parkhomenko:

a new name on the map of domestic art

(On her one-person exhibition at the Museum of Modern Art on Petrovka) Natalia Parkhomenko refers to her painting as scientific, or bio-impulsive. Every work of hers is based on a very austere principle. We may accept it or we may not accept it; we may understand it (which is not easy in fact) or we may give up trying to understand it. That is not the point. Nor is the point whether or not it is true (is there truth, after all?). The point is that the painter remains loyal to her principle. Now what is her principle all about? She herself has explained it pretty well: «The Permanent Magnitude of the World, the Completed Perfect form of Thought, which is a Circumference or a Globe, in motion along the Diagonal of the Cosmos from the Larger to the Smaller, may once take the form of a solid Line, without any disruptions in the Space between Magnitudes, where, as a consequence of this, the Microcosmos will fully balance the Macrocosmos, i.e. the angles of life will be equal to Unity (1) or (0) zero and the Mean Cosmos will be the Unity (1) of Measurement in Magnitude between the

$$PN = \frac{pt}{m} XXB$$

Свои живописные произведения Наталия Пархоменко классифицирует следующим образом: «Картины в прямоугольной форме Мысли Живописи» – это холсты, «Картины в объемной форме Мысли Живописи» – объекты, сделанные из клееного дерева, расписанные масляными красками, «Картины в объемной форме Мысли Живописи в плоскости» – вырезанные из оргалита, фигурные, записанные маслом плоскости.

С начала 80-х годов Наталия Пархоменко периодически совершает творческие поездки, своеобразные паломничества в Бурятию. Именно там, по ее мнению, находится один из Центров Мироздания. В начале 90-х – посещение Касимова, другого сакрального Места на Планете. Эти точки – главные в судьбе и творчестве художника. Но есть и другие. Место, его метафизическая сущность – важная тема в творчестве Пархоменко. Квадриптих «Гурзуф», существующий в двух вариантах, – геометрическое преобразование, художественное преломление географических и эмоциональных стереотипов. Кто только не писал Гурзуф, Аю-Даг, Адалары!.. Но работы Наташи дают совершенно новое представление об этом месте на планете и во Вселенной. Быть может, именно они и раскрывают его истинную сущность. То же можно сказать о голубоватых, волнистых пейзажах Косова.

«Живопись – это Наука, как и Само Мироздание, – оригинальнейшая Живопись Вечности (Материи)».

Анализируя творчество любого художника, мы неизбежно приходим к вопросу: а что есть художественное творчество вообще? Насколько художник соответствует тем задачам, которые составляют сущность живописи? Очевидно, что цель художественного творчества – не рисование картинок, не отображение реальности, тем более не создание социальных аллюзий. Наверное, главное – попытка понять, постичь, сформулировать некие законы мироустройства. Попытка решить основной вопрос, стоящий перед каждым из нас, – в чем смысл этой жизни. То есть главное в искусстве – это напоминание о бренности жизни, о смерти в масштабе бесконечности Вселенной и мироздания.

«Нуль (0), как Объективная Реальность – есть Начало, предел жизни во Времени – Перигей жизни Нашего Мироздания – под углом жизни от большего к меньшему, по Диагонали Мироздания, как Относительный Покой Вечности».

Работы Наташи Пархоменко сводят органическую жизнь к нулю. Они настойчиво напоминают нам о мимолетности и незначительности этой жизни, о бессмысленности какой бы то ни было деятельности, о том, что мир существует по законам, не зависящим от нашей воли. Мир вращается по спирали, как огромный черный маховик на одном из больших холстов художника. Торжество этой космической механики, взаимодействие сфер и окружностей происходит вне нас. Отсюда холодность и отстраненность ее холстов. Здесь нет места органическим песчинкам. Все творчество Пархоменко – отвлеченный пейзаж за спиной Моны Лизы, бесконечное снежное пространство Брейгеля, пустой космос Малевича. Космическим холодом веет от ее картин.

Наташа Пархоменко оставила Москву, в которой родилась, выросла и прожила всю жизнь. Теперь она живет в бурятской степи.

Творчество Наталии Алексеевны Пархоменко абсолютно самостоятельно. Система, которую она создала, совершенна внутри себя. Итог творчества – сотни произведений, среди которых графика, живопись, объекты, альбомы... Работы Наташи абсолютно чисты в буквальном и фигуральном значении, в них нет никакой фальши, желания нравиться зрителю, они ни на что не претендуют, кроме попытки познания сущности мироздания.

Михаил Алшибая

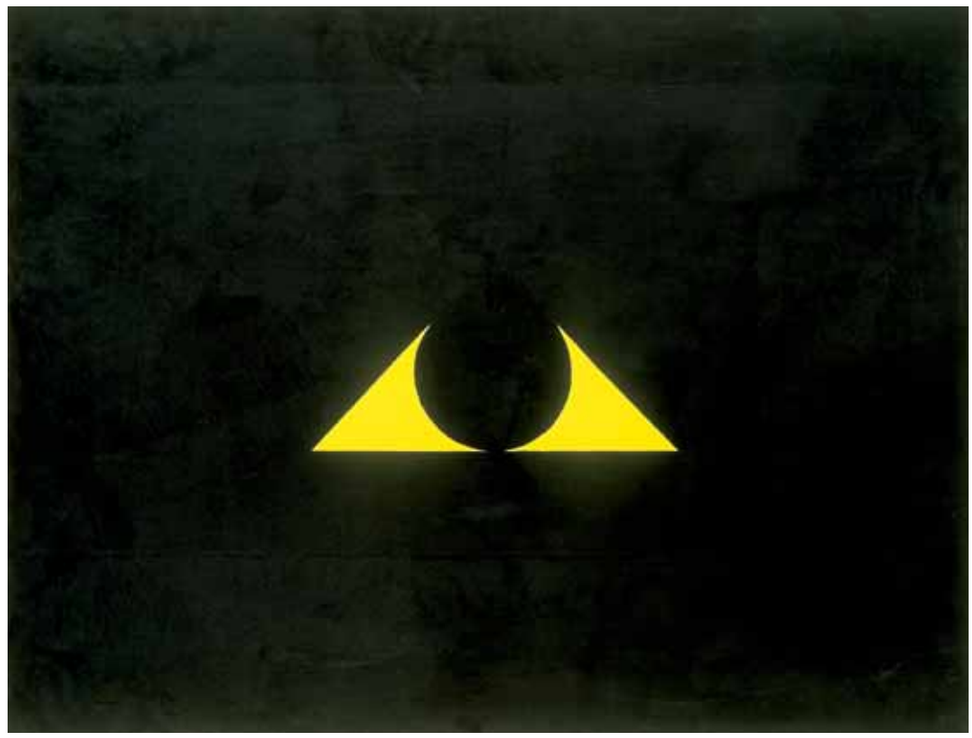
Centres of the Macrocosmos and the Microcosmos as 1:3 of the Larger to the Smaller and Vice Versa.»

Her oeuvre as a whole appears like the detached landscape behind the back of Mona Lisa, or the endless snow-filled expanse of Bruegel, or the empty cosmos of Malevich.

Her paintings give a feeling of cosmic cold. They have neither deceit nor ambition to please. They claim nothing more than an attempt to know the essence of the Cosmos.

Mikhail Alshibaya

Рождение Вечностью Мироздания
1974
Холст, масло



«триалог»

Александр Ситников
Ольга Булгакова
Наталья Ситникова

«Триалог» – под таким названием в середине декабря в ММСИ прошла выставка трех московских художников – Александра Ситникова, Ольги Булгаковой и Натальи Ситниковой. Несмотря на то что все трое – члены одной семьи, каждый из них – самостоятельная, творческая личность, имеющая свой взгляд на мир, свой подход к трактовке живописных образов, свою сильную, эмоционально наполненную систему координат.

Ольга Булгакова и Александр Ситников относятся к поколению художников семидесятых. Их живопись называли метафоричной, иносказательной, театрализованной. Они обращались к театру в поисках закодированного, сложного языка – превращений, подмен, метаморфоз – в желании сказать больше, чем видно при поверхностном рассмотрении картины. Лишь постепенно, шаг за шагом они позволяли зрителю приоткрывать завесу таинства, символа, живописной загадки.

Цитатность, отход от жанровой и стилевой иерархии, смешение задач, идей, эпох – это искусство как будто и не стремилось быть понятым.

«Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», – писал Сергей Аверинцев.

Поэтому игра со зрителем, с собой, с живописными формами выходит на первый план.

НАТАЛЬЯ СИТНИКОВА
Композиция
2004
Холст, масло

АЛЕКСАНДР СИТНИКОВ

Слово

2005

Холст, масло

Романтический этюд

2004

Холст, масло

Длится бесконечное действо, переходящее из работы в работу, рождающее тайну художественной иллюзии.
Но в последние годы живопись и мировоззрение художников изменились и стали ближе к традиции абстрактного искусства начала XX века.

«Несколько лет назад я делал картины предметные, не совсем реалистичные, но предметные», – говорит Александр Ситников. Но сейчас интерес художника обращен к абстрактной живописи, так как в ней он может позволить себе «движение вглубь, вширь и куда угодно» и раскрыть новые грани своего творчества.

Его яркие, наполненные движением, пульсацией, колористически насыщенные работы ориентированы скорее на интуитивное начало, нежели на рационально-логическое видение мира. Активный голубой, желтый, красный, ядовитый зеленый становятся определяющими цветами в работах Ситникова. Иногда впрыски золотого придают работам особую космическую энергетику. Все – мазки, линии, пятна, вкрапления – ярко, эмоционально и органично закручивается в неистовый живописный танец. Этот танец порой отдаленно напоминает поздние работы Василия Кандинского («Движение», 1935).

Ольга Булгакова серию «Архаизмы» посвящает времени как началу в его мистическом, всеобъемлющем значении, как историческому символу, заключающему в себе культурные, религиозные традиции и всю историю человечества. За мнимой простотой изложения кроется сложная, внутренняя работа автора. «Раньше мне хотелось усложнять работу и максимум концентрировать все то, что я знаю, в одной работе постараться сказать максимально много. Теперь пришло ощущение, что можно чувствовать и знать много, а сказать об этом предельно просто. Отказаться от всего и идти к простоте – вот что является для меня сейчас приоритетным. Для моего творчества это новшество, и оно связано с ломкой».

Метаморфозы в творчестве художницы начались с изменения стиля ее работ, потом она перешла к экспериментам с формой, и наконец уже к цвету. Он остался менее измененной субстанцией, разве что усмиренной.

Белый цвет, казалось бы, нейтральный, у Ольги Булгаковой необычайно пластически выразителен. Он осязаемый настолько, что кажется монолитным и тяжеловесным, а порой прозрачный, пропускает через себя воздух, состоящий из предощущения других тонов.

Или же любимый красный цвет, кардинально расставляющий акценты. Красные круги становятся мистическими формулами древности, наполненными жизненной энергетикой, но одновременно герметичными и затягивающими внутрь себя. Плотный красный, иногда с прожилками и вкраплениями желтого, растворяет поле холста, преобразуя его в символ.

Цикл «Архаизмы», раскладывающийся и читающийся по горизонтали, напоминает египетскую «Книгу мертвых», где каждая картина – страница и своеобразная ступень в таинственное царство всемогущего Анубиса.

Наталья Ситникова окончила Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. Она первая в истории института защитила диплом абстрактной композицией, причем на «отлично».

Еще с детства Наталье было близко и нравилось абстрактное искусство.

«В какой-то момент я поняла, что законы для живописи одни и те же, а уже какую форму она приобретает, реализма или абстракции, это уже детали». По мнению художника, язык реалистической живописи не всегда может вместить в себя в полной мере другие вневременные понятия, драматургию и символику цвета, разработанную в философских, религиозных системах. Цвет для художника – один из основополагающих факторов. Он экспрессивен, ярок, многогранен и активен, он словно кричит вам, на вас, для вас с поля холста. Свое отношение к цвету Наталья выражает так:

«Что может быть красивее огромного черного пятна?
В нем вся первобытная мощь, философия и гармония.
Мне нравится Нервное Желтое и Дикое Красное и Белое Белое –
в них смысл и чувственность».

Ее любимые цвета – цвета жизни, энергии, изобилия. Это активный, взрывной красный; слепящее-пронзительный желтый; бесконечный, как бездна, черный; философский зеленый. Энергия, дерзость, чувственность сближают живописную манеру Ситниковой с испанской традицией. И закономерно, что любимыми мастерами для нее стали Миро, Эль Греко, Пикассо.

Для художника важен не только цвет, но и ритм, его музыкальное звучание. Для Натальи Ситниковой необходимы эмоционально-чувственный настрой, состояние диалога с холстом и одновременно со зрителем. Художника она понимает как посредника между картиной и зрителем, холст – это прорыв в зрительское пространство. Зритель, в свою очередь, входит в пространство художника и обогащается его энергетикой. Происходит энергетический взаимообмен, сотворчество.

Наталья Ситникова, так же как и ее родители, любит работать сериями. Это помогает развитию и полному раскрытию пластической и философской темы, шаг за шагом, холст за холстом. На выставке она представила несколько серий – «Белые стихи», «Большой взрыв» и отдельные работы.

Задача выставки «Триалог», по словам Александра Ситникова, заключалась, в том, чтобы показать, что они по-прежнему верны принципам классического искусства, классической живописи. «Наташа училась в тех же заведениях, что и мы, так что мы с Олей первые прошли опыт системы академического образования. Мы знали все плюсы и минусы этого образования, и поэтому внутри нашей семьи не позволяли себе диктата».

В классических художественных заведениях сейчас все чаще задаются вопросом, сохранять или нет традиционное академическое обучение. Существует мнение, что оно уже устарело и не оправдывает себя, а художников надо учить по новым технологиям и применять новые критерии. Но пока ведутся споры, дебаты на эту тему, классическое образование все еще остается самым профессиональным и сильным. Оно оказалось залогом творческой свободы и для Александра Ситникова, и для Ольги Булгаковой, основой их художнического взрастания.

Екатерина Никитина

«Trialogue»

Alexander Sitnikov, Olga Bulgakova and Natalia Sitnikova

«Trialogue» is the name under which three Moscow painters, Alexander Sitnikov, Olga Bulgakova and Natalia Sitnikova, exhibited at the Moscow Museum of Modern Art in the middle of last December.

Being of the same family as they are, each of the painters is an individuality, with their own outlook, their own approach to paining images and their own strong emotional frame of reference.

The question still often mooted at established art schools is whether or not traditional academic training should be preserved. Some believe that the obsolete ways of training don't work and that new methods and new principles will do the job better. While debates and doubts go on, classical training remain the most effective and professional. It is in particular so for Alexander Sitnikov and for Olga Bulgakova, helping them create freely and advance steadily.

Ekaterina Nikitina

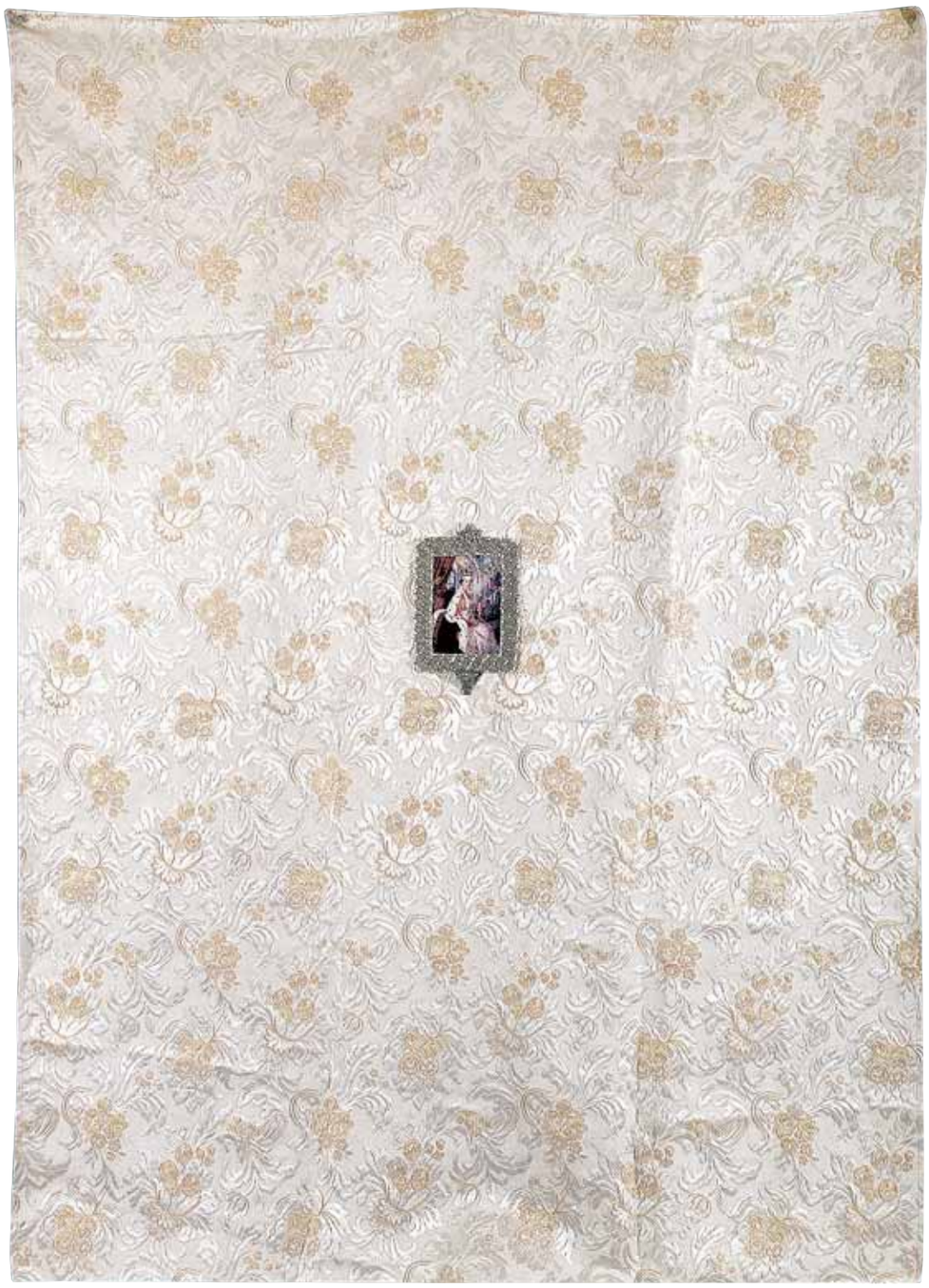
ОЛЬГА БУЛГАКОВА
Псалом 2
2004
Холст, масло

Тимур Новиков – гуру неоакадемизма

a guru of neo-academism

Тимур Новиков вошел в историю искусства как художник-авангардист, на пике своей творческой карьеры обратившийся к традиционному искусству. По искреннему признанию художника, его угнетало отсутствие красоты в современном искусстве. Однако неоднократные призывы Новикова за возвращение красоты в искусство все больше расценивались как очередной постмодернистский трюк художника-авангардиста. Но не только личный мотив побудил его к переименованию в 1989 году Новой Академии Всяческих Искусств в Новую Академию Изящных Искусств. Была и иная причина: знакомство с 1987 года воочию с современным искусством Запада, где постмодернизм к тому времени достиг апогея. Это и позволило осознать факт: превзойти зарубежных художников не представляется возможным. Тогда и назрела необходимость выработать аутентичное для российского искусства направление. Классика представлялась единственным средством в достижении поставленной цели.

Timur Novikov has gone down in history as an avant-garde artist, even though he turned to traditional art when he was in the height of his career. He once confessed that he had always felt miserable to see lack of beauty in modern art. But his incessant appeals to return to beauty in art were increasingly judged as another



ТИМУР НОВИКОВ
Королева Елизавета
1994
Смешанная техника
АРТ-КИОСК.
БРЮССЕЛЬ

Царь-Солнце
1992
Парча, гобелен
ГРМ

В 1990 году Тимур Новиков создает произведение, открывающее новый этап в его творческой карьере – «Аполлон, попирающий черный квадрат». Аполлон – светоносный покровитель искусства, с одной стороны, и икона модернизма – «Черный квадрат» Казимира Малевича, с другой, – два образа, символично объединенные в произведении Новикова. Это отражение не просто его личных пристрастий в истории искусства, но и проекция основных вех его становления как художника. Недаром в телевизионном интервью, озаглавленном «Мое раскаяние Малевича», Новиков признается, что «процесс гуманизации был начат самим Малевичем, после супрематизма создавшим свои знаменитые «Красные конницы» и другие картины, когда внутрь его абстрактных произведений обратно вернулась жизнь. Я же только шел по его пути».

Неоакадемизм в художественной критике часто именуют как «проект» Тимура Новикова, тем самым умаляя главную идею, вложенную в данное движение, зародившееся в Петербурге в начале 1990-х годов. Термин «проект» по отношению к целому движению, в котором задействованы несколько десятков художников, подразумевает краткую по времени продолжительность, а также в самом начале его ориентированность на завершение. Но неоакадемизм существует и расцветает уже более десяти лет. Никто не называет супрематизм Малевича его проектом, хотя, по сути, в чем его отличие от неоакадемима Тимура Новикова?

В творчестве Новикова неоакадемизм пропущен через призму традиционного декоративно-прикладного искусства. В своих панно из бархата, парчи, шелка, атласа он по центру, преследуя соблюдение центровой композиции, размещал изображения, неизменно несущее в себе прекрасный, полный позитивных ассоциаций образ, будь-то Венера, Святой Себастьян, Лоэнгрин или Оскар Уайльд. Дополнительно он декорировал панно сверкающими каменьями, вышивкой золотой и серебряной нитями, пайетками и бисером. Для усиления эффекта роскоши, Новиков использует мечи («Меч»), железные рамки (триптих «Гобелены»), медальоны («Оскар Уайльд»), вуаль («Нарцисс»), потаенные карманы («Культ»). Фантасмагорическое воображение художника получало широкое поле для претворения самых сказочных и диковинных представлений о прекрасном. Спектр избираемых образов велик: античные боги, герои древнегреческих мифов, католические и православные святые, литературно-театральные персонажи, средневековые рыцари, монархи, среди которых особым почтением со стороны художника пользовался Людвиг II Баварский и, конечно, Оскар Уайльд, которому посвящены около двух десятков полотен.

Иммануил Кант считал, что искусство должно провоцировать зрителя на «бескорыстное любование», и высшей формой искусства признавал орнамент, который уже по своей сути дарит великое отдохновение, не требующее мыслить. Декоративные панно Тимура Новикова исполняют именно эту функцию. Сам художник полагал, что его искусство можно охарактеризовать как «прикроватное», дарующее отдых от

Аполлон, попирающий черный квадрат
1991
Смешанная техника
ГРМ

Восход
1990
Ткань, акрил

post-modernist trick of an avant-garde artist. Still, when he made up him mind to re-name in 1989 the New Academy of Various Arts into the New Academy of Fine Arts, the decision, besides his personal motivation, came when in 1987 he happened to see for himself what modern art looked like in the West where post-modernism had reached its apogee by the time. He realized then that Western master could not be surpassed and that a movement authentic to Russian art would be the right thing to do. Nothing would do it better than classic art.

In 1990 Timur Novikov produced a work that marked a new turn in his career. It was «Apollo Overriding the Black Square».

Viewed chronologically, Novikov's way as an artist is straightforward and logical enough: his fearless riotous youth led to his involvement with the «New Artists» group, the following development his aesthetic preference resulted in his neo-academism. His illness contributed to making his work something of a myth and, on the other hand, prompted him to look for new ways in art and start debates about the fate of art in general. His mighty spirit of an artist concentrated in his works and he became a legend in his lifetime. Others called him «guru» and came to bow to him in respect. It might have looked like a piece of theatre if it had been addressed to someone else.

Timur Novikov was an artist by his own merits, who dedicated himself to art completely. He lived for the sake of art and could not live without art.

Maria Novikova

Железная Маска. Серия «Гобелены»
1992
Смешанная техника

Черный принц
1993
Смешанная техника
ГТГ

Из серии
« В стране литературных героев»
1994
Смешанная техника

современного мира, столь напряженного и активного. Как любое произведение декоративно-прикладного искусства, они не таят глубинных смыслов, заставляющих человеческий мозг производить аналитические мыслительные операции, они даруют глазам радость.

Неоакадемизм Тимура Новикова можно подразделить на два периода. Произведения до 1997-го – роскошные, блистательные и сверкающие. После 1997 года более сдержанные по форме и более серьезные, по сюжетам – образы Мадонны, православных Святых, русских царских особ…

Название серий указывают на источник вдохновения автора – «Утраченные идеалы счастливого детства», «В стране литературных героев». Он рефлексирует по поводу популярной в пору его юности радиопередачи, размышляет о судьбе великого эстета, чья философия искусства так близка ему, – «Приключения Оскара Уайльда».

С конца 1980-х годов Новиков неоднократно интерпретировал образ Солнца. Различные вариации под названием «Восход», позже в неоакадемический период претворяются в декоративное панно «Царь-Солнце», ныне хранящееся в коллекции Государственного Русского музея. Образ Солнца был близок Тимуру Новикову, сам он обладал неисчерпаемым запасом энергии. Быть в центре художественного сообщества было необходимым условием его творческого и жизненного мироощущения. Он устраивал праздники неоакадемизма, вовлекал в них множество участников, публиковал книги, посвященные теории и истории искусства, организовывал выставки в Музее Новой Академии, различных музеях и галереях России и зарубежья. Вектор всех его действий был направлен в сторону приумножения красоты в искусстве.

Искусство Новикова, в его хронологической последовательности, отражает путь художника: бунтарская молодость, не знавшая страхов, деятельность группы «Новые художники»; формирование эстетических предпочтений, неоакадемизм. Его болезнь способствовала мифологизации творчества, а она, в свою очередь, сподвигла его на теоретические изыскания, идеологические дебаты о судьбе искусства. Все его произведения концентрировали могучий дух художника, при жизни ставшего легендой. Его именовали «гуру», к нему ходили на поклон. Все это можно было бы счесть театрализацией, если бы речь шла о комнибудь другом, но Тимур Новиков был поистине художником, целиком без остатка посвятившим себя искусству, ради которого он жил и без которого не смог бы жить.

Мария Новикова

1. Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003. с. 120

1 московская биеннале современного искусства

1 moscow biennale of contemporary art

28.01.2005 – 28.02.2005

Пресс-конференция Московской биеннале современного искусства 26 января 2005 года

Организаторы:

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

выставочный центр «РОСИЗО»

Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ

Первая Московская биеннале инициирована Министерством культуры Российской Федерации. Для реализации проекта создан Организационный комитет под председательством М. Е. Швыдкого, руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии.

Партнеры по организации биеннале:

Государственная Третьяковская галерея

Государственный Исторический музей

Государственный Музей изобразительных искусств им. Пушкина

Государственный Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Государственный центр современного искусства

Московский Музей современного искусства

Центральный дом художника

Институт современного искусства

Мультимедийный комплекс актуальных искусств

Музейный центр РГГУ

Пансионат «Клязминское водохранилище»

Московский метрополитен

Комиссар Евгений Зяблов – генеральный директор Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО».

Кураторы:
Иосиф Бакштейн, куратор-координатор (Россия) – заместитель генерального директора ГМВЦ «РОСИЗО», директор Института проблем современного искусства (Москва), 1999 – куратор Российского павильона на 48-й Венецианской биеннале, 2002 – куратор российской экспозиции на 25-й Биеннале в Сан-Паулу.

Даниель Бирнбаум (Швеция/Германия)– ректор Высшей художественной школы «Штедель» (Франкфурт-на-Майне, ФРГ), 2001 – член Международного совета Триеннале в Йокогаме, 2002 – член Международного совета Фонда «Манифесты», 2003 – сокуратор Итальянского павильона 50-й Венецианской биеннале.

Ярослава Бубнова (Болгария), с 2002 – член Международного совета Фонда «Манифесты», сокуратор «Манифесты 4» (Франкфурт-на-Майне, ФРГ), куратор Болгарского участия в 49-й Венецианской биеннале.

Николя Буррио (Франция)– директор Palais de Tokyo (Париж), создатель и редактор журнала Documents, 1990 – куратор проекта Unmoving short movies на Венецианской биеннале, 1993 – куратор павильона Aperto на 45-й Венецианской биеннале.

Роза Мартинес (Испания), 1996 – сокуратор «Манифесты 1» (Роттердам), 1997 – художественный руководитель 5-й Биеннале в Стамбуле, 2003 – куратор Испанского павильона на 50-й Венецианской биеннале.

Ханс-Ульрих Обрист (Швейцария/Франция)– куратор Музея современного искусства города Парижа, куратор «Манифесты 1», 2003 – член кураторской группы 50-й Венецианской биеннале.

Открытие Московской биеннале современного искусства в Музее Ленина. 28 января 2005 года

статистика биеннале

В биеннале приняли участие более 400 художников.
В основной программе участвовали 41 художник из 22 стран мира
Кроме основной, прошло более 70 выставок.
Площадки сновного проекта посетило за месяц около 40 тысяч человек.
Выставки, проводившиеся в рамках биеннале, посетило более 200 тысяч человек.

На официальном открытии биеннале присутствовало более 3 000 художников и кураторов, арткритиков и коллекционеров, сотрудников музеев и галерей, представителей общественных институций, занимающихся современным искусством в России и за рубежом.
В пресс-центре биеннале получили аккредитацию 319 журналистов.
К окончанию биеннале вышло боллее 400 публикаций.

о биеннале: Зураб Церетели

Первый раз в Москве прошла международная биеннале. Я был рад, что такое событие состоялось. Это большая победа. Мне понравился общий настрой всех выставочных, клубных мероприятий.

Я лично и вся Академия приветствуем это начинание. Должен сказать, что, когда Президиум обсуждал это событие, все члены Президиума, все сотрудники Академии одобрили идею награждения организаторов биеннале медалями Академии. Награжденные были удивлены таким шагом Академии. Они не ожидали, что Академия может оценить и поддерживать новаторские течения в искусстве. Сегодня Российская Академия открыта новой эпохе, новым талантам. Замечательно, что такой смотр современного искусства будет проходить в Москве каждые два года.

Зураб Церетели вручает Золотую медаль РАХ Михаилу Швыдкому

Zurab Tsereteli

It is the first time an international biennial took place in Moscow. I am glad it has happened. It has proved a triumph. I liked the general mood of all exhibitions and club arrangements.

I personally and the Academy welcome the new venture. I must say that when the Presidium discussed it all members of the Presidium and all fellows of the Academy okayed the motion that all organizers of the biennial should be awarded Academy medals. Those awarded were surprised. They hadn't expected that the Academy might appreciate and support their innovative movement. The Academy is now open to new trends and new talents. It will be a real treat to see it happen in Moscow every two years.

Михаил Швыдкой

ДИ: *Государство активно поддерживает проведение Московской биеннале. В чем вы видите важность этого мероприятия?*

– Во-первых, государству важно, что мы помогаем реализовать творческие устремления художников, независимо от их убеждений. Мы поддерживаем проект, поддерживаем таланты. У государства не должно быть эстетических предпочтений, для нас важно, что современное искусство, нравится оно нам или нет, существует сегодня в России, и оно должно стать важной частью в общественной жизни страны, оно должно привлекать публику, и налогоплательщики должны решить, хотят они его поддерживать или нет. Открытие биеннале показало, что этот сегмент поддерживают множество интересных, образованных людей.

Второе, поддержка государства – возможность сделать это искусство не враждебным самому себе. Когда художники сидят по подвалам и злятся, никакого искусства не происходит, поэтому мы дали им центральные площадки страны. А дальше произойдет естественный отбор: талантливый останется, неталантливый уйдет. Здесь также много бездарностей, как и на любой выставке реалистического искусства. Здесь также много конъюнктуры. Но только очень талантливые останутся, а конъюнктурные потом исчезнут. Вот и вся позиция. Я считаю, что организация таких выставок – это элемент демократической жизни. На открытие пришло много молодежи, интеллектуальной интеллигенции, которая вообще никуда не ходит, это – та часть общества, которая тоже должна жить социальной жизнью. Это часть социального проекта для меня как для чиновника.

ДИ: *Что лично вы ждете от биеннале?*

– Я хотел бы, чтобы эта биеннале привлекла художников и кураторов из разных стран. Многие здесь впервые. И они поняли, что Москва – это город живого искусства и живой жизни. Такого рода мероприятия в тысячу раз лучше говорят о том, что Россия – демократическая страна, чем любые пропагандистские статьи.

Mikhail Shvydkoi

DI: The government appears very active in sponsoring the Moscow biennial. Why do you think the event is so important for it?

– First of all, the government considers it important to have us help all artists assert themselves irrespective of their convictions. We are supporting the project because we support talents. The government shouldn't display any aesthetic preferences. It is important that contemporary art, whether we like it or not, should develop in Russian today and should do so as an effective component to the country's social life.

DI: What effects of the biennial do you personally expect to see?

– I would like to see the biennial attract artists and curators from different countries. Many have come here for the first time. They have discovered for themselves that Moscow is a city of burgeoning art and burgeoning life. Events like this one will make them see that Russian is really a democratic country a thousand times more clearly than any propaganda-filled media pronouncements.

медали академии художеств

the russian Academy's medals

8 февраля в Российской Академии художеств (Пречистенка, 21) состоялась церемония награждения устроителей и участников Первой Московской биеннале современного искусства.

Председателя оргкомитета биеналле М.Е.Швыдкого, его коллег по оргкомитету и Федеральному агентству по культуре и кинематографии М.Б.Кобахидзе, А.С.Заволокина.
Комиссара Первой Московской биеннале современного искусства, генерального директор государственного музейно-выставочного центра «Росизо» Е.М. Зяблова.
Куратора-координатора Первой Московской Биеннале современного искусства, зам. генерального директора ГМВЦ «Россизо» И.М. Бакштейна.
Координатора проекта Первой Московской биеннале современного искусства М.Ю. Поповой.
Директора Мультимедийного комплекса актуальных искусств О.Л. Свибловой.
Владельца и куратора «Xl» галереи Е.Ю. Селиной.
Куратора проекта «Гендерные волнения» Л.М. Бредихиной.
Спонсоров биеннале: Н.П. Саворетти, Клэр Саворетти.
Куратора проекта «Фактор зимы или снегурочки не умирают» («АртКлязма») О.Б. Лопуховой.
Куратора-координатора проектов на Ермолаевском, генерального директора агентства «Photofactory» Е.А. Барер.
Куратора выставки «Сообщники» в ГТГ, зав. Отделом новейших течений ГТГ А.В. Ерофеева.
Художников-участников проекта «Starz»: О.Б. Кулика, Владислав Мамышев-Монро, В.Е. Дубосарского, А.В. Виноградова, художников группы АЕС+Ф (Т.А. Арзамасова, Л.Г. Евзович, Е.А. Святский, В.В. Фридкес).
Зарубежных кураторов Первой Московской биеннале современного искусства: Даниеля Бирнбаума (Швеция/Германия), Ярославы Бубновой (Болгария), Николя Буррио (Франция), Розы Мартинес (Испания), Ханса-Ульриха Обриста (Швейцария/Франция).
Зарубежных кураторов представлял Иосиф Бакштейн.

On February the 8th, a ceremony was held in the building of the Russian Academy (No.21 Prechistinka) at which the organizers and participants of the First Moscow Biennial of Contemporary Art were awarded the Academy's medals.

предыстория московской биеннале

В подготовке Московской биеннале важную роль сыграл международный симпозиум «Большой проект для России. Проблемы и перспективы», состоявшийся 30–31 января 2003 года в Центральном доме художника и инициированный ФГУ ГМВЦ «РОСИЗО». Симпозиум стал первым этапом в реализации проекта и определении его параметров.

Участие в симпозиуме приняли кураторы главнейших периодических международных выставочных проектов:

Франческо Бонами, куратор 50-ой Венецианской биеннале, 2003 г.;

Рене Блок, директор музея «Фридерицианум» в Касселе, куратор Биеннале в Стамбуле, 1995 г.;

Харальд Зееман, художественный директор «Документы 5», 48-ой и 49-ой Венецианской биеннале;

Ханс-Ульрих Обрист, куратор Музея современного искусства города Парижа, куратор «Манифесты 1»;

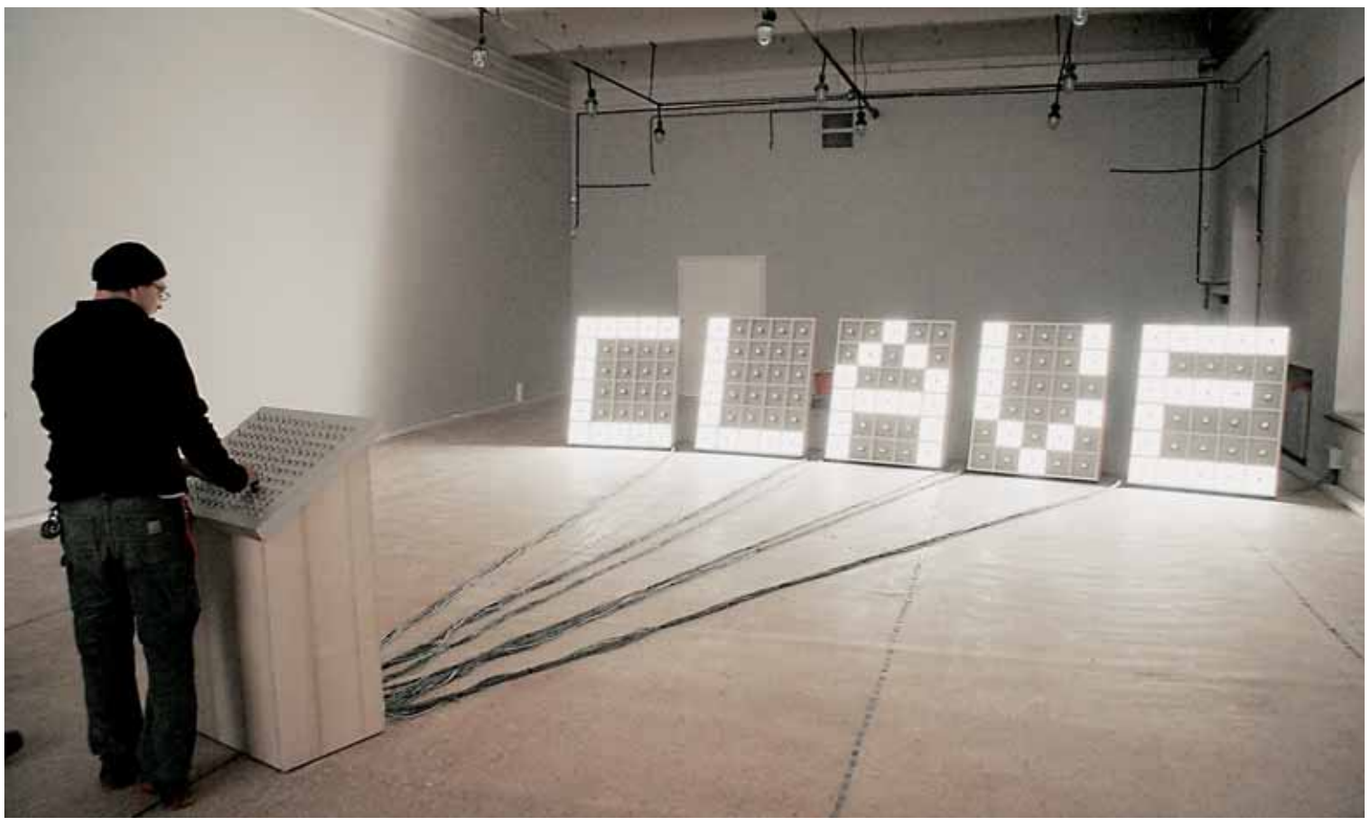
Роберт Сторр, куратор Музея современного искусства в Нью-Йорке; Джермано Челант, куратор Музея Гуггенхейма (Нью-Йорк), куратор 47-ой Венецианской биеннале (1997).

Представительность московской конференции свидетельствовала о том, что международная общественность поддержала российскую инициативу.

Участники симпозиума фактически образовали Консультационный совет Московской биеннале, а идеи и предложения, высказанные в ходе симпозиума, нашли отражение в концепции биеннале. К биеннале издана книга «Большой проект для России. Материалы конференции» (Совместное издание «ХЖ» и Зверевского центра современного искусства). Презентация книги прошла 05.02. 2005 в Зверевском центре современного искусства в рамках программы выставки HOPE-STOPE!

На презентации материалов конференции, которую поводил один из ее инициаторов, Виктор Мизиано, обсуждалось совпадение мнений, высказанных на конференции западными и российскими профессионалами. Западные кураторы высказывали мнение о возможном пути московской биеннале между исторической идентичностью такого рода институций и новой актуальной дефиницией. Участники симпозиума с российской стороны так же считали, что вряд ли целесообразно воспроизводить в Москве уже устоявшиеся модели Большого проекта, полагая, что необходимо выработать модель действительно актуальную, не имеющую прямых аналогов, способную занять свое особое место в панораме мировой художественной жизни.

МЕЛИК ОГАНЬЯН
Замедленное движение, от Slave к Valse
2003
Смешанная техника
ФРАНЦИЯ



«диалектика надежды»

the main project «dialectics of hope»

The Moscow Biennial, as its six curators had envisaged, should not have become just another show. All thЉe more so because it was the first biennial here, and «for a first biennial it is important to be actual and novel,» as Hans Ulrich Obrist and Daniel Birnbaum once noted in an interview. New names are always expected to bring novelty. The Moscow Biennial was indeed expected to usher in a new generation which will shape the look of the art to come.

It is as yet hard to say whether the curators were right or wrong in earmarking the artists whose work will shape the art of the next few decades.

Their main preoccupation seems to have been to try to make out the trends which would probably turn out to be viable and fertile enough for being projected into at least a few next decades, rather than being essentially novel for the time being (considering that contemporary art has already gained a tradition of its own and some momentum in the country).

Some possible, maybe tentative, trends of art development seem to be standing out. Perhaps the most obvious is that contemporary art is increasingly coming into rapport with public. Sometimes tactile contact, in fact. There are more and more works of the kind which the author conceives not to be culminated until the viewer gets directly involved in it, not merely through contemplative interpretation but indeed through hands-on action.

Основной проект биеннале, развернувшийся сразу на трех площадках – в бывшем Музее Ленина, Музее архитектуры, станции метро «Воробьевы горы», – вызвал у московской публики весьма и весьма неоднозначную реакцию. От бурных восторгов, в основном по поводу того, что биеннале все же состоялась и как замечательно, что в качестве одной из главных площадок был выбран бывший Музей Ленина, до ироничных замечаний и разочарованных вздохов: вяло, невыразительно, блекло, а главное – все ждали звезд, а их-то в основном проекте и не оказалось.

Если, конечно, к звездам не относить, например, Джереми Деллера (Великобритания), обладателя приза Тернера за фильм о Техасе «Блок памяти», который демонстрировался и на Московской биеннале, или российскую группу «Синие носы», за последние годы сделавшую головокружительную карьеру в Европе, или Давида Тер-Оганяна, лауреата премии «Черный квадрат». На что могут возразить, что, разумеется, названные художники, как и остальные 37 участников основного проекта, яркие персонажи, но не звезды первой величины. Однако следует заметить, что свет некоторых звезд доходит до нас не сразу. И вообще степень яркости определит время.

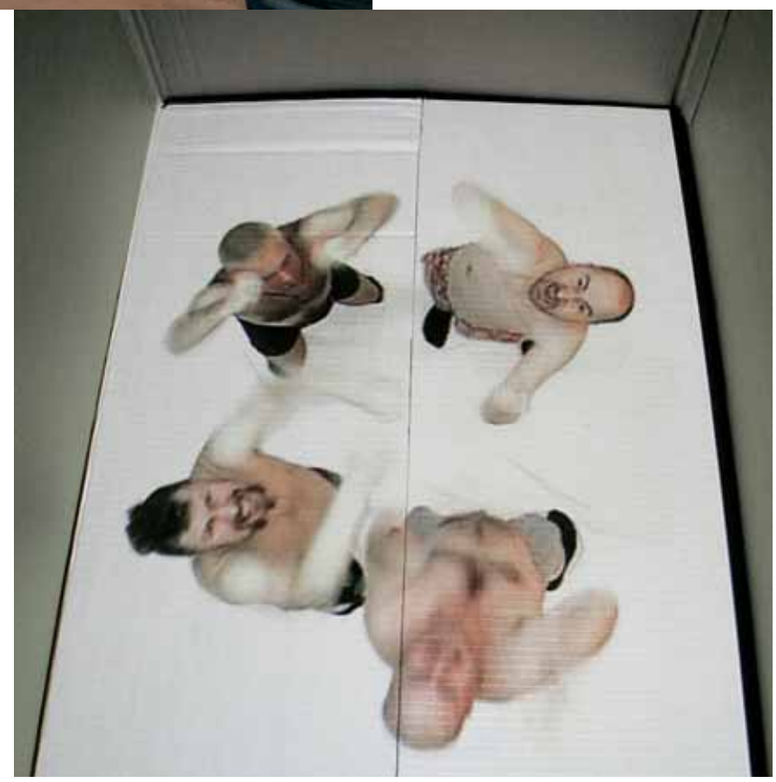
К тому же не следует забывать, что по замыслу кураторской шестерки Московская биеннале не должна была ни в коем случае стать очередным шоу. Тем более что это первая биеннале, а «для первой биеннале, – как заметили в одном из интервью Ханс-Ульрих Обрист и Даниэль Бирнбаум, – важны актуальность и новизна». А от кого же еще ждать новизну, как не от новых имен? Итак, Москве отводилась лестная роль – открыть новое поколение, которое определит грядущий облик современного искусства.

Ошиблись кураторы или нет в выборе тех художников, чье творчество будет определять искусство ближайшего десятилетия, пока сказать трудно. Во всяком случае, девиз биеннале «Диалектика надежды» относится и к работе кураторов.

Constantin Luser's «Neon Typewriter» inviting onlookers to type in any words they like and see what huge neon letters flash on the wall, may be referred to as good examples, as well as works by Melik Ohanian and the Gelatine group. Similar interactive attempts are also found in other projects at the biennial.

Clearly, actual art wants to go beyond specialists' narrow alley to appeal to a wider audience. It wants to be understood and, above all, accepted. It has had enough of being marginalized and occupying empty gallery rooms, which are filled up only during opening days. It is making inroads into urban open spaces. Artists increasingly exhibit on streets, on house walls (e.g. Constantin Luser or Michal Rovner) or in subway stations (e.g. Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla (Puerto Rico), the «Return of Sound», or the Vorobyevy Gory subway-station show).

«СИНИЕ НОСЫ»
Маленькие человечки
2004–2005
Видеоинсталляция
РОССИЯ



«ЖЕЛАТИН»
Шишка-пипи
2005
АВСТРИЯ

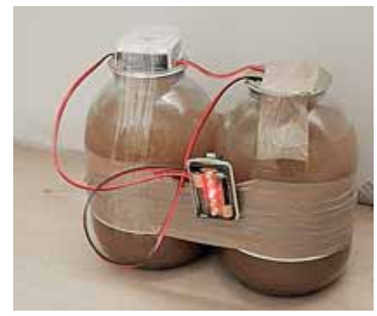
ДАВИД ТЕР-ОГАНЯН
Это не бомба
2005
Смешанная техника
РОССИЯ

Сделать биеннале молодых – идея интересная. Во всяком случае, безотносительная футуристическая устремленность близка России. Одно «но»: каждые два года делать ставку на будущее проблематично – будущее проясняется не так быстро и не всегда явно.

Поэтому, всецело разделяя радость по поводу самого факта проведения биеннале, я все же склона считать Первую Московскую биеннале современного искусства экспериментом или пробным шаром, как кому больше нравится.

Итак, основная задача – попытаться определить тенденции, которые, может быть, даже не столько принципиально новы для сегодняшнего дня (не будем забывать, что contemporary art уже имеет свою традицию и укорененность в отечественном искусстве), сколько жизнеспособны и плодотворны для проецирования их в будущее,

ДАВИД ТЕР-ОГАНЯН
Это не бомба
2005
Смешанная техника
РОССИЯ



ИРИНА КОРИНА
Модули
2005
Объект
РОССИЯ

пусть и ближайшее. Но прежде, чем делать обобщение, если таковое удастся, ибо современные художники предпочитают слишком разные стратегии, чтобы их можно было безоговорочно подвести под один знаменатель, начнем с частностей, то есть с описания отдельных работ, тех, которые нам показались наиболее любопытными.

Итак, главная площадка – бывший Музей Ленина – с учетом очень слабой просвещенности отечественной публики в современном искусстве, пусть и почти случайно, была выбрана весьма удачно. Хотя, как утверждал классик, «русский народ ленив и нелюбопытен», но тандем Владимира Ленина, чей призрак, хотя бы в нашем сознании, еще витает в доме на Площади революции, и contemporary art должен был привлечь внимание. Так и произошло: 27 января, в день открытия биеннале, здесь не то что яблоку, зернышку от яблока некуда было упасть. Что ни говорите, а любим мы рубить сплеча и, при всей нашей генетической тяге к сотворению кумиров, повергать этих самых кумиров, и обязательно «до основанья». Хотя, если посмотреть с другой стороны, Ленин был революционером, причем воплотившим слово в дело, а Московская биеннале призвана была сделать то же самое, только в культурном пространстве.

Выбранное под главную площадку место, имеющее свою историю, не только способствовало привлечению внимания культурной общественности, но и задало вектор зрительского восприятия.

«Это, конечно, какая-то мистика, что биеннале достался Музей Ленина, – говорила куратор Ярослава Бубнова. – Поневоле здесь современные художники вступают в диалог с советским прошлым».

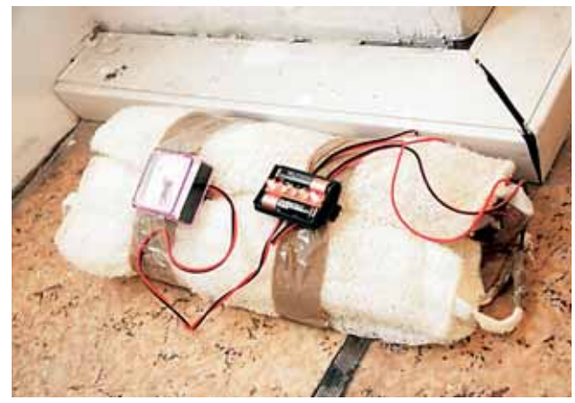
И хотя этот диалог существовал больше в нашем воображении, чем в реальности, поскольку подавляющее большинство работ в своем замысле и воплощении его не подразумевало, но все же некий пунктир Ленинианы при большом желании проследить было можно.

И уж, конечно, самой жирной точкой в этом пунктире был документальный фильм Михаила Ромма «Живой Ленин», после просмотра которого кое-что из представленного в залах виделось в ином свете.

Так, размещенный буквально напротив двери в кинозал объект Михаеля Бойтлера (Германия) «Спутник» входящими воспринимался как прекрасный образец минималистского искусства, очень удачно вписанный в пространство, а образные аллюзии возникали разве что с поверженным демоном, прекрасным и трагичным (почему не вспомнить Врубеля?). Но детерминированное сознание кинозрителя, выходящего из демонстрационного зала, воспринимало поверженный «Спутник» уже как символ краха коммунистических утопий, потерпевшей фиаско идеи, нереализованной мечты, «кумир поверженный», полуразрушенный храм низвергнутой идеологии. Спутник, который должен облететь земной шар и, в общем-то, облетел, теперь неловко, как подбитая птица, беспомощно застыл грудой металла. Но и в таком положении он остается привлекательным.

Инсталляция австрийской группы «Желатин» – деревянный сортир, нависающий над стеной во внутреннем дворе, по словам авторов, посвящена Марселю Дюшану и Йозефу Бойсу, утверждавшему, что каждый человек – художник. Но кроме этого прямого посыла здесь еще можно усмотреть и самопародию современного искусства, нередко использующего в своем производстве нетрадиционные материалы.

Этим можно было бы и ограничиться в своих рассуждениях, если бы на стенах зала не висели найденные в музее фотографии очередей к гробу Ленина в 1924 году и в Мавзолей 70-х годов. В данном контексте очередь, оказывается, стоит в сор-



ДАВИД ТЕР-ОГАНЯН
Это не бомба
2005
Смешанная техника
РОССИЯ

СУБОД ГУПТА
Карри
2005
Инсталляция
ИНДИЯ

Well, the old wisdom «If the mountain will not come to Mohammed, Mohammed will go to the mountain» is worth remembering here. So is Lenin's blueprint of crash-program propaganda, with the only exception that art is now going out to people for its own propaganda's sake. Such is the way of dialectics.

Liya Adashevskaya

тир. Легкая шалость? Может быть. Или стремление художников как-то увязать свою идею, реальность места и того исторического шлейфа, который за ним тянется? Но, как бы там ни было, фотографии развернули вектор рассуждения о художественном объекте в другое русло.

Некогда священное место превращено в сортир. То, чему некогда поклонялись, теперь загаживают. Наверное, ни в одной другой стране нет такого нетерпимого отношения к своему прошлому. И в этом смысле работа художников может заставить нас задуматься.

Эксцентрики отечественного актуального искусства, группа «Синие носы», активно используя практику осмеяния, продолжает свою тотальную деконструкцию.

В ряду развеселых гэгов, первыми встречавших посетителей бывшего музея, оказался переворачивающийся с боку на бок Ленин.

Не думаю, что Владимир Ильич мается бессонницей. Он и сам был деконструктивистом и перформансистом, только более масштабным, поскольку вовлек в свои перформансы не только родных и близких, но и весь мир. Поэтому для него то, что происходит в его музее, – безобидная шалость. К тому же представители contemporary art «страшно далеки от народа».

В инсталляции художницы из Китая Шао Фей «Отец» – армия маленьких бронзовых статуэток Дэн Сяопина. На их изготовлении специализировался отец Шао Фей – китайский соцреалист. Видео фиксирует процесс изготовления статуэток. Фланкируют композицию с двух сторон многократно увеличенные формы для литья, сделанные в технике папье-маше. Подобно призракам прошлого парят они в воздухе, подвешенные на тонких веревочках – маленькие вожди, готовы заполнить собой весь мир, войти в каждый дом, в каждую семью. Теперь они никому не нужны. До боли знакомая китайская версия.

Грустная работа. Она затрагивает очень многие вопросы – художник и власть, смысл творчества, идеология и искусство. Но в то же время парадокс: раньше эти статуэтки не были произведениями искусства, они были солдатами идеологии. Зато теперь, вроде бы бесполезные с этой точки зрения, стали тем, чем и должны быть. Чтобы в иконе увидеть произведение искусства, надо хотя бы на миг стать атеистом. Идолу можно только молиться. Но, чтобы увидеть его, нужна дистанция.

Одна из самых красивых работ – «Мир» Томаса Сарацено (Аргентина/ Италия). Надувной глобус висит в полутора метрах от пола, держит его поток воздуха, выдуваемый из большой трубы. К глобусу прикреплены камеры, проецирующие на стену все находящееся в их фокусе. Но впечатление, что сам шарик проецирует на стены комнаты изображение того, что происходит именно на нем. В итоге у зрителя возникает ощущение, что он внутри шара, внутри мира. Ты одновременно «над» и «в» ты – сторонний наблюдатель и участник, когда видишь свое изображение случайно попавшее в объектив. Меняются отношения микро- и макрокосмоса: микро разрастается до гигантских размеров, а макро сжимается в маленький, очень хрупкий шарик.

ТОМАС САРАЦЕНО
Мир
2005
Инсталляция
АРГЕНТИНА/ ИТАЛИЯ

Группа «Синий Суп» (Россия) представила видеокомпозицию «Выход», произведение минималистское по форме, а по содержанию – фильм ужасов.

На экране пустой вестибюль, закрытая дверь, сквозь щель внизу пробивается яркая полоска света, пустое кресло в белом чехле.

За закрытой дверью ощущается какая-то тайна. Зритель в состоянии ожидания – откроется ли дверь, что за ней, для кого кресло. Ожидание длится несколько секунд, но они кажутся вечностью. Появляется нетерпение. Наконец из-за закрытой двери доносится сначала тихий, потом все более усиливающийся звук. Он несет тревогу и предчувствие чего-то нехорошего. Но вместо того чтобы уйти, мы, как загипнотизированные, ждем и смотрим на дверь. Кажется, нарастающий звук должен обрести плоть. Щель под дверью темнеет. Кто-то или что-то приближается... И вдруг пятно, большое темное пятно выползает из-под двери, стремительно заливая собой чистый пол вестибюля. И больше не хочется знать, что там за дверью. Тайна остается нераскрытой. Зло не обретает конкретной плоти, оно так и остается текучей темной силой, биомассой, готовой поглотить все на своем пути и приобрести любые очертания.

Зритель испытывает целую гамму сменяющих друг друга ощущений: любопытство, ожидание, парализующий страх. Собственно, мы переживаем некое экстатическое состояние, трудно передаваемое словами. Что-то из области необъяснимых страхов. В конце концов все это, может, лишь наши галлюцинации.

Работу художников можно отнести к разряду психоделических. Но с учетом места демонстрации видео можно проводить рациональные параллели и рассуждать о тоталитаризме, угрозе коммунизма, призраках коммунизма. Однако такой конкретики почему-то не хочется.

Весьма эффектна инсталляция Ростана Тавасиева (Россия) «Материализация». Странный барабанообразный агрегат начинает вращаться, зажигаются лампы, мощный поток света. Должно произойти что-то необычайное, значительное. А происходит... зайчик. Зайчик из нашего детства, такой призрак детства. Материализация солнечных зайчиков. Но поскольку луч не солнечный, а электрический, то и зайчик не настоящий, а синтепоновый, как и весь наш синтетический мир. Искусст-

венное счастье, выращенное в агрегате. Машина для исполнения желаний. Искусственные зайчики разлетаются по миру, никого не делая счастливее. Но как ни странно, в них есть душа. Это, наверное, от чистого воспоминания о наших детских мечтах – смешных и наивных. Может, слегка глупых. Свет – это мысль. Зайчик – ее визуализация и материализация. Наши мечты порой так же наивны, как и эти игрушки.

Но неужели же все они так же незначительны? Помните, как у Тарковского в «Сталкере»? Комната, где исполняются самые глубинные желания. Не те, о которых человек говорит, а то, чего он действительно желает, но, может быть, даже сам себе в этом не признается. Но мечта исполняется, и ты не знаешь, что с ней теперь делать. Не лучше ли было просто мечтать? И все ли мечты должны сбываться?

Мелик Оганьян (Франция) предлагает составить на световом панно свою цепочку слов, ведущих от начального «раб» к финальной анаграмме «вальс» – «Замедленное движение, от Slave к Valse» (2003).

Это в неменьшей степени иллюстрация к словам Бойса. Можно почувствовать всю гамму чувств художника при создании произведения. Есть замысел – написать некое слово или картинку. Но его воплощение весьма трудоемко и отнимает массу времени. Прежде всего вы не знаете, какой именно румблер надо щелкнуть, чтобы зажглась определенная лампочка. Вы ведете поиск, словно подбираете необходимый оттенок на палитре. В процессе поиска замысел может изменяться, подвергаться корректировке. Здесь, как и в любом произведении, должно быть настроение. И оно есть в самом значении слова, которое вы написали. Здесь вербальное становится иконическим.

Вас волнует ваше произведение, пока вы его создаете. А дальше... А дальше вы знаете, что придет следующий и поверх вашей надписи сделает свою. Так, слой за слоем, картина за картиной накладываются на табло... Чем не палимпсест?

О том что приближается Новый год по восточному календарю, напоминал очень красивый перформанс под водой вьетнамского художника Джуна Нгуен-Хацушибы в видео «С Новым годом: Мемориальный проект Вьетнам-II». Еще один диалог с традицией, еще один шаг в историю, правда, уже не в нашу.

Самая минималистская работа из представленных в музее – инсталляция Миколь Ассаель (Италия) «Бессонница» – холодильная комната с покрытыми изморозью стенами и миниатюрным морозильным агрегатом, издающим тихий, монотонный, действующий на нервы звук. За этим, по свидетельству автора, кроется философская идея, согласно которой искусство, подобно холодильнику, вытягивает энергию из окружающей среды. Но ведь оно тем самым и хорошо сохраняет, консервирует все, что попадает в пространство его интересов. А что касается конкретно бессонницы, то она такая и есть – пустота, одиночество, холод и навязчивая мысль, засевшая гвоздем и не дающая укрыться в теплых объятиях сна.

ФАТИМА ТУГАР

Arrival of the New Born
2001
Компьютерный монтаж

У пожарного крана
2000
Компьютерный монтаж
НИГЕРИЯ/США

Константин Лузер (Австрия) был представлен на биеннале двумя работами. Первая – в Музее Ленина – «Фокус» или «Lenin's dream» – растянувшаяся на целый зал фреска-граффити, напоминающая лабиринт или паутину.

Абстракция с островками ассоциативной образности. Схемы, чертежи, рисунки, знаки, слова – фиксация не связанных между собой образов, визуализация потока сознания. Эмоциональная топография местности. Все двоится. Никак не можешь сосредоточиться, взгляд блуждает, тщетно стараясь сфокусироваться. Это похоже на Россию.

Вторая работа Константина Лузера – «Светопишущая машинка» – инсталляция на здании ГТГ на Крымском Валу.

264 лампочки спускаются на кабеле с крыши, образуя сеть из 24 точек по горизонтали и 11 по вертикали. На крыше 264 провода сплетаются в один толстый кабель, который спускается по стене здания вниз на тротуар, где он втекает в пульт управления, на котором закреплены 264 тумблера. Прохожие могут ставить тумблеры в позицию «Включено-выключено» и таким образом писать на фасаде какую-нибудь новость или рисовать картинку. Своеобразный тест на представление о свободе слова.

«В случае обнаружения подозрительных предметов...» и т.д. Сегодня мы слышим это каждый день. По нескольку раз на день. В Музее Ленина подозрительных предметов было хоть отбавляй. Давид Тер-Оганян (Россия) «заминировал» все три этажа.

«Это не бомба» – успокаивали таблички. Это всего лишь бутылки с колой, тыквы, банки с помидорами и проч. Но все же надо быть бдительным.

Ирония по поводу всеобщей подозрительности? Или серьезный разговор об опасности, которая нависла над миром?

Остроумные объекты-муляжи завязывали довольно забавный диалог с работами, которые находились с ними в одном зале. «Это не бомба» и «Это не бомба» – словно комментировали они. Действительно, эффекта разорвавшейся бомбы не производило ни одно произведение. Но, похоже, художники к этому и не стремились, они явно сторонятся крупных идей, громких манифестов и широких концепций. Конфликтовать, низвергать, критиковать (во всех отношениях) – эти функции современное искусство снимает с себя. Теперь у него другие цели. Его сфера – частные наблюдения, маргиналии, примечания.

Музей архитектуры – вторая площадка основного проекта биеннале, на которой были представлены видеопроекты. Эта часть биеннале оказалась четче, чище и значительно интереснее. В видео вообще в последнее время происходят явные подвижки в сторону художественной образности, создания эксперимен-

ДАВИД ТЕР-ОГАНЯН
Это не бомба
2005
Смешанная техника
РОССИЯ

ШАО ФЕЙ
Отец
2005
КИТАЙ

тального кино. Это действительно картины – и в смысле фильм, и в том смысле, который изначально вкладывался в это слово. Стало возможным говорить в таких категориях, как цвет, линия, светотень. Здесь уже может вестись речь о сюжете, драматургии. Возвращение визуальных искусств к вербальному? Возможно. Плохо это или хорошо? Время покажет. Во всяком случае, рядовой зритель может выстраивать ассоциативные ряды, складывать истории, пусть не конкретные, допускающие вариативность прочтения, но все же истории. И еще одно любопытное замечание: во многих работах чувствуется влияние фильмов Тарковского.

Похоже, что именно видео сейчас являет собой новый вариант синтеза искусств.

Итак, какие же работы и каких художников кураторы биеннале сочли необходимым включить в основной проект? Опять же упомяну только некоторые из них.

Очень эффектный, хорошо срежессированный фильм испанской художницы Пилары Альбаррасины «Вива, Испания!». Здесь все – цвет, ритм, звук – подчинено идее. Автор вскрывает репрессивный механизм социальной жизни по отношению к человеку вообще и социально-репрессивную роль общества в отношении женщины, которой отводится определенная ниша. Женщина возводится на пьедестал, в ее честь поются гимны, но при этом не дается возможности сойти с этого пьедестала. Ей отказывают в выборе. На улицах Мадрида под оглушительные звуки оркестра сталкиваются традиция и современность. Традиция, может, и прекрасная, но если она консервативна, становится кошмаром.

Кому из нас, хотя бы во сне, неведомо желание спрятаться, укрыться, убежать от преследователей. И чем больше усилий раствориться в течении современной жизни, слиться с толпой, тем больше эта толпа

ДАВИД ТЕР-ОГАНЯН
Это не бомба
2005
Смешанная техника
РОССИЯ

выделяет. Бегущая постепенно становится центром внимания все большего и большего количества людей. А быть в центре внимания – это все равно, что оказаться голым на улице.

Но здесь возможны и иные трактовки. Например, яркий (в широком смысле этого слова) человек всегда будет выделяться на фоне серой толпы, как бы, может быть, он ни хотел обратного. С одной стороны, им будут восхищаться, а с другой – его ждут неодобрение и непонимание.

Инсталляция Васко Араужо (Португалия) – «Сабина/ Брунгильда» – состоит из двух частей, расположенных в разных комнатах. В первой – видео «Диалог», в котором оперная певица Сабина Урбан рассказывает о себе, своей судьбе, своих страхах и мечтах, сомнениях и печалях. Художника, который беседует с певицей, мы не видим, на экране крупным планом лицо стареющей женщины, еще не утратившее следов былой красоты, и кисти рук с вздувшимися венами и прекрасными нервными длинными пальцами. Подлинно драматический образ.

Во второй комнате – сценические декорации, видео «Мастер-класс». Сабина Урбан в концертном платье исполняет арию Брунгильды («Гибель богов» Вагнера), но это и ария Сабины, чья судьба перекликается с судьбой ее героини. Слова, которые поет Брунгильда, Сабина никогда не произнесет вслух, но и Сабина – это изнанка Брунгильды. Сабина говорит, подбирая слова, Брунгильда поет по нотам. Сабина – то невидимое, что есть в Брунгильде, и то, что так интригует художника Васко Араужо. Так где же Брунгильда и где Сабина? «Canta Sabine!»

Клеменс фон Ведемейер (Германия). «Отъезд». Смешное и одновременно грустное видео, состоящее из двух частей. Первый фильм транслируется по телевизору. На экране, реконструированная в Берлине площадка перед немецким консульством в Москве, заполненная эмигрантами. Отъезд, инсценированный в пункте назначения. У входа зонтики, столики, за которыми заполняют анкету. Посетителям по телефону назначают время приема. Очередь. Камера постоянно задерживается на девушке, мелькающей среди ожидающих. Она пытается выяснить, какие документы нужны для получения визы. Все происходящее ей кажется совершенно абсурдным и непонятным.

Вторая часть – все то же самое, но только вместо здания посольства – лес. Но поведение людей от этого почти не меняется. Выразителем абсурдности и нелепости механизма бюрократической машины становится сумка в руках у девушки, которую ей, с одной стороны, не разрешают взять с собой, а с другой – оставить. Да и ей самой ноша и мешает, и бросить жалко. Все это о тех метаниях и сомнениях, в которых пребывают люди, собирающиеся покинуть родину. Уезжать – на душе тяжело, а оставаться не хочется.

Фильм «Семь мудрецов в бамбуковой роще» Янга Фудонга (Китай) – первая часть цикла «Семь мудрецов» (всего должно быть пять фильмов). Сам Янг Фудонг определяет ее так: «Первый фильм в этом проекте занимает место, аналогичное началу книги, предисловию: это начало истории и судьба семи «новых» интеллектуалов». Семь мудрецов – это две девушки и пять парней. Собственно, все, что они делают на протяжении 25-минутного фильма, – это рассуждают, философствуют, рассказывают истории, а вернее, одну историю, постоянно меняющуюся в зависимости от того, кто рассказывает и при каких обстоятельствах. История эта о любви, о взаимоотношениях мужчины и женщины, о сексе, которым они не занимаются, но лишь мыслят.

Одна из наиболее философских работ основного проекта – фильм «Пункт отправления» Де Ряйке & Де Рой (Нидерланды).

Здесь нет истории в привычном понимании, но есть событие. И широкое поле для интерпретации.

Итак, что мы видим? Сначала нечто, очень неприятное, напоминающее то ли мохнатые щупальца какого-то чудовища, то ли нити водорослей, увеличенные многократно. То самое Нечто из современных фильмов ужасов. Но вот объектив камеры несколько отдаляется, и это Нечто начинает смутно напоминать поле пшеницы. Ворсинки сплетаются в нити. Щупальца превращаются в колоски. Камера сдвигается еще дальше – сжатое поле. Дальше – фрагмент орнамента. Еще дальше – нити уже неразличимы, но явственнее узор. В финале – ковер ручной работы XIX века из Ширвана, Иран…

Здесь возможны рассуждения, по крайней мере, в четырех направлениях:

– все зависит от точки зрения и степени приближения. Есть вещи, которые незачем рассматривать через микроскоп, – ничего не увидишь. Великое видится на расстоянии;

– капля – это не всегда море. Знание о структуре и текстуре ковра и понимание его истинной красоты – не всегда одно и то же;

– чудо возникновения, тайна рождения, сверхъестественность явления. Чудо волшебного возникновения ковра, которое происходит на наших глазах, – может быть только творением рук божьих. Но вот мелькает человеческая рука – это чудо сотворил человек. Искусство божественно, но оно – дело рук человеческих;

– то, что вначале нам видится ужасным и непонятным, в определенный момент может оказаться прекрасным.

Итак, можете выбирать для своего отправления в мир философских размышлений один из этих пунктов или какой-нибудь другой.

В конечном счете все наши претензии к основному проекту, может быть, как раз и возникают потому, что мы выбираем не совсем верную точку отправления для выстраивания наших умозаключений? Возможно, мы смотрим со слишком близкого расстояния. Но и с этого расстояния можно сделать некоторые выводы относительно предполагаемого направления дальнейшего развития искусства. Речь о намеченных, может быть, и не слишком явно, тенденциях. Главная из которых, пожалуй, состоит в том, что современное искусство идет на все более близкий контакт со зрителем. Порой тактильный контакт. Появляется все больше произведений, которые по замыслу художника получают свое окончательное воплощение только

ПИЛАР АЛЬБАРРАСИН
Вива, Испания!
2004
Кадры из видео
ИСПАНИЯ

АЛЛОРА & КАЛЬСАДИЯ
Возвращение звука
2004
DVD, 5 : 42 мин.
ПУЭРТО-РИКО

при непосредственном участии зрителя. Причем не на умозрительном уровне интерпретации, а именно через конкретное действие. Об этом говорят работы и Константина Лузера, и группы «Желатин», и Мелика Оганьяна. Подобные интерактивные работы с привлечением зрителя в соавторы можно было встретить и в других проектах, проходивших в рамках биеннале. И о них речь еще пойдет. Из этого можно заключить, что так называемое актуальное искусство желает быть актуальным не только в узкой среде специалистов, оно апеллирует к более широкой аудитории. Оно желает быть понятым – не в смысле банальной понятности, а принятым. Его перестают устраивать роль маргинала и пустые галереи современного искусства, в которых многолюдно только в дни вернисажей. Оно выходит на городские подмостки. В качестве выставочных площадок художники выбирают городские улицы, стены домов (Константин Лузер, Михаэль Ровнер (гость биеннале)), метро (Аллора & Кальсадилья (Пуэрто-Рико) «Возвращение звука» – основной проект, станция метро «Воробьевы горы»).

Что ж, здесь в самый раз вспомнить старую мудрость: «Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе». А можно припомнить и ленинский план монументальной пропаганды (по ленинским местам, так по ленинским местам), правда, с той разницей, что искусство пошло в народ исключительно для пропаганды самого себя. Диалектика.

Лия Адашевская

оптимальный формат
биеннале как модель создания нового бренда столицы

Беседа с Ярославой Бубновой, куратором Первой Московской биеннале современного искусства.

ДИ: *Работа международных кураторов всегда вызывает большой интерес. Как была выбрана модель биеннале в Москве?*
– Эту модель выбрали ее организаторы: Министерство культуры и массовых коммуникаций и Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Они пригласили разных кураторов работать над проектом вероятно в тот момент, когда уже существовал проект биеннале.

ДИ: *Что нового внесли в проект вы и другие международные кураторы?*
– Было очевидно, о чем идет речь, ведь биеннале имеет специфическую профессиональную давно уже существующую форму со своими характерными особенностями и рамками. И мы как раз и работали в логике, в рамках международной биеннале, так, как она функционирует в мире.

ДИ: *Как работала ваша команда? Возникали ли у вас споры?*
– Не могу сказать, что на этой биеннале у нас были какие-то яростные споры. Скорее, возникали дискуссии, мы обсуждали проблемы взаимоотношения произведений с пространством, потому что первоначально местом проведения биеннале должен был быть Манеж, потом ЦДХ, который нам очень не хотелось использовать. Уж слишком ощущалась там атмосфера ярмарок. Поэтому нам хотелось другого пространства, и выбор пал на Музей Ленина. Подготавливая биеннале, мы занимались лабораторным экспериментом, характерным именно для современного искусства. Это презентация процессуальных состояний создания произведения искусства.

ДИ: *Каковы характерные особенности биеннале как институции?*
– Каждая биеннале – взаимоотношения, взаимодействия кураторов, художников, спонсоров с местными коллегами. Биеннале – оптимальный формат, который объединяет и сближает географически весьма удаленных представителей разных культур. И в Москве он выполнял ту же функцию.

ДИ: *Какими принципами вы руководствовались при отборе художников на биеннале?*
– Когда мы выбирали художников – участников этой биеннале, мы опирались только на основные принципы, которыми всегда руководствовались кураторы любой биеннале. Мы поставили перед собой довольно сложную задачу: решили всех художников выбирать вместе. И каждого художника обсуждали сообща. Каждый куратор пришел со своим портфолио художника или документацией. И мы показывали, рассказывали, доказывали, убеждали друг друга в том, что эту кандидатуру было бы любопытно представить не только на биеннале в Москве, но и в контексте международных выставок, которые мы предполагаем организовать в дальнейшем.

ДИ: *В чем своеобразие Московской биеннале? Стремились ли вы выявлять ее новые типологические тенденции?*
– Своеобразие Московской биеннале в том, что она – первая, со своими характерными свойствами. С первой всегда возникают большие сложности, всегда не совсем ясно, какой она будет. Такие биеннале существуют в Каире, Стамбуле. В столице отношения между политическими структурами и биеннале гораздо более тесные, чем в любом другом месте.

ДИ: *Это осложняло вашу работу?*
– Не могу сказать, что у нас возникали сложности. Но в этом была специфика московской выставки, хотя никаких конфликтов с властными структурами у нас не было. И все-таки политическая ситуация прослеживается в контексте нашей биеннале.

ДИ: *Является ли Московская биеннале пилотным проектом? Это полноценная манифестация? Или эксперимент?*
– Нет, это не пилотный проект, а абсолютно нормальная, полноценная биеннале. Это подтверждают и наши иностранные коллеги, известные профессионалы, причем не только специалисты по современному искусству. На биеннале приезжали сотрудники музеев, кураторы, группы коллекционеров из разных стран. Вот одно из подтверждений того, что биеннале не пилотный проект: за первые два дня работы выставки было продано более трех тысяч билетов только в Музей Ленина.

low-priced but not cheap

The biennial as a model of promoting the Moscow brand

Interview with Yaroslava Bubnova, curator of the First Moscow Biennial of Contemporary Art

DI: Do you find Moscow a city more and more representative of contemporary art?
- Absolutely I do. The biennial has confirmed this. A biennial of contemporary art is generally one of the cheapest formats in which a city's brand could be promoted. Of course investments have to be made, but the model is fast-to-repay and very convenient.
DI: Have you any particular remarks to make? Have you found any faults which could be dealt with when making arrangements for the next biennial? The thing is that many found the main project, «Dialectics of Hope» in the Lenin Museum far from successful: the space doesn't work and many of the works appear vague and inarticulate.
- I hope we shall work much more systematically and there will no longer be such difficulties which we, curators, and organizers encountered when tackling the present biennial. It was too

ДИ: *Каким вы видите будущее Московской биеннале? Велись ли переговоры с международными кураторами об их дальнейшем участии в ней?*
– Нас в том же составе пригласили делать следующую биеннале в 2007 году. Это очень хорошее решение, гарантия того, что вторая состоится, причем согласно логике развития, в более благоприятной ситуации. И уже сейчас можно начинать работать, что очень важно, так как для подготовки первой биеннале у нас было мало времени. Теперь можно сосредоточить больше внимания на каких-то специфических обстоятельствах, обусловленных местоположением биеннале. Мы уже не сможем использовать Музей Ленина. Это будет иное пространство, которое надо подбирать уже сейчас.

ДИ: *Будет ли вторая биеннале принципиально иной или сохранится некая преемственность?*
– Принципиально иной – нет, преемственность, безусловно, сохранится. Это тот же формат, та же логика развития в двухгодичном периоде. Одна из задач биеннале – отслеживать процессы создания произведений искусства.

ДИ: *Каково соотношение на биеннале молодых и уже маститых художников?*
– Это непростой вопрос. У нас, безусловно, биеннале молодых художников. Причем большинство из них уже получили известность. В современном мире искусства все так быстро развивается, изменяется, что трудно говорить об известных и неизвестных художниках. Например, когда мы приглашали наших художников, Джереми Деллер еще не получил премию Тернера, а Де Ряйне и Де Рою еще не предложили представлять Голландию на Венецианской биеннале, как и Тино Сегаля – представлять Германию там же. Это произошло уже после того, как мы пригласили этих художников участвовать в Московской биеннале. И это симптоматично, потому что показывает, что мы правильно оценили их. В целом, средний возраст художников биеннале не меняется, в основном – 27-29 лет. То есть это очень молодые люди. Самому «старому», участнику биеннале 40 лет. Перемены в мире искусства происходят очень быстро.

ДИ: *А как вы оцениваете параллельную программу биеннале?*
– Я не знаю всех проектов, хотя формат очень эффективный. Каждая биеннале порождает вокруг себя волнения, движения. Очень любопытна и важна эта концентрация энергии. И снегопад с морозами, с одной стороны, оказался очень кстати, но с другой – это затруднило перемещение.

ДИ: *Что вам удалось увидеть? Какие проекты наших художников вы бы выделили?*
– Нам удалось увидеть многое, потому что, перед тем как пригласить художников участвовать в биеннале, мы рассматривали массу работ и познакомились их авторами. В Москве очень много хороших художников. Но биеннале имеет определенный формат: существуют ограничения в экспозиционных пространствах, в средствах, потому ведется строгий отбор. Художественная жизнь в Москве очень интересна, своеобразна. И одна из задач биеннале – создать «мосты» и обеспечить встречу художественных пространств Москвы и всего мира в нормальных профессиональных условиях, в логике развития нормального профессионального языка.

ДИ: *Считаете ли вы, что Москва превращается в город, в котором достойно представлено современное искусство?*
– Безусловно. И биеннале – тому свидетельство. Биеннале современного искусства – один из самых дешевых форматов «раскручивания» брендинга города. Конечно, надо вкладывать деньги, но модель самая скоростная и удобная.

ДИ: *Есть ли у вас критические замечания? Подметили ли вы какие-нибудь недостатки, которые вы учтете при работе над следующей биеннале? Главный проект «Диалектика надежды» в Музее Ленина многим показался неудачным, пространство не работает, многие произведения невнятные, невыразительные.*
– Я надеюсь, что мы будем работать гораздо систематичней и не возникнет таких сложностей, которые появлялись во время работы над этой биеннале не только у нас, но и организаторов. Основное помещение – Музей Ленина – мы получили слишком поздно, в последний момент трудно было его заполнить. Естественно, хотелось бы работать более спокойно с конкретным пространством.

ДИ: *Что вам больше всего понравилось на биеннале?*
– Больше всего мне понравилась невероятная аккумуляция энергии. Очень много проектов, я была в Музее Ленина, на «АртКлязьме», на «АртСтрелке». Самая важная цель биеннале – создание наполненного энергией пространства, которое начинает привлекать зрителей. Это мощный толчок, стимул для развития современного искусства, активизации международных культурных контактов.

Беседу вела Виктория Хан-Магомедова

ДЖУН НГУЕН-ХАЦУШИБА
С новым годом. Мемориальный проект Вьетнам II
2003
ЯПОНИЯ
США
ВЬЕТНАМ

ДАВИД ТЕР-ОГАНЯН
Это не бомба
2005
Смешанная техника
РОССИЯ

late when we were offered the main building, the Lenin Museum, and we found it very hard to fill it up in the remaining few days. Needless to say, we wished we could have worked more peacefully and with some particular space into the bargain.

Interviewed by
Viktoria Khan-Magomedova

один день из жизни биеннале

one day in the biennial's life

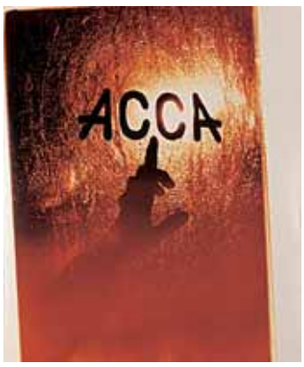
28 января – это был один из самых сумасшедших дней биеннале. Проекты открывались один за другим с разницей в один час. И жаждущая встречи с современным искусством толпа, как обезумевшая, носилась по Москве, приговаривая подобно Лохматому, приятелю известной Масяни: «Мы с тобой все, мы с тобой везде». И мы не были исключением.

Сначала мы направили стопы в ГТГ (Крымский Вал), где в 16.00 открывалась выставка отдела новейших течений Государственной Третьяковской галереи – «Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960–2000-х годов». И хотя все представленное в экспозиции имеет ныне самое прямое отношение к ГТГ, все же в заглавии проекта следовало бы сделать приписку: «Из коллекции Андрея Ерофеева», который и стал куратором выставки.

Андрей Ерофеев начал собирать свою коллекцию «экспериментального, мусорного, бросового», иными словами андерграундного, в 1980-е. Впоследствии он передал собрание государству, которое от дара, славу богу, не отказалось, но ничего лучшего, как передать его на сохранение в Музей творчества народов СССР, не придумало. Теперь ерофеевская коллекция находится там, где ей уместно быть – в Третьяковке. То, о чем еще вчера спорили, сегодня стало историей. И сейчас, проходя по залам музея, почему-то вспоминалось библейское: «И последние станут первыми». Первыми не первыми, но все же правы оказались те, кто ставил на аутсайдеров.

Андрей Ерофеев открывает выставку «Сообщники» в ГТГ

IrIt was January the 28th, one of the most feverish days in the biennial. Projects got unveiled one after another almost hourly. Crowds eager to catch sight of fresh pieces of



contemporary art were bustling agog across the city, muttering like Masyana's crony, Lokhmaty, «We're all with you. We're with you everywhere». So did we.

For a start, we made our way to the State Tretyakov Gallery (Krymsky Val) where an exhibition of the Gallery's section of newest movements, under the heading «Comrades-in-art. Collective and Interactive Works in Groups 1960-2000», was to be opened at 4 p.m.

Room after room, at quick pace, casting glances at what the comrades-in-art had put on view, we again found themselves in a hurry to see the opening of another project, «Cloud» by Valeri Koshliakov (curator Cecilia Casorati).

«In this project, the artist has not been interested in issues of contemporary art; he has been concerned with an episode from his own life, where culture came in touch

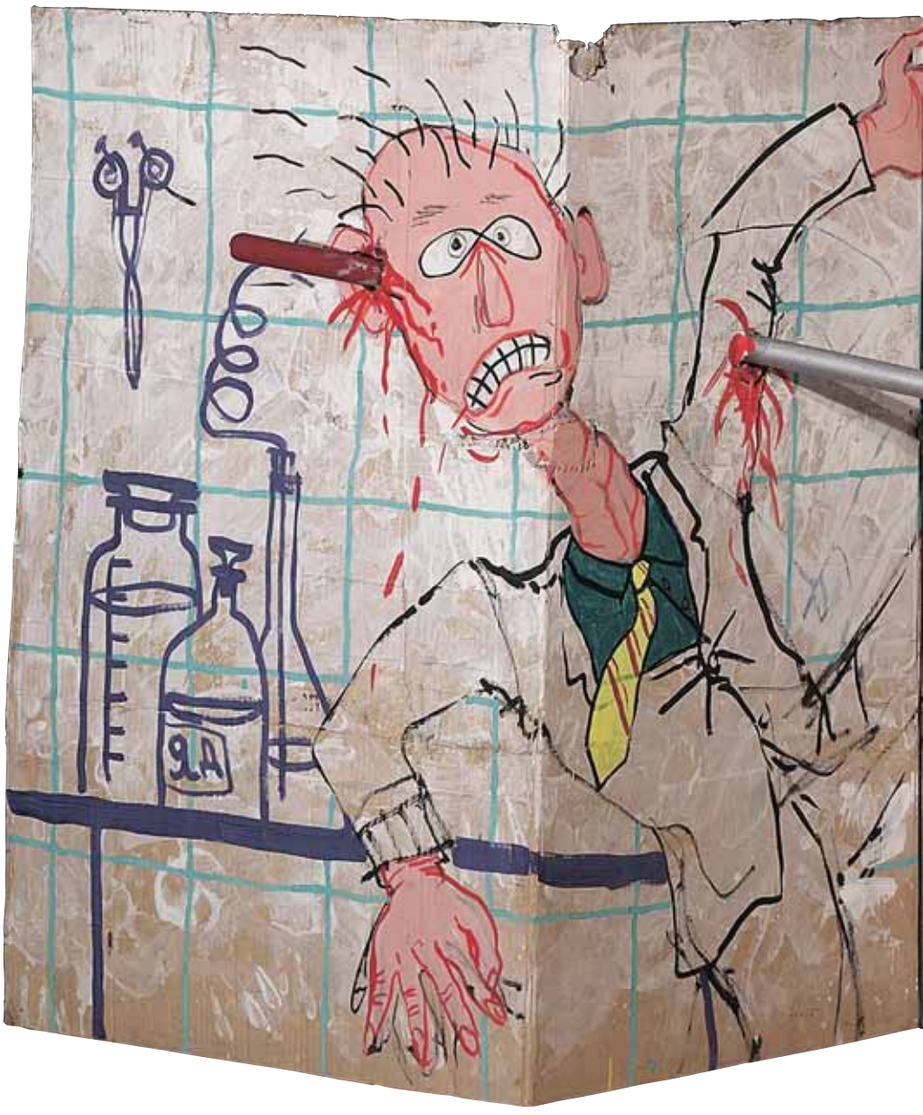
Выставка «Сообщники», посвященная взаимосвязям московских и петербургских художественных сообществ от 1960-х до наших дней, очень ценна с просветительской и исследовательской точек зрения. Выстроенная по алфавитному принципу, она дает возможность проследить характер и направление развития российского искусства второй половины XX века, а точнее, той его страницы, которая из учебников истории искусства на протяжении многих лет тщательно вымарывалась старательными цензорами официоза. Но тем не менее именно эти сообщества многие годы формировали главную сюжетную интригу художественной жизни Москвы, Ленинграда – Санкт-Петербурга. Не столько отдельные художники, сколько сообщества, потому что в тех условиях, наверное, только так и можно было выжить.

В проекте сорок шесть участников – от Франциско Инфантэ и Ноны Горюновой, Виталия Комара и Александра Меламида, Дмитрия Пригова до «Обледенения архитекторов» и «Синих носов». Скажем сразу, не все из представленных в экспозиции работ коллективные, но фактически все интерактивные.

«Гнездо», «Среднерусская возвышенность», «Мухоморы», Артколония в Трехпрудном переулке – кажется, все это было совсем недавно, но, увы, уже кануло в Лету. Ситуация изменилась: необходимость в сообществах как форме культурного выживания отпала, и они отошли в прошлое, во всяком случае, сильно изменились. Ставшие при жизни легендой, нонконформисты московских и питерских чердаков – «иных уж нет, а те далече…» Впрочем, сегодня есть ESCAPE, Коллективы граффистов Rus Crew и Absurdmafia, и хотя появление этих и других объединений продиктованы, как правило, творческими задачами, но все же можно говорить о традиции.

Собственно, в Третьяковке нам представили генеалогическое древо отечественного нонконформизма.

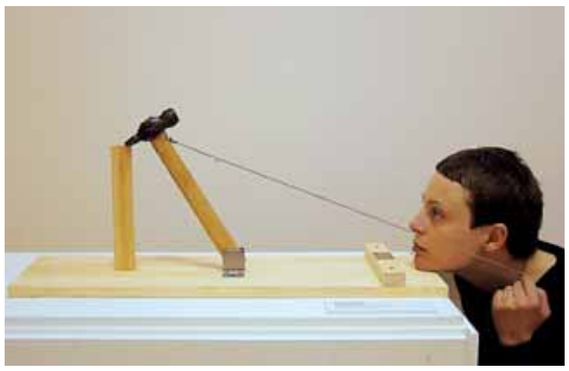
И, надо сказать, такие экскурсы в историю, путешествия во времени весьма полезны отечественному зрителю, на которого лет этак восемь назад лавиной обрушился отечественный contemporary art. Шок, не всегда здоровое любопытство, активное неприятие – все это прошло, публика привыкла. И, наверное, сейчас дейст-

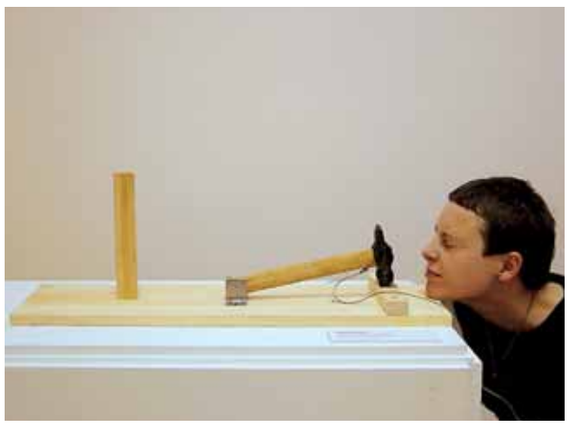


ГЕОРГИЙ ОСТРЕЦОВ
Смерть профессора
1986
Гофрокартон, гуашь

ГРУППА «МУХОМОР»
Мухомор
1982
Дерево, масло

«ФАБРИКА НАЙДЕННЫХ ОДЕЖД»





ВИКТОР СКЕРСИС
Машина «Понимание»
1978
(Авторская реконструкция, 2004)
Дерево, металл, веревка

АЛЕКСАНДР ПЕТРЕЛЛИ
Галерея «Пальто»
Галлерея-перформанс

МАРИНА БЕЛОВА
АЛЕКСАНДР ПОЛИТОВ
Первая Московская биеннале. MixFight
2004
Инсталляция

ABSURDMAFIA
Burn Moscow Burn
2005
Фанера, эмаль, водоэмульсионная краска, постеры, стикеры

ОБЪЕДИНЕНИЕ
«ПОПУЛЯРНАЯ МЕХАНИКА»
Удаление шума
1989 – 2005
Холст, масло, эмаль, ткань

ВАЛЕРИЙ КОШЛЯКОВ
Nuvola (Облако)
2004
Инсталляция
РЕАЛИЗОВАНА ДЛЯ ВЫСТАВКИ
В МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РИМА
(MACRO)

вительно самое время спокойно все проанализировать. «Время собирать камни». Проект Андрея Ерофеева «Сообщники» многими был признан лучшим на биеннале. Не можем с этим не согласиться.

Но едва успели мы пробежать по залам, в которых развернули свою деятельность «Сообщники», как надо уже было спешить на презентацию следующего проекта – «Облако» Валерия Кошлякова (куратор Сесилия Касорати), который открывался в 17.00. Благо дело, что все происходило тут же, в Третьяковской галерее на Крымском, и надо-то было всего пройти один зал.

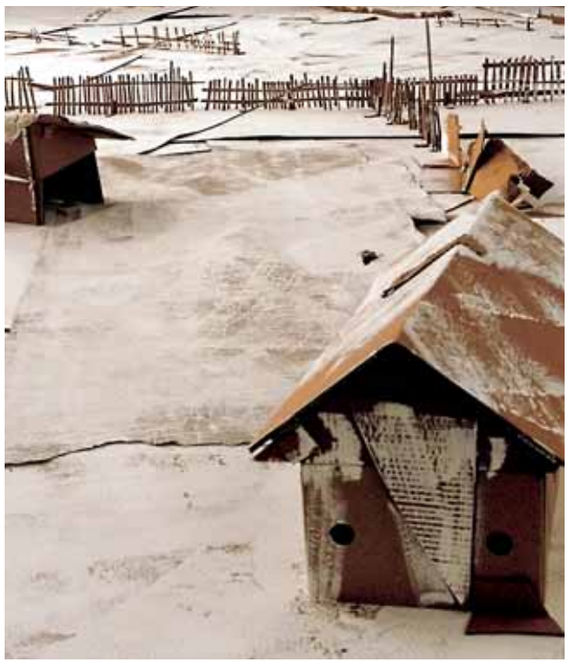
Лирическая, сентиментальная, ностальгирующая инсталляция Кошлякова – как приглашение к расслабляющему отдыху в одиночестве после «коллективного и интерактивного» «Сообщников».

Под аккомпанемент классической музыки из нестойких, бросовых материалов – картонные коробки, пакеты для мусора, скотч – ткутся грезы о великих культурах прошлых веков и маленьком заснеженном провинциальном городке, затерявшемся в необъятных российских просторах.

«В этом проекте художника не интересовали проблемы современного искусства, а скорее эпизод из его биографии – соприкосновение культуры с жизнью. Пейзаж с облаком – место первого свидания, потрясения и переживания от «великого»», – такими словами сопроводил Валерий Кошляков свое творение.

После такого признания как-то неловко стало говорить в привычных искусствоведческих терминах, расхваливая достоинства проекта, и вообще, если честно, ни о чем не хотелось говорить. Лично пережитое – чрезвычайно тонкая вещь в искусстве, но, как ни странно, именно оно отзывается эхом в наших душах. Легкое облако воспоминаний, смутных ощущений может, даже не отбросив тени, проплыть мимо, пролиться дождем, бесследно растаять в бездонном небе или выпасть снегом, обратив все в подобие себе.

И вот мы сидели в темной комнате, у наших ног простиралось белым безмолвием заснеженное пространство русского города, и мы вместе с ним внимали музыке высших сфер, которую принесло с собой облако. Облако проплывало над городом, и он сам становился облаком. Маленький провинциальный русский город с



Nuvola (Облако)
2004
Фрагменты инсталляции

НАДЕЖДА ЗУБАРЕВА
Человеческий размер
2004
Стальная проволока

«КУДА БЕГУТ СОБАКИ»
Антивиртуальный шлем
2004
Интерактивная инсталляция

деревянными домишками и покосившимися заборами причащался к великой культуре, становился ее частью. А мы поднимались в заоблачные дали, где все – греза. Но может только и в ней истина?

И как ни не хотелось покидать это удивительное пространство и опускаться на грешную землю, но, сделав над собой усилие, мы отправились дальше: в ЦДХ, в зале № 16, нас ждал специальный проект биеннале – «Человеческий проект», организаторы которого – сеть филиалов ГЦСИ (санкт-петербургский, нижегородский, екатеринбургский, калининградский) при участии pARTner gallery. Кураторы – Марина Колдобская, Мария Коростелева, Анна Матвеева, Любовь Сапрыкина, Арсений Сергеев. Как значилось в пресс-релизе «Человеческий проект», это «выставка-манифест «новой серьезности», призыв отказаться от тотального скепсиса, иронии и бесконечных комментариев ради положительной и общественно полезной работы». Что ж после «Облака» Кошлякова разговор о гуманизме – это было как раз то, что нужно.

Итак, выставка о человеке, а вернее, о той его сердцевинной сущности, которая остается, если очистить оного от социальной, культурной, биологической, политической и прочей кожуры.

Возможно ли это? Если и возможно, то очень трудно и... больно. Но это только вначале. Потом легко и местами даже весело.

И вот шестнадцать российских художников, не новички, но и не звезды, закрыв глаза на божественное, равно как и на низменное в нас, попытались вычленить «только человеческое», тем самым дав нам возможность увидеть самих себя со стороны такими, как не мы в обычной, повседневной жизни. Эта претензия на право знания истинной реальности, между прочим, тоже относится к разряду человеческих.

В буквальном смысле посмотреть на себя со стороны помогала группа из Екатеринбурга «Куда бегут собаки», предложившая всем желающим пять интерактивных объектов-шлемов, оснащенных зеркалами: интерактивная инсталляция «Антивиртуальный шлем».

Итак, какие же мы? Мы специально ходим в магазин за молоком для любимой кошки, радуемся, когда находим оброненный кем-то мобильный телефон или кошелек, ездим в магазины за подарками для детей, имеем приятелей, с которыми можно выкурить «косячок» и проч., проч. Подумать только! Этим мы можем быть интересны. Наши и только наши маленькие радости могут быть кому-то еще любопытны, они становятся не поводом для порицания за бесцельно прожитые годы и впустую потраченное время, а предметом искусства – группа «Зер Гут» (Нижний Тагил), видео «Всевидящее око». Да, мы подглядываем, и за нами подглядывают. Но как же это, оказывается, может выглядеть красиво – Филипп Донцов (Санкт-Петербург), «Подглядывающие». И, конечно, какими бы обычными и ничем не примечательными мы ни были, мы почти все мечтаем летать. Эта несбыточная мечта нас всех – таких разных и таких похожих – объединяет. И никакие самолеты и дирижабли не могут ее исполнить, потому что мы мечтаем летать как птицы: свободно и без усилий. Лишь сон может даровать нам иллюзию такого полета. И... художник – Татьяна Головизнина (Санкт-Петербург), видеоинсталляция «Flying».

А еще наши лица хранят черты тех, кто дал нам жизнь. Они проступают, как слои в палимпсесте, сквозь время, сквозь нас. И мы, вглядываясь в собственное изображение на экране, фотографии или в зеркале, читаем эти следы рода нашим детям, чтобы помнили и потом, возможно, прочли о нас уже на своих лицах нашим внукам – Владимир Быстров (Санкт-Петербург), видео «22.07.2002».

Порой мы оказываемся в ситуации выбора, когда на самом деле выбора нет. Видеоинсталляция Юрия Васильева

«Отец наш» с нашей же помощью очень хорошо ее воспроизводит. На лестницу, ведущую вниз, по которой мы только и можем спуститься, проецируется запись молитвы глухонемого человека. Чтобы нам было понятно, что это именно молящийся, дан синхронный сурдоперевод. Наступить на человека, пусть это даже всего лишь его видеопроекция, а тем паче на человека, обращающегося к Богу, – решиться на такое, ой, как не просто. Но не бродить же по залу бесконечно? Впрочем, выход все-таки есть: дождаться конца молитвы и в ту короткую паузу, пока проектор не включится опять и на ступеньках не появится воздевший руки и надпись «Отец наш, Сущий на небесах!», быстро сбежать по лестнице. Вообще интересно было наблюдать за людьми в этой ситуации. Думается, если бы «Всевидящее око» было направлено на эту лестницу, получился бы довольно интересный фильм о «человеческом».

Забегая вперед, надо отметить, что «Человеческий проект» – один из наиболее интересных из прошедших в рамках Московской биеннале.

Кстати, в этом году куратором российского павильона на Венецианской биеннале современного искусства, которая откроется в июне, назначен не кто-то из московских или петербургских деятелей, а один из кураторов «Человеческого проекта» – Любовь Сапрыкина, художественный руководитель Нижегородского филиала Государственного центра современного искусства. Для Венецианской биеннале уже отобраны и два групповых проекта – для первого и второго этажей российского павильона. Один – московской группы Escape, второй – нижегородский дуэт Provmyza. Работы тех и других были и в «Человеческом проекте».

Видеоинсталляция «Скольжение» Галины Мызиной и Сергея Проворова (Provmyza) заставляет вспомнить эссе об абсурде Альберта Камю – «Миф о Сизифе». Сизиф вновь и вновь вкатывает камень на гору, почти достигает вершины, но камень срывается и катится вниз. Только здесь нет камня, здесь – люди, пытающиеся достичь вершины, которую, кстати, не видно, ибо она есть скорее в нашем во-

ТАТЬЯНА ГОЛОВИЗНИНА
Flying. Продолжающийся проект
2003–2005

with life. The landscape featuring a cloud is the place of the first rendezvous where one was shocked at having 'a great experience',» as the author himself explained his work. When we arrived at the Central Artist's House, we found in Room No. 16 the biennial's trademark treat, entitled «Human Project», organized by a network of the

National Centre for Contemporary Art (St. Petersburg, Nizhny Novgorod, Yekaterinburg and Kaliningrad affiliations), with pARTner Gallery participating. Its curators were Marina Koldobskaya, Maria Korosteleva, Anna Matveyeva, Lyubov Saprykina and Arseni Sergeyev. «Human Project», as the press release informed, was «a manifest exhibition of 'new seriousness', an appeal to discard total scepticism, irony and endless commentaries for the sake of positive and socially useful work.»

Another project under the modest heading

ображении, чем в реальности. Да и кто может сказать: «вот это вершина?» И все же она есть. И люди идут к ней. Падают, скатываются вниз, но снова поднимаются и идут, и их усилиям нет конца, как нет конца склону, по которому они карабкаются. Бессвязная, бессмысленная последовательность действий, которая становится судьбой – вся наша жизнь, сизифов труд. Вся наша жизнь – абсурд. Но, как утверждал Камю, «одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым».

Видеоинсталляция группы Escape «Головокружение» – своеобразная иллюстрация к истинным взаимоотношениям зрителей и художников. Мы воспринимаем себя как потребителей искусства. Искусство дает нам духовную пищу, в коей мы столь нуждаемся. Но мы редко задумываемся о том, что и искусство «питается» нами, чему находим множество подтверждений, в том числе и в рамках данного проекта. Чего стоит пресловутая интерактивность современного искусства? Наши эмоции, реакция, да и вообще любое действие – все включается в произведения, все поглощается. Искусство склоно к каннибализму. Итак, мы входим в темный бокс. В низком потолке отверстие. Интересно, что там? Вообще это очень по человечески – сунуть голову в любую дырку. И мы суем. О, боже! Голова оказывается в центре круглого стола, за которым сидят четверо художников, вооруженных ножами и вилками, и как ни в чем не бывало ведут странную беседу. Прямо скажем, приятного мало. То, что вы успеваете убрать голову, прежде чем кто-то из них воткнет в нее вилку, уже не играет роли: вы съедены.

Но, слава богу, лишь символически, а потому мы могли смело спешить на следующий вернисаж, дабы поглотить новую порцию искусства, которая ждала нас в филиале ММСИ в Ермолаевском.

Проект со скромным названием «StarZ» звучал своеобразным ответом основному проекту биеннале, восполняя недостаток звезд, которых все так жаждали. Может, кто-то и сомневается, что они звезды, но то, что они самые «раскрученные» на Западе российские художники, вряд ли имеет смысл оспаривать.

Владислав Мамышев-Монро, группа АЕС+Ф, Владимир Дубоссарский и Александр Виноградов, Олег Кулик. Если группу АЕС+Ф считать за одну величину, то их пять. Пять острых вершин пятиконечной звезды. Пять звезд, как на этикетке хорошего коньяка. Годы выдержки – гарантия качества и высокой цены.

Большинство представленных работ действительно выдержали годы, поскольку уже не единожды сверкали на всевозможных выставках современного искусст-

ва у нас и за рубежом. Но этот факт тем не менее не убавил интереса публики. Особенно притягивала столичных жителей скандальная инсталляция Олега Кулика «В глубь России». Что ни говорите, а не часто им предоставляется возможность заглянуть в самые недра священной коровы. Для лучшего удовлетворения нужд публики таковых было три. И все показывали разное. Действительно: «умом Россию не понять».

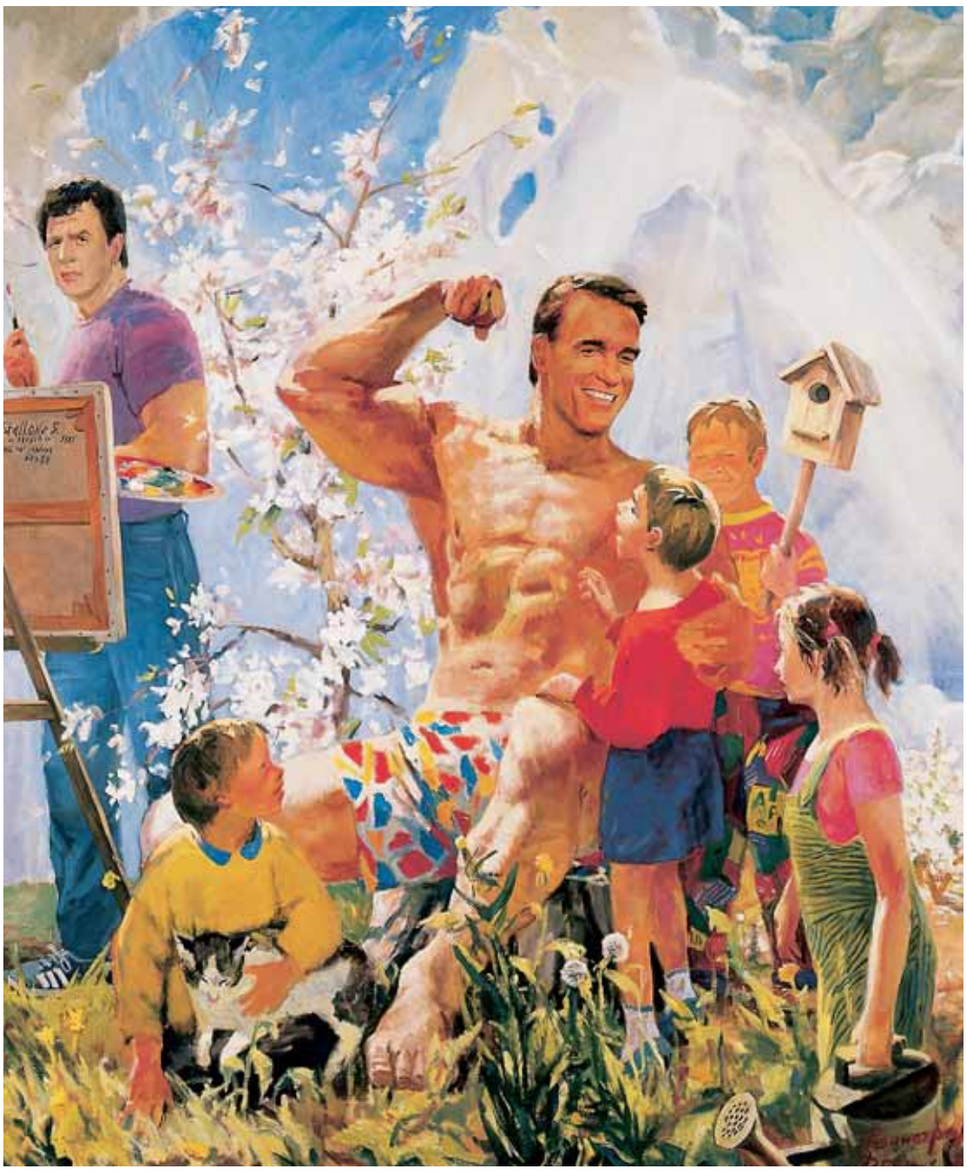
Неизменный интерес вызывал и проект группы АЕС+Ф «Подозреваемые», требовавший от зрителей непосредственного участия. Предлагалось, кажется, из восемнадцати девушек-подростков, чьи портреты красовались на красной стене, вычислить девять (?) убийц. Я даже не стала пытаться. С физиономистикой у меня проблемы: увы, в людях я чаще ошибаюсь. А возводить напраслину не хотелось, хотя бы даже из суеверия. К тому же искомые девушки были не прирожденными убийцами, а, как можно было заключить из предоставленной информации, жертвами тяжелого детства.

Но, справедливости ради, надо отметить, что были и две новые работы: Мамышева-Монро (Элизабет Тейлор в виде Клеопатры, на которую бутылкой замахивается Мэрилин Монро), и инсталляция Олега Кулика «Лев Толстой и куры». Птичек было жалко. В столь поздний час, около восьми вечера, куры уже, как правило, видят десятый сон, уютно устроившись на насесте. Впрочем, отведенную им роль (народа, к которому так хотел быть близок Толстой) они играли исправно: писатель был загажен основательно. Публика же с интересом наблюдала, когда и куда упадет следующая порция помета. Попадет или промахнется? Но и загаженный Толстой оставался Толстым. А Кулик – Куликом.

Хотя выставка StarZ вроде и была посвящена «звездности» – звездам мира

Из проекта «В глубь России»
1997
Глина, акрил

ОЛЕГ КУЛИК
Толстой и куры
1997–2004
Деревянная витрина, восковая фигура, живые куры



ВИНОГРАДОВ & ДУБОСАРСКИЙ
На пленере
1995
Холст, масло

АЕС+Ф
Action Half Life (AHL)
Эпизод 2, №11
2003
Компьютерная печать на холсте

ВЛАДИСЛАВ МАМЫШЕВ-МОНРО
Чарли Чаплин.
Из серии «Звезды»
2004

культуры, искусства, литературы, преступного мира, шоу-бизнеса, политики, – но все же по большей части проект в Ермолаевском воспринимался как ретроспективы творчества художников в экспортном варианте.

Вот и думаешь, может все же правы были кураторы основного проекта, делая ставку на молодых?

Ослепленные блеском звезд, мы отправились на Остоженку, где в Московском доме фотографии, ныне называемом Мультимедийным комплексом актуальных искусств, в 20.00 по московскому времени ожидалось «Вторжение».

Проект, объединивший работы Микаэль Ровнер, группы АЕС+Ф, Андрея Бартенева, Александра Пономарева, Гриши Брускина и открывшуюся за несколько дней до того выставку «Роберт Мэпплторп и классическая традиция: фотографии и гравюры маньеризма», стал настоящим праздником для энтузиастов актуального искусства. В маленьком помещении собралось много народу.

Здесь было интересно и талантливо все. Но мне больше всего понравилась инсталляция Гриши Брускина «Мысленно вами». Может, в этом были «виноваты» «Облако» Валерия Кошлякова и «Человеческий проект», настроившие на определенную эмоциональную волну или вчерашняя встреча с «Призраками Одессы» Кристиана Болтански в Музее архитектуры, а может, просто тоска по искренности.

Итак, из воспоминаний художника: «В детстве я просил маму отвести меня не в игрушечный магазин и не в кино, и не в музей, а в поликлинику. Причиной столь необычной страсти были «волшебные фонари» – ящики с окошками, которые светились изнутри и с легким шумом медленно вращались. В окошках были вставлены стекла. На стеклах нарисованы картинки. Картинки сопровождались текстами. Например: «У Глеба заболел зуб, а он вовремя не пошел к врачу…» Далее следовала история незадачливого Глеба. Завороженный, я мог часами сидеть и, рассматривая картинки, рисовать в своем воображении дом Глеба, его маму, папу, сестру, друзей… Мне очень хотелось познакомиться с Глебом».

С Глебом, равно как и с его родными и близкими, Гриша Брускин не познакомился, но зато представил нам своих родных и близких. Пять непрерывно вращающихся и светящихся изнутри четырехгранных фонарей, по аналогии с «волшебными фонарями» из детства, словно машина времени, погружают нас в прошлое и не только художника и его предков, но и страны. Память поколений, хранимая в семейных архивах – фотографии, письма, открытки – и передаваемая из уст в уста – от отца к сыну – семейных преданиях. С одной стороны, фотография, с другой – текст, не всегда соотносящийся с изображением. Собственно, что такое наша память? Тонкое кружево, сплетенное из осколков чьих-то рассказов, смутных воспоминаний о собственных ощущениях, фрагментов каких-то картинок? И все это такое разрозненное, объединенное только одним – прошлое вдруг, в какой-то момент, как стеклышки в детском калейдоскопе, складывается в одну историю, где есть и драматургия, его и сюжет, вот только нет финала…

ОЛЬГА ЧЕРНЫШЕВА
Участки
2004
Лайтбоксы

АЕС+Ф
Из проекта «Последние восстание»
2005
Компьютерная печать на холсте

Немалый интерес вызвали и работы Михаэль Ровнер, приехавшей в Москву по приглашению Ольги Свибловой. Ровнер в своем творчестве затрагивает вечные проблемы бытия – взаимоотношения индивида и общества, детерминированности и случайности, хаоса и порядка. «Мои работы всегда имеют политический смысл. Но он скрыт, это подводный смысл», – говорит художница. Она проецирует свои видео на стены домов, раскрытые книги, огромные валуны. На Венецианской биеннале в 2003 году видео Михаэль Ровнер ждал подлинный триумф. Но в Москве мы увидели только фрагменты того, что было представлено в Венеции. Так, в МКАИ предполагались валуны, но их вес не выдержали бы полы даже первого этажа. Поэтому пришлось ограничиться проекцией на стены. Здесь были представлены две работы Ровнер – «More» и «Order».

МАРИЯ СЕРЕБРЯКОВА
Окрестности
2004
Фрагмент инсталляциии

ГРИША БРУСКИН
Мысленно вами
2005
Фрагмент инсталляции

of StarZ signalled a challenge to the biennial's chief project by supplying enough stars where there was a shortage of them, with everyone eager to see more. It featured Vladislav Mamyshev-Monro, AES+F, Vladimir Dubossarsky and Alexander Vinogradov and Oleg Kulik.

With works by Michal Rovner, AES+F, Andrei Bartenev, Alexander Ponomarev and Grisha Bruskin and the «Robert Mapplethorpe and Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints» show, this joint project proved a veritable festival for fans of actual art.

Liya Adashtvskaya

ВАСИЛИЙ СОКОРНОВ
Фото из семейного альбома. Фрагмент инсталляции Гриши Брускина «Мысленно вами»

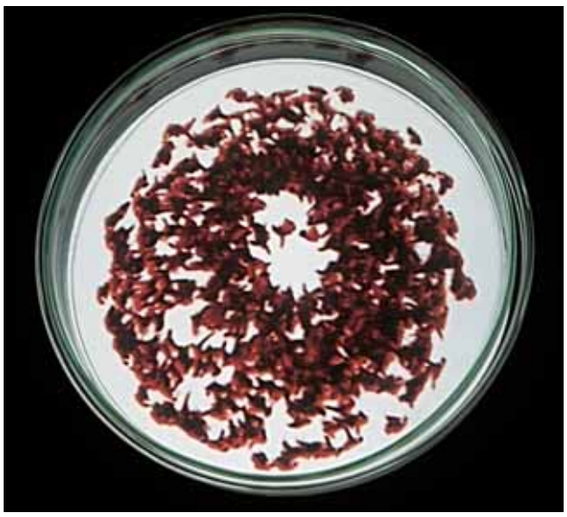
В Музее Щусева в проекте Petri Dish Tales фильмы проецировались на дно 27-сантиметровых чашек Петри. Удивительно, но в том, что на первый взгляд кажется хаосом, при более длительном рассмотрении выявляется свой довольно строгий порядок. Делая, казалось бы, бессмысленные «две шаги налево, две шаги направо, шаг вперед и два назад», мы, сами о том не подозревая, участвуем в чьем-то замысле. Здесь, конечно, главное – не сбиться с ритма и не отклоняться, а то затопчут.

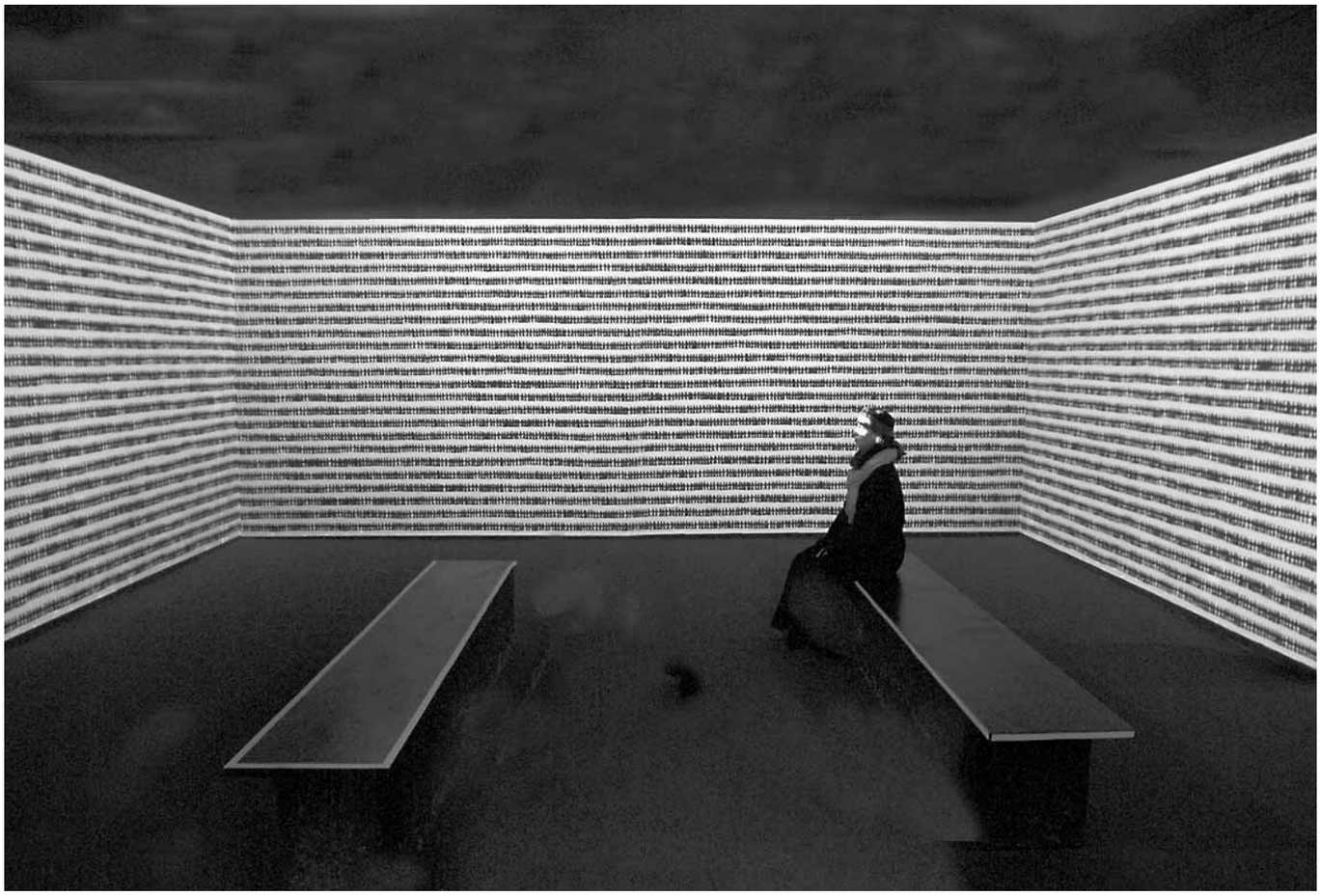
Покидая Дом фотографии, мы были почти на грани передозировки, но нам предстояло посетить еще одну точку на карте Московской биеннале – Сретенский бульвар, где на чердаке дома номер шесть нас ждали «16 веревок» Ильи Кабакова. Круг дня замыкался. Мы возвращались к тому, с чего начали, – истории отечественного андерграунда.

Лия Адашевская

МИХАЛЬ РОВНЕР
Petri Dish Tales
2003
Цифровое видео

Order
2003
Цифровое видео

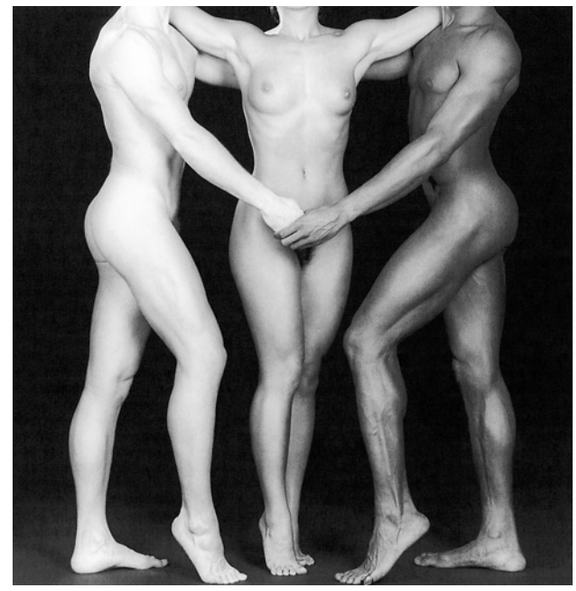




неожиданные диалоги

«Фотография – лучший способ создать скульптуру», – говорил американский фотохудожник Роберт Мэпплторп. Танцовщиков, бодибилдеров он снимал в момент предельной напряженности торсов, ног, рук, лиц. Параллели с классической скульптурой, гравюрой неслучайны, не только потому, что он снимает обнаженную натуру, обращается к классической теме, умеет возвышать своих героев, но и потому, что к фотографированию он подходит как истинный художник, мастерски оперируя пластическими категориями. Оригинальная, необычная по концепции, увлекательная выставка «Роберт Мэпплторп и классическая традиция» состоялась в МДФ в рамках Первой Московской биеннале. Острое сопоставление помещенных рядом снимков Мэпплторпа и маньеристических гравюр XVI века ошеломляют удивительными историческими параллелями, новыми возможностями интерпретации классической темы. Обнаженные персонажи на фотографиях Мэпплторпа тонко соотносятся с мифологическими героями на гравюрах (Икар, Нептун, Аполлон, три грации...). Причем искусно подобраны сходные композиционные решения (позы, ракурсы). Сколько граней для интерпретаций! Брутальный чернокожий обнаженный Томас с экстатической Давонной в воздушном платье на фотографии Мэпплторпа и рядом похищающий сабинянку римлянин (в сложном ракурсе, с преувеличенной мускулатурой) на гравюре Яна Муллера (XVI век). Если фотографии Мэпплторпа и кажутся провокационными, то их совершенная форма, постоянное балансирование автора на грани между добром и злом, красивым и безобразным, переплетение противоречивых чувств придают им силу звучания, открывают новые возможности в искусстве. Его снимки доставляют чувственное удовольствие, он показывает беспредельные возможности человеческого тела, красота которого столь совершенна, что порождает ощущение высокой духовности.

ЯКОБ МАТАМ
По Генриху Голциусу. Грации
XVI ВЕК
Резец
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ



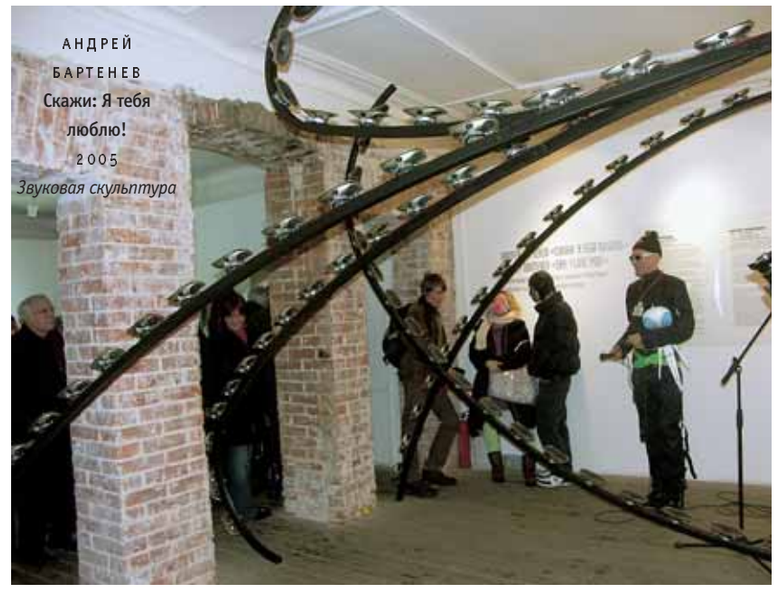
РОБЕРТ МЭППЛТОРП
Кен, Лидия и Тайлер
1985
Желатино-серебряная печать
ФОНД РОБЕРТА МЭППЛТОРПА

АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ
Типология абсолютного нуля

многообразие и неповторимость авторских почерков

Повелителем стихий предстает А. Пономарев в впечатляющем проекте «Топология абсолютного нуля». В основе – реальная экспедиция на судне в Антарктику. Автор приглашает и зрителя совершить это путешествие. В имитации иллюминатора на стене в кратком видеофильме мелькают красивые пейзажи. На противоположной стене в видеопроекции пульсирующая струя воды от винтов судна дополняет иллюзию нахождения на судне. Представлены рисунки, фотографии маршрута художника. Интригует инсталляция с 200-ми компасами на столе, стрелки которых меняют положение по воле магнита-Пономарева, появляющегося на экране. Проект Г. Брускина «Мысленно вами» очень человечный, ностальгический. Вдохновляясь «волшебными фонарями», увиденными в поликлинике (дорогие детские воспоминания), он заполняет белые «фонари» фотографиями из семейного альбома и отличными, слегка ироничными текстами, совпадающими (или нет) с картинками. И возникает доверительный диалог с умершими, которые словно говорят с нами. И свободное белое пространство – для придумывания зрителями своих историй. Странное создание А. Бартенева состоит из дуг с акустическими мембранами и «оживает» при произнесении зрителем слов «Я тебя люблю». Эта звуковая мультимедийная скульптура, вбирающая волеизъявления разных людей, вибрирует от звучащих то громче, то тише слов, наполняя пространство теплыми, положительными эмоциями. Проект «Вторжение» в рамках Первой Московской биеннале открыт в Мультимедийном комплексе актуальных искусств.

Виктория Хан-Магомедова



АНДРЕЙ БАРТЕНЕВ
Скажи: Я тебя люблю!
2005
Звуковая скульптура

специальные гости московской биеннале

Гостевой проект на больших мероприятиях имеет важное значение. Не стала исключением и Первая Московская биеннале. Гостей было трое – Кристиан Болтански (Франция), Билл Виола (США) и самый известный русский художник на Западе – Илья Кабаков.

Кристиан Болтански привез в Москву проект о России и для России (по признанию самого художника, он хотел представить его не просто международной, а именно российской публике). «Призраки Одессы» рассказывают романтическую и одновременно грустную историю о предках Болтански, еще до революции эмигрировавших из России.

В двух помещениях Музея архитектуры им. А.В. Щусева, так называемой «Руине» и Аптекарском приказе, мэтр концептуализма затевает виртуозную игру с воспоминаниями. Покрытые плесенью, зияющие дырами стены, обнаженные конструкции перекрытий, полустертые ступени, перила и балясины со следами старой краски он превращает даже не в декорацию, а в знаки пространства и времени – едва ли не главных действующих лиц в грустной истории о давно ушедшем.

Итак. Он – дед Кристиана, Давид Болтански – юноша из бедной и очень религиозной семьи одесских евреев. Единственное его достояние – чудесный голос. Она – русская девушка, дочь богатого торговца. Они познакомились в опере, где Давид исполнял арии на итальянском языке, и полюбили друг друга, но не могли даже мечтать о свадьбе. Их разделяла не только рампа. Когда-то в детстве Давид получил от отца пощечину за то, что разговаривал с русскими детьми. Да и ее родители едва ли одобрили бы союз любимой дочери с нищим еврейским артистом. Все, что им оставалось, это короткие встречи в антрактах и радость видеть друг друга на расстоянии: когда он был на сцене, она – в зрительном зале. Но скоро и этому хрупкому счастью наступил конец. Однажды Давид серьезно заболел и навсегда лишился возможности петь. Убитый горем юноша решает уехать во Францию. В Париже он становится обычным рабочим, пишет письма своей возлюбленной. И она решает бежать к нему. Девушка оставляет прощальное письмо отцу, в котором описывает свое будущее счастье с любимым. Она берет с собой только… самовар.

Было ли все это? Возможно, и нет. А если и было, то совсем не так романтично. Но прошлое, а скорее осколки воспоминаний о том, чего не было (кроме самого факта эмиграции), складываются в семейную легенду, мифологизируются, становясь частью чего-то значительного, настоящего.

И никого уже не интересует, как там было на самом деле. И никого не удивляет, что дочь богатого торговца увозит с собой лишь самовар (ну не банальные же драгоценности забирать, в самом деле), ведь самовар – это символ России, символ навсегда оставляемой родины.

Никого не смущают юные октябрята на старой выцветшей довоенной фотографии. Именно их глаза, многократно увеличенные, смотрят на нас с развевающихся полотнищ в Аптекарском приказе. Едва ли кто-то из этих ребятишек имеет хоть какое-то отношение к предкам Болтански, но к концентрационным лагерям Второй мировой или сталинским лагерям, возможно, непосредственное, во всяком случае, в этом пространстве, продуваемом сквозняками и наполненном звуками надрывного собачьего лая. Их уже давно нет – ни детей, ни собак – лишь след, отзвук.

Не удивляет и проигрыватель для пластинок годов этак 60-х, небрежно поставленный на старинное щербатое пианино – напоминание о загубленной болезнью певческой карьере Давида Болтански, шкаф времен 70-х. Эти вещи следует рассматривать не столько как реальные предметы, сколько как иконические знаки этих предметов, давно или не очень давно, но безвозвратно ушедшего. Там, в реке забвения, хронология не имеет значения. Не имеют значения даже имена. Кто носил эти черные пальто? Вообще-то они даже не черные. В своей прошлой реальной жизни они были разноцветные. Тогда они еще хранили объемы тех, чьим покровом являлись. Но время стерло различия, поглотило цвет и плотность, и теперь в тусклом свете голых тюремных лампочек остались лишь темные силуэты. Пустотелые оболочки тех, чьи глаза тревожно смотрят с развевающихся полотнищ. Призраки, вырвавшиеся наружу из распахнутого настежь шкафа – почти буквальный образный перевод известной поговорки: «У каждого в шкафу спрятан свой скелет» – своя тайна, навязчивым бредом рвущаяся на-

Moscow Biennial's special guests

The guest list at large-scale arrangements is always a priority. The First Moscow Biennial was no exception. Three guests stood out: Christian Boltanski (France), Bill Viola (US), and Ilya Kabakov, «the best known Russian artist in the West».

Christian Boltanski had brought a project about Russian and for Russia (he admitted himself that he had wanted to present it to Russian public exclusively, not merely international public at large). His «Ghosts of Odessa» is a romantic yet pathetic tale about his ancestors who fled Russia before the Revolution.

КРИСТИАН БОЛТАНСКИ
Призраки Одессы
Виды инсталляции

ружу. И здесь много этих вырезанных из бумаги скелетиков, черепов, привидений. Они прячутся в захламленном чулане под лестницей, колышутся неверными тенями.

Лишь самовар, вернувшийся на родину, правда, не в Одессу, а в Москву (все же Россия), как единственное доказательство... Чего? Того, что он есть. Единственный реальный предмет в этом погруженном в полумрак холодном пространстве, населенном призраками. Он виновник всего: он разбудил фантазию художника, его генетическую память. Но и ему, начищенному, блестящему, вполне материальному, нет места в стеклянных витринах, освещенных галогенными трубками, потому что он не экспонат, не доказательство, он – метафора.

Витрины пусты, их нечем заполнить, ибо все здесь – фантомы, из них нельзя восстановить историю, но можно создать миф.

«Россия была для меня страной мечты, существующей исключительно в моем воображении. Мое представление о стране, которую я никогда не видел, абсолютно вне реальности. Я реконструировал свою собственную Россию по каким-то разговорам, предметам, русской речи, которую слышал».

Это ничего, что реконструкция получилась почти в духе Хичкока – есть у него такая детская книжка – «Тайна заброшенного замка».

Старый, полуразрушенный «дом с привидениями» мы в не воспринимаем как Россию – мы размышляем о забвении и памяти, очень скоро забывая романтическую историю с самоваром.

Видеоинсталляция знаменитого американского художника, классика видеоарта Билла Виолы «Приветствие», созданная в 1995 году в честь 500-летия со дня рождения итальянского живописца Якопо Карруччи по прозвищу Понтормо, в дни Московской биеннале демонстрировалась в ГМИИ. Впервые видеотворение Виолы было показано в 1995 году на 45-й Венецианской биеннале, а два года назад – в Эрмитаже. Название «Приветствие» кроме отражения прямого содержания произведения имеет и другой смысл. Виола, избрав в качестве прообраза полотно Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы» (ныне хранится в церкви небольшого городка Карминьяно неподалеку от Флоренции), затевает диалог современного с классическим. «Приветствие» – наведение мостов к классическому искусству, которые авангард, а за ним и модернизм так долго и упорно разрушали.

Вполне объяснимо, что для диалога Виола выбирает художника, близкого себе по духу. Он такой же маньерист, как и Понтормо. В его римейке тот же зашкаливающий культ прекрасного, то же гипертрофированное эстетство, нарушающее так старательно воспроизводимую гармонию классического искусства.

В видеоарте Виола – звезда голливудского уровня. Все, что он делает, красиво, пожалуй, даже слишком красиво, эффектно, дорого, в меру философии и психологии, все строится по законам жанра произведения, еще в замысле обреченного на успех.

«Приветствие» – диалог не только современного и классического, но и двух классиков, представляющих соответственно XVI век и век высоких технологий.

БИЛЛ ВИОЛА
Приветствие
1995
Видеозвуковая инсталляция, производственный фотоснимок
Фото Кира Перова

The American classic of video art, Bill Viola, presented «Greeting» he created in 1995 to mark the 500th birthday of the Italian painter Jacopo Pontormo. His video installation was on show at the Pushkin Museum of Fine Arts. It was first displayed at the 45th Venetian Biennial in 1995.

Ilya Kabakov in 1985 created a work which he envisaged should stay well within the settings of the Pushkin Museum of Fine Arts to bring across its genuine concept. As happened, it did not. Now, twenty years on, his installation, «Ropes», again stayed on view at the painter's studio on Sretensky boulevard during the biennial, with the only difference that much more people were able to see the restored work.

Liya Adashevskaya

При создании видео Виола применяет эффект растянутого кадра. Он использует 35-миллиметровую кинопленку, фиксируя сюжет со скоростью 300 кадров в секунду (скорость обыкновенной съемки в двенадцать с половиной раз меньше, настолько же более медленным в результате оказывается действие на экране).

Итак, событие, которое длилось всего 45 секунд, растянулось во времени на десять минут.

Встреча Марии и Елизаветы описана только в одном Евангелии – от Луки (1: (40-49):

«…и вошла в дом Захарии, и приветствовала Елисавету.
Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ее; и Елисавета исполнилась Святого Духа, и воскликнула громким голосом, и сказала: благословенна ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!
И откуда это мне, что пришла Матерь Господа Моего ко мне?
Ибо, когда голос приветствия Твоего дошел до слуха моего,
взыграл младенец радостно во чреве моем;
И блаженна Уверовавшая, потому что совершится сказанное Ей от Господа.
И сказала Мария: величит душа Моя Господа, и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем, что призрел Он на смирение рабы Своей; ибо, отныне будут ублажать Меня все роды; что сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его…»

Всего несколько строк Священного Писания вдохновили многих художников и, как выясняется, продолжают вдохновлять.

Виола цитирует Понтормо, но не буквально. И дело не только в том, что его персонажи – наши современницы. У Понтормо, кроме Марии и Елизаветы, есть еще две женщины. Их присутствие вполне логично – должны быть свидетели (и именно два) происходящего, те, которые смогут разнести весть о состоявшейся встрече. У Виолы их трое. Но это вовсе не свидетели. Во-первых, двое ничего, кроме того, что видели встречу трех каких-то женщин, засвидетельствовать не могут – они слишком далеко находятся от происходящего. Что же касается третьей женщины, то у нее, несмотря на то, что она находится в непосредственной близости, как и у двух других, совсем иная функциональная роль. Дело в том, что видео существует не только в пространстве, но и во времени, и Виола выступает не только как художник, но и как режиссер.

Итак, встретившиеся на улице женщины – пожилая и молодая – о чем-то оживленно беседуют. Причем пожилая, кажется, порывается распрощаться и продолжить свой путь. Она мягко пытается высвободить руку, но собеседница удерживает Елизавету. И в этом ее роль – задержать будущую мать Иоанна Крестителя на этом перекрестке. Немой диалог рук и застывшие в улыбках лица. Ничего не значащий разговор, длящийся, кажется, вечность. Но наш взгляд постоянно отвлекается на одинокую мужскую фигуру, маячащую в глубине проходного двора. Скоро к ней присоединяется еще одна. Два темных силуэта внушают тревогу, вносят в обычную уличную сценку ощущение таинственности. Кажется, мужчины чего-то или кого-то ждут. Что-то непременно должно произойти. Это предчувствие надвигающегося события усиливается, когда одеяние Елизаветы вдруг начинает колыхаться, как от внезапного дуновения ветра. При этом одежда ее собеседницы остается по-прежнему недвижимой. Шарф и складки юбки Елизаветы начинают слегка развеваться. То, что должно случиться, скоро произойдет. Взгляд ищет движения в глубине двора – вот-вот оттуда кто-то появится. Неожиданно из-за левого края экрана возникает еще одна молодая женщина. Она устремляется к Елизавете, и все естество пожилой женщины устремляется навстречу идущей. Они приветствуют друг друга. Мария что-то шепчет на ухо Елизавете, и здесь буквально «взыграл младенец во чреве ее». Одежды Марии и Елизаветы развеваются все сильнее – вихрем эмоций охвачены только эти двое. Третья женщина совершенно безучастна, лицо ее неподвижно. Но вот Елизавета представляет Марию своей собеседнице, и волна легких складок прокатилась по ее юбке, губы оживились улыбкой.

У Виолы почти нет слов, лишь какой-то невнятный шепот, ощущение диалога от постоянно меняющейся мимики лиц, движений рук, колыханий складок одежды. Мы фиксируем малейшие нюансы в постоянно меняющемся настроении. Замедленность события не просто завораживает, она гипнотизирует, затягивает все сильнее. Все неожиданно заканчивается. Экран гаснет. Но через секунду снова загорается. Елизавета со своей собеседницей опять ведут оживленный разговор, в глубине арки маячит человеческая фигура, к ней присоединяется еще одна. Опять легкое дуновение ветра, всколыхнувшее одежды и… Ты готов снова и снова просматривать это закольцованное видео.

Собственно, в «Приветствии» речь идет не только о конкретной библейской истории. Она, возможно, лишь повод, чтобы завести разговор вообще о встречах, когда незнакомые до этого люди с первых слов приветствия вдруг сразу чувствуют родство душ; о таинстве, которое может совершаться в нашем присутствии или в двух шагах от нас; о чуде; об объединяющей тайне знания, доступной не каждому.

В 1985 году Илья Кабаков создал произведение, которое, по замыслу автора, для того чтобы окончательно обрести свой концептуальный смысл, должно было существовать в пространстве Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Не случилось. И в дни Московской биеннале инсталляция «Веревки», как и двадцать лет назад, демонстрировалась в мастерской художника на Сретенском бульваре, с той только разницей, что восстановленную работу могло увидеть гораздо большее количество людей.

Итак, на уровне глаз человека среднего роста через всю мастерскую параллельно одна другой и через каждые 20 сантиметров натянуты длинные веревки, к ним, чередуясь, привя-

ИЛЬЯ КАБАКОВ
16 веревок
2005
Фрагмент инсталляции

заны различные мелкие предметы – пробки, фантики, билеты, птичьи перья, тряпочки и прочий мусор. И аккуратные бумажки, на которых отпечатаны надписи с обрывками случайных фраз на русском и английском языках типа «приедешь, позвони...» или «ну, пока». Здесь происходит столь характерное для Кабакова столкновение текстового и изобразительного пространств. Но текст этикеток, их конкретное содержание в данном случае не несет никакого значения, поскольку все они не имеют ни малейшего отношения к рядом висящим предметам и по смыслу между собой не связаны. Это не вербальные, а иконические знаки некоего речевого мусора. Эти обрывки речи на этикетках, лишенные текстовых связей, странным образом создают звуковой или, вернее, шумовой эффект.

Нечто подобное в качестве звукового фона нас сопровождает в местах большого скопления людей – на улицах, в транспорте и т.п.

Отличие от оригинала 1985 года в том, что тогда надписи были сделаны только на русском языке и тушью, а также подвешены были под предметами. Принципиально ли это? Может быть. Но об этом не здесь, тем более что нас интересует смысл, а смысл – проблематизация слоя средового бытия – от этих изменений фактически не изменился. И даже, более того, благодаря появлению фраз, написанных по-английски, мы избавились от искушения истолковывать «Веревки» применительно исключительно к отечественной реальности. Мусор и грязь есть везде, где есть цивилизация. И, может быть, мусорная свалка – самая точная и правдивая ее летопись. Не случайно мусор о многом может рассказать археологам.

Но для Кабакова мусор – это не только документация эпохи, но и некая тайна нашего жизненного пути. И инсталляция «Веревки» – лишь одна из глав знаменитого «мусорного романа» Ильи Кабакова.

Возможно, в музее, да еще таком храмовом, как ГМИИ, «Веревки» Кабакова за счет эстетической, смысловой и звуковой контрастности обрели бы еще большую метафизическую глубину и более четко артикулированную идею. Но и в мастерской на Сретенке, особенно поздним вечером 28 января на вернисаже «Веревки», они не просто воспринимались памятником московскому концептуализму, но и продолжали жить, активно подпитываясь от гостей новым материалом. Гулкий людской муравейник то и дело выбрасывал в пространство обрывки фраз, звучащих на русском, английском, французском и прочих языках. И порой было не ясно, откуда срывается очередная незаконченная фраза – с чьих-то губ или с поворачивающейся то одной стороной, то другой этикетки?

Лия Адашевская

16 веревок
Открытие выставки в Институте современного искусства (бывшая мастерская И. Кабакова)
2005
Фото Екатерины Никитиной

16 веревок
Закрытие выставки в мастерской художника, Москва
1984
Фото Ильи Кабакова

альтернативные поиски

ГЕОРГИЙ ОСТРЕЦОВ
Сонное правительство
Инсталляция

«Будем строить «Россию-2», – говорит галерист М. Гельман. Какой же она будет в условиях кризиса культуры и цивилизации, с точки зрения актуальных художников? Масштабная выставка «Россия-2» галереи М. Гельмана в ЦДХ в рамках Первой московской биеннале – попытка дать ответ на этот вопрос. Более 60 художников демонстрируют проявления иной России, исследуют пограничные темы. Особенность «России-2» – бескомпромиссность высказываний на политические и социальные темы с использованием мультимедийных средств. Проект группы АЕС+Ф погружает в жутковатую реальность тотальной исламизации западного мира. Органично с помощью цифровых технологий выдающиеся памятники архитектуры Запада «дополнены», варварски «искажены» элементами мусульманской архитектуры (купола, минареты): Рейхстаг, Бобур, Венская опера, Музей Гуггенхейма, возле которых появляются люди на верблюдах, террористы с автоматами. Одни проекты – про авторитаризм, в других – яростно отстаивается свобода творчества, третьи взывают к «многомилостивому, щедрому, страшному... Богу». «Цепляет» «Сонное правительство» Г. Острецова с сидящими за столом, покрытым красным сукном, безголовыми манекенами в костюмах. Проекты на любой вкус: зрелищно, остро, провокационно, спорно. На философские размышления, однако, наводят не изощренные мультимедийные проекты, а серия «Шахматы» из 32 черно-белых фотографий Т. Либерман.

Виктория Хан-Магомедова

ВАЛЕРИЙ КОШЛЯКОВ
Иконос футуризма
Дерево, картон, акрил

В рамках мероприятий «России 2» прошла III церемония награждения орденом Нового Правительства людей, наиболее активно влияющих на художественную судьбу России. Ордена вручались в следующих номинациях: «Право» – Эдуард Лимонов (за организацию публичных актов, привлекающих к проблемам современного общества), «Меценатство» – Н. Моляровская и Н. Сикоева (за поддержку выставки «Сообщники» в ГТГ), номинация «Культура» – Андрей Ерофеев (изменение выставочной политики ГТГ), «Журналистика» – Ирина Кулик, и в номинации «Патриотизм» – Питер Войс, Сергей Денисов и Иван Колесников (за проект «Арт-Конституция» в ММСИ, за этот же проект но по разделу «Меценатство» номинировался Зураб Церетели).

этаблированное искусство

На вопросы «ДИ» отвечает Дмитрий Александрович Пригов, художник, поэт, прозаик, историк, теоретик искусства.

ДИ: *Первая Московская биеннале современного искусства… Событие это всеми ожидалось и заранее обсуждалось. Задолго до открытия в прессе высказывались как восторги по поводу предстоящего, так и опасения, удастся ли нам быть на уровне. Ваше мнение – получилась биеннале? Что было удачно? Что, может быть, не очень?*

– Это специфический проект, с которым связаны вполне определенные и, скорее, социокультурные, чем культурно-эстетические ожидания. Первый на нашей территории, когда современное российское искусство включается в ряд мирового contemporary art, будучи легитимировано присутствием иностранных художников, иностранных кураторов, финансовым и организационным участием российской власти. То есть в наличии все уровни легитимации. Посему данное искусство предъявлено зрителю как утвержденное, осмысленное и имеющее полное право претендовать на внимание. Оно включается в разряд дозволенного и рекомендуемого. Иными словами, этаблировано.

Конечно, Россия и в смысле организации подобного рода мероприятий, и по статусу contemporary art отстала от западного мира лет на тридцать. То, что такая серьезная акция поддержана властями, как бы уведомляет всех, что самое радикальное искусство в ряду других имеет право быть общественно значимым феноменом. Это основной социокультурный смысл, вернее, результат данного мероприятия.

С художественно-экспозиционной стороны Московская биеннале предстала структурой параллельных проектов. Думается, как первый подобного рода опыт – это оптимальный вариант. В пределах единого проекта можно ознакомить и зрителей, и специалистов со всем многообразием тенденций и художников. Ведь до сих пор у нас еще не прояснен и не стратифицирован огромный промежуток времени в культуре и искусстве.

Основную площадку биеннале было решено предоставить молодым. Однако сопутствующие проекты мне показались более удачными. Естественно, для кураторов важен поиск молодых, еще неангажированных, на которых можно делать ставку и с которыми можно войти в художественный процесс. Это специальный, практический интерес.

Самой же удачной мне представляется выставка «Сообщники» в ГТГ, где впервые показана ретроспектива новейшего российского искусства от 70-х годов до наших дней. Она весьма полезна для желающих осмыслить современное искусство и его истоки. В искусстве, как и во всяком роде деятельности, очень важен генезис, тем более что искусство в значительной мере живет реакцией на предыдущие события в собственных пределах – рассматриванием, обыгрыванием и критикой языка искусства.

Проект Марата Гельмана интересен прежде всего заявленным названием. Хотя, честно говоря, большинство работ мало отвечают предложенной теме. Как правило, художники весьма формально относятся к подобного рода тематическим проектам. Работы могут стать экспонатами практически любой другой выставки.

ДИ: *«Россия-2» – это специальный, но все-таки не основной проект.*

– Я для себя не разделял проекты на основной, специальные и параллельные. Организационно они, очевидно, разделены. Но по факту предстают как единое событие.

ДИ: *На биеннале было наложено табу на определенные темы, как раз те, которые затрагивает «Россия-2». И в этом плане проект Гельмана – действительно параллель. Может, поэтому и интереснее. Что касается «Сообщников». Почему они выглядят острее и интереснее?… Эти работы активно социальны, в них присутствуют и определенная политичность, и завуалированный протест, но это как бы уже история, а что касается современности в основном проекте, там подобных работ нет, потому что табу.*

– Но ведь все-таки «Россия-2» включена в общий контекст биеннале. Да и нельзя сказать, что выставка «Сообщники» исключительно социально направлена. Хотя, действительно, ее раздел, связанный с соц-артом, выглядит вполне социально-критическим. Это была доминирующая как социокультурная, так и культурно-эстетическая по-

зиция художников данного круга. Возможно, в ней отразилась специфическая ситуация того времени. Что касается цензуры, то это проблема не только данной выставки, но и всей нашей социальной жизни. Очевидно, кураторы сочли для себя возможным принять предложенные условия ради возможности реализации самого проекта. «Россия-2» и «Сообщники» в какой-то мере компенсировали эту недостаточность основной экспозиции. Другое дело, что мировая художественная практика не позволяет себе такой легкости самоцензурирования. В общем-то, острота и смысл искусства состоят именно в вызове, который оно всегда бросает социуму и цензуре. Хотя в наших условиях объявление радикального искусства легитимированным само по себе уже если не скандал, то некий вызов. Тем более в Музее Ленина. Думается, что на данный момент этого достаточно. В пределах архаизирующих тенденции церкви и власти любой подобный жест, не вписывающийся в привычные эстетические и нравственные представления, к тому же при всегда подозрительном в наших пределах присутствии западных людей, помимо эстетической составляющей является и жестом социокультурным.

ДИ: *Вы говорите так, словно все происходящее может вызвать широкий общественный резонанс. Устроители биеннале на следующий день после открытия радостно оповестили, что мы, дескать, проснулись сегодня в новой реальности. Но для большинства, подавляющего большинства ничего не изменилось. Для них реальность все та же. Согласитесь, несмотря на «громкость» события, выставки биеннале посещает довольно узкий круг людей.*

МАКСИМ МАМСИКОВ
Downtoun
2004
Фрагмент скульптурной инсталляции. Глина, акрил
«РОССИЯ 2»

established art

Dmitri Aleksandrovich Prigov, painter, poet, novelist, historian and art theoretician, shares his views in a DI interview.

DI: What d'you think about the biennial? Did it prove itself? What things did you find well-done? Or not so much?

– I would call it a very peculiar project which had promised quite definite socio-cultural rather than cultural-aesthetic displays. That was the first of its kind on our territory, at a time when today's Russian art has been joining the files of the world contemporary art, while being limited by the presence of foreign artists and foreign curators, and by the financial and organizational presence of the Russian authorities into the bargain. In other words, all levels of legitimization are there. For that matter, this kind of art has been offered to the public as approved, well-tested and entitled to attract their attention. It has been given the rank of permitted and recommended. It is now the established art.

The fact that the authorities supported this serious event appears to inform all of us that the most radical art has the right to be a socially meaningful phenomenon, like any other art. This is the main socio-cultural point, or rather, outcome of the event.

Now, in terms of art and exposition, the Moscow biennial proved an arrangement of a few parallel projects. I think that was the optimum for the first event of this kind. The size of a single project, I think, is enough to let both spectators and specialists get a fairly good idea of the whole range of trends and artists now available. The truth is that an enormous time-span in

– Так ведь это не только наша проблема. Данная ситуация сопутствует всему contemporary art. Кроме разве что больших роскошных мероприятий с персонажами и художественными направлениями, внедренными в поп-мифологию типа выставок разных Рафаелей и Леонардо или Дали с Уорхоллом. Но в принципе на всех крупных выставках современного искусства основной зритель приходит именно на вернисаж. А дальше – в зависимости от удачного пиара и прочего. В России же в этом смысле вряд ли можно рассчитывать на удачный пиар, привлекающий массового зрителя. Подобный зритель должен быть еще только воспитан. Изобразительное искусство, в отличие от той же массовой поп-музыки или тиражных бестселлеров, живет в пределах суждений специалистов, покупок коллекционерами и музеями единичных объектов. Художнику, в принципе, для выживания достаточно иметь нескольких коллекционеров. Другое дело – присутствие социальных и культурных амбиций. Для тех, кто организует подобные проекты, требуется денежная поддержка государственных институций. Сходные проблемы контакта со зрителем и вписывания в рынок характерны и для артхаузного кино, поэзии и радикальной литературы, которые живут на гранты и всякого рода стипендии. Может быть, как раз биеннале и спровоцирует кого-то – менеджмент, работников музеев, центров, министерств – на продолжение подобного рода активности. В принципе, биеннале как социокультурный акт вполне может способствовать движению всего местного культурного сообщества в данном направлении.

ДИ: *Может искусство сейчас играть какую-то социально-политическую роль? Или хотя бы претендовать на нее?*

– В 90-е годы изобразительное искусство, как всякая гуманитарная деятельность, воспринимаемая неким непривычным еще по тому времени жестом свободы, было предметом внимания массмедиа. Тогда, действительно, радикальные художественные акции, на которые живо и остро реагировали журналисты, играли роль не только внутрипрофессиональную, но и более широкую – общественную. Они были жестами свободы, манифестации необычности, раскрепощения личности перед лицом социума. Теперь все сузилось до размера внутрицеховых мероприятий. Стало событиями, скорее, культурно-эстетическими, чем социокультурными. То есть широкой публике, «потребляющей» события в основном социальные и политические, конечно, посредством массмедиа ничего предъявлено быть не может. Те же литераторы, в отличие от художников, стали фигурантами теле- и радиопередач, хоть и читаемы в гораздо меньшей степени, чем раньше. Но они до сих пор рассматриваются как фигуры общественные, социально значимые.

Конечно, все зависит от того, какие требования предъявлять искусству и художникам. И правомочны ли наши требования? В свое время Пикассо на схожие претензии «Ваши вещи непонятны широкому зрителю» отвечал: «Мои произведения дойдут до зрителя в свое время новым дизайном унитаза в его квартире».

Действительно, существование и функционирование подобного рода искусства в каком-то смысле похоже на существование в социуме фундаментальной и теоретической науки, которая входит в актуальную жизнь опосредованно. Не являет прямую социальную ангажированность. Существует, конечно, социальное искусство. Но в нем ценен скорее некий тип художественного поведения, поскольку сами произведения преспокойненько висят на стенах жилищ вполне буржуазных коллекционеров, мало кого удивляя и шокируя. Через весьма короткий промежуток времени в этом уже нет вызова. Подобное становится фактом этаблированной культуры. Искусство, на счастье или на беду, живет и выживает таким вот способом и образом.

ДИ: *Одно из заявлений «России-2» – что они выступают в противовес официальному искусству. Что значит официальное искусство сегодня?*

– Да, снова проявляются некоторые, правда, пока еще очень слабые признаки кристаллизации официального искусства, которое имеет поддержку властей в виде денег, личной дружбы и спонсорства. То есть художники спонсируются не независимыми культурными институциями, а политической властью.

Мы видим специфическую ситуацию срастания политической и финансовой власти. Соответственно предоставление спонсорских денег есть властный жест. Данной биеннале деньги даются Министерством культуры, то есть государством, которому желательно, чтобы не касались некоторых неудобных для него тем. Это уже свидетельство цензурирования. И в этом смысле «Россия-2» – вариант неофициального искусства. Она использует табуированные темы, не проявляя почтения к основным государственным и религиозным идеологемам. Неофициальное искусство не обязательно поражает необычайностью самих артефактов. Оно просто являет возможность независимого жеста, поведения. Являет язык и способы противостояния. Подобное же в разной модификации и степени актуальности присутствует во всем свете. Другое дело, что власть повсюду разная и в разной степени вмешивается в искусство и в культур-

the country's culture and art has not yet been properly clarified and stratified. The biennial's major space has been given to young artists. However, I found the accompanying projects more successful. The curators, of course, thought it important to look for young talents, not yet recruited by any proprietors, young people who could be relied on and involved in the art process. Clearly, their concern is special and practical.

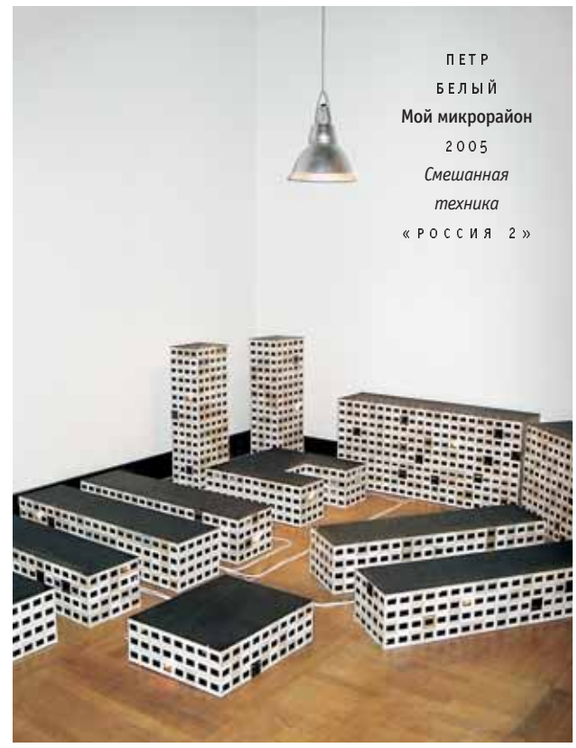
Interviewed by Liya Adashevskaya

МАКСИМ МАМСИКОВ
Downtoun
2004
Фрагмент скульптурной инсталляции. Глина, акрил

ную жизнь. Но везде наличествует противостояние андерграунда и истеблишмента.

ДИ: *Знаменитый скандал в Манеже, который устроил Хрущев, сразу привлек интерес. Нынешняя же власть то, что ей, может, и неугодно, игнорирует. Она научена опытом?*
– Власть при Хрущеве была идеологической, для нее был важен каждый человек. Нынешняя власть манипулятивна. Для нее то, что выходит за пределы необходимого избирательного или рейтингового минимума, неинтересно и неважно. Можно устроить безумно критическую антиправительственную конференцию из двадцати человек, власть это не волнует. Но если на телевидении перед миллионами зрителей произносится незначительное неприятное слово, власть явно взволнуется. Ей нужен лекторат, а не отдельные люди. А для власти коммунистической и жестко идеологической, как и религиозной, важен каждый человек. Это совсем другой тип власти.

ДИ: *Вернемся к биеннале. В ней много места занимает ретроспектива. Из того, что показали действующие художники, многие работы мы уже видели. Следующая биеннале через два года. Какою по вашему мнению она должна быть?*
– Я бы сделал Московскую биеннале аналитически-исследовательской. Например, возможны проекты «От Малевича до Кабакова», «От передвижников до Булатова», или «Современные молодые художники в контексте проблем живописи XIX века». Исследование общего контекста искусства было бы интересно. И широкому зрителю стало бы легче воспринимать современные экзерсисы, если бы он рядом увидел, скажем, передвижников и Булатова. Он сможет понять, что само художество не жестко зависит от «нарисовать карандашом» или «сделать рейдимейд». Что темы и проблемы, модифицируясь, перетекают от одного поколения художников к дру-



ПЕТР БЕЛЫЙ
Мой микрорайон
2005
Смешанная техника
«РОССИЯ 2»

ВАСИЛИЙ ЦАГОЛОВ
Из проекта «Блуждающая пуля»
2004
Объект. Ластик, монтажная пена, акрил
«РОССИЯ 2»

ДМИТРИЙ ПРИГОВ

Виток последний

1977–1998

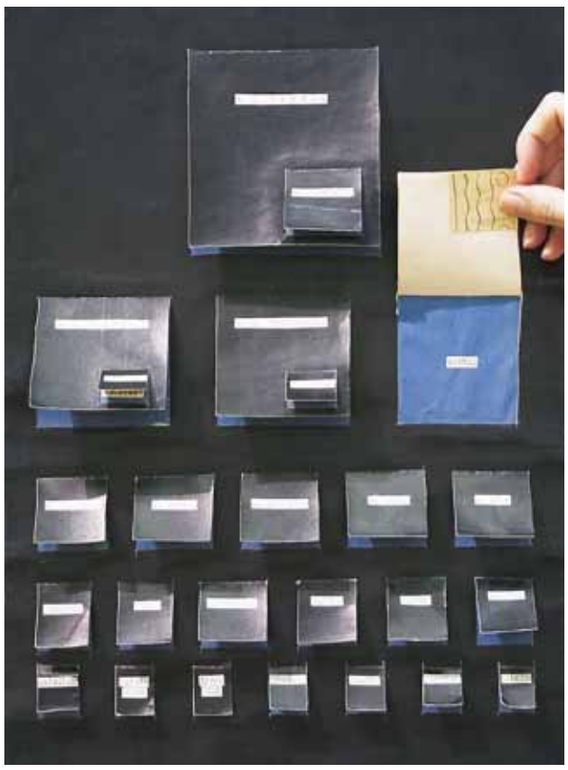
Бумага, машинописный текст

Воинские звания русских писателей

1978

Бумага, машинописный текст

«СООБЩНИКИ»



гим. Что при нынешнем выстраивании телевидения как эдакой коротко действующей клиповой вспышки, где память не продлевается более пяти минут, есть длительная историческая наследуемая память.

Частью Московской биеннале можно было бы сделать, например, кураторское биеннале. Предложить пяти-семи кураторам представить свои проекты, осуществленные за последние два года по всему миру. В виде документации, фотографий и, скажем, одной-двух презентативных вещей. Много ли москвичей, даже художников и кураторов разъезжают по всему миру и имеют возможность ознакомиться с огромным количеством выставок во всех частях света? Ну хотя бы этим Московская биеннале могла бы отличаться от всех прочих. Во всяком случае, мне это было бы интересно.

ДИ: *Проблема глобализации все больше затрагивает и искусство. И все-таки будущее за большими проектами или малыми?*

– Большие проекты отражают тенденции государств, больших интернациональных институций и компаний представить мир как пространство больших социальных и экономических проектов. Но в то же время актуальна и тенденция регионализации, противоположная этим грандиозным и тотальным амбициям. Есть проблема масштабности проектов соответствующей ситуации и проблематике.

В России, скажем, в данный момент большой проект невольно сливается с проектом государственным. Желающие присоединиться к системе государственной идеологии, рассчитывающие на эти значительные государственные деньги, конечно же, подпишутся под такого рода большими проектами. Но серьезные художники именно и отличаются сознательно избранной позицией интеллектуала, которая вообще предполагает художника как критика любой властной или идеологической системы. Для этих авторов большие проекты в российских пределах, да и не только в российских, вряд ли будут актуальны. Интеллектуальное и аналитическое высказывание может быть расслышано все-таки в пределах небольшого проектного пространства.

ДИ: *Очень горячо наше желание вписаться в мировой рынок, но вам не кажется, что это зависит еще и от отношения мира к самому государству? И отсюда идет отношение к художникам и к тому, что они делают.*

– Существует мировой рынок, диктующий свои правила. Он отражает определенную структуру денежных, рыночных отношений. Если страна не может поддержать собственных художников – в равной степени финансово, организационно или идеологически, они становятся одиночными искателями на мировом рынке, жертвами чуждой системы, случайных интересов и преференций. Скажем, произошла революция в Грузии, заинтересовались: что ж это такое и где это такая Грузия? А давайте-ка художника оттуда пригласим. И Россия была на пике мирового интереса во времена перестройки. В этом отношении перестройка на то время оказалась спонсором российских художников. Как только этот ажиотаж спал, ни культурные структуры, ни финансовые не смогли поддержать следующее поколение российских художников на мировом рынке. Если бы существовал внутренний мощный рынок, мощная культурная поддержка, музеи, они бы смогли продвигать российских художников на мировой арене. Как, к примеру, в немецкий неоэкспрессионизм были вложены огромные деньги. Не знаю, плохо это или хорошо, но сие есть способ функционирования современного искусства. Можно, конечно, противопоставлять ему андерграунд. Ну так ведь не всякий андерграунд привлечет к себе внимание. Скажем, в Америке он редуцированным образом спонсирован американским международным влиянием, достижениями американской экономики и предположением, что в скором времени он выйдет в истеблишмент. И в этом смысле Россия пока не конкурентноспособна, потому что в стране нет механизма спонсирования своих художников, организации культурной жизни, которая была бы на уровне государственных институций и финансовых вливаний, сопоставимых с западными. Пока она – предмет то возникающего, то ослабевающего интереса как к некоему экзотическому феномену. Так вот, биеннале – серьезный шаг в направлении разрешения этой ситуации.

Беседу вела Лия Адашевская

«круг вменяемых людей!»

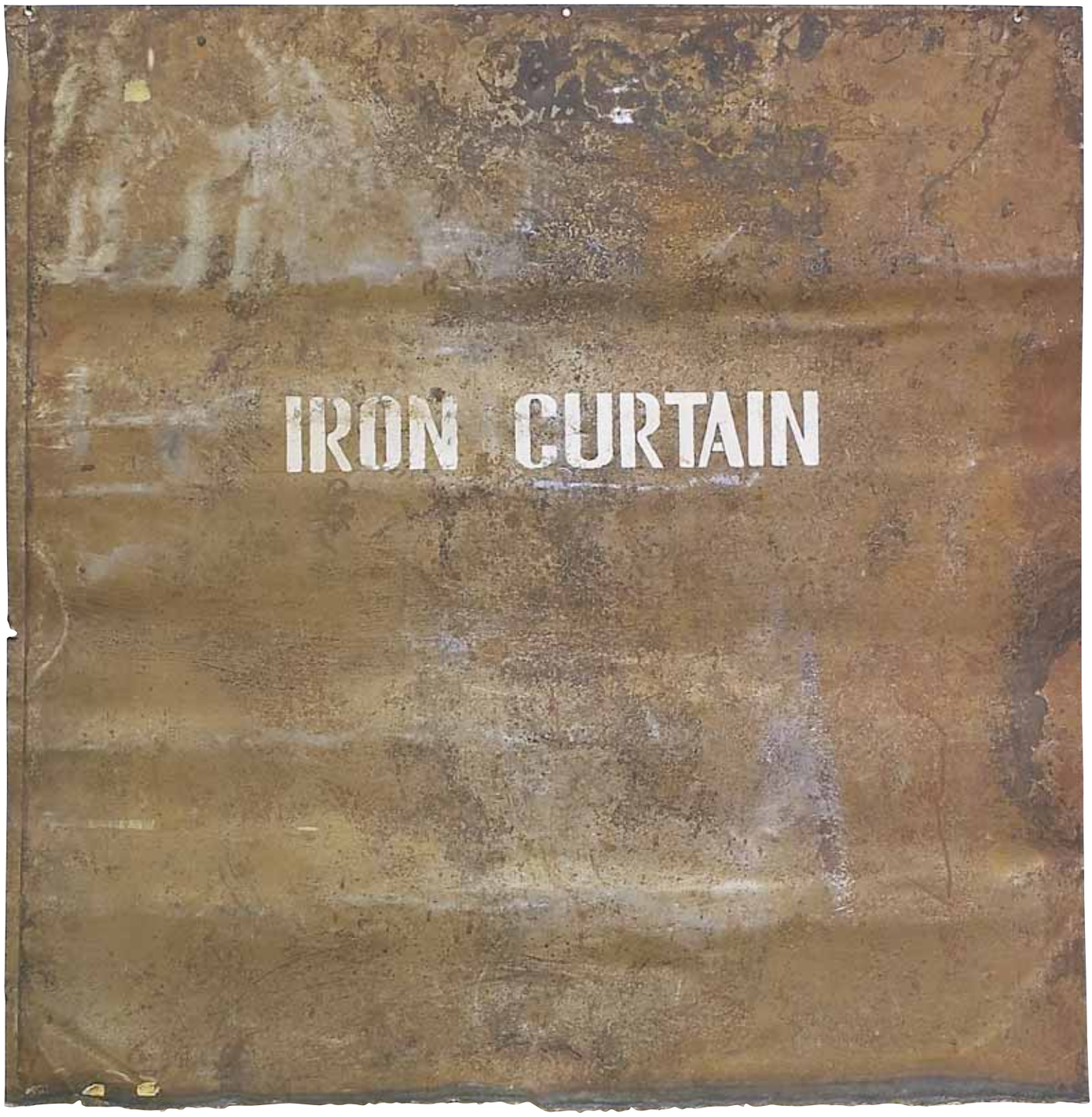
На вопросы «ДИ» отвечает руководитель отдела новейших течений Третьяковской галереи, куратор выставки «Сообщники» Андреей Ерофеев.

ТИМУР НОВИКОВ
Солнце
1991
Ткань, акрил, трафарет
ГТГ

ДИ: *Выставка «Сообщники» получила общественное признание и вызвала наивысший интерес. Как вы это поясните?*

– Возможно, это можно объяснить и так. Большой путь в современном искусстве позади, какая-то часть дороги пройдена. Это можно сравнить с политической ситуацией в начале века. Была большевистская партия, сначала ячейки создавались, потом с ними боролись, затем эти ячейки стали собираться в парторганизации, потом была первая революция, потом вторая революция, и вот полная победа, Смольный взят. После чего появляется общество политкаторжан, возникают ностальгические темы. Вроде бы, только что пришли к власти, и тут же создаются музеи, издаются многотомные воспоминания об этом романтическом периоде, не только борьбы, но и свободной жизни, целей, которые были идеальны.

И мне кажется, что современное искусство вошло в такую фазу, когда оно победило. Это не значит, что у него стало меньше врагов, их количество даже увеличилось, так как раньше современное искусство было ни-



ГРУППА «ГНЕЗДО»
Железный занавес
1976
Железо, масло
ГТГ

чем, никто его особо не замечал в обществе, но художники спаслись и победили потому, что их никто не видел, они были, как вши.

Они победили из-за неразличимости, как вьетнамцы победили американцев. Это было чем-то таким, что не воспринималось общественно значимым или культурным явлением. Это воспринималось как забавный феномен, мол, есть такие авангардисты, но большинству людей они неизвестны. И вдруг определенной концентрацией, усилием многих людей это искусство всплыло на Московской биеннале и стало элементом государственной политики.

Оказалось, что это некий общественно-политический выбор, который и есть наше искусство. Такое, а не другое. А другое искусство сразу как-то расслоилось, стало маленьким и превратилось в феномен. Был памятник, а теперь его не стало, сошел с постамента. А нашу выставку поддерживает правительство.

Скоро нашу выставку мы повезем в Страсбург и откроем ее в тот день, когда Россия вступит в президенство в Европейском союзе. Каждая страна, член Европейского союза, сменяя друг друга, руководит этим союзом. А наша выставка будет частью политической декларации.

Случилось так, что этот пласт искусства сильно выдвинулся вперед.

И началась дружба с Академией художеств, в члены которой были приняты Сорокин, Ахмадулина, Аксенов. Мы получили медаль достойных.

Сейчас создаются необычные союзы, даются необычные награды и художники ощущают себя победителями. Естественно, они ждут больших заработков, денег, может этого и не будет, но ощущение победы наполняет их.

Теперь они пишут большие картины, снимают дорогие фотографии, используют дорогой материал. И все это выглядит несколько странным, ведь совсем недавно эти же художники сидели в узком кругу и общались в основном только между собой, а теперь каждый из них будто вылез на трибуну и стал что-то кричать проходящему параду.

Сравните Дубосарского, какой он был в группе «Трехпрудники», и какой он показан на наших выставках, с тем Дубосарским, каким он стал теперь, который «скачет на белом коне» по всем европейским странам со своей живописью.

Конечно, новый Дубосарский эффектнее и во многом, может быть, и лучше, но, на мой взгляд, для его друзей, его круга, возможно, и для самого себя, более ценен тот Дубосарский, который был в Трехпрудном. И если он был таким, то это выступает гарантией его вменяемости. Выставка этих работ чем ценна? Художник не дефилировал тогда перед зрителем, и оценка была более жесткой. Эта выставка представляет круг вменяемых людей, которые понимали, что они делают и зачем, которые могли отнестись к себе критично. К сожалению, к нашему времени такая ситуация уже закончилась, потому что теперь они все разошлись в ниши персональных карьер и больше, наверное, не будут собираться и что-то делать. Поэтому выставка «Сообщники» – это своеобразное общество политкаторжан, воспоминания о том, что было, отсюда такое трогательное отношение к этой выставке. Ничего невероятного мы не показали, и никакой концепции, которая поменяла бы восприятие русского искусства, здесь не высказано.

ДИ: *А в чем все-таки заключалась концепция экспозиции, чем руководствовались при отборе работ из коллекции? И оправдала ли она ожидания людей, интересующихся данным видом искусства, его коллекционированием?*

– Я думаю, что ожидания по поводу собранной мной коллекции не оправдались, так как сначала было ощущение, что кубики, тряпки, мелочь и есть коллекция. В этом заключается часть стратегии публикации нашей коллекции. Я открою секрет, что стратегия очень простая: никогда не нужно показывать всю коллекцию, – это запрещено. Кто-нибудь обязательно скажет: «И это вся ваша коллекция? И это все, что вы насобирали?» Даже если ты займешь все залы, все равно будут недовольные. А если представишь часть, люди могут подумать: какая же она у него на самом деле? Был найден ход от обратного: выйти на выставку с вещами довольно мелкими.

А концепция выставки заключалась в том, что у нас возник и существует тип произведений, которые соответствуют первому значению слова «сообщники», а именно сообщение друг с другом. Не сообщничество, не заговор, правда, момент заговорничества тоже присутствует, но первоначальный момент, когда они находятся друг с другом в сообщении, и эти вещи связаны сообщением, так как есть обмен впечатлениями, мыслями, энергиями.

И между образами, текстами, формами появляются вещи еще недооформленные, своеобразные «недовещи» наподобие эмбрионов, которые могут стать произведениями, обрасти кожей, телом, стать большими структурами, предметами, но они ими не становятся, так как это никому не нужно. Они остаются в этом эфемерном состоянии существуют очень недолго в ситуации стабильности. Поскольку такие вещи всегда находятся сначала в процессе становления, потом в процессе распада, а в стабильном состоянии очень маленький промежуток времени, здесь искусство выступает как процесс накопления, когда вещь набирает, набирает, а потом довольно быстро начинает деградировать, и тут мы выбегаем с сачком и ее подхватываем. Огромное количество работ, представленных на выставке, практически так и появи-

a circle of responsive fellows

Andrei Yerofeyev, curator of the biennial's special project «Comrades-in-art» at the State Tretyakov Gallery, gives an interview.

Yerofeyev: I think contemporary art has grown up enough to be called victorious. I don't mean there are now fewer enemies. There are in fact more. Earlier, contemporary art appeared non-entity. Hardly anyone in society took it seriously. However, the artists have survived and overwhelmed. Because no one noticed them. They were almost invisible like lice. They overwhelmed because they were indistinguishable, just like the Vietnamese overwhelmed the US troops. It was something which no one perceived as a socially important or cultural development. It was looked upon as a funny curiosity: well, there were some fellows called avant-garde artists but the majority had no idea about them. Then, all over a sudden, when the movement had gained enough momentum or some people had made enough efforts, it emerged at the Moscow Biennial – and even proved an instrument of state politics.

Our exhibition has received governmental support.

We shall soon carry it to Strasbourg and open it on the same day when Russia takes over presidency in the European Union. Member states of the European Union did so by turn, and so our exhibition will be part of a political declaration.

We are now making friends with the Academy of Arts. He poet Bela Akhmadulina and the novelists Vladimir Sorokin and Vasilij Aksenov are granted its membership, and we have been awarded its medal.

Some unusual associations are being set

up and some unusual decorations are being awarded. The artists have a sense of being victors.

DI: What do you think about the First Moscow Biennial as a whole? What strong points and what weak points do you find in it?

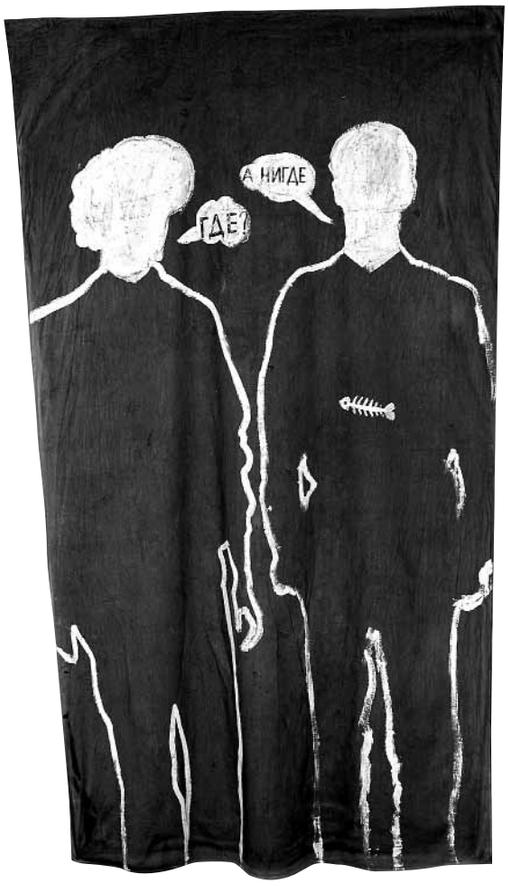
Yerofeyev: Its strong points are obvious enough. It is an event of great importance, made possible through efforts of a great many people and associations. Many wanted it to happen.

Its weak point, I think, is that there was no concerted will, nor a single curator, to take the process under control.

There were six curators, all foreigners, each with solid reputation, each with an ambition to control art processes nearly all over the world. That was absurd. They did nothing as a result.

The exhibition was called «Dialectics of Hope». My opinion is that the title is an utter disrespect of the artists' intellectual potential. It's a piece of silly rhetoric which carries no value at all. No reasonable curator, when face to face with an

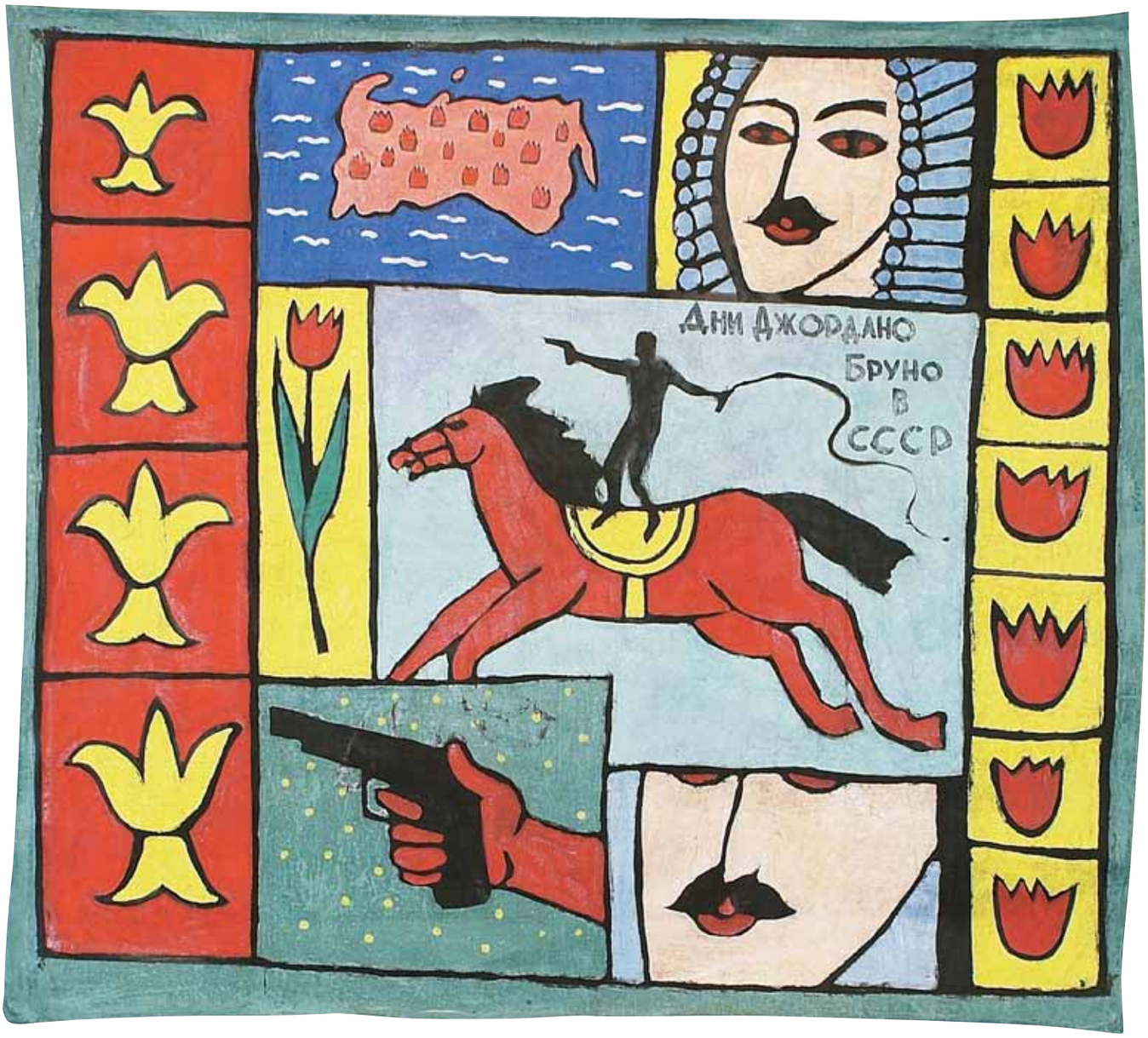
ГРУППА «ЧЕМПИОНЫ МИРА»
Где? – А нигде!
Ткань, белила



лось. Например, Гоша Острецов. Перед отъездом в Париж у него был период разочарования, кризиса, он ненавидел современное искусство и хотел выбросить все свои картины, костюмы, тряпки и т.д. Я случайно узнал, приехал, погрузил и все увез. И так было несколько раз. Эти вещи вроде бы должны исчезнуть, а они не исчезают. И мне кажется, это важная часть любого музейного собрания, в отличие от галерейных коллекций или даже личных. В коллекциях музеев должны собираться такие вещи, которые сами по себе не выживут. Они не выживут потому, что они, как калеки, «недовещи», но в них заложено очень много смысла, потенциальной спресованной энергии, из которой потом и выйдет все творчество. Обычно большие музеи такие вещи игнорировали, например Центр Помпиду. И это еще одно объяснение, почему выставка «Сообщники» заинтересовала европейских коллег, так как у них по большей части такого материала об их художниках нет. Так, сюрреалистов они выкинули, а остались только картины Дали, но эти картины – материал сам по себе, без общего контекста, материал двусмысленный. Поэтому Центр Помпиду вынужден был восстановить кабинет Андре Бретона в экспозиции сюрреалистов, где есть все эти маленькие вещицы. В этом смысле мы не оригинальны, поскольку сталкиваемся с такой же проблематикой коллекции, как и наши западные коллеги. Это то, что касается концепции. Очень часто западный художник переходит к товарному производству вещей, он не задерживается на этой предварительной стадии, а многие наши художники на этапе эфемерного искусства застревают, и поэтому такого материала много. Но все люди были уверены в том, что он погиб для поколения в целом. У нас в русской культуре существует много художников, работ которых уже нет, но остались воспоминания, причем, чем меньше вещей, тем больше и красочней воспоминания. А тут вдруг показали такие вещи, которые передают исчезнувшую атмосферу, многим памятную. И через эти вещи описывается время нашей жизни. Важно, что эта выставка показывает искусство, которое современно людям, пришедшим к власти, выдвинувшимся на переднюю линию в обществе, и они понимают, что никакое другое, а именно это искусство – их, например, песенки мухоморов. Люди, которые педалируют свою неприязнь к современному искусству, выстраивают конфликт, потому что большинство современников этих художников понимают его как пародийный ход, так как невозможно просто констатировать нечто из сферы идеального, не подвергая его сомнению или ироническому подходу.

ДИ: *Какова история появления этой коллекции? С чего все начиналось?*

– Все началось со знакомства с этими художниками. Я был искусствоведом, ориентированным на историю, я занимался «Миром искусства», «Бубновым валетом», но меня интересовало, как из этого замечательного искусства выйти в современность, в современное искусство. Тогда этот вопрос было сложно решать, так как даже в Европе не существовало экспозиций современного искусства, а дистанция между сегодняшним днем и картинами, которые висят в музеях составляла тридцать лет. В 1972 году я был в Париже и посетил выставку в Гран-Пале, и там впервые я увидел искусство современное, которое было сделано, что называется, вчера. Стало ясно, что существует колоссальный разрыв между тем, что мы понимаем, что такое искусство, и тем, что видим, что сделано вчера. Выставка была Даниэля Спойери, я тогда и не слышал о нем. И вот висят столы с едой, и на некоторых приклеены французкие сыры, которые потекли через несколько дней и стали о-очень сильно пахнуть. И нужно было пройти через эту зону запахов. Многие вещи той выставки тогда казались мне странными, это теперь они стали вполне обычными вещами и даже каноничными. В России я стал искать современное искусство и нашел Зверева, Плавинского, Немухина. Потихоньку дошел до мастерской Ильи Кабакова, Рошаля и групп «Гнездо», «Мухоморы». И оказалось, что это огромная культура, которую практически никто не собирал. Были только Талочкин, Нутович и Русанов. Талочкин отдавал предпочтение «шестидесятникам», его коллекция остановилась на Косолапове. Никто материалом 70-х годов не интересовался. Собирать самому – слишком дорого. И тогда появилась идея стать посредником между художником и музеем. Художника я уверял, что его работы нужны музею, а музейщики пытались убедить в том, что художник очень хочет отдать их им. Причем музейщики не хотели брать такое искусство, а художник не соглашался отдавать свои работы в советские музеи. Каждый раз я уговаривал обе стороны, часто попадая в нелепые ситуации. Я начал с Пушкинского музея и привез туда графическую коллекцию, так как там собирали только графику русских художников. Получилась неплохая коллекция, включавшая в себя работы Кабакова, рисунки Булатова, Янкилевского и т.д. В общем, она состояла из 400 работ 35 художников. И Антонова предложила мне работать у нее консультантом. Когда я ей показал коллекцию, она меня сразу же прогнала. Но некоторые сотрудники музея заинтересовались этой коллекцией, ведь я неоднократно ее возил в музей, инвентаризировал, ждал оценки. Антон Левитин (он тогда там работал как специалист по графике) предложил оста-



ГРУППА «ЧЕМПИОНЫ МИРА»
Дни Джордано Бруно в СССР. Фрагмент инсталляции
1987
Ткань, гуашь

artist, would have called it so. I think it's simply an outrageous title. And the concept of the event had been concocted in the same vein. In fact there was no concept at all and therefore things happened all by themselves. We must give Backstein and Zyablov their due for their having «procured» the Lenin Museum for exhibition. I wish they would have taken over as curators taking a decision not to invite anybody. The main exhibition sprang up a bewilderment because it sounded not like a show but like a collection of short stories in which everyone managed to sing a song of their own.

Interviewed by Ekaterina Nikitina

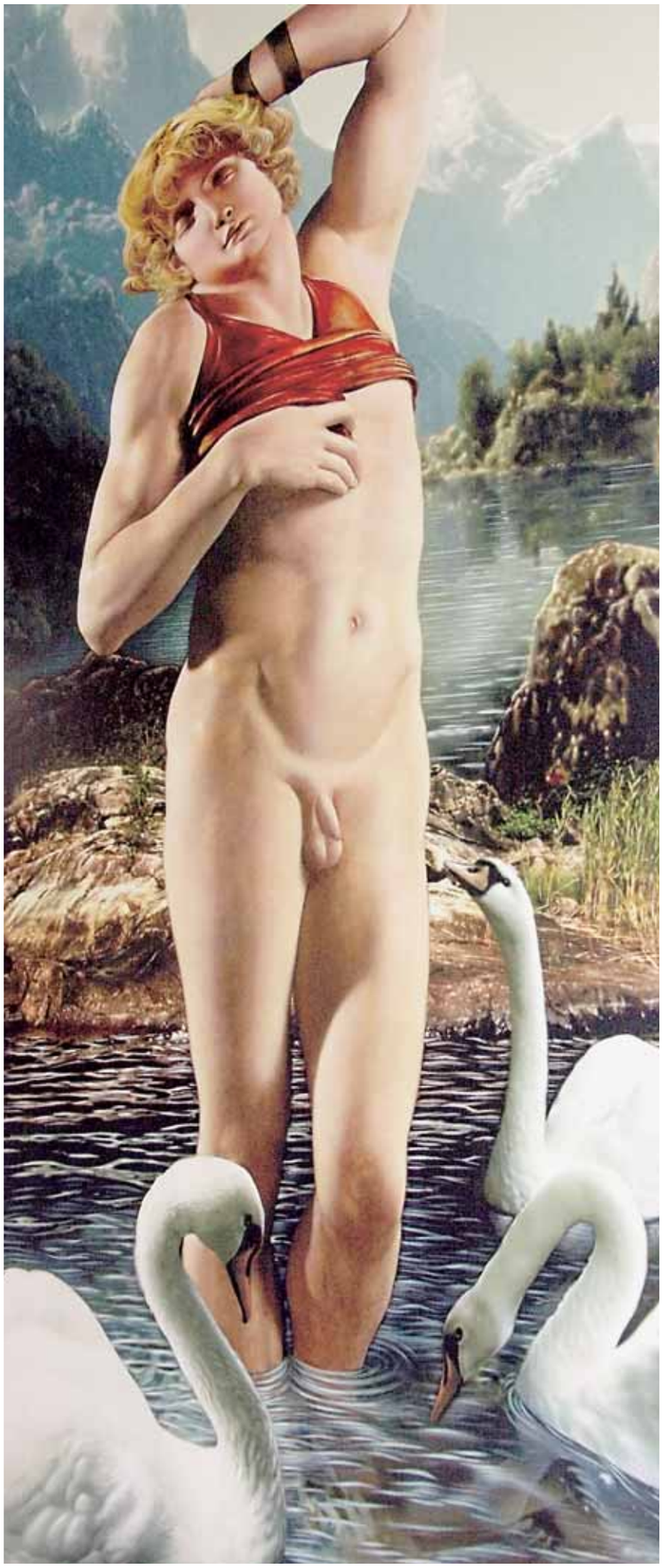
вить часть: вдруг настроение дирекции изменится. Так там эта часть до сих пор и остается, они даже выставляли ее в стенах музея. Остальное художники стали разбирать, и это было для меня просто ужасно, так как проект распался и я оказался в глупой ситуации.

Но вот в стране изменилась политическая ситуация, началась перестройка. А о коллекции многие были наслышаны. И меня пригласили в Царицыно на постоянной основе создавать эту коллекцию, причем никто не знал, что она будет собой представлять: что-то вроде Матисса, в худшем случае, что-то абстрактное. А когда эти вещи начали появляться, многие были шокированы, возмущены. И все это удалось спасти благодаря выставкам иностранным, так как стали привозить, показывать нечто похожее, и вокруг начала образовываться какая-то жизнь.

В Царицыно коллекция стала быстро разрастаться. Во время перестройки было выделено немного денег, и Таир Тимурович Салахов, возглавлявший коммисию, кстати, первый сделал нам закупки. Он купил для коллекции вещи Рошаля. Я думаю, что для Салахова это был достаточно серьезный шаг.

Как ни странно, меня очень поддержал директор Царицинского музея Всеволод Иванович Оникович. Он – генерал и искусством никогда не занимался, однако он понял, что это важная часть нашей художественной культуры и ее где-то нужно собрать. А почему бы и не в Царицыно, в Музее декоративно-прикладного искусства народов СССР? Мою коллекцию он называл «декоративно-концептуальное искусство».

Четыре года назад мы переехали из Царицыно в ГТГ. И теперь мы существуем на правах третьей команды, так как здесь есть группа людей, которые занимаются соцреализмом, реализмом, традиционными формами искусства XX века, стартовая команда, рядом с ней возникла команда, которая занимается авангардом начала ве-



ОЛЬГА ТОРБЕЛУТС
Нарцисс
Холст, масло

ка. Это другие люди, с другим взглядом на искусство, другим подходом, а тут еще мы – совсем другие. И у нас ГТГ на Крымском состоит из нескольких команд и направлений, и как это соединить вместе – большой вопрос.

ДИ: *Как прошел ваш переход в ГТГ из Царицыно?*
– В Царицыно сложилась такая ситуация, что мы стали перерастать рамки отдела. Коллекция так разрослась, что заполонила собой все свободные помещения, хранилища, и музейщики стали паниковать: вещи прибывали, но не обрабатывались. Музей не признавал эти вещи своими, и считалось, что мы вклинились, заняли чужое место. Тогда директор музея поехал к заместителю министра культуры с предложением создать музей современного искусства под эту коллекцию. Он часто туда ездил. Но Министерство культуры долго не могло принять такое решение, ведь создание музея – дело очень непростое, это и деньги, и большая ответственность. Были предложены на выбор «РОСИЗО», ГЦСИ или ГТГ. Но «РОСИЗО» до сих пор не имеет своих площадей, ГЦСИ тоже тогда была маленькая организация. Поэтому выбор пал на Третьяковку.
И здесь мы уже имеем возможность проводить выставки.

ДИ: *Как складываются ваши взаимоотношения с коллективом ГТГ?*
– Мы пытаемся смоделировать те формы деятельности, которые в музее отсутствуют или недостаточно развиты, например, курс лекций по современному искусству, раньше его не было. Начали создавать библиотеку-архив по художникам русского современного искусства. Можно прийти, получить справку об интересующем художнике. Также есть студия для тинейджеров, в которой они могут обучаться видео- и фотоискусству у ведущих художников, проводятся заседания клуба современного искусства, где проходят встречи с художниками, обсуждение их работ. Такие акции выходят за рамки деятельности отдела, но это своеобразная экспансия нашего отдела на другие сферы, на что музей, который привык к уже сложившимся формам работы, начинает реагировать. Он, как лайнер, поворачивает в сторону, и на этом повороте есть напряжение, но оно не приобретает драматического характера. Конфликт на вкусовом уровне наблюдается, но это довольно типичная ситуация, в целом же, на мой взгляд, пока нет антагонизма. Есть люди, которые поддерживают нас здесь и которым нравится, что ГТГ получила дополнительный образ. Возможно, большинству ближе Суриков и Репин, но появилась и другая публика, которая стала ходить в ГТГ на молодежное, современное искусство.
Например, в стенах ГТГ выставляются художники-граффитисты. И это нормально, даже Эрмитаж меняет свой образ, делая выставки современого западного искуства, в Лувре открылась коллекция африканского искусства.
Но есть и проблема: музей традиционно связан со станковыми видами искусства, и выход к другим формам – объектам инсталляциям, видеоарту, важным элементам в деятельности современного художника – это довольно резкий и сложный поворот. На Западе в таких случаях не ломают существующую структуру, а создают новую.

ДИ: *На «России 2» вас наградили орденом в номинации «Культура» за изменение выставочной политики ГТГ. Прокомментируйте, пожалуйста.*
– Мы открыли небольшой зал, в котором стали показывать инсталляции современных художников. Это практика тоже характерна для традиционных больших музеев, где возникают крупные отделы современного искусства, например, в пространстве, которое именуется галереей, и там это выставляется.

Гоша Острецов, я думаю, нам всем дал награду за это нововведение, за этот зал, который у нас уже два года. Идея его такова, что когда бы вы ни были в музее, там всегда есть небольшой кусочек современного искусства. Конечно, мы хотели бы иметь хотя бы небольшую постоянную экспозицию современного, актуального искусства и большую экспозицию современного неофициального искусства с 1950-х и до 1970-х годов. Для этого есть и коллекция, которая готова к экспонированию, но нужен консенсус что такое вообще современное искусство, консенсус не внутри музея, а в общественном сознании. Нужно пересмотреть взгляды на русское современное искусство, чтобы российское творчество было вписано в общую художественную систему. Надо взвесить значение каждой из этих частей, понять, где находился нерв и центр художественной жизни. Если расставлять акценты, кто-то обидится, кто-то обязательно выпадет из этого круга. Искусствоведческая работа по выстраиванию повествования о русском искусстве еще не проведена. И я считаю, что это крупнейший недостаток нашей отечественнноой школы искусствознания. Нам страшно обратиться к современному искусству, а без его постоянной экспозиции повествования не получится, получаются лишь отдельные выставки, своеобразные куски, но целостной картины, которая позволила бы представить публике полно и с объяснениями русское искусство, – этого нет. Такую работу нужно делать сообща.

ДИ: *А как вы оцениваете в целом Первую Московскую биеннале? Какие плюсы, минусы, достоинства, недостатки вы увидели?*
– Положительные стороны очевидны. Это событие очень большого значения, которое случилось благодаря усилиям огромного количества людей, коллективов. Многие ждали, хотели, чтобы это случилось. В этом были очень заинтересованы иностранные партнеры и культурные центры, они много вложили, больше, чем было о них сказано на этой биеннале. Много обиженных – и Институт Гете, и Французский культурный центр, так как они активно участвовали и организационно, и финансово.
Минус в том, что не было единой воли, одного куратора, который бы и руководил процессом.
Шесть кураторов – иностранцы, люди с солидной репутацией, и у каждого амбиции чуть ли не руководить всем мировым искусством. Это было абсурдным. И в итоге они ничего не сделали. Вот «Манифеста» значительно неудачнее Кассельской биеннале, потому что там присутствует несколько кураторов. А когда их несколько, происходит скатывание в соскальзование в сферу банального. Выставка называлась «Диалектика надежды». Я считаю, что это просто неуважение по отношению к интеллектуальному потенциалу художников. Это идиотская риторика, за которой ничего не стоит. И ни один здравомыслящий куратор один на один с художником никогда бы так выставку не назвал. Я считаю, что это просто неприличное название. И в этом же духе была создана концепция. То есть по существу ее не было, и поэтому все случилось само собой. Надо отдать должное Бакштейну и Зяблову, которые «добыли» Музей Ленина. Но жалко, что они не взяли на себя такую ответственность быть кураторами и никого не приглашать. Большее недоумение вызывала главная выставка, так как она читалась не как выставка, а как сборник коротких рассказов, новелл, в котором каждый пропел свою песенку.

ДИ: *И часто эти новеллы не согласовывались друг с другом…*
– Совсем не согласовывались. И это тоже один из главных недостатков биеннале.
А так, все получилось замечательно и за очень короткие сроки. Можно снять шляпу.

ДАНИИЛ ФИЛЛИПОВ
Упражнения для души и тела
2000
Картон, металл, акрил, гантели

АЛЕКСАНР ХАРЧЕНКО
Выяснение отношений с помощью оружия
1992
Фрагмент реконстукции инсталляции «Трехпрудников»

ВЛАДИМИР ДУБОСАРСКИЙ
Декоративное искусство
1992
Фрагмент реконструкции выставки «Трехпрудников» в L-галерее

ребро Евы, плечо Адама и другое

московский музей современного искусства

почему искусство Москвы остается бесполым?

Должна предупредить, и сегодня не в каждом общественном месте можно употребить слово «гендер». Даже невинные слова, типа «поэтесса» и «художница», в некоторых общественных местах следует произносить с оглядкой.

Причин тому много.

Самая похвальная из них – нелюбовь к импортируемым идеологиям, самая простительная – искреннее непонимание, о чем речь, самая эксцентричная – «немодность» названных понятий и суффиксов.

Сдержанное отношение к «феминизму» и «гендеру» в русскоязычной культуре в какой-то мере объяснимо. В английском языке существует ряд синонимов для обозначения понятия «женское» (female, woman's, feminine), что вместе с производными дало разветвленную систему описания. Русское понятие «женское» трудно использовать без кавычек по причине множества нерасчлененных смыслов, втискиваемых в него. А нет «женского» – нет и «мужского». Это дополнительные, хотя и взаимоисключающие категории.

В этой ситуации слово «гендер», академичное по форме и облегченное по содержанию (в русском языке не отсылающее даже к грамматическому роду), может послужить отправной точкой для разговора о различии полов, более фундаментальном, чем биологическое, о динамике мужских и женских поведенческих стереотипов в обществе, культуре и современном искусстве. Ведь нет ничего женственного и мужественного в мужчине и женщине, включая их тела и мечты, что не контролировалось бы социальными и культурными институтами. Гендер – не анатомия, а набор правил, которые все мы, мужчины или женщины, с неизбежностью выполняем (или нарушаем).

В сфере московского современного искусства гендерное (постфеминистское) теоретизирование остается именно «немодным» – модное (немодное) с трудом прогнозируется и не задает вопросов типа «почему».

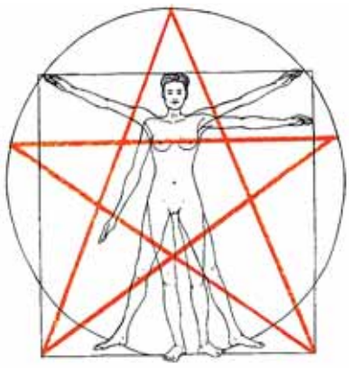
Странно, что радикальная смена идеологических вех в Москве 1990-х, после того как предельно востребованным стало понятие «телесность», не коснулась пола и его «социально-культурных последствий» (А. Ковалев). Если идеология конституирует индивидов в качестве субъектов (по Альтюссеру), то гендерное измерение конституирует тех же индивидов в качестве мужчин и женщин. Вот этого смещения от «субъекта» к «мужчине» и «женщине» в Москве не произошло.

Почему? Казалось бы, и «дискурс реальности», в котором обычно происходит подобное смещение (см. «Технологию гендера» Терезы де Лауретис) был актуализирован, и в общественных местах мы до сих пор обращаемся друг к другу не иначе как «женщина, передайте» и «мужчина, позвольте»...

Почему не произошло, и буйная «телесность» 1990-х так и осталась бесполой альтернативой «коллективному бессознательному»?

Причин много.

Выставка «Гендерные волнения» в Московском музее современного искусства на Петровке (спецпроект Первой Московской биеннале) была попыткой понять некоторые из них.



ЕЛЕНА КОВЫЛИНА
Перформанистка
2001
Рисунок к проекту А. Альчук «Фигуры закона-2»

ГЕОРГИЙ ОСТРЕЦОВ
Спайдергерл
2004
Скульптура. Дерево, акрилик, металл

миф о советской женщине: некролог в коридоре

Миф о советской женщине более полувека продержал ее – с мужчиной вместе – в глубоком окопе «истинного равноправия». Хитроумный механизм действия этого мифа заключался в том, что реальное насилие и декларируемая любовь оказались неотличимы друг от друга. В результате советская женщина обрела устойчивый синдром заложницы, а равноправие с мужчиной – привкус отождествления с ним и насильником следующего порядка, государством (оно же Родина-мать). Сегодня, когда старый миф окончательно руинирован, возникает вопрос, что происходит (если происходит) в бывшем окопе: пробиваются там ростки новых мифов о равноправии полов? Как они выглядят? Что обещают? Или все затянулось и быльем поросло?

Этот интерес к посмертному существованию большого мифа о советской женщине экспозиционно подчеркивался в «Гендерных волнениях» с порога, где зрителю указывала путь скульптура Георгия Острецова «Спайдергерл». Происхождение этой мифической героини не спрячешь – она из комиксов. Но по материнской линии Спайдергерл выглядит прямой

наследницей бесконечных скульптурных вариантов Родины-матери. Об этом свидетельствуют энергичная поза и узнаваемый взмах рук (неважно, что их стало больше и между ними паутина). В конце коридора на это «ау» сдержанно отвечала «Родина-дочь» с войлочного панно Алексея Беляева-Гинтовта – красотка в кокошнике, сарафане, не шуточно вооруженная и… на коньках. Осколки мифа сильно мутировали, хотя – для тех, кто знал! – они еще сохраняют фамильное сходство.

Как реквием по старому мифу прозвучали и два других проекта в том же коридоре: коллажная фотосерия Людмилы Горловой «С любовью здесь не шутят!» и графический проект «Девушки и мечты» Ростана Тавасиева «с двойным экспонированием».

Мифогенность любовного романа кажется очевидной, хотя качество порождаемого мифа принципиально новое – приватное. Новый миф приватизируется и апеллирует, конечно, не к субъекту, по Альтюссеру, а как раз к мужчине и женщине (в случае любовного романа с женщиной, у мужчины есть свой миф-седуксен, боевик). У Горловой территория частного женского мифотворчества и мифопотребления не является предметом исследования. Но она не выглядит и частным загородным домом, а напоминает скорее частную клинику для душевнобольных, что было подчеркнуто экспонированием – сквозь крики на всех языках о любви и фригидности проросли реальные выключатели и пожарные краны музея.

Ростан Тавасиев проблему «истинного равноправия» решил сугубо технически, наложив на девичьи акварельные мечтания портреты девушек, сделанные им. Психоаналитическое прочтение наложений напрашивается в каждом случае, но – что приятно – сильно теряя в накале страстей и красок, не дает клинической «горловской» картины. Градация – большой миф о женщине, миф малый и мечты реальной женщины – проиллюстрировала резкое уменьшение масштаба и сфокусировала взгляд зрителя на индивидуальной женщине как предмете разговора. В этом качестве предлагался автопортрет «святой блудницы 90-х» перформансистки и иконописца Алены Мартыновой после пластической операции, которую проделал с ее лицом еще один брутальный герой 90-х, перформансист Олег Мавромати.

в пространстве привычных оппозиций

В «Гендерных волнениях» была предпринята попытка примерить базовые постфеминистские коды к русскому контексту, чтобы понять, работают ли они и стоит ли опасаться идеологических диверсий со стороны гендера.

Языки европейских и американских феминизмов проработаны на большую глубину благодаря в первую очередь новейшей западной философии и не в последнюю – современному искусству Европы и Америки. Поэтому синхронный перевод этих языков на русский чреват бессмысленным калькированием и практически неосуществим без встречного процесса, в котором русское «женское» сможет заявить о себе как явлении социальном и понятии эстетическом. Вопрос состоит в том, дожидаться ли собственных художественных «гендерных стратегий» (т.е. объявленных таковыми), чтобы затем искать возможности их описания, или использовать уже известные коды для интерпретации художественных «негендерных» явлений (не объявленных таковыми). В пользу последнего подхода напомню, что субъект определяется гендером, который значительно больше, чем сексуальные различия. Это опыт расовых и социально-культурных различий, различий как воображаемых, так и реально существующих. В этом смысле негендерных проявлений субъекта нет.

Герман Виноградов в природном антураже примеряет «костюм» Афродиты («ГермАнфродита»), а «Перформансистка» (Елена Ковылина) вписывает свое обнаженное тело в жесткую структуру, отсылающую к «человеку» (т. е. мужчине) Леонардо. Возможно, авторы не заботились о том, что с азбучной наглядностью нарушают базовый культурный стереотип, который предписывает женщине один синонимический ряд (природа-чувство-пассивность-бесформенность-слабость), а мужчине – другой (культура-разум-активность-конструкция-сила). Однако это сделано, и вывод напрашивается: того и другую беспокоило социально-дискурсивное понимание биологически предписанного им пола, желание понять, как работает оппозиция «мужское – женское». Гендер беспокоил.

С той же необъявленной очевидностью гендерное содержание пробивается в «Идеальной паре» В. Мамышева-Монро и проекте «Action!» группы Тотарт. В результате появляются образы-эмблемы – идеальный пол тот, что костюмирован; доминирование одного пола над другим есть нелепая игра.

В первом зале выставки и «женское» и «мужское» было подвергнуто дополнительному испытанию бинарными оппозициями, привычными для постфеминистского теоретизирования. Традиционно женский подход к материалу в искусном объекте Л. Звездочетовой подчеркивал нетрадиционное женское обращение с кафелем, посудой и понятием «чистое» в работе Е. Елагиной. Внешнее переживание пола В. Мамышевым-Монро (пол как костюм и маскарад) контрастировало с внутренним, напряженным выращиванием собственной сексуальной идентичности в витринном ассамбляже А. Шумова. Западный, программно-феминистский взгляд И. Наховой и ее выстроенная, точная метафора подчеркивали безудержный эротизм восточного видения А. Салаховой, позволяющий метафоре вырастать до размеров символа.

Сопротивления местного материала чуждым идеологическим схемам заметить не удалось.

Eve's rib, Adam's shoulder and something else

Why does art in Moscow remain sexless? Even these days, the word «gender» is not uttered in any public place, as if it were a taboo. Even some innocent words like «poetess» or «actress» are supposed to be mentioned while looking around. There are many explanations to that. Perhaps the most laudable is our aversion to imported neologisms; the most pardonable is our sincere ignorance of what we are talking about; the most eccentric is that the above mentioned notions and suffixes are not in vogue. On the Moscow art arena, gender (post-feminist) theorizing remains indeed out of vogue; in fact, it is hard to tell beforehand what will be in vogue and what not, and so it's useless to ask question like «why». Odd as it may seem, the drastic change of ideological milestones in Moscow in the 1990s,

АЛЕКСЕЙ БЕЛЯЕВ-ГИНТОВТ
Родина-дочь
2005
Войлок, акрилик-аэрозоль

однако...

В одном из залов выставки, исключительно однородном и бесконфликтном в своей насыщенности цветом, у меня впервые возникла крамольная мысль: а действительно ли так важен пол автора и он ли обеспечивает гендерными смыслами художественное высказывание?

С «Бижутерией» М. Илюхина и Н. Стручковой ответ напрашивался сам собой – трудно представить женщину, которая модернизирует веник или скалку мигающими кнопками и тумблерами. Если это женщина, то, безусловно, пародирующая мужчину.

Но почему бы С. Браткову («Боди-арт») не оказаться девушкой? Почему М. Манчот («Московские девушки») и Н. Турнова («Мы», «Она», «Он») не могут быть мужчинами? Послушайте истории «московских девушек». Взгляните сами. Могут, конечно. Однако смысл их работ если не сменится на противоположный, то заметно изменится. Как изменится смысл «Черного квадрата», подписанного не Малевичем.

Чтобы не вторгаться в темные области психологии творчества, зададимся другим, более насущным вопросом. Нужен ли современному искусству диалог мужчины и женщины? Не их отдельные свидетельства об опыте общения с противоположным полом, о странностях любви-нелюбви, а именно равноправный диалог не «про это» (или не только «про это»).

Если нужен, то как сделать его возможным? И стоит ли настаивать в этом случае, что не существует никакого мужского и женского искусства?

Гендерное измерение, как любое другое, ограничено в своих возможностях (скажем, возможностью определить пол неизвестного автора), но помогает, учитывая этот пол, прочесть смысл его (ее) работы без серьезных потерь.

местные гендерные коды

Условившись, что гендер жил, гендер жив, гендер будет жить, можно попробовать описать в его терминах специфику местного контекста. Экспозиция большого зала, на мой взгляд, давала такую возможность.

Миф о Родине-матери контаминировался с мифом об «отце народов» – по-новому оформленный (фарфор, позолота), но по-соцартовски хлесткий миф Б. Орлова о Сталине-Отце-и-Матери-Сразу. Плакат с этой работой был снят с производства по причинам неожиданным на первый взгляд – оскорбление ветеранов ВОВ в юбилейный год и оскорбление государственной атрибутики. Любопытно, что гендерный подход потревожил фантом еще одной «враждебной идеологии» – политкорректности. (Нет возможности говорить об этом подробно. Кажется, важна все-таки степень качества. Как прививка, политкорректность никому не может повредить. Другое дело, способна ли идеология быть прививкой!). Интереснее понять другое. Почему орден Героя Советского Союза, давно не существующего государства, выглядит оскорблением нынешнему государству? Орден прикреплен к обнаженной женской груди. Женская грудь – не место для орденов? Или проблема в болезненности самой операции крепления? (Вспомним перформанс Лены Ковылиной с аналогичным украшательством.) Или дело в том, что обнаженная женская грудь принадлежит Сталину, и это он является оскорбленной государственной атрибутикой? Это ли не гендерная проблематика во всем ее многослойном и специфическом объеме...

Смысловым центром экспозиции, вопреки замыслу, многим показалась работа В. Куприянова «Выпускники» – единственная и на редкость убедительная романтическая нота. Трудно удержаться от вывода о социально-культурной востребованности этой подзабытой ноты.

О. Кулик предложил для «Гендерных волнений» имидж элегантного, но «безликого» парного существа, где мужчина инструментирован одновременно мощными татуированными руками на ягодицах женщины и чуть заметным нимбом над ее головой. Женщина представлена по преимуществу попкой (стоило определенных усилий сместить для афиши акцент повыше, на нимб).

Для Т. Антошиной репрезентация феминистских (гендерных) кодов привычна. Но если в известном «Музее женщины» смысл ее художественных операций умещался в рамках упомянутой идеи о поле как костюме и маскараде, то в новой серии художница делает следующий «грамотный» шаг – от репрезентации к саморепрезентации. «Третий пол» Симоны де Бовуар – эстетизация самобытной женщины, отдавшей все долги социуму и сильно выросшей из стереотипов о молодости и красоте, делает ее размышления о судьбах Европы личным высказыванием.

with body- and flesh-related notions highly in demand, did not have effect on sex and «its socio-cultural implications»(A.Kovalev). If an ideology refer to individuals as subjects (according to Louis Altusser), then a gender measurement refers to the same individuals as males and females. Now, no shift from» subjects» to «males» and «females» has occurred in Moscow.

Why? The impression is that the «discourse of reality» in which such a shift usually takes place (see Theresa de Lauretis, «Technologies of Gender») has in fact been realized, and we are still addressing one another as «woman, will you hand it over» or «man, let me pass» in public places, and yet...

Why has nothing happened? Why has the passionate «interest in body and flesh» of the 1990s remained as a sexless alternative of «collective unconsciousness»? Indeed, the factors are too many.

The «Gender Turmoil» show in the Moscow Museum of Modern Art on Petrovka (a special project of the First Moscow Biennial) was an attempt to understand some of them.

Lyudmila Bredikhina

ВЛАДИСЛАВ МАМЫШЕВ-МОНРО
Идеальная пара
2004
С-принт.
Предоставлено галереей XL

ИРИНА НАХОВА
Гладильные доски
2001
Термальная печать. Утюги

То же можно сказать о новом объекте М. Чуйковой «Калиюга», где миф об индийской богине и времени наполнен собственными экзистенцией и опытом.

Исключительно с местными реалиями работает и Ира Вальдрон, живущая в Париже, декодируя идиому «мужики липнут, как мухи» в игривом объекте Fucking Flies или предлагая навести наконец порядок в Чечне и на Ближнем Востоке в традиционно женском материале – вышивке.

Жест Л. Константиновой – накладные ресницы легко превращаются в накладные усы – имеет серьезную подоплеку и длинную предысторию, если вспомнить феминистские дебаты 1980–1990-х о факультативной кокетливости художниц, работающих с собственным телом, о бессознательной «самоэксплуатации женщин» или «реактивации первобытных автоэротических наслаждений» (Катрин Франклблен). Константиновой определенно удастся избежать обвинений такого рода, если они когда-либо станут актуальными и в нашем контексте.

а бесполое ли оно?

То «коллективное бессознательное», что сделало искусство 1990-х бесполым, сильно сдало позиции. И это повод вновь спросить, не пришло ли «Время женщин» (так называлась статья Юлии Кристевой 1979 года) и что оно может значить сегодня. Видеодокументация женского и мужского перформанса 1990-х (авторская видеопрограмма М. Перчихиной в двух томах, сделанная для «Гендерных волнений») дает богатый материал, ценность которого в том, что он выносит за скобки хорошо известный «радикальный московский акционизм» с Куликом и Бренером, чтобы понять, что происходило вокруг и около мейнстрима. Ожесточенная борьба субъекта за свои права не покрывала всей территории акционизма, и вывод, что и здесь не произошло смещения субъекта в сторону мужчины и женщины, преждевременен. Скорей оно не было востребовано (не потому ли большинство действующих лиц программы М. Перчихиной живут за границей).

ВЛАДИМИР КУПРИЯНОВ
Выпускники
2000–2004
Ч/б печать на пленке

ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ
ГермАфродита
2003
Ч/б фотография

Но пол, как и гендер, может существовать без объявления о себе. Не беспокоит, пока не востребован. Утверждать, что он не востребован до сих пор, нет оснований. Новый видеоарт (фильмы В. Бегальской, Т.Антошиной, «Синих носов») свидетельствует не просто о «гендерных волнениях», но о вполне устойчивой позиции.

В. Бегальская – одна из немногих, кого всерьез интересует, что происходит в русском гинекее («Сводные сестры», «Welcome!»). А там неспокойно. Могу привести еще один пример из программы М. Перчихиной – акцию «Беседа» Татьяны Карапетянц и Елены Громовой (2000), где женщины за совместной трапезой после каждого глотка отвешивают друг другу смачную пощечину. Ситуация эта очень настораживает, если «практика самосознания» женщины действительно отсылает «к пониманию ее социополовых позиций другими женщинами» (Тереза де Лауретис). Кроме того, для В. Бегальской характерно редкое для нашего женского искусства «чувство заслуженности власти» (Л. Нохлин). Оптика женского взгляда у нее первична, и мужчина оказывается объектом ее неожиданных манипуляций («Снизу вверх»), а женщина, откровенно предъявляющая себя в качестве сексуального объекта, выглядит неожиданно самодостаточно.

Женская сексуальность, подобно ребру Адама находясь внутри женского тела, делает его атрибутом мужского. Феминизм же (постфеминизм и гендерная теория) как практика деконструкции понятия «субъект» позволяет женщине удержаться – пусть на короткое время – собственно в «женском» и, возможно, – чем черт не шутит! – имплантировать ребро Евы, женскую субъективность, внутрь мужского субъекта. В любом случае и при любом результате этот тренинг кажется важным для обеих сторон.

На редкость устойчивую позицию в половом вопросе занимают «Синие носы». Их объявленный «особо циничный сексизм» оборачивается игрой в особо циничный сексизм, и кажется, даже не они задают правила и атмосферу этой игры, а, скажем, развеселая голая девушка, которая прыгает по ним, как по тренажерам. Дружеское плечо, подставленное Еве с ее ребром наперевес, Адамом в трех лицах (все в трусах и носках!), отсылает нас к некогда глубокому окопу «истинного равноправия», с которого начался разговор. Нащупывание границ «женского» и «мужского» в культуре – процесс одновременный и взаимообусловленный, требующий совместных усилий и диалога.

А. Плутцер-Сарно («Даешь феминизм!»), столкнув в Бальном зале музея два невеселых мифа – умерший (о советской женщине) с так и нерожденным (о российском феминизме), прояснил еще одну ситуацию: не так-то просто защищать права «гипотетической женщины». Не удивительно, что свою серию плакатов он посвятил кукле Марусе.

И дело совсем не в том, что мужчины не способны к диалогу или не могут читать женский текст (понимаемый расширительно). Они, как правило, не хотят этого делать. Ничего страшного. Мужские попытки теоретизировать, как «гипотетическая женщина», без реальной заинтересованности в диалоге с ней не много дают этой гипотетической женщине, а также женщине, отпочковавшейся от субъекта и уж, конечно, женщине реальной.

«Гендерные волнения» зафиксировали стоп-кадр, картину не слишком подвижную, но потенциально готовую к развитию и началу заинтересованного диалога.

Людмила Бредихина

постдиаспора: вояжи и миссии

post-diaspora experiences: voyages and missions

В современных дискуссиях о глобализации вопрос об идентичности, казалось бы, навсегда решен: жизнь иммигранта в «чужом» контексте определяется через утопию его неизбежной интеграции в мультикультурное пространство глобализирующегося мира. Однако что же все-таки заставляет нас говорить на разных языках, создавать изолированные общества, или диаспоры, отказываясь от добровольной ассимиляции («плавильного котла»), или оставаться единичными носителями «другой» культуры, религии и идеологии внутри одной страны? Что же делает неизбежным разделение культур на «свою» и «чужую»? И какая культура «своя», и какая – «чужая»?

С начала истории западной цивилизации политика идентичности объединяла концепты «иммигрант», «беженец», «изгнанник» и «пилигрим» в единую категорию «иностранец». Юлия Кристева в книге «Чужие самим себе» предлагает рассматривать историю феномена «иностранец» параллельно общему развитию культуры западного мира с изначально присущей ей перверсивностью, т.е. включением в себя «ценности и ее противоположности, одинакового и другого, идентичного и иностранного» (Julia Kristeva. Strangers to Ourselves. Columbia University Press. New York. P.147. Перевод с англ. – О.К.) Именно благодаря этой феноменальной перверсивности в поле культурного зрения оказывается «чужой». Таким образом, путь, который проходит культура современной цивилизации, – это всегда путь от отвержения иностранного, через его нейтрализацию, к « превращению в иностранца», т.е. отстранение от самой себя: «Романтическая и ужасающая серьезность чужеродности начинает растворяться в этой сияющей полиморфической культуре, которая возвращает каждого к его/ее другости или статусу иностранца.» (Julia Kristeva. О.К.)

Выставка «Постдиаспора: вояжи и миссии» в Московском музее современного искусства (Петровка 25) посвящена стратегиям культурной идентификации в творчестве художников, чьи практики основаны на индивидуальном диаспорном опыте, противоречиях «добровольной ассимиляции» и самоизоляции. Художники, большинство которых уехали на Запад в начале 1990-х – Ачина Блюмис (Беларусь – США) и Джеф Блюмис (Молдавия – США), Даниил Божков (Болгария – США), Павел Браила (Молдавия – Голландия), Юрий Гавриленко (Россия – США), Антон Гинзбург (Россия – США), Ольга Киселева (Россия – Франция), Анна Ковальска (Польша – Австрия), Джоанна Малиновска (Польша – США), Ярослав Могутин (Россия – США), Святослав Солганник (Россия – США), Евгений Фикс (Россия – США) – имеют определенный опыт навигации между разными культурами и опыт самоидентификации через определение «своей» и «чужой» культуры. С одной стороны, все участники – выходцы из Восточной Европы, каждый из них совершил переход из постсоциалистической реальности – с ее памятью о насильственной культурной и национальной

ОЛЬГА КИСЕЛЕВА
Граница
2004
2-канальная видеоэкспозиция

ДЖОАННА МАЛИНОВСКА
Братья Карамазовы (Посвящение Достоевскому)
2002

The question of one's identity seems to have been solved in incessant debates over globalization. An immigrant's life in «other» settings comes to be settled through the utopia that he or she could inevitably integrate into the multi-cultural space of the world in the process of globalization.

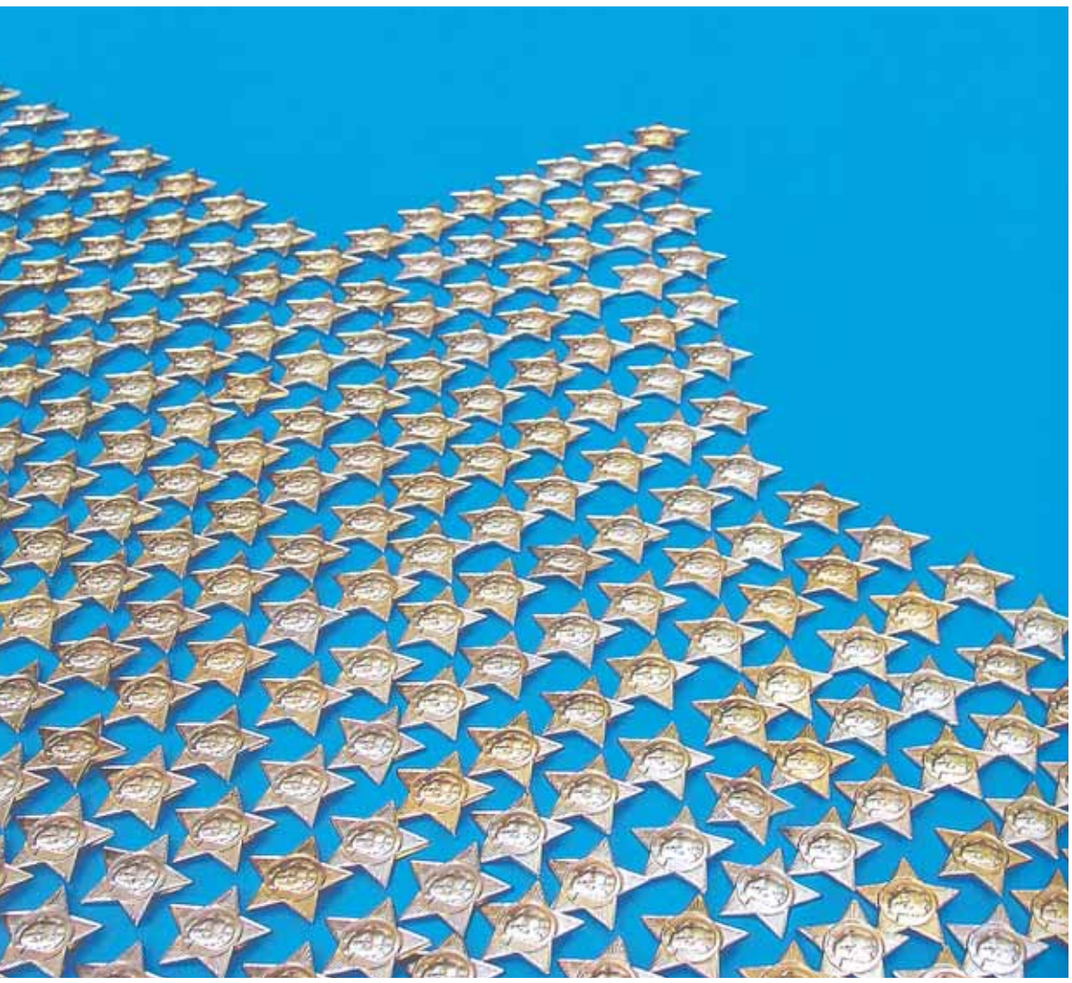
Still, what really makes us speak different languages, or form isolated communities (or diasporas), or reject voluntary assimilation, or remain single vehicles of «other» culture, religion and ideology within one country? What really makes the cultures get divided into «ours» and «other»? And what kind of culture is called «ours» and what kind «other»?

The «Post-diaspora Experiences: Voyages and Missions» exhibition is about strategies of cultural identification as revealed in the creative practice of a number of artists, based on their own diaspora experiences and contradictions of «voluntary assimilation» and self-isolation. Most of them settled in the West in the early 1990s. They are: Alina Bliumis (Belarus-US), Jeff Bliumis (Moldavia-US), Daniel Bozhkov (Bulgaria-US), Pavel Braila (Moldavia-Holland), Yuri Gavrilenko

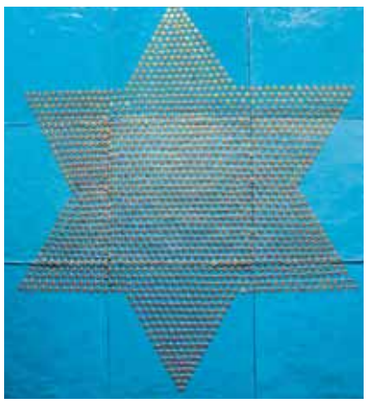
ассимиляции – в реальность демократий и плюрализма Западной Европы и Америки. С другой стороны, реальность западного мира вовсе не означает отсутствие идеологии. 1990-е и 2000-е годы – время, когда происходило формирование «новой идентичности» упомянутых художников, – это начало осознания последствий глобализации и сложения стереотипов и категорий политической корректности, лежащих в основе западных, позднекапиталистических практик культурных обменов. Современный западный контекст (особенно контексты крупных метрополий) определяется пересечением различных идентичностей тендерной, этнической, расовой, классовой, и т.д., которые в значительной степени формируются на фоне и под влиянием весьма актуально, в связи с проблемой глобализации, вопроса локальности и национально-политической суверенизации. В то же время художники противостоят привычному отождествлению диаспоры с ее советским прошлым, ее восприятием как феномена, воплощающего «советскую травму, которую многие страны, в том числе и новая Россия, в ее отчаянном отрицании хочет подавить». (Евгений Фикс. Постдиаспора: заметки об изгнании Второго мира, постмодернизме и национализме диаспоры. pH № 3, Калининград, Россия). В этих дискуссиях постдиаспора представляет собой что-то, что сложилось в контексте существующих обстоятельств и условий, что невозможно локализовать или отождествить с какой-либо местностью, и это то непрерывное строительство «новой локальности», которое тождественно восприятию мира. Проблема отношения диаспорного субъекта к своей национальной культуре и истории своеобразно преломляется в практиках художников, которые предпринимают путешествие в страну исхода, объединяя два культурных архетипа такого путешествия: с одной стороны – Гулливера, преисполненного интереса к «другой» культуре, с другой – Одиссея, готового испытать «культурный шок» возвращения на родину. Именно это происходит в работе «Открытки из Варшавы» («Pocztywki z Warszawy») Анны Ковальской, исследующей коллективную память нации. Ковальска использует эффект дежавю в почтовых открытках, произведенных ею во время последних поездок в родную Варшаву и посещения района, в котором во время Второй мировой войны располагалось еврейское гетто. В точности воспроизведенные на открытках реалии гетто при ближайшем рассмотрении оказываются декорациями, построенными для фильма Романа Полански «Пианист». Тема возвращения, несомненно, содержится в трехканальном фильме Павла Браилы «Холмы Баронов», который обращен к современной Молдавии, родине художника. Видео показывает жилища «цыганских баронов». Эклектичные, обильно декорированные фасады гигантских особняков молдавских нуворишей адекватно выражают суть диаспорного субъекта-номада, строящего «свою» культуру из элементов «чужих» культур.

Личный опыт проецируется в видеинсталляциях Ольги Киселевой параллельно социально-политическому материалу, который автор «находит» во время своих многочисленных путешествий, или «вояжей космополита», по определению Юлии Кристевой. В работе «Граница» танец-бег Кети Анжур – параллельный кадрам, показывающим проходящих через таможню пассажиров международных рейсов, – выбирается Киселевой в качестве метафоры индивидуальной ниши в бесконечном прохождении через «другие» культуры и территории. Алина и Джефф Блюмис своей пикториальной серией «геометрическая география» обобщают опыт эмиграции, связанный с драматизмом перехода из социалистической – надиндивидуальной – реальности в контекст иных культурно-национальных идентификаций. В создании этой серии Блюмисы использовали индустриальные материалы и процессы производства, провоцируя конфликт с глубоко персональным содержанием работ.

Даниил Божков и Джоанна Малиновска работают с мифами национальной аутентичности. Джоанна Малиновска в своих перформансах убирает квартиры и моет посуду – в обмен на лекции по философии и политике, – как обычная польская иммигрантка, утилизируя стереотип польской женщины в западном сознании. Даниил Божков не только подчеркивает свою западнославянскую идентичность, апеллируя к культу



АЛИНА
И ДЖЕФФ БЛЮМИС
Геометрическая география
2004
4 картины.
Смешанная техника



физического труда и связям с природой (идентичность, едва уцелевшую в советских унифицирующих моделях, но удачно лавирующую между стереотипами в культурных обменах Востока и Запада), но и проецирует ее как трансцедентное на конкретные ситуации западной культуры. В работе «Будь другом бактерии» Божков создал Лактобациллус Болгарикус – культурно-биологическое клише идентичности, готовое для «прививки» западному «телу». В новой работе «Станция Новых Продуктивистов» Божков исследует культурные мутации на восточноевропейской почве. В качестве «западной» бациллы здесь выступает шведская мебель ИКЕА, чье присутствие в российском контексте художник исследует через сопоставление шведского и русского звучаний названий единиц мебели. «Национальные» референции можно рассмотреть в герое фильма Юрия Гавриленко и Святослава Солганника «20 банок густого говяжьего супа», в Максиме Вахмине – русском эмигранте, художнике и мастере выживания, обитающем на улицах Нью-Йорка. Перипетии жизни Вахмина, его самодеструктивность и самоотрицание ставят этого героя в один ряд с персонажами известных произведений русской литературы традиции социального реализма.

Художественный и литературный феномен Ярослава Могутина рождался в России – как часть альтернативной субкультуры перестроечного времени – и развивался внутри западной традиции гей-культуры. Переехав на Запад, Могутин, казалось, выбрал тактику «растворения» в «чужом» контексте, сопровождая ее утверждением медиального образа «Русского Славы». Однако в художественных (так же как и литературных) произведениях, как в серии «No Love», Могутин противопоставляет собственному коммерческому имиджу нарратив, основанный на реальном опыте экстенсивных путешествий и интимных встреч, в котором автор избегает фиксированной национальной идентификации и апелляций к культурным клише.

Дилемма «растворения» и изоляции присутствует в работе Антона Гинзбурга «Тотемдоппельгангер», в которой автор демонстрирует неизбежность и необходимость обращения художника – иммигранта из Восточной Европы – к традициям западного модернизма с их акцентом на ритуальное первооткрывание и создание новых форм креативности. Гинзбург ссылается на творчество австрийского экспрессиониста 1960-1970-х годов Германа Ницша, который в своем творчестве использовал ритуал и обряды жертвоприношения, и чьи работы получили определение «эстетической формы моления». Гинзбург проводит параллель между подобными «ритуалистическими» и «оргаистическими» традициями модернизма и «тотемизацией» товаров массового потребления в западном мире нового тысячелетия (один из них – «ipod» – обыгрывается художником в «тотемдоппельгангере»), которые для современного поколения потребителей содержат знаки ритуала и религиозного обряда. Используя (и воспроизводя) в своих пикториальных и сайт-специфических работах дизайн сферы потребления 2000-х с упором на анализ старых форм, материалов и модернистских клише, а также тенденцией интегрировать различные традиции и культуры в единую универсальную модель, Гинзбург выявляет еще один аспект диаспорной субъективности, чья суть – личная мимикрия в условиях «чужой» культуры. Мимикрия достигнута путем утилизации стереотипов и тотемов этой культуры одновременно с сохранением параллельного, эксклюзивного существования в ней как «чужого».

Исследование политики идентичности в искусстве новых технологий и активизме связывает индивидуальные рефлексии с более широкими движениями и радикальными тенденциями в искусстве, что отражено в работе Евгения Фикса «Кабина Хакера». Через обращение к теме компьютерного хакерства (в интервью с американскими медиахудожниками и активистами) Евгений Фикс исследует возможность интервенции искусства в сферу репрессивных аппаратов государства и большого бизнеса. В то же время в тексте «Кровь хакерского тела» он противопоставляет активистское хакерство западных художников их российским коллегам-хакерам, «профессионально» грабящим банки. Таким образом, хакерство приобретает формы двух параллельных практик, имеющих разное происхождение и разную культурную кодификацию. Внутри этой дилеммы автор и пытается позиционировать себя как представитель русской диаспоры на Западе.

Ольга Копенкина

ДАНИЕЛ БОЖКОВ
Перформанс перед памятником «Петру I». Москва, 2005

(Russia-US), Anton Ginzburg (Russia-US), Olga Kiseleva (Russia-France), Anna Kowalska (Poland-Austria), Joanna Malinowska (Poland-US), Yaroslav Magutin (Russia-US), Svyatoslav Solgannik (Russia-US), and Yevgeny Fiks (Russia-US). Each of them has a record of navigation between different cultures and a record of self-identification by trying to define what «ours» and what «other» culture means. With the East European background behind them, each of them has made a rough passage from the post-socialist reality (carrying the memory of forced cultural and ethnic assimilation) into the reality of the democracy and pluralism of West Europe and America.

Olga Kopenkina

АННА КОВАЛЬСКА
Открытки из Варшавы
2005
Инсталляция, фотографии, слайд-проекция

3rd MJ DISCUSSION

27 января 2005 года в ММСИ прошла 3-я конференция журнала «Манифеста», посвященная проблемам обучения кураторов современного искусства. Для участия в конференции были приглашены: Зоран Эрик (Zoran Eric) (модератор) /Сербия и Черногория/ историк искусств, куратор и аспирант университета Баухаус; Веймар Пьер Луиджи Тацци (Pier Luigi Tazzi) /Италия/ критик, обозреватель, преподаватель и куратор; Игорь Забель (Igor Zabel) /Словения/ главный редактор «Манифеста Джорнал» (Manifesta Journal), главный куратор Галереи современного искусства в Любляне (Moderne Galeria Ljubliana); Тереза Гледоу (Teresa Gleadowe) /Великобритания/ директор Master's Degree Program Curating Contemprorary Art Лондонского Королевского колледжа искусств; Иосиф Бакштейн (Joseph Backstein) /Россия/ куратор-координатор Первой Московской биеннале современного искусства. Организатором выступил Хедвиг Фийен (Hedwig Fijen) /Нидерланды/, директор «Международного фонда Манифеста», Амстердам.

Для собравшихся на конференцию уже давно нет вопроса, нужны или не нужны современному искусству кураторы. Вопрос – как и чему их учить. Тема обсуждения была связана с серией статей, опубликованных в четвертом номере «MJ».

Хотя фигура куратора – относительно новое явление в мире современного искусства, тем не менее она быстро заняла твердые позиции. Важной частью этого процесса стало развитие образовательных программ для кураторов. Постоянно растет число курсов и школ кураторов, проводятся как краткие семинары, так и полноценные образовательные программы. Подобная ситуация наблюдалась и в случае с художественным образованием, однако развитие кураторских образовательных программ представляется более сложной проблемой. Чему можно научить и научиться в ходе программы? Дают ли школы просто базовые знания и технические навыки, или же они способны выработать фундаментальные представления об искусстве, научить действительно его понимать? Являются ли подобные школы просто «системой воспроизводства системы», или же они могут помочь студентам сформировать мнения и взгляды, альтернативные общепринятым? Для обсуждения этой, а также многих других проблем были приглашены люди, непосредственно вовлеченные в процесс становления кураторского образования.

снегурочки не замерзают

О том, что «АртКлязьма» будет проходить зимой, мы узнали еще осенью. И очень обрадовались этому обстоятельству, ждали с нетерпением. А когда мягкая теплая зима вдруг сменилась настоящей русской зимой – с метелями, морозами, засомневались – ехать ли? Сильный мороз не особо способствует созерцательному настроению. Но когда узнали, что клязьминский фестиваль будет проходить в последний раз, решили ехать во чтобы-то ни стало.

Последняя «АртКлязьма» под девизом «Снегурочки не умирают» проходила в рамках Первой Московской биеннале современного искусства. Девиз все-таки оставлял маленькую надежду – авось, не только снегурочки, но и «АртКлязьма» не умрет.

Холодно было ужасно, но искусство грело и радовало глаз. Особенно надписью «Жарко». И объект «Жарко» был здесь не единственным обогревательным прибором.

Первой гостей встречала инсталляция «Дезертиры» – ряд кирзовых сапог, ведущий… конечно же, куда еще в данном случае могут стремиться сбежавшие солдаты, как ни в деревню Полисского? Здесь традиционные костры и самовары, которые сейчас пришлись как нельзя кстати!

ЮРИЙ ШАБЕЛЬНИКОВ
Дезертиры
Инсталляция

АЛЕКСАНДР ПОЛИТОВ
МАРИНА БЕЛОВА
Тайная вечеря
Инсталляция

По всей территории стояли бочки с кострами! Возле них и согревалось большинство гостей. Только вот объекты, увы, стояли не хороводом, вокруг бочек, а потому наслаждаться искусством, не расставаясь с ними, ну никак не получалось!

Тех, кто предпочитает активный отдых, ждал снежный лабиринт с хоть и не очень гладкой, но все же ледяной горкой. Настоящая русская забава!

Из зимних развлечений была предложена также рыбалка.

Рядом с деревней настоящая русская печь. И дрова приготовлены, и топорик тут же. Вот только там, куда эти дрова бросают... телевизор с видео. А рядом и пульт нашелся!

С «Титониума» открывался прекрасный вид на «Лебединое озеро». Не хватало музыки Чайковского, звучащей с какого-нибудь старинного патефона.

Радовали глаз и веселые снеговички. А как же без них? Чем-то они на нас похожи. Возможно, тоном носа. Как ложка дегтя в этом белоснежном царстве, была черная снежная баба. Прямо африканка! Негативная она какая-то.

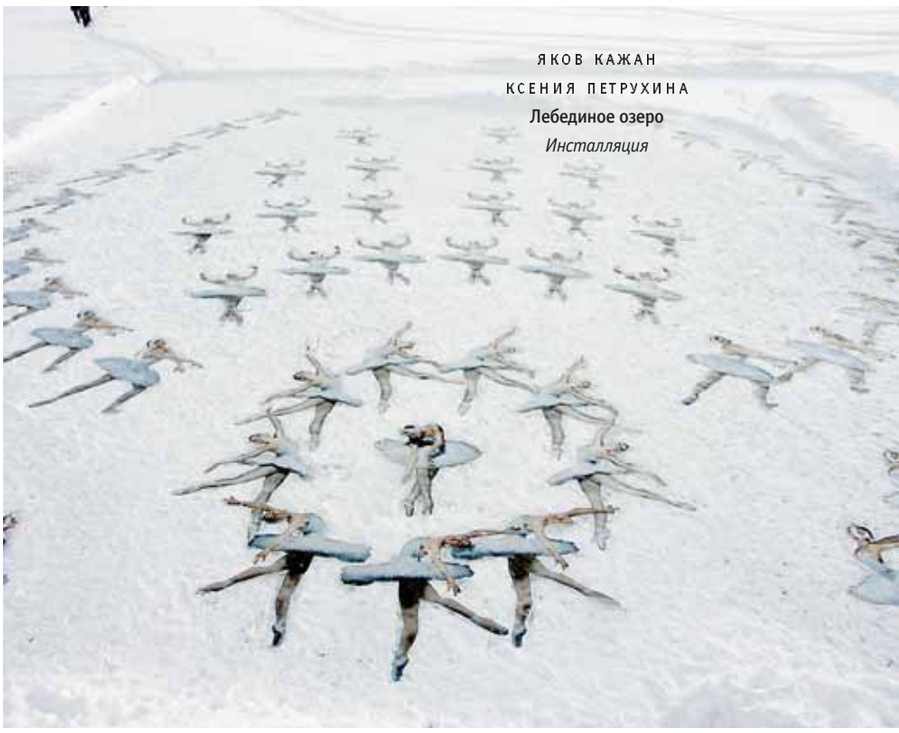
О том, что на настоящее русское зимнее великолепие участники не надеялись, говорила горка белых меховых подушечек, объединившихся в «Снежок». Очевидно, художник своей работой хотел восполнить недостаток снега, который ощущался в начале и даже еще в середине января. Но, слава богу, искусственный снежок теперь соединился с настоящим. При взгляде на эти явно мягкие и очень милые улыбчивые подушечки вспоминались летние подушки из «Ре-эволюции на диване». Вот только полежать на них не хотелось.

Оставшиеся от прошлого фестиваля объекты зябко ежились от мороза. И мы с грустью вспомнили о лете и о том, что это, возможно, последний наш приезд на Клязьминское водохранилище для встречи с искусством.

Несмотря на холод, время промчалось быстро. Первая, она же последняя зимняя «АртКлязьма» закончилась.

И все же будем надеяться на продолжение!

Злата Адашевская



ЯКОВ КАЖАН
КСЕНИЯ ПЕТРУХИНА
Лебединое озеро
Инсталляция

ЛАРИСА ЗВЕЗДОЧЕТОВА
Страсти по Буратино
Инсталляция

«СИНИЕ НОСЫ»
(АЛЕКСАНДР ШАБУРОВ
ВЯЧЕСЛАВ МИЗИН)
Эра милосердия
Банер

snow maids never freeze

It was late autumn when news came that «Art-Klyazma» festival would take place in the winter. We looked forward to it with a thrill of joy. Some doubt crept in when the mild and pleasant weather gave way to bitter frosts and snow storms. Was it worthwhile to go? Surely we wouldn't enjoy it much in such bitter cold? Doubts faded away when we learned that it would be the last festival on the Klyazma. The last «Art-Klyazma» festival, under the motto «Snow maids never die», took place as part of the First Moscow Biennial of Contemporary Art.

Despite the cold, time flew, and before we could see it twice, the first winter, and the last ever, «Art-Klyazma» festival was over. Still, we hope the show will go on.

Zlata Adashevskaya

Фоторепортаж Златы Адашевской, Витаны Сосновской

АНДРЕЙ ФИЛЛИПОВ
Ночь перед Рождеством
Инсталляция

АЛЕКСАНДР ПОЛИТОВ
МАРИНА БЕЛОВА
Жарко
Объект

Спецпроект Центра современной архитектуры в рамках фестиваля «АртКлязма»-2005

«актуальные высказывания» ГЦСИ

На вопросы «ДИ» отвечает Виталий Владимирович Пацюков, теоретик искусства, куратор, руководитель отдела экспериментальных программ ГЦСИ.

ДИ: *Какие проекты Московской биеннале вы бы выделили?*
– Замечательный проект Кристиана Болтански «Призраки Одессы» в Музее Щусева. И там же очень хорошие видеопроекты.
Прекрасный проект создал Андрей Ерофеев. Неплохие проекты в Центральном Доме художника, молодежный – «Фабрика» – в районе «Бауманской», где часть фабрики была отдана молодым. Не могу сказать, что он удался, потому что я ожидал большей энергии от молодежи. Мне кажется, что молодым не хватает энергии. Несмотря на их желание выявить новую образность, подлинная новая образность того, в чем мы находимся, и того, что мы переживаем, все-таки не рождается.

ДИ: *Ваше мнение об Основном проекте?*
– Здание, где проходит Основной проект, – Музей Ленина, уже в силу своей исторической традиции должно быть нагружено социальными проблемами, которые действительно волнуют всех, они сейчас все общие: проблемы глобализации, взаимоотношения локальных систем с большими, порой уничтожение малых, личностных систем масштабными стратегиями, в результате личность в современном обществе теряет многие возможности. А Музей Ленина оказался недостаточно насыщенным, поэтому даже та хроника, которая была связана с ним, как-то выпадала, потому что не было большого контекста вокруг высказываний Ленина. Если бы он был, все стало бы намного гармоничнее.

ДИ: *ГЦСИ – единственная, четко обозначенная именно как Государственный центр современного искусства площадка. Но здесь, в новом здании, вы представляете Рогинского, Васильева? Почему выбор пал на этих художников? Почему именно эти проекты? Почему не задействованы какие-то более актуальные формы высказывания? А также несколько слов, пожалуйста, о других проектах ГЦСИ.*
– Рогинский, с нашей точки зрения, в данный момент осуществляет как раз прямое актуальное высказывание. Во-первых, языком живописи, то есть той формы, которую многие считают устаревшей. В традиции есть очень много универсальных возможностей. В то же время, его искусство вобрало всю западноевропейскую культуру XX столетия. И, представляя Рогинского, мы как бы продолжаем традицию Венецианской биеннале, где всегда национальный павильон манифестирует свое классическое явление, но в новой образности, то есть подчеркивает все-таки национальные формы.
Планируется выставка Рогинского в Эрмитаже, потом, возможно, она пойдет по Европе. То есть интерес к его творчеству принимает уже европейский характер. И в то же время этот проект у нас находится в контексте с проектами русских ареалов, русских зон и с молодежной культурой.
«Русский красный» – это состояние пограничной зоны. Калининград – такая зона, где Россия живет в особой ситуации, непосредственно гранича с западной цивилизацией, с западной экономикой, с западным образом жизни, культурой.
Еще один наш большой проект – «Человеческий проект» в Центральном Доме художника, здесь художники использовали новые технологии. Мы проводим и квартирные выставки. Это уже история. Показываем группу «Детский сад» – искусство, рожденное перестройкой, существует и сегодня. Эта группа в то время формировала новую ситуацию. Теперь мы показываем сегодняшнюю жизнь тогда сложившейся традиции. В проекте присутствует замечательный художник Герман Виноградов – известный перформансист, который использует различные формы человеческого поведения и стихии – воду, огонь. Это сфера шаманизма, ритуала, который так характерен для русского сознания. Художница Ирина Нахова живет в Соединенных Штатах и создает альтернативные проекты. Она недавно показывала те состояния Америки, которые вызывают ее критическое отношение, – очень радикальный, независимый и даже оппозиционный проект.

Беседу вела Лия Адашевская

actual pronouncements from NCCA

Vitaly Vladimirovich Patsiukov, art critic and curator of Mikhail Roginsky's show «My Other Self» staged at the National Centre for Contemporary Art (NCCA), shares his opinions in a DI interview.

DI: NCCA is the only state-run body concerned with contemporary art. In its new building, you have put on show some works by Roginsky and Vasiliev. Why have you chosen these names precisely? Why these project and no other? Why not some more actual form of pronouncement? Besides, will you describe shortly the centre's other projects.
– Roginsky, in our view, is making direct actual pronouncements. Above all, he does so through the medium of painting, that is to say, through the kind of painting which many now regard as obsolete. He informs us of some dull settings in which our existence proceeds. But life reveals itself precisely in such dull regularities. One's life is lived within seemingly impossible settings of existence. Roginsky emphases life's penetration and inevitability. And he does so by traditional means. A tradition holds a great many versatile possibilities. At the same time, his art has imbibed the whole of the 20th-century West-European culture.
«Russian Red» refers to Kaliningrad as a specific condition in the border area. Formerly the city was known as Konigsberg, which has been mentioned all too often these days, especially in connection with the relations with Lithuania and the problem of entry. Kaliningrad is a place where Russians live in direct proximity to the Western civilization, Western economy and Western ways of life. On the other hand, we show Kaliningrad as the centre's affiliation.
Another large-scale project on hand is «Human Project» at the Central Artists' House, where new technologies used by artists are on view.

Interviewed by Liya Adashevskaya

«свое иное» Михаила Рогинского

Выставка Михаила Рогинского «Свое иное» в Государственном центре современного искусства (куратор Виталий Пацюков) – единственный в рамках биеннале персональный показ художника, ушедшего из жизни, – оказалась одним из событий, определивших качественный уровень всей биеннале. На ней предстал совершенно незнакомый отечественному зрителю период творчества Рогинского начала 1980-х годов, первых лет после эмиграции.

В последние годы более-менее сложилось представление о Рогинском-«шестидесятнике» и о его последних живописных циклах, показанных в музеях России, представление как о ключевом для «второго авангарда» имени. Но два с половиной десятилетия «между» до недавнего времени оставались terra incognita. Это десятки работ; перетекающие друг в друга периоды и серии; поставленные и решенные задачи, на которые иной значительный автор потратил бы всю творческую жизнь; непривычные для глаза цветовые гармонии, способные передать и социальную остроту, и захватывающую энергию столь несхожих городов, как Москва и Париж. Порой вершины если не всей русской ветви современного искусства, то отдельных его пластических направлений. Впрочем, называть ли искусство художника русским? Возможно, данный контекст уже становится тесноват для Рогинского, мастера, как выяснилось на французской земле, «всемирной отзывчивости». Именно это стало очевидным в радующих своей «европейскостью» работах, которые выдерживают сопоставление с вещами крупнейших западных современников Рогинского – Бэкона и Хокни, Базелица и Киппенбергера. Но мы, к сожалению, как обычно, оказались умны задним числом: никто не спешил вписывать Рогинского в славную плеяду при жизни, хотя для того имелись все основания. «Систему искусства» со всеми договорными, компромиссными и тусовочными отношениями мастер презирал, она же сторицей платила ему замалчиванием в «актуальном режиме».

С выставки «Свое иное» как нельзя лучше начинать осмысление «эмигрантского Рогинского». Представленным работам предшествовали камерные натюрморты с предметами, в основном консервными банками, которые художник написал вскоре после отъезда, по поселении в пригородных парижских мастерских – в них еще продолжались темы и пластические идеи, возникшие в России. На протяжении нескольких последующих лет и появляются эти циклы – сразу, как только стало возможным работать на больших плоскостях. Акрилом – потому что краски дешевле масляных, не шире полутора метров – по ширине бумажного рулона. Результат – картины, программные по масштабам свершений, а по форматам превосходящие практически все созданные Рогинским и до того, и в дальнейшем. Их мало кто увидит тогда: выставлены они были всего единожды, в 1987 году в гамбургской галерее, правда, отдельные работы попадали на выставки в более поздние годы. Большая же часть свыше двух десятилетий хранилась свернутыми в рулон: они просто перестали быть интересны самому автору, радикально продвигавшемуся одному ему ведомым путем.

Эти вещи многое объясняют. И названные самим художником кризисными, непонятые – да толком и не увиденные – критиками крохотные картины 1970-х, где впервые Рогинский опробует развернутые сюжеты, многофигурные композиции, где возникнет его диалог со старыми мастерами, ранее сокрытый брутальными ритмами современности. Объясняют они и живописную уверенность поздних работ, непоколебимую настолько, что ей не нашлось почти никаких искусствоведческих «оправданий» во время показа в «родных» музейных стенах национального масштаба, кроме разве что невнятного бормотания о возвращении «к советскому» и «к реализму». Ведь связи в искусстве Рогинского, как любого великого художника, не внешние, не спонтанные, а подспудные, кажется, даже тайные, но это именно связи, глубоко обусловленные, продиктованные мало кому в такой степени присущим чувством ответственности за производимое искусство.

Если еще недавно могло казаться, что радикальный, новаторский Рогинский всецело принадлежит 1960-м, то сейчас очевидно, что именно с монументальных парижских «акрилов» и начинается путь подлинного мастера, которому он останется верен до последнего. Поэтика и метафорика этого периода совершенно иная в сравнении с полотнами времен московского андерграунда – тоже, к слову, этапа весьма неоднородного. Рогинский находит силы не замкнуться в себе, в «самостийности» предыдущих «находок», и в то же время не приспосабливаться к запросам интернациональной потребительской среды за счет преодоления комплекса пришлого регионального художника, пройти между этими Сциллой и Харибдой, что обусловило движение многих пришельцев того поколения из России. Париж просто стал катализатором, позволившим обрести свободу творить без ограничений. Точно запечатлеть ощущение перехода, чужеродность и взаимозависи-

Mikhail Roginsky's «My Other Self»

Mikhail Roginsky's «**My Other Self**», in the National Centre for Contemporary Art (curator Vitali Patsiukov), is the only one-person show of the late painter here, but it turned out to be one of the events which have defined the level of quality of the whole biennial. It dates to the early 1980s, his initial post-emigration period, quite unknown to the public.

His works of the period are perhaps the most philosophical of all. This «contemplation in acrylic» seems to have arisen from the artist's wonderful ability to speculate and discover something significant in simplest experiences. They unfold as a metaphysics of backwoods, exhausted stuff that a weary, encrusted, good-for-nothing community is made of. Somehow they betray an inkling of the collapse of a country that has failed a communist utopia. Corridors, staircases, courtyards, shop queues, glum masks of human faces – the painter's eye has taken every minute detail in sharp focus. His detached view makes what go under the trite metaphors of «obsolete world» or «former world» stunningly truthful. The uncanny, bright and at the same time dull flats of colour, flickering here and there like eerie glows, appear to highlight the last traces of life yet not wholly submerged in the neon of advertisements and the screens of computers.

Sergei Popov

МИХАИЛ РОГИНСКИЙ
Этажерка
1979
Бумага, акрил

мость таких разных социальных форм бытия по разные стороны «железного занавеса».

Из парижской мастерской, как из новой точки отсчета бытия, Рогинский начинает выстраивать иное видение пространства, охватывая его постепенно, словно переходя от ближних планов к дальним. Вначале появляются полки с предметами, «схваченные» почти в упор, без ракурса, на одних только градациях серого тона. Это пространство зарождения, начала материи, что фиксирует почти полное отсутствие, «ноль» цвета. Иногда возникает надпись etagere (этажерка) – простейшие структуры в монохроме получают свои наименования уже на новом языке. Затем – «ближний мир», городское, точнее сказать парковое, пространство Парижа и Вены, панорамы такой цветовой интенсивности, будто запечатлены они после многих лет заключения во тьме. Наконец, «пространство памяти», воссоздающее неотъемлемо «свое», но теперь ставшее столь отдаленным «иное»: тематическое возвращение в «страну победившего социализма» со всеми соответствующими атрибутами – коммуналками с грудами неубранных вещей, вечно разрытыми дворами, бесконечными магазинными очередями. Стандартизированной до дебилизма, размеренной неизбежностью причинно-следственных связей жизнью «потребителей нищеты».

Ностальгии в этом не было, что подчеркивал сам автор, скорее желание (или необходимость) выразить маргиналии социума, нестабильность и экзистенциальный вакуум повседневности, окраинную, «оборотную» жизнь, где людям фактически нечего терять и нечего потреблять, из-за чего парадоксальным образом человеческое существование предстает во всей откровенности, обнаженности. Здесь берет начало поиск через живопись эквивалента особой атмосферы, сконденсировавшейся в советском социуме, поиск, продолжавшийся до конца жизни. Тем более удивительны употребленные Рогинским средства, благодаря которым избранная тематика находит себе наиболее подходящую форму: рыхлый и одновременно конструктивный широкий мазок, атональные, дикие (и это после абстрактного экспрессионизма!) сочетания красок – лиловой, ядовито-зеленой, иссиня-серой. Это и есть проверка механизмов живописи на прочность, прощупывание границ живописи. Но сам принцип «живописного» не ставится Рогинским под вопрос, как в лучших работах, созданных им в СССР, – от легендарной «Двери» до крохотной «Плитки кафеля». Из схожей проблематики, как известно, иные сделали диаметрально противоположный вывод, удалившись в «языковое расследование», в догматическую риторику концептуализма; Рогинский же навсегда остался с живописью, но не как «слепо уверовавший», а как обретший субстанцию, способную даровать глазу человека жизнь трехмерного пространства на плоскости, и в конце концов – проекцию жизни души в материале, духа в материи.

Работы Михаила Рогинского начала 1980-х оказались, быть может, наиболее философичными во всем его творчестве. Это «умозрение в акриловых красках» родилось из удивительной способности художника переосмысливать и обнаруживать значительность в простейших проявлениях жизни. В них развернута метафизика окраинной, исчерпанной материи, усталого, ороговевшего, никчемного для самого себя общества. В них нечаянно угадывается предчувствие будущего распада страны несостоявшейся коммунистической утопии. Коридоры, лестницы, дворы, очереди, скорбные людские маски – все вплоть до мелочей сфокусировалось во взгляде художника, и в этом взгляде со стороны приобрели пугающую достоверность истертые метафоры «ветхий мир», «прежний мир». Странные, яркие и в то же время глухие плоскости цвета, не мерцающего даже – вспыхивающего то здесь, то там, подобно загадочным сполохам, – высвечивают как будто последние свидетельства жизни, еще не погруженной целиком в неон рекламы и компьютерных экранов.

Сергей Попов

МИХАИЛ РОГИНСКИЙ
Интерьер
1981–1982
Бумага, акрил

МИХАИЛ РОГИНСКИЙ
Буфет
1981–1982
Бумага, акрил

искусство в приватном пространстве

Квартирные выставки. Эксперимент, реконструкция, альтернатива

Предварительные квартирные просмотры к Всероссийской выставке, апрель 1975 года. Выставка в мастерской Оскара Рабина.
Фото Валентин Серов
ИЗ АРХИВА ГЦСИ

Предлагая проект «Квартирные выставки. Вчера и сегодня. 1956–2005» для Первой Московской биеннале современного искусства, тема которой звучала как «Диалектика надежды», мы попытались проследить легендарную историю бытования отечественного искусства в приватном пространстве. Это был своего рода эксперимент, исследующий особенности российского современного искусства, его историческую самобытность и его опыт, во многом уникальный, который в современном постинформационном глобализированном мире приобретает новое актуальное звучание.

Работая с архивными материалами музея «Другое искусство» РГГУ (коллекции Леонида Талочкина), Колодзей Арт Фундейшн, Государственного центра современного искусства и частных коллекций, мы также много встречались с художниками – участниками квартирных выставок. В результате нашей исследовательской искусствоведческой работы нам удалось собрать значительный фактический материал, объединенный темой квартирной экспозиционной деятельности и даже, думается, увеличить степень его изученности. В нашем исследовании отражена история отечественного современного искусства до 1988 года (год московского аукциона «Сотбис»), ведь отсутствие галерей и официальных выставочных площадок предполагало лишь приватный способ его существования.

В процессе исследования мы отметили диалектику развития квартирных выставок с 1956 года (первые послевоенные выставки в квартирах) по наше время. По этапам развития коммунальной выставочной практики мы выстроили программу из двенадцати проектов, соединив музейные и архивные материалы с живым современным процессом. Наряду с первыми камерными квартирными выставками конца 1950–1960-х годов, были представлены масштабные коллективные выставки середины 1970-х, бывшие откровенным сопротивлением официальной системе, а также расцвет коммунальных практик в 1980-е. Целью проекта было не только показать историю квартирных выставок, но и провести параллели с аналогичными, на наш взгляд, явлениями на современной артсцене.

Экспозиция «Квартирные выставки. Вчера и сегодня. 1956–2005», посвященная пери-

Сергей Бугаев (Африка) в мастерской Сергея Борисова, 1986
Фото Сергея Борисова

art in total privacy

When we offered our project, «Household Exhibitions. Yesterday and Today. 1956-2005, for the First Moscow Biennial, we wanted to trace the leendary history of private (household) exhibitions nation-wide. It was a kind of experiment. It should give us an insight into what makes Russian contemporary art so peculiar, why it is so specific in historical terms and what lessons it could teach. Its useful record is unique in many respects and raises new issues, especially now, when the world is under post-information globalization pressure.

We studied plenty of archive material in the «Other Art» Museum of the Russian State University for Humanities (based on Leonid Talochkin's collection), the Kolodzei Art Foundation, USA, the National Centre for Contemporary Art and some private collections. We also met many painters who once exhibited at household shows. As a result, we had amassed a huge amount of material over household exhibition activities. Moreover, we appear to have managed to study it much more thoroughly. Our work reflects the history of the country's contemporary art until 1988, the year when the Moscow Sotheby's auction was held. In a country where there was no galleries, nor official exhibition stages, contemporary art could exist nowhere but at private (household) premises.

Julia Lebedeva,

Oksana Sarkisyan

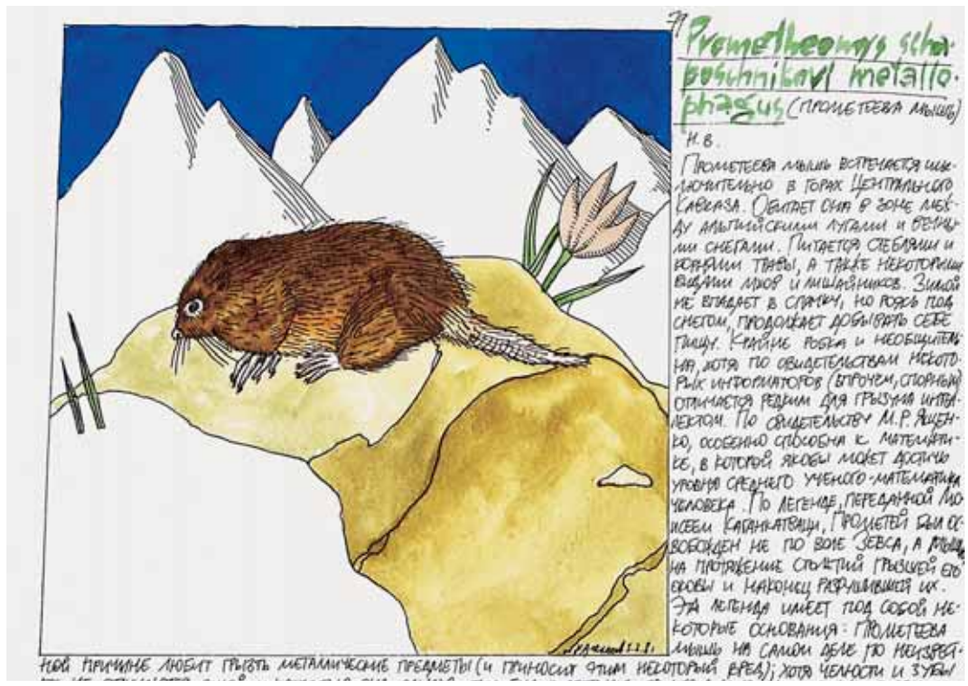
Герман Виноградов в «Детском саду»
1985
Фото Сергея Волкова

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ
Жизнь животных
(по Брему) Лист 79
1981
Бумага, тушь, акварель
ВЫСТАВКА АРТАРТА «ДАЛЬНИЕ-ДАЛЬНИЕ СТРАНЫ» 1984
МУЗЕЙ «ДРУГОЕ ИСКУССТВО» РГГУ

оду 1956–1979 годов, оказалась самой сложной в подготовке. Было представлено около 60 произведений и примерно 50 фотографий, документирующих художественные акции, а также фотографии интерьеров мастерских и квартир, где проходили выставки.

Экспозиция строилась по тематическо-хронологическому принципу. Поскольку сейчас уже нельзя реконструировать какую-либо конкретную квартирную выставку, мы отразили некий срез культуры «вне выставочных залов». И оказалось, что это история неофициального московского искусства под определенным углом зрения, представленная на новом, часто не показываемом со времен «квартирников» материале. В угоду камерным пространствам мы отказались от выставочного зала в РГГУ, где обычно проходят выставки, и разместили экспозицию в многокомнатных кабинетах, которые в этот момент оказались свободными. В итоге получилась «пятикомнатная квартира», где собрались «квартирники» за 20 лет – от выставки Дмитрия Краснопевцева в квартире Святослава Рихтера в 1962-м до выставки молодых художников Юрия Альберта и Надежды Столповской в 1979-м (участники – группа «Гнездо», Вадим Захаров и Игорь Лутц – хозяева квартиры). Дата 1956 в данном случае условна и подразумевает лишь начало периода квартирных выставок, поскольку работы Олега Целкова из квартиры Владимира Слепяна или произведения Игоря Куклиса из квартиры физика Валентина Ракотяна, чьи «показы» прошли вскоре после XX съезда в 1956 году, обнаружить сейчас уже невозможно.

Наша выставка, пожалуй, похожа на зарисовку, набросок, смутный образ, спрятанный на дальних полках памяти художников двух поколений. Но мы старались быть максимально правдивыми: практически все произведения, собранные в экспозиции, – реальные «участники» квартирных выставок, и лишь малая часть – работы, аналогичные тем, что были в то время. Для достоверности на этикетках везде, где было возможно, мы указали время и место экспонирования. И в изучении этого вопроса нам очень помогли фотографии из коллекции ГЦСИ (в фотографиях интерьеров часто можно увидеть и картины, показанные нами на выставке), но самым бесценными документами по этому вопросу оказались машинописный каталог квартирных выставок 1975 года, составленный Леонидом Талочкиным, где он перечислил всех участников и произведения, показанные по десяти адресам[1], а также маленькие каталоги фотографий, подготовленные художником Михаилом Одноралевым и фотографом Владимиром Сычевым специально для выставок[2].



МИХАИЛ РОГИНСКИЙ
Стена с розеткой
1965
МУЗЕЙ
«ДРУГОЕ ИСКУССТВО»
РГГУ

Искусство в приватной жизни 1980-х годов было продемонстрировано на примерах APTARTа (выставка в галерее «Е.К. АртБюро», куратором которой была Александра Обухова), «Студии 50А» в мастерской фотографа и коллекционера Сергея Борисова (ныне галерея «Точка»), квартиры художника Дмитрия Врубеля, где с 1986 по 1996 года была домашняя галерея «Кварт-Арт» и знаменитого «Детского сада» середины 1980-х (выставка прошла в ГЦСИ).

Открывала программу выставка, посвященная APTARTу, пожалуй, самому яркому явлению в истории «квартирного искусства». APTART – это квартира художника Никиты Алексеева, которая в 1982–1984 годах была выставочной площадкой для молодых неофициальных художников. Хозяин называл свой дом «первой галереей на 1/6 части суши». Круг участников был довольно широк – от «Мухоморов» и S-Z до Андрея Монастырского и пары Наталья Абалакова – Анатолий Жигалов. Выставки были и персональными, и коллективными. Завешивалось все – от пола до потолка, даже кровать часто служила своеобразным «выставочным оборудованием», показывались перформансы. Выставка, посвященная APTART, расположилась в маленькой и уютной галерее в «Е.К. АртБюро», которая совместно с фондом «Художественные проекты» реализует программу «Москва. 1980-е». Выставка стала опытом перемещения произведений, большинство которых создавалось специально для квартиры, в пространство галереи. Небольшой зал был стилизован под жилище, но настолько условно, что не требовалась детализация, создавался лишь некий цельный образ всех выставок APTARTа, которых было более десятка, а присутствие непосредственных участников APTARTа дорисовывало атмосферу. Условно выполненный диван с подушками не только обозначил место действия, но и задал «условия игры». Акцент в экспозиции делался на графические рисунки, которые в произвольной мозаике были представлены на специально изготовленных стендах.

Часть выставочного проекта, посвященная сквотам и полному слиянию искусства и жизни, демонстрировалась на примере группы «Детский сад» и творчестве создателя знаменитых инсталляций-энвайронментов «Комнаты» Ирины Наховой[3]. «Детский сад» – это группа художников, которая жила и работала в 1985–1986 годах в реальном детском саду ЦК КПСС в Хохловском переулке. Числясь сторожами в здании, ожидавшем ремонта, Николай Филатов, Герман Виноградов и Андрей Ройтер умудрились создать в этих стенах уникальное по своей художественной значимости явление. Поскольку здесь был редкий случай практически неограниченных площадей – на троих было двадцать комнат и сад – творческий порыв реализовывался на сто процентов.

К сожалению, в проекте «Квартирные выставки» «Детский сад» оказался в наименее выигрышном положении. Необходимость упоминания в проекте самого знаменитого сквота, где художники жили, создавали произведения и показывали их публике, не подвергалась сомнению. Однако «Детский сад» был огромным домом, где художники не ограничивались площадью, что повлияло на масштаб создаваемых работ. Теперь, чтобы показать это явление 1980-х полноценно, нужен огромный фабричный цех или Манеж. Поэтому решили ограничиться неким посвящением каждому члену группы. В ГЦСИ, в небольшой комнате, где прежде был кабинет Леонида Бажанова, мы показали по одной работе Николая Филатова, Германа Виноградова, Андрея Ройтера, сопроводив это фотографиями веселой жизни «Детского сада», сделанные Константином Горшковым.

Экспозиция объединяла диаметрально противоположные художественные течения. Совмещая в одном пространстве инсталляции таких разных художников, как представители «Детского сада», с архитектурной моделью «Комнаты №2» Ирины Наховой, мы стремились продемонстрировать идеи жизнетворчества, характерные для конца 1980-х годов.

Что касается современной части проекта, квартир, где проходили выставки, то с 1980-х отношение к искусству в своем доме изменилось. Если ранее Никита Алексеев мог месяцами жить буквально в тотальном художественном пространстве APTARTа, то сегодня выставки в квартирах длились фактически один день. «Шумовая инсталляция» в «Галерее одного зрителя» в квартире на Новослободской работала только в присутствии хозяйки ноутбука, в который были «закачаны» звуки. В убранном розовым мехом пространстве «галереи», которая располагалась в туалете, звучали привычные домашние звуки, собранные жильцами-художниками на своей кухне, в коридоре, в комнате. Лишь художник-музыкант Герман Виноградов, который устраивает в своей квартире каждое воскресенье звуковой перформанс БИКАПО, а к биеннале сопроводивший его выставкой графики своего коллеги по «Детскому саду» Андрея Ройтера, был рад любому гостю.

В галерее «Франция» запланированная выставка «Жители» группы «Радек» спонтанно превратилась в акцию, показав, что искусство в приватном пространстве претерпевает изменения в процессе выставки. Неожиданно в луче видеопроектора в темной галерее появился часовой сюжет неизвестного автора, изображающий рыбака, опустившего свою удочку в маленькую лунку во льду. А обещанная в программе видеоинсталляция Давида Тер-Оганяна так и не была показана.

В мастерской в доме «Общества России» на Чистопрудном бульваре ситуация напоминала о противостоянии художников в 1970-е. С 1960-х годов в этом красивейшем доме Москвы располагаются мастерские художников. Недавно там возникла конфликтная ситуация, но на этот раз не с идеологами соцреализма, а с идеологами нового капитализма, новыми владельцами дома, которые всеми правдами и неправдами пытаются выселить художников из их мастерских. Этот инцидент не только ущемляет права художников на творчество, как во времена «бульдозерной выставки», но и лишает Москву одного из живых очагов культуры. Ведь художественная жизнь в этих мастерских, начавшаяся в 1970-е, не прерывается и сегодня. Раньше художники собирались в том же доме, но в мансарде другого подъезда, в мастерской Ильи Кабакова (сейчас там находится Институт современного искусства), сегодня – в мастерской Людмилы Блок и Ивана Дмитриева. Во время биеннале художники открыли у себя выставку, чтобы привлечь к себе внимание общественности: авторы разных художественных направлений и течений, встречавшиеся в этой мастерской и обсуждавшие здесь вопросы искусства, принесли свои работы. Среди участников – Сергей Ануфриев, Алексей Беляев, Егор Дмитриев, Илья Кабаков, Борис Матросов, Тимур Новиков, Павел Пепперштейн, Антон Смирский и многие другие. Но увидеть эту выставку удалось немногим: только случайность позволила некоторым пройти через кордон охраны. В какой-то момент у подъезда возникла спонтанная демонстрация из публики, идущей на выставку Ильи Кабакова, которая проходила в его бывшей мастерской по соседству.

Уже первые шаги по реализации проекта показали, что формат квартирных выставок по характеру своему альтернативен идее биеннале, рассчитанной на широкую зрительскую аудиторию. Квартирные экспозиции, наоборот, не подразумевают большого числа посетителей. Значительная зрительская аудитория для них губительна. В квартирных проектах зрители становились участниками события: рисовали картину (как в акции группы «Гнездо» «Школа живописи», прошедшей у одного из членов группы весной 1976-го) или серии рисунков «Вадим Захаров просит вас нарисовать…» (рисунки посетителей с выставки Вадима Захарова в галерее APTART) или участвовали в создании инсталляции, как в работе Андрея Монастырского «Куча». Рассчитанные на узкий круг посетителей из друзей и знакомых, многие из наших проектов оказались не готовы к массовым зрительским потокам. Было не так просто посетить даже выставки, которые располагались на территории художественных институций, например, в галерею «Е.К. АртБюро» можно было пройти только по договоренности. Владельцам квартир и мастерских приходилось отказывать посетителям в визите: повседневные заботы, маленькие габариты были объективными причинами.

Наши мысленные построения в какой-то мере соотносимы с понятием «диалектика надежды»: в процессе работы над проектом теории, столкнувшись с реальностью, показали в некоторых случаях свою умозрительность и были «скорректированы» жизнью. В других же случаях произошло точнейшее попадание. В обеих ситуациях объективация теоретического материала преподносила разного рода сюрпризы. А главное, как в выставочном проекте, так и сейчас, в этой статье, мы не смогли сказать обо всем, о чем бы хотелось.

Юлия Лебедева, Оксана Саркисян

---

1 Каталог был любезно предоставлен вдовой Леонида Талочкина, Татьяной Вендельштейн.

2 На выставке два комплекта из коллекции Юрия Альберта.

3 Название выставки – «Синтез искусства и жизни: «Детский сад» и другие».

«эгалитарность»

Эгалитарность – неизбежная социальная компонента самоопределения личности, самоценности, самоощущений, самоидентификации мужчин и женщин наряду с соблюдением равенства прав мужчин и женщин.[1]

НАТАЛЬЯ ТУРНОВА
Двое
2005
Электролампы, алюминевая фольга, пластик, лавсановая пленка

СЕМЕН АГРОСКИН
Манекен Ангел
2004
Инсталляция

Выставка с таким названием состоялась в Музейном центре РГГУ как посвященный гендерной[2] проблематике специальный проект Первой Московской биеннале современного искусства. Тема выставки, концептуализация современными российскими художницами и художниками гендерного аспекта идентичности, как одного из самых фундаментальных переживаний, определяющих исторические, социальные, индивидуальные особенности и судьбы современного человека, на мой взгляд, близка концепции Московской биеннале. Сама же идея осмысления и репрезентации проблем гендерного равенства на языке современного искусства родилась в недрах совместного с канадским Фондом гендерного равенства межрегионального проекта «Гендерные аспекты в изобразительном искусстве Севера и Центра России: традиции и новации».

Участвующие в проекте художницы и художники Москвы, Мурманска и Санкт-Петербурга представили на выставку собственные творческие модели-вариации темы: равенства мужчин и женщин, самодостаточности и партнерства, мужского и женского (равно как и мужественного, и женственного). В то же время произведение каждого автора – попытка создания и другого, (вне)гендерного коммуникационного пространства. И взаимодействие, на первый взгляд, ироничное, порой с неожиданными психотерапевтическими эффектами (как интерактивный объект Ирины Наховой «Побудь со мной»), с традиционным сознанием, сформированными веками стереотипами пришедшего на выставку зрителя – нестереотипическим языком современного искусства. Автопортрет-кукла Веры Сажиной («Дедушка и бабушка»), в женском платье, мужском пиджаке и шляпе, перед грубо сколоченными и нарочито женственно разрисованными козлами – метафора-проекция поколений мужчин и женщин, в рав-

ной степени олицетворенных в образе художницы. Отождествление собственного творческого «Я» с любимыми героями в инсталляции Татьяны Антошиной «Я люблю» обозначает и присвоение этих героев, независимо от пола, возраста и профессии. Размытые рефлексии партнерства порой могут принимать враждебные образы – вторжения женского присутствия, плавающие в оптических системах маскулинного взгляда («Инверсии», Кирилл Горемыкин). Прозрачное наложение-пересечение образов юноши и девушки Екатерины Сысоевой (инсталляция «Пересечение») меняет и множит планы судьбы и пространства. В фото «Явление лучезарного Коконасика» Герман Виноградов предпринял ироничную попытку реконструкции догендерной идентичности путем дурашливого помещения длиннобородого себя в младенческую кроватку. О бесполой андрогинности «Манекена Ангела», символа и продукта общества потребления, с одной стороны, и о его расправленных для полета вдвоем белоснежных крыльях – с другой (референция к известному произведению М. Шагала) – заключенная в тяжелую чугунную клетку инсталляция Семена Агроскина. Недифференцированная, самодостаточная и вечная эротика телесного фрагмента и жеста ожившей картины-видео «Хабиби» Айдан Салаховой (то же можно сказать и о принте «Kisses» Анны Броше) лишает смысла отсчет и перечисление, а также любое разделение, хотя бы по признаку пола.

Но в этой статье мне бы хотелось поговорить не только о пластических и содержательных особенностях каждого произведения-участника, а также о проблемах репрезентации гендерной темы в отечественном искусстве, о ее восприятии и интерпретации зрителями и критиками. Работая над концепцией, а позднее над экспозицией выставки «Эгалитарность», мы не задавались досужими вопросами, а существует ли гендерная проблематика в современной России, актуальна ли она для нашей жизни и для нашего искусства, или все это изыски, придуманные для избалованного политкорректностью среднестатистического жителя все так же далекого Запада. Так же не рассуждали на тему, есть ли в России гендер вообще и кому он нужен. Ведь выставка «Эгалитарность» – следствие 15-летней выставочной и исследовательской деятельности членов автономной некоммерческой организации культуры «ИНО», очень важное звено в цепи результатов многолетней работы, художественной практики, научных конференций, семинаров, публикаций, учебных курсов, осуществляемых Российским государственным гуманитарным университетом, художниками разных творческих направлений. К вопросу об актуальности гендерного сюжета в российском искусстве следует добавить, что на выставке были представлены произведения не только участвовавших в гендерных и женских проектах на протяжении ряда лет известных в России и за рубежом авторов (И. Наховой, А. Салаховой, Л. Звездочетовой, Н. Турновой, Т. Антошиной, С. Агроскина, Г. Виноградова, В. Сажиной, и др.), но и представителей нового поколения современного искусства (Е. Сысоевой, М. Драницина, К. Шувалова, К. Горемыкина, и др.). Тридцать четыре участника в сравнительно небольшом выставочном пространстве, при жестком ограничении и отборе работ, и каждому было что сказать.

Вселяет оптимизм и неизменная реакция ряда ангажированных традиционным патриархатным мышлением критиков. Негативная с позиции стереотипов, чаще всего с первых фраз обнаруживающая некомпетентность в сфере давно вошедших в мировую практику гендерных теорий, такая реакция служит еще одним индикатором проблемности, а значит, востребованности освещения гендерной тематики в искусстве.

Нельзя игнорировать факт, что современное российское искусство, при всей своей местной специфике (исторически свойственные российской душе поиски мистической ниши, духовного убежища от социальной нестабильности, осознание необязательности такой временной единицы, как Завтра, стимулируют творческую личность на монодиалог с собой и со всем остальным миром сразу), в большой степени интегрировано в мировой художественный процесс, по мере возможности использует западные технологии.

Недооценить роль бурного процесса гендерного самоосознавания для культуры Запада, пришедшегося на вторую половину XX столетия, невозможно. Не стоит и забывать, что одним из мощнейших импульсов к пересмотру гендерных приоритетов в западном искусстве, поначалу в движении художниц-феминисток, послужило такое явление, как женщины-художницы русского авангарда. И понятно, что при работе над выставкой «Эгалитарность» я придерживалась принципа взаимодействия порой специфически российского, в том числе провинциального, видеоряда с академическими гендерными текстами, в частности, западного и отечественного феминизма.

Также мне хочется подчеркнуть очень, на мой взгляд, существенный для проекта «Эгалитарность» фактор – участие в биеннале представителей северного региона России, пока только Мурманска. Даже в таком крупном промышленном городе, как Мурманск, как бы не существует, поскольку не поддерживается ни профессиональными сообществами, ни общественными или государственными институтами, направление «современное искусство». Если говорить о гендерном аспекте, в региональном искусстве доминируют ценности традиционно ориентированной на воспроизводство стереотипов и гендерных предрассудков культуры. Все еще бытует непозволительная дискриминация женщин в профессиональных сферах, в том числе и в творческой среде, – следствие традиционно сложившегося и до сих пор поддерживаемого большинством имиджа творческой женщины как слабого, обделенного большим талантом существа. Между тем, состоявшаяся в 2002 г. в ГТГ выставка созданных более чем за шесть веков российской истории произведений женского искусства, доставленных и из региональных музеев страны, наглядно показала, насколько велик и до последнего времени не оценен вклад женщин, в том числе из российских провинций, в отечественную историю искусств. Я надеюсь, что участие в нашем проекте молодых художников и художниц Мурманска положило начало позитивным переменам в описанной и, увы, характерной для российских регионов ситуации.

Наталия Каменецкая

[1] Словарь гендерных терминов. М. Информация – XXI век, 2002. с. 191

[2] Гендер – социокультурный пол. Г. конструируется обществом как социальная модель женщин и мужчин, определяющая их положение и роль в обществе и его институтах.

«Egalitarianism»

(Egalitarianism is an inevitable social component in a male's or a female's self-determination of personality, self-estimation, self-feelings and self-identification, along with observing equality of rights of males and females.)

This exhibition in the Museum Centre of the Russian State University for Humanities was focused at gender issues. It was run as a special project at the First Moscow Biennial of Contemporary Art. I think its theme – the conceptualization by present-day Russian male and female artists of the gender aspect of identity as one of the most fundamental experiences that contribute to historical, social and individual peculiarities and destinies of every human being today – is closely related to the concept of the Moscow biennial.

The idea itself – I mean, how issues of gender equality could be understood and represented through the language of contemporary art – first arose when an inter-regional project, «Gender Aspects in the Visual Art of Northern and Central Russia: Traditions and Innovations», formed jointly with the Foundation of Gender Equality, Canada, was under discussion.

Natalia Kamenetskaya

«Информбюро» – архив современного искусства

Проект «Информбюро» – современное искусство России», представленный на Первой Московской биеннале в рамках специальных проектов, оказался довольно необычной, но нужной акцией. Необычной потому, что в отличие от других проектов здесь экспонировались не произведения искусства, а кропотливая работа искусствоведов, распределенная по красным коробочкам, аккуратно расставленным по полкам.

«Информбюро» – информационный центр, специализирующийся на русском искусстве, временной отрезок которого обозначен с 1950-х годов по настоящее время. Это архив, в котором сосредоточены материалы преимущественно о тех художниках и художественных группировках, сообществах, которые еще не так давно назывались «левым крылом» отечественного искусства или «неофициальным русским искусством», что не мешало им в немалой степени влиять на культурно-художественную жизнь страны в означенный период. Сейчас многое изменялось, и эти творцы стали официально признанными, довольно популярными и даже звездными героями современной артсцены.

Итак, 60 досье, из них: 46 материалов по персоналиям и 14 – о художественных группировках.

Авторы и руководители проекта – Александра Обухова и Юлия Овчинникова – видят главную задачу «Информбюро» в том, чтобы «заложить документальную базу для монографических исследований, посвященных московским и петербургским художникам и художественным группировкам 1950–2000-х годов».

Уникальность проекта заключается не только в том, что, наконец, увидят свет полные досье, раскрывающие суть, основные этапы и идеи искусства данного периода, причем официально, исторически, документально подтвержденные, содержащие искусствоведческие исследования. Но и в том, что многие монографии содержат малоизвестные, но интересные факты из жизни, творческого становления художников, многие из которых сейчас признаны классиками.

Архивные материалы представляют собой вырезки статьей из журналов, газет, пригласительные билеты на выставки, афиши, эссе или интервью с художниками, и, что особенно ценно, видеозаписи.

Авторы проекта впервые предприняли попытку свести в одно целое публикации по искусству в российской прессе, начиная с 90-х.

Так же готовится отдельное досье, именуемое «Новое поколение», в котором будут собраны биографии молодых московских художников, таких как: Виктор Алимпиев, Оксана Дубровская, Максим Илюхин, Елена Ковылина, Ирина Корина, Михаил Косолапов, Георгий Первов, Наталья Стручкова, Ростан Тавасиев, Давид Тер-Оганьян и др.

«Информбюро» может оказаться полезным не только для искусствоведов и журналистов, но и для людей, которые интересуются историей отечественного искусства.

Организаторами данного проекта выступили Фонд культуры «Екатерина», некоммерческий и негосударственный Фонд «Художественные проекты», продюсерский центр «Е.К.АртБюро».

Екатерина Никитина
Фото автора

«Informbureau» and Russian Contemporary Art»

The project under this heading, held as a special one at the First Moscow Biennial, proved a somewhat unusual yet useful affair. Unusual because, as distinct from other projects, it exhibited not works of art, but a careful, painstaking work of art historians, pigeonholed in red small boxes neatly placed on shelves.

«Informbureau» is a news centre covering the time span of Russian art from the 1950s till the present. It is a deposit of archive materials predominantly over the artists, groups and associations that were until recently referred to as the «left wing» of national art or «unofficial Russian art».

Ekaterina Nikitina

фабрика молодых кадров

Специальный проект Московской биеннале «Фабрика», – «No comment? Искусство молодых российских художников» – проводился в одном из промышленных переулков Бауманского района, на территории Фабрики технических бумаг.

Просторное, светлое и некаркое помещение фабрики (бывший цех на 700 кв.м) на время превратилось в выставочное пространство для молодого contemporary art.

«Без комментариев» – довольно часто используемый слоган в средствах массовой информации. Это посыл, провоцирующий абонента, его можно сравнить с акцией протеста или попыткой разобраться в себе, в окружающей действительности, но без посредников и проводников.

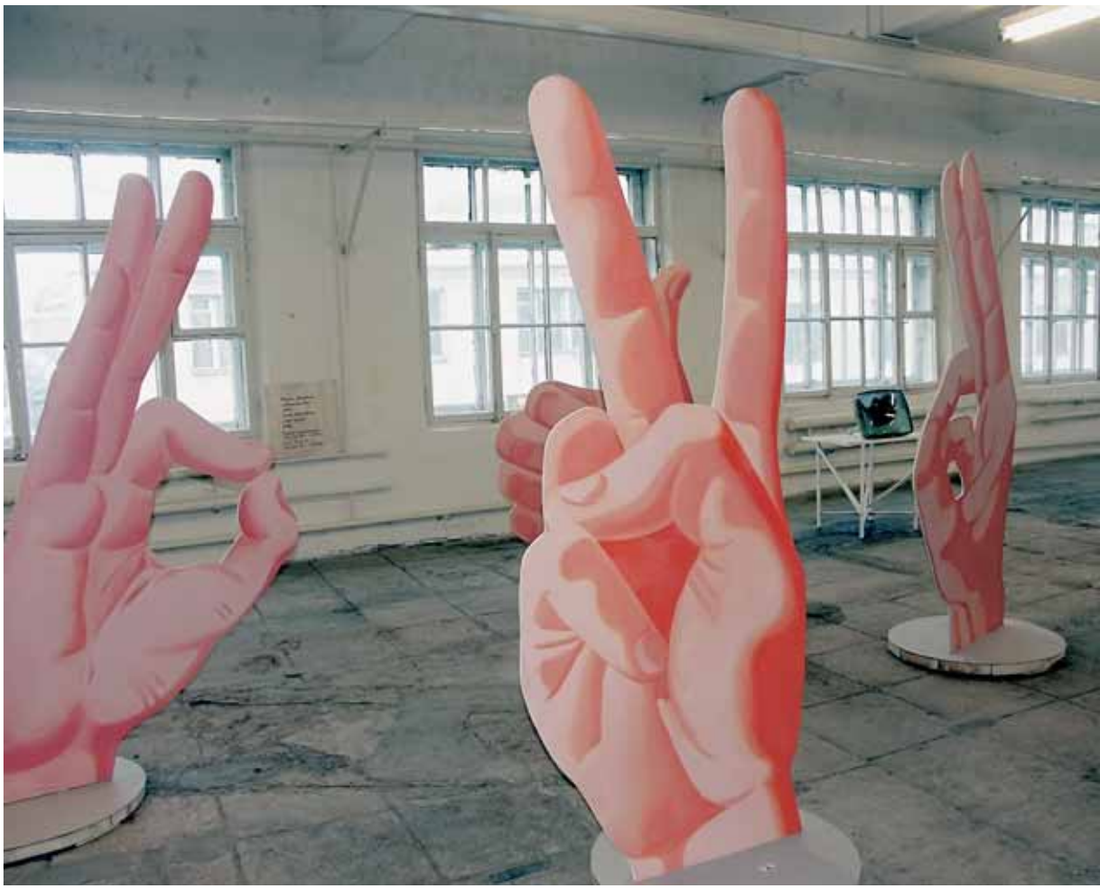
Но в «No comment» вам рассказывают, представляют, а вернее, в данном случае показывают, вы впитываете, но ни о каком обмене мнениями, ни о какой полемике и речи быть не может: налицо все признаки однобокого представления информации с налетом эстетско-гражданского протеста с творческими вкраплениями. Молодые художники, похоже, и не со-

бирались протестовать, разве что с толикой иронии еще раз обратить внимание на актуальные проблемы молодежи и вообще человечества. Найти свой критическо-отстраненный подход к проблемам сегодняшнего дня.

Центральное место в экспозиции занимает инсталляция Дианы Мачулиной «Оптимисты» – большие картонные кисти рук, жестикулируя, показывают, что все о'кей, супер, порядок, победа. Однако, каждая медаль имеет оборотную сторону. Здесь она представлена в виде серых, довольно агрессивных зайцев. Кто-то в них может усмотреть эротический подтекст, связав зверюшек с символом «Плэйбоя», представленном без прикрас, в порочном облике. Кто-то найдет в них двуличие человеческой натуры, напоказ выступает американизированное «все о'кей», а под ним – серые потемки, заячья трусость и запутывание следов. Или же можно поразмышлять, если говорить об оптимистах и пессимистах, так все-таки полон наполовину или пуст на ту же половину пресловутый стакан воды.

«Какой хороший малыш», представленный Филиппом Донцовым, скорее похож на ужасающую гримасу некоего существа, тонущего в клубах собственного дыма. Этот облик смело можно помещать на пачках сигарет рядом с надписью (а может, вместо нее) «Минздрав предупреждает...»

На этом Донцов не оставляет тему наркотического воздействия. Его работа с загадочным названием «$C_{17}H_{21}O_4N$», в котором некоторые узнавали формулу кокаина, погружает человека в особый полуреальный мир иллюзий и болезненых фантазий. Визуально это выглядит завораживающе – в черной-черной комнате лежат три светящиеся фигуры-силуэта разных цветов: белого, красного, голубого. И опять здесь можно найти множество вариантов трактовки. Это могут быть люди-коконы, люди-мумии, оказавшиеся в плену своих желаний и слабостей и теперь тщетно пытающиеся выбраться из опоясывающей пленки страстей. В фигурах также угадываются женские тела, скорчившиеся в экстазе. Не случаен и выбор цветов, знаменующих российский триколор. Вся страна находится в некоем гипнотическо-наркотическом забытьи, экстазе, постепенно превращаясь в мумифицированных гуманоидов.



ДИАНА МАЧУЛИНА
Оптимисты
2004
Инсталляция

В униссон звучит работа Владимира Иванчука «Без названия», где еще неродившийся ребенок помещен в телевизор, словно в утробу матери. Своеобразный ребенок будущего, еще в зачатии подпитывающийся новостийно-информационным коктейлем.

У современных молодых художников превалирует бесстрастный, исследовательский, документальный подход. Здесь отсутствует критическое действие или повествование, окрашивающее ту или иную ситуацию, проблему в определенные цвета. Художник не посредник более, он приводит факт, документальную данность, после чего удаляется, предлагая зрителю самому качественно и критически оценить материал.

Портретно-документальную линию продолжает фотосерия «Islanders» Анастасии Алексеевой-Реппер. В домашней обстановке, без прикрас, довольно раслабленными и уверенными предстают перед зрителем исландские горячие парни с равнодушными, ничего не выражающими лицами. Поэтому центральное место в серии вполне органично занимает портрет холодильника, также неотъемлемой части не только быта, но и культуры, который выглядит не менее живописно и интересно, чем люди.

Максим Каракулов видит историческо-документальную прелесть в проекте «Flash Family». Автор достаточно спонтанно выбирает семьи, гуляющие по улицам Москвы, и делает их фото, тем самым способствуя созданию архива семьи. А семейный фотограф – это вообще неплохой проект. Далее можно показать, как развивались, расширялись, изменялись выбранные семейства в течение десяти лет. Чем плоха такая фотолетопись, например, для будущего представления на фотобиеннале?

Репортажная подача материала продолжается в фотохрониках московских дворов, закоулков у Александры Галкиной. Здесь вырисовывается свой геометрический орнамент из закрашенных краской надписей, которые обычно пишут на заборах и стенах. Линии, штрихи, закорючки напоминают то ли секретный шрифт, то ли азбуку Морзе, то ли далекое, трудночитаемое послание неких племен. По крайней мере некоторые работы могут представлять профессиональный интерес для графических дизайнеров.

Любопытна живописная серия Александра Погоржельского «Яды». Взрыв на курорте, летают мухи, увертываются от журнала, которым их хотят прихлопнуть.

ИГНАТ ДАНИЛЬЦЕВ
Слив
2004
Видеоинсталляция

АЛЕКСАНДР ПОГОРЖЕЛЬСКИЙ
Из серии «Яды»
Холст, масло

ДИАНА МАЧУЛИНА
Оптимисты
2004
Инсталляция

Елена Кавылина представила видео со своим знаменитым перформансом «Medal», где на обнаженную грудь художница приколола медаль (прямо на кожу!) «За взятие Берлина». В нем автор продолжила тему самоистязания, физического страдания, тем самым бросая вызов несовершенной действительности.

Тут же представлена и известная работа Максима Русакова «Рычаги власти».

Давид Тер-Оганьян выставил триптих «Случай». Все предельно просто: храм, гроза, в человека попадает молния, он падает замертво. Был человек, и нет его. И близость храма не помогла.

Выставку завершает видео Игната Данильцева «Слив». То ли это своеобразный протест против засилия информации, то ли призыв так же поступить и с увиденным на выставке. Как бы там ни было, цель одна – очистить свое сознание от мусора и посредственности.

«Фабрика» вполне оправдала свое название «No comment?». Какой-либо внятной концепции выработано не было, некоторые работы заинтересовывали разве что своим потенциалом, идеями, которые, увы, не реализовались. Часто возникало впечатление незаконченности, незавершенности проекта.

Возможно, на следующей биеннале молодые художники прояснят свои позиции.

Екатерина Никитина

Фото автора

a factory of young craftsmen

The Moscow biennial's special project under the heading «Factory»—»NO COMMENT? The Art of Young Russian Artists» was on view at the premises of the Factory of Technical Paper, off one of the industrial lanes in the Baumansky District.

A 700-sq.m. cool, brightly lit former workshop had for once been converted into an exhibition platform on which the contemporary art of young artists could be viewed to advantage.

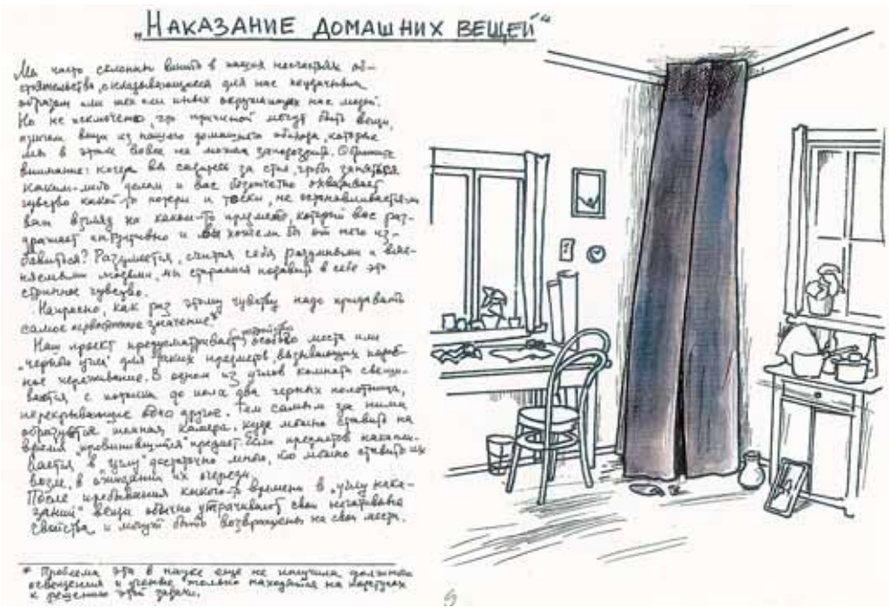
«No comment» is used all too often in the media. This message seems to provoke the addressee, and could be compared to a act of protest or an attempt to solve one's own problems or make out what is going on around, through without tutors or guides.

Now, the «NO COMMENT» project this time describes something or presents something, or, to be exact, show something which you could simple take in. There is neither exchange of opinions nor polemics at all. Every thing you see means nothing but a parochial news report slightly disguised as a posh civil protest with insets of some artistic stuff. The youngsters, it seems, had not intended to set up any protest. The only thing they seems to have wanted to do is draw attention once again, with a hint of irony in fact, at the actual problems of youth and mankind in general. In short, they wanted to find their own critical and detached approach to current issues.

Katia Nikitina

параллельная программа московской биеннале

инсталляции Кабакова



Прикоснуться к магическому, театрализованному миру Ильи Кабакова, самого известного русского художника на Западе, заменившего картину «странным предметом», сочетающего изобразительные элементы со словесными высказываниями и бытовыми предметами, можно было на выставке «Мы свободны!» в Stella art gallery. Представлены инсталляции (1997), картины. Инсталляция «Рай под потолком» – один из проектов, показанных на выставке «Дворец проектов» в 2000 году в Нью-Йорке. В небольшой комнате на высокой полке помещен фриз из елочных игрушек: животные, птицы, деревья. К стене приставлена лестница: рай достижим. В главной инсталляции «Догоняющий зайца» в центре зала на имитации зеленого газона находятся две алюминиевые скульптуры – человек (220 см) и заяц (30 см). Непонятно, кого преследует ступенчатая динамичная фигура (каждая ступенька словно догоняет последующую) – Белого Кролика, Мартовского Зайца или призрака? Возможно, ностальгическая инсталляция напоминает о прошлом опыте художника – иллюстрировании детских книг. Такой опыт помог ему добиться доверительного контакта со зрителем. Его инсталляции требуют соучастия. Это всегда игра, головоломка («Чья это муха?»). Во всех работах Кабакова много текстов, чтобы остановить спешащих зрителей, обратиться к их памяти, научить сопереживать и анализировать.

жестокая правда жизни

Активное неприятие, боль и вопросы рождает видео Дмитрия Розина про извивающегося в судорогах полуобнаженного героя (Брайан Кенни), которого другой персонаж пытается привести в чувство, разбивая на его теле куриные яйца. То ли сценка ломки наркомана, подсмотренная на задворках в гетто Нью-Йорка, где нет воды, то ли напоминание о старинном обряде, практике лечения эпилепсии, то ли намек на уязвимость, ранимость современного человека. Острый, провокационный, эффектный мультимедийный проект живущего в Нью-Йорке Славы Могутина «Белый негр» в галерее «Риджина» с броскими граффити, рисунками, фото, видео рассказывает про увлечения, привычки белых фанатов хип-хопа, копирующих поведение черных подростков из гетто. Но вдохновенный и бунтарский образ Кенни, модели и соавтора проекта, неожиданные акценты, жесткая драматургия усиливают социальное звучание проекта, делают его особенно актуальным.

странствия Жан-Клода Соэра

Неугомонность, непоседливость, желание испытать себя в экстремальных ситуациях, вынуждающие известного французского фотографа Жан-Клода Соэра появляться в «горячих точках» планеты, своеобразным образом проявляется в его фотопортретах знаменитостей. Никакого пиетета! Короли, президенты, звезды оперы и кино, модельеры и политики… запечатлены не в миг торжества, а когда они размышляют, задумались о чем-то: молодая, вдохновенная Плисецкая, скульптор Сезар с попугаем на голове, фанатичный имам Аль-Бадр… Новые грани личности знаменитостей можно обнаружить на его снимках Пикассо, де Голля, Хэмингуэя, Софи Лорен. Впечатляют блистательные фотографии тореро: красота, сила, грация прославленного тореро Антонио Ордонеза. Выставка «Жан-Клод Соэр. 40 лет фотографии в журнале Paris-Match» открыта в галерее Герцева.

блестящий дебют

В галерее Tatinzian inc. в рамках параллельной программы Первой Московской биеннале были открыты две выставки: «Северный изобразительный стиль», We can do it!. Первая выставка. В роскошных холстах Н. Гончаровой таких, как «Жатва», «Троица», «Богоматерь с младенцем», поражает фантастическое умение художницы впитывать и преобразовывать традиции. Как хорошо понимала она выразительные возможности иконы! Как много своих элементов привносила в используемые иконографические типы! Ценность яркой выставки – в смелом сопоставлении (практически впервые) работ Гончаровой, Ларионова, Ле Дантю, Шевченко, вдохновлявшихся лубком, с редкими образцами народного искусства: подносами, иконами на стекле, расписными дверями. Она открывает имена талантливых, совсем неизвестных художников. Особый интерес вызывают замечательные работы эвенкийских художников. На второй выставке 12 работ восьми художников, живущих в

США (которые могут показаться слишком брутальными, даже шокирующими, например, «Затраханная обезьяна»), обозначают радикальные тенденции в современном искусстве Запада. Все непривычно: технологии, жанры, крупный масштаб, система образности. Архаичный, туповатый «первый» (?) человек – деревянная скульптура С. Балкенхола и «последний» (?) человек, в чем-то ущербный, слишком «правильный», словно материализовавшийся из компьютера, – стальная скульптура Э. Гормли, фантасмагорические фотографии на алюминии В. Муниса, оригинально и сложно препарирующего отходы. Самая притягательная и многозначная – мультимедийная скульптура Т. Ауслера «Звезда» из стекловолокна в виде губ и глаза в центре, говорящая, словно сирена. Она завлекает вас и воспринимается как символ новаторских устремлений в современном искусстве.

радость в освобождении

В сказочную страну детства, трогательных воспоминаний, давно утраченных ценностей погружает выставка Ростана Тавасиева «Синтепон» в галерее Айдан. На голубых холстах с деликатными вкраплениями изображений белых облаков парит маленький желтый плюшевый мишка. Игрушки на полу и на постаментах рядом с удивительными белыми воздушными скульптурами. Легкие, напоминающие сказочные существа скульптуры кажутся эфемерными, подкупают способностью видоизменяться, рождая разные ассоциации: реальные или фантастические животные, человеческие фигуры, причудливые облака. По замыслу автора, нежные скульптуры воплощают материал, из которого сделаны мишки,– синтепон. Гармоничный, эмоциональный проект – про освобождение от земных уз для жизни в подлинных чувствах, пусть даже они зыбки и летучи.

эксперименты прославленной студии

Во всем неповторимой была деятельность экспериментальной литографской мастерской на Верхней Масловке, где в технике литографии работали мэтры: Кибрик, Тышлер, Семенов-Амурский... Здесь рождались новые идеи, художники экспериментировали, искали новые формы. В 1960–1970-е это была вольница, где, несмотря на запреты, «контроль» органов в печати, самозабвенно творили, порой используя необычные материалы (расческу, мятую бумагу, колбасу), придумывали новые жанры («Безмолвный журнал»). Выставка «Камень, ножницы, бумага» в галерее «Ковчег» в рамках параллельной программы Первой Московской биеннале рассказывает о разных этапах деятельности прославленной студии (существовала до 1992 года). В хорошо подобранных экспонатах открываются яркие индивидуальности разных авторов: великолепный лист Тышлера, оригинальные литографии А. Беляковой 1960-х по рисункам учителя – А. Фонвизина, экспрессивная серия «Пушкинский музей» В. Дувидова, загадочная серия «Маскероны» А. Ливанова, свежая, абстрактная, сияющая литография «Рождение Пегаса» Е. Киселя, лист «Фактуры» А. Максимова, обнажающий «кухню» литографа, суггестивные листы А. Демина. Особое любопытство вызывают смешные, остроумные «самиздатовские» альбомы, журналы. Незабываемая деятельность студии – поучительный пример для современных художников.

долгий взгляд в бездну

Дерзкую попытку проиллюстрировать книгу Ницше «Так говорил Заратустра» в свете современной истории и личного опыта продемонстрировали 12 участников выставки «Так НЕ говорил Заратустра» в галерее «На Солянке» (в рамках параллельной программы биеннале). И подана выставка необычно. В двух залах темно. Зрителю необходимо усилие, чтобы приобщиться к безличному и имперсональному. Вооружившись фонариком, можно блуждать по залам, выхватывая лучом света из темноты фрагменты картин, инсталляций, объектов, фотографий. Целостное представление составить сложно. Но впечатления углубляются, когда снова и снова возвращаешься к рассмотрению работ. Множество улыбающихся, круглоголовых человечков заполняют поверхность холста, постепенно они уменьшаются, превращаясь в белые точки, под которыми помещена цитата на немецком из Ницше: «Все они аккуратны, круглы и благосклонны друг к другу, как благосклонны песчинки одна к другой». Этот холст Лены Хейдиз, участника и куратора, воспринимается как лейтмотив столь необычной выставки. В цикле картин «Так говорил Заратустра», экспрессивных и загадочных, она совершила своеобразное паломничество по страницам гениальной книги и дала свою очень любопытную интерпретацию. Поражает разнообразие форм, способов «прочтения» книги, подчеркивания своеобразия личности Ницше: от довольно традиционных до самых неожиданных, радикальных, но всегда остроумных и вдохновенных, очень личностных. Весьма оригинальны концептуальные ходы в объектах известной немецкой художницы, преподавателя Лизы Шмитц, размышляющей об отношении Ницше к женщине, о двойственности положения женщины в современном мире. Особенно удачен объект «Плеть» (засохшая роза, фотографии и яркие галстуки-бабочки), напоминающий о несчастливой любовной истории философа. Составные элементы композиций тонко, иронично, с интеллектуальным подтекстом свидетельствуют об очень оригинальном личном опыте прочтения Ницше и в то же время ярко обнаруживают творческое кредо художника.

Видеоинсталляция «Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, канат над бездной» С. Пономарева и Д.А. Пригова – мрачная и жутковатая. Завораживает огромный извивающийся «очеловеченный» канат, вызывает дрожь персонаж (Пригов) – воплощение животного начала в человеке, который мнет руками сырой мясной фарш и поедает его. Здесь не только прочитывается обращение к имперсональному в философии Ницше, но скорее подчеркивается тщетность усилий человека в нынешних условиях не утратить человеческие качества. Выставка про «нечеловеческую» перспективу, открывающуюся перед нами, про возможность (слабую!) выбора.

Виктория Хан-Магомедова

виртуальные игры в «М'АРСе»

В рамках Первой Московской биеннале в «М'АРСе» открылся Второй Международный фестиваль цифрового искусства «ART DIGITAL 2004: Я кликаю, следовательно, существую».

«Концепция AD2004 отсылает к духу карнавала и праздника, и идейным центром ее является понятие игры» – так задумали организаторы.

Действительно, разные формы игры пронизывали всю экспозицию. Игры с идеями, игры с образами, материалами, наконец, самые интересные игры-взаимодействия художника и зрителя, создателя и потребителя. Но самая очевидная ассоциация между игрой и цифровыми технологиями – компьютерная игра.

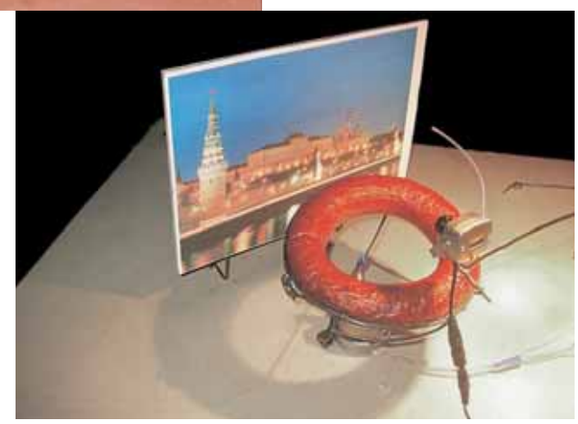
Настоящей компьютерной игрой оказалась работа итальянца Лоренцо Пиццанелли «Иконоборческая игра». Игра на тему истории искусства. Проходя уровень за уровнем, Марсель Дюшан или Рроуз Селяви ведут игрока через забавный, непредсказуемый мир искусства и его произведений. По дороге может встретиться Давид Микеланджело или порхающая улыбка Моны Лизы Леонардо, но не обольщайтесь их притягательностью. Улыбки ядовиты, Давид смертоносен, и чтобы самому уцелеть, вам нужно расправиться с шедеврами-убийцами. Сначала, может быть, станет не по себе, но после нескольких game over вы хладнокровно сделаете это. Необычно в этой игре и то, что играть нужно не руками, не джойстиком, а ногами (довольно забавное зрелище), переступая с одной ноги на другую, перепрыгивая с квадрата на квадрат (влево-вправо).

Метафизична, мифична, метафорична игра Юлии Страусовой. «Вопрос не в том, параноик ли вы, а в том, в достаточной ли степени вы параноик» (Квентин Тарантино). Для начала вы превращаетесь в белого лебедя и плаваете по прекрасному трехмерному компьютерному пруду, но не простому, а волшебному, где растут необычные растения. Если вы их попробовали, с вами происходят не только психические трансформации, но и образно-интуитивные, а также начинаются историческо-логические и культурные галлюцинации. Итак, съедаете вы нечто заманчивое, но неизвестное, и с вами до-о-лго будут общаться 32 прекрасных лебедя, или же вы увидите «Смерть музыкального видео». Так, уровень за уровнем перед вами развенчиваются культурно-эстетские реалии, видоизменяются, а то и отпадают всевозможные культурно-философские клише. В этой игре также присутствует уровень, именуемый «Камуфляж», – настоящая выставка, не попавшая по каким-то причинам в биеннале, оказалась внутри игры. Здесь лебедь наносит визиты известным художникам и смотрит их видео, которые оказываются спрятанными в хрустальных гробах. Игра непростая, но плавно затягивающая в свой процесс. А играть в нее возможно, как уверяет автор, несколько месяцев, неторопливо переплывая с уровня на уровень.

«Захватчики ковра» поляка Янека Симона являют собой настоящую компьютерную игру-стрелялку. Сюжет предельно прост: инопланетяне оккупируют молитвенный коврик XIX века. Забавное столкновение прошлого и будущего, восточного и западного вносит неповторимо пряные нотки в процесс игры. От игрока требуется немногое: метко стрелять и быстро перемещаться (вправо-влево), чтобы захватчики не смогли атаковать.

В рамках фестиваля был представлен проект Константина Худякова «DEISIS/АНТРОПОЛОГИЯ». Эта видеоинсталляция – вторая часть большого проекта «DEISIS/ПРЕДСТОЯНИЕ». Художник использует файлы портретов персонажей истории христианства как основной визуальный материал. Образы являются, трансформируются с помощью тщательного цифрового клонирования с применением эксклюзивной компьютерной технологии. На трехмерный экран, который представляет увеличенную реконструкцию головы первочеловека – Адама, поочередно проецируются черты лиц его потомков (Евы, Еноха, Ноя, Сима и т.д.). Все это сопровожда-

«СИНИЕ НОСЫ»
(АЛЕКСАНДР ШАБУРОВ
ВЯЧЕСЛАВ МИЗИН)
Анаконда в Москве
2004
Видеоинсталляция



ХИРО ЯМАГАТА
Квантовая индукция
2004
Исталляция

ется специальной музыкой с текстами из Библии. Все действо в конце приходит к первоистоку, замыкает круг – очередной лик превращается в череп и кости, далее, вероятно, в прах, меркнет свет, на время затихает музыка. А все потом начинается заново – новое возрождение, становление. Видеоинсталляция являет собой обобщенную модель исторической святости с явным психологическим, философским и культурологическим подтекстом. Возникает собирательный, но единый образ – всевременной, всепространственный, всепрощающий и всепонимающий. Образ, перерождающийся в знак, в первое СЛОВО. «Святость – мечта о живом единстве силы, мудрости и доброты. Но она теряет свой положительный заряд, когда превращается из опытной модели в объект поклонения». Трансформация человека – своеобразная игра творца, игра Вселенной, да и самого человека в жизнь, которая постоянно порождает новые правила игры, выдвигает все новые условия, требования для их реализации.

Центральное место в фестивале отводилось (первоначально) проекту-инсталляции «Квантовая индукция» автора всемирно известных, разнообразных лазерных шоу Хиро Ямагата. Инсталляция представляла собой макет египетской пирамиды, трансформированной в динамическом движении (пирамида имеет неправильную форму). Правда, обещанного мерцания, сияния и лазерных лучей не получилось по техническим причинам, да и сам мастер не смог добраться в сугробную Москву, но объект стоял и вселял надежду, что когда-нибудь заработает.

Фестиваль получился очень интересный, творческий и необычный. Помимо игр, можно было также познакомиться с MEART – биокиберпроектом, исследующим аспекты креативности и артистичности в эпоху новых биотехнологий. Он переводит увиденные образы в графические символы, постоянно обучается, изучает творческий процесс познания мозгом окружающего мира.

Остроумный видеопроект Сергея Шутова «Караоке» представляет живую трансляцию с обращенной на зрителя камеры, звук – известные классические произведения, например «Танец маленьких лебедей» Чайковского, бегущая строка внизу экрана, то же караоке, но вместо слов – ритм: тра-та-та-ти-та-та. Зритель начинает подпевать музыке, его изображение выведено на экран, и вот он уже стал частью произведения, что и требовалось художнику.

Екатерина Никитина

virtual games at M'ARS

The Second International Festival of Digital Art, «ART DIGITAL 2004: I click therefore I am», was opened at M'ARS as part of the First Moscow Biennial.

«The idea behind AD2004 refers to the spirit of a carnival and a fete, and is centred at the notion of game,» the organizers have explained it.

Indeed, all sorts of game occur throughout the exposition. There are games of ideas, there are games of images and materials, and, in the end, the most fascinating of all — interactive games between artist and spectator, between creator and consumer.

Whatever kind, the computer game pops up as the most obvious association between games in general and digital technologies.

Attractive, imaginative, extraordinary — such are the public's judgements about the event.

«увлекательные эксперименты»: вперед, в будущее!

Новые технологии открывают огромные возможности для искусства. На Международном фестивале Art digital 2004 в Центре современного искусства M'ARC в рамках Первой Московской биеннале зрителю предлагают совершить увлекательное путешествие в мир праздника, игры, фантазии и «поиграть» в свое удовольствие (игра – главная тема фестиваля). Можно бродить по лабиринтам трех этажей, заглядывать в закутки, включаться в игру с интерактивными инсталляциями, иногда применяя физические усилия. Проекты остроумные, занимательные, интеллектуально изощренные, познавательные и очень смешные. Можно кликнуть кинематографической «хлопушкой» и угадать кадр (изображен на картинах), легший в основу видео А. Беланова. А в пародии С. Тетерина вместо мыши используется советская мясорубка: с удовольствием прокручивая ручку, можно возомнить себя соавтором проекта, просматривая фрагменты фильмов братьев Люмьер, Бунюэля... В видео Ф. Менгбо, увлеченного кровавыми «стрелялками», ощущается головокружительный эффект соприсутствия (китайский художник снял себя играющим в Quake Ш). В самой оригинальной инсталляции Л. Симона «Захватчики ковра» узоры на лежащем на полу молитвенном коврике «оживают» и ведут борьбу. Почти галлюциногенный эффект оказывает динамичная видеоинсталляция Х. Космена, когда, оказавшись в центре, зала ощущаешь пульсацию быстро мелькающих образов (проекции на противоположных стенах), связанных с восприятием мира мужчиной и женщиной. Настраивает на медитацию красивая и утонченная фотоинсталляция «Пустота» В. Пушницкого (обработанные с помощью компьютера фотолитографии пейзажей Тибета, где нет растительности, где обитает вечность). Самый остроумный проект – у группы «Синие носы». На Кремль наступает движущийся по кругу огромный красный монстр-змея, победить которого невозможно, ибо это колбаса (оригинальный компьютерный прием сильного увеличения и введения в «картинку» настоящей колбасы). Многие инсталляции требуют сложнейшего компьютерного обеспечения. Но в большинстве работ технологические изыски не довлеют, а помогают ярче и смелее воплотить самые дерзкие и фантастические замыслы.

Виктория Хан-Магомедова

ЛОРЕНЦО ПИЦЦАНЕЛЛИ
Иконоборческая игра
2004
Интерактивная инсталляция

СЕРГЕЙ ШУТОВ
Классик-караоке
2004
Интерактивная инсталляция

вернисажи на «АРТстрелке»

31 января во время проведения Первой Московской биеннале современного искусства состоялось открытие новой выставочной программы культурного центра «АртСтрелка», расположенного на территории фабрики «Красный Октябрь» у пешеходного моста к храму Христа Спасителя.

Особенность этой выставочной площадки – вернисажи, открывающиеся одновременно во всех галереях центра.

В галерее Лизы Плавинской была представлена медиаинсталляция архитектора Кирилла Асса «Не Те». Предметы интерьера и объекты, видеоряд – тени танцующих людей, медленная мелодичная музыка, приглушенный свет, утонченная атмосфера отрешенности – зрелище поистине завораживающее.

Галерея современной фотографии Reflex – фотоинсталляция Аркадия Насонова «Двойной туризм. Избранные паззлы», которую сам автор объяснил так:

«Здесь идет комментарий со стороны таких существ, для которых все наши культурные коды, знаки, мифологии, не считываются».

Большинство снимков сделаны под таким ракурсом, что зачастую невозможно идентифицировать объект съемки, даже если это известный памятник архитектуры, знаменитая улица или район города, популярного туристического центра.

На дополнительной площадке Галереи «XL» – «XL-projects», предназначенной для работы с молодыми художниками, проходил показ фильма «Дракула» Людмилы Горловой, известной публике больше как фотограф, нежели режиссер. Излюбленным для Горловой является жанр фоторомана, черты которого (легкость, яркость, насыщенность, незатейливый сюжет) перенял и фильм.

Еще одна фотовыставка открылась в Клубе коллекционеров современного искусства. Представлены работы Бориса Михайлова, пожалуй самого известного русского фотографа, находящиеся в частных собраниях членов клуба.

ВИКТОР ФРЕЙДЕНБЕРГ
Электроквадрат

«Дракула навсегда»

Отлично срежиссированный, красивый и зрелищный фильм «Дракула» галереи XL на «АртСтрелке» в рамках параллельной программы Первой Московской биеннале Людмилы Горловой смотрится на одном дыхании. Поразительно жизнеутверждающий фильм вобрал в себя многое: мифы, народные русские традиции, обычаи, модные стереотипы, эффектные приемы. В нем оригинально трансформирована стилистика фильмов звезд мирового кинематографа. Но лента Горловой не кажется перегруженной. Стихийность и беспорядочность удивительным образом нейтрализуются очень искренними интонациями автора. Фильм многослойный, с подтекстами, размышлениями художницы о хрупкой грани между добром и злом. Своеобразие фильма – в его «русскости» (причем русских персонажей играют настоящие жители села, рядом с Путивлем). Естественно, Дракула, олицетворяющий все пороки Запада, в конце фильма посрамлен, ведь русская девушка поет самую древнюю на Земле песню.

ранний Гор Чахал

Ранние работы Гора Чахала звучат очень современно (серии «Поэт и пистолет», «На дне»). Их нелегко воспринимать. Когда же начинаешь ориентироваться в странных, но хорошо продуманных построениях, понимаешь, как закручиваются в историю разные «бедные» элементы. И все оказывается оправданным: перевязанный веревкой камень, странные подписи под фотографиями, стихи, «почеркушки»... Парящие в пространстве в золотистом свете виртуальные золотые скульптуры (проект «Падшие», 2002) возникли под впечатлением прыгающих с верхних этажей башен-близнецов держащихся за руки людей во время теракта 11 сентября. Это символ единения людей в момент смертельной опасности. Необычное решение проекта (соединение рукотворной техники со сложной компьютерной обработкой) рождает сильный эмоциональный отклик. Выставка в рамках параллельной программы Первой Московской биеннале открыта в галерее «АртСтрелка projects».

Виктория Хан-Магомедова

В галерее «АртСтрелка-projects» сразу два проекта: Выставка Гора Чахала «То, что осталось», где представлены фрагменты серий «Поэт и Пистолет», «За культурный Отдых», «На дне», «На дне-2», а также «Падшие» (одна из последних серий, посвященная тематике событий 11 сентября 2001 года) и инсталляция Александра Савко «Сон разума рождает чудовищ».

Галерея-офис группы ABC – самое маленькое помещение на «АртСтрелке». Очередной проект mini, где на этот раз тема корпоративной культуры (основная для ABC) обыгрывалась через такой неотъемлемый атрибут современного обихода, как миниатюрные электронные устройства или обобщенно «гаджеты», без которых трудно представить жизнь современного человека.

Лаборатория дизайнера Виктора Фрейденберга – пространство, которое благодаря усердию владельца и его команды, динамично трансформируется от вернисажа к вернисажу, меняя интерьеры, освещение, каждый раз появляются новые объекты, и не только знаменитые светильники, а иногда даже плюшевых зверюшек или головные уборы. На этот раз открылась выставка картин Виктора Фрейденберга «Электроквадрат».

На «АртСтрелке» electroboutique ViewStation проходила демонстрация прибора наподобие шлема виртуальной реальности мультимедийных художников Александра Шульгина и Аристарха Чернышева.

Вернисажи 31 января сопровождались баннерной выставкой и акцией на открытой площадке «Искусство на колесах» – выставочными пространствами для художников стали автомобили, среди которых присутствовала «действующая» карета скорой помощи.

Баннерная программа «Женщина и ад» – выставка работ Константина Звездочетова.

Дмитрий Стерликов

ВИКТОР
ФРЕЙДЕНБЕРГ
Электроквадрат

«hope-stop!»

Уже в названии этого проекта прочитывается полемика, диалог с Московской биеннале и ее темой «Диалектика надежды». Поэтому нет ничего удивительного в том, что этот проект стал восприниматься многими как оппозиция, альтернатива и даже антибиеннале. Провоцируя именно такое восприятие, распространенный пресс-релиз проекта содержал ответы его участников (Осмоловского, Пензина, Шурипы) на вопрос – является ли проект альтернативой Московской биеннале?

Их критика была направлена против неолиберальной идеологии биеннале, выраженной как в панкапиталистической лексике (типа «приватизация надежды»), так и в идеологических императивах вроде «предзаданной и неизменяемой социальной системы капитализма» (тема биеннале на сайте www.moscowbiennale.ru), а также поднимала вопрос о морально-этической стороне в организации биеннале. В частности, имелась в виду тема биеннале, заимствованная из книги Бориса Кагарлицкого. В газете «Что делать?» Борис Кагарлицкий выразил недоумение по поводу апроприации основным проектом биеннале левой протестной эстетики исключительно в имиджевых целях.

Здесь закономерен вопрос: способна ли небольшая институция внести вклад в интернациональный артдискурс? Небольшой, как правило, означает «узкий, ограниченный». Однако именно большие институции часто производят такое впечатление, выбирая стратегию уклонения от сложных вопросов. Вместо того чтобы осмыслить сущность институции, они занимаются подбором статусных руководителей. Широкую идентичность функционирующей институции подменяют «персональностью» (личным авторитетом) художественного руководства. Под покровом большого пустого здания и за приветливым – для прессы и общественности – «молодым» интернациональным лицом может скрываться стареющая кулуарная жизнь.

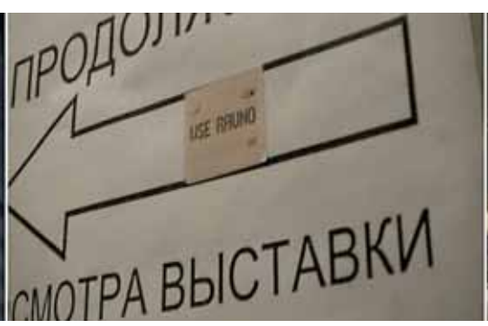
В свою очередь небольшие институции могут соединять идеи, пришедшие как из дискурсов, так и из художественных практик. В результате сегодняшнего, ориентированного на рынок искусства и в обстоятельствах всеобщей «биеннализации» часто забывают, какую роль может играть небольшой, но ответственный проект, сколь важным он может оказаться в качестве дискурсивного и практического инструмента.

Тем не менее проект «Hope-Stop!» в отношении биеннале можно назвать комплементарным, дополняющим биеннале. Если организаторы биеннале видят свой проект в терминах «смотра последних достижений современного искусства» (комиссар биеннале г. Зяблов), то проект «Hope-Stop!» планировался не как шоурум готового продукта и не как дефиле новых брендов, а как функционирующая многоуровневая коммуникационная система. Дизайн пространства, презентации, кинопросмотры, дискуссии, произведения искусства, каталог, пресс-релиз, присутствие в Интернете функционируют скорее как дискурсивные ссылки, чем как репрезентативные поверхности. Пространство и медиальные репрезентации желают видимым образом взаимодействовать с содержательными акцентами проекта. «Теория должна в любом случае быть основанием проекта – иначе остается витрина, которая нуждается только в менеджменте» (Фарид Армали). Дискуссионная программа проекта «Hope-Stop!» – важный аспект, дополняющий Московскую биеннале, которую немецкая газета «TAZ» назвала «зоной вне дискурса».

Во время предварительной дискуссии в Интернете разрабатывался контекстуальный горизонт проекта, затрагивая такие важные для современного искусства темы, как «перспективы установки постмодерна на снятие оппозиций» текст(изображение), автономия(гетерономия) произведения, этическая(эстетическая) составляющие искусства etc.

Материалы этой дискуссии составили смысловой центр каталога проекта, который, отказавшись таким образом от роли традиционного рекламного сопровождения выставки, выступил в качестве одного из пространств проекта.

Самостоятельным уровнем коммуникации стал проект в проекте «Стикеры», в рамках которого (в отличие от «селективной репрезентации» биеннале) все желающие разработали авторские наклейки, аппроприировавшие сначала стены Зверевского центра, а потом и стены бывшего Музея им. Ленина, Музея архитектуры им. Щусева и других залов биеннале. Стикеры обычно используются как альтернативный способ коммуникации, в отношении к корпоративным СМИ они играют комплиментарную роль, компенсируя фильтры обычных медиа.



Другим уровнем коммуникации стало непосредственное общение в зале. Запрограммированная гибкая структура зала позволяла ему принимать формы, соответствующие разным видам коммуникации: лекция, видеопросмотр, дискуссия, презентация, «приватный разговор». Звучание радиокомпозиции Ольги Егоровой, напоминая никогда не выключавшееся радио советских квартир, играло роль невидимой стены, подобно тому как музыка в хорошем ресторане создает автономную территорию вокруг каждого столика в общем зале.

Зал-трансформер с рядами скамеек превратился в место общения центрального «выступающего», когда публика сидит по кругу, где каждому отводится одинаковое по значению место, как это было во время дискуссий с рабочей группой газеты «Что делать?» и участниками товарищества «Никола-Ленивицкие промыслы». По-разному определялись взаимоотношения «центр-периферия» при просмотре фильма Светланы Басковой «Голова» (2004) и на презентации сборника «Большой проект для России» (издан совместно ХЖ и Зверевским центром в рамках проекта «Hope-Stop!»). Публика самостоятельно выбирала центральное направление: спиной или лицом к трем мониторам, на которых шли фильмы Анны Ермолаевой («Ass Peeping»), видеодокументация акции «Стикеры» на Воробьевых горах, Музее Щусева и бывшем Музее Ленина. На третьем мониторе проходила документальная съемка строительства объектов во дворе Третьяковской галереи членами товарищества «Никола-Ленивицкие промыслы». Если в Третьяковке можно было наблюдать одномерный диснейлендовский результат, то на мониторе в Зверевском центре – видеть сам процесс тяжелой работы. На встрече с жителями деревни Никола-Ленивец, настаивавшими на том, что они не наемные рабочие, а художники, были высказаны различные мнения. Действительно, может ли человек, не изучавший историю искусства, считаться художником? Но кем считать того, кто, тем не менее, выставляется в Третьяковской галерее и на всех значительных российских выставках современного искусства? Программную речь на диспуте произнес Анатолий Осмоловский. Он описал все сложности, связанные с занятием современным искусством, рассказал, что половина участников многочисленных групп, которые он организовал, преждевременно ушли из жизни. Из оставшихся некоторые отбывают срок, другие находятся под постоянным присмотром психиатров, а иные были вынуждены эмигрировать. На основании этой статистики Анатолий Осмоловский предложил жителям Никола-Ленивеца не мучиться долгие годы, добиваясь признания в качестве художников, а немедленно захватив районный центр, требовать повышения пенсий для пенсионеров до 1000 долларов в месяц. Таким образом можно добиться быстрого признания, оплаченного столь же быстрым и неотвратимым столкновением с властью. Этим провокационным выступлениям художник доказывал, что занятие искусством – это не путь к быстрому успеху, но длительная работа.

Процессуальность и объектность искусства – так можно обозначить главный вопрос обсуждения нового номера газеты «Что делать?». Анатолий Осмоловский и Дмитрий Гутов настаивали на создании автономных и независящих от контекста произведений искусства. Дмитрий Виленский утверждал актуальность гетерономного, процессуального и междисциплинарного искусства. В 1990-е годы Гутов и Осмоловский работали именно с таким определением искусства. Сегодня, отстаивая автономию произведения, четкое разделение функций куратора и художника, они, возможно, выглядят более актуальными авторами. Однако не исчезает опасение, что завтра, когда цена на нефть вернется к обычному уровню и искусство как объект инвестиций потеряет свою привлекательность для рынка, на сцену снова выйдут художники, работающие в социальном пространстве, с критическим дискурсом и ориентированные не на воплощенный результат, а на процесс. Но тогда будет иная ситуация, и те, кто обладают развитым чувством времени, смогут о ней заявить.

То, с чем в Зверевском центре сталкивался посетитель, не было ни экспозицией, ни выставкой. Разговор скорее шел об аллегорическом поле, пытающемся зафиксировать следы истории в непрерывном моделировании «современного синтаксиса», который, анализируя живую человеческую речь, предшествует морфологическому анализу. Ведь отдельных слов не существует помимо предложений.

Александр Соколов

anti-biennial

«HOPE-STOP!» at the Zverev Centre of Contemporary Art

The very title of the project is a challenge to the Moscow biennial with its theme «Dialectics of Hope». It seems to have offered a dialogue or polemic, and no wonder, many took it as an opposition, an alternative or even an anti-biennial. The lengthy press release of the project did provoke this when it published answers by its participants (Osmolovsky, Penzin and Shuripa) to the question whether the projects was really an alternative to the Moscow biennial.

Their critical replies were in fact levelled against the biennial's neo-liberal ideology spelled out both in its pan-capitalist wording (such as «privatization of hope») and ideological imperatives such as «pre-determined and unchangeable social system of capitalism» (for the biennial's theme see <www.moscowbiennale.ru>). They also raised the question of moral and ethical aspects of the organization of the biennial. In particular, reference was made to the biennial's theme borrowed from one of Boris Kagarlitsky's books. Boris Kagarlitsky himself, in the newspaper «Chto delat?», said he had no idea why the biennial's main project had appropriated the aesthetics of leftish protest exclusively for image purposes.

Nevertheless, the «Hope-Stop!» project may be seen as complementary to the biennial. If the biennial's organizers view their project in terms of «review of the latest achievements of contemporary art» (Mr Zyablov, the biennial's commissioner), the «Hope-Stop!» project, on the contrary, had been conceived not as a showroom of finished products or as a defilee of new brands, but as a functioning multi-level communication system. Its space design, presentation, cinema flicks, debates, artworks, catalogue, press release and Internet presence - everything functions as discourse references rather than representative surfaces. Both the space and the medial representations tend to interact visibly with the accents of the project subject-matter. «A project must be based on a theory in any case. If not, there remains a kind of show-window which needs nothing but management» (Farid Armali).

Another important feature to the «Hope-Stop!» project is its discussion program, which does complement the Moscow biennial. The German newspaper «TAZ» called the biennial «a zone outside discourse».

ревизия цен от «Art Russie Ltd. Лондон»

DAR. Русское искусство от авангарда до наших дней. Справочник цен. М., 2004. - 616 с

На московском рынке появилось издание, впервые решившее систематизировать информацию о ценах на современное отечественное искусство. Справочник цен «DAR. Русское искусство от авангарда до наших дней» выпустил «Art Russie Ltd. Лондон» по инициативе Никола Саворетти и Марты Боэри. К работе в экспертном совете были привлечены ведущие искусствоведы – Андрей Сарабьянов (авангард), Анна Эрамжан (реализм 1930–1960), Сергей Попов (современное искусство), Леонид Лернер (современное искусство, регионы), Валерий Стигнеев (фотография), Ирина Чмырева (фотография), Дмитрий Северюхин (современное искусство Санкт-Петербурга), Юлия Гниренко (современное искусство Урала), Дарья Баканева (современное искусство Приморья), Наталья Петракова (реализм 1930–1960). Каждый художник представлен в справочнике по следующим позициям: биографические данные, краткая выставочная история, основные собрания, порядок цен. Последняя позиция должна помочь упорядочить весьма сумбурную ситуацию с ценами на русское искусство. Наиболее точную информацию содержит раздел авангарда. Работы художников этого периода – частые гости на международных аукционах, продажи которых дают документированную динамичную картину изменения цен. Рынок на классиков выглядит так: Малевич – 15,5 млн долларов на аукционе Филлипс в 2000 году, Кандинский – 19 млн. долларов на аукционе Сотбис в 1990 году, Шагал – 9 млн. долларов на аукционе Кристис в 1990. Собрать объективную информацию на современных российских художников – оказалось более сложной задачей. Сведения о продажах сообщали галеристы, арт-дилеры, сами художники, остальная информация бралась с сайта Artprice. Все сведения датировались на середину 2004 года.
Впервые отдельному анализу удостоились работы фотохудожников. В будущем составители справочника планируют пополнить его сведениями о малоизвестном периоде «тихого» искусства 1920–1930-х годов, о художниках русского Зарубежья, о современных скульпторах.

Вступительную стать написал А. Боровский.

Обложку сделал А.Бондаренко.

Макет: «Магазин искусства».

безумие художника

Зубарев В.К.

Темпоральное искусство.

М.: ИИМ, 2004 - 512 с.

Книга художника и педагога Владислава Константиновича Зубарева посвящена новым, скрытым от внешнего взгляда многообразным смыслам искусства в современном мире. Огромный интерес вызывают строки, посвященные урокам, полученным автором у своего учителя, – оригинального, талантливого, ныне широко известного художника, внесшего свой неповторимый вклад в искусство XX века Элия Белютина. Его последователь и ученик, В. Зубарев не просто продолжает новаторские искания Э. Белютина в области изобразительного искусства, но творчески развивает, преумножает их, сообщая им педагогическую действенность, так необходимую сегодня молодым дизайнерам. В книге «Темпоральное искусство» очень сильно личностное начало, и это, на мой взгляд, чрезвычайно ценно, ибо заставляет верить в те постулаты искусства, которые исповедует автор – художник и гражданин. Введение в текст биографических сведений оправданно и вполне уместно по той причине, что В. Зубарев – один из яростных поборников темпорального искусства, соответствующего духу времени, участник тех самых «подпольных» выставок молодых художников времен «оттепели» и позже, протестовавших против замшелых догм в искусстве советской и постсоветской действительности. Несомненным достоинством книги является ее философичность, определенная фундаментальность в осмыслении проблем искусства. Причем глубокая философская интерпретация проблем времени, пространства, цвета, света, пластики и, прежде всего, образной светопластики, а также других компонентов темпорального искусства как особого способа деятельности в области живописи, графики, скульптуры естественно и свободно сочетается и гармонирует с прикладным, профессиональным отображением мира и человека, с методами изображения предметов на «вывернутой» или обращенной к зрителю плоскости. Философский подход к толкованию темпорального искусства и его основных слагаемых сообщает книге В. Зубарева четко выраженную концептуальность: сначала самостоятельность видения художником действительности, способность и воля к обретению «лица необщего выражения», а уж потом – частные методики и приемы воплощения своих мыслей и чувств, понимания мира людей и вещей. Эта концептуальность – стержень монографии, обеспечивающий ей целостность содержания и энергию творческого поиска. Вся книга есть не что иное, как развернутое многогранное и веское доказательство сущности темпорального искусства. В ней обобщен двадцатипятилетний творческий опыт художника и педагога, создавшего настоящую школу мастерства. С большой любовью В. Зубарев рассказывает о своих первых студийцах - студентах, рабочих, служащих, молодых людях и пожилых, которых «объединяла потребность внутреннего движения, вера в искусство без надежды на признание». Методика В. Зубарева впечатляет добротной обстоятельностью разработки. Автор не без основания называет ее «саморазвивающейся методической программой», которая созидалась и изменялась в соответствии с новыми открытиями в различных областях научных знаний. В книге подробно представлены все этапы работы, их последовательность, что очень важно для тех, кто хочет самостоятельно освоить язык темпорального искусства. Особенно интересны и наглядны творческие опыты, проводимые В. Зубаревым в Институте индустрии моды, где он поставил цель создать конкурентоспособную школу дизайна. В заключение хочется особо отметить новаторский дух и полезность этого издания, способного приобщить широкий круг читателей, и прежде всего будущих дизайнеров, к проблемам темпорального искусства, осмыслить и освоить его основные принципы.

Светлана Васильевна Лайне,
доктор исторических наук,
кандидат филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой
дисциплин художественно-
эстетического цикла ИПК ПРНО МО,
член Союза журналистов РФ

ситуация «халявного» фуршета или я хочу чтоб оно меня трогало

На вопросы «ДИ» отвечает Артемий Троицкий, музыкальный критик, телеведущий, журналист.

ДИ: *Артемий, вы были на презентации книги «DAR. Русское искусство от авангарда до наших дней. Справочник цен». Это своего рода приблизительный прейскурант сегодняшних цен на отечественное искусство XX – начала XXI века. Вас привело туда любопытство, или же вы коллекционируете произведения искусства?*

– Я ничего специально не коллекционирую. Но кое-что у меня есть: какие-то работы Ильи Кабакова, Тимура Новикова, много прибалтов. И я подумал, что было бы неплохо посмотреть, сколько же сейчас это может стоить. А то как-то пришли ко мне две милые дамы, увидели у меня Кабакова и говорят: «Мы вам готовы за это дать тысячу долларов». Потом подумали и сказали: «Ну, полторы».

ДИ: *То, что у вас находится, это дары или приобретения?*

– Что-то мне дарили, что-то сам приобретал. Нет у меня покупательского азарта и потребительских склонностей. Хотя на самом деле искусство – это, наверное, единственное, что я бы покупал с большим удовольствием. Во-первых, я очень жалею, что в свое время не купил по более чем доступным ценам огромное количество всяких работ. Скажем, в 1992-м или 1993 году я помогал при организации самой первой выставки Виноградова и Дубосарского в L-галерее, что на Октябрьской. Приводил туда всяких знакомых иностранцев и говорил: «Ребята, смотрите, это весело, это супер, покупайте». А там были практически все их самые знаменитые полотна типа, «Дорогая, я в офисе», «Шварценеггер и дети», и стоили они от 500 до 1000 долларов. Надо было мне тогда залезть в карман. Эти картины меня действительно ужасно веселили, и я был бы рад, если бы они у меня здесь где-нибудь повисли.

ДИ: *У вас, однако, много чего здесь висит.*

– Вот эти простыни – это Жорик Литичевский, вот там у меня стоит какое-то количество Врубеля. А вот… Узнаете?

ДИ: *Назаренко.*

– Да, это Таня Назаренко. Кое-что еще дома. То есть имеются у меня некоторые ценные работы. Нетленные произведения.

ДИ: *Вам близко современное искусство?*

– Ближе всего мне работы художников-анималистов. Почти все картины, которые я покупал сам, – это разные зверушки. Очень люблю всякие забавные картинки с животными. Я недавно после довольно-таки долгого перерыва ездил в Таллин. Там сейчас есть очень даже популярный, можно сказать, попсовый художник Навитролла. Я купил несколько его работ – пингвины, слоники. И у классика эстонской живописи – Юлия Аррака – купил две работы. Одна с единорогом, другая с чудищем.

ДИ: *Можно понять, что вы хотите от изобразительного искусства, чтобы оно вас развлекало.*

– Мне хочется, чтобы оно меня трогало. Оно меня может и развлекать, и навевать какие-то сентиментальные чувства и умиротворение. На картине Аррака романтическая девушка с распущенными волосами гладит единорога, очень сентиментально. А другая его картина – схватка эстонского молодца с драконом, напротив, действует на меня вдохновляюще-возбуждающе. У меня есть подруга – Кристиана Динитере, дочь актрисы Вии Артмане. Она – отличная художница. Я хочу как-то устроить ей выставку в Москве. Так вот у нее я купил картину – Зима, в норке спит кротик. Но это абсолютно космический кротик. Картина вся такая сферически-концентрическая, и то ли это кротик спит в норке, то ли это космическое тело. В общем, эта картина меня очень радует.

ДИ: *Выставки биеннале смотрели?*

– Я был в двух местах – в Ермолаевском на StarZ и в Музее Ленина. Буквально на следующий день после открытия биеннале я куда-то уехал, а когда вернулся, все как бы схлынуло, то есть повод уже как-то «испарился» – тусовки не стало. А был бы я настоящим специалистом и ценителем, я бы именно тогда и пошел, когда никого нет, когда все тихо и спокойно, но поскольку я не настоящий…

ДИ: *Помню, приблизительно год назад в «Московском комсомольце», читала вашу статью, где вы рассуждаете об общих проблемах российского искусства. В статье было совершенно верно подмечено, что главное отличие нашего искусства от западного – в постановке этических проблем. Там об этом пишут, говорят и всеми возможными способами рассуждают, а у нас это никак не присутствует.*

– История эта старая и, по-моему, рассмотренная уже с самых разных точек зрения. Просто искусство соцреализма, как известно, в свое время предлагали назвать искусством тенденциозного реализма, было настолько тенденциозным, и тенденциозность эта была во многом обусловлена идеологией, политикой, а в том числе и проблемами морали и нравственности. Что наши современные художники, похоже, просто «отоварились» лошадиной дозой такого антидота, противоядия против всего этого. Сейчас, я думаю, ни в одной стране мира искусство не является настолько аполитичным, асоциальным, не озабоченным вопросами этики и морали, как у нас в России. Мне это уже давно неинтересно. Ни в том мире, в котором работаю я, и который в большей степени связан с музыкой, журналистикой и литературой, ни в изобразительном искусстве. В кино и театре я разбираюсь плохо, поэтому тут ничего комментировать не возьмусь. Существуют какие-то попытки политизации искусства, но такие, что, честно говоря, лучше бы их и не было. Я имею в виду, скажем, то, что делает Марат Гельман. Там, где эта политизация исходит не из нравственных убеждений, а из чистого лукавства, и, более того, она крайне иронична и цинична, это экзерсисы политической манипуляции. Марат в течение нескольких последних лет отслужил под началом такого циника, как Глеб Павловский, и, скажем, Костя Эрнст, человек, который заключил типичный фаустовский сговор, «махнув» свои убеждения, в том числе и эстетические, на большую карьеру и деньги. Вот в этом океане цинизма и сформировалась позиция Марата Гельмана.

Мне представляется, что вся эта воинственная аполитичесность, антиэтичность и т. д., – это еще и очень пошло. Пошло не с точки зрения эстетики и дурного вкуса, а потому, что на самом деле это глубочайший конформизм, проявление равнодушия и лукавства. Причем по полной программе и с круговой обороной. Сейчас они в своем конформизме уже дошли до таких «совковых», даже сталинских выходок, как доносы на конкурентов.

Я был шокирован, когда несколько месяцев назад узнал, что Бакштейн, Кулик, АЕС и кто-то еще там «накатали» донос в Министерство культуры на Витю Мизиано.

Я говорил с Куликом на эту тему, я – человек откровенный и не боюсь, что с кем-то испорчу отношения. На что он мне сказал: «А знаешь, если бы мы этого не сделали, то, может быть, и биеннале вообще бы не было». То есть для него приемлем такой выбор, и нравственный в том числе – для спасения то ли биеннале, то ли собственного участия в биеннале, как донос. И такова атмосфера в целом.

Я не знаю, что должно произойти, чтобы ситуация изменилась. Думаю, что-то должно очень сильно трансформироваться в мозгах у творческих людей. А пока мне эти художники абсолютно неинтересны.

Но дело в том, что такая ситуация чрезвычайно выгодна нашим властям, которые в отношении культуры проводят достаточно умную политику. Притом, что в целом, то, что касается экономики, войны и прочего, меня просто поражает бездарность и некомпетентность власти. Но вот в том, что касается культуры, у нее на самом деле все неплохо «схвачено». Главное отличие нынешних властей от, условно говоря, властей брежневского времени сусловского плана – они абсолютно антиидеологичны. Они называют себя прагматиками. Так оно и есть. Поэтому до культуры им дела нет. В культуре нет больших денег, которые можно «хапнуть», культура, особенно немассовая, непопсовая, не оказывает особого влияния на общество. Это не телевидение, которое необходимо под себя «подмять». Поэтому в резервации под названием «современное искусство» всем этим нашим ребятам – и «старзам», и «нестарзам» – позволяют резвиться сколько угодно. Здесь ситуация, когда художественный народ и

власть едины. Властям очень выгодно, что их поддерживают, а артистической братии – что их не трогают и дают заработать. И пока будет выдержан этот в высшей степени цинично-прагматичный баланс, я не думаю, что что-то изменится.

ДИ: *Но, может, то, что пригласили международных кураторов, все-таки как-то повлияет на ситуацию? Потому как в работах западных художников, которые были на биеннале, затрагиваются проблемы этики и морали. Контакты всегда имеют последствия. Может такая активная «прививка» как-то воздействует?*

– Я думаю, что «прививки» и любые внедрения чужого в свое всегда полезны. Вреда от этого не будет. Но вот насколько ощутимый эффект это даст, я не знаю. Потому что наши художники в значительной степени – дети нашей художественной среды. И среди них есть достаточно обширная референтная группа, которая зовется столичной московско-питерской художественной тусовкой, и их уже не десятки, а сотни и тысячи. И если они работают так, то, значит, как пел Майк, «если мы живем так, значит, так надо». Значит, так их лучше понимают, значит, наша публика способна это оценить, значит, это можно продать, что, в общем-то, является для них главным. А то, что не продается…

Я слышал массу скептических отзывов о выставке Кабакова в «Стеле». Все только и говорили: полная тоска. Это объясняется, с одной стороны, тем, что работы в большинстве своем были старые или представляли самоповтор, а с другой – их ценой. Говорили: «Ну, как это продать? Вещи дорогие, кто это купит?» Наши банкиры, нефтяники и прочие не купят – вот уж это абсолютно точно. А Кулика купят, и Владика Монро тоже купят. Я и сам Владика люблю. И к Кулику неплохо отношусь, но не слишком серьезно.

ДИ: *Искусство всегда было предметом купли-продажи. Ситуация на рынке не нова. Но почему именно сейчас искусство стало так поддаваться диктату рынка?*

– Это происходит повсюду – и в музыке, и в кино. Как ни странно, в меньшей степени в литературе. Тут мощная традиция, и есть значительные авторы, и литература у нас более достойно держится. А почему это происходит в визуальных искусствах? Потому что раньше это действительно не продавалось, а сейчас продается, и, более того, цены растут.

ДИ: *Растут на плохое.*

– Цены растут на то, что есть. На хорошее цены тоже растут. Например, на искусство начала XX века. Просто хорошее не имеет отношения к современному искусству. Но мы-то говорим о наших ребятах. И наши ребята сами создали этот пул, этот рынок, и молодцы, что создали. Я считаю, что цены на самом деле еще слишком низкие, то есть современные художники на фоне Шишкина и Айвазовского по-прежнему стоят копейки, но цифры постепенно подбираются к европейским масштабам. И, разумеется, если цены растут, то как же можно этому сопротивляться? Как же можно ломать бренд, рыночные тенденции? Естественно, все художники под эти рыночные тенденции и подстраиваются как только могут. А для них это важно, в том числе и с точки зрения самоутверждения. Скажем, в поп-музыке или кино этот этап прошел чуть-чуть раньше. Когда знаменитые и всенародно любимые звезды типа Аллы Пугачевой тихо, но болезненно мучились переживаниями, что, мол, весь народ их любит и знает, а у какого-то безымянного нефтяника денег вот столько, а у них, народных артистов, денег не хватает даже на корейский автомобиль. Потом, слава богу, возникла некая инфраструктура нашего шоу-бизнеса, и они придумали как через всякие казино, рестораны, телевидение и заведения общепита выкачивать часть денег себе в карманы.

Сейчас точно так же «роют землю» наши художники. Они тоже все бросились в эту историю, «задрав штаны». И пока они не насытятся, не утолят первый голод и не купят себе ну хотя бы «вольво», думаю, они не успокоятся.

ДИ: *Получается ситуация обреченная?*

– Да. Ситуация «халявного» фуршета. Пока они на этом фуршете не «срубят» достаточное количество и не отвалятся от стола, ни о чем другом и думать не смогут.

ДИ: *Между отечественным роком и нашим актуальным искусством можно провести некие параллели? Процессы схожие?*

– Я бы сказал, что ситуация в нашем роке и вообще во всей нонконформистской музыке значительно хуже, чем ситуация в изобразительном искусстве. Если раньше существовали человеческие и творческие связи между той и этой каморками одного подполья – здесь можно вспомнить и «Мухоморов», и «Среднерусскую возвышенность», и Кирилла Миллера, и Сергея Курехина, и Олега Котельникова, и Виктора Цоя, который написал массу картин и считал это очень модным занятием, – то сейчас этого нет вообще. Ноль контактов. А потеряла от этого гораздо больше музыка, чем изобразительное искусство. Изобразительное искусство все-таки обладает своей школой, своим достаточно мощным творческим зарядом, и оно себя пока неплохо чувствует в новом не только рыночном, но и интеллектуальном поле. А рок-музыка деградировала до уровня полного идиотизма и самопародии. Меня это вообще не интересует. Я там для себя ничего не нахожу. Это уже поп-культура, такой ширпотребный масскульт в чистом виде. Поэтому, если говорить о каких-то параллелях, то, дай бог, чтобы наше изобразительное искусство не спланировало еще ниже. Когда наши художники начнут делать полотна в духе Шишкина, вот это будет примерный уровень нашей теперешней рок-музыки.

ДИ: *То есть у вас нет никакого исторического оптимизма?*

– Мой исторический оптимизм заключается в том, что что-то изменится с течением времени и со сменой поколений. Я считаю, что художники этого поколения испорчены. Знаете, как почва. Есть огромные районы с напрочь испорченной почвой. Там, где стояли всякие химические, металлургические и прочие предприятия, еще долго ничего расти не будет. Так что надо уходить на другие полянки или ждать, пока полезные бактерии не очистят место.

Беседовали
Светлана Гусарова, Лия Адашевская

looks like a freebie, or … what I want is to be really moved

Artemi Troitsky, music critic, television presenter and journalist, makes his point in a DI interview.

DI: Don't you think some parallels may be drawn between Russian rock and actual art? Don't you find the two processes similar?

- Well, I would put it like this: what is happening to our rock, and non-conformist music in general, is much worse than what is happening to visual art. Earlier, there were human and creative links between different cells of a single underground. Suffice it to recall «Mukhomori»(«Fly Agarics»), «Srednerussaya vozvyshennost» («Middle Russian Upland»), Kirill Miller, Sergei Kurekhin, Oleg Kotelnikov and Viktor Tsoi; today, there is nothing of the kind in sight. No contacts at all. The resulting loss to music has been much greater than to visual art. Visual art, at any rate, has a school of its own and a sufficiently powerful creative charge. It seems to have found itself at home, so far, in the new intellectual as well as market settings. Rock music, meanwhile, has deteriorated to a level of total idiocy and self-parody. I'm not interested in it at all. I can't find in it anything for myself. It has become a kind of pop culture open for mass consumption. When our painters start producing canvasses a la Shishkin's, their level will be much the same as that of today's rock music.

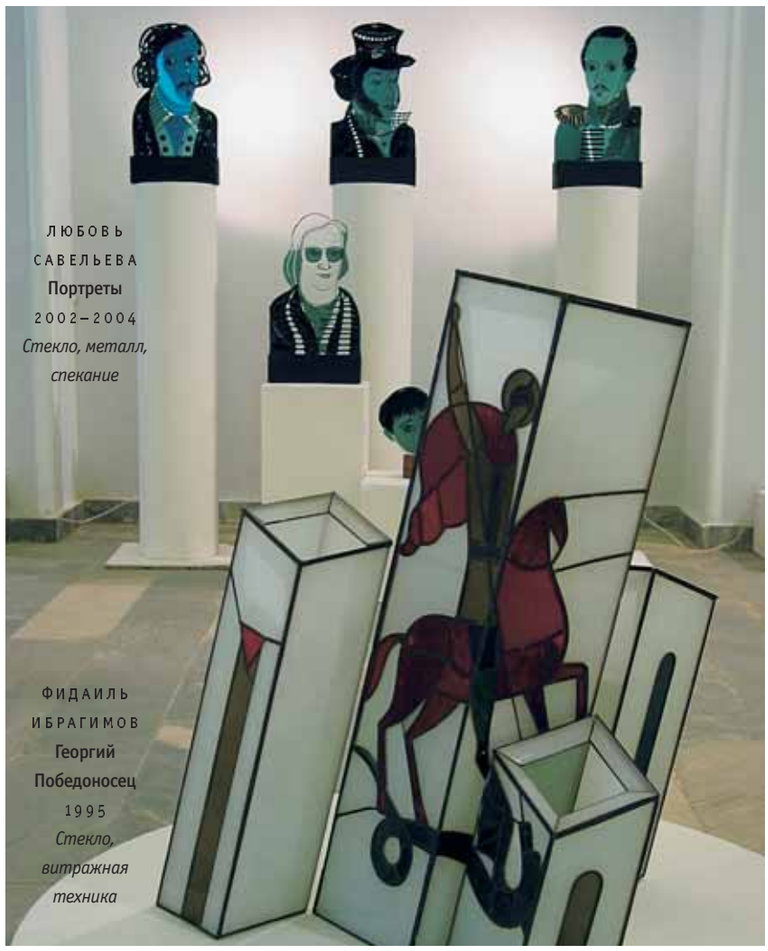
DI: Taking a long look, do you feel optimistic?

- I feel optimistic as I hope that something will change over time as generations change. The artists of the present generation are bad. They're like polluted soil. The choice is either look for other good fields or wait until bacteria have done their job to make the place fertile all over again.

Interviewed by Svetlana Gusarova and Liya Adashevskaya

две выставки – одна тенденция

Экспозиция выставки на Кузнецком, 11



ЛЮБОВЬ САВЕЛЬЕВА
Портреты
2002–2004
Стекло, металл, спекание

ФИДАИЛЬ ИБРАГИМОВ
Георгий Победоносец
1995
Стекло, витражная техника

О проблемах декоративного искусства беседуют: главный редактор журнала «ДИ» Ада Сафарова, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории РАХ Людмила Казакова, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, академик-секретарь отделения декоративно-прикладного искусства РАХ Любовь Савельева, консультант Отделения декоративно-прикладного искусства Президиума РАХ Валентина Елкова.

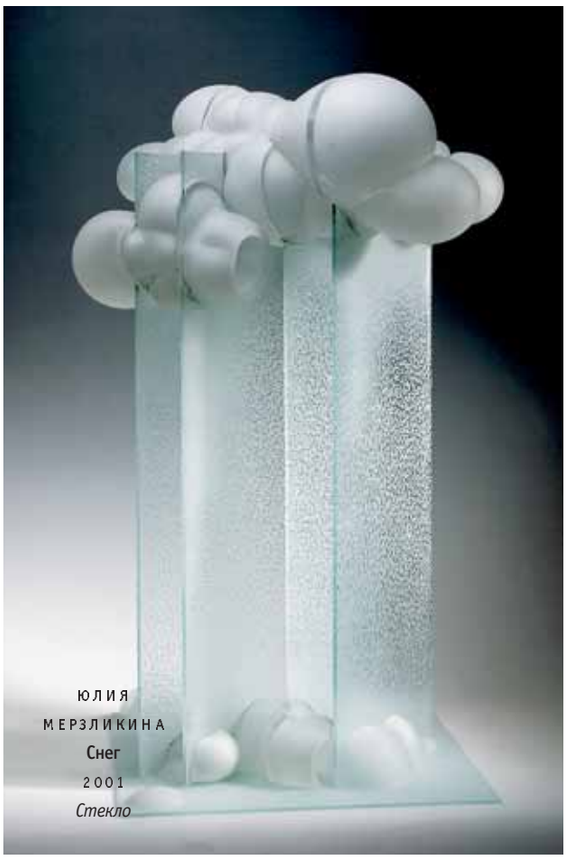
А.С.: В начале октября одновременно открылись две большие выставки декоративно-прикладного искусства. В Музее декоративно-прикладного и народного искусства на Делегатской – групповая выставка «Дню города» и выставка «Внимание – красота» на Кузнецком, 11. Что это – знак того, что прикладное искусство выходит из коллапса, в котором оно пребывало по разным причинам? Были утеряны базы, разрушена прежняя структура, которую обеспечивали союзы художников, нет государственных заказов, музейных закупок, к тому же еще обрушился на потребителя вал зарубежной продукции, новой по ассортименту, а потому привлекательной для покупателя. В человеческом, житейском плане для художников тоже было тяжкое время перемен. И что же – все позади? Пережили? Приспособились? Как объясняете вы появление одновременно двух крупных выставок?

Л.С.: Да, думаю художники перешагнули в новое время. Я имею в виду, что в новых условиях вынуждены были пересмотреть возможности технологии, а, следовательно, и художественного языка. Вообще пришлось делать ставку на себя, свои

НАТАЛИЯ ВОЛИКОВА
ТАТЬЯНА НОВИКОВА
Посуда для шторма
2000
Стекло, металл, гутная техника

художнические и профессиональные возможности. Эти две выставки большие, красивые, говорят, что художники дееспособны. Выставка, которую готовила Академия, отличается от той, которую представил МСХ. Академическую мы собирали по принципу: художники – друзья, единомышленники. В некотором смысле наша нынешняя выставка – продолжение той, которая состоялась в Академии, мы назвали ее тогда «Учитель и ученики». На нынешней выставке тоже учителя, их повзрослевшие ученики, и ученики уже нового поколения. Нас интересует преемственность. Все участники – это уже состоявшиеся художники, и потому каждый представлен своей экспозицией, группой работ, которая достаточно полно показывает автора. В отличии от прошлой выставки «Учитель и ученики» в этой экспозиции радует и большее разнообразие по видам искусств: не только стекло и керамика, но и графика.

Л.К.: Выставка на Кузнецком – периодическая, она должна проходить раз в три года и показывать работы, которые созданы за этот отчетный срок, хотя возможны и более ранние. Наша задача показать, что происходит в этой сфере творчества и производства за последнее десятилетие.
В Музее декоративно-прикладного искусства экспозиция представляет только авторское творчество художников студийного движения, которые независимы от заводских баз. Представлена московская школа стекла и керамики. Каждый из этих художников уже очертил свой круг интересов, хотя есть и новые решения, и обновление языка, но при всем этом мы узнаем московскую школу керамики. Стекло, возможно, смотрится более современно именно потому, что студийная форма творчества возникла недавно. Тут поиски и эксперимент идут с большим накалом. К тому же здесь новые имена, молодые художники, которые принесли свою энергетику. Все это делает данную выставку более острой. Неслучайно на ней прошли два круглых стола: выставка давала возможность подвести некоторые итоги развития каждого художника в отдельности и школы в целом. Здесь есть находки, например, белая линия в творчестве Г. Корзиной. Да, вещи стали многодельными, – так Ю. Мерзликина в своих композициях «Домик для облака», «Снег», «Пойманные облака», «Закат» использует выдувное и плоское стекло, режет и склеивает его. Это совершенно новое пространственное решение.Н. Воликова и Т. Новикова соединяют стекло с металлом, а С. Травников выдувное и молированное стекло сочетал с деревом.
Интересны работы В. Лобова, который, используя современную технологию молирования, создает объемно-пространственные композиции в сочетании с гравировкой – «Сны», «Четыре времени».
Н. Уварова в поисках объемного витража показала интересную композицию из серии «Стеклянная обувь», где она остроумно подходит к пространственному решению, соединяя стекло с металлом, используя технику «Тиффани» («Сандалии Гермеса», «Ролики», «Полет квадратов»).
Но самое главное, с каким бы материалом не сочетали художники стекло, на первом месте стоит образное



ЮЛИЯ
МЕРЗЛИКИНА
Снег
2001
Стекло

решение – человек, его духовный мир, природа. Это отражается и в работах керамистов, и в замечательных работах Николая Протасова, который был главным застрельщиком этой выставки. Развернутая экспозиция Николая Протасова и Сергея Травникова была задумана как дань памяти нашим ушедшим друзьям художникам.
Интересны творческие находки М. Фаворской, рельефы Л. Ненашевой и пластика Э. Таратуты. Экспозиция на Кузнецком, 11 – другая. Это как бы поток времени, там художники представлены одной-двумя работами, там нет возможности прочитывать индивидуальность художника, но там можно увидеть масштаб этой области творческой деятельности.

А.С.: Но если соотнести тенденции, видные на выставке на Кузнецком, с эволюцией индивидуальностей, которую можно прочесть в Музее прикладного искусства, то, по идее, мы должны были бы увидеть современную картину декоративного искусства в целом. Вы ее смогли рассмотреть на этих двух выставках?

Л.К.: И там, и там герои одни и те же. Трехлетний путь стекла, на мой взгляд, существенных перемен не принес.

А.С.: Мне кажется, что все же есть некие тенденции, которые обе выставки помогают прояснить. Возник новый поворот в интерпретации пространства. Прежде акцентировалось пространство, которое заключено внутри стекла. Выдувные формы с заключенным в них воздухом были теми координатами пространства, с которыми работал художник, обозначая их изобразительными приемами – живописью, травлением, гравировкой. Нечто похожее делали и керамисты: разрушали объем гончарных форм, вторгались в него, фиксировали пространство, заключенное внутри. Художники открывали вовне внутреннее пространство вещи, делали зримым пространство, которое вещь несла в себе, обнажали и выставляли его на обозрение. Я помню, как взгляд выискивал это вывернутое наружу, прежде скрытое от глаз пространство вещи. Теперь иная тенденция – плоские вещи. Любовь Ивановна, ваши работы на выставке в музее или «Книга» Ольги Воликовой на Кузнецком – ее плоские пласты стоят как раскрытая книга – такие работы по-другому осваивают пространство. Плоская работа приращивает, прибавляет, притягивает к себе окружающее пространство. Для этих плоских вещей все пространство интерьера и есть их собственное пространство, никакого другого у них просто нет. Это уже не игра с пространством, а его освоение.

Л.К.: Эта тенденция появилась не сейчас. Проблема «объект и пространство» – это вообще центральная для декоративных искусств и дизайна проблема. Каждый художник решает ее по-разному.

А.С.: На выставке в музее, где у Новиковой и Воликовой есть новая серия работ из стекла и металла, есть и прежние работы – выдувные формы, которые еще недавно были фирменным знаком художников. У меня сложилось ощущение, что над этими вещами время пролетело, они не воспринимаются уже так остро, как прежде, выглядят даже аморфно. В общем ходе развития стекла от утилитарной формы к чисто декоративной, а затем – к артобъекту – пространство в его эстетическом, художественном, философском понимании стало одной из определяющих категорий, заметно влияющей на формотворческие процессы, появление новых жанров. Вот, например, Рылеев: его ателье позволяет выполнить многое, но наиболее интересное, что он делает с 90-х годов, – это его пласты. Помните его «Плащаницу»? Мне кажется, что сам принцип соотнесения объекта-вещи с пространством как-то изменился. Это можно увидеть и в керамике. Вспомните работы В. Сидорова на московской выставке. Его портреты и вся его анималистическая пластика из глиняного жгута, объем этих вещей изначально, технологически не предполагает замкнутого пространства, в них нет потаенного внутреннего объема, они пронизаны внешним пространством, оно для них свое, онтологическое, оно вокруг и внутри них. Старый технологический прием оказывается органичен для современных пространственных поисков. Мне кажется, что обе выставки перекликаются, дополняют наше понимание текущих процессов.

Л.К.: Сейчас многие художники работают с плоским стеклом в технике спекания. Это еще одна технологическая данность: отсутствие базы для выполнения гутного стекла. Но и здесь задача пространственного освоения находит новые решения. В произведениях Л. Савельевой последних лет (серия портретов писателей – 2002) происходит удивительная визуальная трансформация, при которой материальная ощутимость спекаемых нарезанных полосок стекла приобретает пространственное наполнение, живое дыхание света и воздуха.

ЭМИЛИЯ ТАРАТУТА
Тихий ангел
2004
Фаянс
Яблочный Спас
2004
Фаянс

Авторская концепция Н. Урядовой состоит в «сжатии пространства до плоского рельефа», пластины.

Л.С.: Я не думаю, что эти новые решения пришли только от безвыходности. У меня уже нет необходимости ехать на завод, я знаю что могу найти решение, которое могу выполнить в студийных условиях.

А.С.: Объективная трудность обернулась для художников расширением выразительных средств, обогащением языка?

Л.К.: Это не значит, что заводы, базы не нужны. Но дело не только в них. Эти плоские формы, студийные решения позволили создать новый для нас прием экспонирования – возникли пленэрные выставки стекла. Их не могло быть прежде. Я говорю о тех выставках, которые устраиваются в парке музея Царицыно. Художники смогли выйти из интерьерного пространства на пленэр, а это позволило ставить и решать новые творческие задачи ландшафтного стекла. Возникли новые конструкции, изменились масштабы работ, соединились разные материалы.

А.С.: Очевидно, язык прикладного искусства уже требовал обновления, и потому даже сужение технологических возможностей, сужение профессионального общения, уменьшение профессиональной информации – все из проблемы превратилось в конечном итоге в толчок, привело к пересмотру выразительного языка.

Л.К.: К обновлению языка подтолкнули разные обстоятельства, наверное, помимо общих, у каждого художника были и свои внутренние и творческие или даже житейские. Да, изобразительные решения сменили пространственные. Но в целом в нашем искусстве всегда превалировали образные решения, и сейчас они создаются, но уже иными средствами.

А.С.: Да, вещи стали такими многодельными – в работах у Ю. Мерзликиной, например, есть и выдувное стекло, и склейка, и вантовое натяжение, и плоские формы, и зеркала. А Травников стекло выдувное сочетал с деревом, эмалировал его. Ему нужно бы-

ОЛЬГА ТАТАРИНЦЕВА
Табурет. 2004
Шамот, глазури

НАТАЛЬЯ ВОРОБЬЕВА
Этюд в багровых тонах. 2004
Эмаль, дерево, металл

ло для показа вещей большое пространство.
Л.К.: Соединение стекла с другими материалами становится весьма заметным в создании новых форм существования стекла. В движении к новой эстетике стекла мы отмечаем свободное от традиционных форм отношение к материалу, синтетичность мышления и как результат – создание стекольного объекта на стыке скульптуры, живописи, графики. Метафоры, создаваемые художниками, стали сложнее, и это потребовало более сложных решений.

А.С.: Было время, когда прикладное искусство уже раздражало своей умильностью. Теперь это в прошлом. И темы, и решения стали напряженнее.

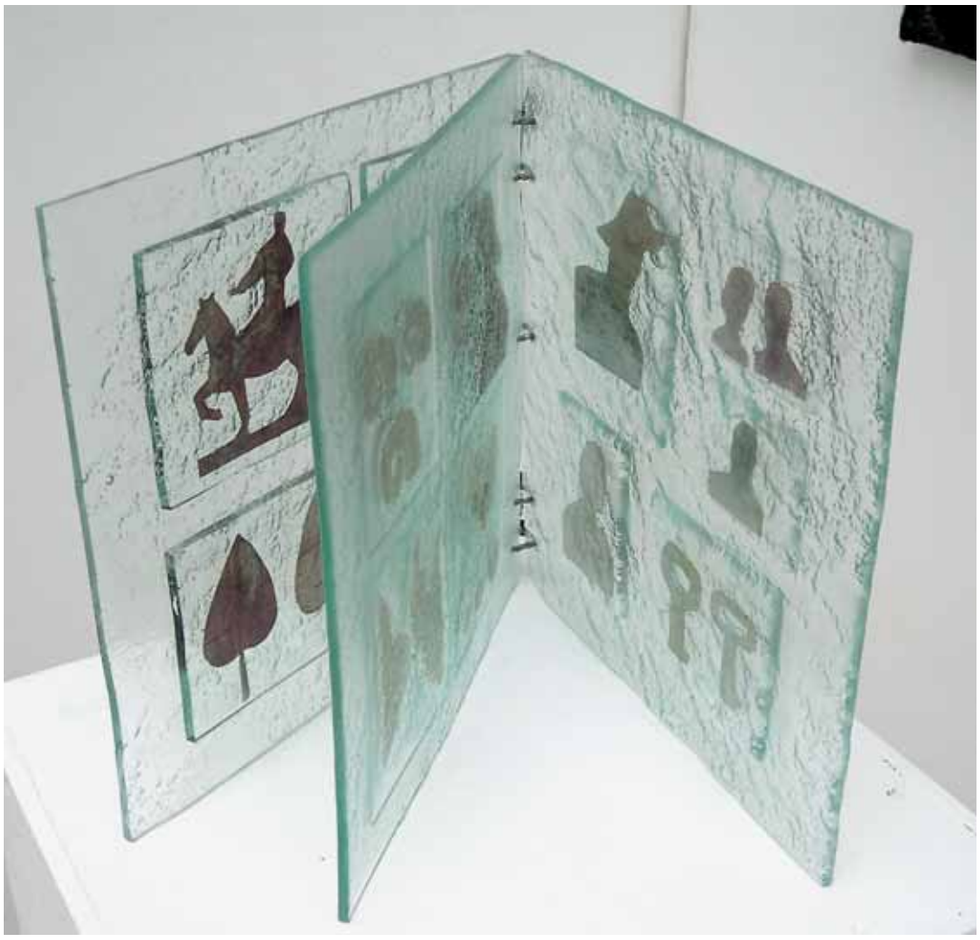
Л.К.: Ход времени и код времени стал ощутимее в вещах.

А.С.: Может быть, каждая в отдельности из прошедших выставок не ставит задачу выявить тенденции искусства, но они дали нам повод поговорить о движении в искусстве и обозначить эти тенденции.
Может быть, пришло время создать такую выставку, чтобы выявить то новое, что происходит в работе художников над формой.

Л.К.: Безусловно, что и такие выставки, как на Кузнецком, тоже нужны. Многие художники хотят сказать: вот так я работаю, я есть, я творю. Разноуровневая жизнь отражается и в разноуровневых выставках.

В.Е.: Хотелось бы, чтобы речь шла не только о формах вещей, которые мы видим на выставках. Сегодня целый ряд художественных производств нашей страны закрывается, меняет свой профиль или сокращает свой ассортимент: в новых условиях их продукция оказалась неконкурентноспособной. Одна из причин, почему художественная промышленность оказалась в таком положении, – это недооценка роли художника на производстве. Вот сейчас эти две выставки и показали, что художники смогли преодолеть кризис и выйти на новый художественный уровень, возможно, они смогут помочь и производствам возродиться. Это взаимный интерес и художника, и производств.

ОЛЬГА
ВОЛИКОВА
Альбом
2004
Стекло, металл, спекание



two exhibitions, one tendency

Current issues in decorative art are discussed by Mrs Ada Safarova, editor-in-chief of DI magazine, Mrs Lyudmila Kazakova, Doctor of Arts, leading research worker at the Russian Academy of Arts' Research Institute of Theory and History of Art, Mrs Lyubov Savelieva, fellow of the Russian Academy of Arts, member of the Presidium of the RAA, learned secretary of the RAA section of decorative and applied arts, and Mrs V.Yelkova.
Two large exhibitions of decorative and applied art were opened simultaneously in early October. One was the «Dedicated to City Day» group exhibition at the Museum of Decorative and Applied Art on Delegatskaya street, the other the «Paying Attention to Beauty» exhibition at No.11 Kuznetsky Most street in Moscow.
Does it signal that applied art is recovering the collapse it has been remaining for some or other reasons?
Indeed, some basic values have been lost, the former structures that once kept the artists' unions running have fallen, there are neither state commissions nor museum purchases, and, on top of it, there has been an enormous inrush of foreign products novel in looks and therefore attractive to consumers. In terms of day-to-day survival, the time of change has proved a hard one for artists as well.
What now? Have we turned round the corner? Have we got it over? Have we got used to it?

«мир неисчерпаемый...»

А.А. Паршков родился в г. Кропоткине Краснодарского края в 1947 г. В 1971 г. закончил Краснодарское художественное училище, в 1978 г. Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Стипендиат Академии художеств СССР в области графики. Член Союза художников России. С 1970 г. принимает участие в краевых, зональных, всероссийских и международных выставках. Персональные выставки проходили в 1995 и 2000 гг. в Краснодарском краевом выставочном зале изобразительных искусств. В 2004 г. состоялась персональная выставка в ЦДХ, Москва. В 2005 г. удостоен звания заслуженный художник РФ.

Живописные и графические работы художника приобретены Государственной Третьяковской галереей, Министерством культуры России, Краснодарским краевым художественным музеем им. Ф.А. Коваленко, Краснодарским краевым выставочным залом изобразительных искусств, филиалом Музея народов Востока в Майкопе. Они хранятся в частных собраниях России, Голландии, Югославии, США, Канаде, Чехии, Германии, Кипре.

Живопись Алексея Паршкова диалогична по своей природе; начала, казалось бы, противоположные, взаимодействуют в пространстве ее поэтики. Эта живопись по-настоящему смела и современна и вместе с тем глубоко традиционна. Она вырастает из многих архетипов и мифологем. Искусство художника похоже на антологию основополагающих общечеловеческих ценностей, зрительно сформулированных понятий и постулатов, дополняющих друг друга, но иногда и противоположных. Переполненность иногда несколькими смыслами не идет во вред активной форме и цвету в работах художника. Эта живопись содержательна и красива в одно и то же время.

Художник при помощи масляных красок строит на холсте целые микромиры, они построены по особой логике, и в них течет особое время. В актуальном искусстве сейчас в ходу концептуальные объекты, принимающие вид традиционной картины, но на деле ею не являющиеся. В них нет ни традиционных для обычной живописи пространства и колорита, композиция строится не органически, а умозрительно, по сути – монтируется. В известной мере сказанное относится и к работам Паршкова. Однако в выборе «вечных» тем и мотивов проявляется традиционализм художника: любовь, красота, материнство, течение жизни и течение времени претворяются в «вечные» сюжеты: уборка урожая, сельские праздники, натюрморты с дарами природы, жанровые сценки в интерьере и на отрытом воздухе и, конечно, ню.

Стоит ли говорить, что все это – обитель культурных мифов и архетипов, воспринимаемых и «считываемых» почти одинаково многими людьми, независимо от национальности и культурного менталитета. В картинах Алексея Паршкова мифы, как и должно, вырастают из окружающей людей природы, поворачивающейся к ним своей загадочной или поэтической стороной. Вот, например, трогательная «Курочка» (2003) – полудевушка-полуптица, прикрывающая наготу юного тела роскошным оперением огромных крыльев. И тут же мы вспоминаем о другой прекрасной девушке-птице – о врубелевской «Царевне-Лебедь», а это, разумеется, открывает перед нами еще один огромный пласт культурной памяти и художественных ассоциаций, навеянных Серебряным веком. Или «Яблонька» (2003) – молодая мать с ребенком у подножия склоненного под тяжестью плодов дерева. Помимо извечной темы материнства здесь прочитывается уходящая в не менее давние века тема плодородия, осеннего увядания и весеннего возрождения – словом, вечно повторяющегося цикла жизни. В картине «Родня» (1995–2003) – семья вокруг своей кормилицы – коровы, на фоне возвышающегося, как башня, стога и в окружении других природных даров, заботливо собранных людьми. Перед нами – гармония не только с природой, но и шире – с извечно существующим порядком Мироздания.

Когда смотришь на полотна Паршкова, в сознании возникает музыка, краски начинают звучать. Художник часто изображает играющих музыкантов (особенно любит флейты и скрипки с их щемящее-тоскующим голосами, соответствующими как нельзя лучше элегическому настроению («Концерт под грушей», 2003; «На закате», 2003; «Музыканты», 2004) и натюрморты все с теми же музыкальными инструментами («Натюрморт с флейтой», 1990–2004). Всем этим ассоциативным мелодиям сопутствуют другие – во многом противоположные по настроению. Это натюрморты, они выстроены как своего рода алтари какого-то древнего культа Природы со щедрыми, рождаемыми ею самой дарами. Здесь слышатся некие торжественные протяжные песнопения, сопровождающие принесение жертв («Натюрморт с ромашками», 1990; «Натюрморт с луком», 1998; «Полдень», 2003; «Вечер», 2003; «Груши», 2003 и др.).

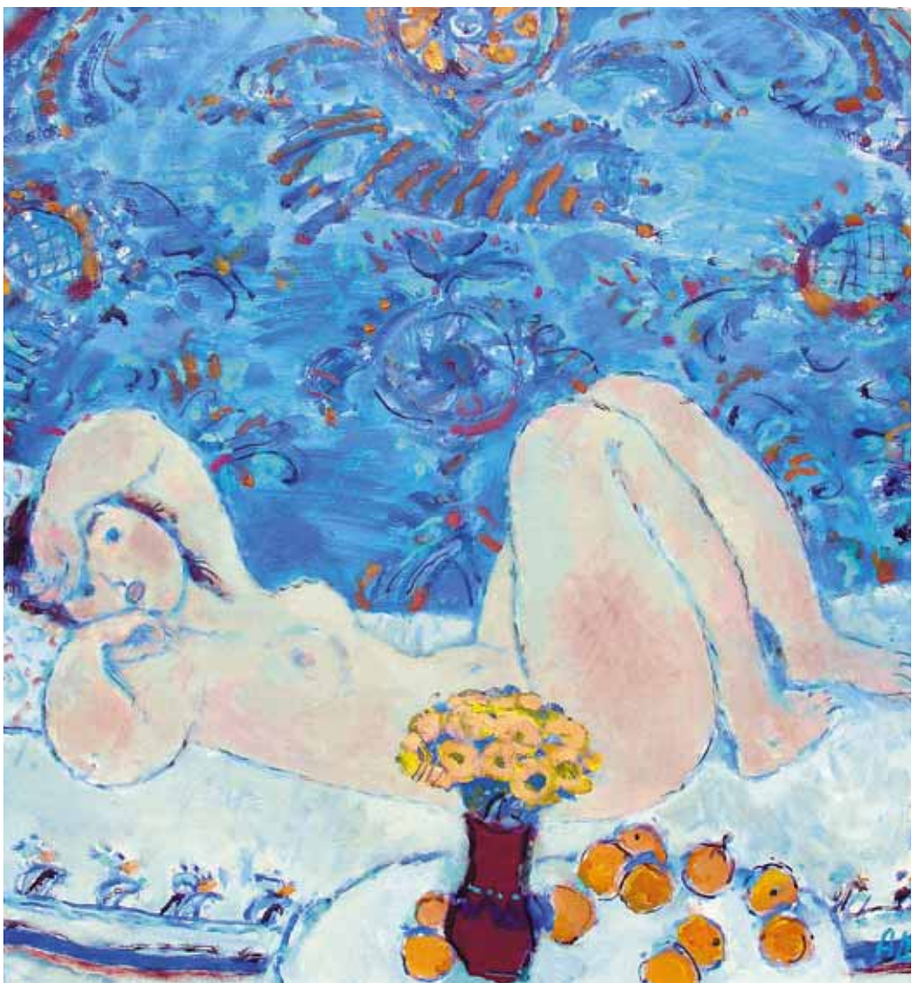
В этих работах явно выражено мифологическое начало, оно в особом иерархическом построении композиций: в центре – сосуды с вином, вокруг – овощи и фрукты, разложенные на нескольких ярусах. Но среди произведений Паршкова есть и вовсе фантасмагорические вещи, в которых любые логические связи оказываются несостоятельными перед лицом поэтического мифотворческого мышления художника. Например, удивительная работа «С вечером вместе» (2003). Вечер, сумерки, стог сена на берегу реки, за рекой – полоса леса. Но неожиданно, как будто в другом пространстве, а на картине – на уровне неба – возникает другое видение: огромная фигура лежащего пастуха и еще одно воображаемое пространство – множество пасущихся коров, тоже как бы парящих в воздухе вокруг стога на берегу. Художник старается соединить в одной картине несколько временных пластов и пространственных зон: дневную знойную пору, отдых пастуха в тени, пасущееся на солнце стадо и, наконец, опустевшее пастбище после возращения домой на закате. Так повседнев-

ная реальность и статичный пейзаж преображаются фантазией художника в сказочное зрелище, развивающееся во времени.

Снимать один за другим слои смыслов, заложенных в работах Алексея Паршкова, необычайно увлекательно. Эти содержательные пласты возникают благодаря художественным достоинствам картин Паршкова. Они написаны насыщенными, яркими цветами, переливаются десятками полутонов. В духе диалогичности своего искусства художник нередко прибегает к контрастным или дополнительным, взаимно усиливающим свою интенсивность, цветам. Цвет у художника кажется живым, текучим, он делает его композиции похожими на драгоценные фрески или витражи – благодаря их особой светоносности. Этой пульсацией цвета подчеркнуто плоскостным, условным решением композиции. Алексей Паршков транслирует зрителю не только свою общечеловеческую философию, но и свою огромную любовь к этому миру с его красотой и с его живущими своей потаенной жизнью вечными сюжетами и темами.

Самое замечательное, что вся полнота и глубина этого мира познаются художником не в долгих странствиях по миру. Богатство бытия – и физического, и умозрительного – умещается для Алексея Паршкова в его любимой станице Корсунской и ее окрестностях. Как сказано в одном из его афоризмов: «О, Корсунская моя, – хрупкая и незабвенная. Мир неисчерпаемый...»

Андрей Толстой



АЛЕКСЕЙ ПАРШКОВ

Будем здоровы
2004. *Холст, масло*

Музыканты
2003. *Холст, масло*

Катенька
2001. *Холст, масло*

Коврик с лошадкой
2003. *Холст, масло*

Туман
1998. *Холст, масло*

хроника художественной жизни москвы

диалоги Дали с Гойей

На выставке «Сны разума» в Российской Академии художеств оригинально сопоставляются гравюры Дали и Гойи. Рядом с 80 офортами Гойи из серии «Капричос» помещены 80 литографий – своеобразная интерпретация Дали композиций своего знаменитого предшественника, созданных в 1977 году (из собрания Кунстгалереен Боттингерхаус, Бамберг). Глубины и бездны, в которые ввергнуты разум и человечество, раскрывает Гойя в предельно лаконичных, остро выразительных офортах с ироничными, гневными авторскими подписями. Кошмарные, фантастические образы странно сочетаются с жизненной конкретностью содержания. Села, города, большие дороги, дворцы и тюрьмы, крестьяне, солдаты, жертвы инквизиции, пословицы и поговорки, черти, колдуны – впечатляющая картина Испании с ее роскошью, отсталостью предстает в офортах Гойи. Дали почти ничего не менял в композициях Гойи, но ввел цвет. Кое-где появились опознавательные знаки Дали: мягкие часы, изображения «Великого Мастурбатора». Трансформации Дали очень деликатны, не нарушают общего композиционного решения, иногда усиливают звучание образов, нагнетая напряжение, придавая сценкам эротический характер. Символичны превращения Дали: высокая шляпа – в руки, шпага – в половой орган, ствол дерева – в монстра. И подписи Дали другие – напоминание о неистовом XX веке?

смелые эксперименты

Если раньше существовали различия между ремеслом фотографов и творческими усилиями художников, дизайнеров, скульпторов, то в 1960–70-е годы минималисты, концептуалисты, Уорхол и Раушенберг, обратились к фотографии для воплощения своих идей. Выставка «Обещание фотографии. Из коллекции ДЦ Банка» в МДФ (54 автора, 270 фотографий) со множеством звездных имен погружает в непривычный, наполненный дерзкими экспериментами, провокационными образами мир современной фотографии, в котором знаменитости словно соревнуются друг с другом, являя все новые и новые способы новаторского препарирования реальности с помощью камеры. Синди Шерман в 80-х придумала несуществующую героиню Голливуда, используя в фотографиях полуавтобиографическую практику перформанса и документации, тонко воссоздавая атмосферу фильма. Роберт Мапплторп, которого некогда обвиняли в оскорблении чувства стыдливости после выставки в Галерее Коркоран, теперь представлен поразительными фотографиями цветов. Какой бы сложной или хрупкой ни была их структура, они никогда не выглядят увядшими, в них всегда подчеркивалось совершенство. Беттина Реймс жестко манипулирует своими натурщицами, заставляя их принимать немыслимые позы, помещает их в безвкусные помещения, шокируя зрителя.

картина и иллюзии

Приглашением войти в мир иллюзий является выставка «Иван Чуйков. Новые работы» в галерее «Риджина». В произведениях художника всегда притягивает романтическая иллюзия реальности. Но присущий ему принцип фрагментирования реализуется здесь специфическим образом. Демонстрируются картины, в центре которых помещены открытки (средневековый замок, вид нового дома со спутниковыми антеннами на фоне неба, закат на набережной Невы…). На абстрактных живописных фонах воспроизведены отдельные элементы открыток: спутниковые антенны, листья. И здесь художник использует оригинальный метод соединения реального и фиктивного. Однако любые отсылки, воспоминания кажутся обманчивыми, «не работают» из-за сочетания несоединимого: открыток, наложенных на чуждую живописную плоскость. И увлекает абсурдистская игра художника в фиктивное-реальное-фиктивное, приоткрывающее окно в преобразованный загадочный мир.

интерьер навсегда

Красивая и интригующая выставка «В интерьере» в галерее «Новый Эрмитаж» (около 120 живописных и графических работ 90 художников из частных собраний) позволяет «подсматривать» в запечатленных интерьерах за повседневной и праздничной жизнью персонажей за окнами домов, где они отдыхают, музицируют, размышляют. Интерьеры дворцов, особняков, купеческих, крестьянских домов… Можно «заглянуть» в избу, пивной бар, заводской цех, мясную лавку, кабинет, мастерские художников и скульпторов и проследить, как знаменитые художники и совсем неизвестные сотворяли в интерьерных работах особую драматургию пластических форм, связи предметов друг с другом и с пространством. Одухотворенная «Синяя комната» М. Шагала; обжигающая «Красная комната» Б. Анисфельда; свежий, волшебный ранний «Интерьер» К. Сомова; интригующие стихийной романтической напряженностью, взбудораженностью эмоционального тонуса работы К. Коровина; динамичная акварель с оригинальным сопоставлением пространственных плоскостей «На текстильной фабрике» А. Пахомова; очень живописная, азартная, с удивительным свечением изнутри картина «Пробуждение» М. Ларионова, предвосхищающая его «парикмахеров» и «солдат»; с фантасмагоричной и призрачной атмосферой, с переплетением прекрасного и безобразного роскошный «Бал» Н. Сапунова; ранние динамичные работы «петрово-водкинского» периода незаслуженно забытого художника Г. Эфроса… Одни работы строятся на ассоциациях, где почти ощущаешь присутствие персонажей в залитой светом комнате, другие поражают сплавом точной передачи чувств и найденных форм искусства. В целом впечатляющая атмосфера оживленного диалога с прошлым с помощью многообразной интерпретации интерьерной тематики.

Пикассо – великий трансформатор

Теме диалогов Пикассо с искусством прошлого посвящена яркая выставка «Пикассо. Отражения - метаморфозы» в Музее изящных искусств на Волхонке (из собрания ГМИИ и зарубежных музеев). Выдающийся разрушитель основ последние 20 лет занимался «переделыванием» шедевров мирового искусства. В Белом зале – трансформированные картины Делакруа, Мане, Веласкеса. Особенно впечатляет преображение самого загадочного холста в мире – «Менины» Веласкеса (Пикассо сделал 44 варианта). Вот две картины: прелестная «Инфанта Маргарита» и ее «двойник» Пикассо, столь убедительный в своем непостижимом и остроумном алогизме. А в основном варианте он по-новому прочитывает тему, сохраняя поразительную атмосферу полотна Веласкеса с прорывами в бесконечные пространства. В офортах к «Метаморфозам» Овидия Пикассо не только иллюстрировал сюжеты, он творил метаморфозы в самой манере рисования: тела фигур, их позы, движения плавно переходят одно в другое, образуя живой узор. В серии гравюр «Мастерская скульптора» Пикассо размышляет о творце, стремящемся проникнуть в тайну жизни. На выставке можно делать любопытные сравнения работ Пикассо с древнегреческими вазами и античной скульптурой (также представлены на выставке).

балет на снимках Петрусова

«Дон Кихот», «Спящая красавица»… Сцены из прославленных балетов Большого театра (1940–1960) на снимках советского фотографа Георгия Петрусова, такие реальные, оптимистичные, отлично срежиссированные, в которых балет обретает новое звучание.

Мастер светотеневых контрастов, он любил крупные планы, снимая знаменитых балерин (Уланову, Лепешинскую, Плисецкую), словно парящими в воздухе, застывшими навеки в каком-то фантастическом прыжке. На выставке «Большой балет» в МДФ демонстрируется лишь часть его фотографий, посвященных Большому театру. Это был гигантский труд – весь репертуар Большого театра в тысячах негативов. Особый интерес представляют фотографии забытых балетов – «Аистенок», «Красный мак», «Мирандолина».

рождество в галерее «Файн арт»

Веселая, оптимистичная инсталляция Ю. Третьяковой в виде елки из забавных сумок, искусно выполненных из разных материалов с использованием вышивки, аппликации, и полные детской непосредственности тряпичные самолеты, свисающие с потолка; загадочный артефакт Л. Беловой в виде связки керамических белых рогов; яркие расписные тарелки с изображениями культовых героев и персонажей мультсериалов и эффектная инсталляция М. Колдобской; веселые новогодние открытки О. и А. Флоренских; оригинальные лайтбоксы М. Алексеевой и тонкие, ностальгирующие черно-белые работы М. Казакова на основе его же фильма. Все вместе, это яркая, жизнерадостная выставка «Подарки к Рождеству» в галерее «Файн арт», и знакомит она с работами петербургских художников. Знаки, символы, бьющая через край красочность, остроумные ходы, неожиданные сочетания материалов – все рождает ощущение предвкушения праздника.

радикальное преобразование традиций

Краснодарский художник Владимир Колесников вдохновляется рисунками обнаженной натуры Леонардо да Винчи и мастеров итальянского Возрождения. Взяв за основу модуль «Витрувианского человека» Леонардо, он создал в монохромной, почти графической манере картины, в которых из обнаженных тел виртуозно и изобретательно, с использованием изощренных ракурсов сотворяет на свой манер вечные и знакомые символы: космос, пентаграмма, «фольксваген»... Вселенная образуется из четырех кругов со вписанными в них обнаженными телами. Особенно эффектно обыграны сложные ракурсы и вывернутые тела в картине «Свастика» (год назад ее даже сняли с выставки). Но символы не имеют сакрального значения для художника. В его интерпретации они доступны, понятны, очеловечены. Самая любопытная композиция – «Ангелы, показывающие волхвам звезду», в которой с помощью искусного манипулирования изображениями тел в различных ракурсах найдено острое композиционное решение: христианские символы вплавляются в исламский. Выставка «Символы» прошла в галерее «Айдан».

архитектурные диалоги

Эффектная, с использованием видео, различных форм презентации архитектурных сооружений выставка «Москва-Берлин. 1950–2000» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева позволяет проследить за преобразованиями в архитектуре двух городов и почувствовать общность и единство целей и задач архитекторов. Конгресс-холл, жилые дома в Чертанове, Берлинская филармония и СЭВ, символ новой архитектуры с динамичным раскрытием высотных крыльев, разнообразные диалоги с модернизмом в берлинских зданиях, московские постройки в стиле западноевропейского постмодернизма, московские дома с архитектурными «цитатами»... В увлекательных сопоставлениях построек двух столиц можно почувствовать степень радикальности осуществленных утопий, ведь интернациональность техники создает объективные основы для определенного единства архитектуры.

художники шутят

Чисто русский вариант «антикомикса», брутального, дерзкого, порой шокирующего манипулирования с точными попаданиями, мотивами комиксов демонстрируют семь участников выставки «BUBBLE. Комикс в современном искусстве» в галерее М. Гельмана. Интерпретации ироничные, пародирующие, забавные и двусмысленные, с колоритным «местным» привкусом: инсталляции, картины, объекты, панно. Смело вводит в картины коллажные элементы комиксов Г. Острецов. Стильный и пикантный новый жанр слайд-шоу – у Г. Литичевского. А В. Мизин и А. Шабуров в остроумных сериях панно, динамичных, с четкими ритмическими акцентами, сами предстают в виде супергероев-авангардистов, соответствующим образом экипированных, пропагандируя идеи Родченко и Малевича.

неумирающий натюрморт

На выставке «Про натюрморт» в галерее А-3 Ирина Юдина и Татьяна Маркова, каждая по-своему, демонстрируют свою любовь к «мертвым вещам» с бесконечным богатством их форм, цвета, объемов, фактурных свойств, бытовым назначением, связанных с ними воспоминаний. Загадочная серия «Вешалки» Марковой интригует пространственными напряжениями, тонкими намеками на присутствие человека. А в ее серии «Маски» ощущается нечто зловещее, композиции строятся на остром сопоставлении-разоблачении сокрытых личин и пульсирующего фона – среды, в которой разыгрываются драмы. Юдина в своих отлично скомпонованных, «вкусных» по цвету, тонких натюрмортах, в которых занимательность сюжета не имеет значения, продолжает традиции классического натюрморта. В них притягивает пластическая раскованность манеры, органичное «вживание» предметов в окружающую среду. Особенно пленительны натюрморты с цветами, трогающие своей незащищенностью, пронзительной прощальной красотой («Васильки»).

пряники к Рождеству

Создание праздничных пряников, красивых, ароматных, разнообразных – старинный промысел. Существовали даже деревянные пряничные доски с различными формами резьбы, выполненной с большим вкусом, которыми печатали рисунки, накладывая их на тесто. Вкусные фигурки из теста символизировали Рождество, Новый год, доставляли радость. Веселая, праздничная выставка «Рождественский праздник» в Фонде народных художественных промыслов напоминает о старинном обычае, возрождает забытую технику. Сказочный, сладкий, добрый мир – Деды Морозы, Снегурочки, олени, лошадки, избушки, елочные игрушки – предстает в виде ярких, забавных, плоских, рельефных и лепных пряников, сделанных И. Цибринской с учениками и С. Береговой. У каждого автора, использующего старинную технику, своя манера, своя цветовая гамма. Особенно хороши затейливые узоры на резных пряниках – птичках, «козулях» – из белого и розового сахара!

да здравствует свобода!

Выставка «Художники без границ» в Выставочном зале МОСХ (живопись, скульптура, графика) необычна соединением в одном пространстве художников разных направлений, с разными творческими судьбами: активно занимающихся общественной деятельностью в Союзе художников, Академии художеств, «отшельников», уединившихся в своих мастерских, и бывших нонконформистов. Объединяющее начало – свободный творческий поиск, яркая индивидуальность. Выставка доставляет удовольствие контрастным сопоставлением работ: терпкий, ироничный рассказ про Адама и Еву на холсте И. Лубенникова; монументальный триптих А. Красулина с острой и непривычной пространственной разверткой форм; тонкие, светоносные, с вибрацией цветовых масс иерусалимские холсты М. Иванова; остроумные объекты Э. Дробицкого; динамичные коллажные композиции И. Николаевского; интригующие живописные пародии Э. Гросицкого («Это не шляпа»)...

Январь 2005

память живет в ценнейших экспонатах

Настоящие железные вериги св. Ивана Блаженного, великолепный покров лицевого шитья на раку Св. Василия Блаженного, чудотворная икона Покрова Богоматери, напрестольные кресты-мощевики, изразцы из Покровского собора, церковные книги… На выставке «Святыни Покровского собора» в Покровском соборе (филиал ГИМа) представлены редкие предметы, предназначенные для богослужения, дорогие вклады, в том числе царей и цариц. Особенность выставки в том, что ценные экспонаты, сохраненные на протяжении пяти столетий, так или иначе связаны с Покровским собором. Духовное, религиозное, историческое, художественное, нравственно-этическое образуют поразительное единство.

жестокие эксперименты Броше

Губы, символ женской красоты, становятся главным элементом для трансформаций в весьма необычных работах Анны Броше на выставке «За зеркалом» в галерее Веры Погодиной. Ядовитой красной краской она изображает на стеклах, зеркалах губы, лица красоток из гламурных журналов. Густые потеки краски с их ресниц, губ (их так легко стереть, и образ исчезнет) напоминают об иллюзорности манящего, но искусственного мира ночных клубов. Написанные на стеклах губы, лица отбрасывают странные тени. А в изображениях красных губ на зеркалах Броше предлагает зрителям «примерить» на свое отражение в зеркале готовые формулы приторной красоты. Не следует искать в работах Броше магию, мистический смысл, разоблачительный пафос. Она явила в оригинальной форме результаты своих «подглядываний» за посетительницами ночных клубов, вдохновлялась рекламой и модой.

неповторимые портреты Уина

В черно-белых фотографиях серий «Мали», «Япония» знаменитого французского фотографа Жан-Батиста Уина нет ничего экзотического, эпатажного. Его интересуют люди с их болью, страданиями, прозрениями. Портреты чернокожих мальчиков, женщин, мужчин отличаются удивительной простотой, естественностью. В них открываешь наивность и свежесть, духовность и ранимость. И яркую индивидуальность. А в проникновенных взглядах персонажей – вневременная печаль и ностальгия. Необычны и натюрморты Уина – минималистские, аскетичные, очень «личностные»: странная, словно «израненная» ложка с мелкими углублениями, остроумный «Скальпель сумо», забавная «Козья нога». Выставка Уина, блистательного портретиста, талантливого ученика Ирвина Пена и Ричарда Аведона, была открыта в «Кафе дез артист».

войлок возрождается

«Страна Оленья», «Солярный знак», «Круговорот жизни»… башкирские войлочные ковры-кошмы притягивают теплотой, энергетикой добра, уюта, напоминая о юрте, древнейшем виде передвижного жилища кочевников, в которой пол устилали мягкими кошмами. На выставке войлока «Тамга» в Народной галерее представлены работы народных мастеров, их учеников из разных районов Башкортостана, в которых народные традиции, знание старинных орнаментов соединяются с художественным чутьем и новыми веяниями в искусстве. Это удачный пример возрождения давно утраченных традиций, народных технических приемов. Выставка экспериментальная (работа над проектом продолжалась два года), показаны работы не только в старинной технике, но и созданные с помощью более современных, комбинированных способов. Очень хороши узорчатые кошмы с их блеклой мягкостью тонов, размахом рисунка, его декоративной простотой. Завораживают войлоки с валяным узором, когда на белый полуготовый войлок накладываются узорные фигуры из влажного окрашенного войлока и соединяются способом валяния. Особенно выделяются работы Г. Мухамедьяровой и О. Литвиненко.

шахматы в искусстве

Совершенно непохожи на привычные шахматные фигуры вдохновенные керамические шахматные композиции Н. Костиной. На шахматной доске разыгрываются баталии, даже имитируется съемка фильма с фигурками-персонажами, разделенными на две группы. Культ шахмат существовал на Западе с древнейших времен. За увлекательной и умной игрой решались вопросы жизни и смерти, объяснялись в любви. Обожал играть в шахматы Иван Грозный. Выставка «Мир шахмат. История, тайны, очарование» в Фонде народных художественных промыслов посвящена овеянной легендами и загадками игре. В старинных резных шахматных фигурках можно угадать национальную принадлежность создателей. Вот редкие миниатюрные индийские шахматы из сандалового дерева с тончайшей резьбой, экзотические деревянные шахматы с острова Бали, странные японские шахматы, в которые играть сложно: одинаковые костяные пластинки с разными иероглифами. Шахматные композиции Костиной совсем иные – забавные, фантазийные, необычайно изобретательные: персидский шах противостоит Наполеону, причудливые «Гости из космоса», шахматные фигурки-матрешки, погремушки. Почти всегда это «истории». Художник вдохновляется разными историческими эпохами, литературными произведениями: «Дон Кихот», «Эпоха Петра», «Мы шли по Африке». Используя народные традиции, современные технологические приемы, своеобразные авторские находки, оригинально манипулируя с цветом, Костина создает новый любопытный жанр.

открытие замечательного художника

Выставка живописных и графических работ в галерее «Арт-Диваж», презентация книги – возвращение широкой публике незаслуженно забытого ленинградского художника Н.Ф. Лапшина (1891–1942), трагически погибшего в блокадном Ленинграде. Удивляет, что в Москве не было ни одной выставки

этого многогранно одаренного мастера, работавшего с авангардистами М. Ларионовым, Н. Гончаровой, М. Ле-Дантю, блестящего иллюстратора детских книг, одного из создателей ленинградской пейзажной школы, автора изумительных акварельных пейзажей. И в последние десятилетия в государственных музеях не было его персональных выставок. Немногим удавалось передать столько философской глубины в акварельных пейзажах при лаконизме средств. «Вид на Мойку», «Канал Грибоедова», «Утро»… Это всегда старинный Ленинград, всегда памятники архитектуры, изображеные с неожиданной точки зрения, в красивой серебристой гамме. Акварельная техника «по-мокрому» позволяла ему передавать атмосферу влажного воздуха. Кажется, что предметы растворяются в обволакивающем воздухе. Его акварели поражают удивительной легкостью, невесомостью. «Чем проще, тем лучше», – говорил художник. При лаконизме средств акварели поражают безупречной точностью, отказом от детализации. В новгородских акварелях художника хорошо передана широта волжских просторов, растворение в природе, ощущение спокойствия.

упоительные симфонии из стекла

«Большую глыбу стекла берем, как скульптор берет мрамор, и отсекаем все лишнее», – говорит известный петербургский мастер стекла А.А. Иванов. И рождаются чудные стеклянные симфонии. Представленные на выставке в Музее декоративно-прикладного искусства работы разных лет двух ве-

дущих петербургских художников стекла А.А. Иванова и Г.А. Ивановой, блестяще владеющих и возрождающих искусство гравировки на стекле, технику гутного стекла, спекания, поражают своеобразной интерпретацией сложных тем, специфическим выявлением природной красоты материала. В изысканных декоративных композициях («Осень», «Волки») А. Иванова, столь оригинальных по идеям, гармоничных по соотношению форм и рисунка, автор вдохновлялся образами природы. Г. Иванова добивается особой выразительности в своих фантазийных, пластически изобретательных работах благодаря особому композиционному построению, основанному на принципе винтового вращения («Красный ветер»). Оригинальны и эффектны ее дерзкие эксперименты с формой: «Коллекция бабочек», «Пламя воды», «Кимоно». Выставка показывает разные направления, в которых сегодня работают отечественные мастера стекла.

пути духовного восхождения

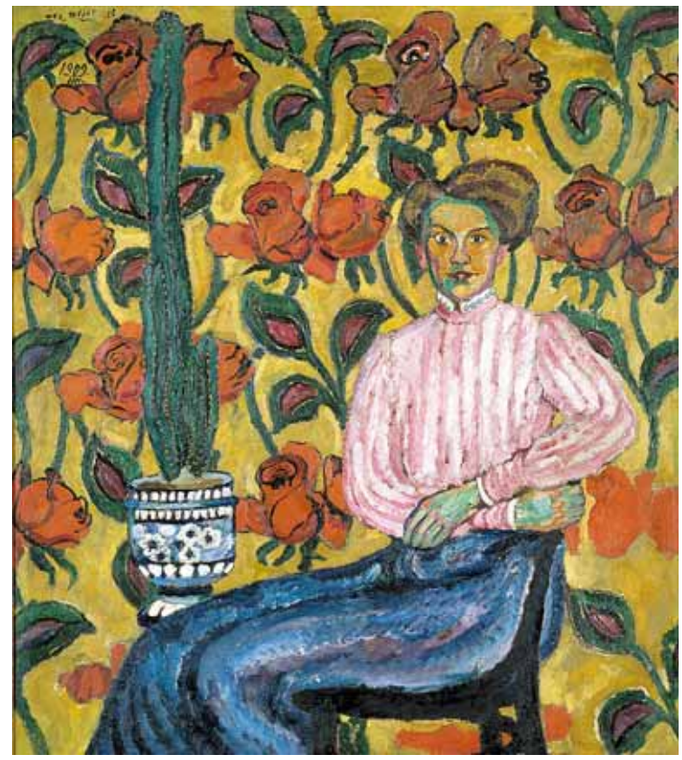
Выставка в ВФК «Дворянская усадьба», посвященная памяти Александра Харитонова, традиционно, двенадцатый раз открывается в день его смерти – 5 февраля. Выставка погружает в «наивысшую реальность» одного из самых светлых нонконформистов. Специфический харитоновский взгляд на мир ощущается в пейзажах и сюжетных композициях, поражающих удивительно личностным, углубленным, изобретательным переосмыслением традиций византийской и древнерусской иконы, древнерусской вышивки бисером и драгоценными камнями («Принцесса с голубыми глазами»). Особенность выставки в том, что в этот раз сделан акцент на школе Харитонова, романтика, философски осмысляющего христианство, создателя нового специфического жанра христианской религиозной духовной живописи. Каждый участник выставки вдохновлялся тем в искусстве Харитонова, что ему особенно близко, соответствует его творческому кредо, восприятию действительности (А. Чашкин, М. Тихановский, С. Земляков, Т. Соколова…). На выставке воссоздана камерная, интимная, доверительная атмосфера диалогов разных художников с произведениями Харитонова, имеющего свой неповторимый путь в искусстве.

«человек человеку – бревно»

(Ремизов)

Выставка «Бубновый валет» в Третьяковской галерее – настоящее пиршество для глаза, возможность насладиться роскошной, красивой живописью и почувствовать, что сила произведений «бубнововалетцев» – в гиперболическом размахе их образов, в ликующей жизнерадостности, особой интенсивности и чувственной конкретности цвета. В каждом холсте ощущается обнаженность процесса созидания живописной вещи и патетическая приподнятость красочного звучания. Вот великолепный «Потрет Якулова» Петра Кончаловского (1910), поражающий своей парадоксальной парадностью, марионеточной фантазией. В традиционную область господства психологической заостренности художник вносит натюрмортное начало, используя специфическую систему упрощений, свойственную лубку. Черты лица Якулова, фигура, руки, ноги, пиджак и жилет, диванные подушки, развешанное на стене оружие – все замкнуто в жесткий контур, уподоблено друг другу. Лицо его, как бы разрезанное, с широко изогнутым в улыбке ртом застывает, приобретает неживую вещественность. А висящие на стене сабли словно обретают выразительную мимику. Во всем острота и тонкая ироничность. Понятно, почему первую выставку «Бубновый валет» в 1910 году публика воспринимала как вызов. Раздражало все: и непривычная манера исполнения холстов и название выставки. Все вызывало протест: ни перспективы, ни анатомии, художники высмеивали, трансформировали все жанры. Модели на портретах напоминали предметы из натюрмортов.

На крупной выставке в Третьяковской галерее (более 120 произведений из музеев Москвы, 15 российских музеев, фондов и частных собраний) впервые в столь зрелищной форме, столь основательно предпринята попытка исследования истоков, своеобразия искусства художников «Бубнового валета». Выставка дает яркое представление о радикальных поисках, тенденциях внутри объединения благодаря наглядному сопоставлению произведений «бубнововалетцев» с полотнами французских художников, которыми они в той или иной степени вдохновлялись, – Гогена, Матисса, Ван Донгена, Фриеза. Жаль, что не показываются произведения Сезанна. Хотелось бы побольше сопоставлений, например, с лубками, вывесками, подносами… (Такие сопоставления хорошо сделаны на выставке у Марины Лошак в галерее Татинцяна.) Тематический экспозиционный принцип объединения произведений в залах по жанрам облегчал зрителям возможность делать сопоставления. Своеобразие живописи художников «Бубнового валета», их программные принципы острей воспринимаются, если рядом висят картины в одном жанре. Заслуга организаторов выставки в том, что выявлены разные стилевые пласты в «Бубновом валете», показано, как они «сливали» свое с чужим. По-новому зазвучали на выставке и произведения менее известных «бубнововалетцев»: А. Мильмана А. Моргунова, но почему-то не было работ Натана Альтмана.



Уместны и кубистические ню Л. Поповой и Н. Удальцовой, показанные на выставке «Бубнового валета» в 1914 году. Три холста «Карточной серии» О. Розановой напоминают о яростной полемике вокруг названия нового объединения.

Февраль 2005

BRITISH COUNCIL
Russia

Московский Музей
Современного Искусства

SAM TAYLOR WOOD

26.05 - 25.07.05
Московский Музей Современного Искусства
Ермолаевский пер. 17

OFFICIEL ИЗВЕСТИЯ афиша КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM Yndex ДИ

ДИ

№2 2005

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Журнал «Декоративное искусство СССР» выходит с декабря 1957 года

авторы номера

Раиса Аболина *– кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института РАХ*

Злата Адашевская *– учащаяся 7 класса Первой гимназии и 1 класса Художественной школы им. Бузовкина города Серпухова*

Михаил Алшибая *– доктор медицинских наук, профессор, зав. отделения Научного центра им. А.И. Бакуева. С 1986 года собирает коллекцию живописи второй половины XX века. С 2004 года состоит в секции искусствоведов МСХ*

Людмила Бредихина *– художественный критик, куратор проектов: «Зоофрения» (Совместно с Олегом Куликом), 1994–2000 гг.; «Те же и Скотинин», «XL» Галерея, Москва, 1995; «КУЛИК daily», «XL» Галерея, Москва, 1997; «Гендерные волнения» в ММСИ (ПерваяМосковская биеннале современного искусства)*

Юлия Лебедева *– искусствовед, куратор музея «Другое искусство» в РГГУ, аспирантка НИИ РАХ, арткритик, куратор проекта «Квартирные выставки» в РГГУ (Первой Московская биеннале современного искусства)*

Наталья Каменецкая *– художник, куратор, исследователь gender studies, куратор выставки «Эгалитарность» в РГГУ (Первая Московская биеннале современного искусства)*

Ольга Копенкина *– куратор выставки «Постдиаспора: вояжи и миссии» в ММСИ (Первая Московская биеннале современного искусства), живет в США.*

Татьяна Кочемасова *– искусствовед, помощник президента РАХ, аспирант НИИ РАХ*

Мария Новикова *– искусствовед, директор Музея новой академии изящных искусств, куратор Новой Академии Изящных Искусств*

Сергей Попов *– искусствовед, галереист*

Оксана Саркисян *– Окончила школу кураторов при центре современного искусства, независимый куратор и арткритик, куратор проекта «Квартирные выставки» в РГГУ (Первая Московская биеннале современного искусства)*

Евгения Сергеева *– ведущий научный сотрудник Московского музея современного искусства, член Российской Ассоциации искусствоведов*

Александр Соколов *– художник, арткритик, куратор выставки «Hope-stop!» в Зверевском центре современного искусства (Первая Московская биеннале современного искусства)*

Дмитрий Стерликов *– аспиран факультета Искусств МГУ*

Андрей Толстой *– доктор искусствоведения, профессор, заместитель главного редактора журнала «Пинакотека»*

На 1-ой странице обложки:

ТИМУР НОВИКОВ.
Из серии «Забытые идеалы счастливого детства». 2002. *Коллаж на бархате*

редакция

Главный редактор:
Ада Сафарова

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

Исполнительный редактор:
Ирина Сосновская
e-mail: decart@rinet.ru

PR-директор: Лариса Гречина

Координатор специальных проектов: Юрий Санберг

Координатор международных проектов: Александр Чесноков

Редакторы:
Лия Адашевская,
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

Арт-критики:
Никита Махов,
Виталий Пацюков,
Сергей Попов

Отдел художественной хроники:
Екатерина Никитина
e-mail: nikart@list.ru,
Виктория Хан-Магомедова,
Мария Гусева

Отдел распространения:
Ирина Конова

Компьютерный набор:
Нина Забрложник

Перевод на английский язык:
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы:
Лариса Доценко,
Наталья Жданова

Фотографы:
Сергий Шагулашвили,
Владимир Куприянов,
Михаил Виноградов,
Александр и Сергей Захарченко,
Игорь Пальмин

Дизайнер: Константин Чубанов
e-mail: disign@inbox.ru

Консультант от ММСИ:
Василий Церетели –
исполнительный директор ММСИ, член-корреспондент РАХ

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

– сотрудников ММСИ:
заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву,
зав. сектором выставок
Татьяну Зорину,
сотрудников сектора выставок
Елизавету Лукашову,
Алексея Новоселова,
Веру Ярных,
зав. методического отдела ММСИ
Светлану Маслакову,
сотрудников
методического отдела
Владимира Прохорова,
Ольгу Меркушеву,
Евгению Сергееву,
зав. отдела хранения
О.В. Серебровскую,
сотрудников отдела хранения
О.М. Свалову,
Е.А. Евстафьеву,
Елену Насонову;

– отдел информации РАХ:
начальника отдела
Галину Зайкину,
зам. начальника отдела
Галину Каргаполову,
главных специалистов отдела
Тамару Дмитрохину
и Надежду Панюшеву;

– начальника отдела по связям с общественностью РАХ:
Елену Ларионову,

– исполняющую обязанности директора музея НИМ РАХ:
Веронику Богдан,

– заместителя директора НИИ РАХ
Михаила Бусева,

– заместителя президента РАХ, начальника управления по выставочной деятельности
Любовь Евдокимову,

– руководителя пресс-службы З.К. Церетели *Ирину Тураеву.*

ДИ №2 2005

содержание

подписка:

Во всех почтовых отделениях связи России и стран СНГ по объединенному каталогу «Почта России», подписной индекс журнала (карточная система) – 70240; по каталогу «Роспечать» (адресная) – 82688.

основные места продажи журнала «ДИ»:

в Москве
Московский музей современного искусства: Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17;
Арт-Салон Галереи искусств Зураба Церетели: Пречистенка, 19;
Центральный дом художника: Книжный магазин Арт-Салона Галереи Искусств: Крымский вал, 10;
Всесоюзный музей декоративно-прикладного и народного искусства: Делегатская, 3;
Государственный центр современного искусства: Зоологическая, 13;
Центр современного искусства «М'АРС»: Пушкарев пер., 5;
Московский дом национальностей: Новая Басманная, 4;
ГВЗ «На Солянке»: Солянка, 1/2 стр. 2;
Галерея «Сэм Брук»: Ниж. Таганский тупик, 3;
Книжный клуб «ОГИ»: Потаповский пер., 8/12, стр. 2;
Магазин «Летний сад»: Б. Никитская, 46;
Книжная лавка архитектора: Рождественка, 11;
Киоски МГУ: 1-й Гумманитарный корпус

в Санкт-Петербурге
Академия художеств: Университетская наб., 17;
Галерея «Борей-Арт»: Литейный пр., 58

оптовая продажа:
«АПАЧИ» (095) 234-30-40;
ЗАО «Наша пресса» (095) 781-11-30;
«Эльстрат» (095) 160-58-56;
«Интерпочта» (095) 921-33-10

По вопросам размещения рекламы обращаться по тел.: 230-02-16

Журнал зарегистрирован в Государственном комитете Российской Федерации по печати 15 апреля 2003 года.
ПИ №77-15052

учредитель и издатель:
УК «Московский музей современного искусства»

Журнал входит в презентационные фонды: мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской Академии художеств З.К. Церетели

почтовый адрес редакции:
117049, Москва, Крымский вал, д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ
Тел.: 230-02-16
e-mail: maildi@mail.ru

Подписано в печать 30.05.05
Отпечатано в типографии ООО «Корона Королевская»
Тираж 10000

российская академия художеств

1 Вручение премии Центрального федерального округа РФ
2 Академия, творческий союз и государство – новые формы сотрудничества. **Интервью с Эдуардом Дробицким**
4 **Раиса Аболина.** Памятник Сурикову Михаила Переяславца
6 **Татьяна Кочемасова.** Зураб Церетели Московскому Университету
10 Франциско Гойя/Сальвадор Дали «Сны разума»
12 **Евгения Сергеева.** Книжная графика Дали в собрании Рихарда Майера (Бамберг, Германия)
14 **Михаил Алшибая.** Наталия Пархоменко – новое имя на карте отечественного искусства
17 **Екатерина Никитина.** «Триалог» Александр Ситников, Ольга Булгакова, Наталья Ситникова
22 **Мария Новикова.** Тимур Новиков – гуру неоакадемизма

московская биеннале современного искусства

26 Первая Московская биеннале современого искусства
28 **Зураб Церетели и Михаил Швыдкой о Московской биеннале**
29 Медали Академии художеств
29 Предыстория Московской биеннале
31 **Лия Адашевская.** «Диалектика надежды»
41 Оптимальный формат. **Интервью с Ярославой Бубновой**
43 **Лия Адашевская.** Один день из жизни биеннале
59 **Виктория Хан-Магомедова.** Специальные проекты Московской биеннале
60 **Лия Адашевская.** Специальные гости Московской биеннале
65 **Виктория Хан-Магомедова.** Альтернативные поиски
66 Этаблированное искусство. **Интервью с Дмитрием Приговым**
71 «Круг вменяемых людей». **Интервью с Андреем Ерофеевым**
78 **Людмила Бредихина.** Ребро Евы, плечо Адама и другое
83 **Ольга Копенкина.** Постдиаспора: вояжи и миссии
86 3rd MJ Discussion
87 **Злата Адашевская.** Снегурочки не замерзают
90 «Актуальные высказывания» ГЦСИ. **Интервью с Виталием Пацуковым**
91 **Сергей Попов.** «Свое иное» Михаила Рогинского
94 **Юлия Лебедева, Оксана Саркисян.** Искусство в приватном пространстве
98 **Наталия Каменецкая.** «Эгалитарность»
100 **Екатерина Никитина.** «Информбюро» – архив современного искусства
101 Фабрика молодых кадров
104 **Виктория Хан-Магомедова.** Параллельная программа Московской биеннале
106 **Екатерина Никитина.** Виртуальные игры в «М'АРСе»
108 **Дмитрий Стерликов.** Вернисажи на «АртСтрелке»
110 **Александр Соколов.** Hope-stop!
112 Призентация книг. **Ревизия цен от «Art Russie Ltd. Лондон». Светлана Лайне.** Безумие художника
113 Ситуация «халявного» фуршета или Я хочу чтоб оно меня трогало. **Интервью с Артемием Троицким**

события

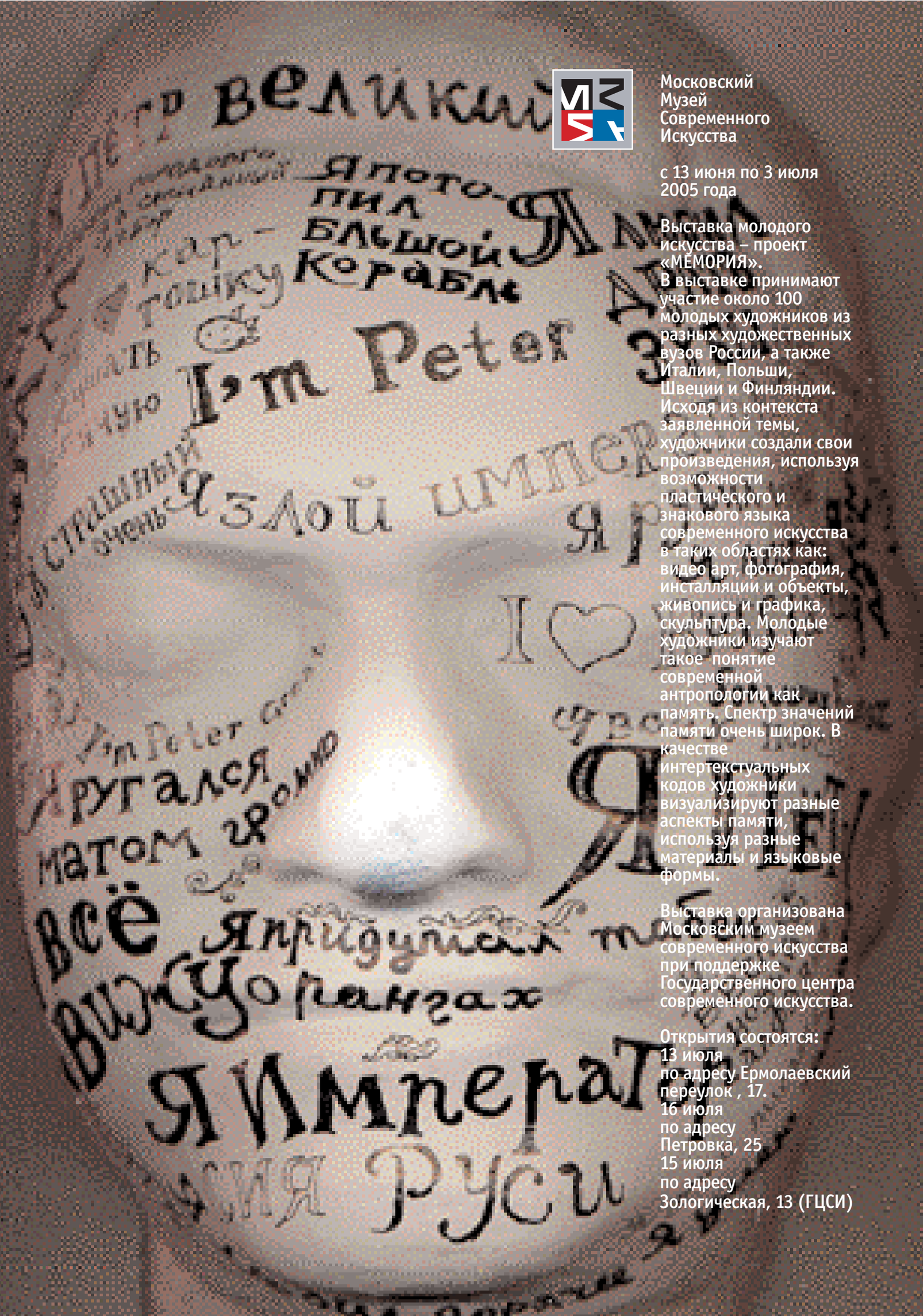
115 Две выставки – одна тенденция. **Беседа Ады Сафаровой, Людмилы Казаковой и Валентины Елковой**

портреты

120 **Андрей Толстой.** «Мир неисчерпаемый...»

хроника

122 **Виктория Хан-Магомедова.** Хроника художественной жизни Москвы. Январь-февраль



Московский
Музей
Современного
Искусства

с 13 июня по 3 июля
2005 года

Выставка молодого искусства – проект «МЕМОРИЯ».
В выставке принимают участие около 100 молодых художников из разных художественных вузов России, а также Италии, Польши, Швеции и Финляндии.
Исходя из контекста заявленной темы, художники создали свои произведения, используя возможности пластического и знакового языка современного искусства в таких областях как: видео арт, фотография, инсталляции и объекты, живопись и графика, скульптура. Молодые художники изучают такое понятие современной антропологии как память. Спектр значений памяти очень широк. В качестве интертекстуальных кодов художники визуализируют разные аспекты памяти, используя разные материалы и языковые формы.

Выставка организована Московским музеем современного искусства при поддержке Государственного центра современного искусства.

Открытия состоятся:
13 июля
по адресу Ермолаевский переулок , 17.
16 июля
по адресу
Петровка, 25
15 июля
по адресу
Зологическая, 13 (ГЦСИ)

московский музей современного искусства

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
70240 ПОЧТА РОССИИ
82688 РОСПЕЧАТЬ

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, ежедневно с 12:00 до 22:00, выходной день – вторник, тел.: 200 2890