ДИ

диалог искусств

тема:
открытое искусство

ночь музеев
в городе

арте повера
в мамм/мдф

ирина нахова
в ммси

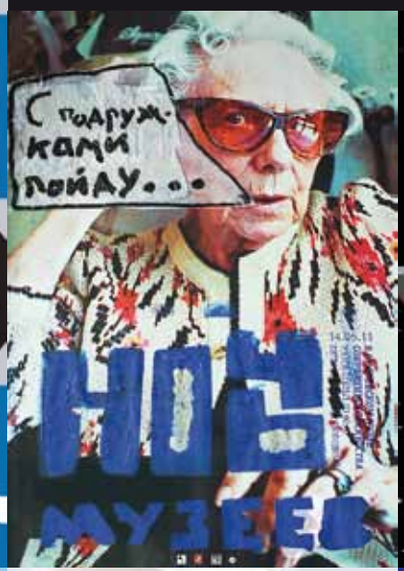
ILLUMInations
в венеции

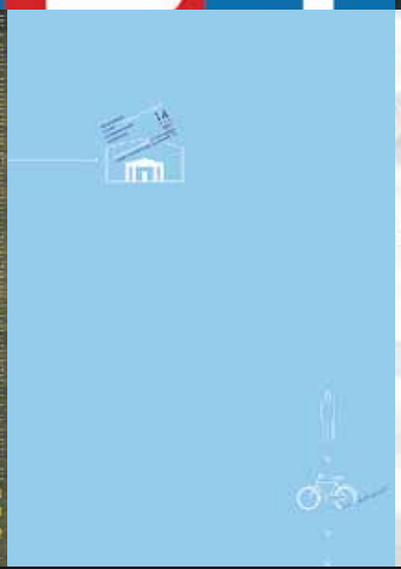
www.mmoma.ru

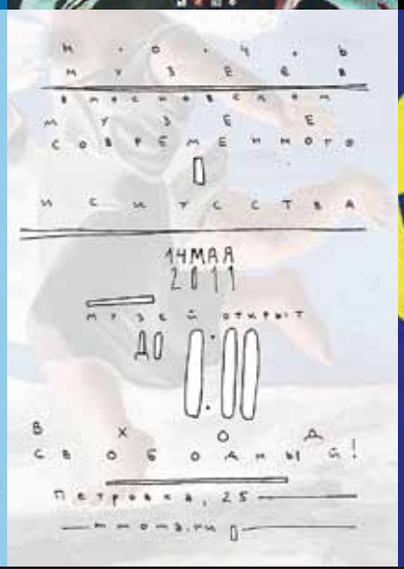
ISSN 1812-304X
9 771812 304006

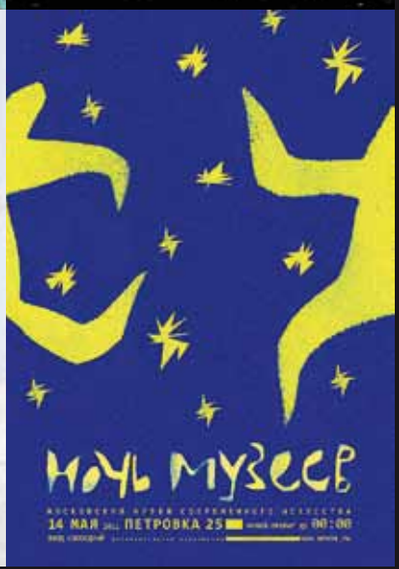
НОЧЬМ

В ММСИ на Петровке, 25, в рамках программы «Ночь музеев» состоялся показ студенческих плакатов ВАШГД, двух мастерских – Бориса Трофимова, 2-й курс (Оля Фролова, Алина Рубан, Артемий Лебедев, Наташа Матвеева, Мария Мкртчян, Света Цепкало, Соня Овчинникова, Соня Ступенкова, Маша Игнатьева) и Юрия Гулитова – Аркадия Троянкера, 1-й курс (Валерия Гришина, Эльвира Боязитова, Анатолий Гращенко, Александр Петровский, Эдуард Зимовцев, Алина Сибирякова, Света Савинова, Инга Вецкус, Антон Тотибадзе, Александр Кулиев).









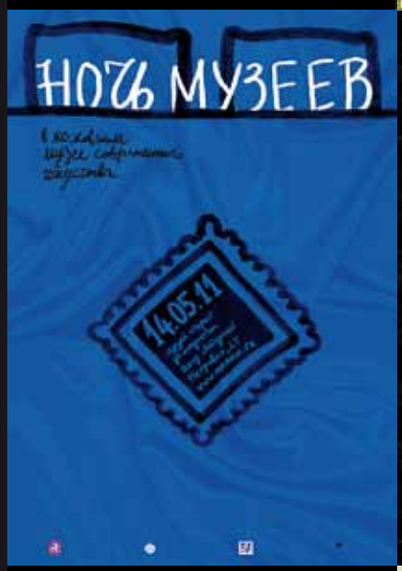
УЗЕЕВ

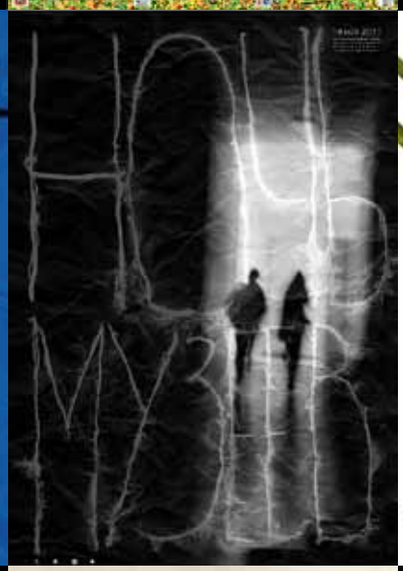
14.05.
2011
НОЧЬ
МУЗЕЕВ

ночь музеев

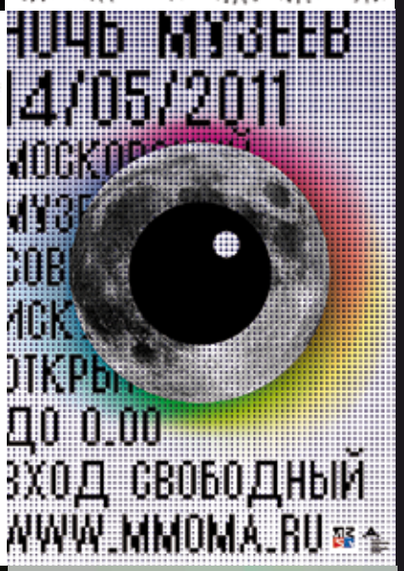
Ночь
музеев

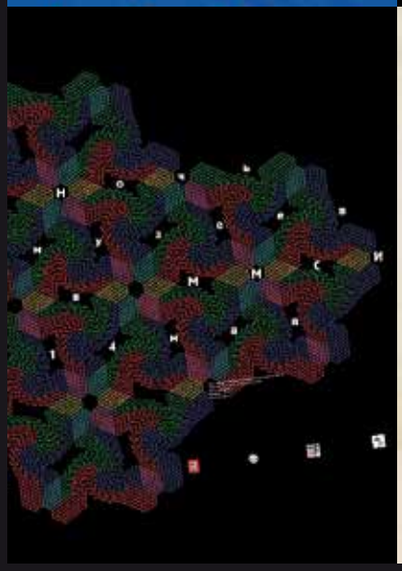
14
ночь
музеев


НОЧЬ МУЗЕЕВ
14.05.11



Ночь
музеев
В МОСКОВСКОМ
14 МАЯ ДО 00.00
ВХОД СВОБОДНЫЙ


НОЧЬ МУЗЕЕВ
14/05/2011
ДО 0.00
ВХОД СВОБОДНЫЙ
WWW.MMOMA.RU



НОЧЬ
УЛИЦА
МУЗЕЙ
БЕСПЛАТНО

Ночь
в музее
современного
искусства
14 мая

ДИ ММСА

04.2011
Журнал Московского музея современного искусства
The Moscow Museum of Modern Art's magazine

Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры города Москвы

Главный редактор
Ада Сафарова

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

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

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

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

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

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

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

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

Стажер
Александр Волков

Перевод на английский язык
Андрей Житнян

Корректор-редактор
Лариса Доценко

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Оксана Климанова

Координатор международных проектов
Дарья Болховитина

Адрес редакции
117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс: +7 (499) 230 0216
e-mail: di@mmoma.ru
maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Editor-in-chief
Ada Safarova

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

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

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

Secretary
Tatiana Piliya

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

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

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

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

Trainee editors
Aleksander Volkov

English Translation
Andrey Zitnan

Proofreading editor
Larisa Dotsenko

Photographers
Sergii Shagulashvili
Vladimir Kupriyanov
Sergey Zakharchenko
Oksana Klimanova

International Project Coordinator
Darja Bolhovitina

Editorial Office
117049 Moscow, Krymskiy Val
8, build.2, office 352-DI
Tel./fax: +7 (499) 230 0216
e-mail: di@mmoma.ru
maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Консультанты журнала:

Василий Церетели —
действительный член РАХ, исполнительный директор ММСИ

Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения, действительный член и вице-президент РАХ

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

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

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

Our consultants:

Vasily Tsereteli —
Full Member of RAKH, Executive Director of MMOMA

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

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

Andrey Tolstoy —
Art History Doctor of Letters, Corresponding member of RAKH, Chief Research Fellow at MMOMA

Aleksander Migunov –
Philosophy Doctor of Letters, Professor Chairman, Department of Aesthetics at Faculty of Arts, Moscow State University

Некоммерческий культурно-просветительский фонд Московского музея современного искусства

Некоммерческий культурно-просветительский фонд Московского музея современного искусства был учрежден в 2010 году. Основной целью Фонда является привлечение средств для поддержки и развития Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Московский музей современного искусства». Среди приоритетных задач фонда — благотворительная деятельность и воспитание у москвичей и гостей столицы чувства уважения к нашему историческому и культурному наследию. Современный музей — сложная многопрофильная институция. Фонд призван помочь ему в пополнении коллекции, реставрации работ, реконструкции музейных зданий, научно-методической работе, проведении выставок, детских образовательных программ, в издательской и полиграфической деятельности и других социально значимых направлениях. Фонд участвует в разработке и реализации международных научных и инвестиционных программ.
Московский музей современного искусства приглашает всех ценителей искусства принять участие в работе фонда.

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву
заместителя директора
по финансовым
и экономическим вопросам
Манану Попову
зав. фондами
Елену Насонову
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
зав. отделом выставок
Алексея Новоселова
отдел выставок
Юрия Копылова,
методический отдел
Веру Ярных
зав. отделом по связям
с общественностью и прессой
Екатерину Первенцеву
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
юрисконсульта музея
Александра Лагутина
коменданта
Инну Колосову
отдел информации РАХ
Галину Каргополову,
Тамару Дмитрохину,
Надежду Панюшеву
начальника отдела по связям
с общественностью РАХ
Елену Ларионову
заместителя директора НИИ РАХ
Михаила Бусева
заместителя президента РАХ,
начальника управления по
выставочной деятельности
Любовь Евдокимову
помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову
советника президента РАХ
Светлану Володину
начальника отдела РАХ
по работе с регионами
Маргариту Хабарову
заместителя директора НИМ РАХ
Веронику Богдан

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

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства»

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 30.07.11
Отпечатано в типографии ООО «Петровский парк»

Пьер Паоло Кальцолари

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1970–1971. © Castello di Rivoli — Museo d'Arte Contemporanea, Torino
Фото ДИ: Константин Чубанов

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ | ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ | МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

невозможное сообщество

Константин Аджер | Konstantin Adjer | Валерий Айзенберг | Valeriy Ayzenberg | Павел Альтхамер Pawel Althamer | Йоханна Биллинг | Johanna Billing Соня Бойс | Sonia Boyce | Вааст Колсон | Vaast Colson Дидье Курбо | Didier Courbot | Оноре д'О | Honore d'O Джереми Деллер | Jeremy Deller | Альберто Гарутти Alberto Garutti | Джозеф Григли | Joseph Grigely Йенс Хаанинг | Jens Haaning | Жанн ван Хесвейк Jeanne van Heesweijk | Марсель ван дер Мейс | Marcel van der Meijs | Илья Будрайтскис | Ilya Budraitskis IRWIN | ИРВИН | Сучан Киношита | Suchan Kinoshita Иржи Кованда | Jiri Kovanda | Юрий Лейдерман | Yuri Leiderman | Андрей Сильвестров | Andrei Silvestrov Антон Литвин | Anton Litvin | Лиза Морозова | Liza Morozova | Роман Ондак | Roman Ondak | Адриан Пачи | Adrian Paci | Чезаре Пьетроюсти | Cesare Pietroiusti | Программа ESCAPE | ESCAPE Program Р.Э.П. | R.E.P. | Шимабуку | Shimabuku | SOSka TanzLaboratorium | Моник Тубош | Moniek Toebosch Яан Тоомик | Jaan Toomik | Лука Витоне | Luca Vitone Евгений Фикс | Yevgeniy Fiks | Вадим Фишкин | Vadim Fishkin

Виктор Мизиано | Viktor Misiano

impossible community

8. IX. 11 **– 6. XI.** 11

www.ic.mmoma.ru

Государственный музей современного искусства Российской академии художеств,
Гоголевский бульвар, 10, м. Кропоткинская, тел: +7 495 2313660

Организаторы:
Информационные партнеры:
ExpertPhotoLab
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ДИ
ARTGUIDE АРТГИД
Официальный отель:
ПЕКИН
Генеральный партнер:
НОВАТЭК

СОДЕРЖАНИЕ

ГОРОД

6 Город

8 Культурная политика.
Интервью с Людмилой Швецовой

10 Не спать!

14 Идея города.
Интервью с Григорием Ревзиным

18 Художники арте повера в Москве.
Виктория Хан-Магомедова

22 Разбудить «спальные» районы!
Интервью с Мариной Звягинцевой

28 Чеховфест. Театр в режиме эксперимента.
Лия Адашевская

36 Московский международный кинофестиваль. Четыре из «8 ½ фильмов».
Лия Адашевская

МУЗЕЙ

42 Эдьютеймент в музее.
Катерина Зайцева

48 Космос Юрия Злотникова.
Евгения Кикодзе

52 Искусство чувственных понятий.
Елена Петровская

58 «Это белое, это черное».
Галина Ельшевская

62 Медитативные пейзажи Кенна.
Екатерина Зензинова

66 Метафото Самарина.
Людмила Машанская

68 Привет Гагарину: популярность непоправима.
Валентина Бауман

70 Каким он видит этот мир.
Юлия Логинова

72 Библейский цикл в звенигородском музее
Елена Романова

ТЕМА

74 Актуальные тенденции в российском курировании.
Константин Бохоров

78 Искусство расшатывания сознания.
Екатерина Первенцева

80 «Без вас я — ничто»: современное искусство и зритель.
Виктория Хан-Магомедова

82 Искусство на работе.
Александр Волков

ОБЗОРЫ

86 Да будет свет!
Ирина Сосновская

92 Почему Тинторетто?
Лия Адашевская

94 «Краевая ориентация» в искусстве.
Беседа Роберта Сторра и Андрея Монастырского

98 Национальные павильоны как основной проект биеннале.
Алексей Новоселов

102 Проект о времени, памяти и истории.
Екатерина Первенцева

104 Art 42 Basel.
Наталья Капырина

ИМЕНА

108 Пространство и время. Опыт преодоления.
Юлия Кульпина

112 Пространство как реди-мейд.
Александр Евангели

114 Первое мая будет и в следующем году…
Интервью с Артемом Лоскутовым

ПОРТФОЛИО

118 Времени приметы.
Ирина Сосновская

ХРОНИКА

122 Город людей и идей глазами художника.
Юрий Подпоренко

127 Путем шрифта

128 Коротко и ясно.
Глеб Ершов

130 Ревизия остатков.
Дмитрий Озерков

132 Вопрос жизни и смерти. Михаил Погарский

133 Московский орнамент Дианы Воуба.
Арсений Штейнер

134 Откровения Василя Ханнанова.
Виктория Хан-Магомедова

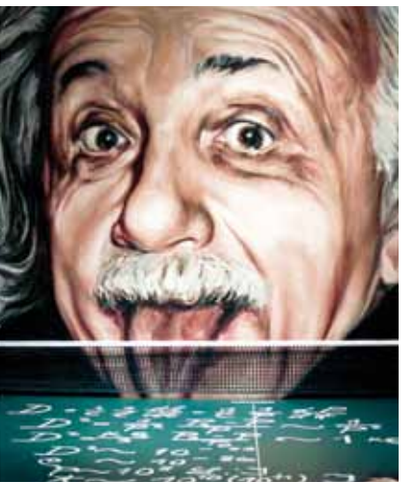
136 «Гилея» рекомендует

138 Московский арт-дневник.
Наталья Капырина

140 От искусства к фильмам и назад. Джулиан Шнабель в галерее искусств Онтарио.
Эдвард Рубин

142 «Арт-Дубай».
Анна Гершберг

143 Парижский арт-дневник.
Наталья Капырина



АВТОРЫ НОМЕРА

Бауман Валентина — искусствовед, куратор

Бохоров Константин — кандидат культурологии, исследователь художественного перформанса и новых медиа, куратор центра современной культуры «МедиаАртЛаб»

Волков Александр — культуролог, редактор журнала «ACADEMIA»

Гершберг Анна — искусствовед, сотрудник «Айдан галереи»

Евангели Александр — художественный критик, журналист

Ельшевская Галина — искусствовед, редактор издательства НЛО (серии «Очерки визуальности»)

Ершов Глеб — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства, куратор галереи «Navicula Artis»

Зайцева Катерина — искусствовед, куратор, научный сотрудник ММСИ

Зензинова Екатерина — искусствовед, научный сотрудник ММСИ

Капырина Наталья — студентка Страсбургского университета, факультетов истории искусств и политических наук, стажер журнала ДИ

Кикодзе Евгения — искусствовед, куратор, арт-директор галереи М. Гельмана в Москве

Логинова Юлия — искусствовед

Машанская Людмила — искусствовед, культуролог, старший научный сотрудник отдела фондов ММСИ

Новоселов Алексей — искусствовед, заведующий выставочным отделом ММСИ

Озерков Дмитрий — искусствовед, куратор, руководитель программы «Эрмитаж 20/21»

Первенцева Екатерина — лингвист, кандидат филологических наук, завотделом ММСИ по связям с общественностью и СМИ

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Погарский Михаил — художник, писатель, кандидат наук, главный редактор и издатель альманахов «Нерегулярный парк» и «Треугольное колесо »

Подпоренко Юрий — искусствовед, культуролог, публицист, пресс-секретарь Международной конфедерации союзов художников, главный редактор издательства «Галарт».

Романова Елена — искусствовед, член-корреспондент РАХ

Рубин Эдвард — художественный критик (США)

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова
стр. 28–35

33 Московский международный кинофестиваль
стр. 36–41

стр. 86–102

стр. 2, 42–73, 102

стр. 72-73

Ц Д Х
стр. 14-17, 122–125

MAMM Multimedia Art Museum, Moscow
www.mdf.ru
стр. 18-21

Гилея
стр. 136

Anna Nova Art Gallery
стр. 130

INUTERO ПАНОПТИКУМ
стр. 133

M&J GUELMAN GALLERY
стр. 138

АЙДАН ГАЛЕРЕЯ
стр. 138, 142

стр. 139

STELLA ART FOUNDATION
стр. 139

«ГОРОД»

Раздел освещает значимые события культурной жизни столицы в области театра, кино, архитектуры, градостроительства, образования в их взаимодействии, в коммуникативном измерении.

Ведь в коммуникации проявляется особенность городской среды, характерность происходящих в ней процессов, в том числе и культурных. Плотность и интенсивность коммуникативного насыщения постоянно нарастает — и это, возможно, главный закон развития современного города, а стало быть, и культуры, отдельных ее проявлений. Сегодня все чаще мы сталкиваемся с размыванием целостных языковых систем, произведения, номинально оставаясь в рамках конкретного вида искусства, являются результатом взаимодействия всевозможных художественных и социальных практик. Совершенно очевидно, что в современной культуре нарастает эта тенденция взаимовлияния и синтеза различных видов искусства, искусства и жизни, искусства и технологий, связи между процессами художественными и нехудожественными усиливаются.

Изобразительное искусство свободно оперирует достижениями многих областей человеческой деятельности, а арсенал изобразительного искусства используется в других художественных и нехудожественных стратегиях. Музыканты, поэты, хореографы, художники, режиссеры (а порой и политики) создают авторские сообщества для работы над совместными проектами. Нередки и случаи, когда один автор пробует себя на нескольких поприщах, выступая как своего рода человек-оркестр: перформансист и актер, куратор и режиссер, галерист и общественный деятель. Специфика универсальная и специфика индивидуальная — не последний вопрос для тех, кто нарушает видовые и статусные границы. Все эти приметы времени подталкивают к осознанию глубинного родства феноменов культуры как целостной системы, и города как ее матричной основы.

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

В Москве планируется ввести в строй новые объекты культуры:

- **Московская академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки**
- **Театр под руководством О. Табакова**
- **Московское театрально-концертное музыкальное объединение под руководством А. Градского**
- **Картинная галерея И. Глазунова «Московская усадьба»**
- **Театр «Русская песня» под руководством Н. Бабкиной**
- **Театр «Геликон-опера» под руководством Д. Бертмана**

На вопросы ДИ отвечает заместитель мэра Москвы по социальной политике Людмила Швецова.

ДИ. Людмила Ивановна, как вы думаете, с государственной точки зрения искусство сегодня эффективно влияет на морально-нравственное состояние общества? И что можно сделать, чтобы это влияние стало еще более весомым?

ЛЮДМИЛА ШВЕЦОВА. Искусство, безусловно, облагораживает общественные нравы, содействует формированию у молодежи нравственно-этического отношения к миру, более глубокому постижению себя и своего места в жизни. Эффективно ли влияет? Для выполнения этой высокой миссии у организаций деятелей искусства в Москве есть широкие возможности, которые представляют муниципальные и негосударственные учреждения культуры: сто двадцать девять театров, триста пятьдесят три музея. Они организуют различные акции, мастер-классы, студии, которые привлекают к искусству все больше людей из разных слоев горожан. Однако жизнь ставит перед деятелями искусства новые задачи — реальная практика и творческие амбиции диктуют необходимость расширения своей аудитории. В этом заинтересованы и общество, и государство. Государство способствует этому процессу, создает для него необходимые организационные формы — центры взаимодействия, экспериментально-методические площадки, проводит целенаправленные акции. Так, город поддержал акцию «Ночь в музее», открыв для бесплатного доступа городские музеи и галереи. Для удобства ночного передвижения были организованы специальные автобусные экскурсионные маршруты. Во время «Ночи музеев» прошли театрализованные представления, мастер-классы, концерты. Программа культурного развития Москвы предполагает большое разнообразие форм и увеличение материальной поддержки сферы культуры, но и деятелям культуры следует еще более активно проявлять инициативу и находить новые темы, волнующие общество, искать новые формы для выражения идей нашего времени. Конечно, у искусства есть и свои профессиональные цели, но в конечном счете любой художник стремится к общественной востребованности. И это дорога навстречу друг другу. Задача государственных организаций — содействовать такому движению. И для его совершенствования всем заинтересованным сторонам предстоит еще многое сделать.

ДИ. При значительном количестве музеев в Москве столица России отстает по их числу и посещаемости от многих мировых городов.

ЛЮДМИЛА ШВЕЦОВА. В московском правительстве разработана специальная программа по развитию музейной сферы города. По оценкам специалистов, городу необходимо еще сто музеев. Однако есть резервы и у уже существующих институций, по активизации выставочной деятельности, проведению межмузейных акций, организации конференций, форумов, привлечению к организованном посещениям образовательных учреждений. И все же есть проблема недостаточности выставочных пространств, особенно площадей для хранений собраний. Восемьдесят процентов фондовых помещений не соответствует требованиям. Нужно построить еще тридцать тысяч квадратных метров депозитариев. Задача — расширять в обществе потребность в приобщении к культуре. Чтобы привить молодежи интерес к музеям, необходимы инновационные методы при создании экспозиций и в работе со зрителем, экскурсионные и лекционные программы с применением интерактивных технологий, а также передовые научные методики, связанные с профилем музея. Недостаточное оснащение московских музеев современным техническим оборудованием не всегда позволяет реализовать задачи, стоящие перед музеями. Московское правительство в специальном разделе своей культурной программы рассматривает возможности их решения.

ДИ. Людмила Ивановна, вы член правления Международного женского форума, одна из создателей фонда «Женская инициатива», завкафедрой гендерных исследований РГГУ. Что вы думаете о гендерной тематике в искусстве? В Москве состоялось несколько выставок на эту тему. В чем вы видите сегодня наиболее актуальные аспекты этой темы для общества и для искусства?

ЛЮДМИЛА ШВЕЦОВА. Гендерные проблемы всегда были значимы и в обществе и в искусстве. Другое дело, что они проявля-

ФОТО ДИ: ВЛАДИМИР КУПРИЯНОВ

лись по-разному в разные эпохи и в разных культурах. Главное предназначение женщины — материнство. Лучшее выражение этой темы в живописи — «Мадонны с младенцем» Рафаэля. С развитием экономического и социального уровня общества, накоплением материала в психологии, социологии, философии гендерная тема будет все больше интересовать общество, а вместе с тем и деятелей искусства. Но она требует от художников широкой эрудиции и видения перспектив проблемы. Мне кажется, женской тематике большое внимание уделяет театр. И, наверное, не потому, что в некоторых театральных труппах преобладают женщины. Женская судьба, роль, положение и место женщины в обществе, сохранение семейных традиций, которые, увы, под напором времени порой становятся беззащитными, — все это проблемы, которые должно услышать чуткое ухо художника. Я с удовольствием посмотрела спектакль «Рубеж» в театре имени В. Маяковского, в котором простые женщины в тяжелом 1941 году строят под Москвой оборонительную линию. Строят трагично, с надрывом — и физическим, и душевным, понимая, что этот рубеж — их передовая линия, за которой будет стоять Победа.

В рамках «Золотой маски-2011» на сцене театра «Современник» Коляда-театр из Екатеринбурга показал спектакль «Фронтовичка» — о женщине, прошедшей войну и не сумевшей обрести счастье в мирной жизни. Балет «Шесть танцев. Маленькая смерть» Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко о взаимоотношении полов получил «Золотую маску» в этом году.

Мне удалось посмотреть ряд художественных выставок на эту тему, у нас в стране и за рубежом есть немало интересных работ. Но скажу откровенно, я не сторонница рассматривать произведения искусства, людей искусства с точки зрения половой принадлежности. Это не мой принцип оценки искусства.

ДИ. Москва первая в стране создала музей современного искусства. Музей благодаря поддержке московского правительства и энергии его директора Зураба Константиновича Церетели развивается очень активно и за последние годы стал ведущей институцией в современном искусстве. Это позволяет привлекать все больше посетителей, помогает решать и финансовые проблемы музея. Но есть вопросы, которые находятся только в компетенции города. Так, мировая практика показывает, что экспонирование современного искусства требует больших площадей. Личное пространство этих произведений значительно больше, чем у традиционного искусства — исторических, этнографических артефактов.

ЛЮДМИЛА ШВЕЦОВА. Тем более тенденция развития музейного показывает, что для активного функционирования музеи должны располагать площадями разного назначения — не только для хранения и экспонирования, но и для сменяемых выставок, лекториев, детских студий, а также библиотек, компьютерных залов, кафе, магазинов…

ДИ. Мы знаем, что московское правительство вводит в нынешнем году новые объекты культуры, в основном театральные помещения. Предполагается ли в будущем строительство зданий музейного назначения? И конечно, нас интересуют в первую очередь планы московского правительства по развитию Московского музея современного искусства.

ЛЮДМИЛА ШВЕЦОВА. Я бы не стала говорить, что московское правительство озабочено только развитием театральных площадок. За последние годы немало сделано для расширения экспозиционных возможностей музейного объединения «Музей Москвы». В новом здании уже давно работает Дарвиновский музей, обновленные помещения получил мемориальный музей космонавтики. Я уверена, многие москвичи оценили новый облик ГМЗ «Царицыно». Была проведена реставрация в музее русской усадебной культуры «Усадьба князей Голицыных «Влахернское — Кузьминки», в МГОЗЕ «Коломенское» открыт для посетителей дворец царя Алексея Михайловича, а благодаря реставрации известной скульптурной группы Веры Мухиной создан музейно-выставочный комплекс «Рабочий и колхозница». В безотлагательных реставрационных работах нуждался Московский дом фотографии. Сегодня это и по архитектуре, и по экспозиционным возможностям новый мультимедийный комплекс, соответсвующий международным стандартам. Он пользуется повышенным вниманием москвичей. Мы рассматриваем возможности города содействовать дальнейшему развитию Музея современного искусства, поскольку он особенно востребован молодым поколением и активно работает с детьми. Это и есть главный аргумент в необходимости развиваться. И такие планы есть у московского правительства.

Ночью в музее-2011 спать не будет никто! – заявил Департамент культуры города Москвы, и 14 мая в пятый раз музеи и выставочные залы столицы были открыты до полуночи, так же как и многие арт-пространства Европы.

Идея перенести центр ночной жизни на одни сутки из клубов в музеи возникла в Берлине в 1997 году. С тех пор многие мировые музеи хотя бы раз в год показывают свои экспозиции ночью. Москва присоединилась к этой мировой практике пять лет назад, но по количеству задействованных площадок и организованных событий почти сразу вышла на один уровень с инициаторами. В 2006 году в Москве в «Ночи музеев» приняло участие несколько десятков государственных и частных галерей, в 2010-м свои двери в неурочное время открыли около 200 частных и государственных музеев и галерей, в этом году их стало еще больше.

Не

Акция позволяет за одну ночь отследить самые актуальные тенденции в искусстве, посетить экспозиции, которые не удавалось посмотреть в дневное время, встретиться с искусством в необычных пространствах, например в Московском метрополитене (концерт на станции «Кропоткинская»).

Многие участники акции не только открыли ночной доступ к постоянной экспозиции, но и представили проекты, осуществленные специально для «Ночи музеев».
Для удобства перемещения в ночное время были организованы экскурсионные автобусы по маршрутам «Музеи вдоль Садового Кольца», «Музеи Юго-Запада Москвы» и «Музеи-усадьбы Москвы». Сопровождавшие их экскурсоводы рассказывали о программе акции, рекомендовали экспозиции.

спать!

Московский музей современного искусства на Петровке предложил экскурсии и мастер-классы по выставке «Если бы я только знал!.. Практическое пособие по современному искусству». Состоялись перформансы «Скульптура учится ходить» немецкого художника Патрика Тимма и «Да, но Нет» — о сложности выбора в исполнении работающей при музее детской студии «Фантазия».

Во дворе музея проходил перформанс «Manifestman» Кати Улитиной и Александра Андрияшкина, в этой акции могли принять участие и зрители, создав собственный плакат или лозунг. Художники помогали им изготовить эскиз, который тут же помещался на транспарант перформансиста и обыгрывался им с энергией и энтузиазмом.

Можно было прослушать концерты струнной музыки «FX-квартета» и экспериментальной электронной музыки.

Также был представлен мультимедийный проект творческого тандема Ираиды Юсуповой и Александра Долгина, соединивший музыку и анимацию авторских фотографий, медиаопера «Роза ветров, альфа версия».

В этой постановке был задействован авторский терменвокс ламповый «ретро-футуристический» музыкальный инструмент, собранный физиком и конструктором Ярославом Садовским по схеме американского инженера-изобретателя Артура Харрисона, а играла на нем Ираида Юсупова.

Двор музея украсила и экспозиция из 19 плакатов на тему акции, сделанных студентами Высшей академической школы графического дизайна.

ФОТО ДИ:
ОКСАНА КЛИМАНОВА,
КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ,
СЕРГИ ШАГУЛАШВИЛИ

ИДЕЯ ГОРОДА

Архитектура должна создавать для будущего пространство, которого еще никогда не было.

ЗАХА ХАДИД

В конце мая Центральный дом художника традиционно был отдан международной выставке «АРХ-Москва-2011». В 2009-м принято решение раз в два года проводить на «АРХ- Москве» программу «NEXT», обращенную к творчеству молодых архитекторов и дизайнеров. В этом году практически во всех разделах выставки присутствовали работы начинающих авторов. Для них учредили специальную премию «Авангард». Двадцать ее номинантов боролись за звание лучшего молодого архитектора в разделе «Имена». Четверо финалистов кроме денежного вознаграждения получат задание на проектирование образовательного учреждения в России и проедут по Европе, знакомясь с последними достижениями в архитектуре. В этом же разделе прошла выставка «12 дипломных работ 2009–2010» студентов архитектурных вузов. Раздел «Архитектурные школы» также показывал лучшие курсовые и дипломные работы учеников последних лет. По замыслу куратора выставки Барта Маартина Голдхоорна программа «NEXT» должна способствовать продвижению молодых архитектурных талантов, акцентируя «индивидуальность архитектора как бренда, архитектуру, как отражение развития личности и идентичность архитектора».

Самым зрелищным оказался раздел «Город под названием Испания», приуроченный к Году Испании в России. Испанская государственная организация по осуществлению культурной деятельности «AC/E» привезла в Москву сто оригинальных макетов зданий, определяющих современный облик Испании. Более 70 архитекторов — от признанных во всем мире мэтров, до молодых авторов — показали архитектуру, разную по задачам, способам взаимодействия с окружающей средой и техническим решениям. Собранные в одном зале макеты, рисунки, фотографии, видео создавали причудливый и разнообразный несуществующий ландшафт реальной страны.

Самым невыразительным оказался новый для «АРХ-Москвы» раздел «Дизайн мебели» и международный конкурс мебельных идей «NEXT+». Участниками стали студенты российских художественных вузов, Государственного художественного лицея «Фаусто Мелотти» (Италия) и дипломированные дизайнеры в возрасте до 34 лет. Куратором выступил Евгений Полянцев. И хотя конкурс получил масштабный резонанс, было прислано 480 заявок, выставка финалистов вновь подтвердила, что в предметном дизайне ждать прорыва пока не приходится.

Самым обсуждаемым стал раздел «I Formation Point: русские архитекторы в Сколково». Это не удивительно. Проект амбициозен и масштабен и с точки зрения развития науки, и с точки зрения архитектурного воплощения идеи наукограда. В нем принимают участие сразу три притцкеровских лауреата.

В фойе ЦДХ фонд «Сколково» выставил работы финалистов международного конкурса на мастер-план будущего города, в том числе и победителя — проект французской фирмы «AREP».

В один из дней работы «АРХ-Москвы» прошла лекция Григория Ревзина, архитектурного критика и эксперта градостроительного фонда «Сколково», собравшая полный зал слушателей, пришедших узнать об условиях участия российских архитекторов в конкурсах на проектирование объектов иннограда. По словам Григория Ревзина, весь будущий инноград будет разделен на пять кластеров — для программистов, биологов, энергетиков, исследователей космоса и университет. Для каждой зоны фонд «Сколково» назначил кураторов из градостроительного совета: юго-западная часть отдана Сергею Чобану и Кадзуо Седзиме, соседнюю территорию курирует Жан Пистр, въездную зону в центре — Рем Колхас, зоной университета будет заниматься Пьер де Мерон, университетской площадью — Дэвид Чипперфильд, а северо-восточной зоной — Стефано Боэри и Юрий Григорян. Кураторы разрабатывают генпланы, регламенты застройки и дизайн-коды выделенных им территорий.

Среди российских проектных институтов и частных мастерских вместо отборочного этапа будут проводиться конкурсы портфолио и распределяться заказы на небольшие магазины и поликлиники. Для молодых архитекторов запланированы открытые конкурсы на жилые коттеджи. Первые конкурсы будут объявлены осенью 2011 года в Интернете. Так что возможность воплотить свои фантазии, пусть в небольшом объеме, на тему иннограда есть практически у всех.

С просьбой прокомментировать проект застройки Сколкова и проблемы, общие для строительства в Москве, мы обратились к Григорию Ревзину.

ДИ. Почему пригласили столько западных звезд? Три притцкеровских лауреата на один проект! Не много ли? Все-таки Сколково — ограниченное пространство.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. По сравнению с Пущино, со Стемфордом он маленький, но все же город, тридцать тысяч жителей. Так что на целый город звезд не много, это как раз нормально. К строительству городов есть разные подходы. Для Сколкова избран не самый современный. Сегодня европейские и американские города уже перешли на такие исследовательские программы, когда очень внимательно считаются транспортные потоки, энергетические, экологические стандарты, и они этими обязательными задачами «звездных» архитекторов очень «прессуют». А у нас вместо качественных научных исследований интуитивные художественные подходы. Но не думаю, что разница в этих подходах такая уж большая, потому что жилье и офисы можно научно посчитать, а можно интуитивно ощутить, какими они должны быть.

ДИ. Но все-таки приглашенные архитекторы достаточно разные по своей стилистике: японцы, французы, швейцарцы. Какая генеральная линия будет объединять их?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Традиционная европейская, просвещенческая парадигма предполагает, что город есть воплощение какой-то идеи — христианской, просвещенческой... и житель города находит свое соответствие, воплощение смысла собственной жизни через приобщение к этой идее. То есть город выполняет функцию, отчасти близкую к ритуальному святилищу, и на этом основано традиционное градостроительство, будь то Рим с его лучами, направленными на храмы, или конструктивистский Харьков в виде шестеренки, он приобщает тебя к некой идее. Но, на мой взгляд, сегодня центральным мифом нашей капиталистической культуры является миф обмена. Вы все время обмениваете свою свободу на различные виды времяпрепровождения. И ритуал, который этому соответствует, — игры обмена. Потому город, предлагающий множество различных состояний, не равный себе, выигрывает. Петербург так построен, что по смыслу он тождественен себе во всех местах. А современный город, наоборот, должен быть непохож на себя на протяжении каждых десяти метров. Как строился Берлин в девяностые годы: вот Потсдаменплац, но ты повернул и уже в парке, в каком-то совершенно ином, загородном месте. Это сюжеты постоянной смены средовых состояний. Как этого достичь, если город делается за раз, нет исторических пластов. Нет никаких других способов, как рассчитывать на разницу почерка архитекторов, поэтому, на мой взгляд, между ними мало контраста. Херцог и де Мерон не так уж непохожи на Рема Колхаса. То, что там есть Сидзима, прекрасно, жалко нет китайцев, филиппинцев. Типы городских пространств должны быть разными, тогда будет ощущение, что город живет полноценно. Вы должны иметь возможность все время меняться. Хорошо, если бы вы еще все время переодевались. Есть такое измерение в городе — куда женщина может выйти из дома, не переодеваясь. Это расстояние все время сужается. В тридцатые годы она на десять километров могла отойти, это было все еще ее пространство. Сейчас — на сто метров. Сегодня, отправляясь за покупками в супермаркет, ты уже должен по-другому одеться, как бы измениться. Это не плохо и не хорошо, но если этого нет, будет казаться, что чего-то не хватает, скучно. Нужно разнообразие.

ДИ. В советское время, когда делался градостроительный план, ориентировались на государственную идеологию, строили утопическую модель общества на платонических основах… Какой миф строит государство сегодня? Понимает ли оно важность этого мифа и каким образом транслирует его через архитектуру?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. В Сколкове реализуется именно государственная программа, и мифология в ней очень выражена. Как возникла идея Сколкова? Случился кризис две тысячи восьмого года, все поняли, что нужно диверсифицировать экономику, уйти от нефтяной и газовой зависимости. Возникли две идеи, как изменить ситуацию: развивать демократию или развивать науку.

ДИ. Но научные интересы можно было бы воплощать в уже существующих центрах.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Когда люди говорят об этом, я не знаю, видели ли они эти центры и насколько хорошо представляют там среду. Она ужасна. Сравнительно неплохо в Дубне, они там на велосипедах катаются, речка рядом. Но ведь задача — продавать идеи, то есть строить рынок высоких технологий. Туда не только ученые, но и бизнесмены должны приезжать, это венчурный бизнес. Можно представить, как хедхантер ездит по региональным спортивным клубам и ищет будущих хоккеистов. И там он может найти парня, который через два года станет в Канаде всеобщим любимцем. Но большую мировую премьеру нельзя устроить в том месте, где этого парня нашли. У Сколкова задача все-таки — большая мировая премьера. Для венчурного бизнеса нужны банки, и все должно работать. А у нас Пущино, Зеленоград… Это депрессивные районы с обвалившимися подъездами, не очень понятно, нужно ли туда вкладывать деньги.

ДИ. Не получается ли так, что за счет искусства, в частности архитектуры, пытаются решить какие-то другие задачи. На последней Венецианской архитектурной биеннале российский проект тоже был основан на идее создания в Вышнем Волочке архитектурно привлекательной среды, которая даст толчок всей экономике. Чем обоснованы такие решения?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Разные профессионалы говорят государству: мы полезные, мы сделаем так, что людям будет хорошо, будут благодарны государству. Но нам не удалось Вышним Волочком заинтересовать государство, хотя мы очень большие усилия прикладывали.

ДИ. Может быть, такие решения возникают из-за отсутствия других идей, выводящих из кризиса? Теперь такого рода решения становятся государственной политикой. Например, в руководстве Томска рассчитывают на современное искусство. Росатом поможет как спонсор.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. При том, что в Томске пятьсот тысяч жителей, актуальных художников там нет, их придется привозить и убеждать местное население, что это искусство имеет право на существование. Мне кажется, что довольно мрачноватое отношение к современному искусству соответствует опыту жизни сегодняшних провинциальных городов. Другое дело, что руководство ждет там от искусства чего-то другого. Они надеются, что если появится площадка, то появятся и художники. Ну, а в Германии современное искусство поддерживают государственные программы, их много, и они тоже идеологию продвигают, демонстрируют, что они открытое общество, ориентированное на идеи демократии и свободы.

ДИ. Идея открытого общества дает возможность существовать тысячам молодых художников, которые производят какой-то продукт, кто-то из них создаст нечто новое.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Ну и отлично. Возьмите Стрелку, жизнь там расцвела, бьет ключом только на этой идее. В Сколко-

ЭКСПОЗИЦИЯ «I- FORMATION POINT. РУССКИЕ АРХИТЕКТОРЫ В СКОЛКОВО», Арх-Москва-2011, ЦДХ

ве вдобавок будут налоговые льготы, и на первых порах есть надежда, что инноваторы расцветут. У нас есть опыт — культура Академгородка, Дубны. Это было объединение тех, кто ковал ядерный щит, и тех, кто требовал гласности.

ДИ. А какие отношения у нового Сколкова с Московской школой управления Сколково?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Эти два проекта объединяет Дмитрий Медведев. Он член попечительского совета Сколкова, и одновременно патрон другого Сколкова. Он очень активно работает на это объединение, но из десяти бизнесменов, которые делали старое Сколково, в бизнес-совете нового никого нет.

ДИ. Наверное, нужны консультанты от Академии наук, от ученых, которые бы сказали, какие лаборатории должны быть.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. По идее должно быть так: где-то идут исследования, а здесь подаются их результаты. Размер территории не позволяет создавать конкурентоспособные центры. В то же время все должно с точки зрения инновационного бизнеса окупаться. Потом надо учитывать, что все предшествующие попытки построить иноград, технопарки и подобное были на восемьдесят процентов связаны с Академией наук, а эта структура в категориях прибыли плохо работает.

ДИ. Результаты каких исследований предполагается презентовать?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. В Троицке, Дубне, Зеленограде ведутся разработки, они встроены в международный рынок. Вопрос в том, чтобы перевести команды из других городов сюда. Они заинтересованы, позитивно настроены. У Газпрома и Роснефти есть исследовательские отделы, проблематика, заказчики. В этой среде особенно нужны инновации. Изобретение нового вентиля, который позволит сэкономить три процента газа, дает миллиарды долларов прибыли.

Есть еще биотехнологии — бурно развивающаяся область. На Западе жесткий контроль за опытами над животными и людьми, все свои опыты они вынуждены переносить в третьи страны. Если нам удастся сделать более мягкое законодательство, эта область сможет активно развиваться.

ДИ. Ученые сами достаточно креативны.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Образ ученого-чудака, которому ничего не надо, наверное возможен. Строить город для Перельмана не надо. Строить город для Курчатова нужно обязательно. Если принять во внимание социальный аспект, то у нас в течение двадцати лет пойти в ученые значило стать нищим. Или надо было уезжать по окончании вуза. Теперь государство готово показать, что оно уважает ученого.

ДИ. Но только на отдельной территории?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Все будут стремиться сюда, создастся конкуренция. Швейцарская социологическая компания представила портрет инноватора. По их мнению, инноватору в России сорок шесть лет, тридцать процентов женатых, сорок — разведенных, у него взрослые дети, у тридцати процентов есть собака, зарплата тысяча долларов. А хорошо бы, чтобы ему было двадцать семь и получал бы он пять тысяч для начала. Для такого имеет смысл строить город.

ДИ. Предполагается, что архитектурная среда будет взаимодействовать с другими видами искусств — живописью, кино, литературой. Современная архитектура в каких отношениях с искусством?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Архитектура — такая область, которая берет художественные идеи из искусства, но делает это нерегулярно, а потому питается собственными соками. На архитектуру классицизма активно влияла живопись Робера и Пиранези. А потом в течение целого века — ничего. Архитектура не отреагировала на реализм, ведь нет реалистической архитектуры, она продолжала питаться античностью. В истории двадцатого века произошло то же самое — на архитектуру повлиял авангард десятых-двадцатых годов, но дальше она сама себя уже питала. И довольно трудно найти в архитектуре идеи, которые бы не обнаруживались в историческом авангарде. Например, посмотришь на Габо и понимаешь, что спонтанное формообразование было изобретено уже в начале двадцатых. Попытки сделать архитектуру перформанса, архитектуру видеоарта, акционизма были, но это редкие эксперименты, на грани искусства, как павильон Дилер — Скофидио (Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio. — *Ред.*), на всемирной ярмарке две тысячи второго года, сделавших здание из пара. Они и есть современные художники, пожилые «хиппари». Но из этого не возникло направления. Было несколько попыток создать здания, фасады которых целиком представляли собой произведения видеоарта. В гостиничном бизнесе попытались это применить. Люди там жить не захотели, все эти установки больше пяти лет не проработали. В русской архитектуре художники-архитекторы оказались мало востребованы. Возьмите Бродского, художник с мировым именем, но его работы как архитектора — интерьеры, небольшие вещи, и нельзя сказать, что в них вы узнаете автора. Вот в произведениях искусства он сразу узнаваем. Аввакумов гораздо более приближен к архитектуре, тончайший художник, но в архитектуре он оказался не востребован. Единственный, кто сумел «протащить»

что-то из современного искусства в архитектуру, Сергей Ткаченко. Его дом-яйцо, реализованный гэг, но перенесенный в архитектурную плоскость, воспринимается как пошлость, квинтэссенция московского стиля, все свистят. В архитектуре все иначе воспринимается, она пасует перед современным искусством. Архитектура — очень архаическая область. Сегодня она живет проблемами, возникшими в двадцатые-тридцатые годы, до сих пор переживает обиду на Сталина, задушившего авангард, и на Хрущева, задушившего классицизм.

ДИ. Получается, что архитектор живет в вакууме, а где связь с реальностью?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. А художник что, не в вакууме? У него тоже связи с реальностью нет, только у них разные вакуумы, разные сферы. Когда на Венецианской биеннале я выставлял Филиппова, всеми это воспринималось как какой-то «отстой»: как можно такой ужасный классицизм выставлять!

ДИ. Никогда еще архитектура не хотела быть такой красивой, так нравиться, как после перестройки, но в итоге получилось абсолютно противоположное. Что случилось с категорией красоты?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Условием выживания в профессии было не говорить о стилях после сталинского и хрущевского слома. Это как в современном искусстве, красота — табуированная категория, это неполиткорректно и неприлично. Профессионал может в любом стиле построить. Пожелание гедонистического шло от заказчика. В основе этого лежат разные человеческие представления, современное общество не может договорится на тему красоты. Она перешла в разряд апофатических категорий.

ДИ. При этом красота вполне узнаваема.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Но не называема.

ДИ. То, что будет построено в Сколкове, будет через сто лет нравиться? И простоит ли оно сто лет?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Не думаю. Нужны очень специальные усилия, чтобы сегодня создавать архитектуру, которая простоит сто лет. Я отношусь к поколению людей, живущих дольше, чем их дома. Дома имеют срок годности. Они как машины. Их не надо чинить, их надо выбрасывать.

ДИ. Красивого старения не предполагается.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Сегодня многие элементы архитектуры имеют лицензированный срок жизни — все инженерные системы, системы вентилируемых фасадов, конструктивные элементы.

ДИ. То есть современная архитектура изначально обречена на быстрое разрушение.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Существуют таинственные процессы в экономике, которые не всегда понятно как интерпретировать. Современная экономика не разобралась, что недвижимость имеет цену в зависимости от срока годности. Когда вы смотрите на цены на вторичном рынке, вам трудно понять, простоит этот дом еще пятьдесят лет или десять. Цена зависит не от этого, а от расположения дома. Это значит, что деньги «не понимают» продолжительности эксплуатации. Про рынок машин они очень хорошо это понимают, а про рынок жилья нет. Возможно, это оттого, что время существования недвижимости меньше человеческой жизни, но значительно длиннее инвестиционного цикла. И деньги не могут это отрефлексировать. Есть вещи, перед которыми деньги пасуют.

ДИ. Это отраслевые риски.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. На книжном рынке Шекспир лучше всех, но от этого он не становится дороже. Вообще, деньги обычно хотят разобраться в качестве. Если нет экономического смысла, остаются только внеэкономические: профессиональная этика архитектора, государственная регуляция.

ДИ. Сколько простоит Сколково и через какое время проект окупится?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Предполагается, что бизнес-структуры будут арендовать здесь помещения, и это окупит его за тридцать лет. Но как предсказать состояние российского инвестиционного рынка через тридцать лет?

ДИ. Наше время не оставит архитектурного наследия? Через сто лет исчезнет все, что было построено в эти годы?

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. В этом и был основной пафос борьбы со сносами исторических домов. Но за этим стоит экономика потребительского общества. По статистике, шестьдесят процентов людей заранее обеспечены жильем. Как их заставить покупать жилье, как ввести в инвестиционный рынок тех, кто имеет жилье. Либо рынок схлопывать, либо исходить из того, что население будет все время расти. Выход только один — встраивать в архитектуру механизм ее разрушения. И когда мы говорим, что современная архитектура быстро стареет, это запланировано и экономически осмысленно. Если она будет красиво стареть, то как же мы будем ее сносить.

ДИ. Таким образом, архитектура выражает дух времени, но не через эстетические категории.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Да, грубее, более простыми механизмами.

ДИ. Кажется, мы обнаружили национальную идею, выраженную в архитектуре.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Не думаю, что у Сколкова главная цель — демонстрировать свою временность и тленность, наверное, оно будет неплохо выглядеть в момент сдачи президенту.

Беседу вели Светлана Гусарова и Нина Березницкая
Фото ДИ: Светлана Гусарова

ХУДОЖНИКИ АРТЕ ПОВЕРА В МОСКВЕ

Виктория Хан-Магомедова

В рамках Года Италии — России в Москве в Мультимедиа Арт Музее прошла выставка «Арте повера», на которой демонстрировались работы основных представителей течения из коллекции Кастелло ди Риволи: Алигьеро Боэтти, Джованни Ансельмо, Пьера Паоло Кальцолари, Марио и Маризы Мерц, Лучано Фабро, Микеланджелло Пистолетто, Джулио Паолини, Джильберто Дзорио…

Джузеппе Пеноне

ВДЫХАЯ ТЕНЬ
1999. © Castello di Rivoli — Museo d'Arte Contemporanea, Torino

Микеланджело Пистолетто

ВЕНЕРА ТРЯПИЧНАЯ
1967. © Castello di Rivoli — Museo d'Arte Contemporanea, Torino

Пьер Паоло Кальцолари

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1970–1971 (умерщвление, порча, гниение, горение, испепеление, насыщение, подтверждение, составление, изобретение, отложение, действие, запоминание)
© Castello di Rivoli — Museo d'Arte Contemporanea, Torino

Итальянский критик Джермано Челан, придумавший название «arte povera» особому течению, организовал выставку художников «бедного искусства» в 1970 году в Турине и издал книгу, где писал: «Подход художников арте повера к искусству в основе своей антикоммерческий, случайный, банальный и неформальный, касающийся прежде всего физических качеств средства и использования материалов. Важность течения заключается в применении художниками современных материалов, в их полном вовлечении в окружающую реальность и в их попытке интерпретировать эту реальность способом, трудным для понимания — субтильным, интеллектуальным, ускользающим, частным, интенсивным». А П. Барилли в предисловии к каталогу выставки арте повера «Опус Интернейшнл» в Турине в 1971 году подчеркивал: «В отрицании иконографии художниками арте повера также происходит отказ от живописной поверхности, являющейся самым привычным способом выражения. В более общем смысле это означает отказ от принятия концепции "продукта", "произведения", художники предлагают нам вместо этого не результат процесса, но сам процесс в акте становления».

Художники арте повера ставили перед собой две цели. Первая — разоблачить элегантную тактику буржуазного искусства, порожденную послевоенной реальностью с его установкой на широкую доступность. Вторая — бросить вызов новому материализму потребительской экономики и ее интернационализированному глобализму, проявившимся в анархической манере и стиле этого художественного течения. Работавших в Турине и Риме художников можно отнести к концептуальному искусству, поскольку они отказались от старинных техник и использовали «бедные» материалы: землю, дерево, железо, изношенные вещи, гипс, низкопробную промышленную продукцию.

Знаковая работа на выставке — «Тряпичная Венера» (1967) Пистолетто: покрытый слюдой цементный слепок Венеры, помещенный среди старой одежды. В 1960–1970-е художник создал фотошелкографские отпечатки изображений людей, натюрмортов, порождающие вопросы о природе реальности («Клетка», 1967–1974). Знаменитый критик Карлос Базуальдо так сказал о Пистолетто: «В художественных историях Пистолетто, созданных между 1956 и 1974 годами, можно найти не только свидетельства испытаний, переживаемых обществом, пребывающим в состоянии бесконечных трансформаций, но также ключ к пониманию современной ситуации».

Боэтти, концептуальный художник, экспонент арте повера, неутомимый экспериментатор, банализировал темы альтернативности, контраста, двойственной природы идентичности — свое имя и фамилию он презентует как двух художников. Оставив занятия экономикой, Боэтти посвятил себя искусству, создавал яркие, неординарные работы. Используя гетерогенные формы и материалы, он с большой иронией выражал идею контрастов — тяжелое и легкое, прозрачное и темное, вечное и мгновенное («Поручень м.26», железо, эмаль, хромированная конструкция). Прибегая к приемам театрализации, художник добивался психического воздействия на зрителя («Все», холст, вышивка — оригинальное панно из кусочков цветных с вышивками тканей).

Представлены на выставке и основные работы лидера арте повера Янниса Кунеллиса, обращающегося к первичным элементам: земле, огню, углю, свинцу, золоту… Нередко произведения Кунеллиса связаны с жизнью животных: его влекло символическое и мифическое. Структуры Кунеллиса в большинстве фронтальны и статичны («Без названия», 1967, медная пластина, свинец, джутовая ткань, 6 панелей, покрытых сверху кусками джутовой ткани). Часто он использует предметы человеческого обихода — уголь, яйца, шерсть, воск, зерно, дерево в необработанном виде («Без названия», 1967, металлический контейнер с углем).

Художники арте повера не ограничивали себя аллюзиями с западной цивилизацией. Мерц, например, делал иглу — дом северных кочевников, которыми он особенно вос-

хищался за их способность приспосабливаться к окружающей среде («Иглу», 1961–1981). Он построил иглу, используя технологии и природные материалы, включая металл, стекло, неон, землю, дерево, воск, шиферную плитку, подчеркивая тем самым различие между гомогенными традиционными и плюралистическими современными культурами. В 1970-м Мерц заинтересовался теорией чисел Фибоначчи, которую представил как математическую структуру, используя широкий круг природных и рукотворных предметов. На выставке есть серия больших фото «Без названия», на которых возникают и исчезают люди.

Мариза Мерц дебютировала в 1966 году, продемонстрировав свои медные скульптуры. Она также автор мобилей, иррегулярных спиральных структур, в которых жесткость минимализма контрастирует с метаморфозой загадочного, эфемерного образа. В своих произведениях Мерц часто использует медную проволоку, липкую ленту и вещи из нейлоновой ленты, меди или дерева. Художница вводит в язык современной скульптуры техники, которые традиционны в женском рукоделии. По сравнению с другими представителями арте повера Мариза с самого начала своей карьеры показывает эксцентрическую чувствительность, которая позволяет ее творчество соотносить с искусством Евы Хессы или с некоторыми представителями флюксуса и концептуального искусства (табуретка с металлической сеткой, прибитой гвоздями, 1967; «Без названия», 1997, скрипка из белого парафина, лежащая в контейнере с водой, в центре скрипки — трубка, журчание воды настраивает на медитативный лад).

Дзорио в начале 1960-х стал создавать инсталляции, регистрировавшие действия зрителей. Кинетическая эволюция и трансформация материала — в центре поисков художника, которого интересовало не столько метафорические значение работ, сколько исконная сила самого символа (великолепное «Пятно III», 1968, черная резина, веревка, удачно инсталлированное). Его работа «Палатка» — необычное сочетание железной трубы, зеленого хитона, морской соли, воды. Дзорио — один из немногих представителей арте повера, которому удалось создать знаковые работы, не попадающие в сферу интересов дилеров.

Джузеппе Пеноне исследует отношения тела с внешним миром, сталкивает искусство с природой. Так, его масштабная инсталляция «Вдыхая тень» (1999), хотя и не имеет по времени отношения к арте повера, для художника принципиально важна. Это большая «стена» из лавровых листьев с бронзовым подсвечником в центре, где и запах имеет значение. Возможно, здесь прослеживается определенное суггестивное воспоминание о некоем образе, сохранившемся в памяти.

Ансельмо предпочитает зондировать такие параметры вещей, как вес, гравитация, энергия. Об этом работа «К ультрамарину» (1988, камень, кабель).

Творчество Паолини фокусируется на цитировании искусства прошлого: от Лотто до Веласкеса и Энгра. В своих обманках он использует фотокопии, но утверждает, что произведение именно таково, каким его видит зритель. Это открывает бесконечные возможности для творчества, которые представляет история искусства. Пример подобной работы — «Дом Лукреции» с драпировками и двумя античными гипсовыми слепками голов юношей, словно вступающих в разговор друг с другом.

Художники арте повера стремятся передать энергию нехудожественных материалов, выявить глубинный смысл знаков, сводя их к минимальным значениям, нарочито упрощенным, десемантизировать, опустошить, по-иному сочетать органическую и неорганическую материи в поисках первичных ценностей, очищенных от культурных наслоений. Их поиски представляются актуальными и сегодня. Произведения артеповеристов высоко ценятся на мировых аукционах. На выставке в Москве организаторы полной мере выявили стратегию, тактику и главные творческие устремления художников арте повера.

Фото ДИ: Константин Чубанов

Джулио Паолини

АСТРОЛЯБИЯ — Ф.П.
1967. © Castello di Rivoli — Museo d'Arte Contemporanea, Torino

Джильберто Дзорио

ПЯТНО III
1968. © Castello di Rivoli — Museo d'Arte Contemporanea, Torino

ФОТО ДИ: НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

РАЗБУДИТЬ «СПАЛЬНЫЕ» РАЙОНЫ

ФОТО ЮЛИЯ ЗАКИРОВА

В последнее время современное искусство, пытаясь преодолеть свою замкнутость и автономию, прибегает к разным тактикам, одна из которых — выход из стен выставочных залов музеев и галерей в городское пространство. Успешность большинства подобных проектов зависит от взаимодействия художников и кураторов с мэрией, префектурой, органами местного самоуправления. Взаимопонимание, готовность идти навстречу друг другу — необходимые условия хорошего результата. Прекрасное тому подтверждение — проект «Спальный район». На вопросы ДИ отвечает Марина Звягинцева, художник, инициатор и сокуратор проекта.

ДИ. Вы уже не единожды выступали куратором проектов, место демонстрации которых — окраины Москвы. Как возникла идея «Спального района»? Какова мотивация этих «хождений в народ»?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Первое — я сама живу в «спальном» районе и на себе ощущаю эту оторванность от арт-процесса, который сосредоточен в центре. То есть отдаленность от центра и есть мой бэкграунд. Второе — на выставки ходит одна и та же публика, перемещаясь из одной галереи

Николай Полисский и Никола-Ленивецкие промыслы

ГРАЧИ ПРИЛЕТЕЛИ
Инсталляция

в другую. И эта замкнутость арт-процесса для меня не комфортна. В то время как подавляющее число людей, а среди них и мои соседи, одноклассники и учителя моих детей, то есть те, кто живет со мной рядом и с кем я встречаюсь едва ли не каждый день, ничего не знают про современное искусство, хотя это очень насыщенное пространство. Получается, что современное искусство существует само по себе, а обычные люди — сами по себе. Они в курсе того, что происходит в театрах, кинематографе, музыке, балете, но только не в этой области. Вернее, для них современное искусство ассоциируется со скандалом. И им известны имена художников, которые с этими скандалами связаны — «Синие носы», Олег Кулик, «Война». Но когда говоришь им, что этим список не исчерпывается, например, есть еще Николай Полисский, Александр Савко, Олег и Ольга Татаринцевы, показываешь фотографии, они говорят: боже, это так красиво, и совсем не то, что мы думали. То есть моя первая мотивация — разрушить мифы о замкнутости современного искусства, о том что это искусство непонятно народу. Но я не думала, что стану заниматься этим так целенаправленно, что это будет серия выставок. Сначала мы с Сашей Пановым планировали только одну выставку на окраине Москвы, которая так и называлась «Спальный район». Она была групповая, и ее экспозиционный прием заключался в том, что произведения подвесили к потолку, а зритель смотрел на них снизу, лежа на надувных матрасах. Выставка вызвала резонанс. Людей «зацепила» эта история — «спальный» район существует как пустое пространство, и вдруг мы его начинаем насыщать современным искусством. Потом возникло желание выставить искусство непосредственно на улице. То есть пойти по пути всех европейских биеннале — превращать улицы в объекты искусства, преображая город и вовлекая в эстетическое переживание его жителей. Так возникла идея с кроватями (Проект «Спальный район» в рамках 3-й Московской биеннале современного искусства. См.: ДИ. 2009. №6. С. 138–140). Было интересно вырваться из выставочного зала и посмотреть, а вообще русский народ готов к тому, чтобы это искусство стояло на улице? Из семидесяти кроватей три стащили и одну разломали. Я считаю, что это небольшой урон, при том что в нашей стране таблички «Руками не трогать», «Не садиться» и подобные не проходят. Я видела, что в субботу, воскресенье толпы народа возле каждой кровати фотографировались и разыгрывали какую-то свою историю. Сначала я «дергалась» как куратор и как художник, которому жалко произведение. А потом поняла, что у нас такой менталитет — это нормально. Человеку хочется потрогать руками, и тогда он чувствует некую сопричастность, возникает коммуникация. Просто смотреть наши люди еще не готовы. Они должны почувствовать себя в процессе, тогда им становится интересно. После кроватей стало понятно, что это надо как-то двигать дальше. Я опять пошла в префектуру нашего Юго-Восточного округа и, поскольку был Год учителя, меня попросили сделать что-то связанное с этим. И тогда у нас с Пановым родилась идея — а почему бы не попробовать сделать выставку непосредственно в школе? Ведь школа — это пространство, где не изучают современное искусство. Дети, живущие далеко от центра, не могут без родителей поехать на Винзавод, в Гараж. Они не могут на это посмотреть живьем, только в Интернете, и вряд ли они будут настолько заинтересованы. Но когда я пошла по школам, то поняла, что там очень превратное представление о современном искусстве. Мне говорили: это же голые попы, это скандал. Я отвечала: нет, это совершенно другая история. Это красивые материалы. Давайте мы сделаем выставку из учебников, линеек, тетрадок, предметов, которые школьники видят вокруг себя и превратим

Арт-группа «femiDa»
(Юлия Новикова, Светлана Смирнова)

ШКОЛЬНЫЙ ЗВОНОК
Инсталляция

Игорь Чиркин/Алексей Подкидышев

ШЕПОТ
Инсталляция

Ольга и Олег Татаринцевы

ВЕС ЗНАНИЙ
Инсталляция

Игорь Шелковский

СПЕЦНАЗ
Объект

это в арт-объекты. Удалось уговорить только руководство школы номер сорок пять, которая находится в Люберцах. Это первая школа за МКАДом. Директор Валентина Ивановна Завьялова сказала: «Я в этом ничего не понимаю, но, думаю, детям будет интересно». Мы воспринимали это как акцию, не рассчитывали, что продержимся долго. Продержались два дня. Мне повезло, что посмотреть выставку приехал правозащитник Юрий Самодуров, считающий язык актуального искусства значимым и уникальным языком культуры и коммуникации, без которого невозможно понимание современного мира. Самодурова выставка «зацепила», и он привел на нее Евгения Ямбурга, директора Центра образования номер сто девять города Москвы. А у Ямбурга уже был опыт, они с Самодуровым делали выставку «Книга художника» в библиотеке. Но библиотека — замкнутое пространство. А тут он получил наглядное представление, как это будет выглядеть, если искусство распространить по всей школе. И он сказал: делайте. Дал нам карт-бланш, и выставка разрослась вдвое. Пространство сорок пятой школы было такое же, но его не все можно было использовать, а здесь нам разрешили по всей школе распространиться, вплоть до кабинета директора. Выставка должна была простоять две недели. И две недели туда ходили толпы народу, в основном взрослые, чтобы посмотреть, а что такое современное искусство? А дети жили с этим две недели, и было интересно наблюдать, как у них меняется восприятие каждого объекта — либо они начинают принимать, либо отторгать. Вообще интересно, как дети реагируют на некоторые привычные нам вещи. Так, у них вызвало шок, что современное искусство задает вопросы, но не дает на них ответы. Они привыкли, что в учебном процессе им все объясняют. А здесь задали вопрос, а ответ нужно придумать самому. Для меня значима непосредственная реакция на произведение людей, которые не видят твой бэкграунд, не знают, что ты член такого-то союза, окончил такой-то институт, у тебя были такие-то выставки — им это все по барабану, они не знают, что тот художник крут, а этот нет, они реагируют непосредственно на произведение. Чистота восприятия очень важна для этих проектов. Некоторые художники читали лекции, объясняли свое произведение. Надо было видеть, с какими светящимися глазами они выходили после них. У Александра Панкина работа называлась «Мнимость черного квадрата». И он рассказывал про «Черный квадрат» Малевича, про свое восприятие. Дети заинтересовались, кто такой Малевич. Это уже достижение. К тому же ребята были поражены, что художник так разбирается в математике. А у Владимира Смоляра есть серия географических карт «Америки нет». И вот он им рассказывал о своем проекте на уроке географии… Любого художника, поскольку он общается со зрителем через произведение, непосредственный контакт сильно заряжает. Происходит какое-то переосмысление своего творчества.

ДИ. Только закончился этот проект, а вы уже с Юрием Самодуровым приступили к следующему из серии «Спальный район». Если можно, расскажи о нем.

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Мы уже выходим на грандиозную историю. Называется проект «Дом художника «Южное Бутово/Спальный район». Он пройдет как специальный проект от ГЦСИ на предстоящей Московской биеннале. В Южном Бутове есть прекрасный девственный ландшафтный парк. И его отдают нам под проект. Идея в том, чтобы построить Дом художника из строительных вагонов. Художник как бы гаст-арт-байтер. Но вообще Дом художника — понятие широкое. Существует проблема сноса ЦДХ. Где будет у художников свой дом? Например, такой мифический проект «Южное Бутово». Каждый вагончик представляет собой выставочный зал. Внутри тематическая экспозиция. Плюс какие-то объекты под открытым небом. Все вагончики будут располагаться на четырех подиумах, словно они приплыли на плотах, временно оккупировали территорию и потом могут так же плавно переместиться куда-то еще. То есть здесь идея временного пребывания художников в пространстве, которое он преобразил, изменил менталитет жителей, если смог, и потом может точно так же уйти. В замысле сотрудничество художников с организациями, людьми, которые живут в этом районе (автор идеи мифологии проекта Юрий Самодуров). Чтобы каждый проект перекликался с тем, чем живет Южное Бутово. Например, студенты МАРХИ под руководством Евгения Асса и Никиты Токарева разработали специальный архитектурный проект Дома творчества для Южного Бутова.

ДИ. Это уже можно назвать искусством взаимодействия, когда обычные люди стано-

ФОТО А. ГРАДОБОЕВ

вятся не просто зрителями проекта, а его создателями.

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Проект искусствоведа Натальи Гончаровой «Реконструкция прекрасного» предполагает непосредственный контакт художников с жителями. Так, Андрей Кузькин будет работать с ребятами из реабилитационного центра для проблемных детей, а Александр Петлюра — делать какой-то проект с жителями одного подъезда. И еще Алла Елесина и Наталья Фомичева возведут совместно со школьниками района панду из мусора. По сути, это творческая мастерская, которая будет работать все три недели выставки. Шутов бросил лозунг: каждому району свой Байконур! То есть люди, которые живут в Бутове, под его руководством построят ракету. Здесь не как с кроватями — мы к вам приехали и поставили, а вы смотрите и можете фотографироваться. В Бутово мы приехали преобразовывать район вместе с вами. В школе, кстати, такой шаг уже был сделан. Часть проектов создавалась совместно с учениками. Ученик Павел Пухно сделал «Классные мемуары» — вывесил свои дневники с первого по десятый класс, Василий Кармазин и Дарья Зорина сделали объекты из своих учебников. Несколько учеников под руководством Тани Антошиной сделали «Фразеологический словарь». То есть такое взаимодействие уже было. И Владимир Смоляр с этими детьми на «Ночь музеев» сделал проект в Третьяковке. Но там была другая история. Это школа, и все как бы внутри учебного процесса, а здесь люди из разных мест: жители подъезда, строители из СУ-155. То есть обычные люди будут непосредственно участвовать в работе над проектом.

Когда два года назад мы делали проект с кроватями, меня с таким предложением из префектуры выгнали бы взашей, а сейчас, когда слава о «Спальных районах» распространилась и люди понимают, что это круто, это работает, что это искусство интересно, нам всячески содействуют. В Южном Бутове мы с Самодуровым приходим и говорим: нам надо это и это. И нам отвечают: пожалуйста! Проект расширяется и, слава богу, есть куда. Значит, мы не зря работаем, сознание меняется. Сейчас пока проще разговаривать с людьми, живущими за МКАДом. Они не так зашорены, и им нечего терять. У них пустое пространство, их дальше не сошлют. Но как я пробивала кровати, ходила в префектуру и получала по шапке и как я сейчас работаю — не сравнить. И название «Синие носы» уже никого не пугает. Помню, в школе мне сказали: только не «Синие носы!» Я говорю: ребята, но у них такой красивый «Кухонный супрематизм». Что вы, это скандальная группа! Одно название людей приводило в шок.

Татьяна Антошина

УЧЕНЬЕ — СВЕТ!
Инсталляция

Леонид Тишков

СНЕГОВИК
Объект

ФОТО АНДРЕЯ БЛАЖНОВА

ДИ. Многие считают, что современное искусство несет критический импульс, провоцирует. В чем провокативность «Спального района»?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Все провокационные темы уже «истоптаны». Но оказывается, если в России вынести современное искусство в открытое городское, достаточно агрессивное пространство, это уже провокация. И вообще, чтобы выйти на улицу и выставить свое произведение там, где его могут сломать, надо быть смелым человеком. Это гораздо сложнее, чем выставляться в подготовленном зале.

ДИ. Вы наверняка помните «Арт-Клязьму». Чем отличается проект «Южное Бутово»?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Тем, что люди на Клязьму ехали специально, на арт-фестиваль, знали, куда едут и зачем. А «Спальный район» рядом с их домом. В чем для меня личностное ощущение этого проекта? Я живу на окраине. Центр где-то далеко. Как сделать так, чтобы центр находился рядом с моим домом? Перевернуть психологию. Чем мне импонирует Ямбург — он превратил обычную школу на окраине в центр притяжения. Человек живет спокойно на периферии, ездит на работу в центр, и вдруг рядом с его домом появляется что-то необычное, и уже к нему едут посмотреть это необычное, и у человека меняется отношение к своему дому. Если ко мне едут, значит, я в центре. «Спальный район» — попытка разбудить человека, который живет в «спальном» районе и думает: моя хата с краю. Это изменение психологии: от тебя что-то зависит, что, мне кажется, важно и чисто по-человечески вдохновляет.

ДИ. Проект все более институализируется. Вы воспринимаете это как плюс?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Для художников — участников проекта это важно — быть в контексте арт-процесса. И мне кажется, что еще лет пять, и подобных проектов puplic art станет очень много, это направление будет развиваться. Уже сейчас такие истории начинают появляться там-сям. Пройдет лет пять, и арт-объекты на улице, как и на Западе, станут нормой нашей жизни. И люди не будут спрашивать: а что такое современное искусство?

ДИ. Нет желания полностью сосредоточиться на кураторстве?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Нет. У каждого художника индивидуальное развитие. Когда я начинаю работать как куратор, у меня появляется смелость делать более крупные проекты. К тому же все мои работы имеют какую-то корреляцию со словосочетанием «спальный район». Началось все с того, что я сама сделала кровать, над которой повесила блок. Отсюда и идея поставить кровати на улице. Но я не придумаю много кроватей. А если взять семьдесят художников… Идея поработать с панцирными кроватями родилась из моего объекта. Скажем так, как художник я расширяюсь благодаря кураторству. Кураторство обогащает. Художники же работают в разных жанрах и техниках. Так и кураторство — один из видов деятельности… Я здесь работаю не только со своими произведениями, но и с чужими. У меня и родилась идея поставить вагончики. Вагончик — некий модуль. Это художественное решение. Я здесь как художник самовыражаюсь. Когда я смотрю, как другие работают с разными материалами, у меня возникают свои идеи. Я не могу одна продвинуть идею «спального» района, не могу одна заполнить целый парк Южного Бутова, я пока не Коля Полисский — мне «слабо». Я не могу одна заставить приехать пол-Москвы на окраину, поэтому мне нужна команда единомышленников.

Для меня важна еще и энергетика «Спальных районов». Я получаю от этого заряд. Здесь происходит мой творческий рост. Я начинаю понимать пространство, как его организовать. Мне эта задача интересна как художнику — освоить новое, чужеродное пространство, пусть не только с помощью своих работ. Для меня это вызов.

ДИ. Сколько в Бутове участников?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Человек пятьдесят. Еще зависит от того, разрешат ли нам расписывать колонны легкого метрополитена, которые проходят через парк. Если разрешат, еще добавятся люди.

ДИ. А что после Южного Бутова?

МАРИНА ЗВЯГИНЦЕВА. Когда мы делали школу, идея Бутова уже возникла. А сейчас не знаю, каким будет следующий шаг. Пройдет, увидим реакцию, и будет понятно, куда дальше развиваться. Хотя есть предложение попробовать в Питере сделать. «Спальные» районы есть везде. По сути, вся наша страна — большой спальный район, разбудить который под силу актуальному искусству.

Беседу вела Лия Адашевская
Фото ДИ: Константин Чубанов

Марина Звягинцева

АРТ-ПАZZЛ
Объект

25 сентября — 16 октября 2011

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

– 23 сентября
30 октября
2011

Переписывая миры

специальные проекты

Префектура Юго-Западного Административного округа г. Москвы

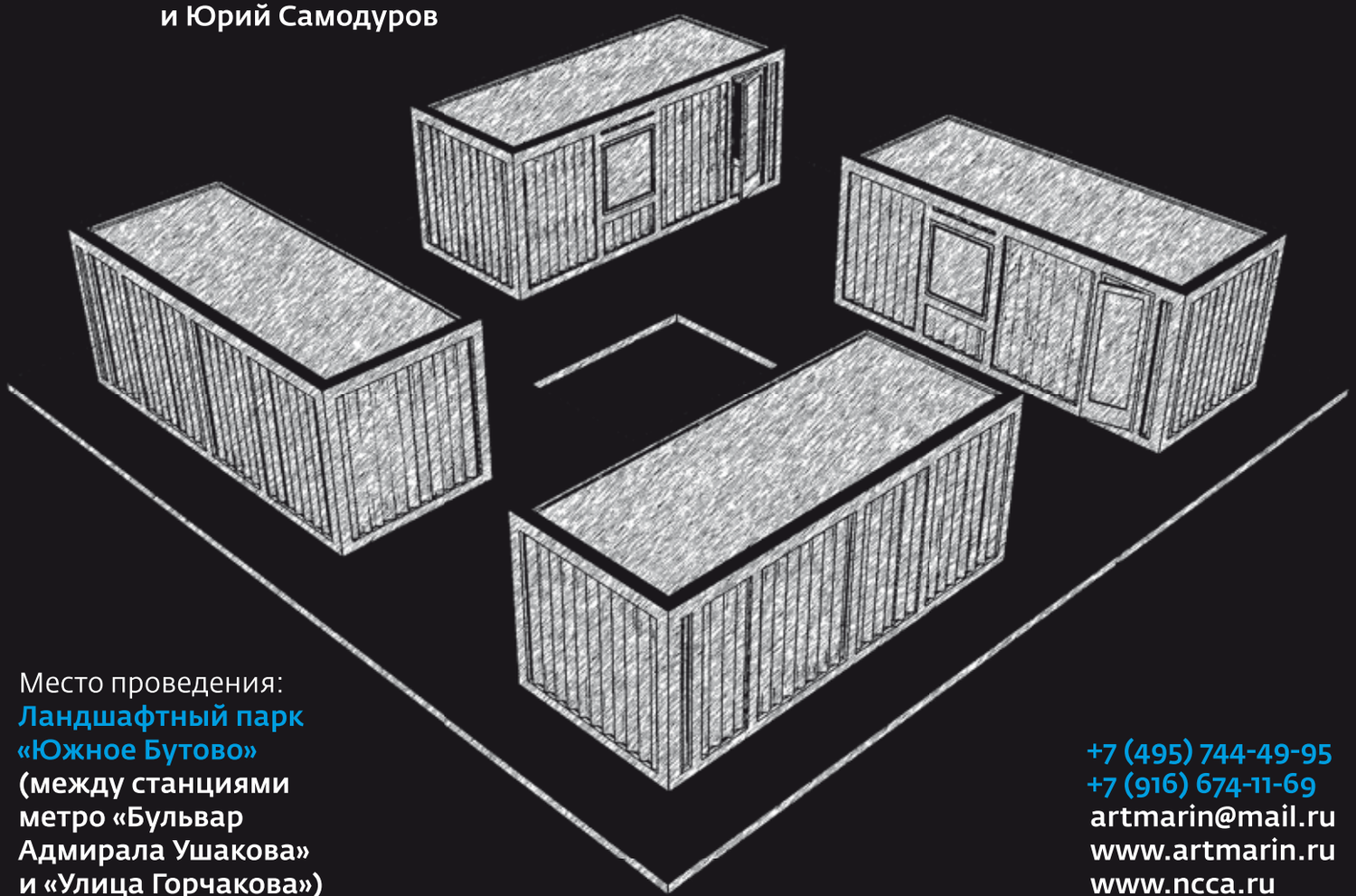
Муниципалитет внутригородского муниципального образования Южное Бутово г. Москвы

Министерство культуры Российской Федерации

Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)

Дом художника
«Южное Бутово / Спальный район»

Кураторы: **Марина Звягинцева и Юрий Самодуров**



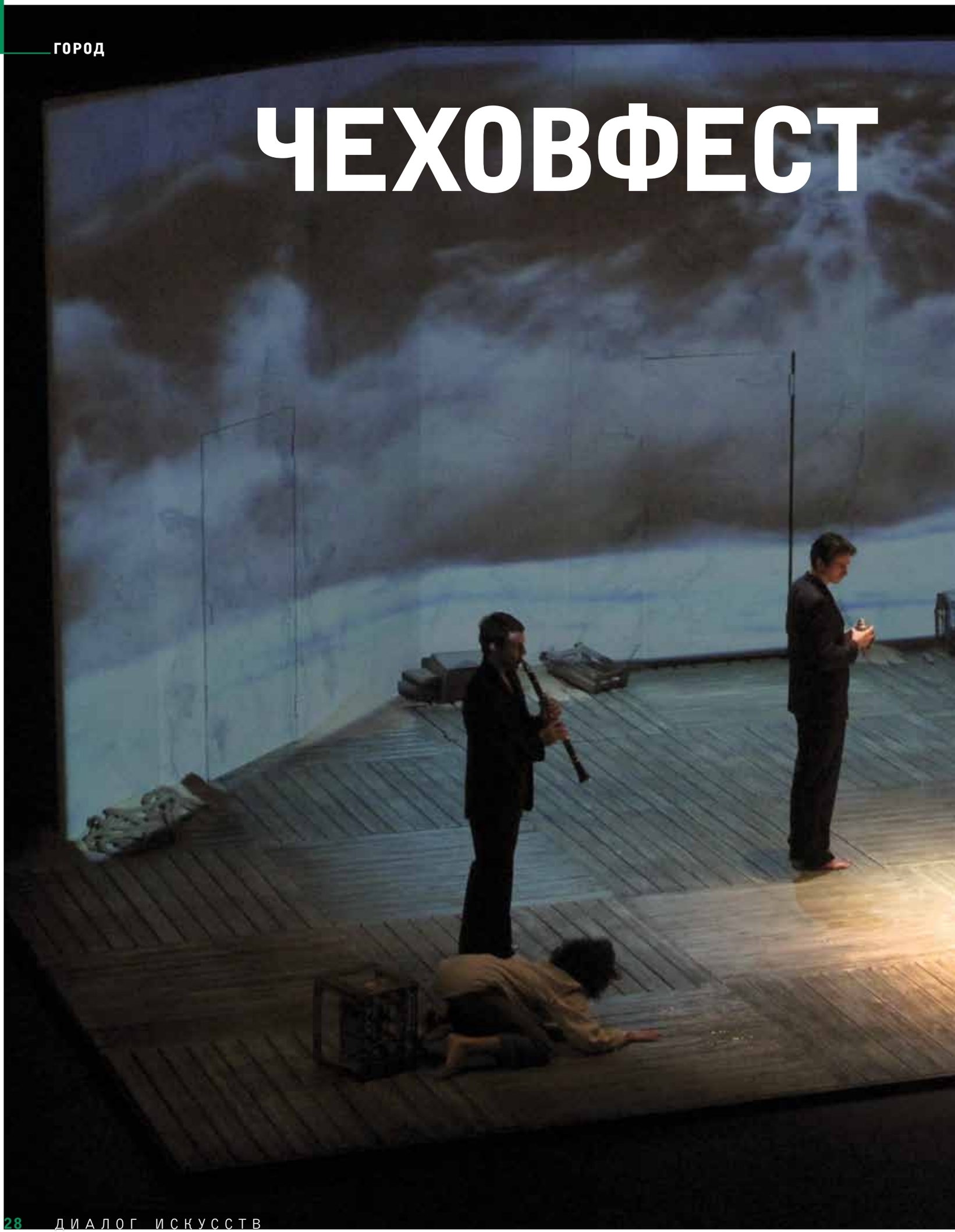
Место проведения:
Ландшафтный парк «Южное Бутово»
(между станциями метро «Бульвар Адмирала Ушакова» и «Улица Горчакова»)

+7 (495) 744-49-95
+7 (916) 674-11-69
artmarin@mail.ru
www.artmarin.ru
www.ncca.ru

Информационные партнеры:

Радио-партнер:

ЧЕХОВФЕСТ



ТЕАТР В РЕЖИМЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

Лия Адашевская

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БУРЯ» В. ШЕКСПИРА
Режиссер Деклан Доннеллан (Великобритания)

Фото предоставлено МТФ им. А.П. Чехова

В Москве состоялся Десятый Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова. Его программа традиционно была представлена двумя частями: спектаклями московских театров и зарубежных коллег. Открывала фестиваль «Буря» Шекспира – постановка английского режиссера Деклана Доннеллана, в которой были задействованы русские актеры, а премьера состоялась в январе во Франции. Дух содружества, которым пронизан этот спектакль, отвечал основной идее фестиваля — обмену творческими идеями. Прощальный же монолог Просперо, к которому мы еще вернемся (*«…Итак, я полон упованья,/ Что добрые рукоплесканья/ Моей ладьи ускорят бег…/…. Все грешны, все прощенья ждут./ Да будет милостив ваш суд»*), словно открывал занавес всем остальным событиям театрального марафона.

В зарубежной программе фестиваля были представлены спектакли из Франции, Великобритании, Китая, Испании, Кыргызстана, Италии, США. Кроме Доннеллана в нем приняли участие такие звезды, как Ромео Кастеллуччи, Мария Пахес, Филипп Жанти, Сильви Гиллем, Робер Лепаж, Эмма Данте, Мэтью Боурн, труппа Мерса Каннингема. Короткие заметки об отдельных постановках мы и предлагаем в нашем обзоре.

«Проект “J”. О концепции лика Сына Божьего». Предельный реализм Ромео Кастеллуччи

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ПРОЕКТ «J». О КОНЦЕПЦИИ ЛИКА СЫНА БОЖЬЕГО»
Режиссер Ромео Кастеллуччи (Италия)
Фото Анны Рыбалко

«Театр — сильный антибиотик. Потому что он представляет жизнь иначе. Позволяет выйти за пределы человеческого, сделать шаг назад, посмотреть на все бесчеловечными глазами. Но только сделав этот шаг, видишь поэзию человеческой хрупкости», — говорит самый известный сегодня драматический режиссер Италии, испытатель прочности традиционных театральных форм Ромео Кастеллуччи. И спектакль «Проект “J” О концепции лика Сына Божьего», который он показал на Чеховском театральном фестивале, оказался настолько сильным антибиотиком, что не все пожелали пройти курс полностью, не все выдержали этот бесчеловечный взгляд режиссера и покинули зал. Что, в общем-то, вполне укладывалось в концепцию спектакля, ведь Кастеллуччи, по сути, рассказал притчу о поражении.

Если бы кто-то спросил, о чем этот спектакль, пересказ не отнял бы много времени. Это история об отце и сыне и об Отце и Сыне. Все происходит в течение часа, то есть в режиме реального времени, и всю жизнь. Старый, немощный отец, мучимый приступом диареи, немилосердно пачкающий все, к чему ни прикоснется, и чтящий его сын, изо всех сил старающийся блюсти пятую заповедь. Униженный, жалкий старик твердит, как заклинание, всего одно слово — прости. У Кастеллуччи все со всеми физиологическими подробностями и максимумом достоверности: голое старческое тело, грязный памперс, коричневая жижа, стекающая по подагрическим ногам на пол (Джанни Плацци, исполняющий роль отца, буквально играет спиной). И, словно Сизиф, вкатывающий на гору камень, сын, тщетно пытающийся вернуть батюшке достойный вид. Снова и снова, как затверженную молитву, он повторяет весь ритуал омывания и переодевания отца в белые одежды в надежде на чудо. И это настроение молитвенного служения усиливает изображение на заднике — гигантская репродукция полотна Антонелло да Мессина «Христос благословляющий» (1465. Лондонская национальная галерея). Но чуда не происходит… «Подумаешь, — скажут многие. — Я через все это уже прошел (или прохожу). Зачем мне это показывать еще и со сцены? Тем более что мне и так скорее всего предстоит к этому вернуться, только уже в роли отца». Но Кастеллуччи на это и рассчитывает. «Этот спектакль мне не принадлежит: его наделяет жизнью ваша личная история», — говорит он. И это личное, происходящее в реальности, поддерживается декорацией, воссоздающей интерьер жилья среднестатистического европейского офисного служащего. Все в стиле хай-тек — стерильно, респектабельно и сдержанно холодно. В значительной степени именно сценография спектакля создает этот вынужденно отстраненный взгляд на самого себя, через взгляд режиссера (и Христа с репродукции, который как бы тоже смотрит на самого себя со стороны) и наполняет этот грустный и тривиальный сюжет дополнительными смыслами. Повторяемость действий персонажей рождает ощущение, что смотришь закольцованное видео. Но мизансценический рисунок, неумолимое продвижение героев слева направо — от дивана с телевизором (зоны досуга), с задержкой у стола со стульями (пограничная зона, место, откуда еще можно вернуться к телевизору, к жизни (и эти попытки происходят), к кровати — как прочитанная фраза, точка в которой — смертный одр. Между первыми двумя зонами старик, пусть и с поддержкой, но сам идет, по собственной воле, а вот к кровати в инвалидном кресле его везет уже сын. И отец пачкает кровать, словно не желая ложиться, не желая завершения фразы. В его действиях одновременно агония и последний, конвульсивный, бессильный что-либо предотвратить жест протеста, цепляние за жизнь (в конце концов, может, он и гадил намеренно, чтобы не дать сыну уйти). И то, что сын везет его на кровать, не есть ли признание поражения? Но тогда дряхлый отец (Отец) оказывается сильнее?

У Кастеллуччи действенная сценография. Красочный лик Христа и черно-белое мини-

малистичное документальное кино на сцене, в котором лишь цвет фекалий рифмуется с живописью задника. Режиссер словно провоцирует: на что вы будете смотреть — на светлый лик Сына Божьего или грязные чресла? Вы мечетесь — взгляд неизбежно притягивают глаза Иисуса и эта согбенная, беспомощно-жалкая и одновременно бунтующая, сопротивляющаяся спина. Настоящее потрясение ждет зрителей в финале спектакля. После того как сначала сын, а потом и отец уходят со сцены, с изображением Христа начинает происходить что-то невероятное, то, от чего становится по-настоящему страшно. Свет гаснет, потом зажигается снова. Черный лик Иисуса начинает корежиться, пузыриться, и там, где должны быть раны от тернового венца, начинает проступать странно коричневая «кровь», она заливает лицо, задник рвется в клочья, и через него проступает ярко светящаяся надпись: You are (not) my shepherd — «Ты (не) мой пастырь». «Не» то проявляется, то исчезает. «Так я хотел передать вечное колебание человека: кто может сказать о себе, что выбрал окончательно?» — пояснил Кастеллуччи.

Итак, личная история становится метафорой смерти/бессмертия Бога, веры и сомнения, того, что каждое поколение исправляет ошибки предыдущего, пытается убрать, подчистить за ним (чаще всего безуспешно). Но какую молитву шептал опустивший руки и вдруг характерно ссутулившийся сын Иисусу, прежде чем окончательно сойти со сцены? Возможно, «Прости», а может, и ту, которую мы в той или иной форме, произносим чаще всего — «Да минует меня чаша сия». Молитва без надежды. Потому что знаешь, что чуда не произойдет, но… все равно молишься, иначе не можешь. «Я придумал историю с немощным отцом, с темой унижения. Но хотел рассказать историю любви», — говорит режиссер. Ницше как-то сказал: «Искусство нам дано, чтобы не сойти с ума». «Нет, — словно утверждает Кастеллуччи, — чтобы не сойти с ума, нам дана любовь».

«Неподвижные пассажиры». Открытый экспрессионизм и сюрреализм Филиппа Жанти

Если творение Кастеллуччи предельно реалистично и даже натуралистично и являет собой пример сценического минимализма, своеобразного аскетизма в выборе средств выражения, то спектакль французского режиссера Филиппа Жанти «Неподвижные пассажиры» избыточно многословен. Это буквально ни на секунду не прекращающаяся полуторочасовая сюрреалистическая феерия, хотя выбор материала, определяющего пластическую и содержательную ткань постановки, весьма ограничен — целлофан, шелк, но главное — оберточная крафтовая бумага. Она здесь все: и основной элемент декорации, и пространственно-временная субстанция, и реквизит, и персонаж, который живет своей жизнью, умирает. Спектакль — ярчайший пример игровой сценографии.

Абсурдистские визуальные фантазии Жанти, представляющие собой пластические притчи, — синтез танца, цирка, пантомимы, кукольного театра и современного искусства, помещенных в контекст психоанализа. Режиссер жонглирует объектами, субстанциями, актерами, куклами, цветом, светом. Здесь все на равных, режиму реальности противопоставлен режим сна. Но этот сон, каким бы фантастическим он ни казался, детерминирован реальностью, и зрителю остается лишь разгадывать его, полагаясь на собственные ассоциации.

Но проблема в том, что у вас мало времени для расшифровки. Кажется, вот-вот поймаешь нить, но… Начинается новый сюжет, и все кажется абсурдом. Но сама по себе пластика так захватывает, что вы не можете оторваться от калейдоскопа картинок. И здесь, как и у Кастеллуччи, жизнь так и остается непонятой, а сон неразгаданным.

«Неподвижные пассажиры» — авторский ремейк «Неподвижного путника», где все строи-

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НЕПОДВИЖНЫЕ ПАССАЖИРЫ»
Режиссер Филипп Жанти (Франция).
Фото ©Paskal François

лось вокруг одного персонажа. В «Пассажирах» он размножился до восьми, но сюжетную коллизию это не изменило. Персонаж один — Человек, отправившийся в путешествие сквозь пространство и время, но на самом деле странствующий внутри собственного «я». И все, что с ним происходит — конфликты, приступы одержимости, унижения, взлеты, страхи, преодоление — все в нем. Это и есть реальность. А все, что его окружает — лишь крафтовая бумага, служащая упаковкой, формой, которую человек наполняет собой. Порой персонажи сами странно похожи на бумажных человечков или пластмассовых пупсов — пустые внутри, марионеточные, но очень обаятельные. Смех, жестокость, приступы нежности сменяют друг друга подобно складкам и изгибам бумаги. Что в данном случае помогает не сойти с ума, не впасть в отчаяние? Юмор и красота, необъяснимая красота мира.

«Неподвижных пассажиров» можно сравнить в какой-то степени с абстрактной сценической композицией, состоящей из трех элементов — музыкального, красочного и танцевального — в их разнообразных сочетаниях и взаимоотношениях: созвучном и противозвучном, гармоническом и диссонансном. Реальные объекты — пупсы, маски, игрушки и т.д. — отсылают к реди-мейду в изобразительном искусстве. Только в данном случае происходит перемещение предмета из привычного функционального контекста в контекст персонажной семантики предсценографии.

По сути, Жанти предлагает сценографическую модель суммарного, сконцентрированного представления о пластическом и архитектоническом содержании внутреннего мира человека — неустойчивого, мятущегося, текучего. Неслучайно вся эта пластически пространственная субстанция имеет качество открытой экспрессии.

Но тогда почему пассажиры «неподвижные»? Может, потому, что человек постоянен в своих заблуждениях, амбициях? И он так же не в ладу с самим собой и с окружающим его миром… Впрочем, и здесь не обошлось без политического подтекста, в чем признается сам режиссер: «Я говорю о кризисе, о торжестве алчности, о крушении утопий, о национальной идентичности, о ношении паранджи... Но меньше всего на свете я хотел бы растерять свою поэтическую силу». Что ж, Жанти пока в силе.

«Эоннагата». Виртуозы трансверсальности

Спектакль со странным названием «Эоннагата» — пример весьма распространенного в современном искусстве так называемого коллективного творчества, поскольку у него три автора, причем всемирно известных, каждый в своем амплуа. Концепция, постановка и исполнение — танцовщица Сильви Гиллем, режиссер Робер Лепаж, хореограф Рассел Малифант. К авторам с полным правом можно отнести и художника по костюмам Александра Маккуина. «Эоннагата» — не вполне театр, это странный гибрид, и не только потому, что в нем режиссер танцует, танцовщица декламирует, а хореограф поет. Постановка неопределенна по форме, здесь можно говорить о нарушении границ, точнее выходе из пределов. И это несмотря на то, что в основе «Эоннагаты» лежит вполне реальная история. Сюжетной кан-

вой стала жизнь французского дипломата, авантюриста, фаворита при дворе Луи XV, шпиона, который был вынужден бежать из Лондона и зарабатывать на жизнь, развлекая публику в цирке, — Шевалье д'Эона. Впрочем, подобными персонажами XVIII век был богат. Д'Эон же отличался еще и тем, что был трансвеститом и обладал двойственной, «плавающей» сексуальностью. В частности, в России при дворе Елизаветы Петровны он появился в женском обличье. А при дворе английского короля — в мужском. В своих мемуарах он писал, что всегда был женщиной, однако, когда производили вскрытие старой дамы, налицо оказались все признаки мужского пола. Но на самом деле половая принадлежность Шевалье д'Эона так и осталась загадкой. Постановка знаменитой троицы не пытается ее разгадать, напротив, делает все, чтобы запутать еще сильнее. Все трое играют Шевалье. Гиллем — воплощение женского начала, Малифант — мужского, а Лепаж — д'Эона в старости, то есть опять дама. Именно Лепаж в прямом смысле уподобляется оннагате — актеру-мужчине в японском театре кабуки, исполнявшем женские роли. Гибридное соединение имени Шевалье и актерского амплуа и дало название спектаклю.

Ипостаси д'Эона, поочередно сменяя друг друга, в эпизодах вступают в борьбу, что символизирует столкновение мужского и женского начал — инь и ян, а все в целом это превращается в нервное, нелинейное, вибрирующее действо, в котором переплетаются восточные единоборства, современные танцы, монологи, юмористические куплеты, цирковые трюки, визуальные эффекты, исторические эпохи. Постановка по своему характеру перформативна. Это такое взаимопроникновение культур, жанров, направлений, искусств, высокого и низкого, Запада и Востока, шутовства и трагедии. Таковы и современная культура, современное искусство, которое не всегда просто идентифицировать в силу его транверсального, субверсивного характера и где высокая техничность и технологичность могут соседствовать с дилетантизмом, ведь, по сути, и Лепаж, и Гиллем, и Малифант в тех амплуа, в которых они выступают в данном случае, — дилетанты. Но это спектаклю только на пользу, поскольку привносится элемент незавершенного. И кроме того, это в каком-то смысле оказывается метафорой современного художника — трансвестита в определенном смысле, который, смело осваивая новые техники, жанры, роли, территории, выступает в разных ипостасях — режиссера, куратора, живописца, фотографа, писателя, актера и т.д., и т.п. Причем в каждой из них по отдельности он может быть даже и дилетантом, авантюристом, шпионом в чужом лагере, но это не важно, главное, что он свою жизнь, свое творчество мыслит проектно и, стало быть, он Художник, суть искусства которого прекрасно выражена в словах Питера Брука: «... искусство художника означает создание движущейся во времени, развертывающейся структуры, которая не должна иметь ни последовательности, ни стабильности, ни архитектуры...»

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЭОННАГАТА»
Режиссер Робер Лепаж (Канада)

Фото © Eric Labbe

Рациональные случайности Мерса Каннингема

Духовные поиски, экзистенция, социальная проблематика, политика, проживание во времени отдельного человека или всего общества, человеческая трагедия или комедия, то есть все то, о чем через пластику говорит искусство, тем самым легитимируя себя в пространстве общечеловеческой коммуникации, а заодно и утверждая свою нужность, пользу и даже насущную необходимость не только в плоскости эстетического, но и этического — все это никогда не занимало американского хореографа, одного из лидеров авангардного искусства, открывателя так называемого объективного танца Мерса Каннингема. Хореографа интересовала только чистая пластика — движение ради движения, возможности движения во времени и пространстве, пределы человеческого тела. В своих постановках он избегал каких бы то ни было литературных аллюзий, в них нет и намека на драматический сюжет. Более того, танец Каннингема не является выражением не только внутреннего «я» танцора, но и музыки. И это при том, что среди композиторов, с которыми прославленный хореограф сотрудничал, кроме Джона Кейджа, единомышленника, друга, возлюбленного, с которым Каннингем и организовал в 1952 году свою труппу и работал вплоть до смерти композитора в 1992 году, были Дэвид Тюдор, Кристиан Вольф, Гэвин Брайарс, Бен Джонс, Дэвид Берхман. Не менее известны и художники, которых Мерс Каннингем привлекал к своим постановкам — Энди Уорхол, Брюс Науман, Роберт Раушенберг, Франк Стелла, Джаспер Джонс. Три составляющих его балетов — танец, музыка, декорация — создавались независимо друг от друга и соединялись только на последнем прогоне перед спектаклем. До этого танцоры репетировали, стараясь в движении воплотить задумки режиссера под тиканье хронометра. Поэтому в балетах Каннингема нередки ситуации, когда танцоры продолжают двигаться, не меняя ритм, в то

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЕЙ АМЕРИКАНСКОГО ХОРЕОГРАФА МЕРСА КАННИНГЕМА

«ТРОПИЧЕСКИЙ ЛЕС» (Стр. 33)
Фото © Tony Dougherty

«XOVER»
Фото ©Kawakahi Amina

«BIPED»
Фото © Stephanie Berger

время как музыка молчит, и наоборот, танцоры внезапно застывают в паузе во время музыкального всплеска. Но в результате возникало уникальное художественно-акустическое пространство, в котором танцы оказывались всего лишь составной частью, наряду с цветом, оформлением и звуком. Интересно, что хореограф считал, что современный танец слишком полагается на личность, и, по сути, пытался нивелировать роль танцора, лишить его индивидуальности, авторства (актер в постановках мастера — лишь винтик, механизм, производящий движение), но в результате еще сильнее акцентировал личностное начало, перенеся ударение с исполнителя на автора — хореографа, композитора, художника. Причем не во всех его балетах по факту их репрезентации эти три автора оказывались на равных. Бывали спектакли, когда совершенно неожиданно «главную скрипку» играл, например, художник. Но можно ли в данном случае говорить о коллективном творчестве? Как ни парадоксально, в чистом виде — нет, поскольку и художник, и композитор, и та часть самого Каннингема, которая отвечала за хореографию, были структурными элементами замысла режиссера, который свой творческий метод основывал на идее случайности: «Я приготовил целые гаммы движений: одни для рук, другие для головы и т.д. Затем с помощью игрального кубика я установил их порядок. Когда получалась цельная фраза, я ее всю протанцовывал. Если же выпадали отдельные движения, я искал, чем их можно было бы сопроводить…» По сути, здесь можно говорить о принципе коллажности, часто использовавшемся в сценических действах футуристами. Вообще, из всех авангардных направлений Каннингему явно ближе всего именно футуризм с его идеей движения как главной задачи художника. И постановки хореографа, представляющие собой короткие пластические действа, следующие друг за другом в режиме калейдоскопической случайности, воспринимаются как воплощение этих идей футуризма. Но, возможно, главная фантазия футуризма, реализованная Каннингемом в полной мере, — «театр художника», в основе которого лежала не драматическая литература и не актерское исполнение, а пластическое творчество.

Мерс Каннингем умер в июне 2009 года. Согласно завещанию мэтра в 2011 году его труппа должна совершить «Турне наследия», после чего будет распущена. Москва — один из пунктов этого прощального вояжа легендарного коллектива. В рамках Чеховского театрального фестиваля была показана программа, в которую вошли три одноактных балета — «Тропический лес», «Xover», «Biped».

Премьера «Тропического леса» состоялась еще в 1968 году. Балет поставлен на музыку Дэвида Тюдора, а оформлен Энди Уорхолом. Треск, вой, серебристые, светящиеся, прозрачные подушки медленно, как в гипнотическом сне, плавают по сцене. Танцоры совершают неестественные движения, их части тела, кажется, порой двигаются независимо друг от друга.

«Xover» — балет, поставленный Каннингемом в 2007 году. Композитор Джон Кейдж, художник Роберт Раушенберг. Раушенберг разрисовал задник деталями машин, велосипедами, дорожными заграждениями вперемешку с красочными разноцветными пятнами. Кейдж создал звуковой микс — звон погремушек, перекатывание камешков в трясущейся бутылке, скрип разбитой шарманки, какие-то потрескивания и пронзительное контральто композитора и вокалистки Джоан Ла Барбары. И «объективный», «случайный», на грани человеческих возможностей танец. Фрагментарность, намеренная бессвязность, отсутствие единой линии развития затрудняют восприятие, картинка не собирается. Но, возможно, таков современный мир. То есть на самом деле связь между всеми элементами балета существует, но это концептуальная связь.

«Biped» — балет 1999 года. Здесь соавторами Каннингема выступили композитор Гэвин Брайарс и художники, владеющие цифровыми технологиями, Пол Кайзер и Шелли Эшкар. С 1991 года Каннингем, придумывая свои балеты, начинает работать на компьютере. И все с той же целью — «переписать» законы человеческой координации. В «Biped» используется техника «остановленного движения» — камера ловит движение сенсоров, закрепленных на теле танцоров, и переводит его в цифровое изображение, передаваемое на установленный на сцене экран. В результате происходит смешение реального и виртуального, движения тела и его тени — поистине космическое зрелище. Не случайно именно «Biped» стал бестселлером Каннингема, что, впрочем, хореографа пугало. И не удивительно, ведь он был авангардистом и соответственно больше привык к непониманию и непризнанию. Впрочем, его беспокойство было напрасно: и сегодня, когда Мерс Каннингем стал легендой, далеко не всех убеждают его эксперименты, что доказывают покидающие зал зрители. Популярным Каннингему, пожалуй, не стать никогда. Так же как никогда нам больше живьем не увидеть его танец. После того как турне наследия завершится и труппа будет распущена, никто больше не будет иметь права повторить эти балеты. Танцовщики коллектива могут лишь принять участие в создании так называемых цифровых «танцевальных капсул» на основе художественного видения Каннингема. Иными словами, с 2012 года Мерс Каннингем будет доступен лишь в виртуальном пространстве.

«Трилогия очков». Эмма Данте

Если балеты Каннингема холодно-рациональны, неэмоциональны и в каком-то смысле бесчеловечны, то спектакль итальянского режиссера Эммы Данте «Трилогия очков» — сгусток эмоций, комок нервов и зашкаливающая человечность. Трагическое и комическое здесь сосуществуют на равных, и в горе всегда находится место для радости. И неважно, что счастье — лишь иллюзия, а несчастье — грубая реальность, поскольку ощущения первого не менее осязаемы, чем второго. В сущности, все три истории, рассказанные Данте, сводятся к пушкинскому «Я сам обманываться рад». А метафорой этого спасительного самообмана становятся очки (персонажи всех трех спектаклей — очкарики). «Очки — как фильтр восприятия мира,— поясняет Эмма Данте.— Герои носят очки, чтобы защититься от мира и смотреть на него так, как они сами хотят. В каждом воплощается та сторона жизни, которую они отрицают и не хотят видеть».

Итак, в чем же не хотят себе признаться персонажи «Трилогии»? В моноспектакле «Святая вода» «списанный» на берег старый матрос не верит, что это навсегда и корабль сюда больше не вернется, а если и вернется, то капитан не возьмет его обратно. Не знающий другой любви, кроме как к морю, ради счастья качаться на его волнах, заглушая морскую болезнь песней, он сносил унижение, насилие, насмешки. Последний человек на судне, постаревший «мальчик для битья», со всеми вытекающими отсюда последствиями — разве может быть что-то хуже? Да, оказаться за бортом. Но он навеки приковал себя к морю и, как брошенная собачонка, ждет, что оно примет его обратно.

Нелепые монашки из «Замка Циза» (католический приют для неизлечимых) свято верят, что могут совершить «чудо исцеления расслабленного». Методы их лечения весьма радикальны: они бьют больного аутизмом мячами, заставляют его крутить на руке обруч и т.д., и т.п. И действительно, вроде достигают результата — мужчина начинает двигаться, реагировать на происходящее, говорить. Быстро, сумбурно, срывается на крик, впадая в другую крайность — одержимость. Но доходя до пика нервного перевозбуждения, он внезапно падает, и все возвращается на круги своя. Однако монахини довольны, ведь чудо произошло, пусть даже длилось оно недолго. Но произошло ли чудо?

В «Танцорах» старая женщина не желает соглашаться с тем, что ее муж умер. Она вновь и вновь воскрешает его в своих воспоминаниях, прокручивая ленту памяти в обратном направлении до момента их встречи в далекой юности. И в этом путешествии по волнам памяти в ритмах вальса и рок-н-рола маска старости сползает с их лиц, спины распрямляются, скованные недугами тела становятся гибкими, молодыми, страстными. Но «кино» кончается. Любимый муж возвращается в старый пыльный сундук — в прошлое. А она опять становится старой и одинокой. По сути, уже тоже мертвой.

Все три истории рассказываются на фактически пустой сцене с минимальным количеством реквизита, впрочем, действенного. В «Святой воде» — конструкция из канатов и якорей плюс капитанская фуражка, матросская панама и бутылка с водой. В «Замке Циза» — два накрытых тканью возвышения, стул, несколько мячей, две куклы, обруч. В «Танцорах» — два сундука, которые одновременно играют и роль реквизита. Поэтому основная нагрузка по воплощению режиссерского замысла на актерах. Актерская же игра — смесь танца, пантомимы и вполне традиционного драматического театра.

И шести актерам удается создать пронзительнейшие по силе воздействия новеллы — об отверженности, маргинальности, одиночестве, нищете, унижении и возможности, а точнее невозможности, чуда.

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ТРИЛОГИЯ ОЧКОВ»
Режиссер Эмма Данте (Италия)

Фото © Carmine Maringola

Интересная деталь. Первый спектакль многословен (актер говорит, не замолкая ни на секунду), во втором это лишь финальный монолог. Однако внезапно заговоривший аутист лишь подчеркивает нелепость самого факта говорения. С третьей историей нас знакомят без слов. И в этом постепенном умолкании все настойчивее звучит вопрос: так, может, имеет смысл снять очки? Но что если иллюзия и есть единственная правда жизни?

Продолжение обзора в следующем номере.

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

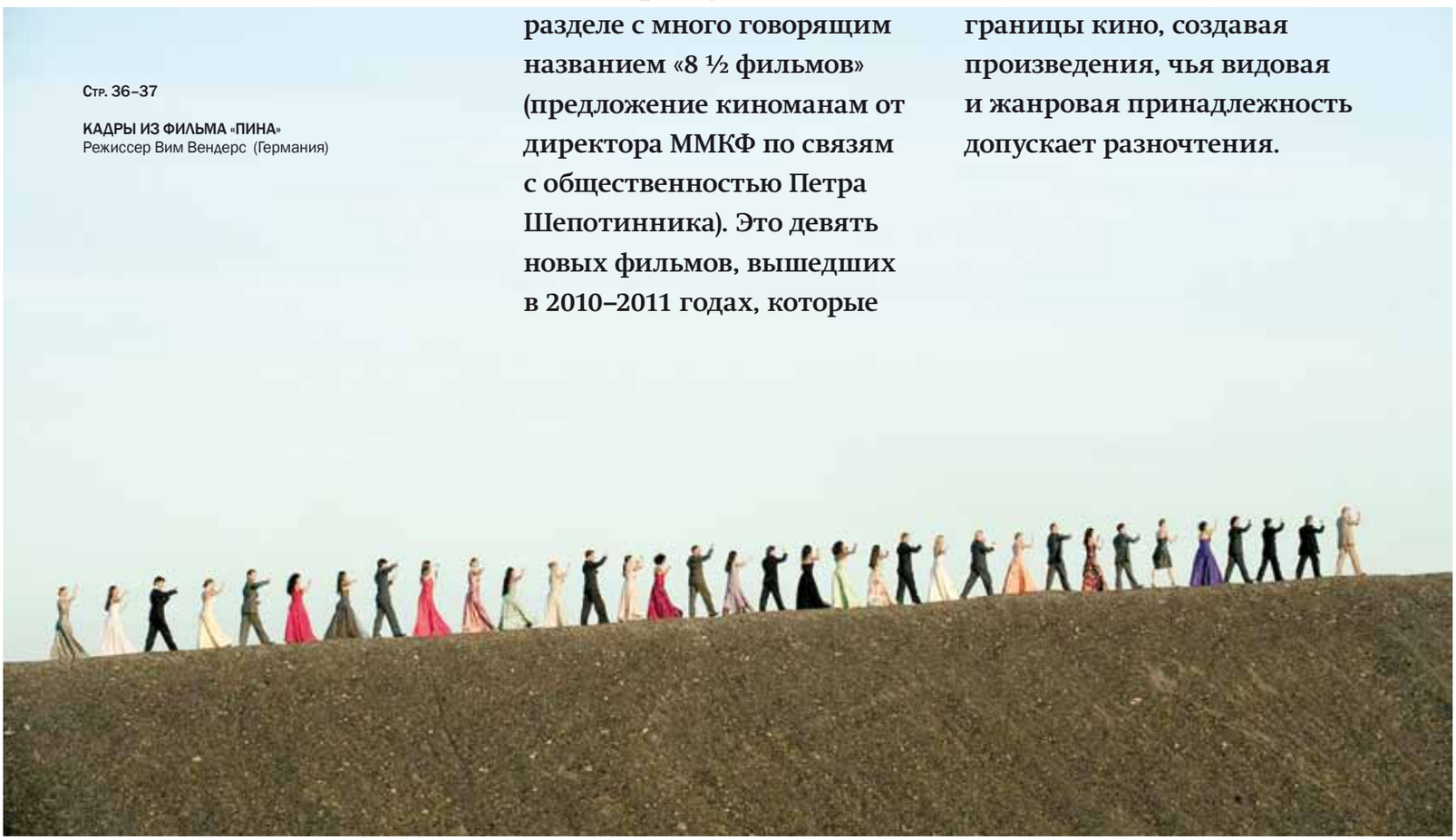
ЧЕТЫРЕ ИЗ «8 ½ ФИЛЬМОВ»

Лия Адашевская

С 23 июня по 2 июля проходил 33-й Московский международный кинофестиваль, формат которого помимо основного конкурса традиционно имеет довольно обширную параллельную программу. Мы решили сосредоточиться преимущественно на разделе с много говорящим названием «8 ½ фильмов» (предложение киноманам от директора ММКФ по связям с общественностью Петра Шепотинника). Это девять новых фильмов, вышедших в 2010–2011 годах, которые уже успели привлечь к себе внимание на всевозможных кинофестивалях. Но из этих девяти нам показалось интересным остановиться на четырех, но не по принципу «лучшие», а режиссеры которых в большей или меньшей мере пытаются нарушать границы кино, создавая произведения, чья видовая и жанровая принадлежность допускает разночтения.

Стр. 36–37

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ПИНА»
Режиссер Вим Вендерс (Германия)



Фильм-танец

Чеховский театральный фестиваль 2009 года ждал легенду современного танца Пину Бауш, которая со своим театром «Wuppertal» («Вупперталь») планировала показать в Москве спектакль «Семь смертных грехов». Но за несколько дней до ожидаемого представления Пины Бауш не стало. И вот спустя два года встреча со знаменитым хореографом все же произошла.

Фильм «Пина» живого классика мирового кинематографа, автора культовой киноленты «Небо над Берлином» Вима Вендерса, премьера которого состоялась полгода назад на Berlinale, — одно из самых ожидаемых событий 33-го Московского кинофестиваля.

Первая же проблема, с которой сталкивается зритель фильма Вендерса, — невозможность видовой классификации, поскольку маркировка «художественный», равно как и «документальный», будет не вполне корректной. В ленте органично сосуществуют хроникальные кадры и постановочные сцены, эстетика черно-белого документального кино вкрапляется в реальность кино цветного, персонажи — актеры танцевальной труппы «Wuppertal», предающиеся воспоминаниям в режиме реального времени, «здесь и сейчас», и визуализация этих воспоминаний через танец, крупные планы лиц и панорамная съемка, сообщающая происходящему на экране эпический характер. И вся эта сложноструктурированная реальностью и искусством ткань еще и помещается в капсулу 3D-технологии обмана, дарящей не только иллюзию реальности происходящего, но и вашего непосредственного присутствия в ней. То, в чем соединяются изначальное понимание искусства как «техне» и собственно искусство.

Неопределенность жанра фильма — не эксперимент ради эксперимента, а вполне в духе спектаклей самой Пины Бауш, о которых критики спорили: что это — танец или театр? Эксперименты Пины одних обескураживали, других восхищали, у иных вызывали отторжение, но главное — никого не оставляли равнодушным. Да и как можно было оставаться равнодушным, если на сцене вместо ожидаемых танцовщиков с балетной выправкой обычные люди разных возрастов и комплекции, зачастую не слишком стройные, с далекими от совершенства лицами, но при этом полные жесткой и эротичной энергии. Как идентифицировать произведение, в котором совмещаются элементы современного танца и классического балета и танцовщики при этом еще и периодически даже не поют, а говорят? Как можно спокойно смотреть «балет», в котором заняты артисты в возрасте от 58 до 77 лет («Kontakthof»)? Без удивления взирать на голые небритые ноги танцовщиц и перепачканные торфом, которым сплошь покрыт пол сцены, спины и лица танцовщиков («Весна священная»)? Не изумляться «поросшей» цветами («Гвоздики») или утопающей в воде сцене, где вместо музыки звуки падающих тел, стульев и топот ног («Кафе Мюллер»)? Фрагменты этих и многих других спектаклей Пины Бауш Вендерс включает в свой фильм, но «заставляет» артистов танцевать не на театральных подмостках (хотя и это тоже), а в городском парке, в бассейне, в обычном зале, на краю угольного карьера, в вагоне, во дворе промышленного предприятия, на пешеходной «зебре». Впрочем, для труппы «Wuppertal» подобный опыт не нов. В 1990 году Пина Бауш, снимая свой единственный фильм «Жалоба императрицы», вывела актеров из стен театра на городские улицы.

Фильм о театре танца «Wuppertal» Вендерс задумал еще 20 лет назад, при жизни Пины Бауш и совместно с ней. Они много обсуждали драматургию, пластику этого совместного проекта. Будь она жива, конечно, это был бы другой фильм, но «Пина» Вендерса, совмещая режиссуру балетную и кинематографическую, создает впечатление продолжающегося диалога между режиссером и хореографом. И одновременно этот фильм-воспоминание, фильм-реквием, по сути, являет собой процесс создания мифа, со всеми необходимыми для него атрибутами достоверности и художественности, эпической объективности и общинно-родового творчества…

И здесь возникает вопрос: зачем режиссеру понадобился формат 3D? Действительно ли это было так пластически мотивировано? Дело в том, что в «Пине» технология — не спецэффект, а драматургический прием, через который и происходит освоение кинематографом сценического пространства. В результате возникает слияние двух видов искусства, их перетекание друг в друга, но очевиднее становятся и их различия. А при этом еще и зритель оказывается включенным в круговерть искусств, в диалог Вендерса и Бауш. И когда труппа Пины в финале фильма, как в настоящем театре, выходит на поклон, а по ним бегут титры, зрители в зале начинают аплодировать, поддавшись иллюзии, что актеры не на экране, а здесь, в зале.

Путешествие в живопись

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «МЕЛЬНИЦА И КРЕСТ»
Режиссер Лех Маевский (Польша)

Пресс-релиз к фильму польского режиссера Леха Маевского «Мельница и крест» обещал увлекательный экскурс в историю живописи в духе Питера Гринуэя — в основе фильма написанный в 1564 году Питером Брейгелем шедевр «Путь на Голгофу». Картина Леха Маевского о судьбе десяти персонажей, которых можно увидеть на знаменитом полотне (в их числе Иисус и Дева Мария, сам Питер Брейгель и антверпенский купец, коллекционер предметов искусства Николос Йонгелинк, по заказу которого художником было создано несколько картин).

Итак, Лех Маевский, как и Вим Вендерс, пробует ступить на чужую территорию. Хотя Брейгель в какой-то степени, конечно, «киношный» художник. Он создавал преимущественно многофигурные композиции, в большинстве его работ живут и действуют порой до сотни людей, Брейгель рассредоточивает их на большом пространстве группками. И на одной картине нередко запечатлевается не один десяток сцен. В результате полотно сложно охватить разом, и зрителю требуется время для того, чтобы вникнуть в каждую из них. Однако Брейгель, выстраивая планы и перспективы, дирижируя цветовыми акцентами, задает траекторию путешествия взгляда, и, таким образом, сценки «кадр» за «кадром» складываются в цельную историю. Но и по отдельности они могут восприниматься вполне самостоятельно, как своего рода миниспектакли. И это свойство художника позволяло надеяться на интересный киноэксперимент.

Однако Маевский пытается не только «оживить» персонажей полотна Брейгеля, но и саму живопись художника, для чего специалистам по компьютерной графике пришлось немало потрудиться. Так, чтобы снять фон, на котором происходят события, фотографировали фрагменты картины, потом искали похожую натуру. Например, брейгелевские облака режиссеру удалось обнаружить только в Новой Зеландии. Актеров снимали на нейтральном фоне, после чего происходило наложение слоев. Подобное сочинительство было характерно и для самого Брейгеля, который писал воображаемые пейзажи, припоминая увиденное им во время путешествий. Наверное, заставь режиссер просто «двигаться» картину согласно логическому развитию сюжета, мы бы имели пример видеоарта (подобные эксперименты практикует Билл Виола), но Маевский решает углубиться, рассказать одновременно о творческом методе художника, религиозном содержании полотна и его политическом контексте. Согласно этой триаде из всех оживших персонажей говорящих в фильме только три — сам Брейгель, который рассказывает, как он строит композицию, посвящает в символику, знакомит с персонажами; Дева Мария, повествующая о своих переживаниях, и коллекционер, негодующий по поводу испанского владычества на нидерландской земле и бесчинств, которые творят завоеватели.

Фильм у Леха Маевского — впечатляющие ракурсы, погружение в детали, выразительная фактура, завораживающая медлительность. Но, невзирая на такое техническое совершенство, Брейгель почему-то не получился, живопись не получилась, что становится совсем очевидным, когда в конце фильма показывают саму картину нидерландского художника, хранящуюся в Художественном музее Вены.

Но, возможно, проблема еще и в том, что режиссер не предложил нового прочтения Брейгеля? Однако сама по себе попытка заслуживает внимания.

Съемка в максимальном приближении

«Ничего личного» — никогда не скажешь о фильме Джонатана Кауэтта «Уходи, Рене». Без привлечения новых технологий, только при помощи любительской киносъемки (документальный архив режиссера) и монтажа Кауэтту удается рассказать, а больше показать невероятную по силе воздействия историю о любви — любви «плохого» мальчика к «плохой» матери. Любви Джонатана Кауэтта к своей психически больной матери Рене. То есть при относительной вымышленности сюжета это картина предельно автобиографична. И что важно, несмотря на обилие документального материала, из которого соткан фильм, и на то, что на экране сам Кауэтт и его больная мать «играют» самих себя, не возникает и толики сомнения, что это именно художественное произведение. Кауэтту каким-то непонятным образом удается трансформировать предельную реальность в мифологему. Сюжетная коллизия проста. Джонатан в трейлере везет свою мать из одного санатория в другой через всю Америку. Но в дороге Рене теряет лекарства, благодаря которым удавалось хоть как-то нормализовать ее психическое состояние. Джонатан звонит врачам с просьбой выписать повторно рецепт. Но ему советуют сдать матушку в психиатрическую клинику, на что сын не соглашается и дальше везет по дорогам Америки буквально на наших глазах сходящего с ума человека. Когда же Рене все же удается определить в санаторий, Джонатан снова оказывается перед выбором. Литий — единственное лекарство, которое дарило иллюзию нормальности, может убить мать, и ей прописывают другое лечение. Но от него Рене впадает в депрессию. А выбор в том, что предпочесть: лекарство, которое выведет из депрессии, но неминуемо убьет, или же то, что сохранит жизнь, но превратит ее в кошмар? Джонатан выбирает первое. Зыбкую иллюзию, что все нормально… В реальное путешествие вклиниваются архивные съемки, фотографии, рассказывающие историю болезни Рене от рождения здоровой красивой девочки до пожилой беззубой сумасшедшей женщины. Пунктиром проходит и история самого Джонатана, подробно изложенная в предыдущем фильме режиссера «Проклятие», снятом в той же стилистике. В этот документальный коллаж параноидальным бредом вклиниваются элементы научной фантастики — гипотезы, что каждый человек — это отдельный мир, который можно сравнить с мыльным пузырем, и каждый пузырь рождает такой же мыльный пузырь. Метафора человека как мыльного пузыря сначала звучит с экрана телевизора, а потом очень ярко визуализируется в воображении Кауэтта — два мыльных пузыря, связанные пуповиной. Фильм заканчивается словами Джонатана, обращенными к Рене: «Я люблю тебя». И она отвечает ему: «Я тебя тоже». Убеждает то, что это признание без пафоса, истерии. Эта любовь настолько естественна, насколько правдивы кадры кинохроники. Кауэтт заставил саму жизнь звучать как искусство одним лишь гением монтажа. Это похоже на игру Паганини на одной струне.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «УХОДИ, РЕНЕ»
Режиссер Джонатан Кауэтт (США)

Следуя за Вагнером

«Это сливки со сливками. Женское кино! Я готов отторгнуть фильм, точно пересаженный по ошибке орган», — так сказал о своей последней работе «Меланхолия» Ларс фон Триер. Фильм действительно не из лучших в фильмографии режиссера. Но Триер — неисправимый экспериментатор. И «Меланхолия» не стала исключением. На сей раз это попытка визуализировать свое мироощущение даже не столько через сюжет, сколько через музыку Вагнера. Вагнеровская музыкальная фактура через неумолкающий саундтрек — прелюдии к первому и третьему актам «Тристана и Изольды» — фундирует весь фильм. Можно было бы сказать, что Триер беззастенчиво использует Вагнера, для музыки которого характерно очень напряженное, почти болезненное звучание, что это Вагнер, а не Триер держит зрителя (слушателя) в напряжении, сильно воздействуя на нервы и психику. Однако Триер не ограничивается «приглашением» главного немецкого романтика в аккомпаниаторы, примеряя к кинематографу формообразующие методы построения «музыкальной драмы» — главной концептуальной идеи Рихарда Вагнера. Это выражается прежде всего в том, что внешнее действие сводится к минимуму, переносясь в область чувств персонажей, главным средством выражения которых становится сложная система лейтмотивов. Удается ли Триеру в полной мере решить эту задачу — сказать трудно. Во всяком случае, сам он признает свое поражение. Но, впрочем, для меланхолика, каковым считает себя режиссер, поражение — вещь, несомненно, более ценная и приближенная к истине, чем победа.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «МЕЛАНХОЛИЯ»
Режиссер Ларс фон Триер (Дания)

«Меланхолия» — фильм не только о любви-смерти, но и о конце света. Тема весьма актуальная в наши дни, в ситуации ожидания грядущего конца времен. По расчетам майя, случится это по вине огромной мифической планеты Х — Нибиру, которая в означенный час войдет в Солнечную систему и принесет с собой разрушения. У фон Триера гибельная планета Х носит имя Меланхолия, и он сам, если верить его альтер эго — главной героине картины Жюстине — страстно желает этого конца. Настолько страстно, что фильм с него и начинается. То есть сначала катастрофа, а потом все, что ей предшествовало. А предшествовала этому свадьба Жюстины, девушки явно неординарной, с завышенными требованиями, обостренно чувствующей ложь и пустоту общепринятых ценностей современного общества, которая, однако, предпринимает последнюю попытку стать нормальной, то есть выйти замуж. Но скоро понимает, что это не для нее, и дальше следует серия конфликтов — с женихом, родными, гостями. Девушка жаждет положить конец всему этому спектаклю. Ее постоянно преследуют видения, в которых неизменно маячит тень смерти. И в каком-то смысле прячущаяся до времени за Солнцем планета Меланхолия, которая неотвратимо начинает приближаться к Земле, грозя ее полностью поглотить (что и происходит в итоге), — материализация подсознательного желания Жюстины. И эти молчаливые видения под сопровождение ничем не заглушаемой музыки и есть главное в этом фильме, в своем роде вагнеровское слияние лейтмотивов в единый поток симфонического развития. Не обошлось и без живописных реминисценций. Так, в одной из сцен Жюстина выбрасывает репродукции абстрактной живописи и ставит на их место «Охотников на снегу» Брейгеля и «Офелию» прерафаэлита Джона Эверетта Милле. Именно в облике Офелии она и видит себя впоследствии в одном из видений. И это концептуально важно, ведь Офелия — это, с одной стороны, героиня трагедии Шекспира, сначала сошедшая с ума от любви, а потом покончившая с собой и тем самым нашедшая успокоение в смерти, а с другой — это имя носит крупный астероид, спутник Урана. То есть Триер дает такой сложный образ (с которым Жюстина себя и идентифицирует) космической возлюбленной, сошедшей с орбиты, которая может соединиться с любимым только в смерти. В каком-то смысле Жюстина — это Земля, которая должна быть поглощена Меланхолией. И это происходит. В финале фильма звучит прелюдия к третьей части «Тристана и Изольды», которая называется «Смерть Тристана». Поэтому можно сказать, что Меланхолия и Жюстина-Земля — это Тристан и Изольда. То есть тема очищения, обретения себя через боль и смерть, столь важная для Вагнера, оказывается близкой и Триеру.

Фильм невероятно красив и столь же пессимистичен.

Несмотря на то что в нем не смолкая звучит музыка, его нельзя назвать музыкальным, но при этом он следует романтической идее синтеза искусств, полнее всего воплотившегося именно в музыкальной драме.

Итак, четыре фильма, четыре попытки играть на чужом поле. И справедливости ради, это не единственные случаи на кинофестивале. Но выбор пал на них отчасти потому, что именно здесь характерная для нашего времени тенденция взаимопроникновения искусств, искусства и жизни проявилась ярче.

МАРИНА АБРАМОВИЧ
В ПРИСУТСТВИИ ХУДОЖНИКА

РЕТРОСПЕКТИВА

Идея создания выставки принадлежит Нью-Йоркскому музею современного искусства.

Марина Абрамович
Кухня. Омаж Святой Терезе, 2009
Цветной lambda print, 220 x 160 см (86,6 x 62,9 дюймов)
Фото: Марко Анелли. Courtesy архив Марины Абрамович

8 октября –
4 декабря 2011

Генеральный партнер

Audi

Спонсор выставки

Deutsche Bank

Iris Foundation

Москва, улица Образцова, 19А,
тел.: +7 495 645-05-20
www.garageccc.com

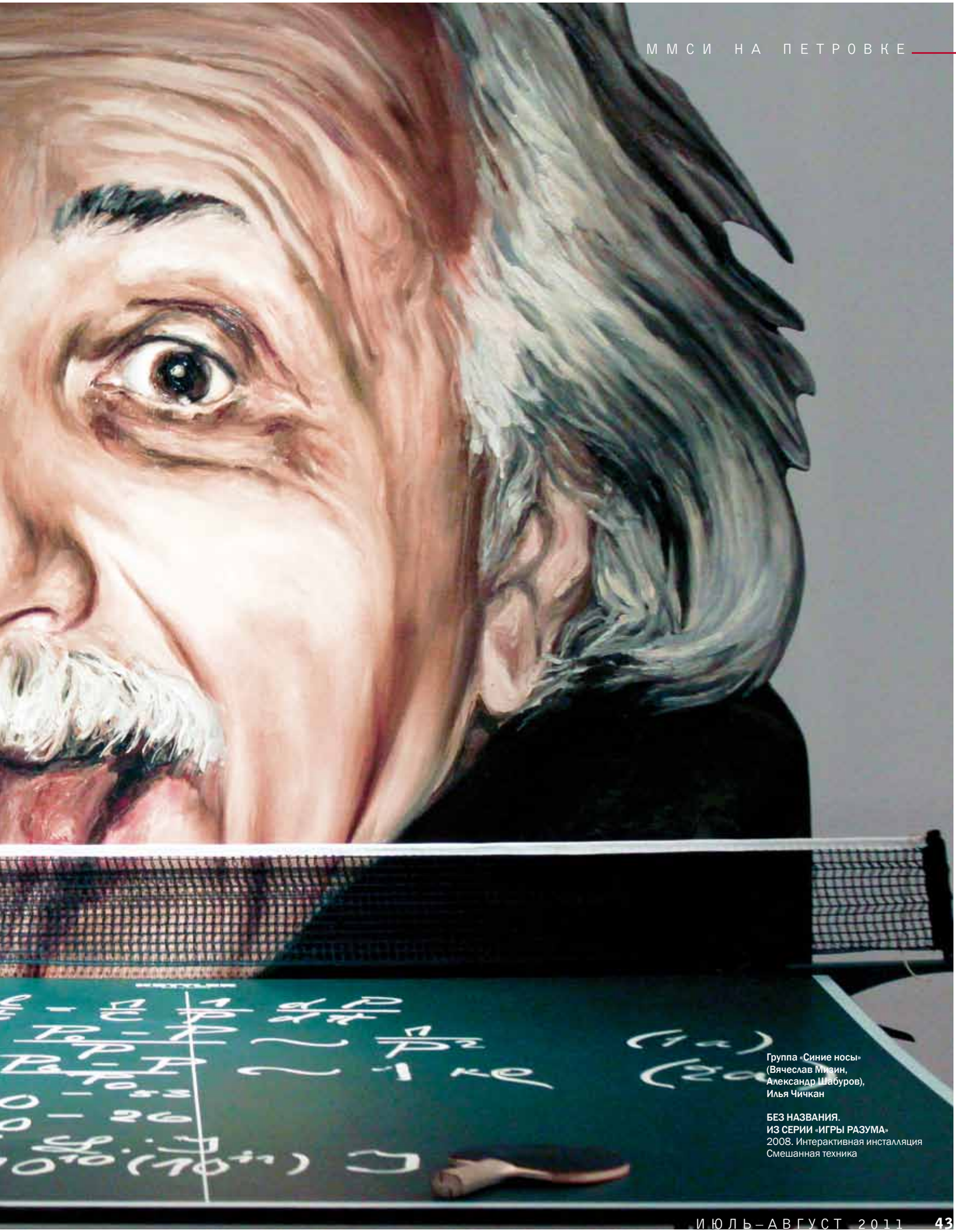
ЭДЬЮТЕЙМЕНТ В МУЗЕЕ

Катерина Зайцева

Экспозиция Московского музея современного искусства «Если бы я только знал!.. (Пособие по современному искусству)» была задумана как интерактивный проект для широкой аудитории, рассказывающий зрителям о новых формах и актуальных тенденциях в современном искусстве, и прежде всего в contemporary art, то есть искусстве, которое создается «здесь и сейчас». Основу экспозиции составили произведения из коллекции ММСИ, но были привлечены и работы из других собраний. Это произведения группы «Escape», Владислава Ефимова и Аристарха Чернышева, Анны Желудь, Константина Звездочетова, Ирины Кориной, Олега Кулика, Влада Кулькова, Анатолия Осмоловского, Дмитрия Александровича Пригова, Ираиды Юсуповой, Александра Долгина, группы «Синие носы», Виктора Скерсиса, Ивана Чуйкова, Сергея Шеховцова, и других авторов.

Проект был призван предоставить возможность зрителю любого возраста и уровня подготовки получить опыт взаимодействия с произведениями contemporary art , преодолеть непонимание и страх перед неизвестным, принципиально «иным» искусством.

Кураторы выставки: Катерина Зайцева, Екатерина Кузьмина. Художественное оформление экспозиции: группа художников «Only Brothers». Идея: Алексей Трегубов. Экспозиция: Этель Йошпа, Елизавета Дзуцева, Анна Карцева, Константин Терентьев, Алексей Трегубов.



Группа «Синие носы»
(Вячеслав Мизин,
Александр Шабуров),
Илья Чичкан

БЕЗ НАЗВАНИЯ.
ИЗ СЕРИИ «ИГРЫ РАЗУМА»
2008. Интерактивная инсталляция
Смешанная техника

Алексей Трегубов и группа «Only brothers»

ИНТЕРАКТИВНАЯ МАСТЕРСКАЯ ЗАЛА «ИНСТАЛЛЯЦИЯ И ОБЪЕКТ»

Алексей Трегубов и Всеволод Каптур

ИНТЕРАКТИВНАЯ МАСТЕРСКАЯ ЗАЛА «ТРАДИЦИЯ»

Проект «Если бы я только знал» стал масштабным и интересным экспериментом для музея в целом и для нас, ее кураторов, в частности. В процессе работы экспозиции мы обнаружили для себя много нового: неожиданной оказалась игровая атмосфера, царившая на выставке, а также радости и трудности, связанные с этой ее особенностью.

Изначально выставка задумывалась как специальный проект для детей — своего рода букварь, азбука современного искусства. В дальнейшем возникло желание сделать выставку интересную и детям, и взрослым, чтобы она стала доступной для тех, кому современное искусство незнакомо или в силу своей непривычности кажется чем-то непостижимым или, напротив, не имеющим смысла.

Идея «азбуки» в какой-то момент показалась нам утопичной. Мы ощутили это, как только добрались до «сложных» букв Ё, Й, Ы. Для того чтобы рубрики этих букв не пустовали и получили свое наполнение из материала современного искусства, нам пришлось задуматься, по какому принципу то или иное явление из мира contemporary art мы включаем в наш «алфавит». Тогда и стало ясно, что современное искусство почти не поддается классификации, и надо предложить простую и понятную для зрителя логику. Но когда мы с нашей идеей выставки стали примериваться к залам музея, то стал очевиден зазор между числом залов и количеством букв русского алфавита.

Идея «азбуки» была отложена, и на смену ей пришла другая — встать на место неподготовленного в области современного искусства зрителя, посетителя «классического» музея, и припомнить непонятные слова из лексикона современного искусства: перформанс, инсталляция, объект, видеоарт, медиа-арт. Теперь нужно было определить эти понятия так, чтобы они перестали быть «химерами» неведомого словаря и обрели «плоть и кровь» в экспонатах из коллекции музея.

Одна из важных особенностей этого проекта — участие в качестве оформителей выставки театральных художников-сценографов из группы «Only brothers» (учеников мастерской Дмитрия Крымова) и Алексея Трегубова (главного художника московского театра «Школа современной пьесы»). Благодаря им обсуждение проекта обрело конкретность и стал ясен принцип составления лексического и визуального словаря современного искусства. Мы руководствовались не столько популярностью того или иного слова, сколько принципом «технологии», понятой широко как новые практики, формы и материальные средства, которые используют современные художники в своих произведениях.

Обычно видам изобразительного искусства — скульптуре, живописи, графике — соответствуют определенные материалы: глина, камень, металл; холст и масляные краски; бумага, пастель, акварель и т.д. Однако с начала XX века классификация на виды и жанры размывается. Авангардные художники экспериментируют с множеством материалов, применяют различные техники, разрушая жесткие рамки представлений о произведении искус-

Константин Звездочетов

РАЗ КАРТОШКА, ДВА КАРТОШКА
2009. Видеоинсталляция

Андрей Бартенев,
Патрик К.-Х.,
Олег Макаров

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ ИНОПЛАНЕТЯНИН
2009. Видеодокументация перформанса

ИНТЕРАКТИВНЫЙ МАСТЕР-КЛАСС
С МАЛЕНЬКИМИ ПОСЕТИТЕЛЯМИ МУЗЕЯ

ства. В арсенал используемых выразительных средств попадают материалы и даже готовые вещи, которые раньше не могли быть связаны с понятием «художественное».

В некоторых случаях именно технология и определяет появление нового вида искусства, и люди традиционных представлений об искусстве задаются вопросом, «почему телевизор выставлен как экспонат», или «ведь это же сделано с помощью компьютера?!» Безусловно, просто телевизор можно выставить в политехническом музее, тогда как для искусства важен, смысл произведения, в которое вписан тот или иной телевизор или компьютер. Выставка ориентирована в первую очередь на тех, кому трудно совершить скачок от эстетического восприятия искусства к концептуальному, и потому предлагает зрителю для начала прикоснуться к материальной стороне современного искусства, задаться вопросами «из чего?» и «как?» и уже через это оказаться на подступах к смыслу произведений.

Прикоснуться к материальной стороне искусства зритель мог в залах-мастерских, каждый из них соответствовал одному из видов contemporary art. В распоряжении посетителей оказывались материалы как традиционные – бумага и карандаш, пастель, мел, так и новые технологии — цифровое фото, видео, мультимедиа. Возможность не только посмотреть, но и «попробовать» современное искусство, смоделировать процесс его воплощения, на наш взгляд, может помочь преодолеть предвзятое отношение к нему и, возможно, даже увлечься им.

Помимо залов «технологических», посвященных фотографии, видеоарту, медиа-арту, перформансу, инсталляции и объекту, мы включили в выставку еще и «тематические» залы: «Черный квадрат» и «Традиция».

Первый зал мы посвятили самому известному произведению Казимира Малевича, которое является камнем преткновения для всех «критиков» современного искусства. Зрителю предлагалось включиться в игру по взаимодействию с «квадратом», он мог складывать супрематические пазлы, раскрашивать квадраты, познакомиться с текстами Малевича о супрематизме.

В зале «Традиция» предлагается игра с известными шедеврами прошлого, такими как Венера Милосская и Мона Лиза, а также хрестоматийными произведениями модернизма:

Константин Звездочетов

ИЗ СЕРИИ «МУХОМОРЫ»
2005. Холст, цифровая печать

Алексей Трегубов и группа «Only brothers»

ИНТЕРАКТИВНАЯ МАСТЕРСКАЯ ЗАЛА «ПЕРФОРМАНС»

табуретом Дюшана и цветовыми абстракциями Ротко. Этот зал и следующая за ним мастерская, по нашему замыслу должны были подготовить зрителя к восприятию того, что он встретит в следующих залах, чередующихся с мастерскими.

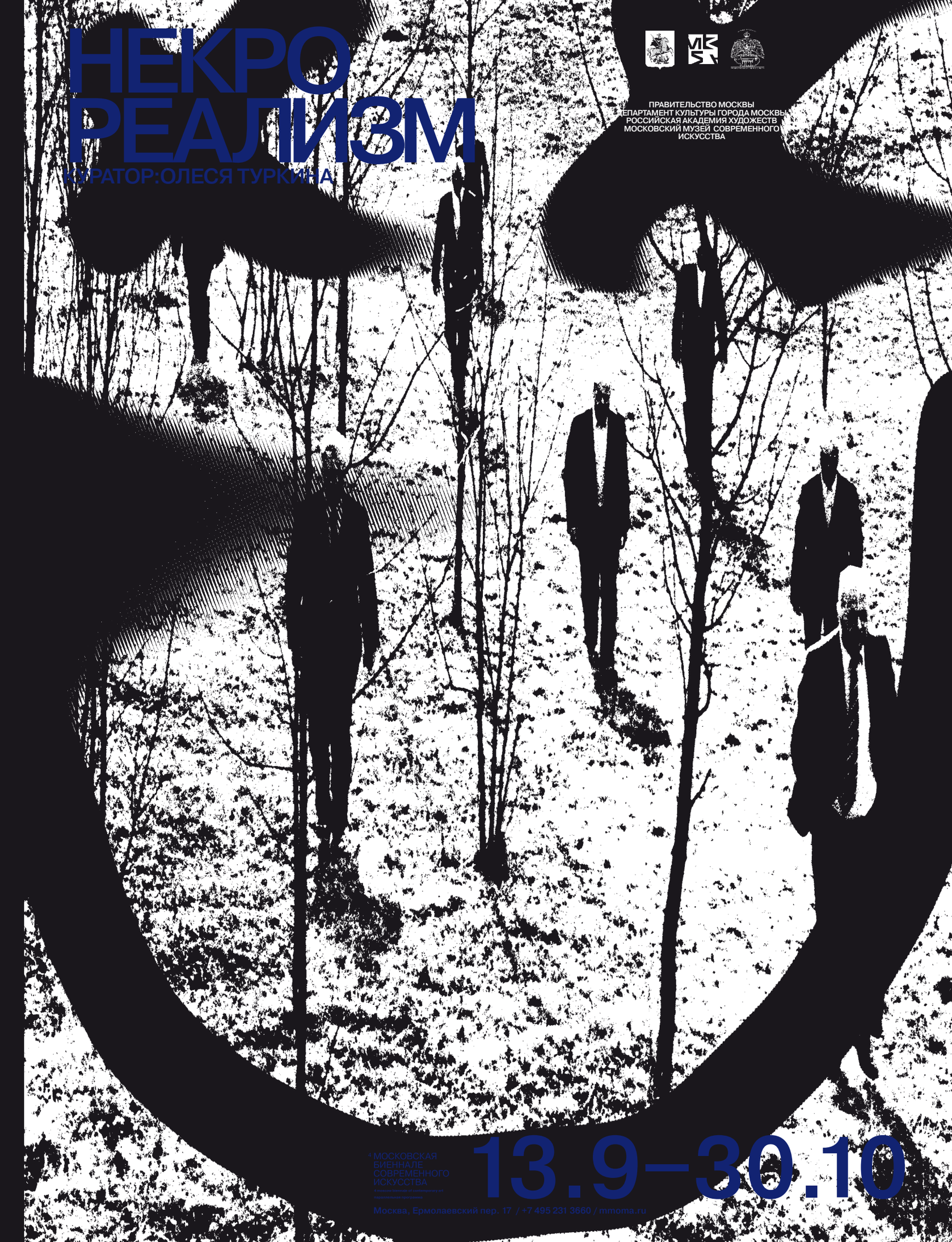
Игра вообще оказалась ключевым моментом для выставки. Ничто, пожалуй, не приносило людям такого удовольствия, как игра и ничто так не располагало к участию и соучастию. Большие и маленькие посетители задерживались в мастерских и возвращались туда, обойдя всю экспозицию. Многие, попробовав свои силы в одной из мастерских, уже более открыто и заинтересованно вели себя в залах с экспонатами.

То, что в залах-мастерских возобладал игровой момент, большая заслуга наших оформителей. Причастные к театру, они привнесли игровую стихию и в залы музея. Характер выставки в какой-то мере оказался и развитием нашего первоначального замысла специальной выставки для детей. Важное свойство игры в том, что она разрушает пафос повышенной сложности, которым часто окружает себя современное искусство за счет новой терминологии. Наш опыт показал, что для понимания современного искусства игровое начало не менее важно, чем концептуальная структура «образа». Мне кажется, большая наша удача в том, что через игру удалось сократить дистанцию между зрителями и непростыми для восприятия экспонатами. Также мы заметили, что в интерактивных затеях охотно участвуют и искушенные посетители. Таким образом, и дистанцию между различными «кастами» зрителей мы тоже в какой-то мере преодолели и можем считать наш проект вполне демократичным.

Неформальность обстановки, свобода действий, предоставленная в некоторых залах выставки, породила и свои сложности, в частности такую, как сокращение дистанции между зрителем и экспонатами в буквальном смысле. Этот проект, как свидетельствовали многие посетители, — редкий пример интерактивной музейной выставки. Зрителя, привычного к тому, что в музее нельзя ничего трогать, а только смотреть, в залах-мастерских приглашали к действию, провоцировали что-нибудь сделать своими руками. Без такого участия публики эти залы просто бы «не работали». Все это вместе, как мы заметили, стимулировало зрительскую реакцию и побуждало к интерактивности, однако воздействию со стороны посетителей стали подвергаться и произведения, не предусматривающие подобного обращения. Тревогу забили наши смотрители, для которых эта экспозиция стала большим испытанием, поскольку на них ложится особая ответственность за экспонаты и «охранительная» функция, которую смотрители традиционно выполняют, здесь не раз входила в противоречие с общей идеей открытости и интерактивности проекта. Сейчас, по прошествии времени, очевидна необходимость специальной корреляции всех служб музея, задействованных в обеспечении проекта.

Еще одной непростой задачей для музея оказалось поддержание интернет-ресурса выставки. У проекта был свой сайт, где размещались работы, а также фотографии зрителей, сделанные в залах-мастерских, и отзывы, которые каждый желающий мог оставить прямо на выставке в виртуальной книге. Количество работ оказалось огромным, и сотрудники музея не успевали публиковать их своевременно. В то же время большое число не виртуальных, а материальных артефактов, полученных нами в результате зрительского «интерактива», вдохновляло на новый проект уже внутри существующей выставки, и его еще предстоит создать. Как кураторы мы получили важный опыт работы над проектом с «открытыми границами», предполагающим такую активность зрителя, которая в какой-то момент может значительно превысить возможности музея.

«Если бы я только знал!..» — фраза, выбранная в качестве названия экспозиции, рассматривалась нами как возможная реплика удивленного зрителя, вдруг открывающего для себя увлекательный мир современного искусства. Теперь, после закрытия экспозиции, эта реплика актуальна уже как кураторский возглас. В нем одновременно звучит и желание предугадать все возможные последствия, и удивление тому музейному и зрительскому потенциалу, который обнаружила данная выставка.



НЕКРО РЕАЛИЗМ

КУРАТОР: ОЛЕСЯ ТУРКИНА

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
4 moscow biennale of contemporary art
параллельная программа

13.9—30.10

Москва, Ермолаевский пер. 17 / +7 495 231 3660 / mmoma.ru

КОСМОС ЮРИЯ ЗЛОТНИКОВА

Евгения Кикодзе

Юрий Савельевич Злотников. С этим именем связан целый этап развития российского современного искусства второй половины XX века.

В середине 1950-х годов в Москве оживляются поиски живописной системы, альтернативной соцреализму. Складываются частные художественные школы: Василия Ситникова, Роберта Фалька, Владимира Фаворского. Возвращаются из лагерей Б. Свешников и Ю. Соостер. Образуется творческая группа в Лианозове. На фоне этих экспериментов, связанных со стремлением к лирической камерной живописи, Юрий Злотников кажется одиночкой. Он начинает со станковой картины, и эту вполне традиционную модель препарирует, пытаясь разрушить иллюзорность и добраться до «подлинности». Такой категорией для Злотникова становится знак, способный «вонзиться» в нас и вызвать немедленную реакцию, несмотря на всю свою условность. «Счетчик Гейгера», написанный в то время, представляет собой вытянутое по вертикали полотно, цветные полосы которого — разной ширины, цвета и фактуры — ассоциируются с различными горными породами. Нижний же прямоугольник с острой стрелкой, пересекающей две горизонтальные линии, исполняет роль датчика, указателя на «искомое» (обнаружение урана было в то время главной задачей геологических экспедиций).

В 1960–1963 годах создается серия «Автопортреты», уникальная тем, что повторяет одну и ту же композицию: отражения в зеркале платяного шкафа показывают изменения автора во времени. Злотников исследует границы и возможности станковой картины. Композиция: отражение в зеркале в резной дверце шкафа создает иллюзию «картины в картине». Но та, вторая картина не плоская, это дверца шкафа, внутри которого, как и в витрине, хранятся вещи. А на тонкой мембране зеркала человек предстает очищенным от вещей, своей неделимой сущностью, косточкой лесного ореха.

Проблема нового понимания материи, материального характера самой живописи (наследие модернизма первой четверти века) осознавалась всем поколением «шестидесятников». Но чаще всего «материя» возникала лишь изобразительно, становясь не проблемой, а темой работы. Так начинают распухать и превращаться в шероховатые полусферы живописные силуэты, в картинах появляются вставки различных обрывков ткани, брусочков дерева, игральных карт, реактуализуется кубистический коллаж. Все это уводит в сторону от понимания живописи субстанционально, как материи.

Подход Злотникова к решению этой проблемы впечатляет отсутствием декларативности, с одной стороны, и настойчивостью — с другой. Его очень конкретное и сосредоточенное изучение человека, мультиобразность известных персонажей и интерес к физиогномическим типам толпы вызывают в памяти великое антропологическое открытие нескольких десятилетий назад — «человека без свойств» Роберта Музиля. В серии «Балаково», как и в портретах, каждая сцена не основывается на самовыявлении чьего-то «я», а расслаивается на случайные составляющие, бесчисленное множество узоров.

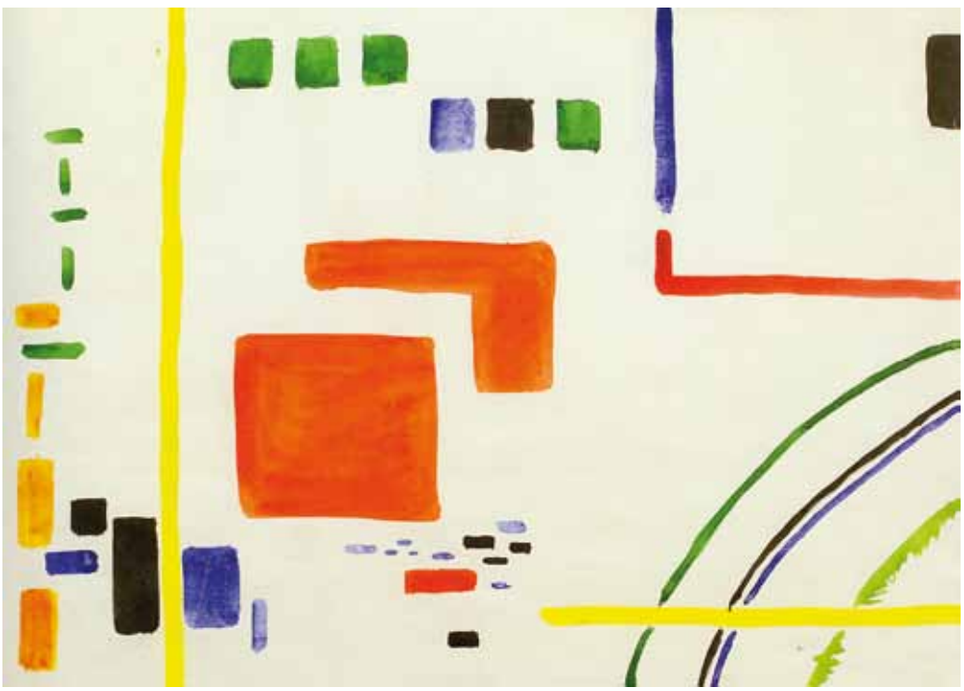
Расслаивание изображения происходит и в композиционном решении. В работе «Столовая. Балаково» композиционной мембраной, разделяющей изображение на «внешнее» и «внутреннее», является раздаточный стол. На переднем плане в огромных чанах — «внутреннее содержимое», еда, показанная, как жидкое и твердое составляющие обеда.

В картине «Арматурный завод Балаково» такой внутренней разделительной мембраны нет. Работа демонстрирует нам как бы «экорше» будущего здания; трубы, коммуникации, вся эта «скрытая архитектура» подана очень

Юрий Злотников

ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ, ПРОСТРАНСТВО, РИТМ»
1976. Бумага, гуашь, акварель

► РАННЯЯ СИГНАЛЬНАЯ РАБОТА
1956. Бумага, гуашь, акварель



физиологично, как сизо-коричневое хитросплетение вен и артерий. Мембраной здесь является, по сути, сама поверхность холста, которую автор срывает, словно кожу с тела пространства.

ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК

Информация — слово, определяющее для научного мировоззрения 1950-х. Злотников устремляется к вычислительной математике, способной, как представлялось в то время, не только управлять экономикой, но и дать глобальную оценку всех систем человеческой коммуникации. Художника волнуют онтологические истоки искусства, связанные с проблемой истинности изображения. И потому он активно занимается самообразованием, посещая университетские лекции, связанные с математической логикой и теорией множеств. «Протосигналы» Злотникова были развернуты в сторону реальных графических символов, которые он инкорпорировал в свои работы. Их можно принять за рисунки, оставшиеся на доске после лекции или за рукописи научных статей.

На выявление новых возможностей коммуникации и интертекстуальность были направлены сеансы одновременной живописи, которые проводили Юрий Злотников и его друг, художник Владимир Слепян, создавая картину с двух сторон полупрозрачной ткани. Во время одного из таких сеансов, почувствовав настроение партнера по живописи, Злотников делает резкий жест — и его контрпартнер был просто поражен этим живописным «ответом». Так в ходе эксперимента родилась идея «Сигнальной системы», основанная на языковом понимании искусства.

Если признать живопись знаковой системой, то, как в любом языке, в ней должны прочитываться два уровня — система интеллектуальных значений (первый уровень, узнаваемые предметы изображения, модулируются системой изобразительных значимостей), второй уровень — цвет, композиция, одним словом, пластическое решение.

Предшественниками для Злотникова, адресатами, к которым корреспондировало его искусство, были неопластицизм Пита Мондриана и супрематизм Казимира Малевича. «Сигнал» сообщает нам именно об этом, об абстрактной живописи, указывает на цвет, ритм и построение композиции. Парадоксальность «Сигнальной системы» выражается в том, что здесь предмет (аналоговая модель — геометрическая абстрактная живопись) и изображение (сигнал, несущий цифровой код) соединяются. А белый цвет бумаги в зависимости он уровней прочтения

Юрий Злотников

ПРАЗДНИК.
ИЗ СЕРИИ «МОСКВА»
1950-е. Бумага, гуашь, акварель

ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ

или является частью композиции (собственно белый фон), или условной поверхностью (бумага, дисплей), выступающей носителем сигналов.

Применительно к техническим характеристикам этой живописи подходит термин «работы на бумаге». Именно так, а не «графикой» представлял свою «Сигнальную систему» Юрий Злотников — здесь нет даже намека на подготовительный, предварительный или эскизный характер работ. Белый цвет бумаги позволяет помыслить условную поверхность, внеположную природе сигналов, то есть перевести изображение в цифровой код.

Сегодня можно только удивляться, как, каким образом в стране еще «не остывшего» тоталитаризма, тотального дефицита информации, отсутствия современной художественной школы создается искусство, европейский аналог которого появится лишь десятилетие спустя. В 1966 году в Париже Даниэль Бюрен пробует отказаться от «сочиненных» картин и выйти к «нулевой степени письма».

КОСМОС И ПОЛИФОНИЯ

С 1960-х объектом неослабевающего интереса Злотникова становится природа в самом широком понимании, базирующемся на доплатоническом представлении о чувственно-материальном космосе как универсальном сложносочлененном организме.

Одна из важных серий, в рамках которой художник находит свой новый метод, — «Коктебель». В этих лирических южных пейзажах конгломерат мазков, штрихов, пятен и отблесков, создающих мерцающую субстанцию морского воздуха, распадается на фрагменты, словно под действием центрифуги. Рушится фиксированная дистанция по отношению к изображению, оно кажется то увиденным с самолета, то через окошко микроскопа. Этот микро- или макрокосмос пронзают разнонаправленные импульсы, дисперсная масса словно находится в постоянном движении. В большой «Метафизической композиции» (1978) геометрические элементы сосед-

ствуют с силуэтами человеческих фигур, показанных то дискретно, по одному, то в компрессии — одновременно четыре стразу, то в практически неразличимом мельтешении контуров в толпе.

Прием дифракции, рассредоточения, станет отправной точкой композиционных исканий художника в «Библейской теме», состоящей из небольших работ на бумаге, часто на белом фоне. Условный вид сверху способствует восприятию изображений в формате экрана, иллюминатора.

«Дальнее зрение» превращает человеческие фигуры в запятые, пятнышки на поверхности и вместе с тем рождает эпическое ощущение. Злотников возвращается к абстрактной живописи. По отношению к «Сигнальной системе» 1950-х это движение в другом направлении. Сигнал словно не фильтруется больше, на поверхность картины-экрана выводятся посторонние сигналы, шумовая «грязь», а четкая композиция уступает место так называемому зерну.

Множественность, которую мы видели в «Сигнальной системе», и множественность его библейских композиций принципиально различны: в первой наличествуют порядок, стабильность и структурная определенность, в то время как здесь царят непрерывная процессуальность, нестабильность и анархия.

На первый взгляд Злотников поворачивается к экспрессионизму, особенно в триптихе или в «Космических панно». Он пишет картины будто о знаковых системах, о параметрах научности, онтологичности и антропоцентризма. Перед нами образ скорее следов этих характеристик, как их понимал Жак Деррида, следов, оставшихся от некоего единого тела, а теперь разными тропками разбегающихся от центра.

Именно такому прочтению способствует «Антитеза “Черному квадрату” Малевича» (1988), когда тотальный по своей природе знак черного квадрата, означавший когда-то смерть живописи, включается в общий текст живописного полотна лишь как один из его элементов — не слишком четкий, недостаточно большой и смещенный по отношению к центру. Злотников не только жертвует развитой, концептуально проработанной системой ради новой, подвижной, стремительно нарождающейся и в рождении своем уже центробежной, но и показывает это на примере центральной эмблемы модернизма. Рядом с бордовым полукругом черный квадрат — всего лишь один из инвариантов формы. Вне текста ничего не существует.

РАБОТА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Художественные открытия Юрия Злотникова связаны не только со знаменитой «Сигнальной системой». Достаточно рано осознавший невозможность широкой реализации эстетических принципов, которые в ней заключались, на протяжении долгих лет он изыскивал и находил возможность поддерживать свои произведения в условно-проектном статусе, столь необходимом для подлинного модернистского искусства.

Новейшие работы Злотникова соединяют в себе децентрализацию, нелинейность, множественность, характерные для работ художника 1980–1990-х годов, но в то же время корреспондируются и с находками ранних лет, в первую очередь с «Протосигналами», ориентированными на быстрые, словно стенографические, записи мыслей. Используя такие обозначения, как «неоконструктивизм», Злотников, конечно, отсылает к своему модернистскому этапу конца 1950-х, к идее функциональности и немиметичности искусства. Огромная серия произведений на бумаге, в основном в формате печатного листа, может восприниматься как своего рода «бумажная архитектура» или концептуальная заявка вроде той, которую прислал на конкурс новой столицы — Бразилиа — Лусио Коста, несколько листков с набросками общей композиции города, в основе которой лежал крест.

В этих работах вновь появляются серийность и вариативность — «Пространственный клон» (1998). Но главное, что Злотников снова меняет свою авторскую манеру, словно боясь закостенеть в некоем стиле. Здесь и потрясающая открытость и чувствительность ко времени, и бесстрашие, и авантюризм — все то, что придает смысл художественному творчеству.

Поколение, к которому принадлежит Юрий Злотников, — одно из самых «страдательных» в российской истории. Именно им, родившимся в предвоенные годы, довелось узнать и ужасы сталинских репрессий, и фрустрацию хрущевских реформ, и крушение СССР, и разочарование в последовавших реформах, и войны. Но, как ни парадоксально, именно у творцов этого поколения мы должны учиться стоицизму, мужеству, принципиальности и умению начинать снова и снова, с чистого листа.

«Читал я… Шестова. А Шестов ужасно любил цитировать Тертуллиана: "Верую, ибо это абсурдно". И вот когда вы дочитываетесь до такого… Блажен, кто верует, тепло ему на свете. Но блаженнее, кто верует, когда ему холодно на этой земле. Мир, который начинается не в центре, а мир, начинающийся с окраин, потому что окраины — это не конец мира, но начало его. Мне кажется, эта схема ближе нашему поколению» (Иосиф Бродский).

Выставка «Космос Юрия Злотникова»в Московском музее современного искусства — большая ретроспектива, с авторской экспозицией на четырех этажах здания музея в Ермолаевском, была поддержана научной конференцией, посвященной творчеству художника и альбомом, статьи к которому написали Евгения Кикодзе и Александр Раппапорт.

ИСКУССТВО ЧУВСТВЕННЫХ ПОНЯТИЙ

Елена Петровская

Ирина Нахова — специальный гость 4-й Московской биеннале современного искусства. Масштабная ретроспективная выставка Ирины Наховой в Гцосударственном музее современного искусства РАХ впервые объединила в одном пространстве разножанровые работы художницы, выполненные в различных техниках и в разные периоды ее творческой карьеры, с конца 1970-х. Это позволило продемонстрировать неразрывную связь между живописью, инсталляциями и объектами, «представить неединичность объектов искусства в синкретности их жизненной мотивировки и необходимости».

К персональной выставке Ирины Наховой издан иллюстрированный каталог, для которого написали статьи Барбара Валли, Валентин Дьяконов, Елена Петровская, Ирина Кулик, Каллиопи Миниудаки, в каталог вошла статья Андрея Монастырского, которая ранее была опубликована в каталоге выставки Ирины Наховой «Побудь со мной» (XL-галерея, 2002). В каталоге представлены произведения, позволяющие широко осветить творчество художника, в том числе работы, не вошедшие в экспозицию.

Ирина Нахова

ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ
1994. Пальто, портновские манекены, масло, акрил, электроника. Инженер Пэр Бьорн. Вид инсталляции. Собрание открытой галереи, Москва

TRIP
2006. Инсталляция (велосипед, электроника, видеопроекция)

Художник Ирина Нахова движима необходимостью. Необходимостью писать, делать живописные работы, то есть это неодолимая потребность, увлечение, страсть. Но она же фильтрует и конечный продукт: только то, что вызвано к жизни необходимостью, то, без чего нельзя обойтись, и должно быть показано публике. Необходимость ведет в двух направлениях: она требует самовыражения, усилий по самоидентификации, но она несет в себе и этический груз. Необходимость — это не только внятность высказывания, но и его исходная обращенность к другим. Более того, оно оформляется другими. Присущая Наховой скромность («Я не так часто выставлялась в советское время», — поясняет она) есть оборотная сторона этой этической выверенности: выставляется не все подряд, а только то, что отражает достигнутый предел художественного понимания. Результатом следования необходимости оказывается живопись (порядка ста–ста пятидесяти написанных художницей полотен) и свыше двух десятков инсталляций. Но эта констатация факта может ввести в заблуждение: и картина и инсталляция суть жанровые определения. Между тем творения Ирины Наховой не исчерпываются жанровыми формулами. Ее опыты всякий раз связаны с пространством, причем начинается все с пространства жизни, со среды обитания.

А это возвращает нас в холодную зиму 1983 года, когда жизнь казалась прожитой, а время — завершенным. В разгар унылого застоя Нахова решает изменить свою частную жизнь, до неузнаваемости преобразовав одну из комнат своей двухкомнатной квартиры, как можно было бы подумать — мастерскую. Для этого были использованы листы белой бумаги, галогенные лампы и откуда-то взявшаяся подборка журнала «Elle» семидесятых. Постепенно комната преображалась. Нет сомнений в том, что ее подготовка — обустройство пространства — играла не менее существенную роль, чем то, что получилось в результате — белый объем, обклеенный вырезками из журналов так, что терялись — расплывались — его геометрические очертания. Этот принцип — *принцип столкновения разнородных пространств* — станет, на мой взгляд, определяющим для всего творчества Ирины Наховой. В той первой пространственной работе, названной «Комната № 1» (художница несколько раз резко меняла облик своего жилища), столкнулись архитектурное пространство, или куб оголенной ком-

Ирина Нахова

КОМНАТА №2
1984. Ламинированная термопечать на виниле

PROBABLY WOULD
2005. Ламинированная термопечать на виниле

► **КЕМПИНГ**
1990. Раскладушка, холст, масло, акрил

наты, пространство изобразительное, созданное журнальными вырезками, организованными в прерывистые круги и линии, и пространство перцептивное, превосходящее то и другое своим принципиально новым качеством. Чтобы оценить это последнее, в комнату нужно было войти и какое-то время пробыть в ней.

Комната не была изолирована от пространства жизни, то есть она не выставлялась, и в этом ее кардинальное отличие от любой инсталляции более поздних времен. Она сама образовывала некое перцептивное искажение вполне реального пространства и в этом смысле повторяла тот живописный иллюзионизм, который всегда был Наховой так интересен. Более того, у этой комнаты есть еще одно измерение — социальное. Она была создана в эпоху подполья, когда неофициальные художники практически не выставлялись. Квартирные выставки и обсуждения стали той благодатной (хотя и ограниченной) средой, в которой только и существовало данное искусство. Следовательно, «Комната» Наховой является естественным расширением этой среды,

маркером внутрисоциальных отношений. Именно поэтому показанная на ретроспективной выставке такая работа (и это признает сама художница) теряет свою былую остроту.

Уже тогда дал о себе знать один из излюбленных приемов художницы — на языке сегодняшнем его определяют как клип-арт. Если в «Комнате № 1» можно было говорить о коллажировании (материалом для разъятых на части коллажей как раз и служили фигуры, вырезанные из журнала «Elle»), то в живописных работах эта техника используется так, что создается своеобразное двухслойное изображение. Аппликации образуют сложную вуаль, как будто наброшенную поверх живописной картины. Иногда она достигает такой плотности, что очень трудно различить скрытые за нею формы. Впрочем, такая иерархизация изображения — во многом эффект самой применяемой техники. Ведь клип-арт представляет собой графические элементы оформления, не претендующие по отдельности на полноту. Повторение или мультипликация шаблона содержательно не делают его богаче. Более того, Нахова нарочито использует «снижающие» элементы, например простые цифры или трафареты детских игрушек, новогодних елок или домашних животных. Такая завеса входит в явный конфликт с тем, что оказывается заслоненным ею; иногда об этом можно узнать только из пояснения к названию (в серии «Домашняя живопись» это, к примеру, «Кошка» или «Пах»).

Но я хочу вернуться к тем работам, где шаблон все-таки играет подчиненную роль, выполняя функцию разметки живописного пространства. Мне представляется, что среди многих интригующих живописных работ особого упоминания заслуживает триптих под названием «Благовещение» (2002). Даже если ничего не знать о том, какие образы легли в его основу (а это фотографии из книги Б. Блатта и Ф. Каплана «Рождество в чистилище» (1966), разоблачавшей условия содержания пациентов в государственных приютах для умалишенных в США), даже в этом случае зрителя не покидает ощущение тяжести и беспокойства. Живопись Ирины Наховой подчеркнуто ненарративна. На трех полотнах, входящих в композицию, показаны фигуры женщин, причем на левом и центральном полотне их лица срезаны плоскостью изображения, а на правом погружены в непроницаемую тень. Аллюзия на библейский мотив, стало быть, не подкрепляется ни присутствием традиционных персонажей, ни ожидаемой реакцией Девы на принесенную благую весть. Собственно, остается лишь барочная насыщенность цвета и света, которая двусмысленна сама по себе. Тяжелые женские фигуры, объятые со всех сторон лазурью, облачены в светлые казенные одежды, и именно их стерильную и бессмысленную неподвижность и высвечивает божественный свет. Трафаретом на этих картинах выступают красноватые пятна-фигурки, отдаленно напоминающие херувимов с «Мелунского диптиха» Жана Фуке[1]. В данном случае использование аппликаций отвечает сразу нескольким целям. Во-первых, это по-прежнему род завесы, маркер одного из двух основных живописных пространств. Появление трафарета и его легкая цветовая проработка делают пространство картины многослойным, проблематизируя отношения зрителя с фигуративным изображением как таковым. Во-вторых, несмотря на свою пустую (повторяющуюся) форму, аппликация продолжает означать: мы видим не просто отдельный элемент, но элемент, служащий изображением чего-то. В «Благовещении» фигурки ангелов похожи на Фуке не меньше, чем на своих собратьев с тиражируемых рождественских открыток. Следовательно, канонический сюжет приобретает в триптихе оттенки массовой культуры. Наконец, благодаря своей принадлежности к другим слоям культуры, трафарет вступает в содержательное отношение с основным изображением. Используя снижающий язык в его прямой семантической функции, художница словно ставит перед зрителем вопрос: в чем состоит благая весть для этих *женщин* и кто (или что) является ее носителем? Если продолжить размышления на эту тему, то встает вопрос о религиозности без Бога и об этических проблемах коммуникации с теми, кого общество не желает интегрировать в свои ряды.

В каком-то смысле кульминацией исследования пространства с помощью трафаретной техники становится инсталляция «Probably Would»[2] (2005). Для ее описания воспользуюсь словами очевидца: «Нахова коллажирует крупноформатные фото серпантинных парадов, Нью-Йорка 11 сентября и снега. Фотографии заполняют комнату; они вторгаются в зрительское пространство тем, что стелятся по полу. Невозможно различить праздник и опустошение, и нечто белое, летящее в воздухе, удваивается эффектом стирания»[3]. Изображение не только расстилается по полу; кажется, что оно уходит вниз, а зритель парит над очертаниями проваливающихся куда-то городских кварталов. Тонкая пленка изображения то ли окутывает развешенные по стенам работы, то ли находится под ними — похоже, что основой им служит прозрачный (пластиковый) фон. Все в этой композиции находится в подвешенном состоянии. Белые пятна трафарета напоминают не столько снег или сыплющуюся краску, сколько отпадение кусков самой реальности — не случайно инсталляция участвовала в выставке «Современные образы Апокалипсиса»[4]. В данной работе, которая снова использует пространство комнаты, зритель оказывается втянутым в близкие и тревожные отношения с городской средой, обычно им не замечаемой. Что должно произойти, чтобы город стал видимым? Наверное, пойти снег, особенно густой и липкий на Манхэттене. Или — страшно предположить такую возможность — город должен стать объектом атаки, как это уже однажды случилось. Это случилось, и отсюда предупреждение-эхо: «Probably Would».

Инсталляция построена по принципу организации живописного пространства. Только Ирина Нахова давно научилась использовать объемы разного происхождения вместо привычных холстов. Техника исполнения и в самом деле очень прихотлива. Создаваемое изо-

[1] Я согласна с этим наблюдением, сделанным куратором выставки в г. Вустер Мариной Мангуби. См.: *Nakhova Irina.* When Will You Be Home? Wooster, Ohio: The College of Wooster Art Museum, 2003.

[2] Ирина Нахова переводит название словом «возможно». В английской версии есть указание на большую вероятность свершения чего-то в будущем времени – только чего, непонятно.

[3] *McQuaid Cate.* Complex reflections on oppression. Soviet-born artists take on legacy of gulags // The Boston Globe. January 7. 2007 at: http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/01/07/complex_reflections_on_oppression/

[4] Apocalypse: Contemporary Visions. Candice Dwan/ Nailya Alexander Gallery, New York, NY (2007).

Ирина Нахова

УПРАЖНЕНИЕ В ЦВЕТЕ 2
2008. Холст, масло, акрил

ОЖИВЛЕНИЕ
2010. Инсталляция

бражение вступает в неестественную связь с избранным «суппортом», поскольку всякий раз иллюзионистски деформирует его. Деформация и производит на зрителя такое неожиданное впечатление. Этим приемом снимается то, что можно было бы назвать *дистанцией эстетического созерцания*. Объект не только окружает зрителя со всех сторон — он подступает к нам настолько близко, что начинает влиять на автоматизм самих наших телесных реакций. В результате перцептивно-эмоциональная активность зрителя заметно возрастает — он переживает смещение или нарушение культурно заданных границ.

Несмотря на явную социальную ориентацию, искусство Наховой совсем не дидактично. В нем всегда присутствует удивление — то, что удивляет зрителя, но и то, чему художница не устает удивляться сама. Одним из источников непреходящего интереса для Наховой всегда была история искусства. Речь идет не просто о заимствовании мотивов, а о таком соединении прошлого с настоящим, когда взаимное наложение меняет и то и другое. В качестве примера приведу инсталляцию 1994 года «Друзья и знакомые». По замыслу художницы, зритель попадает в помещение, где его со всех сторон окружают античные статуи. При ближайшем рассмотрении оказывается, что это изображения, нанесенные на поверхность ветхих пальто, покоящихся на портновских манекенах. Но это не все. Прикосновение к одежде вызывает звук: пальто, не стесняясь в выражениях, отстаивает гендерную терпимость или равенство полов. Зритель ошарашен. Он не ожидает услышать просторечную брань, исходящую от таких прекрасных тел.

В инсталляции снова сталкиваются между собой разнородные пространства, прежде всего визуальное, тактильное и звуковое. Но Ирина Нахова действует и на уровне столкновения двух типов трафаретов, точнее говоря шаблонов. Ведь согласимся, что образы античной культуры не существуют сами по себе — они включены в общий поток восприятия, отмеченного однотипностью и неспособностью схватить уникальное. То, что возрождает их к жизни, — это, как ни странно, живопись, а именно незаметное посредничество художника, который решает соединить одну разновидность шаблона с другой (старые пальто воплощают самый настоящий ширпотреб). Живопись в данном случае — не простое использование красок и не мастерство подражания. Это скорее тот *жест*, с помощью которого на передний план выдвигаются ранее неочевидные взаимосвязи, и художник в этом смысле — не ремесленник, а медиум. Говоря более привычным языком, живописец сегодня всегда работает с готовым материалом — в его распоряжении тоже реди-мейды. Это связано с тем, что искусства утратили собственный (уникальный) изобразительный язык и активно прибегают к образам, возникающим в массмедиа.

И все же Ирина Нахова — прирожденный живописец. Как примирить эти две разнонаправленные тенденции? Что значит быть живописцем сегодня, когда удовольствие от созерцания как коллективная культурная практика осталось, несомненно, в прошлом? Наконец, какую роль играет живопись в искусстве, которое по определению *концептуально*, независимо от его формальной принадлежности к отдельным направлениям и школам? Полагаю, что живопись в данном случае составляет неустранимый остаток, то, что всегда преодолевается во имя чего-то другого, но само при этом не перестает сопротивляться. Это тот остаточный чувственный след, по которому безошибочно распознается неповторимое искусство Наховой — концептуальное (в широком или узком смысле), но сохраняющее также и первоначальный слой, который, как в настоящем палимпсесте, покроют сверху уже совсем другие письмена.

вадим фабула воинов предмета

(санкт-петербург)

куратор:
ирина карасик
curator:
irina karasik

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

Moscow City Government
Moscow City Department of Culture
Russian Academy of Arts
Moscow Museum of Modern Art

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
4 moscow biennale of contemporary art
параллельная программа

24.9–30.10

Москва,
Тверской
бульвар, 9
+7 495 694 2890
mmoma.ru

При участии /
Participation of

Галерея
Мост через Стикс

vadim voinov the plot of an object

«ЭТО БЕЛОЕ, ЭТО ЧЕРНОЕ»

Галина Ельшевская

Уход художника неизменно смещает перспективу рассмотрения его творчества. Александр Кузькин успел многое и, что, вероятно, еще существеннее, занимался сразу многим. Графика натурная и графика абстрактная, уникальная (в разных техниках) и печатная, станковая и книжная, мейл-арт, промграфика, плакаты и афиши, слайд-фильмы, фотография и фотографика, живопись, наконец, — такова амплитуда его художественных занятий, широта которой не предполагала однозначного варианта эволюции. Рядоположенные работы, даже совпадающие по дате изготовления, не всегда позволяют «угадать» автора; даже естественные и наличествующие здесь эволюционные маршруты (от графики натурной к графике «сочиненной», от пластической раскованности к минимализму) не выглядят совсем уж окончательными. Кажется, что Кузькин сочетал рисуночную непосредственность и реактивность, например, с опосредованным мышлением плакатиста, острую визуальную наблюдательность — со склонностью к концептуальным конструкциям, и сам (не без юмора) менял свои ипостаси. Был ли этот протеизм осознанной позицией художника, избегавшего таким образом самоотождествления с позициями более очевидными — профессионально-видовыми (только «книжник», только «дизайнер», только «рисовальщик») либо языковыми? Или же дело в том, что ему не суждено было перейти границу «возраста проб» и как-то «взнуздать» собственную тотальную одаренность?

В среде, к которой Кузькин принадлежал — а это были полиграфисты, художники книги, — такого вопроса, кажется, никогда не возникало. Особого рода «легкая харизма» автора, ощущаемая теми, кому повезло его знать, сама по себе соединяла вещи в непротиворечивое индивидуальное целое, существующее, скажем так, в различных агрегатных состояниях. Он явно предвосхитил многие сегодняшние «тренды». Моцартовский тип личности, являющей себя в русле общего направления мыслей; именно в этом значении в одном из текстов посмертной выставки (1985) Кузькин был назван одним «из творцов нового художественного сознания».

Понятно, что речь о новом сознании возникала в связи не со всеми, а в основном определенными опытами Кузькина. Во-первых, с проектом книги «Страдания юного Вертера» (1982), представляющей образец мейл-арта — еще до того, как это слово и этот род деятельности вошли в отечественный обиход (первая выставка мейл-арта в России состоялась в 1989 году): письма, из которых состоит повесть Гете, должны были отсылаться читателям в календарном порядке, заданном текстом, и этот расчет на интерактивность, на вовлечение адресата для отечественного книгоиздания был (и остается, кстати) совершенно непривычен. Во-вторых, в связи с поздней (1979–1982) графикой, нередко включающей в себя обрывки фраз, связанные с изображением косвенным образом — по сложной вербальной касательной. Наконец, вероятно, имелись в виду и работы «малых жанров», попадающие за отсутствием правильной «ниши» в разряд «изошуток» — например, открытки с сюжетом, обнаруживаемым при их переворачивании (одна из них — черный потек туши, подписанный словом «туча», надпись — «см. на об.», и на обороте призыв — «бежим скорее, сейчас ливанет»). Всему этому вместе не находилось аналогий в тогдашнем пространстве искусства; при том, что все прочее, создаваемое Кузькиным, попадало в «обойму» — и в замечательном свободном рисовании (на фоне общей раскрепощенности рисуночных техник и эскалации почерковости), и в изобретательной точности книжно-дизайнерских решений, промграфики

Александр Кузькин

А.А. АХМАТОВА. СТИХИ. 2-Й ВАРИАНТ
1980. Бумага, гуашь, рапидограф

А.А. АХМАТОВА. СТИХИ. 1-Й ВАРИАН
1980. Бумага, гуашь, рапидограф

◄ **ПОНИМАЕТЕ?**
1979. Плакат. Картон, гуашь

◄ **ПЛАКАТ ПЕРВОЙ ВЫСТАВКИ СЕКЦИИ ПЛАКАТА МОСКОВСКОГО ОБЪЕДИНЕННОГО КОМИТЕТА ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ**
1979. Типографский оттиск

и плакатов (на фоне общего расцвета функциональной графики, переживающей один из самых продуктивных своих периодов) он был из лучших, но выделялся среди других «лучших» лишь ранним мастерством и, пожалуй, остротой решений, а здесь своеобразие «зашкаливало». Его можно просто констатировать как «дух экспериментаторства» или же попробовать связать как с общеавангардистским вектором в историческом смысле, так и с уже обретшими имя современными движениями: с памятью о конструктивизме, с минимализмом, концептуализмом.

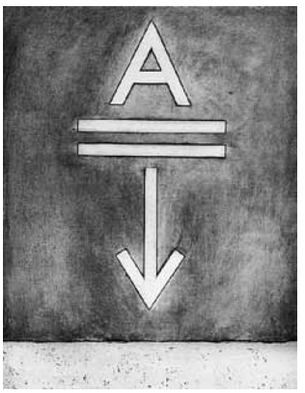
В одной из статей (правда, поздних и обзорных, где Кузькин просто упомянут) его назвали концептуалистом. Пожалуй, в целом с этим согласиться трудно: слишком многое — и пластическая генетика, и обостренно-чувственная природа графического языка, и общая живость, наконец, — препятствовали ему окончательно разделить концептуалистский «символ веры». Однако флюиды этого мышления, чье воздействие необязательно приводило к «радикальным последствиям», действительно были рассеяны в воздухе времени и подчас возникали во внеположных собственно концептуалистскому мейнстриму зонах. И то, например, что происходило в 1970-е годы с отечественной книжной графикой, тоже содержало симптомы ее концептуализации или же семиотизации: ведь 1970-е ознаменованы еще и расцветом семиотики.

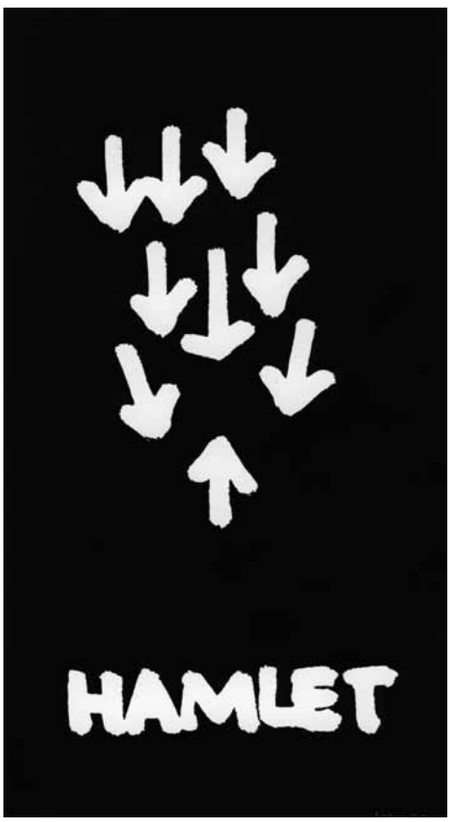
Про графику можно сказать очень кратко: она уверенно превращалась в самое «продвинутое» искусство. Будучи областью в каком-то смысле более свободной от начальственного присмотра, нежели живопись, графика активно воспринимала европейские импульсы (от польского плаката до швейцарской типографики) и строила свои языки в оглядке и на горизонтальные (Запад), и на вертикальные (история искусств) импульсы. Особенно книжная и в широком смысле дизайнерская. Кузькин, выпускник Полиграфа, попал в самую живую и порождающую идеи художественную среду. Но и станковая графика, в которой тоже происходило освобождение от натурной повествовательности, при случае успешно «притворялась» книжной (не секрет, что многие работы попадали на выставки в качестве иллюстраций, таковыми изначально не являясь).

Графику не слишком затрагивали битвы официального с неофициальным. Но контекст иных подспудных боев касался их уже впрямую, грозя превратить цеховой «элизиум» в гетто. С одной стороны, происходило концептуалистское — в самом широком смысле — наступление на «изобразительное» как связанное с техникой, пластикой, конкретной специализацией — в пользу словесного. С другой — такое же наступление осуществлялось с противоположной стороны: возгонка всякого рода персональной метафизики и культивирования авторских миров, исключающая как слишком приземленные заботы о материале. И если с первой позиции традиционные художественные занятия виделись сомнительными оттого, что таковой выглядела вообще идея авторства, то со второй они, будучи ориентированы на «мастерство», напротив, мыслились как ограничивающие свободу «демиургического» волеизъявления автора-творца. Под угрозой оказывались как общеромантические амбиции профессии, так и ее сугубо инструментальные опоры.

Кузькин начинал свою профессиональную жизнь с плаката и одновременно с рисунков и офортов. Казалось бы, интенционально эти виды деятельности были полярно разведены. В плакатах отрабатывались навыки открытой формы и визуальной краткости высказывания. В рисунках, напротив, являла себя непосредственность видения, скорость реакции и отпущенная на волю почерковая стихия. Между тем в поздней графике Кузькина эти противоположные позиции встретятся и образуют странные симбиотические сочетания.

С одной стороны, легко проследить, как пейзажный космос временами теряет реальные приметы, превращаясь в чистые манифестации пространства. Прежде всего в гуашах и акварелях, а затем и в рисунках тушью возникает пустотность. Ритм, только что динамичный и виртуозно сбивчивый, становится лаконичным, заданным несколькими осями координат или же вовсе исчезает как организующее начало, повинуясь свободному истечению водяной краски. Еще шаг — и появятся абстрактные листы, в кото-





Александр Кузькин

ЛЕВО, ПРАВО, А, ВСЕ РАВНО. ТРИПТИХ
1981. Офорт

HAMLET. ПЛАКАТ
1978. Бумага, гуашь, тушь

рых практически эти самые ландшафты, структурированные именно как ландшафты (земля — воздух — небо), уже полностью расстанутся со своим «тварным» наполнением, а питающая ранние рисунки культура наброска получит, например, опосредованную рамку (с поклоном в сторону Хокусаи) в «99 пейзажах с деревом». С другой стороны, «абстракции» порой выглядят как плакаты, утратившие напор и «адрес», или же как черновики книжных страниц, переведенные в станковую форму и эстетизированные записи дизайнерских идей: плашка, обозначенная полоса текста, зона колонтитула. И не всегда можно отличить один исходный мотив от другого.

При том, что, как уже говорилось, эволюционные маршруты в случае Александра Кузькина не казались ни окончательными, ни прямыми (скорее петляющим пунктиром), минималистский пунктир — последовательность развития мотива как убывания мотива — в его станковой графике как раз отчетлив. Словно материя мира, истончаясь, оставляет после себя бестелесные «эйдосы» предметов и пространств, но именно момент ее исчезновения возбуждает собственные смыслы искусства. В том, как прозрачные и легкие штрихи вдруг сменяются плотной линейной орнаментикой, можно усмотреть возвращение к образам решетки (модульной сетки?) или разнонаправленных стрелок.

Упоминание о кубе, решетках и других словах из «геометрического» лексикона здесь не вполне корректно: как раз в рисунках эти конструкции чаще всего принципиально антигеометричны, а линии нарочито неуверенны, вплоть до того, что даже рапидограф (в рисунках к стихам Ахматовой) «притворяется» карандашом, словно сбивающимся с курса в выборе точного контура. Почерковая гадательность не столько дискредитирует исходный геометрический канон, сколько подвергает его ироническому сомнению. Прозрачный куб распахивает свои грани, уподобляясь тессеракту; штрихи, расплываясь, обретают неизвестно откуда берущееся свечение; минимализм выглядит апологией малости, легкости, ненасильственности. И тексты, сопровождающие рисунки и акварели, вряд ли указывают на концептуалистские приоритеты автора, но касаются его столь же неотчетливо и легко, как карандашные штрихи касаются бумажного листа. Буддийско-даосская интонация.

Это одна из возможных интерпретаций, вероятны и другие. Например, рассмотреть цикл «Дзинтари», а также композиции с мотивом клина (треугольника), врезающегося плотной массой в разреженное штриховое поле, и обнаружить сопряжения с супрематическими элементами Малевича, которые сам он характеризовал как «безмолвные». Или более пристально исследовать категорию «проективности», которой автор, кажется, придавал большое значение, и через анализ «проективной геометрии» выйти на платоновские аллюзии: понимание мира как теневой проекции. В конце концов и книжные работы Кузькина заслуживают подробного и отдельного разговора — они не просто хороши и изобретательны, они позволяют включить их в общий контекст рассуждений о поисках конструктивности, о пространственных потенциях книжной формы. В «Страданиях юного Вертера» задействованы ресурсы мейл-арта, почтового искусства… А еще плакаты, а еще фотографии; множество существенных тем остается за бортом и выставки, посвященной памяти художника «Это белое, это черное», прошедшей в Московском музее современного искусства.

Но, сожалея о несказанном, отдадим себе отчет и в том, что разбор конкретных областей деятельности вряд ли в данном случае позволил бы нам произнести какие-то итоговые слова. Кузькин занимался тем, что ему было интересно (а интересно было многое), и с удовольствием осваивал технологии и способы речи, выстраивая собственно свое, но интонированное по-игровому легко, без акцентирования «новизны открываемых смыслов». Художник есть профессионал, чей профессионализм располагается поверх технологических и языковых разночтений, однако в ясной и хорошо просматриваемой зоне изобретательства, мастерства, единосущного художества как такового: примерно так. Именно в силу этих причин мы считываем в вещах комбинаторику, ритм и сцепление элементов, но не антропологическую данность тотально утверждающей себя личности; все, что можно предположить на этот счет, — только догадки, вольные интерпретации и произвольные расшифровки тех движений, каковые в интенциональном отношении могли означать совершенно иное.

Текст приводится с редакционными сокращениями, полностью статья опубликована в каталоге выставки.

Правительство Москвы
Moscow City Government

Департамент культуры города Москвы
Moscow City Department of Culture

Российская академия художеств
Russian Academy of Arts

Московский музей современного искусства
Moscow Museum of Modern Art

Посольство Швеции в Москве
Embassy of Sweden in Moscow

МАГЛЕХЕМ – МЕСТО НА ЗЕМЛЕ
MAGLEHEM – A PLACE ON EARTH

09.08.11-11.09.11

Московский музей современного искусства
Moscow Museum of Modern Art

Тверской бульвар, 9 / м. Тверская
9 Tverskoy blvd / м. Tverskaya

+7 (495) 694 28 90 / www.mmoma.ru

Партнёры выставки:
Partners of the exhibition:

Brösarps Gästgifveri & SPA

Bo Göran Persson Margareta & Lars Thulin
Nils & Ulla Arvidsson
Annika Franck & Rolf Ohman
Lena Hellsten Lillemor Rosenquist
Hans Markelling Margareta Troein Tollbom
Ingrid Frolov Gunilla Jones

Megaliten

KNADRIKS KULTURBYGG AB

Rörservice

Информационные Спонсоры:
Media partners:

ДИ

КоммерсантъFM93.6
радио новостей

Культура радио 91.6 FM

ExpertPhotoLab

МЕДИТАТИВНЫЕ ПЕЙЗАЖИ КЕННА

Екатерина Зензинова

Уже более 30 лет Майкл Кенна путешествует по огромному и непредсказуемому миру. Каждая его поездка сопровождается фоторепортажем. Но это репортаж не в привычном смысле слова — персонажем фотохудожника становится пейзаж, поразивший его своей неповторимой индивидуальностью. Остров Пасхи, сады Версаля, Мон-Сен-Мишель, Япония, Китай — все они открывают фотографу свои тайны, скрытые толщей веков.

На рубеже тысячелетий Кенна воспринял традицию пейзажной живописи и фотографии, по сути, стал наследником великих мастеров, от Констебля, Тернера, Уистлера, импрессионистов и символистов до Билли Брандта, Рут Бернхард, Хироши Сугимото, Ричарда Мизраха, но сумел трансформировать ее в соответствии с новым временем и своей индивидуальностью.

Выставка пейзажной фотографии XX века в музее Виктории и Альберта, куратором которой выступил Билли Брандт, стала поворотной в судьбе Кенны. В экспозиции были представлены работы таких мастеров, как Эжен Атже, Ансельм Адамс, Альфред Штиглиц, Марио Джакомелли, Джанни Беренго Гардина и др.

Самые ранние работы Кенна передают атмосферу индустриальной Англии: массивные стены, узкие улицы и небо, пропитанное копотью заводов — «Mill Demolition» (1984), «Mill Windows» (1983), «Billy Brandt's Chimney» (1983). Они сделаны под влиянием Билли Брандта, фотографа сюрреалиста, изменяющего образ зримой реальности в поисках более глубокого пласта действительности. Кенна отмечает: «За время, что открыт затвор камеры, происходит очень многое, мир меняется… Человеческому глазу не справиться с этими накоплениями времени, с этой чередой событий, а на фотопленке все остается! Реальное становится сюрреальным…»

В фотографии «Tow Path» (1984) безлюдный городской пейзаж с бесконечной, уходящей вдаль улицей в ночном холодном свете наполнен предощущением чего-то неведомого и тревожного, словно сновидение.

Майкл Кенна

ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ
1999. Желатиновая галлогено-серебряная печать. © Michael Kenna

ТОРИИ, СЁСАМБЕЦУ, ХОККАЙДО, ЯПОНИЯ
2004. Желатиновая галлогено-серебряная печать. © Michael Kenna

Кенна интересовало, какое влияние пейзажная фотография оказывает на наше восприятие природы. Что есть пейзаж: то, что видит фотограф через узкий видоискатель своей фотокамеры, или то, что осталось вне его рамок? Является ли пейзаж лишь объектом отношений «зритель — фотография», подвластным желанию фотографа, или все же субъектом, позволяющим человеку наблюдать ту часть себя, которая представлена его взгляду, а остальное отдано на волю фантазии зрителя.

В фотографии «November Clouds. Мон-Сен-Мишель» (2000) романтический пейзаж в духе Каспара Давида Фридриха обрел новую жизнь. Композиция строится на противопоставлении двух стихий — земли и неба. Застывшие в своем величии облака занимают три четверти пространства: нависая над графически очерченной линией собора, они воплощают понятие возвышенного в субъективном переживании высоты. Кенна стремится преобразовать зримый реальный пейзаж в нечто трансцендентное.

Во время работы в лаборатории у фотографа Рут Бернхард, где Кенна печатал фотографии, он открыл свой метод съемки — большая выдержка в ночное время и кропотливая работа с негативом. Фотограф считает негатив лишь началом процесса, отправной точкой для поиска новых возможностей. Многие художники неоднократно переписывали свои картины, скрывая под свежим слоем черты предыдущего. В отличие от них Майклу не нужно наносить новые слои — в его руках негатив, первооснова, которая может изменяться каждый раз в зависимости от воображения автора.

Экран с крупно- и мелкозернистой поверхностью придает мягкость, ощущение глубины и особую призрачность фотографии «Chariot of Apollo, Study 1 (1988). Композиционный центр работы — колесница Аполлона — разделяет изображение на три составляющих, символизирующих органическую связь между морем и небом, их общим происхождением в бесконечном водовороте воды.

Кенна разработал несколько авторских приемов. Часто съемка производится сквозь пелену дождя, белую завесу тумана, дым или просто используется рассеянный свет, размы-

вающий контуры предмета и создающий ощущение ирреальности. Эти пейзажи, зыбкие и переменчивые, отстранены от зрителя и отражают отдельный мир, существующий по ту сторону фотографии. Чтобы познать его, зритель должен устремиться вглубь фотографии по некоему воображаемому мосту, соединяющему этот берег и неизвестный противоположный. Мост как символ перехода из мира земного в мир небесный возникает в фотографиях Кенна достаточно часто: «Golden Gate Bridge, Study 2» (1988), «Charles Bridge, Study 10» (2007), «Brooklyn Bridge, Study 1» (2006).

М. Хайдеггер считал, что образ моста — это то, что перекрывает бездну, продолжает несущее качество земли. Его перекрытие поднимается над бездной в открытость неба. Следовательно, опираясь на два эти берега, он уводит нас в открытое пространство. Продвигаясь по нему, зритель видит только тонкую воображаемую линию горизонта, что за ней скрывается, еще непонятно. Но постепенно эта линия начинает приобретать определенные черты. Сначала это старинные соборы, затем сквозь завесу тумана различается футуристический пейзаж города будущего. Этот городской пейзаж еще только формируется, но в отдельных элементах он узнаваем, его образ остался неизменным. Так, устремленные ввысь шпили готических соборов превратились в мощные высотные индустриальные здания, по-прежнему символизирующие вечное желание человека постичь неизведанное, подняться к более высоким вершинам.

При съемке Нью-Йорка Кенна использует различные ракурсы, которые позволяют зрителю ощутить себя то гонщиком, мчащимся в вихре огней, растворивших в себе человеческое присутствие, то потерянным странником среди бетонных блоков, вдруг превратившихся в гигантские здания-небоскребы, угрожающие в любую минуту раздавить своей мощью. Чувство тревоги у зрителя достигает апогея при просмотре фото из серии «Power Station». Ответить на вопрос о причинах страха сложно. Причина в умелой композиции? Игре контрастов? Может быть, первобытное «нечто», заложенное в подсознании каждого человека, заставляет его испытывать ужас и преклонение перед монументальными объемами?

Использование оригинальных приемов съемки (длинная выдержка, контрастные фильтры для разных частей одного и того же снимка) превращает трубы ТЭС в загадочных титанов, безмолвно застывших в ожидании своего часа. Спокойствие их обманчиво: ряд фотографий показывает, что безмолвные гиганты также могут передвигаться — не физически, конечно, только в воображении зрителя. Неторопливо строятся они в колонны и приближаются к краю кадра, а на иных и вовсе нависают над зрителем, беспокойство которого как раз и вызвано неявным смешением статики и динамики. Спокойствие башен сродни спокойствию спящих вулканов — непредсказуемое и опасное.

Иной путь предлагается зрителю в серии фотографий, посвященных японскому пейзажу. Снежные области острова Хоккайдо открываются, как белая страница, на которой линии пейзажа превращаются в каллиграфические знаки. На фотографии 2002 года «Hillside Fence, Study 2» изящная деревянная изгородь напоминает японский иероглиф «путь». Характер линий и их ритмическое использование для организации плоскости картины роднят этот пейзаж с дзенскими средневековыми свитками, сочетавшими изобразительность и отвлеченность. Мало кто из фотографов сумел встать вровень с Кенной по мастерству композиции и умению передать одновременно двухмерность и объемность пространства: динамичная черная изгородь словно прорывается сквозь жемчужную равнину. Автор пытается остановить вечно спешащего и суетливого зрителя, заставить всмотреться в японский пейзаж и через него перейти в состояние созерцания и медитации. Общее впечатление тишины, равновесия композиции дает возможность сосредоточиться и обрести внутреннюю гармонию. Такого эффекта автор смог достигнуть благодаря тонким градациям оттенков от ледяного черного до серебристо-белого, а также использованию квадратного формата композиции.

Творчество Кенны соединяет западный и восточный подходы в эстетике пейзажной фотографии. Западный художник примеряет на себя роль творца, создающего новое из уже существующего, и затем пытается через свою точку зрения приобщить зрителя к собственному эго. В восточной культуре не зритель проецирует себя в пейзаж и приспосабливает его, а пейзаж говорит с художником и зрителем. Долго всматриваясь в фотографию, смотрящий растворяется в ней. Субъективный взгляд автора здесь вторичен, он лишь проводник.

Фотографические пейзажи Кенны, показанные в Московском музее современного искусства, удивляют невидимой силой, художник неизменно призывает нас к постижению скрытой сути вещей и осмыслению мировоззренческих проблем через природу и ее закономерности.

Майкл Кенна

ВОСХОД ПОЛНОЙ ЛУНЫ, ОСТРОВА ШОСИ, ФРАНЦИЯ
2007. Желатиновая галлогено-серебряная печать. © Michael Kenna

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
Культурно-исторический фонд “Связь Времен”
Фонд «Гала-Сальвадор Дали», Фигерас
Посольство Испании в России

Год Испании в России

Сальвадор Дали

© Wirephoto A.P. Salvador Dalí showing some reproductions of his works, 1946.
Image Rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2011

Из собрания фонда «Гала-Сальвадор Дали», Фигерас

живопись, графика, фотография

3 сентября - 16 ноября
ГМИИ им. А.С. Пушкина
Главное здание. Волхонка, 12
www.artsmuseum.ru

Информационные партнёры

Постоянный партнёр ГМИИ им. А.С. Пушкина

Генеральный консультант

Информационная поддержка

на правах рекламы

МЕТАФОТО САМАРИНА

Людмила Машанская

Валентин Самарин

ИОСИФ БРОДСКИЙ В ПАРИЖЕ
TSKT-Akt. Париж. 1988.
Бромосеребряная бумага, sanki print

► **ВИВРИЗМ. ПЕРФОРМАНС НАТАЛЬЯ МЕДВЕДЕВА И ВЛАДИМИР ТОЛСТЫЙ**
TTRC-Akt. Париж. 1985.
Бромосеребряная бумага, sanki print

► **РЕМБРАНДТ. НОЧНОЙ ДОЗОР. СКУЛЬПТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ М. ДРОНОВА И А. ТАРАТИНОВА НА КОРОЛЕВСКОЙ ПЛОЩАДИ В ГААГЕ**
HFTT-Akt. Гаага/Париж. 2006.
Бромосеребряная бумага, sanki print

Валентин Самарин, выставка и мастер-класс которого прошли в Московском музее современнного искусства весной этого года, — автор особого фотографического направления, художественно и философски обоснованного абстрактным искусством в 1950–1960-е годы. Это дало энергичный импульс его творческому развитию. Увлечение абстрактной живописью, освоение ее цветовых пространственных построений легло в основу его художественных фотографий.

Потребность Самарина теоретически обосновать свои опыты в фотографии естественным образом вытекала из философского образования, полученного в Ленинградском университете. Его философские размышления о специфике фотографии пролегали в русле культурологических исследований, актуальных для того времени. Самарин нашел созвучие идеям в трудах философа-структуралиста Ролана Барта. В своей книге «Camera lucida» тот утверждал, что фотография создается при взаимодействии трех составляющих: Operator, Spectrum и Spectator. «Фото, по моему наблюдению, — писал философ, — может быть предметом трех способов действия, троякого рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают и разглядывают». Operator — это фотограф, Spectator — все мы, те, кто просматривает, и «тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень». Таким образом, по мнению Барта, фотографии присуща трехсложная основа. Его интересовало участие в создании фотографии не столько фотографа, сколько фотографируемого и зрителя, того, кто рассматривает фотографию.

Валентин Самарин, рассуждая о сущности фотоискусства, вводит в употребление термины «метапортрет» и «белая икона», имея в виду метафизическое присутствие фотографа, изображаемого и самого света. То есть речь вновь идет об уникальном соединении трех метафизических проекций в фотографии. По мнению Самарина, предназначение фотографа — выявить в любом, даже случайном фотографическом изображении, тайные знаки человеческого присутствия, сделать их видимыми. Здесь-то и начинается чудо. Оно заключено в обработке материалов, в том, что для многих занимающихся фотографией кажется обычным технологическим процессом. «Мы что-то запечатлеваем на пленке, а все ли у нас проявляется? А может, мы считываем только верхний слой? Явный слой? А за ним идет еще один, и еще, и еще?» Так появляется «метареальность» Валентина Самарина, сформулированная в текстовых сопровождениях его фотографий, которые он называет sanki.

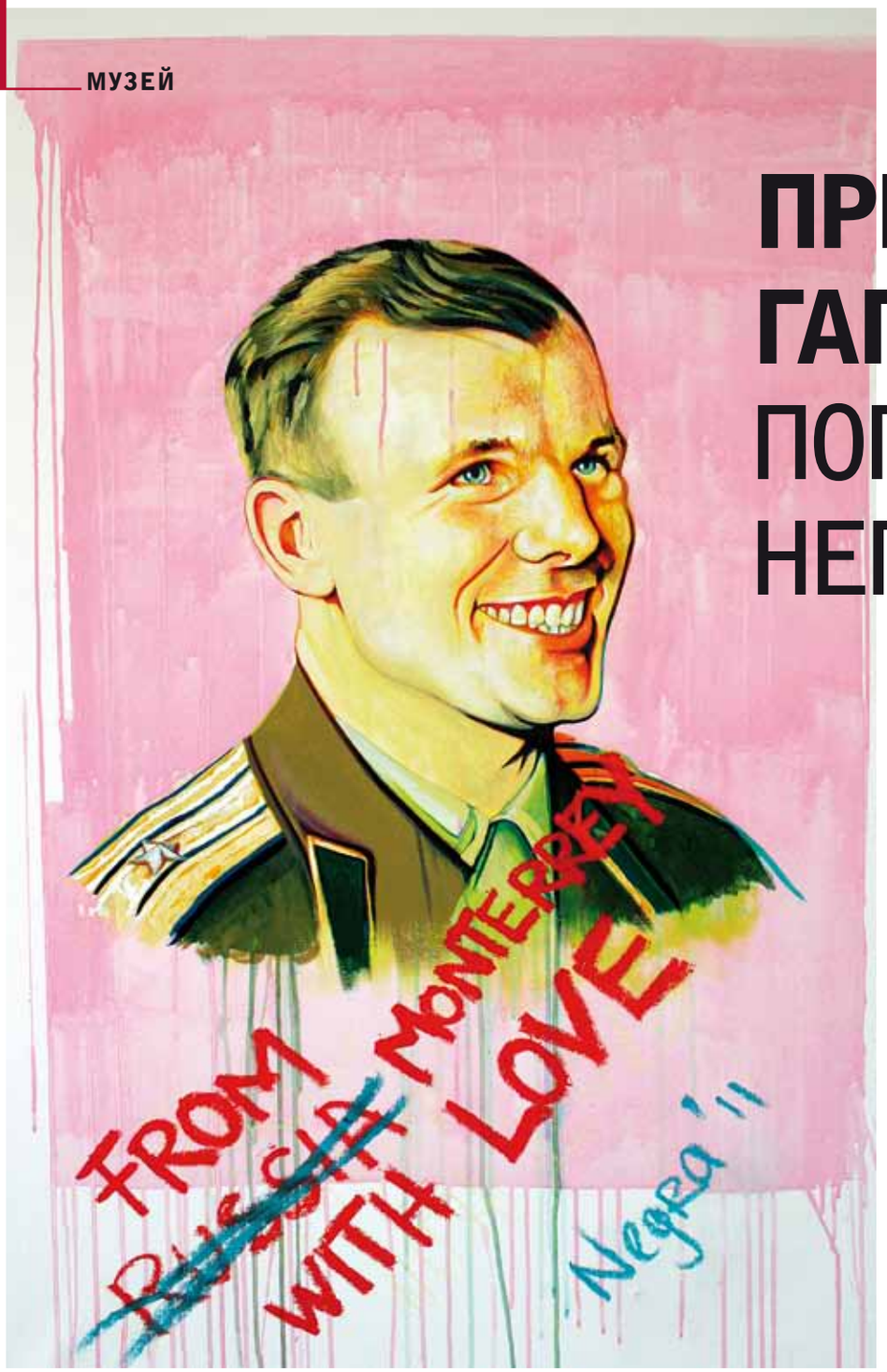
Авторская техника Самарина сложилась в ходе многократных экспериментов с фотохимией и наложением нескольких негативов. Отсюда такая разнообразная цветовая гамма, оригинальность композиции и непредсказуемость в развитии сюжета. Возникает ощущение, что мастер только помогает родиться своим творениям, основная же причина их появления на пленке «связана со светом Божьим».

Особая история — балетная тема в творчестве Самарина. Его увлечение балетом длилось много десятилетий. Его считали своим знаменитые хореографы — Леонид Якобсон, Борис Эйфман, Пина Бауш. Балет в их интерпретации знаменовал новую, отличную от классической хореографию. Применение современных методов в постановке спектаклей, использо-

вание особых способов взаимодействия музыки, сценического действа совпадали с пониманием Самариным роли пластики в современном искусстве и оказались близки ему по духу и стилю. Самаринские sanki тонко передавали атмосферу нового балета.

Творческая судьба Самарина богата событиями, она вместила участие в выставках андеграундного искусства, студии «9» на Васильевском, вынужденную эмиграцию, жизнь в Париже, общение с интереснейшими представителями эмиграции. Итогом этого общения стали «метапортреты» (среди них портрет М. Ростроповича, И. Бродского и др.). Большая ретроспективная выставка в Русском музее — еще один серьезный этап, уже живописного творчества (абстрактной живописи), в котором автор sanki не менее оригинален и интересен.

Сложный и плодотворный творческий путь сильного, самодостаточного человека вдохновляет своим бесстрашием, свежестью взглядов на традиционные вещи.



ПРИВЕТ ГАГАРИНУ: ПОПУЛЯРНОСТЬ НЕПОПРАВИМА

Московский музей современного искусства при поддержке Посольства Мексики в Российской Федерации и Национального совета Мексики по культуре и искусству (CONACULTA) в рамках программы «Дебют» представил междисциплинарную художественную выставку, посвященную пятидесятилетию первого полета человека в космос. Проект был задуман и осуществлен творческим тандемом мексиканской художницы Джессики «Негритянки» Лопес и поэтессы Минервы Рейноса при содействии российского куратора Валентины Бауман.

Идея выставки находится на пересечении живописи и поэзии, реальности и мифа, повседневности и Истории с большой буквы, мексиканской и русской культурных традиций. В ее основе — обращение к теме путешествия не только как к перемещению географическому, но прежде всего как к рискованному выходу за пределы, переходу, преодолению, изменению, а также как к аналогии творческого процесса. В этом контексте авторы обращаются к образу Гагарина, благодаря которому на срезе уникального исторического события и повседневного течения жизни и авторы, и зрители могут реконструировать своего рода миф о человеке в космосе, космонавте. Слово куратору выставки.

Валентина Бауман

В 2008 году я побывала в мастерской Джессики «Негритянки» Лопес в Мехико, и мне тут же захотелось показать ее удивительно яркие работы российскому зрителю. Эта идея была подобна полету в космос. Во всяком случае, именно так отнесся к ней узкий круг мексиканских друзей — литераторов и художников. Мол, «привет Гагарину». Сначала так обращались к тем, кто витал в облаках: передавай, мол, привет Гагарину, раз уж забрался так далеко. Со временем эта фраза превратилась в своего рода пароль, код для опознания своих. «Привет Гагарину!» — и свои понимающе улыбаются.

Все сошлось, когда мы с Джессикой и ее давним сокреатором поэтессой Минервой решились на подготовку мультидисциплинарного проекта к юбилею первого полета человека в космос с условным названием «Привет Гагарину». Окрылил и совершенно поглотил образ Гагарина, и те возможности, которые он представляет авторам как живописного, так и поэтического текста.

Изначально у Джессики и Минервы была идея включить в проект уже готовые свои работы, как художественные, так и поэтические. Образ Гагарина олицетворял для них выход за рамки, переход через границы, а полет в кос-

мос — метафору творческого процесса. Именно с этой творческой позиции они собирались «передать привет Гагарину» — осмыслить выход за пределы возможного, преодоление выпадает на долю и космонавта, и художника.

В итоге почти все картины Джессика написала заново специально для этого проекта. Работала в течение нескольких месяцев в характерном для нее бешеном темпе одновременно над несколькими полотнами 2x3 метра. Стихотворный материал, видеопоэмы — все превращалось в уникальные объекты, предназначенные специально для московского события.

Смысловые акценты в процессе работы сместились с драмы «шаг в неизвестное» на психологические проблемы: что происходит с «шагнувшим» после? Тогда-то и родилась мысль об испытании популярностью. Из-за океана Джессика и Минерва увидели Гагарина медиаиконой поколения, современным поп-идолом, которого, возможно, даже не столько собственные усилия, сколько случай, судьба сделали Героем с большой буквы. А что же скрывается там, за этой улыбкой с обложки журнала? Растворился ли человек в своей маске, стала ли она стеной между ним и миром или все-таки можно сквозь слои ретуши и громких слов пробиться к естественному состоянию человека в таких обстоятельствах?

Учитывая, что мексиканская культура находится под заметным влиянием США, не будет преувеличением назвать это состояние «одиночеством супергероя». Даже в тот недолгий миг, когда на страницах комикса толпа рукоплещет подвигу, где герой остается один, и никто не знает его настоящего лица.

Поэтому рядом с Гагариным в работах Джессики оказываются другие медийные персонажи: Леди Гага, Майкл Джексон, Мадонна, Путин. И тут же пустой, заброшенный дворик, пустое небо в просвете между ветвями деревьев и пустота черного фона, в котором растворяется, превращаясь в фейерверк, нагая фигура человека в прыжке — символ массмедиа, которое раздевает своих героев в фигуральном, а порой и в буквальном смысле и с циничностью порноиндустрии подменяет индивидуальность клишированным образом.

Картина с изображением семьи Гагарина написана по фотографии из советских изданий: мужчина с обаятельной улыбкой, семьянин... Но чтобы обнять родных, ему приходится принять неудобную позу. Художник пишет напряженное, будто маска, лицо. Что же происходит в этой счастливой семье, когда исчезает объектив и зритель?

Этот взгляд на Гагарина может показаться «особым мнением» людей из другого культурного контекста, однако, возможно, авторам, носителям чужой культуры, удалось почувствовать то, что на родине не заметили, не осознали до конца. Даже День космонавтики в этом юбилейном году прошел у нас фактически как день Гагарина, причем именно как день Гагарина-супергероя, человека-улыбки, символа, готового принта для футболок. Человек превратился в клишированный образ.

Не случайно посетители выставки прочли послание в духе авторского замысла, но, правда, в большинстве не приняли его стилистику комиксов, посчитали несерьезной, а обращение к Гагарину как к поп-иконе — чуть ли не глумлением. Однако такая реакция — тоже признание правоты авторов. Требовать серьезности, особого «соответствующего» отношения к образу можно только тогда, когда Гагарин и воспринимается как человек-икона, идол, вольности в обращении с которыми недопустимы.

Большинство же посетителей, участвуя в интерактивной инсталляции, передавали свой «привет Гагарину», совершенно искренне обращаясь прежде всего именно к его медиаобразу, к человеку, совершившему подвиг, советскому супергерою. Встретилось даже обращение как к новому святому: Юра, помоги уехать в Америку... Даже если это просто шутка, то весьма символическая.

Выставка вернулась в Мексику, а память о человеке по имени Юрий Гагарин еще немного приблизилась к медиаклише. Как сказала Джессика, это не хорошо и не плохо само по себе. Но вряд ли стоит закрывать глаза и уши и делать вид, что такие метаморфозы не происходят.

КАКИМ ВИДИТ ЭТОТ МИР...

Юлия Логинова

Дима

ВЕЧЕР
2007. Холст, масло

Покидая холодным декабрьским днем 1985 года Россию, как казалось навсегда, искусствоведы Василий Ракитин и его жена Елена вряд ли думали, что их сын Дима (родился в Москве 28 мая 1961 года) когда-нибудь будет выставлять свои картины в престижных выставочных залах Москвы. С 1981 года и по настоящее время он участвовал в 15 коллективных и 20 персональных выставках в Германии, Голландии, Швейцарии, Франции, Испании, Италии. Но теперь список его выставок и в России значителен: Русский музей в Санкт-Петербурге, Московский музей архитектуры им. Щусева, галерея «Наши художники», Тульский художественный музей и, наконец, Московский музей современного искусства (на Тверском бульваре), где состоялась еще одна персональная выставка «Дима. Моя рука». Его работы находятся в частных коллекциях России, Швейцарии, Германии, Голландии, Франции, Италии, США, Греции, в музейных собраниях Русского музея, Московского музея современного искусства, Московского центра современного искусства, Ново-Иерусалимского художественного музея-заповедника, художественных музеев Архангельска, Твери, Тулы, Ярославля. Тогда, в 1985-м, мало что обещало такой успех, и не только потому, что Ракитины собирались обосноваться в Германии, а еще и потому, что Дима был болен. Неизлечимой и странной болезнью — аутизмом. И хотя Джастин Хофман в фильме «Человек дождя» доказал, что аутисты — тонкие, душевные и талантливые люди, тем не менее судьба редко оставляет им шанс стать востребованными художниками. Успех Димы — подвиг любящих, чутких родителей. Они вовремя разглядели одаренность сына. Что, впрочем, не удивительно, когда отец пишет книги об Илье Чашнике и Николае Чекрыгине, Марке Шагале и Николае Суетине, а у мамы Елены Муриной есть возможность заметить, что живопись близка их сыну. Немало помогло и окружение, Александру Боровскому «уже первые вещи Димы кажутся в живописном плане исключительно изощренными», а художник Эдик Штейнберг показывал, как смешивать краски. Художественный мир не был к нему равнодушно-жестоким, заботливые друзья всегда старались чем-то компенсировать несправедливость судьбы. «Художником Дима был всегда… Я не могу, да и не хочу анализировать художественные достоинства работ. Для меня они очевидность… Я верю во все, что пишет Дима», — заметил известный московский фотограф Игорь Пальмин. Дима — настоящий живописец в подлинном смысле этого слова. Он видит мир ярким, насыщенным. Маслом или пастелью он пишет маленьких человечков, лошадок, дома. Есть и чайники, и цветы в горшках. Часто возникает образ руки. Его собственной. Именно эта рука показывает, каким ему видится мир. Далекий и близкий. Свой и чужой. Она протянута навстречу, она — приветствие, она — тайна, счастье. Она может смешивать краски и рисовать. Она может писать. По синему черным и желтым по черному. Например, «увидел вот там / Затем тут / В первом месте / В любом месте / В прямом месте» или же «Видел, не видел / Увидел белую раму / В предыдущем месте / Уже в будущем месте.

Сейчас Дима живет в Париже и много путешествует со своими картинами. Ему, как всякому художнику, важно, чтобы окружающие смогли увидеть и понять, что творится у него внутри и каким он видит этот мир.

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Специальный проект Московского музея современного искусства 在俄羅斯 Сделано в России (пер. с кит.)
Кураторы: Колесников / Денисов
Участники: Сергей Денисов, Иван Колесников, Го Шоу Хо, Андрей Кононов, Юрий Лупинога
МГХПА имени С.Г. Строганова, Волоколамское шоссе, 9, Новый корпус, 2 этаж, "Греческий зал"
01.10.2011 – 13.10.2011

БИБЛЕЙСКИЙ ЦИКЛ
В ЗВЕНИГОРОДСКОМ МУЗЕЕ

Елена Романова

ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В ЦАРИЦЫНЫХ ПАЛАТАХ САВВИНО-СТОРОЖЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ
Звенигородский художественный музей

На фоне многочисленных событий, происходящих летом в Москве и Подмосковье, особняком стоит выставка эмальерных произведений и бронзовой скульптуры президента Российской академии художеств и директора Московского музея современного искусства Зураба Церетели. Не только потому, что экспозиция посвящена библейским сюжетам и христианским святым: будто вопреки трендам современного искусства и стремительно меняющемуся миру, все более отрицающим традиционные ценности нравственности и морали, мастер вновь напоминает об основах и смысле бытия. Выставка, представленная в залах Звенигородского художественного музея, а именно в Царицыных палатах Саввино-Сторожевского монастыря, основанного в 1398 году, включает 50 небольшого размера перегородчатых эмалей из серии «Библейские сюжеты», созданных художником в 1990-е годы, и семь произведений из бронзы (круглую скульптуру и барельефы) разных лет на ту же тему. Посетителей встречают две монументальные фигуры — Георгий Победоносец и Димитрий Солунский (обе — 2010). По бокам каждого из них — рельефы «Благовещение Пресвятой Богородицы» и «Троица» (обе — 2000 года). Такова сдержанная увертюра к главной теме выставки — духовной музыке, создаваемой бессмертными образами Священной истории в интерпретации мастера. В эмалях доминирует золотисто-охристый колорит — цвет Божественной славы, при этом бронзовая скульптура служит для них деликатным и в то же время весьма выгодным фоном.

К библейским сюжетам в своем творчестве Зураб Церетели обращается часто, воплощая их в разных техниках — живописи, графике, эмали, мозаике, скульптуре. Библейские герои и их жизнь — для художника такая же реальность, как впечатления и события его личной жизни. Потому и впечатление от создаваемых Церетели образов возникает очень личное, будто зритель, хоть и остается сторонним свидетелем, наблюдает за происходящим не спустя две тысячи лет, а непосредственно в момент того или иного события.

Образы Спасителя, Иоанна Предтечи, Николая Чудотворца и Андрея Первозванного, модели памятника «Добро побеждает зло» (1990) и скульптурно-пространственной композиции «Святая равноапостольная Нина, просветительница Грузии» (1994), выполненные в бронзе, матово мерцают в комнатах с низкими сводами и маленькими оконцами. Благодаря теплому блеску материала, из которого они изготовлены, монументальные барельефы и станковая скульптура задают ритм экспозиции — торжественный и спокойный. На их фоне в пяти камерных залах разворачиваются события Нового Завета: «Благовещение Пресвятой Богородицы», «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Крещение Иисуса Христа», «Искушение Христа в пустыне», «Вход Господень в Иерусалим», «Исцеление расслабленного», «Чудо умножения хлебов», «Тайная вечеря», «Предательство Иуды и взятие Иисуса

под стражу» и так далее, вплоть до Распятия Иисуса Христа.

В эмалях библейского цикла прослеживается влияние древнерусской школы иконописи. Это заметно в трактовке фигур, в характере линий тел, в соотношении масштабов различных частей изображения. В то же время глубокие, чистые цвета связывают эмали Церетели с русской религиозной живописью XVI–XVII веков, которая характеризуется изысканной декоративностью. Эмали красивы по колориту, их глубокие тона, структурированные контуром, чаще всего темным, создают тонкую гармонию красок, созвучную древней грузинской живописи, характерной чертой которой являлась мягкость сочетаний довольно ярких цветов.

Дева Мария, закутанная в синий мафорий, склонив голову, внимает Благой вести, принесенной архангелом Гавриилом. Ее кроткий лик печален и в то же время светел. Художник создал нежный, смиренный образ, наделив его чертами восточной женской красоты. Лик посланника Бога, который ожидает ответа от Богоизбранной Девы, сосредоточенно-вдумчивый. Автор передает легкое, стремительное движение архангела и трепетно-взволнованное состояние Марии, сдерживаемое внутренним убеждением в необходимости покориться воле Божией. На другой эмали на золотистом фоне красивым силуэтом вырисовывается фигура Богоматери с Младенцем, который еще не знает, что его ждет. Изображение проникнуто духом торжественной радости от долгожданного события — прихода в мир Спасителя. Редкий по утонченности звучания триптих — «Хождение Христа по водам», «Чудесный улов рыбы» и «Явление воскресшего Христа при море Тивериадском».

Все эмали библейского цикла объединены общим колористическим решением. Контрастом по отношению к ровному золотистому фону служат фигуры персонажей, как правило, облаченные в темные одежды, в которых сочетаются разные оттенки синего, коричневого, красного, зеленого. Но наиболее частое сочетание охристо-золотого и глубокого синего, которое художник применяет в трактовке одежд и для обозначения водной стихии. Поскольку в христианстве синий — еще и символ неба, такое использование цвета позволяет воспринимать это колористическое сочетание на эмалях как символ господства Бога «на небеси и на земли». Образы этих произведений запоминаются легкой, певучей пластикой линий. Парадоксально, в самых трагических сюжетах «Ведение на казнь», «Несение Креста», «Распятие») контурные линии становятся еще более мягкими, но именно этим приемом передано чувство смирения перед свершающимися событиями. Из общего цветового строя эмальерной серии особым колористическим решением выделяются две работы – «Исцеление расслабленного» и «Исцеление слепого», экспонируемые по обе стороны модели монумента «Добро побеждает зло». Их зеленоватый фон звучит в унисон с деталями интерьера зала — нежной зеленью оконных витражей и элементами изразцовых печей.

Мир библейских образов, созданных Зурабом Церетели, необычайно своеобразен. Однако в этих произведениях мастера находит отражение наша действительность, те ее явления, которые продолжают и сегодня волновать многих из нас. Эмали из серии «Библейские сюжеты» излучают необыкновенную чистоту всем своим строем, красочной гаммой, мягкими, вторящими друг другу линиями выразительных силуэтов, продуманной композицией. Такому восприятию во многом содействует и интерьер выставочных залов Звенигородского художественного музея.

Царицыны палаты, где организована выставка, уникальны. Их возвели в 1650–1652 годах для первой супруги царя Алексея Михайловича Марии Ильиничны Милославской, здесь царица останавливалась во время богомолья. В настоящее время это редкий образец жилого сооружения XVII века с впечатляющими старинными формами окон, крыльца, анфиладой сводчатых комнат и расписными порталами при переходе из одной комнаты в другую. После реконструкции своды и стены оставили ровно побеленными, отреставрировали сохранившиеся печи XVII столетия, украшенные ценными изразцами, воссоздав членение окон деревянными переплетами, создающими иллюзию слюдяного оконца вставками из цветного стекла — желтого, красного, зеленого, синего. Исключительная гармония представляемых произведений и окружающего интерьера настраивает на высокий лад соприкосновения с вечными ценностями, которые не подвержены девальвации ни в какие времена. Эту мысль высказывают и посетители, оставившие в книге отзывов подобные записи: «Еще раз соприкоснулись со Священной историей через прекрасные окошки (иконы, картины) в вечность, созданные добрыми, вдумчивыми руками».

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОССИЙСКОМ КУРИРОВАНИИ

Константин Бохоров

После 1997 года в столице возникла не имеющая ничего общего с актуальными тенденциями в современном искусстве иерархия авторитетов, отражающая в основном индивидуальные достижения ее лидеров: внутреннюю одержимость, близость к власти, зарубежные связи, дискурсивную изощренность, имущественные возможности. Задачи этих деятелей были адекватны их амбициям: утвердиться в начинавшем устанавливаться художественном поле, заявить о своей версии современности, принять участие в дележе скудных отчислений на искусство, обратить на себя внимание западных интересантов. Поскольку идея некой унифицированной версии современного искусства стала более неактуальна, главным инструментом для самоутверждения была выбрана тематическая художественная выставка, и они наряду со своей основной специализацией (галерейным бизнесом, администрированием институциональных проектов, работой в музеях, журналистикой и т.п.) занялись курированием. Так возникли проекты «Фауна», «Память тела», «Динамические пары», «Вспомнить все» и многие другие.

На тематические выставки переключились и кураторы, прежде работавшие в русле репрезентационного искусствоведения. Андрей Ерофеев, до того с музейной дотошностью систематизировавший художественные явления по формальным признакам и таким образом старавшийся доказать их принадлежность к современности, при поддержке фонда Сороса создает ряд выставок для показа в провинции, собранных уже по тематическому принципу («История в лицах» и др.). Современные художники, принимающие в них участие, организуются им в выставочном тексте, как оппоненты в дискуссионном клубе, где обсуждаются социально-исторические темы. Радикальность их суждений будировала местную публику, не привыкшую к столь вольному обращению с традиционными ценностями и авторитетами. Реагируя на отсутствие интереса региональных сообществ к современному искусству, Ерофеев пытался пробуждать его через провокацию.

Те же методы привлечения к себе внимания были характерны и для российских СМИ, с которыми организаторы выставок чувствовали идеологическое родство. Тематические выставки, теряя опору на предмете искусства, рассчитывали на легитимацию через их механизмы. Курирование этих проектов выдавало притязания его организаторов на новую социальность.

Интересна в связи с этим типология кураторских провокаций, предложенная Людмилой Бредихиной и возникшая не без влияния великого художественного политтехнолога Олега Кулика[1]. О современном искусстве Бредихина говорит как об опустошенном знаке, которому для его наполнения требуются кураторские манипуляции в пространстве социального. Речь идет главным образом о проектах in situ, хорошо освоенных организаторами выставок того времени. Для второй половины 1990-х выставки в бедных провинциальных музеях и залах союзов художников, на которых специализировался Ерофеев, а потом Марат Гельман, использовали «фактор девиации смыслов», возникавший при таком «инъектировании». Кроме того, Бредихина указывает, что новый смысл опустошенный знак обретает от соседства с любым другим знаком и в результате элементарных механических операций (как, например, в руках солдат на выставке Кулика «Искусство из первых рук»). И наконец, при использовании этических каналов наполнения опустошенного знака. Социальные стратегии курирования выводили современное искусство из поля эстетики в поле этики, и подобный способ его репрезентации становился все более актуальным.

Исчерпанность концепции курирования, возможно, так и продолжала бы оставаться чертой времени, если бы в начале 2000-х годов не произошло новое возвращение Мизиано в институциональную жизнь. В это время ситуация в искусстве потребовала создания российской международной биеннале современного искусства. ГЦСИ к тому моменту потерял монополию на официальный заказ и уступил этот вопрос другой министерской организации — РОСИЗО, в которой его стали курировать Иосиф Бакштейн и Виктор Мизиано. Их целью было инициировать в России выставочный проект, который бы в силу своих художественных достижений выдвинул ее на авангардистские позиции в мировом художественном процессе. Но пути ее достижения не представлялись очевидными в условиях начавшей проявляться исчерпанности биеннального движения и на фоне зарождавшихся массовых выступлений против глобализации. Мизиано, что было ново и оригинально, поставил вопрос о новом типе проекта, способном консолидировать широкую мировую общественность и стать постоянно действующей художественной лабораторией мирового искусства. Для подготовки такого проекта он организовал конференцию, привлек ведущих мировых кураторов и теоретиков для его обсуждения, посвятил ему очередной номер «Художественного журнала». Фактически он попытался реализовать в работе над этим так называемым большим проектом ту же кураторскую методику, что и в «Гамбургском проекте», но в гораздо более широком масштабе, вовлекая в творческую коммуникацию ключевые интернациональные фигуры современной художественной жизни. Но, несмотря на поддержку единомышленников «Художественного журнала», воспитанных Мизиано за десять лет его существования, его кураторская инициатива не пошла. Она столкнулась с административным противодействием и разобщенностью основных участников рабочей группы. В результате Мизиано пришлось покинуть проект, а биеннале реализовалось в форме конгломерата плохо корреспондирующихся между собой выставок, провозглашая мощное брауновское движение как принцип организации художественной жизни и торжество индивидуалистических стратегий. Что касается Иосифа Бакштейна, то он сумел найти себя в курировании не столько искусства, сколько самого этого процесса.

Что же характеризует русское курирование последних пяти-шести лет, то есть эпохи Московской биеннале? Во-первых, все большая неопределенность предмета кураторской деятельности. Не имея внутренней культурной логики, почти все кураторские проекты проводятся в рамках биеннале или других больших мероприятий в сфере культуры. Устроители преследуют единственную прагматическую цель — быть замеченными и с наибольшей выгодой репрезентировать тему, группу художников, культурный материал. Качества самого представляемого искусства для этого недостаточно, и только внешний повод, событийный контекст создает достаточную аттрактивность. Во-вторых, с понятием курирования стало принято связывать исключительно репрезентативные функции. Мизиано, посвящая номер «Художественного журнала» курированию сегодня, называет его «О репрезентации». Решение репрезентативно-практических задач связывает с курированием и Екатерина Деготь, которая, отвечая на вопрос, в чем конкретно заключаются функции куратора, говорит, что «за ним — название выставки, ее концепция, список произведений, вступительная статья к каталогу и экспозиция; это суперминимум. Плюс к этому куратор делает концепцию каталога и объяснительные тексты, которые висят на стене. Куратор же, как правило, занимается проблемами транспортировки, страховки, развески произведений, их окантовки, необходимости реставрации, если это старое искусство, даже размером этикеток, их дизайном, дизайном приглашений. К сожалению, иногда куратор еще и деньги ищет на свой проект. В нашей стране это входит в работу куратора, обычно так не должно быть»[2]. И хотя она сравнивает куратора с театральным режиссером, но ничего не говорит о природе спектакля, который он создает. Видимо, даже для такого заслуженного критика и куратора, как Екатерина Деготь, выставочный спектакль — всего лишь выражение чьей-то точки зрения на искусство, то есть репрезентативный индивидуалистический акт. В-третьих, куратор в России, и это следует из слов Деготь, все больше втягивается в администрирование художественных проектов, что вообще выводит его деятельность за рамки артистической, зато при условии успешности поднимает его иерархический статус, приближая к вершителям судеб современного искусства — спонсорам, коллекционерам и чиновникам от культуры. Несмотря на все эти тенденции, курирование выставок переживает в России последних лет явный подъем и служит поводом для самовыражения многим активным художественным деятелям.

Двусмысленность ситуации заключается еще и в том, что сами кураторы очень остро реагируют на происходящее в этой области деятельности и не скупятся на критику. Кети Чухров, философ и интеллектуал, активно отдающая себя художественному процессу, выдвинула свою негативную типологию современных кураторских проектов, правда, на примерах западных выставок, но прекрасно корреспондирующуюся и со здешними событиями[3]. Она критикует как недопустимое явление, во-первых, выставки салонного типа, рассчитанные на коллекционерское «гурманство». Во-вторых, выставки или экспозиции, планируемые как очередные публичные мероприятия. В-третьих, деятельность молодого кураторского «планктона», занимающегося как бы некоммерческим искусством, молодежными проектами на базе различных культурных, муниципальных, неправительственных арт-институций. В-четвертых, квазиисследовательские экспозиции, в которых куратор якобы пытается раскрыть и

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

[1] См.: *Бредихина Л.* О «нулевом кураторе» // Художественный журнал. 2000. № 32. С. 48–51.

[2] *Пыхова Н.* «Представление о том, что у выставки есть индивидуальный автор, нашим музеям неблизко». Интервью с Е. Деготь, 24 декабря 2010, GZT.RU

[3] См.: *Чухров К.* О кризисе экспозиции // Художественный журнал. 2009. № 73/74. С. 16–21.

объяснить некое явление, понятие или даже событие. И наконец, проекты, грешащие экспозиционным натурализмом (например, показывающие мучение тела, как на гамбургской выставке «Боль» в 2007 году). Последний случай, впрочем, имеет к нам наименьшее отношение.

Чухров представляет подобного рода курирование как кризис экспозиционных практик. Она видит выход в курировании, которое, вместо того чтобы постфактум изысканно и рафинированно размещать работы в экспозиционном пространстве, «вместе, а возможно, и совместно с художником будет производить смыслы, ситуации, потенциальности, обнаруживать новые, парадоксальные, а порой и болезненные и нелицеприятные их пересечения»[4]. Симптоматично, что, апеллируя к идеям коммуникативного курирования Виктора Мизиано, Чухров в качестве примера тут же указывает на проект «Верю» Олег Кулика (в рамах 2-й Московской биеннале 2007 года). Ее теоретизирование курирования в начале XXI века парадоксально зиждется на аналогии с христианским культом и ритуалом. Видимо, таким образом дает о себе знать влияние идей Бориса Гройса, который в статье «О кураторстве» описывает художественного куратора как иконоборца. На примере выставки «Религия как медиум», курировавшейся Гройсом совместно с Питером Вайбелем, Чухров формулирует, в каких конкретно формах возможен выход из «тисков экспозиционной репрезентации». Она пишет, что это возможно «с помощью отказа от логики выставки в пользу другого принципа: производства пространства, в котором различные цивилизационные парадигмы и коллективные аффекты сталкиваются в пространстве размышления. В таком случае выставка перестает быть набором визуальных объектов; ее не смотришь и не разглядываешь, но скорее испытываешь на себе концептуально, чувственно, политически и онтологически»[5]. Напрашивается заключение, что коммуникативный подход к курированию, производство потенциальностей и пересечений вместе с художниками — у Чухров только прелюдия к пространству, возникающему, когда взаиморасположение визуальных объектов сублимировано восприятием зрителя во что-то более возвышенное, чем просто их набор. Чухров, по сути дела, под «производством пространства» воспевает недостижимый экстаз репрезентативности, который не могут доставить ей кураторы, «недостаточно смелые, потому что они не дают себе полной воли быть артистами».

Если Чухров говорит пока о кураторстве как внешний невовлеченный наблюдатель, то теории Бориса Гройса, изложенные им в статье «Куратор как иконоборец», позволяют диагностировать российское курирование непосредственно в его критическом отправлении. Для Гройса курирование — иконоборчество, заключающееся в самом акте экспонирования, который девальвирует «ценное», превращая его в искусство. В духе этой диалектики Гройс с магической виртуозностью анализирует и церковно-христианское искусство, и турецкую средневековую миниатюру, и модернистскую теорию автономного произведения, и документально-процессуальный проект Обриста «Станция Утопия». Радикальным в анализе Гройса является отсутствие произведения искусства самого по себе. Из его размышлений следует, что произведение — результат некоего действия, реализации неких отношений. Так, возникновение искусства Гройс вообще относит к началу XIX века, когда кураторы помещали в музеи создававшиеся веками ценности, превратив их «просто в искусство». В «Иконоборце» Гройс выступает еще более радикальным релятивистом, чем в «Художнике как кураторе плохого искусства». Но если методологический релятивизм в его раннем тексте нужен был ему для апологии искусства концептуалистов, которое он тогда продвигал на Западе, то радикализация концепции в «Иконоборце» служит целям сакрализации ритуала курирования и статуса жрецов современного искусства, которые его отправ-

ляют. Видимо, уж слишком профанным он представляется Гройсу сейчас. Куратор, помещающий артефакт в выставочный контекст, описывается Гройсом, как батюшка, совершающий чудо евхаристии. Его иконоборчество заключается в том, что, произнося слова «ядите, сие есть Тело Мое… пейте… сие есть Кровь Моя», он и святотатственно разрушает, и в то же время творит. Полномочия Бога нужны ему не для реализации собственных амбиций и показухи. Суть религии — представление Бога на земле, а искусства, как пишет Гройс, — воля к визуализации[6]. И кураторская практика не может избежать визуализации. Но ее логика не профанна, а сакральна. Только куратор, действующий как иконоборец-священник, воплощающий в ритуале демиургический акт разрушения-созидания, возвышается до истинно художественного репрезентативного деяния.

В логике сакрализации визуализации развивается современное русское кураторство. Кураторы провозглашают священным актом сопряжение неких объектов в престижных пространствах, а себя мыслят жрецами. В современном курировании не может идти речи о демократической процедуре учреждения посредника, который бы создал особый порядок производства искусства. Современное курирование стало не просто деятельностью по репрезентации артефактов, но и бесстыдной саморепрезентацией и эксгибиционизмом. И это видно на примере курирования в России.

Кураторы на каждом шагу заявляют о своем праве на особенный священный статус, на право совершать чудо, вплоть до институционального экзорцизма. Вот, например, такой искушенный куратор, как Евгения Кикодзе, видит свою функцию в том, чтобы, помогая художникам, защищать их от «мертвых людей», которые проникают в оберегаемую ею сферу. Она говорит, что «противодействие этим “трупакам” и “вампирам” необходимо»[7]. Эта метафора, появившаяся в пылу диалогической инвективы, даже будучи выхвачена из контекста, замечательно характеризует притязание русских кураторов на сверхъестественное. Он — распорядитель потусторонних сил, хранитель секретов магии, представитель искусства на земле.

Вообще круглый стол, проведенный с кураторами Виктором Мизиано в «Художественном журнале», из которого взято высказывание Кикодзе, очень показателен для социокультурного профиля современного русского куратора. Он, во-первых, диагностирует отсутствие у него серьезной мотивации деятельности. Мизиано так и не добился от участников ответа, какими же художественными или общественно политическими идеями они руководствуются при создании своих экспозиций. Зато выяснилось их крайне амбивалентное отношение к художникам и к проблеме произведения искусства. Так, Андрей Парщиков высказывается в пользу кураторского диктата над художниками, которые создают ему проблему тем, что «мыслят пластически». Дарья Пыркина, наоборот, за особую честь почитает представившуюся ей возможность поучаствовать в artist run — инициативе Виленского-Быстрова. Она говорит об этом, как будто ее взяли на престижную работу, да еще и оказали особое доверие — пригласить в проект других участников. Ни о каком равенстве и свободном разделении труда в русле совместно обозначенных целей ни у кого из них не идет речи. Куратор и художник понимаются если не как фигуры по разные стороны баррикад, то уж точно по разные стороны производства дискурса. Кроме того, и Пыркина, и Парщиков в один голос заявляют об обессмысливании произведения искусства. Так чем же тогда вообще заниматься куратору, если ни художники, ни искусство не артикулируются в-себе-и-для-себя?

Во-вторых, этот круглый стол свидетельствует о немотивированной амбициозности современных кураторов. Не заявив ни о своих идеях, ни о сверхзадаче, признав поражение в выстраивании творческого разделения труда с художником, не сформулировав никакой концепции искусства, они ополчаются на публику своих проектов, коря ее за невнимание и индифферентность, а журналистов за ругань. Это не язык ответственных демократических лидеров, а язык компании Хомы Брута, одновременно провоцировавшей и боявшейся темных сил.

Автор этих очерков, впрочем, не противопоставляет себя этому сообществу. Мы все находимся в единой культурной ситуации. Цель этого обзора не в разоблачении и обвинении. Я исхожу из того, что другое кураторство возможно, то, о котором писал Зееманн как о создании более справедливых миров, о котором теоретизировал Мизиано. И не его вина, что российское искусство не консолидировалось и не попыталось вернуть себе статус авангарда мирового масштаба. Мизиано столкнулся с реальностью духа времени, характеризующегося крайней атомизацией личных интересов, их неспособностью к консолидации вокруг идей свободы и справедливости. Он столкнулся с социальной слабостью, инерцией, которой пользуются новые духовные лидеры с крайне сомнительной этической репутацией, но способные в своих проповедях наводить тень на плетень. Однако за плетнем, вплотную к которому мы подошли сейчас, неминуемо откроется широкая полоса свободного горизонта, где, возможно, идеи курирования, вырабатываемые лучшими практиками и теоретиками современного искусства в противоречиях современных условий, возможно, будут востребованы наряду с другими лучшими наработками творческой мысли.

[4] См.: *Чухров К.* О кризисе экспозиции // Художественный журнал. 2009. № 73/74. С. 20.

[5] Там же. С. 21.

[6] *Гройс Б.* Куратор как иконоборец // Художественный журнал. 2009. № 73/74. С. 33–34.

[7] Куратор между культуриндустрией и креативным классом // Художественный журнал. 2009. № 73/74. С. 24.

ИСКУССТВО РАССШАТЫВАНИЯ СОЗНАНИЯ

Екатерина Первенцева

В XXI веке, как никогда ранее, усиливается роль зрителя, или «интерпретатора» искусства. И неразрывность триады «художник — произведение — зритель» как нельзя более актуальна. С одной стороны, это связано с тем, что расширилось понимание искусства и среды его обитания. Искусство деинституционализируется, обретает альтернативные внеинституциональные формы существования и «дематериализуется»[1], то есть отодвигает на второй план форму, или буквальную материальную реализацию произведения. Форма может быть многократно воссоздана, непосредственное участие автора необязательно, и зачастую произведение обретает новый «архивный» способ бытования, то есть является миру только в виде документации. Таким образом, произведение искусства утрачивает свою сакральность, свою «материальную» ценность, которая в том числе является необходимым основанием для выстраивания замкнутого арт-мира, представляющего собой особую социальную, историческую и экономическую среду, в рамках которой возможно производство искусства, оно более не подлежит каталогизации и складированию в музейных хранилищах. Основное внимание сосредотачивается на пучке смыслов, которые передает автор. А художественная коммуникация может осуществляться по не признававшимся ранее каналам.

Этими трансформациями объясняется глубокий экзистенциальный кризис, который сейчас переживают музеи. Выход из сложившейся ситуации может быть в смене парадигмы с музея как хранилища ценностей на музей как место «переживания» искусства, в переориентации музеев с произведения на зрителя, ибо современное искусство во многих его формах существует (происходит) только в сознании зрителя, и без зрителя оно просто невозможно. Смена ориентации с предмета на процесс его восприятия ведет к необходимости наделения зрителя как интегративного и необходимого участника художественного процесса определенной властью, авторитетом, предоставление ему «интерпретативной свободы»[2]. Если раньше споры о смысле того или иного произведения велись исключительно людьми, наделенными интерпретативной властью и авторитетом, как то: государство, Академия художеств, искусствоведы, музейные работники, что во многом предопределило позиционирование искусства как области элитарной и закрытой для широкой аудитории, то сейчас наблюдается некоторая «демократизация» процесса. Искусство обладает имманентной смысловой поливалентностью, ему органически свойственно наличие «обширной промежуточной полосы между пониманием и непониманием»[3], поэтому нет «правильного» и «неправильного» прочтения — между «что хотел сказать автор?» и «что увидел зритель» всегда будет определенная дистанция.

В терминах современной лингвистической науки это может быть объяснено рядом факторов. Смысл художественного дискурса, к которому относится и изобразительное искусство, обладает рядом свойств: диалогичностью, которая обуславливает творческую активность восприятия; бесситуативностью, то есть отсутствием прямой прагматической направленности; открытостью смыслового пространства, позволяющей выстраивать обширные интертекстуальные связи, и цельностью, а именно способностью художественного дискурса приобретать особые смысловые свойства, не вытекающие напрямую из составляющих его частей.

Искусство, особенно современное, это всегда концептуальный вызов зрителю, вовлеченному в процесс формирования новых смыслов. Процесс смыслостроительства — творческое, связанное с освоением новой информации порождение новых смысловых связей. Поэтому зритель приравнивается к соавтору произведения, которое воссоздается каждый раз по-новому. Каким же образом искусство «происходит» в голове зрителя? Существует универсальная теория, которая описывает динамические процессы формирования смысла — теория концептуальной интеграции, предложенная М. Тернером и Ж. Фоконье[4]. Схематически этот процесс можно изобразить как образование связей между ментальными пространствами и их последующую компрессию в новую результирующую структуру — гибридное пространство. Способность к интеграции позволяет организовывать разнохарактерный перцептивный опыт, а также порождать новое концептуальное разнообразие. В момент инсайта, или мгновенного осознания, океан разнородной перцептивной информации организуется в упорядоченную систему элементов, при этом вы одновременно видите как входящие смысловые пространства, так и образованное из них гибридное. Причина и следствие оказываются связанными одной ментальной структурой. Это как в оптической иллюзии, когда одновременно видны и ваза, и два профиля. Путь от вопроса к ответу сокращен за счет механизма компрессии — приведение к масштабу, соразмерному человеку, того, что иначе невозможно охватить внутренним взором. Представьте вакуумный мешок, в котором, как множество вещей, купленных на распродаже, упакованы смыслы. Когда вы их «распаковываете», мозг не взрывается, как будто вы открыли бутылку шампанского. Потому что, даже не вскрывая мешок, вы видите, несмотря на спрессованность, одновременно каждую вещь в отдельности и все его содержимое вместе.

В качестве примера можно привести работу Давида Клэрбу «The Algiers' Sections of a Happy Moment» (2008). Несколько тысяч фотоснимков показывают одну и ту же сцену, снятую с разных ракурсов: мальчишки останавливают игру в футбол, чтобы посмотреть на чаек, которых кормит один из них. Мы не испытываем никаких затруднений, чтобы объединить разрозненные снимки в одно событие. Это происходит за счет установления идентифицирующих связей между участниками и сценарием происходящего. Однако одновременно с пониманием того, что перед нами бесконечное повторение одного и того же момента времени, приходит также осознание дополнительных смысловых пластов: субъективность восприятия времени, возможность сосуществования бесконечного количества точек зрения, каждая из которых верна. И вся эта мыслительная работа происходит в считанные доли секунды.

Однако не стоит думать, что возможно «распаковать» все смыслы в произведении. Извечный вопрос «что хотел сказать художник?» всегда остается открытым, просто поиск ответа на него утратил актуальность, потому что важнее, какие именно смыслы прочитались, чем как и почему они были туда зало-

[1] *Virilio Paul* [Art à perte de vue. English] Art as Far as the Eye Can See // Virilio Paul / translated by Julie Rose. English ed. Berg Publishers, 2010.

[2] *Eagleton Terry.* Literary Theory: An Introduction. Oxford: Blackwell, 1983.

[3] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 34.

[4] Подробнее см.: *Fuaconnier G., Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and Mind's Hidden Complexities. N.Y.: Basic Books, 2002; *Turner M.* The Art of Compression // The artful Mind: Cognitive Science and The Riddle of Human Creativity / ed. by Mark Turner. USA: Oxford University Press, 2006.

жены. Если бы количество смыслов было конечным, восприятие искусства превратилось бы в отгадывание ребусов. Зачастую автор сам не знает всех смыслов, которые может породить работа. Смыслы активируются контекстом, в котором оказывается произведение искусства. Здесь важны и освещение, и выставочное помещение, и общее пространство. Они могут помогать «актуализировать» заложенные смыслы или, наоборот, их скрывать. Также важно взаимовлияние работ, которое может быть смоделировано и позволит создать такой контекст произведению, чтобы оно могло обрести новые или дополнительные смыслы. Важны и физическое пространство, в котором вы переживаете работу, и общий социально-политический фон. И то и другое может меняться с течением времени. В культурном и специфическом национальном контексте какие-то смыслы будут скрыты для представителя другой культуры, в которой то или иное понятие не представлено. И наконец, индивидуальный опыт зрителя, разный у каждого. И каждому будут раскрываться новые смыслы, причем разные в разные моменты жизни, времени суток, настроения... Ибо в каждый момент времени на первый план выносится индивидуально важное для каждого зрителя именно в этот момент.

Интерпретация многих произведений современного искусства основана именно на том, что в работу непременно «инвестирован» некий глобальный смысл, постулат, который по умолчанию существует как негласное соглашение между участниками художественной коммуникации. Именно настроенность на поиск смысла, которая, в свою очередь, уже приобрела статус клише, создает поле для новых смысловых эффектов. Например, практически любые реди-мейды, помещенные в новый неожиданный контекст. Или ироничность работ Мартина Крида, которые одновременно значат все и ничего. Шесть гвоздей («Work No. 701», 2007), подсвеченных таким образом, что тени от них образуют не то кресты, не то римские цифры 10, не то крыши домов — у всех свои ассоциации, на самом деле, по словам автора, это просто шесть гвоздей. Но художественный эффект возникает отнюдь не из-за обманутого ожидания, не из-за того, что мы видим то, чего там нет. А именно в единовременном осознании множества интерпретаций и одновременно их полного отсутствия. Этот дуализм — плюс/минус, отсутствие/присутствие, — как и связанная с ним организующая ритмическая структура и градация, во многом присущ всему творчеству Крида. Результирующий эффект сродни стилистическому приему иронии, когда происходит актуализация двух диаметрально противоположных смыслов одного и того же элемента.

Концептуальная интеграция — процесс очень консервативный, так как в его основе всегда лежат уже глубоко усвоенные знания, и вместе с тем это творческий процесс, результатом которого является формирование новых ментальных структур. В своей базовой форме она уже давно существует и развивается у многих видов животных, нет никаких сомнений, что когнитивными механизмами обладают многие млекопитающие. То, что отличает человека от других видов живых существ, что позволило ему совершить огромный эволюционный скачок, — это не принципиально другое устройство сознания, а проекции, в том числе метафорические, из разных ментальных пространств, которые являются неотъемлемой частью мыслительного процесса. Однако большая часть образуемых этими проекциями гибридных пространств, которыми мы оперируем в реальной жизни, «конструируется и используется совершенно неосознанно»[5]. Гибридные пространства позволяют человеку делать некоторые обобщения, совершать обыденные мыслительные операции и выполняют инферентную работу. При восприятии искусства, особенного современного, процесс интеграции становится более трудоемким и осознанным. Ментальные образы, сопровождающие повседневно образуемые ментальные пространства, «легко представляемы»[6] и обычно включают сопоставимые пространства, связи между которыми легко установить. При восприятии же искусства происходит многосторонняя интеграция, в результате которой «столкновения организующих структур»[7] будит сознание. Этот процесс М. Тернер условно называет запретным плодом: в гибридном пространстве взаимодействуют входящие пространства, несопоставимые на уровне обыденного сознания — объединяется то, что «должно существовать раздельно»[8]. Одновременное осознание несопоставимости отдельных элементов и их взаимоприспособляемость создают то напряжение, которое может считаться эстетическим эффектом.

Через восприятие искусства происходит не только самопознание, его когнитивная ценность в том, что оно позволяет по-новому воспринимать окружающий мир и взаимодействовать с ним. Однако для получения такого рода опыта необходимо настроиться и прежде всего «снизить свои защитные рефлексы и погрузиться в эстетическую форму сознания»[9]. Грубо говоря, искусство «расшатывает сознание». Если система координат рухнет, то человек потеряет всякую ориентацию. Поэтому наш мозг активно «сопротивляется» всякого рода эстетической интервенции. Но расшатывание имеет колоссальный позитивный эффект: мозг становится более гибким и адаптивным, разбивается «остеохондроз» устоявшихся связей, и в конечном счете происходит эволюционный скачок.

Погружаясь в эстетическую форму сознания, вы начинаете легче замечать и собирать имплицитную информацию. В момент эстетического созерцания нет необходимости решать какие-то реальные жизненные задачи, и сознание освобождается от ограничений, накладываемых реальностью[10]. Приобретается новый альтернативный опыт, интеллектуальный и эмоциональный, который невозможно получить в реальном мире, но который потом можно присвоить, то есть сделать частью своего «я» наравне с повседневным опытом[11].

Поэтому так важно создавать максимально адаптированные условия для приобретения такого рода опыта столкновения с искусством: чтобы мотивировать себя на максимальное использование своих интеллектуальных и воображательных способностей для творческой переработки новой информации[12]. Столкновение зрителя с искусством необходимо смоделировать так, чтобы оно было продуктивным. Потому деятельность куратора направлена не на предмет выставки, а на создание условий, необходимых для «включения» аудитории[13], отсюда и всевозрастающая роль архитектуры выставочных пространств. Если в традиционных выставочных практиках каждая картина воспринимается как самодостаточная сущность, изолированная от других тяжелой рамой и внутренней перспективой[14] поэтому можно было завешивать картинами все помещение от пола до потолка, чтобы показать максимальное разнообразие), то сейчас инсталлирование произведений искусства призвано объединить презентацию с комментарием и документацию с интерпретацией. Выставочное пространство, как выверенная речь оратора, которая направляет слушателя, делится на синтагмы и предложения, требующие паузы и расставленные акценты[15].

[5] *Turner M.* The Literary Mind: The Orgins of Thought and Language. USA: Oxford University Press, 1996. C. 38.

[6] Указ. соч. С. 76.

[7] *Turner M.* The Art of Compression // The Artful Mind: Cognitive Science and The Riddle of Human Creativity / ed. by Mark Turner. — USA: Oxford University Press, 2006. P. 107.

[8] Ibid. P. 109–110.

[9] *Steen Francis.* Cognitive Account of Aesthtics // The Artful Mind: Cognitive Science and The Riddle of Human Creativity / ed. by Mark Turner. USA: Oxford University Press, 2006. P. 68.

[10] Ibid. P. 68.

[11] *Dowey John.* Art and Experience, in The Philosopher's Handbook / ed. By Stanley Rosen. Random House: New York, 2000.

[12] *Storr Robert.* Show and Tell // What Makes a Great Exhibition / ed. by Paula Marincola. Philadelphia Exhibitions Initiative, The Pew Center for Arts and Culture, 2006.

[13] *Jacob Mary Jane*. Making Space for Art // What Makes a Great Exhibition / ed. by Paula Marincola. Philadelphia Exhibitions Initiative, The Pew Center for Arts and Culture, 2006.

[14] *O'Dohert Brian*. Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space. University of California Press, 1999.

[15] *Storr Robert*. Show and Tell // What Makes a Great Exhibition / ed. by Paula Marincola. Philadelphia Exhibitions Initiative, The Pew Center for Arts and Culture, 2006.

«БЕЗ ВАС Я — НИЧТО»: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ЗРИТЕЛЬ

Виктория Хан-Магомедова

На выставках современного искусства обращает на себя внимание небольшое число посетителей. Почему попытки музеев заинтересовать разные категории зрителей оказываются неудачными? Как моделировать популярный вкус в ситуации, когда критика чаще всего обращается к замкнутой на себе арт-системе, участники которой взаимодействуют посредством языка, определяемого как «непонятный» для «посторонних» — тех, кто приходит на выставку, желая найти нечто, что позволит им уйти от действительности? Но к этому может стремиться и художник. Так почему люди все же выражают недовольство, даже возмущение после осмотра выставки актуального искусства? Эксперты называют две причины: слабый уровень произведений и неразвитый вкус публики. Однако предположение, что у публики дурной вкус, равносильно гипотезе, что искусство неспособно говорить с кем-то незнакомым формальным языком. То есть оно — сфера исключительного доминирования художников и экспертов.

Преподаватель философии в Университете Иллинойса в Чикаго Джордж Дики выдвинул любопытную теорию, дав определение искусства и контекста, в котором оно используется в обществе. Согласно Дики искусство — нечто, представленное публике с ярлыком «это искусство». Но чтобы нечто квалифицировали как «истинное искусство», необходимо показать его группе людей, способных понять произведение и намерение художника. Без публики работа не может быть настоящим произведением. Но если художник сознательно не представляет какую-то вещь как искусство, это не искусство. Так, картина, показанная на поле с пасущимися коровами, — не искусство, но эта же картина в залах музея или галереи, безусловно, является искусством. Вот такая парадоксальная точка зрения.

Действительно, в художественном процессе специфические отношения между искусством и публикой имеют большое значение. Когда художник создает произведение, он не предназначает его для определенной публики, а скорее совершает некий интеллектуальный тренинг, акт самоспасения, самоудовлетворения, не идущий дальше ощущаемого автором некоторого освобождения. Многие художники, испытывая потребность сказать нечто очень личное, даже не рассматривают результат как произведение искусства.

Другая крайность — это искусство, предназначенное для массовой публики, простое и понятное, оценить которое способен каждый. Хорошее искусство трудно подвести под определение.

А если художник чувствует обязательство по отношению к публике и задумывается о том, чтобы его работа вызвала у нее необходимую реакцию? Хорошо это или плохо? Должен ли он подстраиваться под вкусы массового зрителя, чтобы передавать ему свои идеи в визуальной форме? На многие вопросы по-прежнему нет однозначного ответа.

Марк Ротко ненавидел критиков. В искусстве для него важны были отношения между художником, произведением и зрителем, готовым оценить произведение. Но не ново мнение, что современное искусство недоступно пониманию публики. Еще Гоген писал: «История современного искусства — также и история утраты зрительского интереса к искусству. Искусство все в большей степени стало предметом интереса художника и озадачивания публики».

Но неужели проблема только в публике? В 2008 году председатель жюри конкурса современного искусства галереи Шпир объявил: «Я ищу художников, способных дать мне ключи для понимания мира». В том же году на выставке номинантов на премию Тернера три из четырех участников — художники, умеющие рисовать и писать картины, что необычно по сравнению с предыдущими годами, когда доминировали видеоинсталляции и сложные для понимания массового зрителя скульптуры. Стивен Дейчер, директор галереи Тейт Бриттен, отрицал, что такой выбор произведений стал реакцией на конкурсы прошлых лет, критиковавшиеся за продвижение искусства, доступного лишь небольшому числу кураторов. И все же искусство не может существовать без реакции публики. Но должны ли вкусы и ожидания зрителей влиять на жюри конкурсов современного искусства? Находятся ли члены жюри под давлением общественного мнения, готовы ли они предъявить более доступные публике произведения? И да, и нет.

Необходимы десятилетия, чтобы сформировать зрителя, понимающего актуальные произведения. В отдаленные исторические периоды зритель мог быть наивным, непосредственным, в наши дни он должен обладать знаниями. Современное искусство в той или иной степени всегда имеет вторичный дискурс, который сотворяет не пассивный, а активный зритель. Тем не менее «мифология простодушности», как и ее противоположность, все еще существует. Разработано много музейных концепций, программ для ознакомления зрителя с произведениями. Но они порой дезориентируют посетителя, так как он может задать вопрос: «Если у меня нет необходимой музейной инструкции, что мне делать?»

Публичный зритель появился в конце XVIII — начале XIX века с возникновением музеев. Так называемый наивный зритель — одно из самых любопытных явлений после Первой мировой войны. Достаточно назвать книгу-манифест Жана Дюбюффе или исследования, эксперименты Хулио Ле Парка, когда он специально располагал на тротуаре предмет, который случайный прохожий не воспринимал как искусство. В студии по отношению к нему посетитель вел себя совершенно иначе.

В музеях современного искусства можно встретить разные типы зрителей. Одни заранее покупают буклет, чтобы выбрать маршрут. Другие предпочитают сюрпризы, не желая знать, что их ожидает. Кого-то больше интересует архитектура музея. Кому-то нравится вникать в экс-

позиционное решение, порой весьма зрелищное. Как правило, пришедший в музей человек выполняет соответствующие ритуалы. Это вовсе не наивный зритель, забредший в музей неинформированым, воспринимающий увиденное в состоянии «пуристической чистоты и прозрачности», но и не идеальный посетитель.

В последние пятьдесят лет художники все чаще вовлекали публику в процесс создания или презентацию своих произведений. Любопытная выставка «Без вас — я ничто» в Музее современного искусства Чикаго (ноябрь 2010 — май 2011) демонстрировала поворот к еще большему привлечению индивидуального в сферу искусства.

Начиная с 1960-х Карл Андре и Ричард Серра использовали промышленные материалы для создания скульптур, отказывались от традиционного постамента, чтобы войти в реальное пространство зрителя, внедрить новые принципы восприятия произведения.

В 1970-е Дэннис Оппенхейм прибегает к интерактивности. Его фигуративные скульптуры приводятся в действие спусковыми механизмами, которыми управляет зритель.

Работы Вито Аккончи, Криса Бердена, Брюса Наумана 1960–1970-х часто требовали для их завершения участия зрителя. Их творчество оказало большое влияние на художников 1990–2000-х (Лайем Гиллик, Дэн Тетерман, Андреа Циттель), чьи мультимедийные произведения предполагают взаимодействие со зрителем.

Очень любопытную инициативу недавно осуществили в галерее Тейт Модерн: мнения людей, далеких от искусства, использовали как «законный голос» для интерпретации произведений. Так, в последние годы на выставках номинантов на премию Тернера специальный зал комментариев предназначался для посетителей, которые могли оставить на стенах музея записи своих впечатлений, мнения о художниках и выставках.

Другая инициатива Тейт по вовлечению публики и приближению галереи к реальной жизни — программа «Напиши свою этикетку». На сайте галереи Тейт Бриттен зрителей пригласили написать свои экспликации, выбрали лучшие и поместили их под произведениями из постоянной коллекции. Таким образом, поток непрямой информации перешел от куратора к зрителю, а знания и опыт некоторых из них получили должную оценку.

В галерее Тейт также взяли на вооружение новую концепцию, рассматривающую зрителя как «конструктора, созидателя знаний». Теперь и при исследовании перспектив, новых проектов, разрабатываемых экспертами музея, учитываются мнения и идеи зрителей.

В августе — сентябре 2009 года в галерее «Шовиниген» в Квебеке прошла интерактивная выставка «Очевидное правонарушение. Перформанс зрителя». Двенадцать канадских художников сделали 12 инсталляций, ориентированных на вовлечение зрителей в той или иной форме. Их просили не только высказываться о произведениях, но и размышлять о роли зрителя в искусстве, разрешали прикасаться к произведениям, предлагали пережить необычный опыт, прогуливаясь внутри инсталляции. Так, инсталляция «Стол» Макса Дина и Рафаэллы Д'Андреа, один из хитов выставки, состоит из обычного стола, реагирующего на движения находящегося перед ним зрителя. А художник Моури Баден насыщает свое творение сенсорной перцепцией зрителя, превращающегося в активного участника действа. «Художественное чувство П» BGL, группы квебекских художников, состоит из считающего банкноты аппарата, поднятого гидравлическим домкратом на высоту нескольких метров, позволяющего банкнотам свободно разлетаться в воздухе. Зритель присутствует при грациозном танце банкнот, теряющих свою изначальную функцию, превращающихся в обычные листы бумаги и различные объекты. Зрителям предлагалось самим выявлять смысл произведений, объяснения были сведены к минимуму, чтобы посетители

НА 54-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Фото ДИ: Сергей Денисов

могли свободно интерпретировать увиденное. Публику вовлекают и в кураторскую практику. Вместе с художником куратор вызывает у публики цепную реакцию вопросов и ответов.

Недавно 10 ломбардских музеев современного искусства объединились на основе конкурса и пригласили 11 художников создать произведения непосредственно в музеях с намерением приобрести их в постоянные коллекции. Проект «Твистер» преследовал две цели: для провинции это была возможность привлечь публику к современному искусству, а для музеев — расширить свои коллекции. Посетители могли совершать любопытный маршрут по более или менее известным местам Ломбардии, открывая в городских музеях произведения современных художников: в Милане, в палаццо Стеллине, работу из оптического волокна Марио Апро, в палаццо Реале — новую интерпретацию Марции Мильора шедевров Де Писиса, Руссоло, Личини и Фонтана из коллекции Музея Новеченто. Многие работы в рамках проекта «Твистер» наметили поворот в отношениях искусства со зрителем. Как «карта, в которой можно потеряться» Оттонеллы Мочелини и Николы Пеллегрини, размышляющих о городе и музее вместе с детьми из детского сада. А Дюплок пригласила жителей города в музей Бодини Джемонио, превратив их на один день в охранников и смотрителей, оплатив их труд. С помощью проекта «Твистер» провинция Ломбардия помогла музеям расширить и обогатить свои коллекции.

В последние десятилетия постоянно возникают дискуссии о проблемах, связанных с отношением «музей — произведение — зритель». Хотя в этих вопросах остается еще много неясного, идея концепции музея как элитарной и авторитарной институции уходит в прошлое. Меняется структура музея, появляются новые отделы, специально предназначенные для работы с публикой. Произошли трансформации и в деятельности хранителей музея, которым также необходимо учитывать интересы зрителей, разрабатываются новые кураторские программы, а также концепции «активного зрителя», который сам предлагает интерпретацию предметов искусства.

www.artsz.org/george-dickie-art-audience
www.cyberpresse.ca/le-nouvelliste/arts-spectacles/200906/22
www.meachicago.org/exhibitions/esh_detail.php=260
www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=325

ИСКУССТВО НА РАБОТЕ

Александр Волков

Современный человек большую часть своего времени проводит на работе. Офис, как визитная карточка, характеризует любую компанию. Признаком хорошего тона еще недавно была мебель из дорогих пород дерева, сложные системы информатизации. В последние годы в Россию пришла мода переносить офисы во вновь отремонтированные фабричные помещения. Различные дизайнерские бюро и IT-компании соревнуются друг с другом в воплощении новейших трендов в устройстве рабочих помещений. Развитие идеи преобразования офисного пространства часто приводит к решению о необходимости экспонирования в нем произведений искусства. Но одно дело, когда они размещаются в приемной или переговорной, где ждут назначенной встречи, листая журналы, скучающие клиенты, и совсем иная ситуация складывается, когда произведения искусства появляются в помещении, где люди работают постоянно.

Практика показывает, что произведения искусства могут находиться в офисе на постоянной основе, быть частью интерьера или специально подобранной профессионалами коллекцией, по сути, одной из инвестиций фирмы. Например, в Германии, в главном офисе «Дойче банка» в 1985 году, когда он разместился в двух высотных башнях, одновременно открылась выставка современного искусства на всех 55 этажах офисного комплекса. Со временем коллекция банка увеличивалась и распространилась на 350 филиалов и дочерних компаний. Эта идея зародилась в 1970-х годах, и, прежде чем открыть выставку, руководство банка произвело экспертный отбор для собственной коллекции.

Но искусство можно и просто взять напрокат в качестве временной выставки. Компания «Grant Thornton», специализирующаяся в области аудита и налогообложения, устроила в офисе корпоративную галерею, разместив работы художников во всем пространстве офиса на срок от 4 до 6 месяцев. О результатах этого опыта рассказывает один из инициаторов выставки, руководитель культурных корпоративных проектов компании Роман Кассабов.

«Grant Thornton» — фирма среднего размера. В ней работают около 250 человек. То, что руководство фирмы захотело иметь свою галерею и вести выставочную деятельность и даже собирать коллекцию современного искусства, примечательно, так как обычно этим занимаются банки или крупные корпорации. Основная задача для нас — культурное развитие сотрудников, они основное достояние консультационной фирмы. Немаловажный фактор и интерьер офиса. Меняющиеся экспозиции, сделанные с учетом особенностей офисного помещения, а также постоянная коллекция, которая экспонируется в кабинетах руководства и старших специалистов, — все это должно создать особый облик офисного пространства — стильный, индивидуальный и современный.

У нашей корпоративной галереи нет выраженного эстетического кредо. Однако специфика экспозиции искусства в офисном пространстве существенно влияет на выбор выставляемых произведений. В отличие от обычной галереи, куда человек идет целенаправленно, чтобы пообщаться с искусством, в случае офисной экспозиции сотрудник проводит в непосредственном контакте с произведением восемь часов в день, пять дней в неделю. Каждая выставка длится до полугода, что значительно дольше, чем в обычных галереях. Соответственно и общение сотрудников фирмы с произведениями должно выдерживать такое длительное время. Вещи должны не раздражать и забирать энергию, а, наоборот, ее давать.

Первым нашим опытом стала экспозиция работ художника Владимира Сулягина, воспринятая неоднозначно (звучали одиозные реплики типа «я тоже так могу»). Однако по прошествии времени некоторые сотрудники стали проявлять больше внимания к экспозиции и говорили, что их восприятие изменилось — вещи стали нравиться, они начали обращать внимание на детали, которых раньше не замечали.

Вторая экспозиция «4 spring», подготовленная для нас фондом поддержки современного искусства «Артпроект», объединила четырех художников: Клару Голицыну, Олега Ланга, Ольгу Плужникову и Дмитрия Плотникова.

С ней также происходили метаморфозы восприятия. Вначале у некоторой (меньшей) части сотрудников было активное неприятие значительной части работ. Главным камнем преткновения стали работы Олега Ланга. Причем некоторые сотрудники высказали мнение, что сами по себе они интересны, но неуместны в офисе. Одну картину Ланга («Изгнание из рая») и две «обнаженки» Плотникова по требованию руководства пришлось снять. Прошло несколько «партизанских» акций сотрудников: между работами Голицыной и Ланга появился листок с объявлением «Рисуем за один день», информация о «рисовании левым полушарием» (намек на то, что этим художникам нужно учится рисовать). Такое восприятие выставки побудило нас организовать лекцию искусствоведа Антона Успенского. Интересно, что на нее записались только те, кому выставка понравилась, и никто из ее критиков.

Лучше всего принимались произведения Плужниковой и Голицыной. Причем положительные отзывы о работах Голицыной в экспозиции стали поступать через месяц работы выставки, то есть сотрудники начали их для себя открывать. С картинами Ланга наоборот. Даже те, кого вначале привлекли яркость, юмор и дерзость его вещей, по прошествии времени стали замечать, что в интерьере офиса они выглядят неорганично.

Этот отзыв заказчиков экспозиции в офисе уже сам по себе подтверждает сложность и неоднозначность таких акций.

При экспонировании в художественной галерее произведения современных художников существуют в органичной для них среде. Пространство задает тон общения зрителя с произведениями. Человек оказывается на территории искусства, и среда управляет его восприятием — пространство верифицирует все, что находится на его территории. В офисе произведения искусства находятся уже на «чужой» территории. На примере выставки «4 spring» становится ясно, что для рабочего пространства наиболее подходящими оказываются «открытые» работы, простые для восприятия. Это означает, что эмоционально напряженные или достаточно сложные для расшифровки («закрытые») работы провоцируют враждебное отношение к себе, вызванное избыточной эмоциональной и интеллектуальной нагрузкой сотрудника. Яркая, броская и провоцирующая на отклик живопись Ланга раздражала. Его неказистые персонажи словно дергали за полы пиджака каждого, кто проходил мимо, требовали внимания. От подобной «настойчивости» зрители пытались освободиться, выражая неприятие. Комплекс работ Олега Ланга представляет собой одну большую историю, тогда как конкретная вещь – лишь небольшой сюжет из нее. Поэтому нельзя сказать, что какая-то его картина смущала зрителя больше других. Но, возможно, именно сложность работ Ланга помогла сотрудникам «Grant Thornton» заметить существенные различия между художественным языком произведений, представленных на выставке, и побудила осознать, что привлекает в одних и раздражает в других. Произведения Ланга оказались стимулом для того, чтобы сосредоточиться на технике и выразительных средствах разных художников, ощутить, что представленное на их рабочих местах современное искусство достаточно разнообразно.

Другой опыт общения с искусством дали картины Клары Голицыной. Диалог между сотрудниками фирмы и ее работами разворачивался постепенно. Мастерство художника было оценено не сразу, но со временем отношение к ним менялось в лучшую сторону. Рассеченные, расколотые предметы на полотнах Голицыной проявляются лишь по мере всматривания, своеобразной дешифровки.

Картины Ольги Плужниковой с видами парижских улочек и кафе легче пропускали зрителя к ассоциативному ряду, заложенному в них художником. Будучи понятными и узнаваемыми, они сразу были приняты.

Для разъяснения работ, особенно тех, что оказались не поняты и не приняты сотрудниками, была организована встреча с искусствоведом Антоном Успенским, сотрудником отдела новейших течений Русского музея. Лектор попробовал разрушить стереотипы, существующие вокруг искусства. Эстетические основания искусства неоднократно пересматривались с начала XX века, однако у многих людей осталась установка на то, что искусство оперирует прекрасным. Такие зрители наделяют искусство сервильными функциями, считая, что оно должно приносить им радость. Но в некоторой степени эти зрители правы. Своим голосованием за или против сотрудники компании подтверждают, что

главное условие принятие искусства неподготовленным зрителем — легкость его восприятия. Только в этом случае не будет непонимания и отторжения. Однако у современного искусства другие эстетические основания, прекрасное не является отправной точкой для него. Для понимания современного искусства нужен другой опыт общения с произведением, и возможность его воспринимать связана с когнитивными способностями. И если зритель не отдает себе в этом отчета, то большинство дверей, ведущих в современное искусство, оказываются для него закрытыми. Однако в ситуации, когда когнитивные функции направлены на рабочий процесс, присутствие такого искусства может вызвать перегрузки. В то же время расширение способностей восприятия, которые тренирует современное искусство, способствует нетривиальным мыслительным ходам, и это может помочь профессиональному росту сотрудников. Создать условия для такого роста — это особая задача устроителей подобных выставок.

Выставка «4 spring» в офисе «Grant Thornton» — интересный опыт. На примере выставок в корпоративных пространствах в рамках программы «Открытое искусство» фонда «Артпроект» можно проследить, каким образом специалисты в той или иной области воспринимают современное искусство. Безусловно, одни и те же работы вызовут различные реакции у сотрудников банка и дизайнеров студии Артемия Лебедева, для которых работы Олега Ланга окажутся слишком традиционными. Степень креативности искусства и диапазон расшатывания сознания членов его коллектива зависят от задач, которые ставит перед собой та или иная компания.

Ольга Плужникова

ST. PAUL-BUS. 96
1996. Холст, масло

Стр. 82–84

ЭКСПОЗИЦИЯ РАБОТ ДМИТРИЯ ПЛОТНИКОВА,
КЛАРЫ ГОЛИЦЫНОЙ И ОЛЕГА ЛАНГА В ОФИСЕ «GRANT THORNTON»

НОВЫЙ МУЗЕЙ

БЕСПУТНЫЕ **ПРАВЕДНИКИ**
07.10 - 20.11.2011

А. Арефьев. Любовь. 1954г. Холст, темпера, бронза 40х60
Собрание В. и И. Шевеленко

ОНК

ОРДЕН
НИЩЕНСТВУЮЩИХ
ЖИВОПИСЦЕВ

АРЕФЬЕВСКИЙ КРУГ

Новый музей, Санкт-Петербург
6-я линия В.О., дом 29
тел. +7 812 323 5090

Часы работы:
Ср. - Пт. 11.00-19.00
Сб. - Вс. 12.00-20.00
Пн. - Вт. - выходной

www.novymuseum.ru

При поддержке:
Комитет по культуре Санкт-Петербурга

Участники проекта:
НОВЫЙ МУЗЕЙ
РУССКИЙ МУЗЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ
Манеж Центральный Выставочный Зал
МУЗЕЙ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА
Zimmerli

ДА БУДЕТ СВЕТ!

Ирина Сосновская

Амалия Пик. Диаграмма Венны
2011. Инсталляция

Латифа Эшак. Фантазия
2010. Стальные флагштоки

Джош Смит. ILLUMI-NATIONS. 2011. Граффити

БОЛЬШИЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ ВЫСТАВКИ, организуемые приглашенным куратором, в формате Венецианской биеннале существуют с 1999 года. Первым такой проект сделал швейцарец Харольд Заеман. Двенадцать лет спустя его соотечественница Биче Куригер представила на суд общественности выставку «ILLUMInations», что можно перевести и как «Освещение»/«Озарение», и как «Просвещение»/«Цвет нации», и даже «Свет искусства». Очевидно, имеется в виду, что «другого будущего, кроме намеченного искусством, у человечества нет». Эта цитата из нобелевской речи Иосифа Бродского, поэта, нашедшего покой на венецианском кладбище на острове Св. Михаила, подходит к девизу всех последних биеннале в Венеции (Даниэль Бирнбаум «Создавая миры», 2009; Роберт Сторр «Думай чувствами, чувствуй мыслями», 2007[1]), что лишний раз свидетельствует об амбициях и уровне этой старейшей художественной институции, главного смотра состояния современного искусства в мире. Предложенная куратором тема получила широкий ассоциативный ряд, предварительно заявленный на пресс-конференции в Москве. Это и искусство средневековых иллюминированных рукописей, и персидская философия XII века от «Рассветной теософии» до «Книги часов» (сборника псалмов и молитв для инвокации световых существ) Сухраварди, далее идеи эпохи Просвещения, в частности ордена иллюминатов, который был призван стать средством постепенного созданиия гармонического общественного строя свободы и равенства, всемирной республики без сословных различий, религиозного гнета, монархического деспотизма, без войн, национальной вражды, общества основанного на принципах, продиктованных природой человека и утвержденных образованием, тему Illuminations подхватывают поэтические «Озарения» Артюра Рембо в XIX веке и «Озарения» Вальтера Беньямина (XX век), философа, работы которого стали теоретической основой соременного искусства и, несомнено, близки куратору биеннале своей неоднозначностью, принципиальной незавершенностью и неисчерпаемостью мысли, позицией исследователя, скорее задающего вопросы, чем настаивающего на ответах.

Куратор «ILLUMInations» Биче Куригер, историк искусств, основатель авторитетного арт-журнала «Parkett», который она возглавляет почти 30 лет и почти 20 лет курирует Кунстхалле в Цюрихе, рас-

[1] О 52-й Венецианской биеннале ДИ писал в №5 за 2007 год (С. 88–10). Материалы о 53-й биеннале в №4 (С. 58–71) и №5 (С. 46–65) за 2009 год.

Маурицио Кателлан

ТУРИСТЫ
1997. Таксидермия

шифровывая идею проекта, делает акцент на слове «нация». «Сегодня само слово “нация” стало особенно острым в политическом контексте, и где, как не в искусстве, мы можем проанализировать ситуацию и иронизировать над ней, — говорит куратор. — Биеннале — один из самых важных форумов в мире для распространения и освещения текущих событий в международном искусстве. Название основного проекта привлекает внимание к важности таких попыток в нашем глобализованном мире. Биеннале всегда поддерживалась международным духом, и сегодня это происходит даже в большей степени, когда сами художники стали разносторонними мигрантами и культурными туристами».

Проект «ILLUMInations» — это работы 82 художников из разных стран мира (зачастую понять, из какой именно, не так просто, современные художники получают образование, живут и работают чаще всего совсем не там, где родились). Среди участников как звезды первой величины (Маурицио Кателлан, Мартин Крид, Сонг Донг, Клара Лиден, Элад Лассри, Зигмар Польке, Филипп Паррено, Синди Шерман, Сиприен Гайяр, группа «Желатин», лауреаты «Золотых львов» нынешней биеннале за вклад в искусство Элен Стюртевант и Франц Вест и другие), так и молодые авторы, включая российскую художницу Анну Титову.

Основной проект традиционно располагается на двух площадках: в первом павильоне биеннале — палаццо Экспозиционе, открытом в Джардини в 1995 году, и в Арсенале.

В Джардини экспозиция разворачивается вокруг центрального зала, где выставлены три полотна великого венецианца художника XVI века Якопо Тинторетто. Его «Перенесение тела святого Марка», «Тайная вечеря», «Сотворение животных», демонстрируют, что передавать свет и духовную энергию в изобразительном искусстве научились задолго до появления новых технологий. По замыслу куратора они также призваны утвердить связь contemporary art с историей искусства.

Произведения, рассредоточенные вокруг этого зала, создают разнонаправленные векторы ключевых тем биеннале. Это работы ассамбляжного типа Зигмара Польке со сложной системой растрированных изображений, иллюстрирующие восприятие человеком оптических волн, и линеарная графика Р.Х. Куэйтмана.

Далее экспозиция выставки разворачивается по принципу распространения смысловых, ритмических и визуальных волн. На это ориентирует и инсталляция, размещенная перед входом в павильон, молодой марокканской художницы Латифы Эшак «Фантазия» из диагональных пустых флагштоков.

Темы «Учение — свет» и «Просвещение наций» заявлены в световой инсталляции Амалии Пик «Диаграммы Венна»[2], иллюстрирующей метод визуализации отношений между множествами.

Этой работой художник напоминает о диктатуре в Аргентине, когда под запретом оказались общественные собрания и изучение теории относительности.

Карл Холмквист назвал свое граффити «Право на образование». Он покрыл стену лозунгами и абсурдистскими текстами. Рядом его же модель дома времен Муссолини из пригорода Рима («Монумент») — памятник поэтам, художникам и ученым. А в центре зала размещена еще и витрина с книгами, различными инструментами и предметами, которые могут понадобиться начинающему художнику в творческом процессе («Художественное исследование»). Хотелось бы отметить, что из всех участников основной выставки именно работы Карла Холмквиста показались наиболее созвучными представленному в российском павильоне Борисом Гройсом проекту «Пустые зоны» Андрея Монастырского и группы КД.

Особенно ценно, что практически все сюжеты выставки связаны между собой, обыгрываются на контрастных противопоставлениях, или, напротив, на смысловых параллелях. Так, рядом со сложнейшими по композиции и цветовому рещению произведениями Тинторетто размещены аскетичные и минималистичные (белым по белому) работы Бруно Якоба. Всполохи света (вулканы, северное сияние, светофоры) в работах Джека Голдштейна соотносятся с изображениями тьмы на больших полотнах Кристофера Вула.

Образы глобализации по-разному исследуются в колажах из видовых открыток Америки и этикеток польского пива у Сиприена Гайяра, а также в инсталляции Наира Баграмяна, соединившего объекты из реальных и фальсифицированных отходов производства с реди-мейдами: емкости для производства пластмассы и меню венецианского ресторана.

Нелинейность экспозиции усиливают четыре парапавильона, заказанные трем художникам, это архитектурные объекты внутри больших биеннальных павильонов. Парапавильоны — настоящая экспозиционная находка куратора. В палаццо Экспозиционе внутри многоугольного парапавильона Моники Сосновской были размещены работы Дэвида Голдблата, представившего черно-белые портреты и истории, рассказанные выходцами из африканских и ближневосточных стран, совершившими различные преступления. Внешний периметр парапавильона покрыт обоями, на фоне которых экспонированы кинетические объекты с урбанистическими звуками Харуна Мирзы.

Чучела голубей итальянского художника Маурицио Кателлана («Туристы») «оккупировали» фасад и потолочные перекрытия почти всех залов, они заставляют постоянно задирать голову и по-новому прочувствовать неоклассический дух пространства палаццо Экспозиционе. На фасаде, кроме вездесущих голубей, экспрессивное граффити названия проекта «ILLUMInations», выполненное Джошем Смитом.

Вариативные автопортреты Синди Шерман (во весь рост и на всю стену) занимают в Джардини целый зал. Надолго приковывает внимание зрителей зрелищный сюрреалистический фильм-диалог Омера Фаста, совмещающий документальные и постановочные сцены со сложными спецэффектами, не уступающими голливудским боевикам, и его же инсталляция-аттракцион, разговор двух бутафорских голов, связанных не только темой диалога, но и волосами.

Выставка основного проекта продолжается в Арсенале. Линейность экспозиционного пространства с самого начала сбивается здесь лабиринтом Сонг Донга (также один из четырех биеннальных парапавильонов), выстроенным из мебельных створок. Эта работа — часть большого проекта «Intelligence of the Poor», посвященого «архитектуре» трущоб. Биеннальная часть — инсталляция из ста дверей от гардеробов, собранных в пекинских семьях, называется «Enclosure Movement» («Огораживание»). В Пекине старые шифоньеры

Синди Шерман

◄ БЕЗ НАЗВАНИЯ
2011. Фотопечать на ткани

◄ ФРАГМЕНТ ЭКСПОЗИЦИИ В ДЖАРДИНИ

Норма Джин

#JAN 25 (#SIDIBOUZID, #FEB 12, #FEB 14, #FEB 17)
2011. Интерактивная инсталляция

[2] Диаграммы Венна (*Venn diagrams*) — общее название ряда методов визуализации и способов графической иллюстрации, широко используемых в различных областях науки и математики: теория множеств, теория вероятностей, эвентология, логика, статистика, компьютерные науки, «формальные нейронные сети» и др.; введены Джоном Венном, британским философом, математиком и логиком в 1881 году; показывают математические, теоретико-множественные или логические отношения между множествами или событиями.

Харун Мирза

ANECHOIC CHAMBER TEASER
2011. Инсталляция

Моника Бонвичини

БЕЗ НАЗВАНИЯ (15 СТУПЕНЕЙ К ДЕВЕ)
2011. Инсталляция

Сонг Донг

► **ПАРАПАВИЛЬОН «SKETCH OF THE MAIN SPACE»**
2011. Смешанная техника

выносили на улицу и использовали как мини-сараи.

Второй парапавильон Сонг Донга — реконструкция реального пекинского дома с надстроенной голубятней, в которой также можно жить и хранить вещи (жилые помещения в Китае достраивать запрещено).

Видеоинсталляция Романа Ондака «Stampede» строится на эффекте вытеснения света тьмой. Его «Капсула времени», усиливающая тему, представляет собой бурильный снаряд, спасший жизнь чилийским шахтерам, который предстает символом победы над мраком.

Май-Ту Перре продолжает предъявлять артефакты вымышленного мира, где правят женщины. Этот проект художник развивает на многих выставках. А Андро Векуа пытается преодолеть «затмение памяти», воссоздавая в архитектурных моделях виды советского Баку.

Выполненная из кожи гигантская птица-вампир Николоса Хлобо через мифологию подхватывает тему Востока. А звуковое сопровождение — песня, исполненная художником во время грозы, — воплощает ночные страхи.

Масштабный 24-часовой видеоколлаж «Часы» американского художника Кристиана Марклая, получившего «Золотого льва» за лучшую работу на этой биеннале (российские зрители видели ее в московском Гараже) развивает тему времени.

В более драматичном ключе ее продолжают монументальные скульптуры из воска нью-йоркского швейцарца Урса Фишера. Он представил трехчастную инсталляцию — пятиметровую копию маньеристской скульптуры «Похищение сабинянок» итальянца Джованни Болонья (1583, Лоджия деи Ланци, Флоренция) и стоящего перед ней «посетителя» (портрет друга художника в маштабе 1:1) из воска с зажженным фитилем на голове, плавящегося буквально на ваших глазах. Та же судьба уготована восковому креслу из мастерской художника.

Иначе воспринимает тему света Джеймс Таррел. Входя внутрь его инсталляции, зритель попадает в светящееся цветовое пространство (его выставка 11 июня открылась в Гараже).

Цвет и свет присутствуют и в работе Анны Титовой «Вы здесь уже когда-то бывали». Ее прозрачная красивая цветная конструкция-витраж дополнена абстрактной металлической скульптурой на тонких подставках из переработанного производственного мусора. Предполагается, что эта пространственная структура и сложная игра с материалами разоблачают иллюзии архитектурных утопий и демонстрируют саморазрушение урбанистических пространств.

Куратор постоянно обыгрывает в экспозиции возможные соотношения света и тьмы. Работы одного художника могут располагаться в контраст-

ных пространствах (темном — светлом), как, например, инсталляция с неоновыми лампами и живопись Навида Наура.

Инсталляция Розмари Троккель «Замени меня» представляет собой чрезмерно длинный диван, чехол которого неравномерно окрашен черной краской, интенсивность черного усиливается к одной из сторон, на диван брошен черный мохнатый плед. Объект вызывает чувство тревоги и, несмотря на свою утилитарную сущность, отнюдь не располагает к уютному времяпрепровождению.

Фотоинсталляция Шэннон Эбнер «From The Electric Comma Series» также знакома русскому зрителю по выставке в Гараже «Когда наступает сейчас», художник работает со знаками и буквами-символами, отснятыми ею в разных местах. Собранные вместе и выстроенные в визуальные композиции, они приобретают новые смыслы.

С архивом цивилизации работает и Элизабет Бенасси. В ее техноинсталляции на архаичных экранах в хаотичном режиме прокручиваются тексты о фактах из жизни деятелей культуры, попавших в поле зрения СМИ.

Видео Эмили Уовдил обращено к истории искусства, светоносности готических витражей, соотношению в них сакрального и эстетического. Канонический проект для данной биеннале.

Парапавильон венского художника Франца Веста — вывернутый вовне интерьер реальной кухни — метафора кухни творческой — пример искусства взаимодействия, к которому стремится автор. Его же скульптура завершает основной проект в парке за Арсеналом. Эти два высказывания художника, лауреата «Золотого льва» за вклад в искусство, позволяют составить представление о его творческом методе, обязательный элемент которого — взаимодействие произведения со зрителем. Так, крупномасштабные алюминиевые скульптуры Веста являются увеличенными вариантами «Adaptives». Это серия объектов, которые автор считал завершенными художественными произведениями, только когда зритель выполнял с ними какие-либо действия.

И в главном павильоне в Джардини, и в Арсенале много светящихся работ. В одном случае они маркируют пространство как козырек из лампочек Филиппа Паррено перед центральным залом с работами Тинторетто, в другом выстраивают связи между двумя площадками биеннале — сияющие подиумы Моники Бонвичини в Арсенале, символизирующие 15 ступеней к Деве из «Благовещения» Тинторетто.

Расположенная в Джардини минималистическая инсталляция Питера Фишли и Дэвида Вайса из цементных блоков с проекцией изображения Луны («Пространство 13») вступает в диалог с арсенальным проектом Фабиана Марти «Встреча этого» (под этим, вероятно, имеются в виду оптические иллюзии), соединившим крупномасштабный минимализм, психоделические объекты и галлюцинаторную видеоисторию «О, солнце», отснятую на айфон, про пальмы и солнечные блики.

Свет — тема работ молодого художника, получившего серебро на этой биеннале, Харуна Мирзы, представленых сразу на двух площадках основного проекта. Та, что в Арсенале, светозвуковая инстяляция с нимбом, основана на эффекте акустического шума из-за сбоев в электрической цепи. Вторая — саунд-инсталляция в Джардини, в павильоне Моники Сосновской.

Основная тема биеннале раскрыта в проекте во всех возможных ракурсах, экспозиция выстроена виртуозно, но именно это стало поводом для критики, убеждающей всех в том, что куратор полагалась прежде всего на внешние характеристики. Ее обвинили в установках на тематизацию вместо проблематизации, а также на гигантоманию, декоративность и блокбастер. А в целом проект получил ярлык примитивно-тематической выставки.

При том, что в эспозиции действительно немало масштабных работ (Эбнер, Троккель, Фишер, Хлобо, Шерман, Марти), в целом выставка гораздо менее авторитарна, чем, например, передыдущая (Даниэль Бирнбаум «Создавая миры», 2009), выстроенная более линейно, производившая впечатление инициации, которую зритель проходил под надзором куратора, наделенного неким сверхзнанием и заранее расчитавшим все возможные реакции. Кстати, тогда основной проект тоже подвергся шквалу критики за герметизм и музейность. Основная выставка нынешней биеннале в исполнении Биче Куригер уж точно лишена этого недостатка, она открыта и истории искусства, и синтезу искусств, и массовой культуре.

Идея открытого искусства поддерживается и интерактивными работами, например, пластилиновой комнатой Нормы Джин в Джардини, где зрители создают тотальную инсталляцию в черно-бело-красных цветах египетского флага.

Биеннале может убедить российского зрителя, даже приехавшего в Венецию впервые, в причастности России к глобальному миру искусства. Это связано и с тем, что в ней участвует немало зарубежных художников, уже знакомых по выставкам в Москве, и большим представительством искусства из России в параллельной программе биеннале.

Биче Куригер не претендует на создание идеальной формулы большого проекта, она предлагает открытую модель, чреватую множеством как hapyy ending, так и the end of days (концов света). Здесь свет уравновешен тьмой, декоративность — брутальностью, а резкая смена масштаба нужна куратору не для подавления зрителя, а для настройки оптики или переключения с одной волны на другую, как игра с размерами у Кэрролла в «Алисе в Стране чудес». Для вовлечения зрителя в процесс самонастройки на восприятие искусства, облегчающий получение нового опыта. А позиция самой Куригер — это взгляд из будущего и на все нынешнее современное искусство, и на нации, очертания которых в глобализированном мире угадываются уже с трудом. Проявить такую оптику позволяет участие в экспозиции работ Тинторетто.

Фото ДИ: Ирина Сосновская, Сергей Денисов

ПОЧЕМУ ТИНТОРЕТТО?

Лия Адашевская

ОДНО ИЗ СОБЫТИЙ 54-й Венецианской биеннале современного искусства, по которому ее наверняка запомнят, — в числе участников основного проекта художник… XVI века Якопо Тинторетто. Поскольку современные авторы в последние годы все чаще практикуют разные формы взаимодействия с искусством предшественников, возможно, правильнее было бы сфокусироваться на анализе постоянно меняющихся настроений в отношении наших современников к его истории. Но почему-то хочется сосредоточиться на самом Тинторетто. Почему именно он? Почему не Тициан, например?

Якопо Робусти, сын красильщика шелка (отсюда и прозвище Тинторетто — маленький красильщик), с детства был очарован волшебством и возможностями красок и в возрасте 13–14 лет поступил учеником в мастерскую Тициана, а через десять дней… был оттуда изгнан. Предание гласит, что мастер, оценив быстрые успехи подростка, взревновал к его таланту. Правда, есть и другая версия, согласно которой они просто не сошлись характерами — спокойный Тициан и импульсивный, не слишком общительный Тинторетто, якобы отказывавшийся принимать участие в тициановских пиршествах. Впрочем, ссора с Тицианом не помешала Тинторетто спустя несколько лет стать самым ярким представителем венецианской школы живописи.

Известность к нему пришла после скандала, разгоревшегося в связи с картиной «Чудо св. Марка», написанной художником в 1548 году для Скуола ди Сан-Марко (сейчас находится в Галерее Венецианской академии) по заказу церковного братства Св. Марка. Работа была отвергнута: заказчики сочли неприемлемыми и свободную манеру письма, показавшуюся им небрежной, и диагональное композиционное решение, но главное — святой у Тинторетто, спеша на помощь к взывавшему к нему рабу, словно ястреб, пикировал в самую гущу толпы. Святой Марк, уподобившийся хищной птице, — это невозможно. К тому же Тинторетто перенес акцент на толпу, дав, по сути, ее психологический портрет. Словом, картина должна была положить конец его карьере. Однако случилось обратное, эта история прославила Тинторетто, выдвинула в первые ряды венецианских живописцев, на тридцатилетнего художника посыпались заказы, а там и братство измени-

Якопо Тинторетто

СОТВОРЕНИЕ ЖИВОТНЫХ
1550–1553. Галерея Академии, Венеция

► **ПРЕЗЕНТАЦИЯ ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИИ ОЛЕГА КУЛИКА В СКУОЛЕ САН-РОККО**
Фото ДИ: Ирина Сосновская

ло свое мнение — картину приняли. И за ней последовал цикл полотен, посвященных святому Марку. Через пять лет, в 1553 году, его приглашают принять участие в украшении Дворца дожей, а это уже всеобщее признание. Конечно, скандал, обернувшийся столь счастливым образом, был настоящим: в те времена еще не знали о пиар-ходах. И все же определенной хваткой, столь полезной в наше время, и умением выстраивать стратегию, если верить легенде, художник, несомненно, обладал. 1552 год. Братство Святого Роха объявляет конкурс на роспись Скуола ди Сан-Рокко. Лучшие живописцы Венеции пожелали принять в нем участие. В их числе Веронезе и Тинторетто. В назначенное время претенденты собрались в церкви, дабы продемонстрировать уважаемому «жюри» свои эскизы. Но Тинторетто пришел с пустыми руками и, к всеобщему удивлению, заявил, что у него нет времени на всякие конкурсы, и тут же по его сигналу были сорваны покровы с центрального плафона. Можно представить, как изумились присутствующие, когда увидели уже готовую фреску «Святой Рох во славе». Но и это еще было не все. Художник поднялся по лестнице к фреске и написал: «Святому Роху от Якопо Тинторетто». Полная победа над конкурентами, ведь устав братства не разрешал отказываться от подарков. Он выиграл конкурс. И ничего на этом не заработал. Более двадцати лет работы, 69 композиций. Его называли неистовым за невероятную работоспособность. О скорости, с которой Тинторетто выполнял заказы, ходили легенды. Деньги его не интересовали. Тинторетто частенько перебивал работу у других художников, намеренно занижая свою цену, а порой и вовсе отказывался от оплаты, требуя лишь холст и краски. И сегодня во многих церквях Венеции от Мадонна дель Орто до Сан-Рокко можно видеть творения художника.

Но мессер Якопо Робусти был известен в Венеции того времени не только как художник, но и музыкант, композитор. Музыкальные вечера, которые он устраивал в своем доме на Фондаменте деи Мори, близ церкви Мадонны дель Орте, становились предметом обсуждения среди просвещенных горожан. Однако попасть туда мог не каждый. Тинторетто с неохотой подпускал к себе новых людей. Но был один человек, которого художник так и не дождался в гости. Джордано Филиппо Бруно в субботу 23 мая 1592 года, в тот самый день, когда Тинторетто ждал его на музыкальный вечер, был взят под стражу в доме своего ученика Джованни Мочениго. Ученик предал учителя…

Тинторетто восемь раз обращался к «Тайной вечере». Существует версия, что в последнем, восьмом, варианте, написанном в 1592 году для церкви Сан-Джорджо Маджоре у Христа лицо Бруно, а у Иуды — Мочениго… Традиционная иконография этого евангельского сюжета предполагала, что Христос и апостолы сидят за длинным столом параллельно плоскости картины, и все происходит в торжественной обстановке в просторном помещении. А у Тинторетто впечатление, что трапеза совершается в какой-то людной харчевне, едва ли не полуподвале, простой грубый стол расположен под углом в резком диагональном ракурсе. Одежда на апостолах заношенная, кухонная утварь самая простая, медные светильники свисают с потолка. И лишь нимбы вокруг голов позволяют понять, что это не обычное застолье посетителей трактира. Иисус преломляет хлеб, раздает его ученикам и произносит пророческие слова. И тут же под потолком появляется сонм прозрачных, излучающих свет ангелов. Три источника освещения — нимбы, ангелы, светильники — настоящая симфония света и вихрь страстей, причудливая игра теней усиливает напряжение, предчувствие трагедии… И она произошла. Джордано Бруно, как известно, был сожжен, но, впрочем, это случилось в 1600 году, через шесть лет после смерти Тинторетто. А спустя 415 лет Якопо Тинторетто стал участником основного проекта 54-й Венецианской биеннале. Ему был отдан центральный зал интернационального павильона в Джардини. Три картины знаменитого венецианца — «Похищение тела святого Марка из Александрии», «Сотворение животных» и «Тайная вечеря» (та самая, из собора Сан-Джорджо Маджоре) открывали выставку.

А в Скуоле Сан-Рокко российский художник Олег Кулик накануне открытия биеннале представил видеоинсталляцию «Вечерня Богородице», основанную на оперной постановке (его же, Кулика) на музыку Клаудио Монтеверди, показанной в 2009 году в театре Шатле (Париж). Дерзкий и стратегически выверенный поступок, в духе знаменитого венецианца. Вот только гости вернисажа больше интересовались не 120-минутным видео, а 69 фресками, украшающими церковь. Тинторетто в очередной раз победил.

Но почему все же Якопо Тинторетто? Биче Куригер, куратор биеннале, в одном из интервью ответила на этот вопрос так: «Присутствие истории так ощущается в Венеции, что совершенно исключать искусство старых мастеров из биеннале странно — в этом есть что-то эротическое, какое-то фрейдистское вытеснение». Таким образом, Тинторетто представительствует за всех старых мастеров (надо думать, ему бы это понравилось), а современное искусство, в свою очередь, официально заявляет о снятии психологической защиты от старого искусства, оно больше не вызывает в нем отрицательных переживаний. Ну и кроме того Тинторетто, с его вниманием к свету и его увлечением идеями Джордано Бруно концептуально поддерживает проект Куригер, многозначно озаглавленный «ILLUMInations» («ИЛЛЮМИнации»). В своей книге «О бесконечности Вселенной и мирах» Бруно утверждал, что мировое пространство бесконечно, и нигде нет центра мира, а точнее, любую точку мирового пространства можно считать центром. И собственно, одна из целей биеннале — осветить эти точки (нации, страны), центры единого пространства. Биеннале — в какой-то степени та же игра света, распространяемого из разных источников, как и в произведениях Тинторетто.

«КРАЕВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ» В ИСКУССТВЕ

РОССИЙСКИЙ ПАВИЛЬОН. «ПУСТЫЕ ЗОНЫ» АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ И ГРУППА «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»

Пожалуй, впервые с 1993 года, когда Россию в Венеции представлял Илья Кабаков, у специалистов не вызвало сомнений ни имя куратора, приглашенного комиссаром павильона Стеллой Кесаевой, ни выбранного им художника. Борис Гройс — профессор философии, теории искусства, медиатеории в Государственной высшей школе дизайна в Карлсруэ и профессор славистики в Нью-Йоркском университете. Андрей Монастырский (наст. фамилия Сумнин) — поэт, писатель, художник, теоретик искусства, один из родоначальников московского концептуализма.

Выставку предваряла международная конференция в Москве «Возвращение концептуализма», по итогам которой предполагается издание сборника на английском языке. К выставке в Венеции издан каталог на трех языках.

«Пустые зоны», представленные куратором и художником в российском павильоне, — проект экспортный, ориентированый на представление наших художников миру, а не реконструкцию ностальгических ощущений соотечественников, реальных участников и очевидцев «Прогулок за город».

В вопросах перевода отечественного искусства на международный арт-язык, вероятно, стоит довериться Борису Гройсу или даже признать, что любой результат может быть засчитан как удача. «Неконвертируемость, когда нечто не может быть транслировано через глобальные структуры, — для меня тоже своего рода успех», — восклицает Диана Мачулина. Возможно, «Пустые зоны» как раз и являются удачным проектом о невозможности перевода языка нашего концептуализма на международный.

Андрей Монастырский в венецианских интервью говорит, что потери каких-то смыслов при изменении контекста компенсируются приращением иных.

Об этом же шла речь в беседе Андрея Монастырского и куратора 52-й Венецианской биеннале, декана факультета искусства Йельского университета Роберта Сторра, состоявшейся в декабре в Московском музее современного искусства (Гоголевский бульвар, 10) на персональной выставке художника. Редакция приводит выдержки из беседы.

РОБЕРТ СТОРР. На мой взгляд, интересны культурные дистанции между происходящим в Москве и Нью-Йорке: что они означают, предлагают, какие контрасты создают и как направляют нас к пониманию некоторых вещей. В своей статье о московском концептуализме Борис Гройс писал о значимости пространств. Мой опыт — это свидетельство не того, кто «ходит по краю полей», а того, кто находится на окраине толпы. Романтизм есть в обоих способах одиночества, однако различается методология. Именно потому меня так интересует то, что сделали Монастырский и «Коллективные действия», здесь значимы эти различия.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Мне представляется, что российская, а до этого и советская специфика — это все-таки специфика логоцентрическая, в отличие от западной (в том числе американской) антропоцентрической. Мы знаем современное западное искусство как акцентирующее внимание на фигуре художника, его теле, как, например, в работах Вито Аккончи. В то время как в России внимание акцентируется на текстовых масках, и если взять образ толпы, я бы сказал, что это огромная толпа текстов, которые в нашем сознании всегда присутствуют. И это традиция, идущая еще с девятнадцатого века: литература у нас всегда довлела и над философией, и над музыкой, и над изобразительным искусством. И мне кажется, что на выставке этот логоцентризм достаточно представлен, исключение — «Разговор с лампой», что только подчеркивает правило.

РОБЕРТ СТОРР. Что вы подразумеваете под антропоцентризмом в западной традиции?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Западное общество всегда строилось на гуманистических ориентирах и подробности телесности, индивидуальность там имеет большое значение для сознания. Здесь же подробности личности и телесности совершенно не проработаны (если проявляются, то в социальном, политическом поле). Редукция личности в нашей стране — следствие тоталитарного опыта, мы вольно или

невольно имеем дело с замещениями последней в виде текстов и т.д.

РОБЕРТ СТОРР. Не думаю, что Запад всегда в полной мере использовал и понимал свободы, которыми был наделен, но я согласен с тем, что в западном, особенно в нью-йоркском, искусстве, и особенно в нью-йоркской поэзии, делается акцент на теле. Еще в девятнадцатом веке Уитмен говорил: я вижу электричество тела. Идея физического доступа к трансцендентальности была хорошо отражена в этом направлении североамериканской литературы и в изобразительном искусстве пятидесятых-шестидесятых годов, представляя в обоих случаях и некоторое недоверие к логоцентризму в искусстве. Это может объясняется и тем, что население Северной Америки не обладает таким однородным уровнем образования, которым обладают европейцы, что тоже восходит к давнишней традиции. Однако в некоторых текстах, представленных в вашей экспозиции, появляются слова «эротический», «эрогенный». Я думаю, что это дает основания для согласия между двумя точками зрения, однако к согласию мы подходим с разных сторон.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Искусство, представленное здесь (как и подобной направленности на Западе), исследует границу между жизнью и искусством. Эта пограничная полоса динамична: она может быть ориентирована в большей степени в сторону жизни или в сторону искусства, но она всегда присутствует… Искусство, которое я представляю, одинаково здесь, в Америке, в Европе, в Китае. А жизнь, представление о ней, ее предметность совершенно разные: одна в Америке, другая в Европе, третья в России. Схождение разной житейской и бытовой предметности, разного менталитета на поле искусства — то, что мне представляется важным. Именно в этом пространстве люди могут хорошо друг друга понимать, интересоваться друг другом, отходить в сторону, рассматривать друг друга и т.д. И это общая площадка, на которой разыгрывается интрига современного искусства.

РОБЕРТ СТОРР. Как вы видите роль интерпретации и интерпретаторов в дальнейшем развитии «Коллективных действий»? Какова роль зрителя?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Роль интерпретации и интерпретаторов в концептуализме, особенно в московском, очень значительна и имеет свои «слои», свои характеристики. Например, одно дело интерпретация у Ильи Кабакова (который уходит в нарратив), другое дело — интерпретация позднего концептуализма, конца восьмидесятых — начала девяностых («Медицинская герменевтика»), она здесь совершенно другая, историко-семиотическая. Я придерживаюсь скорее поэтической интерпретации, когда высказывание о предмете имеет самостоятельную ценность в характере фонтанирования этого высказывания, в виртуальном членении фразы, а процесс его понимания — процесс поэтический, это внутренняя интерпретация. Что касается интерпретации внешней, со стороны теоретиков искусства по отношению к этим явлениям, я думаю, там есть еще что-то помимо всего перечисленного, но все-таки тенденция к какому-то виду интерпретаторства сохраняется и во внешней критике, и во внешней теории.

РОБЕРТ СТОРР. Возможен ли диалог между профессиональными интерпретаторами и интерпретаторами из аудитории, которые, может быть, никогда не были знакомы с этим дискурсом?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Развертывание, продвижение в сторону каких-то новых взаимодействий человеческих состояний, психики, социальных аспектов существования — центральные проблемы в современном искусстве, философии. Здесь почти одинаковое значение имеют и художник, и критика, теоретик искусства, искусствовед. Это поле соавторства.

В том, что касается интерпретации «из аудитории», она для меня очень интересна, поскольку часто бывает резкой, чрезвычайно индивидуальной и брутальной.

РОБЕРТ СТОРР. Здесь я бы полемизировал, потому что, с тех пор как возникло «искусство после философии», было создано немало разнообразных философских идей. Так, Эзра Паунд считал, что в искусстве амбиции художника зачастую подменяются амбициями читателя, зрителя. То есть именно зритель наполняет текст своим пониманием. Искусство, которое вы создаете, во многом основывается на зрительских амбициях, в то время как искусство, превалирующее в обиходе, не ожидает от зрителя особого опыта, особого знания, особого понимания. Это скорее искусство, которое может ждать от зрителя только восхищения и зависти.

Каковы ваши требования к зрителю?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Для меня и для группы «Коллективные действия» наличие зрителя, сознание зрителя занимает больше пятидесяти процентов эстетического акта. Например, когда в семьдесят седьмом году мы вывешивали над заснеженной рекой, на холме между деревьями полотнище с лозунгом, очень напоминающим по форме миллионы советских лозунгов, на котором была написана чисто экзистенциальная фраза, контрастирующая с ожидаемым от подобного лозунга содержанием, мы ориентировались на анонимного зрителя, который, когда мы уйдем, окажется там, на этом холме. Его переживание и было основополагающим для этой работы. Увидев эту вещь — красную полосу с какими-то белыми точками-буквами, он мог бы предположить, что это обычный советский лозунг вроде «Слава труду!» «Слава КПСС» и т.д. А приближаясь, попадал в состояние раздвоенности между советской формой этого лозунга и его экзистенциальным и дневниковым

содержанием. Его колебания, чувство выбитости из привычного состояния и были предметом эстетического акта «Лозунг-77». То есть сознание зрителя — для нас главная точка приложения эстетических усилий.

РОБЕРТ СТОРР. В таком случае возникает вопрос, как продолжать подобную работу? Иными словами, что происходит при перемещении с окраины города, из «полей» на территорию культурных институций? Что происходит с аудиторией, превращающейся из аудитории очень частной в аудиторию мейнстрима, в аудиторию города, в аудиторию,

где детям играть запрещается? И можете ли вы что-нибудь сказать об откликах на эту выставку и о том, как вы видите продолжение своей работы теперь?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. По этому поводу трудно что-то сказать. Не думаю, что мы переместились в какие-то мейнстримные пространства. До сих пор в городе мы практически ничего не делаем, может, только в парковой зоне. Метафизическое начало, на которое мы ориентируемся и которое нам интересно, все-таки находится не в центре. Я не думаю что в центре, где шум, гам, толкучка, метафизические дали и пространства могут быть обнаружены. Все-таки метафизика «за краем» и в горизонтальном смысле, и в вертикальном… Поэтому «краевая ориентация» у нас все-таки продолжает сохраняться.

Что касается откликов на выставку. Есть резкие — «полное опустошение», «собственно ничего нет», есть мнение, что тексты — «это более или менее хорошо, а все объекты ничего из себя не представляют» — «пустые оболочки». Мне это интересно: часть зрителей не видят эстетической событийности, ждут визуального впечатления, и мне представляется очень любопытной ориентация на визуальность.

РОБЕРТ СТОРР. Я не согласен с тем, что в общественных местах нет метафизического пространства. Там всегда находилась возможность для размышлений и для метафизики, и для поэзии… О чем свидетельствуют работы, например Уитмена, Маяковского (который этим несколько злоупотреблял) и другие. Были также группы художников, считавших, что самая лучшая возможность оппозиции — шепот, но шепот в общественном месте.

Приведу пример. В США есть старинная железнодорожная станция — место очень большого скопления народа. В середине — арка с интересным свойством: если стоять у одного начала ее дуги и что-то говорить, то вас слышно на другом ее конце. И мне кажется, что сегодня в этом отчасти состоит наша задача — создать «арки», помогающие людям слышать друг друга, несмотря на культурные расстояния.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Конечно, в центре толпы можно получить очень сильные духовные переживания (индивидуальные в том числе), но я хотел бы подчеркнуть, что эта выставка переориентирована с визуального, на аудиальное. Например работа «Пушка» (1975). Человек смотрит в трубу, включает выключатель и думает, что там зажжется свет и он что-то увидит, однако происходит смена парадигмы восприятия — включается звук. Если вы обратили внимание, здесь все вещи построены на смене парадигмы восприятия, переключения сознания.

РОБЕРТ СТОРР. Да, одна из замечательных особенностей этой выставки — то, как она использует пустоту, она представлена не как абсолютная пустота, а то, что должно снова наполниться, снова заговорить. И взаимоотношения звука и зрительного ряда очень интересны: большинство людей в возрасте до двадцати и даже тридцати лет весь день смотрят на экран, который с ними говорит. Поэтому общение с чем-то, что не говорит, для них довольно редкий случай.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Звучание, длительность и звук времени, который здесь представлен, и есть главное содержание выставки…

РОБЕРТ СТОРР. Еще мне очень нравится, как используется текст. Он не навязывает зрителю, что тот должен думать, как это в основном и происходит на выставках и в большинстве музеев. Здесь, напротив, звуки экспозиции ей родные, присущие ей. На Западе в большей степени, чем здесь, развито то, что называется музеологией, и я только могу сказать: остановитесь!

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Остановитесь в чем?

РОБЕРТ СТОРР. В тенденции чрезмерно объяснять, задавая правильное или нужное понимание. Мне кажется, что на этой выставке очень хорошо соблюдена мера.

Думаю, после того как работа представлена, ее можно оставить в покое, чтобы зрители могли пережить ее самостоятельно, включить в свой личный опыт, потому что самое ценное — опыт, переживание, которые я выношу. Здесь есть возможность получить такое переживание.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Да, тут нет тоталитарного начала.

РОБЕРТ СТОРР. Несколько лет назад вы показывали мне текст Кейджа. Какова его роль в вашей работе?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Это было письмо Кейджа, которое он прислал мне в семьдесят вось-

мом году в ответ на предложение осуществить нашу акцию. Фигура Кейджа по влиянию на меня была первичной: раскрытие Кейджем других пространств и выход за линеарность, открытость к разным звуковым культурам, включая бытовые звучания, — это для меня важно.

РОБЕРТ СТОРР. В концепции российского искусства было очень значимым понятие «немысли», «несознания». Как оно сопряжено с сознанием и как вы видите эту связь?

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. В этом смысле я говорил о времени. Оно лишено какого бы то ни было содержания хотя бы потому, что никто не знает, что такое время. Это формализм, который нам дан в чистом виде. И я говорил, что время и музыка связаны. И все наши эстетические усилия направлены в сторону экзистенциального уяснения значения чистой формы и чистого звучания, и через это происходит преодоление времени как бессмысленной сущности… На границе звучания времени и его преодоления и строится стратегия того, что нам интересно.

РОБЕРТ СТОРР. Я хотел бы вернуться к североамериканскому концептуальному искусству. Среди мыслителей, на него повлиявших, — Витгенштейн, говоривший, что «существуют вещи, которые отделяются от философии, вещи, о которых нельзя говорить». Эстетика, религия, метафизика — значение вещей такого рода невозможно удостоверить и подтвердить, но с ними можно работать, о них можно размышлять. В искусстве Северной Америки речь о них была заменена показом. Здесь не говорили, а показывали. Мне кажется, это в большой степени характеризует и подход Кейджа, и ваш подход. Здесь же, как мне кажется, проходит водораздел между западным и российским концептуализмом. Там большинство художников не показывали таких вещей, в то время как в России это, похоже, интересует абсолютно всех.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. Я всегда с большим сомнением относился к фразе Витгенштейна «о чем нельзя говорить, о том следует молчать», поскольку после нее было много сказано (в том числе и им самим) и, конечно же, о том, о чем «нельзя говорить». Мне все-таки кажется, что подлинность или божественная энергия пронизывает все сферы человеческой деятельности: и речь, и говорение, и просто «бла-бла». И если не гипертрофировать значение всего этого, можно и говорить, и молчать… это не существенно. Для меня эта фраза Витгенштейна не является трамплином.

РОБЕРТ СТОРР. Я солидарен с этим. Об искусстве можно говорить в метафизической терминологии, не ведя метафизического разговора, и это будет язык, который относится к опыту, о котором можно говорить, не переходя в категории трансцендентальные. Иными словами, можно говорить и не показывать, показывать и не говорить.

Материал подготовила
Алла Надеждина

Группа «Коллективные действия»

ЛОЗУНГ-1977. МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, ЛЕНИНГРАДСКАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА, СТАНЦИЯ «ФИРСАНОВКА»
26 января 1977. Фотодокументация акции

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ В РОССИЙСКОМ ПАВИЛЬОНЕ 54-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ
2011

ФОТО ДИ: ИРИНА СОСНОВСКАЯ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПАВИЛЬОНЫ КАК ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ БИЕННАЛЕ

Алексей Новоселов

ПРОЕКТ «ИСКУССТВО НЕ КОЗА НОСТРА»
Павильон Италии

КРИСТОФ ШЛИНГЕНЗИФ (КУРАТОР СЮЗАННА ГАЭНШЕЙМЕР)
Павильон Германии

ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ имеет свою устоявшуюся структуру — главный проект, проходящий в Арсенале и бывшем павильоне Италии, и национальные проекты, представленные странами-участницами, основные павильоны которых расположены в садах Джардини, а с недавних пор по всему городу. Все это многообразие должно тем не менее каждые два года представлять единство заданной куратором темы, определяя и фиксируя состояние современного искусства на сегодняшний день. Осмотр биеннале часто порождает вопрос, насколько внимательно кураторы и художники национальных павильонов соотносятся с идеей основного проекта, которая, казалось бы, должна распространяться и на них. Последние биеннале наводили на мысль, что главная кураторская концепция растворяется на национальных площадках стран-участниц. Причем связано это скорее не с тем, что каждый пытался переосмыслить идеи главного куратора, а с тем, что главному куратору удавалось представить основной проект так цельно и убедительно, что павильоны становились его спутниками со своей траекторией и жизнь в них обращалась к проблемам своей страны, дистанцировавшись от общих процессов.

На 54-й Венецианской биеннале современного искусства акценты оказались расставлены иначе. Тема биеннале, главенствовавшая ранее только в основном проекте, впервые на моей памяти была адекватно раскрыта не самим автором концепции «ILLUMInations» Биче Куригер, а кураторами и художниками национальных павильонов. Благодаря этому мы получили очень важное и цельное представление о современной ситуации в искусстве через сумму национальных проектов, отказавшихся от приоритета своих внутренних задач, а не из основного проекта в Арсенале. Каждый павильон и каждая стра-

на словно стремились к объединению в несколько цельных и весьма убедительных групп, по крайней мере по формальным признакам и общим интенциям. Конечно, было бы преувеличением говорить о единстве, но не почувствовать близости национальных проектов друг к другу невозможно.

Наиболее представительной оказалась группа проектов «старой» Европы — национальные павильоны-гиганты Германии (ставший, к слову, обладателем главного приза), Франции, Великобритании, Австрии, Швейцарии и попытавшийся примкнуть к ним павильон России. Все они предпочли эффектную форму тотальной инсталляции и превосходно преобразовали пространство своих павильонов. Все проекты имели установку на эстетику, визуализацию идеи настолько последовательно, что даже острые социальные или политические темы растворялись в красоте формального решения, считываемого в первую очередь.

В павильоне Великобритании Майк Нельсон обращается к памяти, восстанавливая утраченную среду (в том числе повторяя инсталляцию, показанную впервые на 8-й Биеннале в Стамбуле) и исследуя ее воздействие на человека. Зритель оказывается в бесконечном пространстве заброшенного и полуразрушенного дома-склада с низкими потолками, кучей мусора и едкими запахами, где каждый фрагмент обстановки и отдельные предметы настолько утоплены в общей атмосфере разрухи, что создают скорее ощущение пустоты, которую могут заполнить любые воспоминания и ассоциации.

Томас Хиршхорн с проектом «Кристалл сопротивления» в павильоне Швейцарии создал целый лабиринт из знакомых каждому офисных и бытовых артефактов — от ушных палочек до крупной офисной мебели. Среди всего этого встречаются видео- и фотоработы, отсылающие к протестным, антиглобалистским темам, но для зрителя все это тонет в абсолютно формализированной инсталляции, все работает на общий эффект и не требует погружения в детали.

Знаменитый режиссер Кристоф Шлингензиф был выбран представлять Германию, но ушел из жизни из-за тяжелой болезни, не успев подготовить проект. Кураторское решение Сюзанны Гаэншеймер поразило и зрителей, и жюри своим грандиозным размахом, принеся павильону «Золотого льва». Здесь все и просто, и сложно, перегружено деталями и пусто. Зритель попадает в храмовое пространство, наполненное работами Шлингензифа разных лет, их поглощает театрализованная среда, которая и передает образ автора. Возникает ретроспектива не только творчества художника, но и его судьбы, и это кураторское решение воспринимается как справедливая дань уважения мастеру.

Кристиан Болтански

ПРОЕКТ «ШАНС»
(Куратор Жан-Юбер Мартен)
Павильон Франции

Аллора и Кальсадилья

ПРОЕКТ «ГЛОРИЯ»
Павильон США

Павильон Франции своим звездным дуэтом художника Кристиана Болтански и куратора Жана-Юбера Мартена воплотил масштабную интерактивную инсталляцию «Шанс», которую сложно было бы представить в творчестве Болтански вне подобного тандема. Сохраняя эстетически выверенную для всего своего творчества атмосферу и обращаясь к традиционным темам жизни и смерти, художник привносит в нее гипертрофированную мощь, уходя от свойственной ему интимности и таинственности. Зритель попадает в механическое, практически индустриальное пространство, где ленты с изображениями лиц младенцев бегут

Томас Хиршхорн

КРИСТАЛЛ СОПРОТИВЛЕНИЯ
2011. Фрагмент инсталляции.
Павильон Швейцарии

Pan Gongkai

► **SNOW MELTING IN LOTUS**
2011. Проект «Проникновение»
Павильон Китая

во всех направлениях, создавая ощущение бесконечности движения человеческой жизни.

Пространство австрийского павильона не просто изменено, оно превращено в намеренно неудобное, давящее, клаустрофобическое. В нем художник Маркус Шинвальд исследует возможность существования человека в пространстве. Узкие стены, лабиринт, ощущение замкнутости и беспомощности — все это, как маленький глоток воздуха, прорежают редкие живописные и видеоработы автора. Но в этом подавлении свободы и личности экспозицией гораздо больше лирического, чем драматического.

В следующую группу, близкую по сути к первой, но несколько другой по форме, с менее четкими границами можно отнести павильоны Бельгии, Нидерландов, Японии, США, объединенный павильон Швеции, Финляндии и Норвегии и другие. Здесь, с одной стороны, также преобладают инсталляционные решения, но менее пространственные, с акцентом на экспозиционный характер в стремлении объединить в одном пространстве работы каждого участника в общее концептуальное решение.

США представили проект «Gloria» художественного дуэта Аллора и Кальсадилья, эффект и смысл которого выражены уже предваряющим перформансом — при входе стоит перевернутый танк, поверх которого установлена беговая дорожка, приводящая в действие мощные гусеницы военной махины. Каждые сорок минут на дорожку взбираются олимпийские чемпионы по бегу и ходьбе, чтобы исполнить привычную для себя работу. Внутри все также просто и понятно — статуя Свободы в солярии, орган-банкомат, пассажирские кресла-тренажеры. Тема военной мощи, агрессии и критика сверхдержавы — все выражено через интертеймент, но он в данном случае воплощен в строгих, громоздких и малоподвижных формах.

Павильон Бельгии демонстрирует так необходимые ему интернационализм, примирение и соединение всего ради торжества искусства. Тут и валлонец Анжель Вергара с фламандским куратором-художником Люком Тюймансом, и живопись с видео — все объединилось в спокойной идиллии, переданной через новостные видеосюжеты как недавних дней, так и отдаленного прошлого.

Нидерланды демонстрируют коллаборативный проект Гуса Бемера с участием множества художников, исследующих тему национального самосознания, и проблематику взаимодействия культуры и общества. Принимая во внимание сокращение государственного финансирования в области культуры в этой стране, наступившее через месяц после открытия биеннале, мы сталкиваемся с ярким подтверждением опасений.

Япония развлекает анимационной инсталляцией известной молодой художницы Табаимо, которая участвовала в позапрошлом проекте Роберта Сторра. Соединение зеркальной поверхности и движущейся картинки создает эффект невесомости, погружая зрителя в почти космическое пространство.

Особняком стоит в этом году мало кем замеченная Греция, которая своим минималистическим решением павильона, внутренне кричащим или безвольно тоскующим по долгожданному траншу от МВФ, была лишена возможности спрятать эти социальные реалии за пространственной чистотой. Формальное решение павильона этой страны, болезненно вскрывающей все нынешние проблемы Европейского союза, стало связующим звеном между двумя группами национальных павильонов с еще одной командой стран-участниц, представивших социально-политическое искусство. В эту категорию вошли как страны Восточной Европы (Сербия, Польша, Румыния) так и, например, Египет с Израилем.

В павильонах стран этой группы сильна рефлексия на внутренние национальные проблемы, на анализ собственной истории, на поиск своего пути. Так, израильтянка Сигалит Ландау повествует о непреодолимых трудностях арабо-израильского конфликта, а у египтян представлены видеоработы молодого художника Ахмеда Басионе, погибшего во время революционных выступлений в начале этого года на площади Каира. В польском павильоне израильская художница Яэль Бартаны в форме социально-политического манифеста, декларирующего создание фиктивной партии «Движение еврейского возрождения в Польше», ставит проблемы антисемитизма и ослабления еврейской диаспоры в этой стране, у румын соседствуют сразу три художника разных поколений — признанный мэтр Ион Григореску и молодые Анета Мона Киши и Лючия Ткачева, их работы собраны в одну инсталляцию, убеждающую, что новое поколение более сложно воспринимает влияние на искусство, а старое поколение находится под политическим давлением прошлого и диктует свои правила.

Но художники этих стран убеждают в том, что политическое и социально направленное искусство ищет новые формы проявления, решает задачи спокойнее и эстетичнее.

Павильоны некоторых стран, в особенности те, что появились впервые именно на этой биеннале или недавно открытые (Индии, ОАЭ, Китая, Мексики, Украины и т.д.), еще только ищут формы биеннальной презентации своего искусства. Им еще предстоит пройти этот путь, присмотреться к другим, а пока они выглядят не слишком убедительно (хотя есть и очень интересные проекты), не сумев выразить ни свою идентичность, ни общие тенденции искусства.

Биеннале отчетливо выявила тенденцию — национальные павильоны представлены сильнее, они составили единый проект, определяемый самыми простыми категориями красоты, философии и эстетики. И чтобы понять, будет ли у нее продолжение, нужно дождаться следующего смотра современного искусства в Венеции.

Фото ДИ: Ирина Сосновская, Сергей Денисов

ПРОЕКТ О ВРЕМЕНИ, ПАМЯТИ И ИСТОРИИ

Екатерина Первенцева

БИБЛИОТЕКА ПАЛАЦО ЗЕНОБИО (ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРЫ АРМЕНИИ)

Анастастасия Хорошилова

СТАРЫЕ НОВОСТИ
2011. Инсталляция

ИНСТАЛЛЯЦИЯ Анастасии Хорошиловой «Старые новости», специальный проект Московского музея современного искусства на 54-й Венецианской биеннале — это девять фото лайтбоксов с портретами матерей Беслана, многие из которых потеряли своих детей или сами оказались заложниками одного из самых жестоких террористических актов в современной истории. Лайтбоксы помещены в транспортные контейнеры для оружия, раскрытые, как книги, где на одной странице портреты, а на другой — мониторы с бесконечно повторяющимися записями новостных репортажей.

Эта работа возвращает нас к трагическим событиям сентября 2004 года, когда в городе Беслан террористами были захвачены 1127 заложников, детей и взрослых, которых в течение трех дней удерживали в здании школы. В результате штурма погиб 331 человек. Для города с населением около 36 тысяч это означает, что горе пришло в каждую семью.

Для всего мира, напряженно следившего за судьбой заложников, история закончилась, как только тревожные кадры сошли с экранов телевизора. А Беслан, где посреди города кладбище и насквозь простреленное здание школы, до сих пор переживает эту трагедию.

Несмотря на жесткость тематики, проект Хорошиловой не шокирует, не травмирует. Он сделан в привычной для нее «отстраненной» стилистике: фронтальный портрет, крупный план и внимание к незначительным периферийным деталям — рисунок платья, часы на руке, синяя скамейка. Тут нет ни журналистской риторики, ни политики, ни попытки вернуть зрителя в реальность события. Настя, лично знающая многих участников тех трагических событий, спокойно рассказывает, как в одном отдельно взятом городе жизнь остановилась на сентябре 2004 года. И именно эта спокойная интонация заставляет остро сопереживать женщинам, чьи портреты объединены общей инсталляцией, каждая из них оказывается заложницей собственной судьбы: они безотрывно смотрят одну и ту же закольцованную ленту новостей с экранов, которые перекрывают им поле зрения и, как мины, преграждают путь.

«Старые новости» — это проект о времени, памяти и истории. События «сползают» с ленты новостей, прямой репортаж становится архивным материалом, а память стирается. Открывалось что-то символичное в том, как гасли портреты матерей, когда выключали инсталляцию, одна за другой они уходили в темноту, так же исчезали в сознании следы даже самых страшных трагедий.

Министерство культуры РФ | Государственная Третьяковская галерея

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС

ВИКТОР КОРНЕЕВ

В ПОИСКАХ СВЕТА

СКУЛЬПТУРА

2 СЕНТЯБРЯ – 30 ОКТЯБРЯ 2011

ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС
ЛАВРУШИНСКИЙ, 12

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

ГРИГОРИЯ НАКА

ИНФОРМАЦИОННЫЙ
ПАРТНЕР

ИНФОРМАЦИОННАЯ
ПОДДЕРЖКА

ART 42 BASEL

Наталья Капырина

С 15 по 19 июня в Базеле проходила ежегодная международная ярмарка искусства XX и XXI веков, Art Basel. Ее 42-й выпуск ознакомил с нынешним состоянием рынка искусства и подарил посетителям много ярких впечатлений.

ИСКУССТВО БЕЗ ГРАНИЦ

Двухметровая серая каракатица, распростертая в черной блестящей луже на бетонном полу[1]. В луже отражаются разноцветные неоновые надписи[2]. Неподалеку шалаш с несколькими телеэкранами[3], а в пяти метрах увеличенная модель игрушечного НЛО[4], и все это на фоне монументального черно-белого полотна с социальной тематикой. Такому выставочному сюрреализму куратора Симона Ламюньера позавидовал бы сам Марсель Дюшан. Площадка «Art Unlimited» уже много лет является одним из самых ярких событий недели «Арт-Базеля» и вызывает каждый раз повышенный интерес зрителей и критиков. Этот год был тем более особенным, так как женевский куратор представил свой последний вариант павильона «Art Unlimited», перед тем как бразды правления этой зрелищной площадки перейдут Джиани Йетцеру. Куратор отобрал 62 галерейных проекта и расположил их на 17 тысячах квадратных метров выставочного холла, создав необычные сочетания, неформальные диалоги — подходящее пространство для медитативной прогулки среди выдающихся произведений современного искусства.

В этом году можно было видеть уже ставшие классическими световую геометрическую форму Джеймса Таррелла («Joecar Blue», 1968, Almine Rech Gallery, Paris) и неоновый коридор Дэна Флейвина («Untitled (to Barry, Mike, Chuck and Leonard)», 1972–1975, Paula Cooper Gallery, NY), пройти вдоль самого длинного эстампа в исполнении Роберта Раушенберга («Currents», 1970, Peter Freeman, Inc., NY), постоять перед багровой восковой композицией Аниша Капура («Push-Pull», 2008, Galleria Massimo Minini, Brescia), выглядящую одновременно как законченный проект и как маленькая часть длящегося эксперимента с воском и движением. По стальному полу Карла Андре («9 x 27 Napoli Rectangle», 2010, Alfonso Artiaco), к сожалению, нельзя было пройтись. Приятно удивил самый молодой участник Джакоб Кассэй (р. 1984): в его проекте[5] можно было окунуться в атмосферу онирической музейной прогулки, как в зазеркалье — в белом зале с матовым освещением развешены около десяти квадратных полотен, покрытых серебряной рельефной краской. Если смотреть в непосредственной близости к поверхности полотна, смутное очертание зрителя в матовом и теплом инее зеркальной поверхности сменяется внезапно выплывающими четкими чертами лица, и зритель видит свой завороженный взгляд, каким обычно смотрит на произведения искусства. Также притягивала внимание посетителей «Труба, или Аллея долголетия» Инспекции «Медгерменевтики» (1995), представленная галереей «Риджина» (Москва, Лондон), где многозначительная труба, подвешенная на уровне глаз, соединяла распределенные на противоположных стенах графические изображения лиц, стареющих и омолаживающихся в геометрической прогрессии. При этом ряд разновозрастных зрителей (от старушек до детей в колясках), ожидающих своей очереди, чтобы заглянуть в трубу, создавал еще одну параллель к настенным изображениям, удачно дополняя композицию Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева.

Развешенные по стенам отдельного пространства широкоформатные фотографии физиономий спящих пассажиров (Марк Валлингер, «The Unconscious», 2010, Carlier gebauer, Berlin, etc), и выставленные на рейке по периметру зала белые паспарту с вклеенными почтовыми маркам с коллекцией старинной живописи (Ханс-Петер Фельдман, «Stamps with Paintings», 2005, 303 Gallery,

[1] *David Zink Yi*, «Untitled (Architeuthis)», 2010, Hauser and Wirth NY, Johann König, Berlin

[2] *Jason Rhoades*, «Untitled (From the Body of work: My Madinah: in pursuit of my ermitage...)», 2004, Hauser and Wirth, Zürich, David Zwirner, NY

[3] *Michek Auder*, «Dinner is served», 2010, Scheibler

[4] *Lun Tuchnowski*, «The Alpha», 2010, Juda

[5] *Jacob Kassay*, «Untitled», 2011, Art Concept, Paris, Xavier Hufkens, Bruxelles

NY) , наоборот, вызывали сомнения в простоте художественного решения и проявленности замысла. В области видеоарта необходимо отметить мультиканальную видеоинсталляцию ветерана «Арт-Базеля» Джона Балдессари («Five 1968 films (New)», 2000), посвященную памятным событиям Пражской весны. Заслуживает интереса еще одно кураторское решение Симона Ламюньера: он выделил целую аллею для крупномасштабных произведений арте повера из кирпичей, шин, каменных плит, а также нескольких «домиков» Марио Мерца («74 gradini riappaiono in una crescita di geometria concentrica», 1992, Tschudi), тем самым отдав должное этому движению, отношение к которому на рынке искусства потеплело в последние несколько лет.

ДОРОГУ МОЛОДЫМ

В том же павильоне, что и «Art Unlimited», расположилась секция «Art Statement», созданная более 10 лет назад для продвижения начинающих молодых художников на мировую арену. В этом году жюри выбрало 27 участников из 300 претендентов, дав им возможность представлять себя и свое творчество, как правило, при поддержке также начинающей галереи. Часто случалось, что после участия в «Art Statement» на «Арт-Базеле» художникам предлагали весьма важные выставки. Среди участников предыдущих лет можно назвать Пьера Хуига, Уильяма Кентриджа, Эрнесто Нето, Уго Рондиноне и Кару Уолкер, ныне считающихся достойными представителями актуального искусства.

Кроме того, с 1999 года двум наиболее выделившимся молодым художникам присуждается премия группы «Балуаз»: 30 тысяч швейцарских франков и покупка произведений с последующей передачей в престижные музеи, таких как гамбургский Кунстхалле или венский MUMOK.

В этом году были премированы Алехандро Сезарко (р. 1975) из Уругвая и Бен Риверс (р. 1972) из Англии. Особенно интересен проект Бена Риверса «Sack Barrow» (2011) — фильм на 16 мм пленке, в котором неторопливая съемка старой фабрики в предместье Лондона за несколько дней до ее закрытия превращается в медлительное прустовское описание самых простых движений, фиксирующих течение реального времени, и поиск ярких цветовых пятен в повседневном пространстве, подобных едва видимому желтому краю стены в делфтском пейзаже Вермеера.

ИСКУССТВО С УТИЛИТАРНЫМИ КАЧЕСТВАМИ ИЛИ НЕ СОВСЕМ

В составе выставочного комплекса на Мессеплатц один павильон был отведен дочерней ярмарке «Арт-Базеля» «Дизайн Майами/Базель» («Design Miami/Basel»), где расположились галереи, специализирующиеся на различных направлениях дизайна XX и XXI века. В рамках этой ярмарки можно было приобщиться к хрестоматийным предметам дизайна, будь то конструкции «Ферембаль» Жана Пруве, которыми решили блеснуть сразу две французские галереи, или комплект стола со стульями Мис ван дер Роэ. Эти предметы задавали достаточно высокий уровень для современных дизайнеров, подборка была превосходной, и произведения хорошо передавали дух времени. Отметим работу Бес Кэтлман («Folly», 2010, Todd Merrill Studio Contemporary): если смотреть на нее с расстояния, то это ультрамариновая стена, покрытая белым узором и напоминающая настенные ткани в стиле рококо, но вблизи оказывается, что узоры — нагромождение фарфоровых слепков с пластиковых игрушек (кукол, машинок, туристических безделушек и т.д.).

Во время ярмарки «Дизайн Майами» тоже присуждается специальная премия для моло-

дых художников. Она поощряет проекты, не имеющие практического применения, но обращенные в будущее. Так, в этом году выделялись машинка для выдувания облаков (Азиф Хан, Великобритания), гончарный станок, реагирующий на человеческое присутствие (группа «Mischer'Traxler», Австрия), и комплексные работы группы «Juju» из Сингапура.

ЛАБИРИНТ ГАЛЕРЕЙ

Основная часть галерей — 300 участниц ярмарки из США, Германии, Швейцарии, Англии и Франции — расположилась на двух этажах центрального холла, собрав немыслимое количество работ. К сожалению, из России была только одна галерея «Риджина», но, например, работы Павла Пепперштейна висели на нескольких других иностранных стендах.

Помимо традиционно продающихся винилов Уорхола, картин Миро, Пикассо, Бэкона, Шагала и других, критики отмечали широкий выбор монументальных скульптур: изгнание Адама и Евы из рая из золотой материи Лизы Лу («The Damned», 2003–2004 , L&M), гигантская подвеска из бусин француза Жана-Мишеля Отоньеля («Le noeud de Lacan», 2011), белые металлические воздушные сидящие фигуры (Жаумэ Пленс, «The Three Graces», 2010, Lelong) или двухметровый скомканный лист газеты «The Art Newspaper» (Олаф Метцель, «2010...», 2010).

Здесь можно было встретить современную скульптуру или объект дизайна, стилизованные под мегалитическую Венеру, романтический портрет женской головки, выполненный в современной технике (Михаэль ван Офен «Ohne Titel», 2011), лепной фарфоровый почти абстрактный настенный церковный декор эпохи барокко, где шероховатости и незаконченность создают впечатление пышности, как в церкви иезуитов в Риме (Лучо Фонтана, 1950-е). Некоторые используют старинное искусство в качестве исходного материала. Так, Фабрис Самин («The Artist, the Muse and the Viewer», 2011, Sies + Höke) воспользовался настоящей картиной маслом, которая после реставрационного снятия лакового покрытия по заданному Самином контуру изображала уже не только изначальный живописный портрет художника с музой, но и образ стоящего перед ними абстрактного зрителя. Такой подход предлагает пересмотреть теорию авторства и оригинала, взаимодействие со зрителем в классической истории искусств и перейти к размышлению о теории Николя Буррио. Тем и интересен «Арт-Базель», что дает пищу для раздумий о развитии современного искусства, исходя в равной мере из укоренившихся и из недавно зародившихся теорий искусствознания.

Фото Николая Капырина

АЙДАН ГАЛЕРЕЯ

АЛАДДИН ГАРУНОВ

«ЗИКР 2»

25 СЕНТЯБРЯ — 15 ОКТЯБРЯ

4-Й СЫРОМЯТНИЧЕСКИЙ ПЕРЕУЛОК, Д.1, СТР.6.
+7 495 228 1158. WWW.AIDANGALLERY.RU

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ **ОПЫТ ПРЕОДОЛЕНИЯ**

Юлия Кульпина

Знакомясь с творчеством Виталия Орешина, в какой-то момент приходишь к пониманию, что это несколько самодостаточных и полноправных художественных явлений, автономных, стилистически не пересекающихся. Они различаются и пластически, и содержательно, и в своих пространственно-временных построениях. Можно отдельно говорить о ранней живописи Орешина, о его графике, о монументальном творчестве и живописи позднего периода.

К живописи ранней относятся в основном учебные работы, демонстрирующие причастность Орешина к старой академической школе. Их отличают глубокое воздушное, будто дышащее, пространство, композиционная легкость, звучность цвета, созерцательное спокойствие. Словом, это живопись, по которой всегда тоскует глаз. С такими работами хочется сосуществовать, утешительно чувствовать течение собственной жизни, успокаиваясь их теплом и гармонией. Графика Орешина полна иных настроений. Как и положено этому виду искусства, она то выхватывает динамичные фрагменты жизни, то становится быстрой фиксацией мысли, ощущения, впечатления. В ней присутствует событийная атмосферность, ей также свойственна почти музыкальная легкость, и в ней щемяще чувствуется былая школа, отсылающая нас к мастерам прошлого. В этом смысле орешинская графика кажется архаичной свидетельницей почти утраченного сегодня мастерства, и потому особенно удивительно и волнующе то, что на самом деле она все еще продолжает жить в настоящем, постоянно сопутствуя творческому бытованию художника. Меняясь с годами сюжетно и выразительно, отвечая различным сиюминутным требованиям, она передает настроения автора, его мысли и всегда остается неизменной по мастерской точности линий, свидетельствующей о неослабевающей остроте глаза и твердости руки.

По сути, графикой познается ремесло, в ней нащупываются новые творческие возможности. В графике зафиксированы размышления художника, его путевые заметки, фактически дневниковые записи. Графические альбомы Орешина разных лет — это подробное, вдумчивое жизнеописание художника, требующее глубокого рассмотрения. Как, впрочем, и монументальное искусство, в котором Виталий Орешин работает по сей день после окончания отделения монументально-декоративной живописи в Строгановском училище (ныне МГХПА) в 1966 году.

Его монументальные работы вопреки общей тенденции этого искусства тех лет не декоративны, в них отсутствуют упрощенность и схематичность пространства и образа. Напротив, они архитектурно выстроены, лаконичны, обладают ясностью форм и сложны композиционно. Многие работы Виталий Орешин создает со своей женой Натальей Терещук, дополняющей его строгую и сдержанную стилистику творческим дерзновением.

Живопись Виталия Орешина позднего периода на первый взгляд стилистически не

Виталий Орешин

БЕЗ НАЗВАНИЯ
2011. Оргалит, темпера

XXI ВЕК
2007. Оргалит, темпера

совпадает с другими проявлениями творчества художника. Она сродни искусству XX века, в ней отчетливо слышатся отголоски формировавшихся тогда направлений и художественных концепций. Для нее характерны комбинации плоскостей и форм простейших геометрических очертаний, постепенное стирание различий между формой и пространством, исчезновение образов вещей, редуцирование форм.

Насыщенная геометрия пространства порождает композиционную сложность в большинстве работ. Тут и двойная перспектива (читающаяся одновременно как прямая и обратная, условно говоря, пространство с несколькими точками схода), острые ракурсы, несколько зрительных или композиционных центров (наиболее характерный пример — «Эхо»). Это и сложное равновесие, и сопоставление разномасштабных величин, и контраст пластических масс, варьирующихся по плотности и тональной насыщенности (например, «Закат-2", «Созерцание», «Икар», «Отражение»).

В работах Орешина, как правило, сконцентрированы внутренняя энергия, напряжение, достигнутые, в частности, посредством динамической предметно-пространственной выразительности, центробежности или центростремительности композиций, четкой контурной прорисовки фигур и деталей, обособляющей персонажей, противопоставляющей их пространству.

Однако внимательное прочтение работ Виталия Орешина проясняет, что сходство со структурными построениями, выработанными в искусстве XX века, условно и формально, это очень дальнее родство. Его живопись не требует пояснений, не формируется идейно, являясь не объяснением пространства, а его проживанием.

Искусство же переходных периодов XX или XXI века по сути своей объяснительное, концептуальное, конструктивное по форме или по придаваемым смыслам, искусство, в котором одновременно с творческим актом происходит его осмысление — творить и осознавать происходящее, познавать и объяснять себя.

У Орешина, например нет попыток, «выйти из круга вещей» (о чем писал Малевич), или разложить их на простые формы, или схематизировать образ. Он открывает в своем творчестве опыт проживания действительности. Работы Орешина всегда конкретны и достоверны, это отражения жизненных коллизий, фиксация трагических моментов эпохи, поиск смысла в событиях или жизненных переживаниях. Внешний стимул побуждает художника к поиску адекватного способа выражения реальности, не только материальной, не только видимой, это проживание действительности посредством искусства. Это погружение в уже произошедшее или же происходящее сейчас событие, переживание определенного момента действительности, когда время и движение сливаются в единое пространство.

Художник не отказывается от теории относительности, идее, что Вселенная обладает целостностью четырех измерений, трех пространственных и одного временного. В течение жизни мы обживаем пространство, заполняя его материей, а наше движение во времени и есть движение духа. В творческом проживании дей-

Виталий Орешин

ПУТЧ
1996. Оргалит, темпера

► **ФАНТАЗИЯ**
2001. Холст, масло

ствительности дух и материя, а также время и пространство взаимопроникают и питают друг друга. В их уникальном соотношении для нас открывается конкретный творческий акт.

Поэтому работы Орешина — не констатация прожитых и проживаемых событий, о которых, в частности, свидетельствуют названия, а их вдумчивое осмысление человеком, все еще находящимся внутри них. Это образ реальный по жизненности чувства.

Кажущуюся абстрактность его образов в нашем сознании и подсознании можно трактовать как деформацию реальности. К такой мысли подталкивает ощущение вибрации смыслов и энергетики образов этих работ, по-разному считываемых. В этом впечатлении есть логика сна, ты в нем сторонний наблюдатель, чувствуешь себя в пространствах этих работ чужаком. Такое поверхностное объяснение выбранного художником типа визуальной репрезентации можно углубить сравнением с позицией Владимира Фаворского, считавшего, что композиция — это умение «видеть, воспринимать и передавать разновременное и разнопространственное». Фаворский в свое время оказал заметное влияние на учившегося у него Александра Дейнеку, который впоследствии повлиял на творчество Виталию Орешину.

Фаворский считал основным предметом изобразительного искусства окружающее человека пространство, представленное реалистично, то есть в объективных предметных связях. Для создания реалистического изображения пространства, по идее Фаворского, необходимо соединение в движении настоящего с прошедшим и будущим, разновременных процессов. Этим Фаворский утверждает неразрывность пространства и времени в реалистическом произведении, призванном отразить пространственно-временную целостность.

Фаворский трактует художественный образ не на гносеологическом, а на пространственно-структурном уровне. Он считал, что художник-реалист должен изображать время, которое он понимал как длительность движения (какого бы характера это движение ни было), то есть переход одного движения в другое (одномоментность движения — это, по мнению Фаворского, не реализм, а моментальная фотография).

Наиболее очевидную иллюстрацию к приведенным идеям Фаворского можно увидеть в работе Виталия Орешина «Воспоминание». Дерево разделяет пространство картины на две части. Одна из них, наполненная символами, вероятно, указывающими на определенные события, сформирована из геометрических плоскостей и форм, другая часть — пространственная, на ней изображен ребенок, судя по названию работы, это, очевидно, он, но уже взрослый человек, стоит у дерева.

Таким образом, в этой работе Орешина реализуется высказывание Фаворского об умении «видеть, воспринимать и передавать разновременное и разнопространственное». Здесь важно и то, что стиль искусства, по Фаворскому, это образ художественного мировоззрения, то есть он проявляется во взаимоотношениях предмета и пространства. Думается, что для Орешина это также ключевые понятия, поскольку в своих произведениях он пластически разрабатывает именно пространство, а мерой всего, так же как и у Фаворского, у него становится человек (присутствующий если и не явно, то имплицитно, что можно понять из названий работ).

В произведениях Виталия Орешина мир материи выражен в плоскостях. Он бесконечно сложный и цельный. Мир одухотворенный — это пространство, насыщенное смыслами, в достаточной степени интимными и неявными для стороннего взгляда. Содержательная сторона его работ полна ускользающих смыслов, личностных трактовок действительности, это и становится основой для диалога со зрителем.

В его работах есть и сложные пространства, которые объясняют современные теории построения Вселенной. Если в теории струн представлено десять ее измерений, то в м-теории — одиннадцать.

Примером сложности художественного пространства Орешина может служить полотно «Творчество». Здесь есть объем, трехмерность. В другой, параллельной зрителю плоскости — мужской портрет, который видится как отражение, то есть пространство развивается в глубину. Но отражение подразумевает наличие отражающей поверхности. Ее отсутствие – проявление уже мистической глубины с неявной принадлежностью какому-либо одному пространству. Подразумеваемый глубокий рельеф картины перерезается плоскостью отражающей или отраженной поверхности. В ней проступает облик автора, или зрителя, или кого-то, кто стоит за спиной зрителя…

Живопись Виталия Орешина позднего периода — логичное и обобщающее выражение творческого пути художника, она вобрала в себя весь предшествующий профессиональный и жизненный опыт. Именно эта живопись, максимально индивидуализированная, отражает цельную натуру автора, лаконичность и трезвость его мысли, спокойствие характера, присущую ему сдержанность и глубокое вдумчивое отношение к действительности. Эта живопись приоткрывает его внутренний мир, в пространственно-временных координатах которого мы чувствуем и гравитацию овеществленного, и свободное движение духа.

ПРОСТРАНСТВО КАК РЕДИ-МЕЙД

Александр Евангели

Станислав Шурипа

ПЕРЕХОД
2007. Объект

► **ЖЕЛТЫЕ ПТИЦЫ**
2009. Холст, акрил

В 25 лет Станислав Шурипа сделал первую выставку в Айдан-галерее под названием «Урановый проект». Шел 1996 год, вокруг рушился и строился мир, Стас поменял институт радиоэлектроники на университет истории культуры. Жил он, как и многие тогда, на что-то случайное. Следующая его «персоналка» в Айдан-галерее (1999) называлась «Агорафобия». Она намечала движение от агорафобии к агорафилии, к одержимости художника пространством.

Интерес к пространству отчасти биографичен. Стас родился на Дальнем Востоке, то есть буквально на краю земли, где физическая отдаленность от мира переживается еще и фантазматически. У него на картинах нет ни одной природной фигуры, кроме неба. Лишенное формы небо — просто источник света, открытости, бесконечности. Там плавает странная субстанция формы, которую нельзя потрогать, — облако. Облако как форма существует только в пространстве, на удалении. «Это метафора эстетики», — говорит Стас. Со времен Института проблем современного искусства, где в 2002-м мы вместе учились и где Стас теперь преподает, он поражает меня неожиданными метафорами. Из такого же соединения очевидности и эрудиции техногенная 3D-визуальность в его работах обретает ореол дигитального откровения. Он непрерывно совершает некую работу над видимой реальностью, работу по оцифровке и превращению реальности в нечто предшествующее ей — в идею и чистую потенциальность. Кажется, что окружающая его материя напоминает испорченное и недоделанное воплощение этой платоновской идеи реальности.

Машина, эволюционируя, совершенствуется к пределу функциональности. Совершенная машина обладает единственным вариантом конструкции. В отношении Стаса к живописи, во всяком случае своей, есть привкус инструментальности — в том смысле, что она совершенствуется достаточно долго, чтобы выносить претензии по поводу эффективности.

Занимающая Стаса проблематика не решается мазками, переходами тона и прочими доблестями и конвенциями живописного ремесла. Вместе с тем дистопический искусственный мир, который конструирует Шурипа на протяжении всех нулевых, обладает несомненными качествами картины — и художник отстаивает это свойство сделанности. (Как ценность свойство сделанности напоминает попартистскую фетишизацию товара, когда качество обеспечивается только способом производства: одну и ту же кока-колу пьют бездомный в Нью-Йорке и английская королева, говорил Уорхол). Эту безупречную сделанность картинки Шурипа выделяет у Хоппера и в американской мультипликации.

В середине нулевых он создает минималистичные пространственные инсталляции. В них лелеется пафос формального эстетизма. Шурипа делал из бумаги условные фрагменты поверхностей, висевшие в воздухе как указатели на объемы, из границ которых в воображении зрителя возникали формы. Эти инсталляции моделировали структуры пространств, где внимание смещалось с объема и формы на взаимодействие и коммуникацию.

В инсталляции «А1» (Айдан-галерея, 2006) «форма как идея» эволюционирует в «форму — границу материи». От материи там ничего не остается, кроме границ. Из света и согнутых гармошкой белых листов формата А1 художник выстраивает элегантную инсталляцию и нагружает ее пластическими ассоциациями — от геометрической и строгой пластики Бранкузи до современного урбанизма. Выставка «А1» своей ошеломляющей простотой и экспозиционной стерильностью апеллировала к традиции размышлений о природе искусства и его автономии. Стас Шурипа отстаивал ценность пластического как возможность отсылок к культурному архиву и новому статусу реальности. Энергия формы демонстративно утверждалась через потенциальность прочтений и интерпретаций, заключенных в формальном, чистом проекте.

В инсталляциях, коллажах и картинах он исследует математическую риторику пространств, повторяющиеся ирреальные конструкции одновременно воплощаются в разных медиумах. В живописи он занимается радикальным конструированием пространства, отражением медиализованных форм, напоминающих цифровые модели реальности. Его картина визуально и тематически связана с виртуальностью и компьютерными интерфейсами. Он исследует современное состояние реальности, утратившей плотность и исчерпавшей свой потенциал формообразования. Новые источники форм Стас видит в новых системах знаний.

Его интересуют основания модернизма и эстетической рецепции. Заметным событием первой Московской биеннале стал его кураторский проект «Материя & Память» (названный по книге Анри Бергсона, исследовавшего проблематику восприятия). От истоков рефлексии о современности он прослеживает проблематику реальности, восприятия, пространства. Художника захватывает специфичная для современности двойственность представления пространства как агента реальности; пространства, теряющего свои основания и по этой причине обретающего плотность вещи.

К виртуальности, лишенной собственной топологии, не применимы пространственные практики, например, картографирование. Однако именно в виртуальности эти практики получают новое развитие. Они реализуются там как метафоры — так же разворачивается и само пространство, напоминая нам о том, что мы остаемся заложниками физической реальности и не можем оперировать бесконечностями, открывающимися в несубстанциональности Интернета. Вместе с тем наш взгляд необратимо отравлен цифрой, и, пребывая в виртуальности как мире чистых сущностей или математически воплощая на своих мониторах античный миметический идеал, мы не возвращаемся в античность. Мы приходим туда, где еще не были — к новому пониманию реальности.

Мишель Фуко говорит об открытии Эдуардом Мане объектности картины. Русский авангард уничтожает семиотическую дистанцию между реальностью и искусством как означающим реальности. Малевич утверждает авангардную картину как объект реальности и тем внедряет в реальность новый класс вещей. Дюшан превращает профанный предмет в объект искусства простым присвоением значения. С этого момента искусство окончательно утверждается в реальности. Оно захватывает медиа, приватизирует ТВ-изображения и превращает их в реди-мейд, в вещь. Присваивание значения опустошает реальное предмета и наполняет его воображаемым. В своем новом качестве реди-мейд, чем бы он ни был, объективирует воображаемое и застывает в своей объектности.

Стас Шурипа захватывает виртуальность, ее иконографию навигации и коммуникации, и, наконец, самое фундаментальное — ее пространство. Захваченная виртуальность становится вещью. В этой логике живописные практики Стаса Шурипы не являются картинами.

Однако именно с картиной связана эволюция представлений, приведших искусство к пониманию своих отношений с реальностью. Картина — фундаментальный топос представления того, что происходило с воображаемым на протяжении пяти столетий: от открытия пространства в Кватроченто до автореферентности в русском авангарде и дальше, до современного возвращения живописи как медиума отказа от живописи, до объективации виртуальности в картине.

После цифровой революции и визуального поворота 1990-х для Стаса Шурипы ключевым референтом в его «романе» с пространством становится пейзаж, самая идеологически напряженная форма работы с пространством. С ней связаны все геопатологии искусства Нового времени (Клод Лоррен, Сальватор Роза, Фридрих, Де Кирико — ценимые Стасом художники). Традиционный пейзаж через позицию наблюдателя связан с утверждением локальных ценностей — могил предков, крови и почвы, земли и павших на ней воинов и т.д. Наблюдатель смотрит из центра исторического горизонта, это точка схода национальных энергий, модернистских в своей основе. Взгляд пейзажиста идеологичен. Пейзажи любимого Стасом Каспара Давида Фридриха отсылают к несуществующей соборности, она же может быть полным одиночеством; это пространства безжалостности. Там набухают ключевые для европейского романтизма идеи возвышенного.

Стас Шурипа исследует фантазматический эффект пейзажа вне идеологической маркировки, пейзажа как пространства. Его пейзаж если и связан с созерцанием, то как визионерская практика. Но точнее было бы говорить о практике рефлексивного конструирования и собирания. Тут важен статус реальности как виртуальной искусственной конструкции. Причем конструируется не только условное геометрическое пространство, но и сама структура видимости, сама ситуация, в которой пространство производит с нашим зрением определенный эффект. Иногда он преломляет техники возвышенного в своих визионерских пейзажах, чтобы посмотреть, что с ним сегодня случилось.

В «Городских пейзажах» (Айдан-галерея, 2010) мы видим условный город до самого горизонта в убедительной линейной перспективе и читаем его в оптике катастрофы, внутри которой зреет не ужас, но коммуникация. Пространство при этом возвращается зрению как мобилизованный и медиализованный взгляд — гипостазирующий взгляд безучастной вещи на живого зрителя.

Чувство пейзажа, воспитанное образами мертвого жанра, подсказывает, что подобное было бы понятно в руинах. Однако мы видим не руины, а урбанистический пейзаж. И одновременно мы не можем избавиться от апокалипсического привкуса. Дело тут, вероятно, в современности — она ответственна за апокалипсис, который уже совершился. После всех современных дискурсов завершения остается отсутствие, то есть пустота, пространство. Пространство как вещь.

ПЕРВОЕ МАЯ БУДЕТ И В СЛЕДУЮЩЕМ ГОДУ…

На вопросы ДИ отвечает Артем Лоскутов, художник, соорганизатор первомайских шествий «Монстрация», победитель VI Всероссийского конкурса в области современного искусства «Инновация» в номинации «Региональный проект».

МОНСТРАЦИЯ-2011, МОСКВА

ДИ. Первая «Монстрация» прошла в Новосибирске в 2004 году. А что было до этого? Вы же окончили технический вуз. Почему вдруг решили заняться искусством?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Я три года учился по технической специальности, а потом перевелся на операторский факультет. В 2003 году, то есть за год до первой «Монстрации», я стал интересоваться активизмом. Но не художественным, а гражданским. Мне было лет семнадцать, передо мной открывался мир, была потребность взаимодействия с ним, рефлексии. К выборам 2004 года я сделал множество стикеров по поводу фарсовости ситуации. Потом мы с моим одноклассником, который «гуглится» под именем NITCHA, расклеили эти штуки. Кроме того, он снимал все это на видео. NITCHA занимается музыкой и на одну из своих песен сделал клип. Но еще до этого я через Сеть познакомился с Димой Моделем, участником группы «Свои-2000». Он переслал мне статью о группе, где рассказывалось про съемки фильма «Случай с пацаном», про их акции во время работы над программой «До 16 и старше», там были пересечения и с Осмоловским, с компанией «Против всех», про то, как они из ведущего делали звезду, как к ним обратился кандидат в депутаты и попросил пропиарить его к выборам, и они для него придумали фейковое молодежное движение, назвав его «Свои-2000». Одна из акций «своих» — первомайская стрит-пати. И я тут же взял на заметку, что такая форма коммуникации с обществом интереснее, чем та, которую я знал до этого. Я захотел заниматься чем-то подобным, но понятия не имел, как и с кем. Я показал Диме видео с расклейками листовок, но он раскритиковал, сказал, что тут песня, монтаж, а у них принципы другие. Все должно быть по-честному, и никаких украшательств. Я увидел другой мир, но как в него попасть, было непонят-

но, тем более находясь в Сибири. Вскоре я познакомился с Максом Неродой, с которым в марте 2004 года мы провели флэшмоб в годовщину нападения на Ирак. К нам примкнула Катя Дробышева, мы объединились в группу «КЭТ — Контемпорари арт-терроризм» и первого мая провели первую «Монстрацию». Для меня основной моделью была акция «Своих». Мы трое были постоянными участниками группы, а в процессе присоединялись люди из разных областей. Мы сделали еще несколько акций и флэшмобов. Я какое-то время публиковал на своем анархическом сайте материалы о них и выдавал за анархистские действия. Коллеги на своих сайтах писали об этом, и до поры все это выглядело реалистически. Но когда на второй год в «Монстрации» приняли участие человек сто пятьдесят, при том, что ни в одном из российских городов на политическую акцию такое количество людей не выходят, они об этом писать перестали.

ДИ. Какой смысл вы вкладываете в «Монстрацию»? «Монстранты» же не выдвигают никаких политических или гражданских требований. Лозунги не прямые. Сплошная ирония.

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Какое-то время назад я тоже высказывался иронично по поводу выборов. Серьезные требования предъявлять некому, и даже если ты их предъявишь, на них нет никакой реакции, они уходят в пустоту, остается лишь шутить. «Монстрация» — это упрек классическим протестным группам, которые действуют по инерции, совершая ритуал на первое мая. Участники докатились до того, что половину колонны составляли работники обувной фабрики, которые несли не лозунги с какими-то требованиями, а логотипы фабрики. То есть не выражение мнения, а сплошная имитация. Потому требования, которые «монстранты» выдвигают, такие же абсурдные, и при этом откровенные, не прикрывающиеся имитацией смысла. И «Таня, не плачь!» равносилен всем прочим лозунгам.

ДИ. Год от года количество участников «Монстрации» растет. Этой идеей заражается все больше городов. Вы как-то контролируете процесс? Анализируете?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Анализирую. Из последних новостей: эту форму стали использовать откровенно политические партии и коммерческие структуры. Так, в Абакане пишут: «Приглашаем всех на митинг ЛДПР и на “Монстрацию”. Автор самого смешного лозунга получит награду пять тысяч рублей». Понятно, чтобы эти деньги получить, надо прийти на митинг. Людей привлекают к политическому движению таким образом. В Иркутске МТС взялась за организацию «Монстрации», мягко вклинивая в пригласительный текст объявление о конкурсе на лучший лозунг для своих работников — что-нибудь про яйца, про МТС. То есть люди, которые хотят выйти на «Монстрацию» с политическими или прочими заявлениями, должны понимать правила игры и соблюдать их. Если человек приезжает с плакатом «Россия без Агутина», всем понятно, что он хочет сказать, и раздражения ни у кого не вызывает. Но когда люди выносят просто название театра или организаторы концерта «Скорпионс» приводят промоутеров, у которых по букве написано «Мы любим “Скорпионс”», это уже не органично. Мне это не нравится, но я не знаю, каким образом на это влиять. «Монстрация» — в своем роде тест на ощущение жизни в человеке.

ДИ. И на его адекватность. При такой популярности «Монстрация» может стать вашим брендовым товаром. Перед вами выбор: либо вы устанавливаете экономическую ситуацию, либо сопротивляетесь ей.

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Скорее второе, и точно не первое.

ДИ. Но как? Вы же не можете контролировать ситуацию в разных городах. Вы уже не властны над собственным проектом.

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. В Новосибирске еще властен. В Иркутске я не знаю, что делать с этим. Возможно, надо четче обозначить каким-то манифестом, чтобы коммерческим структурам было стремно использовать это название. Но для меня невозможна ситуация патентования этого слова, потому что это не в моих правилах привлекать посторонние структуры для решения проблем. Тем более государственные, имеющие отношение к авторскому праву, потому что это понятие не в моем контексте. Мы же в свое время делали акцию, направленную против борьбы с пиратством. Пиратство — один из источников знания. К тому же организация и участие в «Монстрации» не подразумевают разрешения.

ДИ. Какова, по-вашему, продолжительность жизни этого проекта?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Акция привязана к дате, а первое мая будет и в следующем году. Многие люди, узнавшие о «Монстрации» из репортажей, хотят принять в ней

участие, так же как я хотел бы принять участие в акциях «Своих». И накануне первого мая они начинают звонить: а что, а как, а где? И от этого сложно отвертеться, только если первое мая убрать из календаря. И тут же начинаются споры, повторяющиеся из года в год: давайте что-нибудь новое придумаем. И никто ничего нового не предлагает, потому что предложить нечего. Катя Дробышева в 2006 или 2007 году пришла с плакатом «Нет «Монстрации»! 1 мая — день солидарности трудящихся». Но эта тема не пошла. Она была одна, а «монстрантов» около пяти сотен. Разговоры ведутся, но другого пути не видит никто. Я не могу сказать, что будет в двенадцатом году. Может, как с концертом «Скорпионс» — «сейчас или никогда». У них такой сейчас слоган, потому что они заканчивают карьеру. А в следующем году все ждут конца света, потому это может стать темой. Но заранее нельзя знать, как будет происходить, какой лозунг нужно вытаскивать вперед — все решается в последний день. Потому что «Монстрация» — это всегда реакция на то, что происходит здесь и сейчас. В прошлом году она была реакцией на мой арест, в этом году — на «Инновацию».

Д И . Группа КЭТ распалась, но тут же возникла другая — «Бабушка после похорон» (БПП).

А Р Т Е М Л О С К У Т О В . КЭТ просуществовала года два. Макс уехал в Германию. Катя отошла от дел. Но за два года появились новые люди. В мое отсутствие в Новосибирске прошел съезд «монстрантов», и часть людей выразили желание заниматься политическими акциями. Макс сказал, что ему это неинтересно, и он распускает группу. На что ему ответили: «Почему ты берешь на себя эти функции? Ты уезжаешь и просто физически не можешь в этом участвовать, а мы остаемся». С 2005 года по 2007-й была непонятная ситуация. «Монстрации» проходят по инерции, делаются попытки создания новой группы, которая уже не может называться по-старому. Мы перебирали разные названия, пока не услышали фразу «Бабушка после похорон». Но проблема в том, что только два человека ассоциируют себя с этой группой, двое других в Берлине. Поэтому непонятно, есть группа или нет? В итоге название живет своей жизнью. Порой мы им подписываем свои акции, а иногда пишем, например, так: Артем Лоскутов, Мария Кисилева, Антонио Вивальди и БПП — отдельно группа, отдельно люди, которые в нее входят. Сейчас собираюсь, скорее не с этим названием, попробовать сделать в Новосибирске то же, что Денис Мустафин в Москве, — сформировать сообщество художников, которое могло бы участвовать в высказываниях на какую-то социальную тему. Денис говорит: будет выставка про Химкинский лес, пусть каждый принесет что-то свое. И таким образом, высказываясь на общую тему, они усиливают протестный эффект. В Новосибирске были подобные попытки, когда Антон Николаев в августе прошлого года организовал пикет в поддержку Сергея Мохнаткина. Его называют политзаключенным, хотя непонятно, на каком основании. Он шел мимо,

МОНСТРАЦИЯ-2011,
Москва

когда проходила акция «Стратегия-31», не поняв правил игры, стал заступаться за задержанных пожилых женщин. И ему дали два с половиной года за то, что он якобы разбил нос милиционеру. Но он поступил, как считал нужным. А Антон организовал пикет.

ДИ. Я правильно поняла, что вы хотите создать в Новосибирске сообщество художников наподобие группы быстрого реагирования на факты несправедливости?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Да. О несправедливости сообщают СМИ по десять примеров в день. Чувство несправедливости периодически накапливается, и ты понимаешь, нужно что-то делать — кто же за него заступится, если не ты.

ДИ. А только искусством вам неинтересно заниматься?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Нет. Равно как и гражданским активизмом. Потому что я понимаю, что в тех формах, в которых он существует, это бесполезно.

ДИ. Так получается художественный активизм — самая уязвимая во всех отношениях стратегия.

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. На предстоящей Московской биеннале на Art play будет показан проект «Активистское искусство». А перед этим я хочу попытаться сделать что-то подобное в Новосибирске, чтобы выявить еще людей и привезти их в Москву как участников. Я вижу художников, которые, как мне кажется, в этом ключе пытаются нащупывать что-то. Это нужно использовать, потому что последние года три художники растут как грибы. Но они часто четко не ориентированы, и поэтому их высказывания непонятны. В августе 2008 года в Новосибирске открыли галерею-гараж «White Cube» — мотоциклетный гараж, шесть квадратных метров. Так называемое актуальное искусство больше выставлять было негде. В течение года в гараже прошло с десяток интересных выставок. И его пространства было вполне достаточно. Туда приходило человек сто пятьдесят–двести, и все, как правило, на презентацию. Сейчас открылся Центр современного искусства, появилось множество других выставочных пространств, но непонятно, чего хотят эти люди, ради чего они все это делают? Стать художниками ради того, чтобы как-то себя социализировать, чтобы прославиться, внимание на себя обратить? Появляются как бы комсомольские художественные группировки, взаимодействующие с мэрией и прочее. Но нужно создавать и альтернативные объединения.

ДИ. Альтернативные объединения, как правило, тоже с кем-нибудь взаимодействуют. И может, против воли, но оказываются кем-то ангажированы. В вашей жизни что-то изменилось после победы на «Инновации»?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Мне кажется, что в последнее время, начиная с ареста и «Инновации», все стало развиваться неожиданными темпами. В геометрической прогрессии нарастает активность, символический капитал. Недавно меня пригласили на читку пьесы «Монстрация есть чо». Ее написала в жанре вербатим группа новосибирских авторов-драматургов под псевдонимом Лука Татищев (постановщик главный режиссер театра «Глобус» Алексей Крикливый). Среди участвующих актеров есть даже заслуженные артисты. Действие пьесы разворачивается накануне «Монстрации», утром первого мая.

ДИ. Вы узнали в этой пьесе себя и свой проект.

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Они заявили пьесу как псевдодокументальную. Но, на мой взгляд, сходство небольшое. Сделали как бы срез общества — всякие пародийные персонажи: бабушка, продающая цветы у метро, депутаты, условные гопники — реальные пацаны. Кажется, авторы пьесы попытались собрать все самое модное. Они включили в пьесу два сайта, с которых брали комментарии, с расчетом, что сайты потом напишут про пьесу. Все грамотно сделали. Плюс в этом году приезжала съемочная группа. Это европейский проект к двадцатилетию распада Союза, у него есть продюсеры, которые вкладывают в это деньги, есть страны и телекомпании, уже купившие фильм. Пятнадцать республик, пятнадцать молодых режиссеров поколения распада СССР. Потом их короткометражки объединят в один большой фильм. И Россию будет представлять «Монстрация». Продюсер, отсмотрев материал, сказал: если вы хотите сделать полнометражку, средства найдем.

ДИ. Многие акционисты идут по традиционному пути. Начинают, прокламируя полную свободу творчества, зарабатывают имя, а потом делают вполне материальное искусство, которое можно продавать, зарабатывая уже не символический капитал.

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Главное, чтобы человек себе объяснил, для чего он меняет стратегию. И я не исключаю, что в какой-то момент потому, что гораздо интереснее создавать объекты, предъявлять бессмысленные произведения, за которые будут выкладывать деньги. Но пока у меня этого в планах нет. К тому же в Новосибирске это сложнее, а я не перебираюсь в Москву.

ДИ. И нет желания?

АРТЕМ ЛОСКУТОВ. Я знаю, что мне делать в Новосибирске, а что мне делать в Москве, я знаю только эпизодически. Это же вопрос эмиграции, бурно обсуждаемый в последнее время, типа пора «валить», и только ждут, когда совсем станет невмоготу. А у меня вроде уже и арест был, что может быть еще хуже? И я не знаю, что должно произойти, чтобы я захотел эмигрировать. У меня есть пример Макса, уехавшего в Берлин. И не только он один… Но довольны ли они? Есть ощущение, что люди просто изменили условия своего быта на более комфортные и со всем этим делом «завязали».

Беседу вела Лия Адашевская
Фото ДИ: Константин Чубанов

ВРЕМЕНИ ПРИМЕТЫ

Ирина Сосновская

АЛЕКСАНР СТРЕБКОВ совмещает в своем творчестве живопись, фотографию и графический дизайн, а в последние годы к этому прибавилась еще и административная работа председателя секции «Промграфика» Московского союза художников.

Как фотограф он более всего известен серией портретов современных художников, которую обычно экспонирует вместе с фотографиями интерьеров мастерских. А в проекте «Времени приметы» в серии натюрмортов Александр Стребков представил свою версию художественного времени, которое на фотографиях кажется застывшим, что тем не менее

Александр Стребков

КОМПОЗИЦИИ ИЗ ЦИКЛА «ВРЕМЕНИ ПРИМЕТЫ»
2010

парадоксальным образом акцентирует стремительный ритм современности.

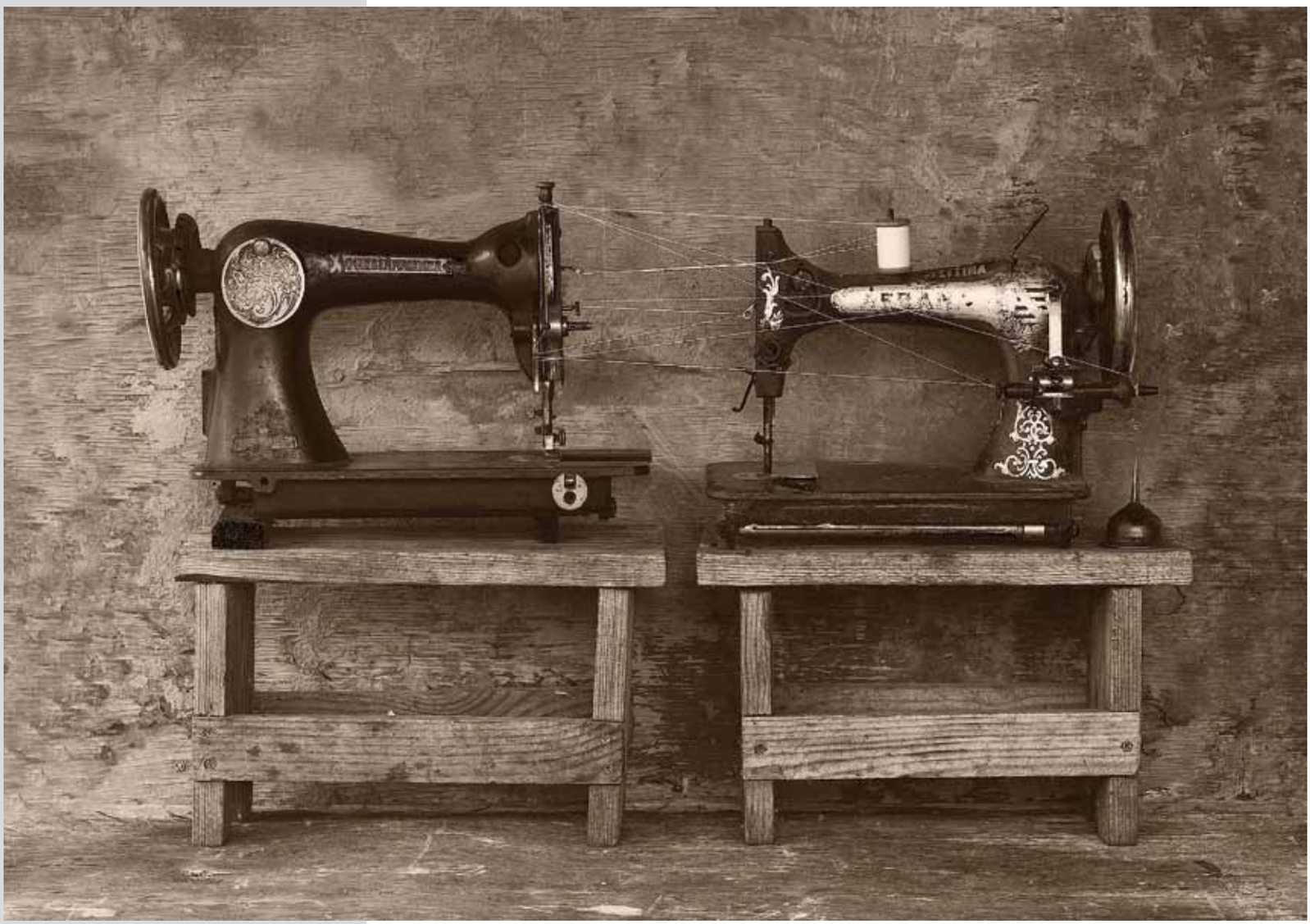
Название серии свидетельствует, что художественное исследование пролегает в области темпоральности, но овеществленной в тактильном (фактура и осязаемая материальность предметного ряда, узнаваемые вещи с историей) и в пространственном (особое место, где оказались вещи, выпавшие из времени) измерении. Фототехника, которой Александр Стребков отдает предпочтение при работе над этим проектом, тоже выдержанная и проверенная временем пленочная Linhof Kardan. Именно она помогает передать текстуру, весомость, массу, фактуру вещей, ощущение твердого и мягкого, градации света... Получить отпечаток, вызывающий зрительные ассоциации и ощущения звука и запаха.

Стребков актуализирует стилистические ресурсы старой фотографии, особенности статичного пространства, порождающего иллюзию правильности, устойчивости, надежности мироустройства. Но осознание обреченности этого мира усиливает ощущение его хрупкости и ранимости.

Изображения немало переживших и повидавших вещей — не подсмотренные фотографом реальные сюжеты бытования старых предметов, а именно натюрморты, собранные художником, что подтверждается включением в предметный ряд фотоаппарата. Именно его присутствие создает ощущение нарочитости, бутафорской заданности, добавляющей композициям напряжение постановочного кадра.

Происходит трансформация функциональной вещи в декоративную, фактуры — в орнамент прошедшего времени.

Для совершения подобных метаморфоз опыт живописца и графика оказывается не менее важным, чем навыки фотографа, и автору блестяще удается мобилизовать этот обширный арсенал художественных средств.



ГОРОД ЛЮДЕЙ И ИДЕЙ ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА

Юрий Подпоренко

Александр Ситников

ИДЕНТИФИКАЦИЯ
2000. Смешанная техника.
Проект МКСХ «Над нами небо на всех одно...»

Александр Бирюлин

НАБЕРЕЖНАЯ
2009. Фанера, масло.
Из проекта «Городская тектоника»

Темы московских международных художественных салонов, как правило, очень широки, практически всеохватны. Оно и понятно. Основной массив выставок составляют экспозиции союзов художников — членов Международной конфедерации союзов художников, которые сами определяют состав участников и отбирают работы. И чем шире тема, тем выше вероятность, что она найдет отражение в основных разделах экспозиции. А проекты, естественно, подбираются и формируются непосредственно под тему. Тема XIV салона «ЦДХ-2011» – «Художник. Город» — изначально воспринималась неоднозначно. Например, художники, разрабатывающие сельскую и пейзажную тематику, оказывались как бы за бортом. Но предложенная тема, налагая формальные ограничения, так или иначе проблематизировала ситуацию, проецируя разные аспекты таких оппозиций, как «личность и среда», «личность и другая личность», ведь именно обитание в городе не только стимулирует развитие личности, но и заостряет проблему отчуждения человека.

Вот эта скрытая в теме потенция вариативности образных решений, оказавшись явленной в залах ЦДХ, и обусловила особый нерв зрительского отношения к представленным работам. Вопросы художественной состоятельности неумолимо завязывались на философский, исторический, социальный, психологический контексты восприятия и их порой неожиданные сочетания.

Человек в городе, даже если он не профессиональный художник, практически всегда творец. И себя самого, и окружающего пространства. По результату это совершенно очевидно. Ведь именно он, включая череду предков и людей пришлых, создал эту среду, сотворил для жизни новое пространство и неустанно переделывает и обустраивает его. Похоже, примерно такие соображения легли в основу образного решения афиши салона: острый синий треугольник, маркированный словом «художник», врезается в массивный черный квадрат «город». Образ и комментарий к нему, или наоборот. Во всяком случае, идея активного вмешательства прочитывается довольно однозначно.

Экспозиция самого салона по традиции многолика. По традиции потому, что почти за полтора десятилетия своего существования он стал едва ли не единственной выставкой, собирающей под крышей ЦДХ работы художников со всего постсоветского пространства и представляющей реальное состояние современного художественного процесса. Нынешний салон предъюбилейный. В декабре Содружеству Независимых Государств исполняется 20 лет, а весной будущего ту же круглую дату будет отмечать Международная конфедерация союзов художников, наследующая в качестве правопреемника ценности Союза художников СССР.

И в преемственности художественных традиций есть резон. На каждом салоне (нынешний не исключение) одно из центральных мест занимает проект, представляющий работы из коллекции МКСХ. В этом году специальная экспозиция озаглавлена предельно лако-

нично — «МКСХ. Живопись. 1950–1980». Между цифрами — эпоха. А если всмотреться в работы Георгия Пименова, Гелия Коржева, Таира Салахова, Бориса Тальберга, Амана Амангельдыева, Григория Тоидзе, Яана Элькена и многих других, то границы эпохи еще более раздвинутся: с холстов предстают старые Хива, Бухара, Баку, Тбилиси, приметы городов современных, для той эпохи, конечно. При разности творческих манер это в основном взгляд на город снаружи, экстравертный, фиксирующий некий микст, где коллективное, общечеловеческое доминирует над личным.

Расположенные рядом городские пейзажи, портреты, жанровые картины напоминают, что исторически совсем недавно пространство, именуемое нынче постсоветским, было заткано заметно большим числом человеческих, личностных взаимосвязей, живых и плодоносящих. Нет, это не ностальгия по прошедшей эпохе, но важное напоминание о том, что мир духовный, пространство культуры не совпадают с политическими и административными границами, а успешно проникают сквозь них. Глядя шире, стоит заметить, что этот проект — зримое выражение сущности всей деятельности Международной конфедерации союзов художников, бережно хранящей все самое ценное из советских времен, наследующей и развивающей традиции художнического братства. Важно и то, что вот уже несколько лет ежегодные салоны ЦДХ МКСХ проводит совместно с Межгосударственным фондом гуманитарного сотрудничества государств — участников Содружества Независимых Государств. И столь же неизменно они поддерживаются Министерством иностранных дел и Министерством культуры Российской Федерации, Российской академией художеств. Это значит, что есть понимание необходимости сохранять и развивать единое культурное пространство, регулярно представлять состояние современного художественного процесса и со стороны профессионального сообщества художников, и со стороны государственных структур.

Еще один проект МКСХ «Над нами небо на всех одно…» позиционирует взгляд отчасти альтернативный — через автопортрет, как бы изнутри, интровертно. Шкала видений и трактовок художником самого себя в роли «лирического героя» предельно широка — от Зураба Церетели, предстающего патрицием в стилистике нынешней художественной эпохи, до… Впрочем, любое «до» здесь будет натяжкой. Ведь в таком интимном жанре, как автопортрет, любые иерархии неуместны, поскольку возможность саморефлексии открыта для всех, маститых и начинающих. Назову лишь несколько имен, в чьих работах самочувствие «я в мире других», мире реальном и сочиненном, прочитывается вполне явственно — Алексей Суховецкий, Масут Фаткулин, Иван Балашов, Ксения Нечитайло, Вильдан Байбеков, Александр Ситников, Дмитрий Тугаринов, Ирина Чебыкина.

В целом обе эти экспозиции сосредоточены на широком историческом и психологическом контекстах.

Ольга Красуцкая

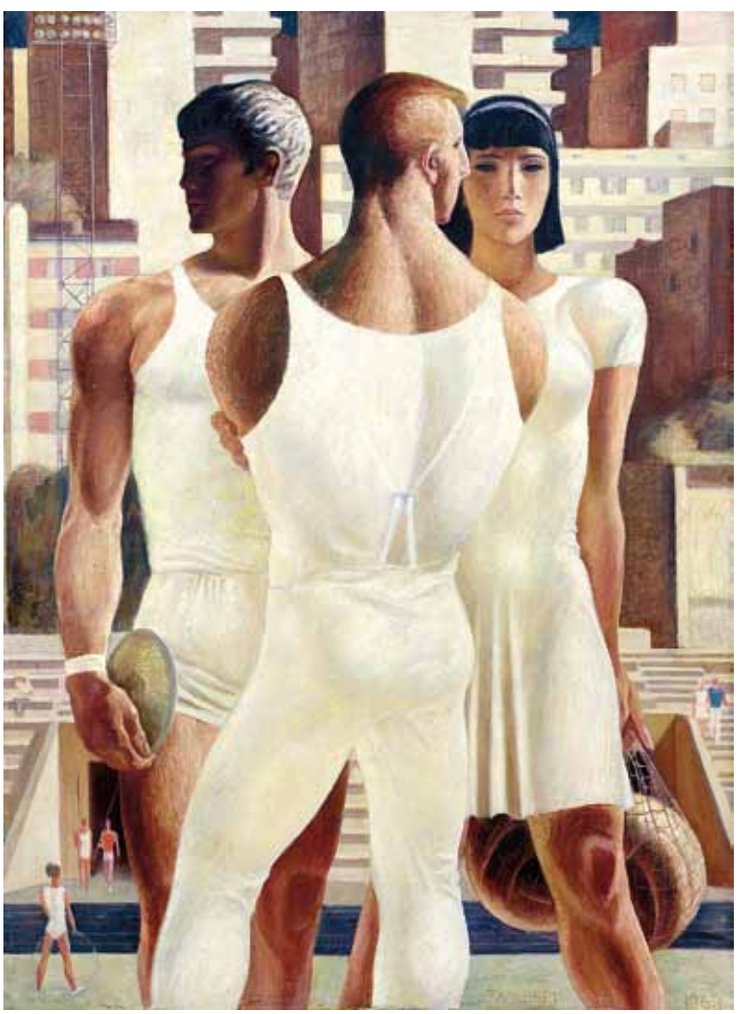
КОЛЬЦЕВАЯ
2010. Холст, масло.
Из проекта «Городская тектоника»

Завен Аршакуни

ПЕСНЯ
1983. Холст, масло

Татьяна Назаренко

ИЗ СЕРИИ «ФАМИЛЬНЫЙ АЛЬБОМ»
Российская академия художеств



Борис Тальберг

БЕЛЫЙ ГОРОД
1971. Холст, масло

Взгляд через призму личной, семейной истории разворачивается в серии полотен «Фамильный альбом» Татьяны Назаренко (представлена Российской академией художеств), созданных в 2010 году и стилизованных под семейные фотографии, те, что в деревнях иконным житием состыковывали рядом и вешали под стеклом на стенку, а в городах уже бережно собирали в альбомы. Рассматривая эту серию, както особо остро ощущаешь, как важен человеку, живущему в городе, контекст бытия, его осмысление взаимоотношений с малым миром, с которого начинается мир большой. Ведь город — это особое пространство жизни, где человек одновременно и часть социума, и суверенная личность, отдельная вселенная.

Экспозиции союзов художников показали целый спектр сочетаний тематического, национального и стилистического, формообразующего начал.

Союз художников России отдал пространство своей экспозиции молодым, тем, кто острее своих предшественников чувствует связь и разрывы времен. Взгляд их нередко холодновато отстранен (Людмила Кулакова «Понедельник. Утро»; Александр Сорокин «Звенигородско-транзитная эстакада»). Или обращен в себя, в собственную автономность (Валентина Черных «Автопортрет»).

Представители азербайджанского СХ подтвердили свою приверженность новым средствам выразительности и стремление к расширению границ визуального искусства. Инсталляция Рашада Алекберова «Взгляд на один город с двух точек зрения» воспринимается метафорой на вечное «Когда б вы знали, из какого сора…», а видеоинсталляция Фарида Расулова «Голова болит» — очередной попыткой бунта против назойливого информационного шума.

Взгляд белорусских художников Виктора Шилко, Алексея Марочкина, Ирины Радкевич, Александра Сильвановича и их коллег сопрягает древнюю знаковость, традицию и нынешнюю символику, предполагающую встречное зрительское усилие.

К еще более изощренной интеллектуально-духовной работе зрителей взыскуют традиционные гости — участники салона из стран Балтии.

Они иронизируют по поводу недавнего прошлого и возможного будущего то лубочно добродушно (Илзе Авотиня, Латвия, «Мечта о счастье»), то довольно язвительно (Андрис Витолиньш, Литва, «220 километров до счастья»), а то и фантасмагорично (Юрате Миколайтите, Литва, «Натюрморт»; Малл Нукке, Эстония, «Натюрморт с площадью Свободы II»).

Московский союз художников представил на салоне работы Юрия Алексеевича Шишкова, признанного мастера композиции. В полотнах этого живописца вопрос темы отступает в тень, настолько органично и неразъемно предстают в них человек и город, даже там, где человеческой фигуры в пространстве полотна нет.

Персональной выставкой Тудора Фабиана принял участие в салоне Союз художников Республики Молдова. Его серии «Между стен» емко и метафорично разрабатывают одну из центральных философских идей современности — идею баланса в жизни горожанина. Они о человеке отдельном, живущем в своей квартире-ячейке, которому в силу обстоятельств необходимо признавать существование «другого», проживающего за стенкой и имеющего точно такие же права на суверенность. А портреты из серии «След во времени» сопрягают человеческую личность и неумолимое время, стирающее все и вся, сквозь которое проступают лишь характерные черты человека.

Раскадровка, но с противоположным вектором — не в социум, а в личность — в серии «Молитва» молодого художника Далера Михтоджова, представленного Союзом художников Таджикистана. Здесь вещи-символы авторским и зрительским усилиями собираются в образ человека, молитвой умывающего свою душу, приуготовляя себя к благожелательному обращению с другими людьми.

Молодых художников на салоне много, едва ли не половина специальных экспозиций представляет их творчество, и это радует. «Сад» — работы Ивана Лубенникова и его учеников, выпускников МГАХИ им. В.И. Сурикова и РАТИ — расцветает разнообразием техник и материалов, острой образностью, смешивающей публицистику, историю, философию и еще многое, что не поддается скорой вербализации. А еще жесткая метафоричность протеста против бездушного механизма в «Городской нарезке» Дарьи Чапковской и множество иных трактовок этой бесконечной темы, осмысляемой молодыми.

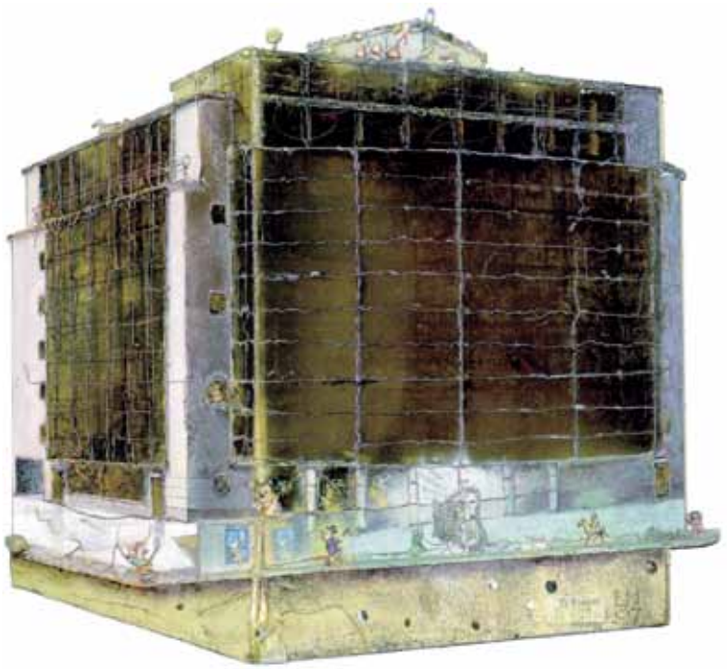
Напряженный психологизм, союз и противостояние суверенных личностей доминантны в специальной экспозиции «Двое в городе» живописца Ирины Старженецкой и скульптора Анатолия Комелина. В небольшой серии полотен Старженецкой вечный и пока непре-

одолимый конфликт между человеком отдельным и человеком — частью социума, даже если последний состоит всего из двоих.

На салоне высветились разные грани взаимоотношений не только человека и городского пространства, но и состоящих в известной оппозиции друг другу сотворенной среды города и пока еще самостоятельно воспроизводящейся природы. Проект Валентина Михайловича Сидорова «Когда строились Черемушки…» о том самом наступлении города на природу, которое остро почувствовал живописец, сложивший нежнейшие гимны русской природе, без согласия с которой человек, кажется, просто невозможен. Можно только поражаться прозорливости мастера, предвосхитившего то, чем справедливо озабочены теперь экологи.

И еще о пронзительно сокровенном — о работах красноярского отшельника, мыслителя и исследователя искусства знака Андрея Поздеева (1926–1998). Здесь откровение прозрения, самоирония и захватывающая, возвышающая человека высота духа.

Срез современной художественной жизни постсоветского пространства, представленный на салоне, достоин специальных искусствоведческих исследований, которые, надеюсь, еще впереди, когда, если не исчерпает себя, то по меньшей мере ослабнет тенденция центростремительности, разбегания культур по «национальным квартирам». Не только двадцатилетие радикальных социально-политических перемен, но и естественная рефлексия по поводу недавнего прошлого — все это побуждает не остановиться, но оглянуться, пристально всмотреться в недавнюю историю. Отделить в ней зерна от плевел, осмыслить важное, что объединяет народы и культуры, имеющие не только самобытные истоки и традиции, но и общую историческую судьбу, сохраняющие интерес друг другу, как соседи по планете, образующие живой, воспроизводящийся в поколениях круг общения.



Лемминг Нагел

VA BANQUE
2007. Смешанная техника.
Союз художников Эстонии

Александр Тарбеев

TYPECITI
2008. Видео (фрагмент)

CENTER FOR CONTEMPORARY CULTURE

ГАРАЖ

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ARTДРУГ

ДРУЖБА С ИСКУССТВОМ

WWW.GARAGECCC.COM

ВЫСТАВКИ • ЛЕКЦИИ • ДЕТСКАЯ МАСТЕРСКАЯ • КНИЖНЫЙ МАГАЗИН • КАФЕ

Москва, улица Образцова, 19А,
тел.: +7 495 645-05-20
www.garageccc.com

ПРИСОЕДИНЯЙТЕСЬ К ДВИЖЕНИЮ
ARTДРУЖБА
www.garageccc.com

ПУТЕМ ШРИФТА

Во флигеле «Руина» Государственного музея архитектуры им. Щусева прошла выставка «Зеркало шрифта» Тагира Сафаева и учеников. Это творческий отчет мастерской Высшей академической школы графического дизайна, руководимой Тагиром Сафаевым.

Директор ВАШГД Сергей Серов часто говорит, что в графический дизайн много входов. Тагир Сафаев своих учеников вводит в профессию через шрифт. Путь не самый легкий, но обеспечивающий прочный фундамент для творческого развития. К выставке издан буклет-трансформер, разворачивающийся в афишу. По сути, это путеводитель по выставке и учебному процессу, в нем ключевые задания учебного курса, плакаты творческой мастерской Тагира Сафаева, представленные в экспозиции, расписание лекций и мастер-классов, которые проведут Тагир Сафаев и его коллеги: Евгений Корнеев, Борис Трофимов, Юрий Гулитов, Владимир Ефимов и др. А также актуальные цитаты из Лотмана, Лифшица, Эйнштейна и пр. и, конечно, кредо самого учителя: «Типографическое произведение не существует без шрифта, но оно существует вне шрифта». Студенты так комментируют свою учебу в мастерской и экспозицию.

Мария Егорова. С Тагиром необходимо взвешивать каждый шаг: попытку показать что-то он воспринимает как заявление, сформулированную позицию. По работам студента Тагир может рассказать о нем все. Все попытки защититься, прикрыться, отвернуться тщетны. Он все равно тебя раскроет. Притворяться бессмысленно. Но нужно приложить усилие, чтобы понять его позицию, принять ее, не потеряв себя. Это не просто. Единицы смогли пропустить уроки учителя через себя. На занятиях он отдается весь, и чтобы отдать ему столько же, нужно «пахать» 24 часа в сутки. Учиться у такого мастера — подарок судьбы длиною в жизнь.

Николай Клопот. Мне достаточно трудно оценивать выставку, потому что наши силы и время, вложенные в ее подготовку, не позволяют посмотреть на нее со стороны. Но пространство «Руины», которое, как сначала мы думали, будет нашим врагом, стало если не другом, то хорошим знакомым. Наши работы на ровных белых стенах какого-нибудь выставочного зала могли бы потеряться, а фактура кирпичной кладки оказалась еще одним слоем восприятия работ.
Глядя на экспозицию глазами организатора и монтажника, видишь, что самый страшный — первый — шаг сделан, можно не бояться придумывать в материале что-то еще более сложное.

Ксения Ткач. Выставке очень рада, горжусь Тагиром и нашей мастерской. Когда человек, который служит примером, добивается успеха, начинаешь больше верить и в свои силы. Необычно было видеть в первый раз свою работу, напечатанную в таком большом формате! Я даже смутилась — хотелось снять ее и еще что-то доделать. Когда начинала делать инфографику, не думала о конкретном формате, не ощущала его, что, наверное, отразилось на работе. Именно это и хочется исправить.
Мне много дали мастер-классы! «В тему» была лекция Иннокентия Келейникова про сочетание изображения и шрифта в книге, потому что последнее время серьезно думаю заняться иллюстрацией. Нас выставка и подготовка к ней воодушевила и сплотила, а меня сподвигла на новые идеи и доставила удовольствие.

Александр Шпринц. Эта выставка показала и то, что мы сделали, и то, что могли бы сделать, если было бы больше опыта. Получилась выставка плакатов, спроектированых в течение трех учебных курсов. А может быть, нужно было специально для выставки и такого помещения всем вместе сделать большой типографический коллайдер.

Анна Скржинская. С Тагиром нельзя схалтурить, повторить уже отработанный прием, который понравился ему. Тагир видит тебя насквозь и помогает раскрыться, но не даст спуску, если проявишь слабину. Думаешь перехитрить его, а, выходит, перехитрил себя. С Тагиром начинаешь видеть вещи такими, какие они есть. Думаю, это удалось показать на выставке.

Мария Бронштейн. Я училась в двух институтах. У меня были преподаватели замечательные и талантливые. Но учитель — только сейчас. Ведь сколько всего должно было совпасть, чтобы появились такой учитель и его мастерская! И выставка «Зеркало шрифта», конечно, бенефис Тагира как профессионала и как педагога. Потому что он учит нас тому, что за пределами дизайна, за пределами ремесла конкретной профессии. Мне кажется, что если бы к нему на курс ходили врачи, или лингвисты (им, кстати, это необходимо), или физики и химики, это бы повысило их профессионализм.
Мы все через какое-то время разбежимся по разным работам, но общность мастерской, надеюсь, останется. И совместные проекты и выставки. Так что эта выставка – только двоеточие, после которого обязательно следует уточнение.

Высшая академическая школа графического дизайна — образовательный проект, осуществляемый на базе отделения «Дизайн» Московского художественного училища прикладного искусства. Студенты ВАШГД участвуют в международных акциях и востребованы как профессионалы. Акция «Ночь музеев» предоставила возможность увидеть лучшие плакаты студентов ВАШГД в ММСИ на Петровке.

Материал подготовила
Ирина Сосновская

КОРОТКО И ЯСНО

Глеб Ершов

В Санкт-Петербурге в Малом зале ЦВЗ «Манеж» прошел первый фестиваль минималистического искусства «MiniFest.Начала»
На нем были представлены более 50 произведений живописи, графики и фото, объекты и инсталляции. В рамках фестиваля работал теоретический лекторий «Азбука минимализма».
Участники выставки: Петр Белый, Леонид Борисов, Евгений Гор, Владимир Духовлинов, Владимир Козин, Андрей Красулин, Александр Менус, Юрий Никифоров, Света Носова, Иван Оласюк, Александр Подобед, Владислав Петров, Олег Татаринцев, Ольга Татаринцева, Петр Швецов, Андрей Чежин, Алексей Чистяков, Александр Юликов. Куратор — Александр Подобед.

Петр Белый

ВОСХОД
2010. Сталь, пильный диск

Андрей Чежин

ИЗ СЕРИИ «МЫЛЬНАЯ ОПЕРА»
2005. Объект, мыло

Ольга и Олег Татаринцевы

СТОЛБЫ
2010. Шамот, глазурь

Минимализм в Петербурге укоренен в самой идее основания города (пастернаковское «разряжен без осечки»), в его сердцевине точность, гениальность и краткость, петровская деловитость и размах, выводящий любой жест в максималистское пространство сверхжеланий, неуемных амбиций, мирового масштаба (пушкинское «а над Невой посольства полумира»). Основание Петербурга — чистый умозрительный концепт, лейбницевская монада, явившаяся на свет из головы Петра Алексеевича как Афина Паллада во всем сиянии золота доспехов, чтобы властвовать.

Минимализм и максимализм соединены здесь в самом зародыше, отсюда и «Черный квадрат» Малевича, показанный в доме Адамини на Марсовом поле в 1915 году, — не столько харакири искусству, сколько всеобъемлющий эликсир будущего, вселенский «грандиозарь» (Хлебников).

И ленинградский конструктивизм 1920-х стремительно утверждался в городе, где пустые пространства площадей и Невы раздвигали границы конечности жизни человека, а властные дуги и оси советских генпланов продолжали строгую геометрию Трезини, Леблона, Еропкина и Росси.

Минимализм в моде, поскольку снова торжествует дух капиталистической трезвости и прагматизма, культ технологий и сделанной формы. Теперь новомодный интернациональный хайтек без роду без племени вторгается в буржуазный город XIX века, тесня многословную эстетику стеклянной униформой холодных вылизанных плоскостей. Город одержим «новостроем» и ремонтом, художники с детским восторгом толкутся в магазинах типа «Строймастер» или «Метизы», вожделенно рассматривая инструменты и материалы, несравненно более привлекательные, чем краски, кисти и мелки в «Лавке художника».

Сам по себе минимализм не может быть заново воспроизведен в чистом виде, «с листа», время не то — 1960-е с их спором «физиков и лириков» видятся едва ли не колыбелью всего самого-самого, что было в искусстве хорошего (без идеологической подоплеки авангарда).

Уход в чистую форму, стерильность как выключенность из политической и социальной сферы жизни. Неопластицизм современного искусства выражен в тяготении к скульптуре и объекту. От вещи произведенной пришли к вещдоку, где фактура есть память в сжатом, консервированном виде.

Даже политическое искусство в России тяготеет к минимализму. Акция «Х.й в плену у ФСБ» на Литейном мосту — отточенный минималистский жест партизанского граффитизма, мощно и монументально утвержденный подъемом моста в пространстве города. Слово (пусть даже такое краткое), показанное в нужное время и в нужном месте, — страшная сила.

Есть и другое — углубленный эскапизм, уход и невозвращение, бегство от всех возможных эффектных форм выражения в ноль-экспрессивность, добровольное скопчество, аскеза и воздержание, стоицистское опрощение, бедность, бедность, бедность...

«Экономия святой энергии», сформулированная Тимуром Новиковым, может считаться формулой, фиксирующей состояние петербургского пространства. Иконка, включенная в поле изображения, разделенное горизонтом, задает семантическую перспективу. Супрематизм, переосмысленный в инфантильном и эмблематическом ключе.

Солнце восходит над горизонтом, парусник плывет по воде, самолет летит в небе, пингвины идут к морю, верблюды шествуют по пустыне, ракета летит в космос, елочки (или березки) растут на поляне, полная луна светит в ночи, мосты раскрываются на границе реки и заката.

Минимализм всегда чреват максимализмом. В 1993 году в Петербурге в галерее «Navicula Artis» проводилась выставка-путешествие Вадима Драпкина «Один вопрос». В бывшем Николаевском дворце (Дворце труда) просторные и величественные интерьеры стали грандиозной рамой для крохотной бумажки с одним-единственным вопросом «КТО ТЫ?», к которому зритель приходил в конце своего путешествия по залам. Минимализм весь в этом — простенький вроде вопрос поставлен по всем правилам «военного искусства» — выход на него уже был частью стратегического маневра, где вас «подводили», готовя определенным образом. Это вопрошание без ответа — одна из сильных сторон минималистского жеста, инструмента по работе с бытием, и ничто.

Примечательно, что в 1960-е минимализм возник одновременно с концептуализмом. Объекты Джадда, Андре, Левита и других появляются одновременно с объектами Кошута, Он Кавары. В русской традиции Андрей Монастырский — наиболее яркий пример такого сочетания. Акции КД в своей основе — развернутая в пространстве поэзия с расставлением смыслов и формулировкой ожиданий. Сочетание формальной ясности и конечности физической формы — четко прописанных действий, метафизический смысл которых ускользает, — квинтэссенция деятельности по организации пустоты.

Тогда, в позднесоветское время, акции КД и могли быть осмыслены с социокультурной точки зрения как бегство или «внутренняя эмиграция» за пределы тотально детерминированной территории языковой означенности, в зону молчания, своего рода дзеновской пустоты, дающей эффект очищения, эффект переживания иного в рамках обыденности.

В 1990-е Пелевин канонизировал эту стратегию: в «Чапаеве и Пустоте» был отчасти «персонифицирован» вакуум идеологической пустоты, полнейшая относительность и абсурдность любого легитимного смысла. Это было время веселого торжества «оптических обманов», описанных в прозе Даниила Хармса.

Кстати, его дух абсурдистского минимализма был возрожден в 1970 — 1980-х годах, неслучайно тогда возник интерес к анекдотам Хармса, часть из которых была досочинена и выдана за оригинал. Стихи Олега Григорьева, представляющие собой своего рода хокку-притчи, полные черного юмора в духе подростковых «страшилок», стали частью городского фольклора.

Живопись и графика предельно камерных форматов Рихарда Васми, ведущего тихую, почти затворническую жизнь, тем не менее воздействовали на многих художников, притягивая точностью и силой найденного художественного решения. Тип просветленного художника-философа, способного кратко и афористично формулировать мысль, был идеально воплощен в Васми.

Минимализм 1960-х определил линию советского модернизма в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, утвердившись в оппозиции сталинскому ампиру, с этической подоплекой восстановления суровой и безыскусной правды против многословия и лицемерия риторики лжи. Революционный дух 1920-х снова заявил о себе уже в перекличке с конструктивизмом и ар-деко в их современном, еще более технологичном и демократичном развитии.

Возвращение минималистских тенденций в новорусское время уже не было продиктовано ни коммунистической, ни социалистическо-либеральной идеологией. Мода на культивирование «икейских» и «проикейских» дизайнерских форм была обусловлена скорее их внеидеологичностью, они ассоциировались с миром стабильности, достатка и благополучия — современными представлениями о буржуазном комфорте.

Для недавних советских граждан понятие «евроремонт» означало одно — создание чистого белого пространства, культ прямого угла и абсолютно гладкой фактуры. Уход от иллюзорной видимости к буквальной конкретике восприятия. В основе американского минимализма — дух протестантской прагматики, в основе русского — ловкость и изящество выдумки. У нас это исключительность, почти привилегия, на грани с шутовством — «и истину царям с улыбкой говорить», там — норма жизни, здоровый деловой стиль отношений. Лукавый мастеровой — плотник Татлин супротив столяра Джадда.

В этом смысле у нас иная история минимализма, скорее это история максимализма, пронизанная духом отречения, борьбы, духом нестяжательства, истовости и суровой аскезы и, напротив, скоморошьей наглости и бесстыдства, обмана, дурачества — простакам и дуракам в сказках постоянно везет. Минимализм здесь рифмуется с «русским бедным», той эстетикой, которая обнаруживает себя у очень многих современных российских художников, захватывая такие подлинно народные области творчества, как «самоделкин-арт», остроумные «изобретения» умельцев-мастеровых, а также сфера «найденного» или «назначенного» искусства. Среди собранных на выставку работ многие попадают в эту эстетику «бедного искусства».

Так, Андрей Красулин представил работу, напоминающую заборчик — пять неструганых дощечек соединены по горизонтали и выкрашены белой и черной (вторая снизу) краской. Эта вещь, честная и простая в своей безыскусности, отсылает к контррельефам Татлина, хотя в ней и нет выраженного динамизма, своим спокойствием она ближе духу «шестидесятничества», когда опрощение было связано с возвратом к фундаментальным основаниям жизни. Найденный объект — отпиленный кусок массивной оконной рамы с облупившейся краской — назван Игорем Паниным «Памятником Достоевскому» — как часть уходящей фактуры старого Петербурга.

Андрей Чежин фотографирует обмылки в качестве самоценного объекта, имеющего пластическую и концептуальную значимость, каждый из них снабжен «историей», приоткрывающей фактуру советской коммунальной жизни с ее бедным бытом. «Кнопки» Чежина стали уже давно брендом художника и одной из эмблем минимализма, отсылая к архетипическому для авангарда соединению круга и треугольника («Клином красным бей белых» Эль Лисицкого). Осколки стекол, обернутые синей изолентой по краям — взятые как будто в раму, крайне скупой жест Петра Швецова, всегда стремящегося к живому, честному рисунку-наброску с острой, экспрессивной графикой.

Петр Белый и Владимир Козин остроумно обыграли свои объекты пейзажными названиями, обнаруживая тяготение к метафоричности высказывания. «Восход» Белого — черный диск циркулярной пилы, подсвеченный в контржуре, «Ночь на Днепре» Козина — светящаяся лампочка, помещенная за рукоятку серпа, прикрепленного к неглубокому черному ящику-квадрату, повешенному ромбом. Кстати, обе по-своему продолжают находки художников 1910 — 1920-х годов, в частности, контррельефы Ивана Пуни, совмещающие в себе конструктивизм и супрематизм. Правда, если у Белого стиль пластического мышления ближе к брутальному и экспрессивному минимализму, то вещи Козина родственны сюрреалистическим и поп-артовским объектам.

Эта конструктивистская линия развития русского искусства очень близка Александру Подобеду, его черно-белые холсты — прямой диалог с Родченко, Степановой, Малевичем. Когда-то знакомство с творчеством мастеров русского авангарда позволило Леониду Борисову сформулировать свой оригинальный язык и стать одним из пионеров минимализма в СССР. Теперь он признанный классик минималистского искусства, и его вещи отличают подчеркнутое изящество и элегантность в замысле и исполнении. Стиль художника сформировался в конце 1970-х, в позднесоветское время, и его лапидарные, суховатые, антисимволистские вещи, при всей их геометрической выключенности из жизни, все же далеки от гораздо более стерильных работ американских минималистов-конкретистов. Объектные работы Борисова основаны на тактильном считывании обыденных бытовых форм. Так, вещь, выключенная из вязкой коммунальной среды, у Ильи Кабакова становилась «вещью в себе», а у соц-артистов вещью с перевернутым смыслом. Борисов же предпочитает чистую геометрическую отстраненность, не истребляя окончательно предметность в своем строгом лаконизме.

Иван Оласюк в последнее время все больше обнаруживает в своей живописи любовь к вычитанию формы. Несколько крупиц краски на выстиранном и выцветшем холсте «Разворованная картина») — итог некогда напряженной работы, утратившей практически всю свою живописную форму. Он как бы переворачивает ситуацию начала и конца творения — точечные следы взаимодействия с поверхностью отсылают нас к мудрой легкости отношений с пространством произведения, которой отличается стиль больших мастеров. Например, большинство графических листов Лиона построено именно на таком взаимодействии черных знаков-закорючек, напоминающих письмена с чистым пространством листа, словно увеличенные под микроскопом формы обнаруживают свою микрогеографию, ассоциирующуюся с тонкими кракелюрами красочного слоя под микроскопом («Черный квадрат» 1915 года из ГТГ).

В минималистских опусах нулевых отсылки к классическим формам и жестам минимализма настолько читаются, что становятся своего рода «игрой в классики». Современное искусство обретает новую каноничность, утверждая статические нормы высказывания, полностью конвенциональные, имеющие точную смысловую и социальную адресность. Минимализм сегодня — торжество нового формализма, такое обретение чистой формы возможно в эпоху завершения прорыва.

Минимализм, один из центральных сюжетов в искусстве прошлого столетия, достался по наследству XXI веку как один из устоявшихся языков искусства, не утративших актуальности благодаря мощным ресурсам, неисчерпаемость которых удивляет и радует.

Александр Подобед

GAGARIN
1999. Холст, масло

РЕВИЗИЯ ОСТАТКОВ

Дмитрий Озерков

Выставка «Остатки» Андрея Кузькина в галерее современного искусства «Анна Нова» стала ярким событием акции «Ночь актуального искусства», которая прошла в Санкт-Петербурге 17–18 июня, и летнего выставочного сезона.

В данном случае остатки — это собрание произведений и идей, чудом уцелевших после перформанса «Все вперед!» (15 марта 2011 года), в ходе которого Андрей Кузькин заварил в стальные ящики свои произведения, личные вещи и все содержимое мастерской. К этому знаковому жесту отказа романтический нигилист Кузькин приближался все последние годы, постоянно декларируя ограничения, сокращения, вымарывания. Художник словно вновь и вновь стряхивал с себя очередной морок избыточности, а потому любая сформулированная им идея немедленно превращалась в историю, застыв подобно бетону, который Кузькин в течение часов упорно месил в ходе перформанса «По кругу», словно заклиная себя от повторов.

Метод Кузькина заключается в автотерапевтическом характере искусства. Его суть — немногословность, практика — стирание ненужных смыслов, стремление заглушить досадный шум пространства, сбросить со счетов отжившие идеи. Это болезненно эмоциональное творчество коренится во внутренней необходимости очищения души и тела, художеств и жизни. Кузькин болезненно реагирует на побочные раздражители, борется с навязчивостью мифов. Он выбеливает глянцевые журналы, атакуя гламур. Он последовательно обживает новую ситуацию, пристально всматриваясь в нее через художественную пелену, на которой оставляет схематические контуры необходимых ему предметов. Он собирает привычную перспективу, беря из реальности только то, что ему нужно, и уносит в свой кристаллизованный мир, в котором прицельный прищур художника добивается исчезновения наносного и явления взору главного. В этом мире он готов к творческому жесту только тогда, когда есть о чем высказаться, когда нечто исходит изнутри, требуя выражения. Проявления его так глубоко чувственны, ибо доверяет он лишь непосредственной эмоции.

Материальное искусство обречено фиксировать уходящий миг жизни, который уже не вернуть. Заварив жизнь в цинковые гробы времени, Кузькин прощается с собой прошлым, от которого хочет дистанцироваться. Недавно минувшее всегда чуть расплывчато, и ему сложно дать историческую характеристику прямо сейчас. Но эмоциональность Кузькина служит гарантией того, что художник не даст себе пощады и не оставит шансов для возврата.

Демонстрировать остатки — рискованный жест, банальности могут проявиться со всей очевидностью. И тем безжалостней взгляд художник на себя из будущего. Борясь с окружающей пошлостью, Кузькин стремится зафиксировать остатки не как основу будущего, а как возможную конечную точку личности или всеобщего бытия. Тема очищения, лежащая в основе собирания остатков и отказа от них, важна ввиду возрастного рубежа — 33-летия, к которому Кузькин относится серьезно и настороженно, не как к евангельскому рубежу, а автобиографическому факту: именно в этом возрасте скончался его отец, художник Александр Кузькин. Кузькин-младший пересматривает свой арсенал, отметает ненужное, разбивает несущественное, ревизует остатки и избавляет от них. Экзистенциальная неизбежность доминирует над всем творчеством, делая художника самокритичным. Вновь и вновь отбрасывая то, что дискредитировало себя или оказалось ошибочным, он убеждается в необходимости избавляться от любой конвенциональности, ибо только освобождение от балласта идей и вещей позволяет видеть подлинный смысл жизни и творчества.

Смысл найдется в слепках с реальности? В формах и запахах природы? В спасительной вечности металлов? Или в причудливом распределении остатков post mortem? Пока не ясно.

Благотворительный фонд
В.Потанина представляет

2-3 сентября 2011

г. Москва, ЦСИ «Винзавод»
4-й Сыромятнический
переулок д. 1 стр. 6

Международная выставочно-дискуссионная платформа

www.museum.fondpotanin.ru

МУЗЕЙНЫЙ ГИД

ПОИСК МУЗЕЙНЫХ КЛАДОВ

МУЗЕЙ – ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ

ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ ЯРКИХ ПУТЕШЕСТВИЙ

ОТКРЫТАЯ ДИСКУССИЯ О РАЗВИТИИ МУЗЕЕВ

УСПЕШНЫЕ ПРОЕКТЫ КОНКУРСА «МЕНЯЮЩИЙСЯ МУЗЕЙ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ» И ПРОГРАММЫ «ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ»

МАРШРУТЫ «МУЗЕЙНОГО ГИДА»

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ВЫСТАВКЕ
интерпретация успешных музейных проектов

ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ
обсуждения, мастер-классы, лекции, экспертные интервью

ДЕТСКИЙ МУЗЕЙ
поиски кладов, открытые творческие мастерские для детей и взрослых

2 СЕНТЯБРЯ 2011
19:00-22:00
«НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ». ПЕЧАКУЧА-LIGHT.
представление победителей VIII грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» и V Всероссийского межмузейного конкурса «Первая публикация 2011»

3 СЕНТЯБРЯ 2011
18:30-21:30
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ ШОУ – КОНФЕРЕНЦИЯ TEDx
«Музей и зритель: пространство коммуникации 3.0, машина времени для избранных или универсальное пространство опыта?»

Организационная группа фестиваля –
Ассоциация менеджеров культуры (АМК)

Информационная поддержка «Музейного гида»:

ПРОФИЛЬ · LIVEJOURNAL · The Village · FlyCards

Информационные партнеры конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире»:

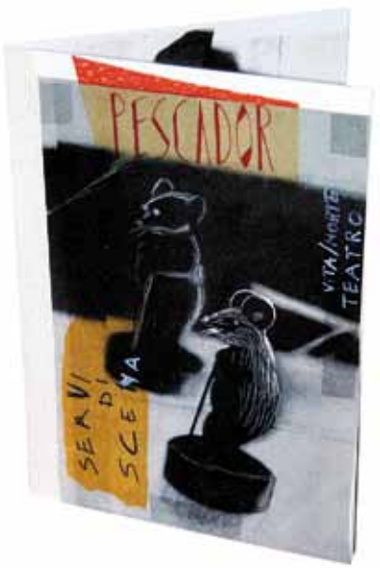
РАДИО РОССИИ · МУЗЕИ · МУЗЕИ РОССИИ · МИР МУЗЕЯ · КУЛЬТУРА РАДИО · OpenSpace.ru · ДИ · РОСКУЛЬТУРА · Учреждения культуры · Агентство Социальной Информации

ВОПРОС ЖИЗНИ И СМЕРТИ

Михаил Погарский

Лючиа Пескадор

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ
2010. Коллаж



Антонелла Прота Джурлеа

ЧЕРНЫЙ, КРАСНЫЙ, БЕЛЫЙ
2010. Коллаж

Международный проект «Жизнь и смерть», осуществленный в рамках Года российской культуры и русского языка в Италии и итальянской культуры и итальянского языка в России, создан в формате книги художника и не нуждается в переводе, поскольку в нем использовался интернациональный язык художественной метафоры.

Кураторы проекта Джино Джини, Фернанда Феди (Италия) и Михаил Погарский (Россия) предложили художникам обратиться к одному из глобальных эсхатологических вопросов, испокон веков волнующих человечество — вопросу жизни и смерти. Каждый ищет ответ на эту вечную тему. К ней обращаются философы, теологи, поэты, художники, музыканты… И все же она никогда не может быть раскрыта до конца. Это тема с коэффициентом неизвестности, стремящимся к бесконечности.

Вопросы жизни и смерти неразрешимы в принципе, однако обращение к ним помогает человеку осознать свое место в мире, заставляет задуматься о смысле существования, определить основные ценности. Именно осознание неизбежности смерти сформировало человека духовного (Homo spiritus). Животные и дети инстинктивно защищают свою жизнь, они живут здесь и сейчас. И первое глубокое духовное переживание ребенка происходит, когда он постигает конечность своего бытия. Зигмунд Фрейд утверждал, что человеческой жизнью управляют влечение к продолжению рода (к жизни) и влечение к смерти. Человеку свойственно играть со смертью, и во многом именно опасные предприятия способствуют прогрессу цивилизации, будь то морские путешествия в эпоху Великих географических открытий, космические полеты или физические эксперименты с радиоактивностью. Рискованные проекты осуществляются и в пространство сознания, на территории философии и искусства. И хотя подобные игры не связаны с биологическим риском, они тем не менее продолжают оставаться опасными с психологической точки зрения. Не случайно в проекте, о котором идет речь, художник Юрий Гордон открыто высказался: «Не хочу заигрывать со смертью».

В проекте приняли участие 12 художников из Италии и столько же из России, 12 мужчин и 12 женщин.

Число 12 выбрано не случайно, оно присутствует во всех теологических доктринах: 12 олимпийских богов, 12 колен Израилевых, 12 апостолов Иисуса, 12 имамов в исламе, 12 стадий перерождения в буддизме, 12 валькирий в скандинавской мифологии, 12 знаков зодиака и двенадцатилетние циклы в азиатских религиозных парадигмах. Примеры магических значений этого числа можно множить, однако хочется обратить внимание и на то, что и в естественно-научных описаниях мира число 12 также оказывается ключевым. В квантовой физике различают 12 кварков, 12 бозонов и 12 лептонов, и именно из этих частиц состоит материя. Атомное ядро углерода, основное в органических (живых) соединениях, содержит 12 нуклонов. Число 12 — важнейшая константа для нашего трехмерного пространства, поскольку в нем вокруг шара единичного радиуса можно разместить ровно 12 непересекающихся шаров такого же радиуса.

Арт-проект «Жизнь и смерть» — первый в большой культурологической программе «12+12», в которой будут задействованы 12 стран, художники России в каждой программе будут разрабатывать свою специальную тему.

В проекте Италию представляют мейл-артист и идеолог сетевой культуры Витторе Барони, куратор и теоретик искусства Анна Боски, скульптор и художник Фауста Скуатрити, знакомая московскому зрителю по недавней выставке в галерее Зураба Церетели, магистр и чародей бумажных форм Витто Капоне и многие другие. Участники от России — художники, которые не только работают над решением своих задач, но инициируют и организуют многочисленные коллективные проекты: Эвелина Шац, Василий Власов, Андрей Суздалев, Виктор Лукин. Наравне с мэтрами свои работы представили и молодые художники: Чанда Тун (Италия), Гюнель Юран, Яна Суворова и Ольга Хан (Россия).

Каждый автор решал вопрос жизни и смерти по-своему. В работе Джино Джини десятки рук указывают направление движения. «Куда ж нам плыть»? Вглубь? Ввысь? А может быть, в сторону, минуя магистральные потоки? Прорастает зеленым ростком древо жизни Гюнель Юран, а черное дерево смерти уходит своими корнями в небо. Жан Паоло Роффи делает автопортрет, отраженный в зеркалах бытия и небытия. Яна Суворова из одних и тех же элементов складывает пеструю мозаику жизни и суровые пазлы смерти. Кира Матиссен запечатывает в черный саван белый листок жизни, зритель никогда не увидит этого листа и может лишь поверить комментарию художника, поскольку смыслы жизни и смерти, по мнению автора, это вопросы веры. Антонелла Протта Джурлеа выстраивает сложные пересечения из красных, белых и черных нитей, где черный символизирует рождение (закрытый мир материнской утробы), красный — цвет крови и жизни, белый — цвет костей, цвет смерти. Фернанда Феди прячет за датами жизни имена великих художников и поэтов: Данте, Достоевского, Толстого, Горького, Маяковского, Пазолини… Она покрывает листы книги морским песком, под слоем которого скрываются архаические каллиграфические знаки смерти. Алексей Веселовский продолжает в своих работах поиски смысла жизни и смерти в духе Борхеса. Андрей Суздалев отправляет людей-птиц кружить вокруг гриба от ядерного взрыва. Василий Власов запускает трех мудрецов в утлой лодчонке в плавание по морю жизни. Эвелина Шац создает ситуацию балансирования на тонком канате, протянувшемся из Милана в Москву.

Вернисаж проекта состоялся в Санкт-Петербурге в музее современного искусства «Эрарта», параллельно открылась выставка в Милане, в галерее «Артеелита». В Москве презентация проекта прошла в ГЦСИ, затем экспонаты переместятся в музей «Тульский некрополь».

МОСКОВСКИЙ ОРНАМЕНТ ДИАНЫ ВОУБА

Арсений Штейнер

Представьте, что вы стоите на Кремлевской набережной и смотрите на Замоскворечье, но вместо новой колокольни Софийской церкви и отеля «Балчуг-Кемпински» видите белые катера в блестящем стеклянном море. Слева, на месте «River Tower», что протыкает небо над Домом музыки, стоит довоенный лайнер. На горизонте черные точки морского каравана, и со всех сторон — волны, плетущие свой неповторимый орнамент. Это — Сухум. Сядьте на трехногий табурет, возьмите чашечку черного кофе. Глядите, как улицы вплетаются в дышащее тело воды, как сам город дышит, поднимаясь и опускаясь по каемке. Сухум живет на земле Абхазии наравне с горами и морем, не затмевая их. Москва — дело другое. Она слишком огромна, чтобы быть только частью России, и слишком строга, чтобы демонстрировать свою жизнь. Но родившийся в Абхазии художник Диана Воуба воспринимает Москву, в которой живет уже давно, живым организмом.

Москва на картинах Воуба безлюдна, но не безжизненна. Гигантский город — единое существо, по артериям которого перемещаются люди. Купола, стены, переулки, мосты, блестящий мрамор и выщербленный кирпич составляют тело Москвы. Оно создано людьми, но живет своей отдельной жизнью. Охватить целиком тело города не по силам живущему в нем человеку. Картины Воуба складываются в мозаику, в которой проступает образ Москвы.

Схожим образом, как на параллельную людям структуру, смотрели на город в эпоху торжества индустриализации. В конструктивистских ракурсах изображенные строения не предусматривают присутствия человека, как, например, вход на станцию метро «Красные Ворота» (работа № 3 из серии «Город»), башни Кремля, гостиница «Космос». Так же и на снимках новой Москвы у Родченко — человек попадает в кадр случайно, он необязательное приложение к зданию или пробитому в толще города проспекту. Сравните «Лестницу» Дианы Воуба и «Лестницу» Александра Родченко, снимок 1930 года. Там, где у фотографа-конструктивиста прохожий отбрасывает тень на равномерный ход ступеней, у Воуба одни только строгие тени расчерчивают камни. И кажется, камни живы.

В этом принципиальное отличие аналитического взгляда Воуба от пафоса строителей нового быта: если у конструктивиста город был машиной, то у Воуба он живое существо. Из ядовито-розового, растертого мастихином по серо-голубому, создает она невиданное человеком, но дышащее и живое небо.

И в живом этом теле органично связаны рассветно-алые башни Кремля и словно развешенные вокруг прозрачно-голубые городские пейзажи: церковь Св. Варвары и новые Торговые ряды, вид с Озерковской набережной на далекий шпиль «Иллюзиона». На картине купола Василия Блаженного и Мавзолей смотрят друг на друга, окружив зал галереи «INUTERO», так же как в реальной географии города их двойники держат Красную площадь в каменных объятиях.

На картине «Купол» из серии «Красная Москва» нет самого купола Покровского собора, только его орнаментальный фрагмент. И Мавзолей, и Исторический музей на противоположной стене также показаны лишь фрагментарно. Этот фасеточный взгляд дает почувствовать необъятность городской массы, обступившей Красную площадь и проросшей в Зарядье и Замоскворечье. Городская мозаика Воубы сложена по принципу ломографии. И каждая ее картина, будучи частью живописного массива, показывает скрытую сторону вещей. Как говорит о себе художница, ее задача —«видеть невидимое и делать это видимым для других». Так, вертикальную композицию индустриального пейзажа «Город № 10» с уходящей за облака трубой и двумя профилями (пожалуй, здесь применимо это слово) в реальном обозрении можно уловить лишь краем глаза, проносясь мимо промзоны в машине или вагоне метро. Из фрагментов Воуба сложен сокрытый от суеты повседневности тайный облик города, портрет Москвы.

Городские сюжеты Дианы Воуба уловлены периферийным зрением. Артефакт, по которому скользит, не замечая, взгляд, становится в ее живописи ноуменом; масса рассыпается на части, и предметы в полноте своего одиночества раскрывают себя художнице. Постижимая сущность натуры связана музыкальным ритмом.

Мир, как видит его Диана Воуба, имеет не только объектную, но и волновую природу. Форма обладает присущим только ей ритмом, и художник должен уловить и передать эту музыку неживого, но все же живущего. Внимание, с которым Воуба пишет на метровых холстах сочленения розовых лепестков в серии «Геометрия розы», — это урок визуальной аналитики; конструкция цветка раскладывается на невесомые супрематические блоки, которые так близко, как может живопись, приближают форму к движению музыки. Предметы на картинах Воуба мигрируют из пространства осязания в космос всемирного танца, единого для цветка, человека и города. В этом ритме созданы и московские сюжеты Дианы Воуба. «Настроение», которое ищут, рисуя город, многие художники, органично присутствует в работах Воуба. Серии «Красная Москва», «Город», «Московские набережные» на выставке «Москва. Империя» — пойманный живописью ритм города. Кремлевские башни, улицы Зарядья, Крымский мост, высотка на Котельнической и просто безымянная стена на картинах Воуба становятся элементами пазла, который при наличии ключа собирается в единый городской орнамент. На его линии нанизаны и сама художница, и галерея «INUTERO», и случайный зритель.

ДИАНА ВОУБА

КРАСНАЯ МОСКВА. БОРОВИЦКАЯ БАШНЯ
2006. Холст, масло

КРАСНАЯ МОСКВА. ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
2003. Холст, масло

ОТКРОВЕНИЯ ВАСИЛЯ ХАННАНОВА

Виктория Хан-Магомедова

В 2009 году в Италии на семинаре «Современное искусство сегодня: художественный или финансовый продукт» участники так и не смогли прийти к соглашению по данному вопросу. Одно несомненно: в последнее время искусство стало отличным предприятием для удачного вложения денег во времена колебаний цен на бирже, финансовых кризисов.

Впрочем, известный американский художник Барнет Ньюман в свое время прокламировал актуальность концепции сублимированного искусства, способного удержать главный импульс современности — деньги. Искусство сегодня ориентировано на разрушение красоты, которая была неизменным условием европейского искусства вплоть до исторического авангарда XX столетия.

Эти проблемы имеют непосредственное отношение к многообразной творческой и организационной деятельности художника Василя Ханнанова. Категории красоты посвящен и его новый проект. Возможно, интерес к данной теме стимулируют разнообразные виды его деятельности: руководство творческим объединением «Чингисхан», созданным им в Уфе Музеем современного искусства Республики Башкортостан имени Наиля Латфуллина, а также «Высокохудожественным журналом» (ВХ). Как художник В. Ханнанов работает в различных стилях, направлениях, техниках. Но это не от всеядности или отсутствия позиции, а результат креативного характера его индивидуальности. Об этом говорят живописные работы с труднодоступными для прочтения образами, но всегда узнаваемыми. Не чужд он и эзотерических тем. Известен и как автор необычных по технике графических работ коллажей. Интересует художника и работа с природными материалами, он экспериментирует в декоративно-прикладном искусстве.

Ханнанова часто называют художником-философом, он предпочитает работать сериями, что позволяет лучше выразить идею.

Произведения 1990-х годов отмечены интересом к минимализму, отдал он дань и супрематизму, и конструктивизму. При всей сложности идеи и формальных задач художник находит понятные для прочтения символы. Его отношение к цвету требует отдельного исследования, настолько непроста авторская концепция.

Ханнанов часто вводит в картины фрагменты тканей и даже костюма, что создает неожиданные эффекты, выявляя потенциал, содержащийся уже в самой материи. Две последние серии «Здравствуйте, господин ВХ!» (или «По Гогену») и «Сестры Кусимовы» отсылают к работам Гогена, Курбе, как и серия жен-

Василь Ханнанов

СЕРИЯ «СЕСТРЫ КУСИМОВЫ»
2008. Акрил, карандаш, платки

Выставлялась в Уфе, Набережных Челнах, Казани, Ижевске, Перми, Москве (выставочный зал МСХ)

ских портретов, изображенных на платках. Автор весьма удачно использовал старинные башкирские бабушкины платки, скатерти и занавеси. Подобные «гогеновские» работы он называет этноавангардизмом. Это вариации на тему различных, прежде всего таитянских, полотен Гогена. Но, разумеется, художник использовал и национальный башкирский контекст, а также насытил работы другими аллюзиями.

Примечательно, что диалог с Гогеном основан не столько на обращении к его творчеству, сколько на интересе к жизни Гогена-человека, столь необыкновенной, именно она привлекла внимание Ханнанова. В таитянских картинах Гогена слияние легенды и действительности, мечты и реальности, прошлого и настоящего. Таитянки у Гогена — это скорее идеальные существа, чем реальные люди. Их бронзовые от солнечного зноя тела обретают материальную невесомость и вплетаются в орнаментальную стихию пейзажа. Гогену удалось превратить станковую картину в декоративное панно. Это оказалось особенно близко Ханнанову, и он смог найти свой специфический ход для такого симбиоза — новой и оригинальной логики соединения несочетаемых элементов. Его обнаженные изображены на старых башкирских платках и занавесях. Художник так выстраивает композиции, что живопись оказывается вписана в узоры на платках. В результате возникает тонкая перекличка с Гогеном, но вместо орнаментального пейзажа французского художника героини Ханнанова предстают в сказочном, условном, образованном из цветовых и растительных орнаментов окружении. Получается диалог двух художников через времена и культуры. Этнографические мотивы в работах Хананнова особенно привлекают оригинальными композиционными решениями, потому их непросто идентифицировать с живописными произведениями или изделиями декоративно-прикладного искусства. Специалистам есть над чем поразмыслить.

Подобно народным мастерам Ханнанов тонко разрабатывает пластические параллели и всегда находит точные уподобления ритмическим соответствиям фигур и орнаментов.

Особый жанр и серия портретов пожилых и молодых женщин (близких художника), изображенных на цветных башкирских платках. Грустные, благородные лица портретируемых выполнены в манере, близкой фаюмскому портрету, они похожи на видения из другого мира. И цветочные узоры платков, удачно подобранные, усиливают это впечатление.

Серии этих работ свидетельствуют о творческом потенциале художника, позволяющем ждать от него новых свершений.

«ГИЛЕЯ» РЕКОМЕНДУЕТ

Магазин «Гилея» уже год работает в помещении ММСИ на Тверском бульваре, 9. За этот год было проведено множество презентаций, кинопоказов, случались даже «магазинные» выставки и концерты. Но самое главное — книги. В планах «Гилеи» дальнейшее расширение ассортимента зарубежных изданий, увеличение числа авторов, регулярный заказ англоязычных теоретических трудов и монографий. Но и отечественные книги будут представлены по-прежнему широко. В этом обзоре мы рассказываем о наиболее интересных русскоязычных новинках.
Наши контакты: (495) 925-81-66, info@gileia.org, www.gileia.org

Смит П. Просто дети.
М.: Астрель: CORPUS, 2011
Это биография-травелог, зафиксировавшая этапы большого путешествия в мире идей и людей: Патти и Роберт движутся из нью-йоркских трущоб к уорхоловской «Фабрике», от увлечения французскими романтиками и мистическими офортами Блейка к гимнам поколений и откровенным гомоэротическим снимкам; от любви к расставанию. В мемуарах родительницы панк-андрогинии не так уж много музыки. Более того, Патриции Смит здесь тоже не много, о Роберте Мэпплторпе сказано едва ли не больше. Но самое главное, что звуки, краски и повседневные приключения, художественные впечатления и чувственные ощущения переплетаются здесь так же тесно, как в жизни.

Фуко М. Живопись Мане.
СПб.: Владимир Даль, 2011
По мнению великого «археолога» от философии, творчество Эдуарда Мане стоит в начале новой истории искусства: «злая и лукавая» игра художника задействовала свойства холста, наделила свет и тень известной самостоятельностью, а живопись направила по пути нерепрезентативности, приведшему к удивительным, неизобразительным и все-таки художественным результатам. Текст лекции Мишеля Фуко, так и не ставший полноценным исследованием, занимает менее четверти книги. Прочее — статьи о фукианской рефлексии на темы творчества Мане и даже о деятельности самого Фуко в Тунисе, где и была прочитана лекция.

Досси П. Продано! Искусство и деньги.
СПб.: Лимбус-Пресс, 2011
Пирошка Досси, журналист, юрист и жена немецкого художника Уго Досси, написала в 2007 году книгу о том, что все так или иначе знали, однако этот наполовину искусствоведческий, наполовину экономический трактат все равно стал бестселлером. Автор развенчивает арт-рынок, привлекая простые и яркие примеры, называет современное искусство финансовой пирамидой и, что удивительно, получает в результате массу поклонников среди самих деятелей разоблачаемой индустрии. Круг замкнулся.

Альберт Ю. Что я видел.
М.: Новое литературное обозрение, 2011 (Серия «Очерки визуальности»)
Юрий Альберт записывал сны десять лет: с 1996-го по 2007-й; записывает, вероятно, и сейчас, но в книгу вошли гипнопутешествия лишь за указанный период. В уютном, до невероятности обжитом пространстве этих снов нет места месмерическим откровениям или предчувствию angst, это мир друзей и соратников, золотые горы возможностей. Концептуалист Альберт противостоит опыту и «надрыву» сюрреалистов, его интересует не то, как во сне расцветает бессознательное, а то, как там проступает «скучный», повседневный, житейский опыт, с той лишь поправкой, что в его случае это опыт активно работающего и выставляющегося художника.
Разумеется, сама книга (что и указано на обложке) становится художественным проектом, где отсутствующее равно воплотившемуся, несостоявшиеся акции и выставки ничем не хуже бывших в действительности, а биография подлинная и мнимая не вступают в противоречие. Мир Альберта может ошеломить читателя, далекого от будней современной культурной и художественной жизни, ему потребуется помощь, а потому именной указатель в конце книги — очевидный концептуалистский прием, при помощи которого устанавливается и тут же разрушается граница между персонажами грез и их двойниками из реальной жизни.

Кононов Н. 80. Книга стихов 1980–1991.
СПб.: Инапресс, 2011
Книга, «притворяющаяся» сборником стихов петербургского литератора Николая Кононова, на самом деле оказывается культурологическим трудом об эпохе угасания Советского Союза. «80» — проект Михаила Золотоносова, знатока всего на свете, от литературоведения до архитектуры. Исследователь рассматривает 80 ранее не публиковавшихся текстов Кононова, формируя из них картину «дивного мира», в котором цитаты классиков марксизма-ленинизма перемешаны с радиопьесами из далекого детства, а череда прочих «примет времени» из неразличимого фона жизни превращается в артефакты рухнувшей империи.

Андреева Е. Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века.
СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011
Переиздание книги известного петербургского искусствоведа. Рассматривая узловые моменты в развитии современного искусства, можно составить полное представление о его сущности, стремлении к триумфальному отображению «всего и ничто» на новом цивилизационном витке. Герои — русские футуристы (особое внимание, конечно же, привлекает «Черный квадрат»), а далее — везде: Джексон Поллок, Ив Кляйн, Клаас Ольденбург, Энди Уорхол, Синди Шерман, Илья Кабаков и «Новые художники». Последние — отнюдь не питерские сепаратисты, а мирового масштаба комментаторы и толкователи итогов минувшего столетия.

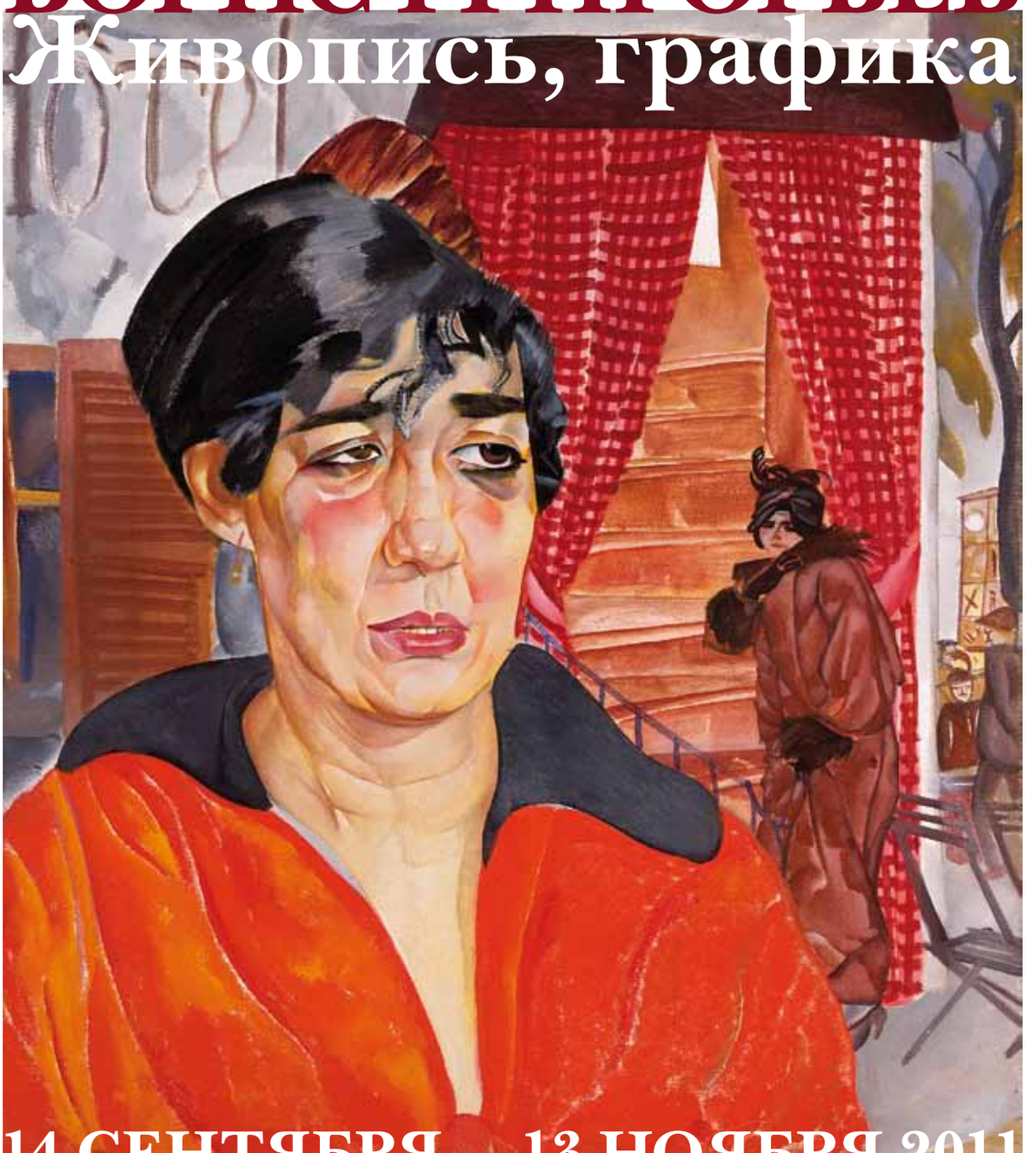
Обзор подготовили
Кирилл Захаров и Николай Тарасов

Министерство культуры РФ | Государственная Третьяковская галерея

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС

БОРИС ГРИГОРЬЕВ
Живопись, графика



14 СЕНТЯБРЯ — 13 НОЯБРЯ 2011
Инженерный корпус. Лаврушинский переулок, 12

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

НОВАТЭК

Северсталь

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР

Радио Эхо Москвы

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

Россия 24 · Культура Радио 91.6 FM · VASHDOSUG.RU · Ваш Досуг · ДИ · Искусство · Русское искусство

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

Наталья Капырина

«FEAR FAIR». КЕРИМ РАГИМОВ
«Риджина»

Жизнерадостные переливы на абстрактных квадратных полотнах, воздушные шарики пчелиной расцветки, беспорядочно намотанная лента для уличных ограждений и заштрихованные углем углы комнаты — «здесь играли шалопаи», начальное и простодушное впечатление от первой персональной выставки в Москве художника из Санкт-Петербурга Керима Рагимова. Однако об ином говорят зловещие слова, написанные на стене, «Fear Fair» — ярмарка страха. И оказывается, что на самом деле полотна своей цветовой неопределенностью вызывают раздражение, число шариков — 277 напоминает о 277-й статье УК РФ, предусматривающей наказание в виде лишения свободы либо смертную казнь, а фотография мертвого Че Гевары на выходе из помещения придает всей композиции особую драматичность. Несмотря на правозащитную направленность в стиле Америки 1960-х годов, упоминание о загадочном событии в Чикаго 1956 года и использование знакомой по телефильмам желто-черной ленты, Рагимов смог избежать такого массмедийного рифа, как дом ужасов из англосаксонского парка развлечений, хотя припомнить его призывает название выставки «Fear Fair». В проекте Рагимова запрятаны размышления о страхе, как базисном состоянии человека, но, к сожалению, автор оставляет зрителю недостаточно подсказок для эффективного поиска смысла своей работы.

«Я ЕМО». МАРИЯ ПОГОРЖЕЛЬСКАЯ
«Айдан-галерея»

«Я слышал такое выражение: “Лови момент!” По-моему, это выражение бессмысленно.<...> Другое дело, если сказать: “Запечатлевайте то, что происходит в этот момент”». Этими словами Даниила Хармса хочется охарактеризовать выставку «Я ЕМО» Марии Погоржельской, которая передала позирование эмо-герл с помощью двойного экрана: на полотнах композиции взяты из фотографий, на которых девочки многократно запечатлевали свою жизнь. Погоржельская проникла в суть субкультуры, в ранимость и депрессивность этих детей, выдающих свои эмоции через яркие цвета, живущих зачастую в виртуальной реальности, подозревая весь мир в жестокости и безжалостности. Серия овальных полотен улавливает застенчивые или вызывающие взгляды из-под длинных рваных челок, пробуждая в зрителе что-то вроде научного интереса, скорее социологического, чем биологического характера к этой коллекции «диковинных бабочек». Поймав моментальное состояние юных созданий, Погоржельская сумела запечатлеть нечто большее — чувствительность нашего времени, обусловленную постоянным поиском себя во взгляде других, привлекательностью искусственности и страхом перед ускользанием молодости… Возможно, это новое пришествие сюжета меланхолии?

«МАСТЕР 3-ГО РАЗРЯДА»
РОМАН САКИН
M&J Guelman Gallery

Роман Сакин переносит рассмотрение отношений зрителя и произведения искусства в сферу изучения контактов людей с НЛО по шкале Джозефа Хайнека, а также вписывает свой проект в многовековую историю изучения этих взаимодействий в поле визуальных искусств. Он сопрягает данную тему с размышлениями о том, в каком пространстве лучше постигать произведение, а именно в мастерской художника, в том месте, где оно рождается.
Видимо, поэтому его мастерская, установленная в центре галереи Гельманов, так уютна, напоминает родительскую старомодную квартиру с узорными обоями и абажуром над столом, покрытым длинной скатертью. В этом же мирном с приглушенным светом пространстве и обитают произведения или их прототипы, еще не дозревшие, как яблоки на ветвях. И оказывается, что, несмотря на нескромный взгляд зрителя, творческий процесс не останавливается, а незримо идет своим чередом.
Может показаться странным, что автор сторонник идеи, отрицающей выставочную модель в пользу общения в мастерской, а мы видим его проект именно в галерее. Однако искренность и тепло, исходящие от работы, позволяют забыть о белых стенах выставочного пространства.

БИЛЛ ВИОЛА. «ВОЗНЕСЕНИЕ ИЗОЛЬДЫ (СВЕТОВАЯ ФОРМА В ПОСМЕРТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ)»

Одноканальная видеоинсталляция со звуком. 10 мин 25 с. 2005

Stella Art Foundation

в Скарятинском переулке

После проекта в Мариинском театре в 2008 году московская публика получила возможность открыть для себя отдельное произведение из «Проекта "Тристан"», в котором Билл Виола пропустил через свое художественное восприятие музыкальную драму Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». На протяжении 10 минут и 25 секунд зритель пребывает в особой атмосфере, наблюдая за стихией воды, пронизывающими ее яркими лучами света и движениями Изольды, облаченной в белое, в соответствии не с законами гравитации, а метафизики. Он вовлечен в нечеловеческие страдания, но не опустошен, а обогащен новой формой чувствительности и эстетического переживания. Билл Виола по-новому преподнес свои непростые размышления о движении человека от рождения к смерти, о его внутреннем мире, силе чувств, способных перенести в другое измерение.

«ПЯТЬ МУЗЕЕВ В ПЯТИ КОМНАТАХ». МАКСИМ СМИРЕННОМУДРЕНСКИЙ

Вспольный пер., д. 3

Выставка Максима Смиренномудренского отсылает в то историческое время нонконформизма и соц-арта, когда выставки проходили на квартирах, в тесных помещениях, где из-за густого дыма папирос и затяжных ночных бесед нарушалось зрительное восприятие цветовой гаммы и контрастности, изображения расплывались или дефрагментировались.

Используя разнообразные творческие средства, художник охватил широкую тематическую палитру от остросоциальных тем («Квадратный метр») до полуабстрактного лиризма («Одуванчик») Преобладают живопись и разноцветная клейкая лента на холсте или картоне, но Смиренномудренский также пускает в ход коллажи, фотографию, видео, редимейд, тексты. Необычный взгляд художника прочитывается в каждой детали пространства, и общее ощущение творческой завершенности отдельных работ и их диалогов доставляет особое удовольствие. Хочется отметить трактованные в авангардной манере московские и питерские пейзажи.

ГРАФИКА ФРАНСИСКО ГОЙИ, СУМЕРКИ И СВЕТ

Государственный центральный музей современной истории России

Выставка из программы обменного года культур Испании и России, напоминает об истории отношений между нашими странами и поднимает онтологические вопросы, заключенные в серии офортов Франсиско Гойи. В 1937 году, в разгар Гражданской войны, Министерство культуры Испанской Республики в последний раз выпустило серию оттисков с оригинальных досок художника, отдавая должное совпадению трагических интонаций офортов Гойи и драматических обстоятельств в истории страны. По случаю празднования 20-летия Октябрьской революции в Советский Союз прислали тогда по линии Профинтерна 8 альбомов, что составляет коллекцию из почти 400 листов знаменитых «Капричос», «Бедствий войны», «Пословиц» и «Тавромахии». Благодаря этим историческим фактам в Москве сегодня можно погрузиться в целостный графический мир Гойи, в котором соседствуют изображения животных с острой социальной и моральной критикой общества на рубеже XVIII и XIX веков, а также размышления художника о возможностях искусства протестовать против ужасов войны и утверждать гуманистические идеалы.

ОТ ИСКУССТВА К ФИЛЬМАМ И НАЗАД

ДЖУЛИАН ШНАБЕЛЬ В ГАЛЕРЕЕ ИСКУССТВ ОНТАРИО

Эдвард Рубин

Уроженец Бруклина, будущий художник и кинорежиссер Джулиан Шнабель совершил в 27 лет переворот в мире искусства своими картинами из разбитых расписанных тарелок. Шнабель работал поваром в небольшом ресторанчике в Сохо, когда его открыла галеристка Мэри Бун. Уже на второй выставке Шнабель получил заказы от 5–6 коллекционеров. Это произошло в 1979 году, когда нью-йоркский фондовый рынок возрождался от кризиса и все нуждались в деньгах, статусности, престижности. Общество устало от минималистских установок искусства, потому дилеры возлагали надежды на новые явления, как, например, живопись Поллока в 1980-х. Высокомерного, порывистого, амбициозного, жаждущего славы Шнабеля заметили Лео Кастелли, Чарльз Саатчи и Бруно Бишофбергер. Укрепивший свою репутацию в 1980-е сотней персональных выставок, участием в биеннале Уитни и Венеции Шнабель оказался вне конкуренции, но был атакован художественными критиками. Один сравнивал его манеру написания картин со стилем игры Сильвестра Сталлоне: «…свободный показ блестящих грудных мышц». Другой повторял: «Творчество Шнабеля — визуальный эквивалент еды, найденной на помойке».

В конце 1980-х в США слава Шнабеля померкла. Он продолжал писать картины, обновлял и декорировал дома и, к удивлению всех, начал снимать фильмы. К тому времени он уже расстался с двумя женами, имел пятерых детей, два дома. Шнабель снял пять фильмов — «Баския» (1996), «Пока не наступит ночь» (2000), «Берлин» (2008), «Скафандр и бабочка» (2007), получил «Золотой глобус» и награды на Каннском кинофестивале. Как лучший режиссер он был номинирован на «Оскара». Последний фильм Шнабеля «Мираль» снят по мотивам книги журналистки Рулы Джебриэл, красивой женщины, с которой у него был бурный роман. Фильм рассказывает историю израильско-палестинского конфликта с точки зрения четырех палестинских женщин. Премьера состоялась на кинофестивалях в Венеции и Торонто. Вряд ли фильм с пропалестинской тематикой увеличит число поклонников Шнабеля.

И все же выставка «Джулиан Шнабель: искусство и кино» (январь 2011 года, Галерея искусств (Музей изящных искусств) Онтарио, филиал MoMA, самая крупная ретроспектива после 1987 года в музее Уитни) стала вторым пришествием художника.

Куратор Дэвид Мос посстарался восстановить пошатнувшуюся репутацию Шнабеля в мире искусства, чье творчество было забыто. Он нашел способ показа его работ публике, более знакомой с его фильмами, нежели с искусством. Демонстрируются 60 картин Шнабеля – от «Нормы» (1975) до современных работ, связанных с интересом художника к кино. Влияние кинематографа прослеживается в картинах, скульптурах и фотографиях, в которых художник апеллирует к актерам, режиссерам, их фильмам, например, к «Нищему» Пазолини.

Интерес к кино возник у Шнабеля уже в детстве. «И живопись, а позднее кино были для меня способом бегства от обыденной повседневной жизни», — сказал мне Шнабель в интервью перед открытием выставки.

Несмотря на большой размер некоторых холстов и масштабность экспозиции, занявшей пять этажей музея, произведения имеют крайне личностную природу, раскрывают зрителям интимный опыт автора.

Выставку открывает картина «Вход в последнюю маслобойню (посвящена Роману Полански)» (2010). Фигура на картине выполнена в невероятных цветовых сочетаниях, напоминающих манеру Фрэнсиса Бэкона, она очень эмоциональна, наполнена жизнью.

На выставке демонстрируются всего две картины Шнабеля из разбитых расписных тарелок. Однако они не вызывают такого ажиотажа, который порождали прежде, когда их впервые увидела публика.

Впечатляет зал, посвященный Марлону Брандо. На шести больших, похожих на плакаты фотографиях, оригиналы которых были куплены на распродаже имущества актера, Брандо предстает в длинноволосом парике, в шутливом настроении во время съемок комедии «Сладкоежка» (1968). Распределяя спреем краску, смолу и тушь на поверхности этих фотографий, Шнабель превратил их в собственные творения, трансформировав снимки в картины. Впервые эти фотографии появились в фантастической сцене в фильме Шнабеля «Скафандр и бабочка» (2007).

В другом небольшом зале демонстрируются портреты Шнабеля, в числе которых и автопортрет из коллекции Джонни Деппа. Несмотря на вычурные рамы, работы, написанные в гладкой манере, пожалуй, слишком яркие и нервозные, вовсе не плохи. Рула Джебриэл, нынешняя спутница Шнабеля, автор книги про то, как он снимал фильм «Мираль», изображена одетой в то же платье, что носила актриса Эмма де Кон в фильме «Скафандр и бабочка». Самый неотразимый — «Портрет Энди Уорхола» (1982), написанный на черном бархате за два сеанса. Без рубашки, похожий на призрака Уорхол выглядит более возбужденным, чем в жизни. Скорее это потустороннее существо, чем человек из плоти и крови.

В трех картинах (22x22 фута) Шнабель возвращается к теме корриды. Написаны они в 1990 году специально для показа в Квадратном доме, древнеримском храме в Ниме. Три холста, вырванные из предназначенного для них пространства, напоминают эпические фильмы, которые появляются на маленьком телеэкране. Мы оказываемся перед очень большими, малоинтересными абстрактными картинами, которые имеют значение больше для художника, чем для зрителя. Но в них есть любопытная деталь: неожиданным и уникальным образом сделанная, хорошо известная подпись художника. «Я взял скатерть со стола и погрузил ее в масляную краску, растворенную в большом количестве скипидара. Затем швырнул скатерть на картины так, чтобы все в этом отпечатке напоминало гравюру».

Мне запомнилась очаровательная, непретенциозная картина «Большая девушка без глаз», одна из четырнадцати, написанных Шнабелем в серии «Картины. Большая девушка» (2001). На холсте 14x12 футов изображена молодая блондинка в синем платье. Она «смотрит» прямо на нас так, как если бы могла видеть. Однако художник лишает ее зрения, пишет длинную черную полоску, скрывающую глаза, тем самым закрывая и нам доступ в картину. Здесь проявляется намерение автора сказать нечто не только этой картиной, но и всей выставкой. Он хочет заставить зрителя посмотреть на картину, но увидеть ее не глазами, а проникнуть в нее интуитивно, гипнотическим образом.

С кинематографической точки зрения самые поразительные работы на выставке — «Картины для Малика Жуаё и Бернардо Бертолуччи V и VI», две огромные черно-белые фотографии из серии «Серфинг» (2006). Добавляя мел и тушь к полиэстеру на холсте, Шнабель превращает обычную фотографию в гигантскую волну, захватывающую серфера. В этом можно усмотреть аналогию с превращением написанного сценария в фильм — своего рода захватывающее действо, которое логическим образом создает холст, проникнутый мощной энергией. Это и позволяет говорить о возвращении Шнабеля.

Перевод с английского
Виктории Хан-Магомедовой

TSVETNOY
CENTRAL MARKET

центр
развития
дизайна

SRETENKA
DESIGN
WEEK

ЦВЕТНОЙ ФЕСТИВАЛЬ
с 8 по 16 октября 2011

Предметы/ Инсталляции/
Графика/Плакаты/Выставки/
Уличные инсталляции /
Стрит-арт/
FoodDesign шоу/
Seasons дизайн-маркет/
Детский проект/
Лекции/Мастер-классы/

Площадки:
Tsvetnoy Central Market
Цветной бульвар
Пир О.Г.И на Сретенке

www.sretenkadesignweek.ru

Участники:
Matt W.Moore / *США*
Kristi Malakoff / *Канада*
Rebecca Ward / *США*
Протей Темен / *Россия*
Archpole / *Россия*
Dopludo Collective / *Россия*
Ostengruppe / *Россия*
OKRA / *Нидерланды*
и другие

«АРТ-ДУБАЙ»

Анна Гершберг

В середине марта в Дубае прошла 5-я Международная ярмарка современного искусства. Это событие во многом отличается от западных ярмарок и привносит свой колорит в годовую программу встреч любителей и профессионалов.

СТЕНД «АЙДАН-ГАЛЕРЕИ» НА «АРТ-ДУБАЕ»

Аладдин Гарунов

ИЗ СЕРИИ «ЗИКР»
2011. Смешанная техника

С середины 2000-х годов в Объединенных Арабских Эмиратах ведется активная культурная политика, направленная на привлечение специалистов из разных стран, заинтересованных в искусстве, и тем более в современном искусстве, нередко ориентированная на вкус и организационные способности англичан. Так, в 2006 году под руководством английского директора Джона Мартина прошел первый выпуск «Арт-Дубая», на котором было представлено только 20 галерей с Востока и из некоторых стран Европы. Публика в Дубае очень специфична: представители местных богатых семей живут в основном в Европе или Америке, и посещают арт-событие англичане и швейцарцы и другие иностранцы, занимающиеся инвестициями, чаще всего в строительной отрасли. Поэтому вечная проблема галеристов — что везти на ярмарку? Здесь особенно остро ощущаются различные запреты, в частности, предписаны жесткие рестрикции по выбору произведений — обнаженные люди, некоторые животные и ряд жанровых сцен исключены из показа. Правда, эти правила не слишком ограничивают свободу выбора, а наоборот, подстегивают воображение. Необычно и пространство, где проходит выставка: вместо асептизированного выставочного комплекса с бетоном или ковролином на полу здесь на дорожках между галереями разложены восточные ковры, а для освещения используются огромные хрустальные люстры. Все стенды галерей мало различаются, и нельзя выделить преобладающее направление или технику.

В этом году ярмарка превзошла надежды как галеристов, так и организаторов. Собрались около 80 галерей, их география расширилась до 34 стран. В день открытия павильоны обошел шейх Мохаммед ибн Рашид аль Мактум, а затем ярмарка открылась для всех желающих. Помимо профессионалов из музеев, коллекционеров, просто любителей на этой выставке было много студентов и детей, и в отличие от западных ярмарок студенты приходили с планшетами, садились на пол и зарисовывали произведения. Вообще, на этой ярмарке никто и никогда никуда не спешит, дела делаются размеренно и расслабленно.

Несколько галерей из России уже принимали участие в «Арт-Дубае», галерея «Айдан» с первого года регулярно приезжает сюда и представляет современное российское искусство. В этом году она была единственной и показала новые работы из проекта «Зикр» Аладдина Гарунова, номинанта премии Кандинского и заслуженного художника Республики Дагестан. В отличие от предыдущих лет галерея решила предложить зрителям персональный проект, а не несколько работ разных авторов и сделать акцент на мусульманскую тему. Широкоформатные работы Гарунова совмещают восточные ковры, черную резину, тексты на арабском языке, в некоторых присутствует искусственный мех. Посетителям понравился этот проект, так как он вписывается в культуру страны-хозяйки, эстетически завершен и концептуален без натянутости. Арабески красных ковров выделялись на фоне матовых и черных, вроде не совместимых с ними резиновых поверхностей. Совмещая противоположные и неподходящие материалы в прослеживаемых эстетических и семантических канонах искусства XX века, Гарунов в своих работах отбросил восточную декоративность: на одном ковре он прикрепил обувь разных размеров и цветов, предлагая посмотреть на вход в мечеть, по-новому осмыслить отношение каждого к религии, ее практике и молящимся.

Творчество современных российских художников очень разнообразно, как и население страны с 9 часовыми поясами, так что работа российских галерей по внедрению русского искусства на мировой рынок — дело сложное и увлекательное. Присутствие галерей на таких международных форумах, как «Арт-Дубай», позволяет им не только представить художников, но и обзавестись связями с иностранными галереями и кураторами, что немаловажно для интеграции.

ПАРИЖСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

Наталья Капырина

ДАНИЕЛЬ БЮРЕН.
Из серии «ЭХО» 2011. Инсталляция. Центр Помпиду-Мец

«ОДИЛОН РЕДОН, ПРИНЦ СНОВИДЕНИЙ»
Гран-Пале, Париж

Весной Гран-Пале превратился в пещеру с диковинными пауками и чудесными созданиями, представшими в нежных пастелях, ярких красочных полотнах и офортных листах. Впервые с 1956 года в Париже проходила выставка, посвященная Одилону Редону (1840 – 1916), яркому представителю французских символистов, одному из первых отказавшихся от реализма в живописи. Экспозиция строилась по хронологическому принципу, что позволяло не упустить ни одного знакового произведения, как, например, первый альбом художника «В сновидениях» (1879), или альбомы навеянные творчеством Гойи (1885) или поэмой «Искушение Святого Антония» Флобера (1888 – 1896). К знаковым произведениям можно также отнести зарисовки родового поместья в Перейлебаде на юге Франции, красочные полотна последних лет жизни и работы декоративного характера. На творчество художника повлияла дружба с ботаником Арманом Клаво, познакомившим его с теорией Дарвина, внимание критика Йориса Карла Гисманса, а также хорошие отношения с Полем Гогеном. Оба художника позднее оказались вдохновителями еще юных символистов и группы «Наби».
Подготовке выставки сопутствовало большое открытие — были найдены счетоводные книги, в которых художник тщательно записывал свои произведения и делал важные заметки, так что теперь появились новые возможности исследовать собрание произведений Редона.

«МОНДРИАН / СТИЛЬ»
Центр Помпиду, Париж

Масштабные ретроспективы в Центре Помпиду — всегда большое событие для почитателей искусства XX века. На этот раз все ожидания превзошла выставка, посвященная движению «Стиль» («De Stijl») и самому яркому его представителю — Питу Мондриану. Экспозиция была интересна не только представленными произведениями, но и оркестровкой пространства. Создавалось впечатление движения не по отдельным залам, а согласно строгой математически доказанной логичности перемещения из точки А в точку Б со всем сопутствующим иллюстративным материалом. Зал за залом открывались новые звенья одной закономерности, и делалось это с уважением к зрителю, с предложением ответить на поставленные вначале вопросы: например, как из неоимпрессионизма, поклонения Сезанну могло вырасти это самобытное движение со столь различными проявлениями, изменившее эстетические каноны. Экспозиция достаточно полно отражала это возникшее из идеи неопластицизма разностороннее направление, охватившее всю Европу, стремившуюся создать в мятежное время новую гармонию.

«ЭХО». ДАНИЕЛЬ БЮРЕН
Центр Помпиду-Мец, Мец

Когда творческой силе тесно в двух или даже трех измерениях, она воплощается в комплексные объекты, где плоскость и пространство служат способом раскрытия дополнительной переменной. У Даниеля Бюрена такой переменной становится цвет, а благодаря умению художника оперировать плоскостями и объемными конструкциями зритель погружается в пространство, где краски настигают его и ведут сквозь свой лабиринт. Такое впечатление производит первая часть нового проекта художника in situ в Центре Помпиду-Мец, который будет экспонироваться с мая по сентябрь.
Вторая часть проекта — хрестоматийное выражение концепции in situ — зал со стенами, завешанными зеркалами, в которых посетители теряются в бесконечности отражений — вид из гигантского окна во всю стену: кафедральный собор Св. Этьена в центре города Мец. Этот проект концентрирует визуальное эхо, пойманное в ловушку из зеркал.

«КРАНАХ И ЕГО ВРЕМЯ»
Люксембургский дворец, Париж

Люксембургский дворец после длительной реставрации открылся ретроспективой Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553). Близкий друг Мартина Лютера, успешный коммерсант, Кранах был самобытным художником, мастером эмоционально-психологических нюансов в портретах и символических ребусов в других композициях. Несмотря на стремление к полноте, в ретроспективе все же были ощутимы пробелы. К тому же ее несколько тенденциозный характер упрощал взгляд на творчество этого сложного представителя искусства XVI века, равного Дюреру и Гольбейну. Но тем не менее выставка в центре Парижа благодаря продуманному подбору знаковых работ позволила публике по достоинству оценить творчество Кранаха.

ДАНИЕЛЬ БЮРЕН.
Город, заимствованный, умноженный, фрагментированный: работа in situ.
Из серии «ЭХО» 2011. Инсталляция. Центр Помпиду-Мец

Журнал Московского музея современного искусства

The Moscow Museum of Modern Art's magazine

ДИ («Диалог искусств») является преемником «Декоративного искусства СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7(499)230-02-16

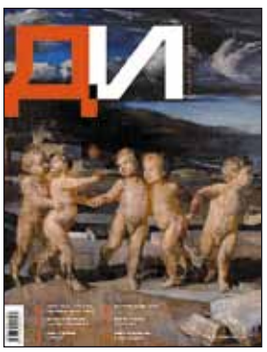
№3.2011
Тема: Новые технологии

№2.2011
Тема: Арт-сцена нулевых

№1.2011
Тема: Контексты в искусстве

№6.2010
Тема: Гендерный дискурс в искусстве

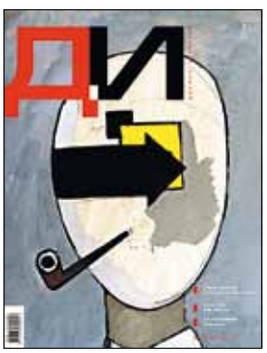
№5.2010
Тема: Образ родины



№4.2010
Тема: Конец искусства, или Жизнь после смерти

№3.2010
Тема: Живопись сейчас

№2.2010
Тема: Наука и искусство



№1.2010
Тема: Неискусство

ГДЕ КУПИТЬ ЖУРНАЛ

Москва

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Центр современного искусства M'APC
Пушкарев пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея» Тверской бул., д. 9

ГЦСИ. Зоологическая ул, 13, стр. 2
www.ncca.ru

«Flacon-books». Книжная лавка дизайн-завода «Флакон».
Б. Новодмитровская, 36/4. www.flacon.su

Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник».
Ленинградское ш. 92/1; Фадеева, 6; 4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6, под. 9 (Винзавод)
Пн–вс 9.00 – 21.00. Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Магазин «КультТовары». Крымский Вал, д. 10 (в фойе ЦДХ). Вт–вс: 10.00 – 19.00. Тел. (495) 657-99-22

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Пн–пт: 10.00 – 17.00. Тел. (499) 158-68-74

Центр современной культуры «Гараж»
Образцова, 24

Московский дом книги на Новом Арбате
Новый Арбат, 8. Пн–пт: 9.00 – 23.00, сб-вс: 10.00 – 23.00.
Тел. (495) 789-35-91. www.mdk-arbat.ru

Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17

Галерея «Борей-Арт». Литейный просп., 58

Арт-центр «Пушкинская, 10». www.p-10.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор». Лиговский просп., 74, Лофт Проект Этажи, 4-й эт. Тел. (812) 715-81-91. www.projector-books.ru

Магазин Союза художников
Б. Морская, 38
Тел. (812) 314-77-54

Киев

Проект «Артфабрика»
Интеллектуальная литература
Тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

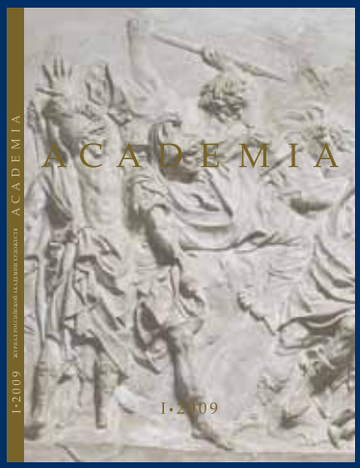
ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России». Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России». Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7(495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
107564, г. Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2. Тел.: +7(495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

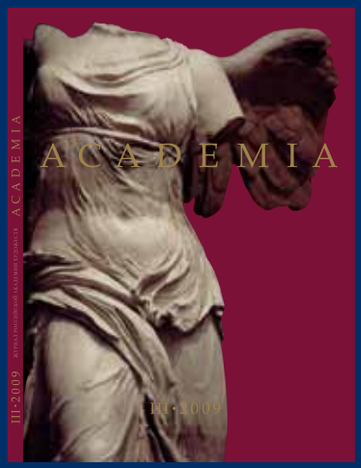
Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции. Редакция не несет ответственность за содержание рекламных материалов. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

© ДИ. Все права защищены

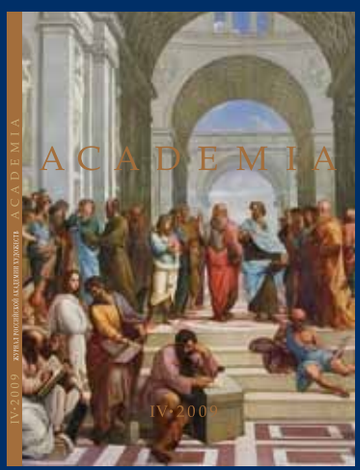


№1/2009

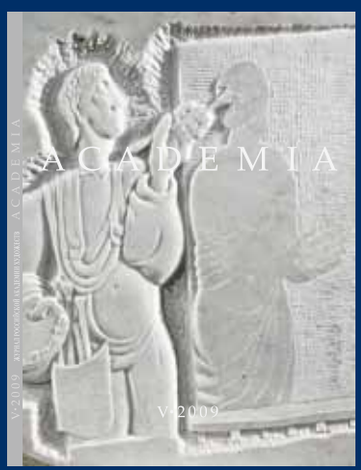
№2/2009



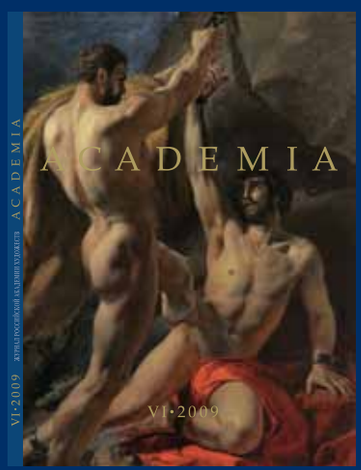
№3/2009



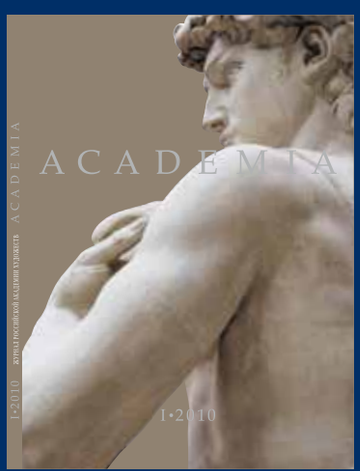
№4/2009



№5/2009

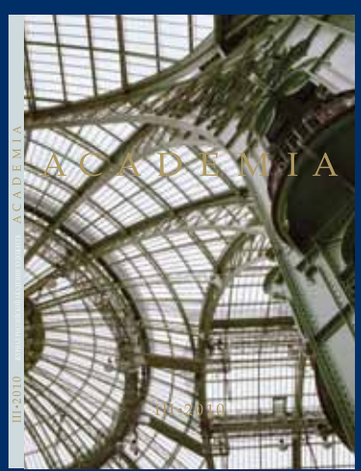


№6/2009

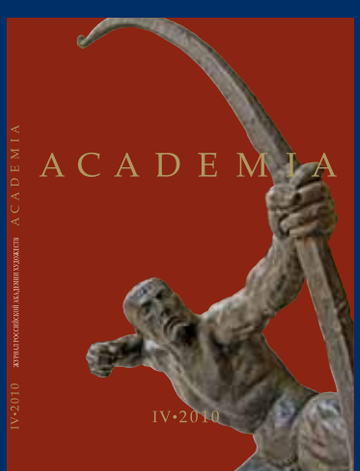


№1/2010

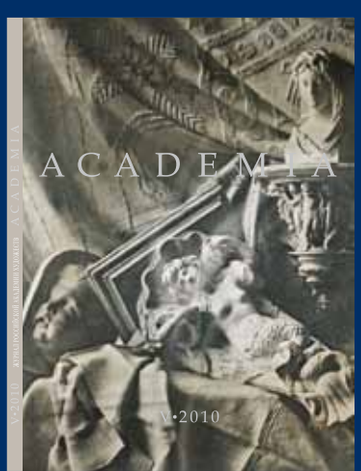
№2/2010



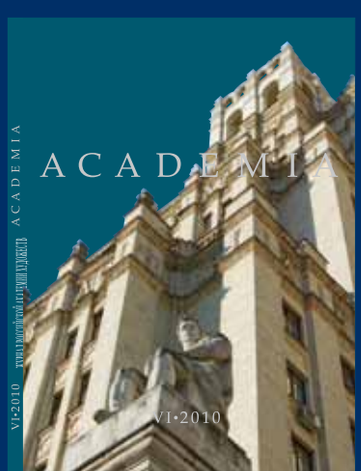
№3/2010



№4/2010



№5/2010



№6/2010

Журнал ACADEMIA издается Российской академией художеств с 1999 года, выходит 6 раз в год.

Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 88483, карточная) и «Почта России» (индекс 37163, адресная)

Все номера журнала 1999–2010 годов в формате pdf можно найти на сайте www.fondartproject.ru/journals/academia/

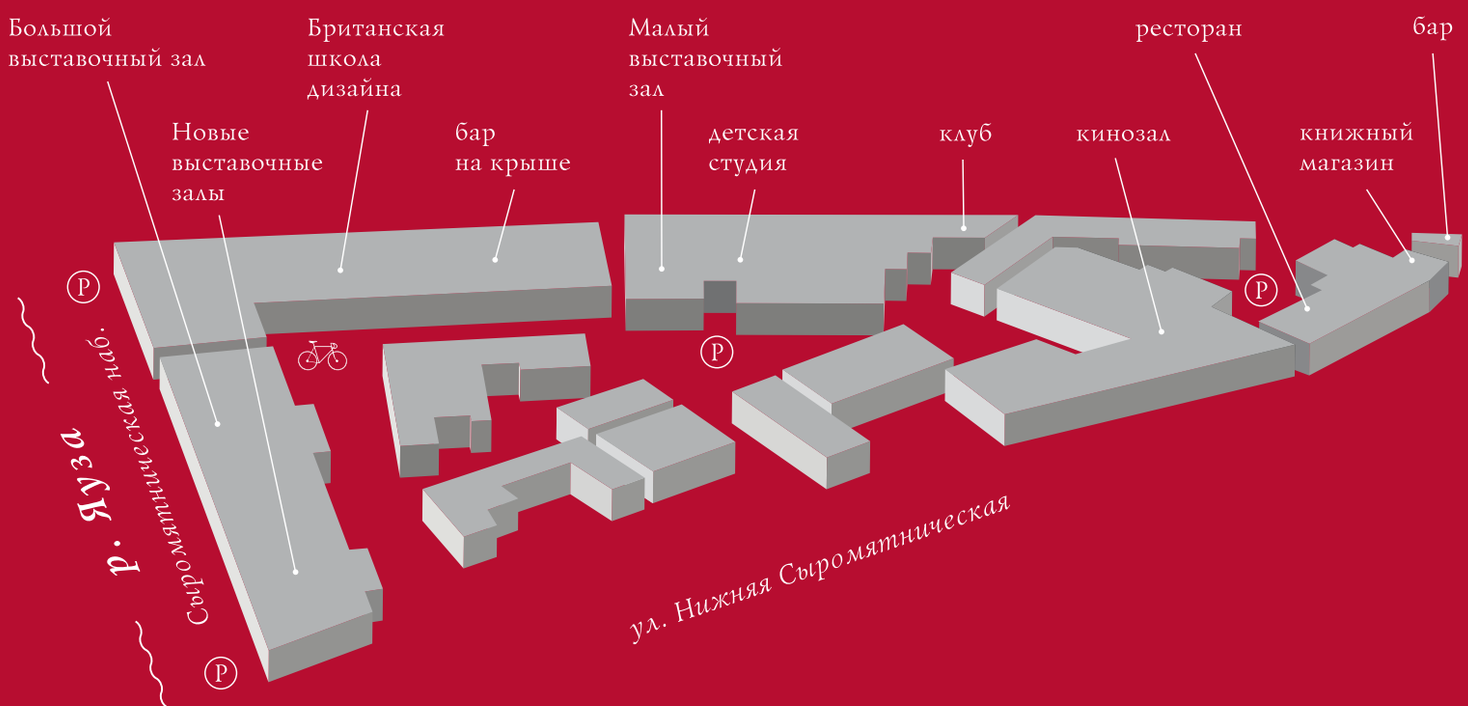
Адрес редакции:
119049,
Москва,
Крымский Вал,
д. 8, стр. 2,
оф. 352
Тел./факс:
+7 499 230 37 39;
academia@mail.ru

ACADEMIA

Место проведения
4 Московской международной биеннале
современного искусства
23 сентября — 30 октября 2011

ARTPLAY

центр дизайна



Центр дизайна ARTPLAY — квартал дизайнеров в центре Москвы площадью 75 000 м2, объединяющий дизайнеров, архитекторов, проектировщиков, а также поставщиков и продавцов мебели, света, керамики, отделочных материалов, специального оборудования и предоставляющий им широкие возможности взаимовыгодного сотрудничества друг с другом.

ARTPLAY — это также крупнейшая культурная площадка, где нашли себе место галереи, мастерские художников, кафе и бары, книжные магазины, клуб, школа дизайна, кинотеатр, детская художественная студия и многое другое. В выставочных пространствах центра проходят выставки современного искусства, фестивали видео-арта, концерты альтернативной музыки, спектакли, кинопоказы, лекции, мастер-классы и другие интересные события.

Москва
ул. Нижняя Сыромятническая, д.10
+7 (495) 620 08 82
www.artplay.ru