2.2013

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

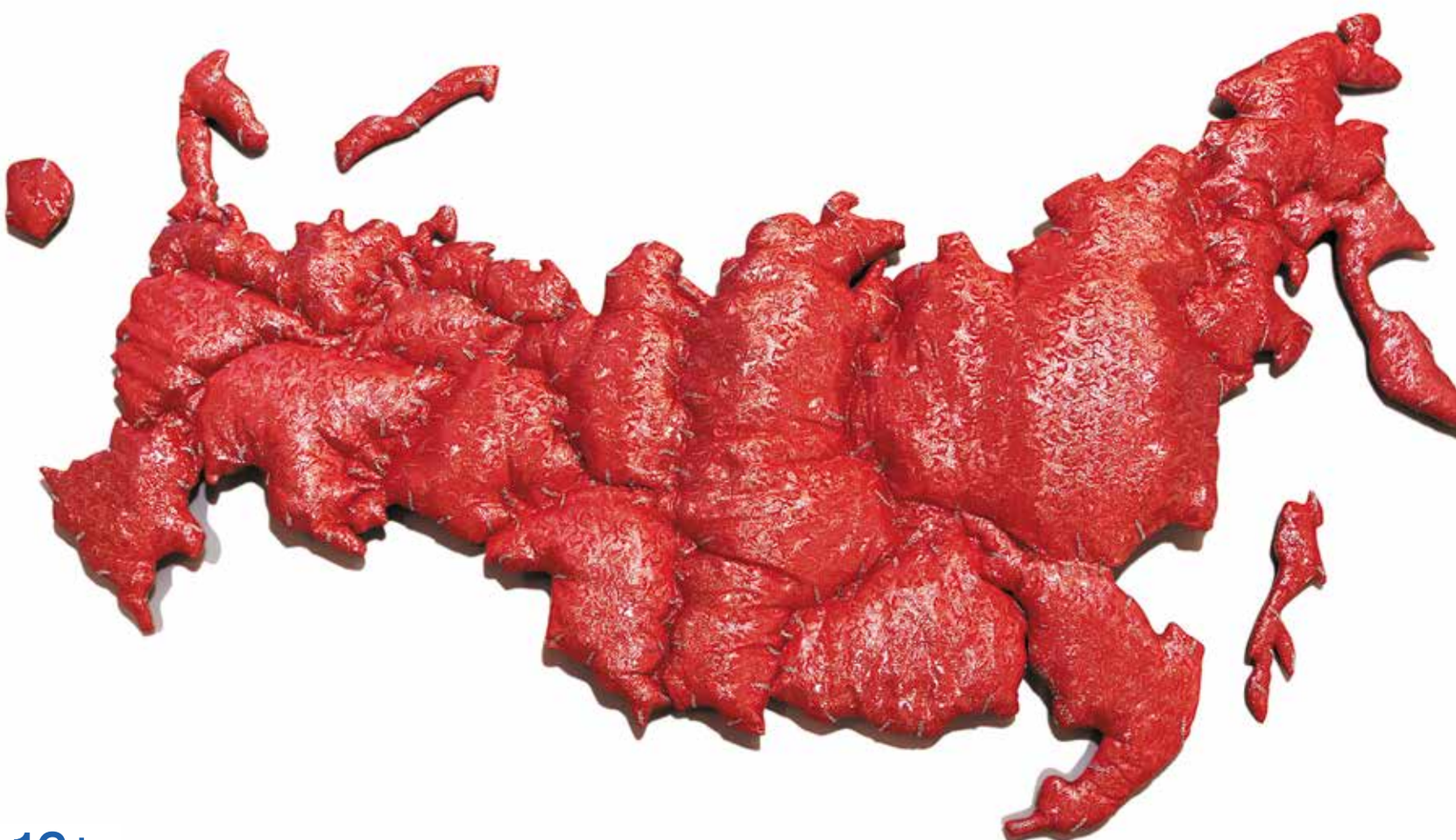
тема:
децентрализация

арт-кластеры

ольга тобрелутс
в ммома

проект
«репетиция музея»

бакинский «алюминий»



16+

ISSN 1812-304X

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

СНЫ ДЛЯ ТЕХ, КТО БОДРСТВУЕТ

ПЯТАЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ПЕТРОВКЕ 25

Московский музей современного искусства предложил пятую тематическую экспозицию произведений из фондов. Она состоит из двух частей: «Экспансия предмета» (кураторы Людмила Андреева, Борис Михайлов, Ольга Турчина) на третьем этаже здания на Петровке и «Сны для тех, кто бодрствует» (кураторы Андрей Егоров, Анна Арутюнян) — на втором.

На третьем этаже царит предметная реальность. Здесь исследуются функция и материальность предмета как их художественные потенции. В инсталляциях, коллажах, ассамбляжах, минималистских работах предметы проявляют, казалось бы, внеположные смыслы.

Экспозиция «Сны для тех, кто бодрствует» по замыслу кураторов призвана выявить в произведениях «истинный» и «фантомный» образ. В четырнадцати тематических разделах «Парадоксы изображений», «Зал с тенями», «Новая Кунсткамера», «Рассказывая истории»… дано сопоставление образов живописи, графики, скульптуры, фотографии, видео, инсталляции. В одном пространстве соединились фотографии А. Родченко, работы Дм.А. Пригова, АЕС+Ф, В. Мамышева-Монро, А. Салаховой, К. Звездочетова… и лубочные листы, эскизы иллюстраций к Новому Завету (1880) К. Лебедева, и эти стыки позволяют возникать новым ассоциациям и смыслам.

Тематическая организация выставки помогает зрителю лучше понять ход развития современного искусства, получить от остроумно срежиссированной экспозиции новый опыт контакта с произведениями.

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ

ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Дизайн
Константин Чубанов
Ответственный секретарь
Татьяна Пилия
Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Виктория Хан-Магомедова
Pr-директор
Андрей Лукин
Обозреватель
Александр Григорьев,
Санкт-Петербург
Отдел художественной хроники
София Терехова
Корректор-редактор
Лариса Васильева
Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Оксана Климанова
Стажеры
Анастасия Власенко
Наталья Капырина
Марта Яралова

Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

АДРЕС РЕДАКЦИИ

117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс +7 (499) 230-02-16
e-mail: di@mmoma.ru
www.di.mmoma.ru

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор
ММОМА
Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения,
действительный член
и вице-президент РАХ
Владимир Аронов —
доктор искусствоведения,
профессор, заведующий
отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительных
искусств РАХ
Андрей Толстой —
доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ,
заместитель директора
ГМИИ им. А.С. Пушкина
Александр Мигунов —
доктор философских наук,
профессор, заведующий
кафедрой эстетики
философского
факультета МГУ

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

заместителя директора ММОМА
Людмилу Андрееву
заместителя директора
по финансовым
и экономическим вопросам
Манану Попову
зав. фондами
Елену Насонову
главного специалиста
по координации
музейных программ
Нину Субботину
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
зав. отделом выставок
Алексея Новоселова
зав.экскурсионным отделом
Татьяну Багаеву
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
коменданта
Людмилу Антошину
начальника управления по
выставочной деятельности РАХ
Любовь Евдокимову
помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову
сотрудников
научно-организационного
управления по координации
программ фундаментальных
и научных исследований
и инновационных проектов РАХ
сотрудников информационного
отдела РАХ

Дмитрий Цветков
МЯГКАЯ РОДИНА
2012. Тафта, синтепон, стразы,
металл, шитье, вышивка
ММОМА

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

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 31.03.13

Отпечатано в типографии
ООО «Петровский парк»
115201, Москва,
1-й Варшавский проезд, д.1а, стр. 5
Тел. +7 (495) 641-53-33
www.p-park.ru

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

la Biennale di Venezia

55. Esposizione Internazionale d'Arte

Eventi collaterali

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА 55-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ — LA BIENNALE DI VENEZIA

куратор антонио джеуза

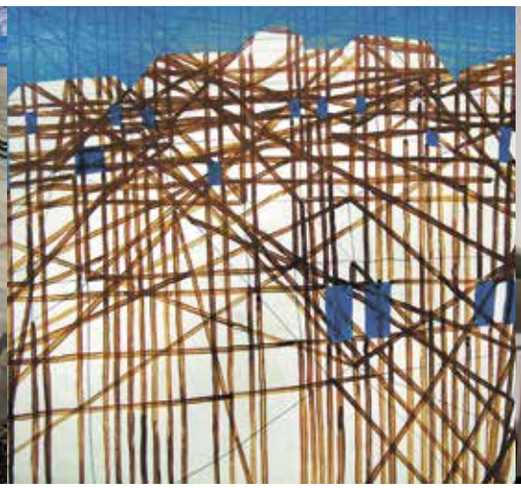
29.05 — 15.09 2013

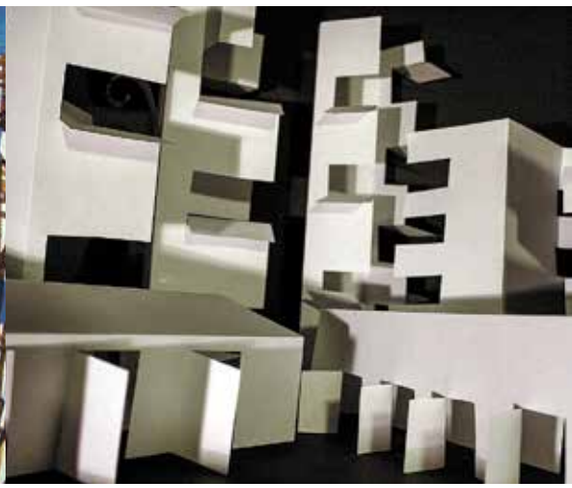
ОРГАНИЗАТОР
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ДЕПАРТАМЕНТА КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ

АДРЕС
UNIVERSITY
CA' FOSCARI, 3246
DORSODURO, 30123
VENEZIA ITALY

партнеры проекта





ГОРОД

8 ДИагональ

11 Оптимистический сценарий города. *Екатерина Лапина-Кратасюк*

14 Конкуренция кластеров. *Андрей Лукин*

18 Дарвиновский музей сегодня и завтра. *Интервью с Анной Клюкиной*

22 Космическая мифология. *Сергей Хачатуров*

МУЗЕЙ

24 Айдентика. *Евгения Гершкович*

30 Тотальный хаос, или «Шапка царская золота». *Лия Адашевская*

33 Николай Наседкин. «BLACK». Из круглого стола в ММОМА

36 Татьяна Файдыш: Мы есть! *Андрей Гамлицкий*

40 Двадцать лет спустя. *Сергей Орлов*

44 Одетая в произведения искусства. *Лия Адашевская*

48 Екатерина Александрийская. История одной картины. *Ольга Тобрелутс*

50 О плавающих и путешествующих. *Галина Ельшевская*

52 Исчезающая реальность Аслана Ахмадова. *Виктория Хан-Магомедова*

ТЕМА: ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ

54 Выйти на сцену и остаться собой. *Глеб Напреенко*

56 Музей будущего. Круглый стол «Музей XX века: инновации в искусстве»

60 «Репетиция музея». Дневник проекта. Часть 1. *Ирина Сосновская*

62 Нижегородский Арсенал — площадка для коммуникации. *Интервью с Анной Гор*

65 Победа «индустрии смыслов». *Интервью с Алисой Прудниковой*

68 Дневник проекта. Часть 2. *Ирина Сосновская*

70 PERMM. Причины и связи. *Галина Янковская*

75 Дневник проекта. Часть 3. *Ирина Сосновская*

78 Модератор *культурного диалога. Интервью с Евгением Уманским*

ИМЕНА

80 Александр Румянцев. Из безнадежных. *Александр Симуни*

84 Живопись как событие. *Юлия Кульпина*

РАКУРС

90 Ракурс-6. 1989

96 Современность — как фетиш... *Беседа со Стасом Шурипой*

100 Обратное пространство сакрального образа. *Сергей Хачатуров*

104 Региональный музей современного искусства. *Анастасия Карлова*

108 Глобализация и децентрализация арт-рынка. *Виктория Хан-Магомедова*

110 Казусы транслитерации. Неужели и вправду конец представления? *Елена Петровская*

ОБЗОРЫ

112 MAMCS Страсбурга. *Наталья Капырина*

116 Время русалок и лебедей. *Юлия Кульпина*

120 Демифологизация бренда. *Ирина Решетникова*

124 Горячая точка в арктических льдах. *Сергей Хачатуров*

128 5-я Международная биеннале «Алюминий». *Диляра Вагабова*

130 Философия общего дела. Русское и советское искусство XX века. *Галина Янковская*

ПОРТФОЛИО

132 Человек вне города

ХРОНИКА

134 Музей-резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие». *Наталия Павлова*

136 Ижевск: тренд провинциальности. *Антон Николаев*

138 «Дом-текст». Ретроспектива акций. *Наталья Тараканова*

139 Стаффажи вытесняют человека. *Юрий Санберг*

140 Лондон. Новые художественные проекты. *Лада Балашова*

142 Московский арт-дневник. *Соня Терехова*

АВТОРЫ НОМЕРА

Балашова Лада — кандидат искусствоведения

Вагабова Диляра — искусствовед, художественный критик, куратор биеннале «Алюминий»

Гамлицкий Андрей — искусствовед, сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства РАХ

Гершкович Евгения — арт-критик, искусствовед

Ельшевская Галина — искусствовед, редактор издательства НЛО

Карлова Анастасия — искусствовед, кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Капырина Наталья — аспирант Страсбургского университета, стажер журнала «Диалог искусств»

Лапина-Кратасюк Екатерина — кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, доцент факультета социальных наук Московской высшей школы социальных и экономических наук, исполнительный директор Центра гуманитарных исследований РАНХиГС

Напреенко Глеб — историк искусства, арт-критик

Николаев Антон — художник, акционист, участник арт-группы «Бомбилы»

Орлов Сергей — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела искусства России XX века НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Павлова Наталия — культуролог

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Решетникова Ирина — театровед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории искусства МГУ им. М.В. Ломоносова, член АИС, МОСХ

Санберг Юрий — журналист, мастер бизнес-администрирования, доктор философии, аналитик медиацентра Правительства Московской области

Симуни Александр — художник, искусствовед, член Союза художников России, Союза дизайнеров России, AICA

Тобрелутс Ольга — художник, куратор, арт-критик

Хачатуров Сергей — арт-критик, теоретик, куратор, историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории русского искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Янковская Галина — доктор исторических наук, профессор кафедры новейшей истории России историко-политологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета, руководитель научно-исследовательского отдела Музея современного искусства PERMM

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art — стр. 1, 24–53

МАНЕЖ музейно-выставочное объединение — стр. 6

Государственный Дарвиновский музей — стр. 18

стр. 56, 138

стр. 62

стр. 65

PERMM — стр. 70

стр. 78

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ — стр. 116, 142

стр. 120

ALÜMIniu — стр. 128

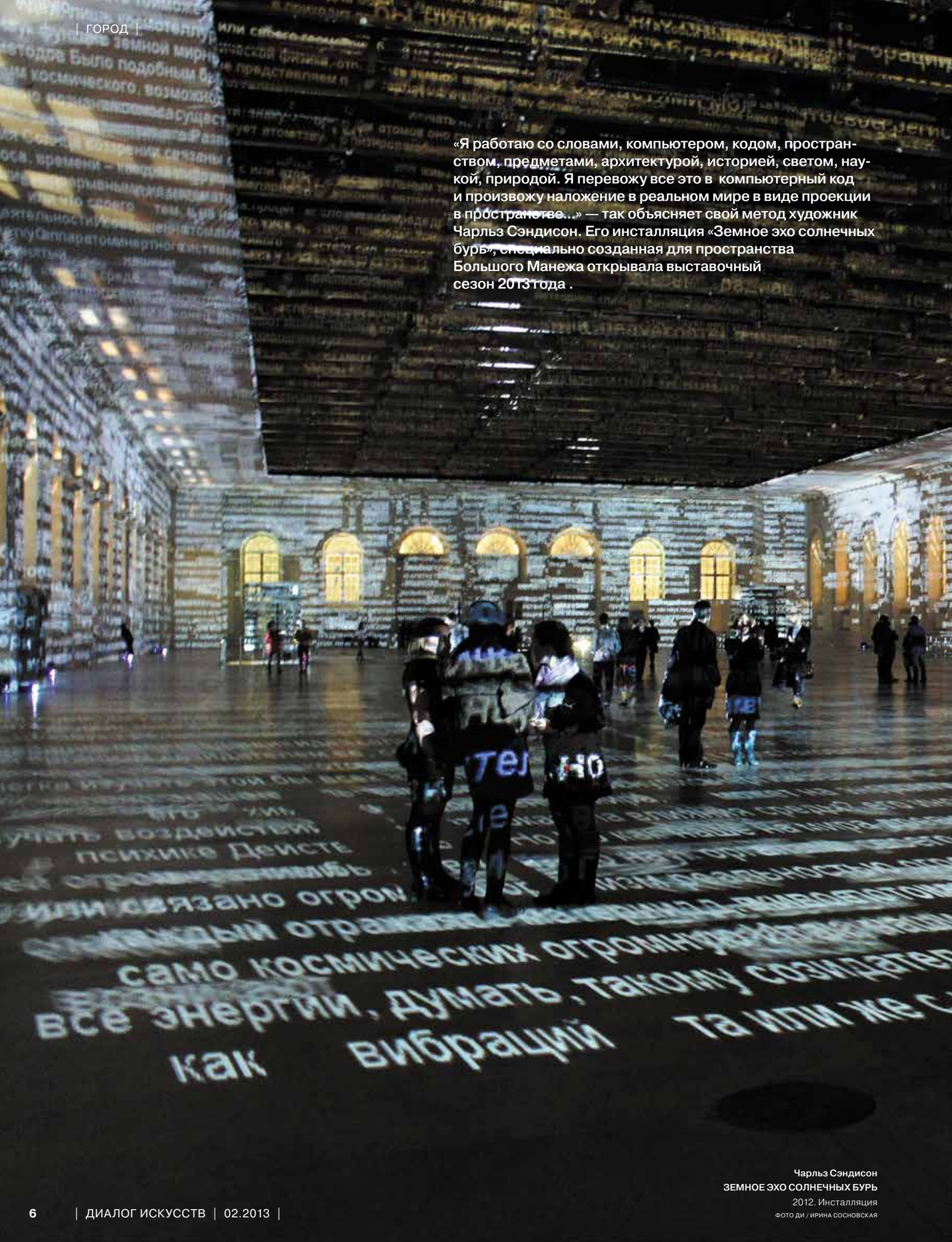
Пермская государственная художественная галерея — стр. 130

ВИНЗАВОД — стр. 142

XL ГАЛЕРЕЯ — стр. 142

GALLERY&PROJECTS — стр. 143

ГАЛЕРЕЯ З — стр. 143



«Я работаю со словами, компьютером, кодом, пространством, предметами, архитектурой, историей, светом, наукой, природой. Я перевожу все это в компьютерный код и произвожу наложение в реальном мире в виде проекции в пространстве…» — так объясняет свой метод художник Чарльз Сэндисон. Его инсталляция «Земное эхо солнечных бурь», специально созданная для пространства Большого Манежа открывала выставочный сезон 2013 года .

Чарльз Сэндисон
ЗЕМНОЕ ЭХО СОЛНЕЧНЫХ БУРЬ
2012. Инсталляция
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

В Париже в музее Бранли на переходах главной лестницы бегущие буквы Чарльза Сэндисона стали еще одним дизайнерским приемом организации интерьера. В инсталляциях для парижского Большомго дворца («Манифест», 2008) и московского Манежа движение световой графики воспринимается уже как тотальная инсталляция, создающая диалог художника с архитектурой, которому философские тексты Александра Чижевского задают космический масштаб.

СВЕТО ТЕКСТ

ПроФОРМА

Конкурс на создание нового объекта городской среды проводят Центр дизайна ARTPLAY и агентство «Improve». Задача участников — создание городского объекта малой архитектурной формы, который изменил бы город к лучшему, стал бы узнаваемым и актуальным, был прост в реализации на территории Москвы: элемент уличного освещения, велопарковка, декоративное ограждение, место для отдыха и общения, модуль для настольных игр, уличная урна, информационная стойка, система информирования, система декоративного озеленения, цветочница, кадка, лавка, скамейка или уличный шезлонг. 3 — 15 апреля пройдет выставка «ПроФОРМА», на которой покажут проекты участников конкурса. Объект-победитель будет произведен и установлен на арт-площадках Басманного района: Центре дизайна ARTPLAY, в саду им. Баумана, Гоголь-центре и других.

www.artplay.ru

Перепост

Фестиваль сценических читок современных иностранных пьес «Перепост» прошел на площадках Центра имени Мейерхольда и Театра.doc в рамках программы «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска».
Это партнерский проект фестиваля молодой драматургии «Любимовка» и «Новой пьесы». За три дня зрители увидели семь читок в постановке московских режиссеров. Пьесы авторов из Англии, Чехии, Мексики, Германии, Канады и Финляндии могли бы быть написаны и по-русски, но темы, затрагиваемые в них, остаются вне поля зрения отечественных авторов. Цель «Перепоста» — привлечь внимание к актуальным проблемам современного российского общества, показать возможные пути театрального исследования, предоставить практикам новое предложение для постановки.
Темы, над которыми размышляют в различных художественных формах авторы пьес фестиваля, общие для европейского пространства: национализм, социальные стереотипы и страхи, терроризм.

ДА! ДА! ДА!

Фестиваль современного театра, российской драмы и перформанса — первая за многие годы масштабная презентация современного российского театра в Польше. Цель проекта представление наиболее значительных явлений в российском театре, новых направлений в драматургии и актерском искусстве. В программе фестиваля «ДА! ДА! ДА!» спектакли, круглые столы, конференции и дискуссии, встречи с авторами, концерты. Главная цель — показ российского театра как части европейского театрального движения, как искусства, которое поднимает общие для европейцев темы, используя для этого современный художественный язык.

Масленица

Фестиваль проходил в пешеходных зонах в центре Москвы, городских парках, усадьбах, арт-кластерах и дворах. В течение недели на праздничных площадках выступили почти 700 артистов, среди которых «Ой ме», «Груня», «Москова».
В ярмарочных домиках было продано примерно 55 тысяч блинов, кроме того, более 5,5 тысячи блинов роздано бесплатно для социально незащищенных групп граждан.
Всю масленичную неделю работала ярмарка изделий ручной работы. Сувениры можно было не только купить, но сделать своими руками на мастер-классах по изготовлению деревянных игрушек, витражей, керамики, оригами, глиняных свистулек, росписи пряников и др. Участниками мастер-классов стали более 12 тысяч человек. Сожжение чучела Масленицы — кульминация гуляний. Парк Горького представил объект театральной художницы Гали Солодовниковой «Авоська зимы»: огромную авоську, набитую разным хламом и зимними воспоминаниями.

Фото ДИ / Нина Березницкая

Инновация-2013

На выставке номинантов конкурса «Инновация-2012» в ГЦСИ представлены проекты отобраные экспертным советом из 310 заявок, поступивших на конкурс в этом году.

«Произведение современного искусства»
Аня Желудь «Последняя выставка», Арсений Жиляев «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы », Группа «Провмыза» — Галина Мызникова, Сергей Проворов — опера «Марево», Владимир Селезнев «Пространство борьбы», Леонид Тишков «Заброшенные утопии: Коньковый завод».

«Кураторский проект»
Юрий Альберт «Московский концептуализм. Начало», Ярослава Бубнова «Самое себя глаз никогда не видит», Андрей Ерофеев «Леонид Соков. Угол зрения», Виталий Пацюков «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие», Анастасия Рябова «Президиум ложных калькуляций».

«Теория, критика, искусствознание»
Екатерина Андреева «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград, 1946–1991», Александр Боровский «Северный грифель. Статьи о графическом (1978–2012)», Борис Гройс «Moscow symposium: Conceptualism revisited», Виктор Мизиано, Тереза Мавика «Московская кураторская летняя школа «Делать выставки политически» (2012)», Елена Петровская «Безымянные сообщества».

«Региональный проект современного искусства»
Илья Долгов «Гербарий» (Воронеж), Дмитрий Булатов, Александра Костич «Soft Control: Искусство, наука и технологическое бессознательное» (Россия — Словения), Светлана Усольцева, Женя Чайка Программа «Арт-резиденции» в рамках 2-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства (Екатеринбург), Михаил Савченко, Илья Сульдин, Владимир Логутов, Константин Зацепин, Александр Филимонов, Ольга Филимонова «Течения: Самарский авангард 1960–2012» (Самара), Галина Тебиева, Евгений Уманский, Елена Цветаева VI Международный художественный симпозиум «Аланика» (Владикавказ)

«Новая генерация»
Павел Акимов, Евгения Баланцева, Игорь Баранчук, Дмитрий Венков и Антонина Баевер, Софья Гаврилова, Евгения Демина, Мария Доронина, Алексей Корси, Михаил Максимов, Александр Полевой, Кирилл Смирнов, Никон Филиппов, Софья Филиппова, Анна Ходорковская, Ольга Широкоступ, Объединение «Вверх!» выставка «Варвары» (Москва), Группировка ЗИП, активисты КИСИ Степан Субботин, Василий Субботин, Евгений Римкевич,Виктор Линский, Юлия Капустян, Александр Лиханов выставка «Этот Цех борется за звание образцового» (Краснодар), Дмитрий Морозов (::vtol::) «Тишина лжет» (Никола Ленивец, Калужская область), RADYA «Превыше всего» (Екатеринбург), Иван Плющ «Процесс прохождения» (Екатеринбург)

«За творческий вклад в развитие современного искусства»
Эрик Булатов

«За поддержку современного искусства России»
Фонд Михаила Прохорова

Фото ДИ / Нина Березницкая

22 марта — 5 мая 2013
Зоологическая улица, 13, стр. 2
пссa.ru

Интерьер в чужом окне

Фото ДИ / Нина Березницкая

Кураторский проект Сергея Яралова в рамках ежегодного архитектурного фестиваля «Под крышей дома» на Брестской объединил работы художников темой интерьера в окне: место жизни, работы, отдыха, одиночества, место первого крика и последнего вздоха. Комната, из которой только что вышли, фантазия, иллюзия — набор признаков, следов, говорящих о человеке – жильце интерьера. В. Колейчук, К. Худяков, С. Катран, Н. Хлебцевич, Г. Капелян, О. Климанова, М. Иванова. М. Фоменко и многие другие дали зрителям возможность выбора из множества предлагаемых реальностей. Макет Москвы внутри Садового кольца, центр выставочного пространства, также стал видом из окна.

Код эпохи

Фото ДИ / Нина Березницкая

Музей ДПИ стал площадкой для эксперимента — соединения современного искусства и работ из коллекции, обычной для мировых музеев практики. Художники проекта: А. Пономарев, М. Хентц, П. Ботарелли, Р. Мурелли, М. Огава, В. Наседкин, Т. Баданина, Д. Алексеев, А. Лысов, Recycle, Р. Мокров, М. Обухова, Т. Махачева, Д. Филиппов, А. Булдаков, Д. Морозов (VTOL), А. Жиляев; ИПСИ, Школа мультимедиа им. Родченко, Архитектурная школа МАРШ и другие участники представили как новые, так и хорошо известные работы. Выставка сопровождалась музыкальной программой и перформансами. Композиции Арво Пярта, Георгия Дорохова, Стива Райха и других исполнили «Студия новой музыки», Ансамбль ударных Марка Пекарского, что позволило по-новому взглянуть на классические интерьеры усадьбы графа Остермана, где подобные эксперименты ранее не проводились. Главным событием стал круглый стол с участием философов В. Подороги, Е. Петровской, К. Мартынова, А. Митрофановой, где обсуждались определения современности и возможности описывать ее, не выходя за ее границы. Кураторы фестиваля Константин Гроусс и Дмитрий Алексеев поставили под сомнение «самоочевидность самой идеи эпохи, а также задались вопросом, кто, с какой целью и с какими последствиями прочерчивает границы современности, картографирует время».

Диафильмы по выходным

Круговая кинопанорама на ВВЦ и издательство «Самокат» продолжают совместную программу. Программа для родителей с детьми от 5 до 10 лет проходит еженедельно по воскресеньям в 16.30 в Круговой кинопанораме. Это книжки издательства «Самокат», перенесенные на экран, и старые диафильмы, любимые многими поколениями детей. Современная цифровая техника дает возможность показывать на большом экране книжки-картинки, созданные мастерами мировой иллюстрации — Томи Унгерером, Квентином Блейком, Туве Янссон, а также молодыми художниками Пией Линденбаум, Малин Кивеля, Татьяной Кормер, Антье Даммом и многими другими. А голоса молодых актеров из студии Кирилла Серебренникова, читающих тексты диафильмов, одушевляют любимых персонажей.

ВВЦ, просп. Мира, 119, вл. 541 (рядом с Южными воротами)
Каждое воскресенье в 16.30

Библионочь

Вторая ежегодная международная акция «Библионочь» пройдет после Ночи музеев. В рамках масштабного мероприятия, направленного на повышение культуры чтения, свои двери в непривычное для посетителей время откроют библиотеки, книжные магазины, музеи, галереи и культурные центры по всей стране. В этом году «Библионочь» состоится под знаком большого литературного путешествия. Для всех неравнодушных к литературе организуют тематические мастер-классы, встречи с писателями, конкурсы и квесты.
В ходе спецпроекта «Читательский марафон» путем голосования определят наиболее популярных среди россиян литераторов-современников, набравшие наибольшее количество голосов встретятся с читателями из разных регионов в библионочь в формате онлайн, конференции. В Москве акцию поддержат 90 библиотек, книжные магазины «Москва» на Воздвиженке, Дом книги «Медведково», Центр современного искусства «Винзавод», культурный цент «ЗИЛ», Государственный литературный музей.

19–20 апреля 2013
biblionight.info

День и ночь в музее

Единственное в году время, когда практически все музеи столицы работают бесплатно. В парках, Московском зоопарке и метро будут организованы специальные программы.
Также двери откроют некоторые посольства, доступ куда возможен по предварительной записи только в День музеев и День исторического и культурного наследия – 18 апреля.
ММОМА готовит экскурсии по выставкам на Петровке, 25, и музыкальную программу во дворе Гоголевского бул., 10.

18 мая 2013

Интермузей

Главная задача фестиваля — помочь музеям и образовательным учреждениям взглянуть друг на друга как на партнеров, вступить в диалог, целью которого стала бы интеграция деятельности музеев в российскую систему образования. Тема «Интермузея-2013» — «Музей — образовательный ресурс общества».
«Интермузей-2013» состоится в Центральном доме художника. Это уникальная площадка для обмена опытом и идеями, где представляются лучшие практики и достижения по всем направлениям музейной деятельности, важные как профессионалам, так и широкой публике. Ежегодно фестиваль раскрывает одну из актуальных социокультурных тем в рамках деловой, культурной и конкурсной программ.
К участию в конкурсной программе приглашены музеи и музейно-выставочные организации России и СНГ, а также организации, имеющие стипендиальные и грантовые программы в области музейной деятельности.

31 мая — 4 июня 2013
ЦДХ, Крымский вал, 10
www.intermuseum-2013.ru

Все на продажу! История русской вывески

Фото ДИ / Нина Березницкая

В Малом Манеже прошла выставка — иследовательский проект, который объединил около 300 экспонатов: оригинальные вывески, живопись, графику, фото, объекты конца XIX — начала XX века — яркого периода развития и совершенствования русской изобразительной вывески, времени формирования ее характерного образа. Представлены работы из фондов Государственного музея В.В. Маяковского, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Государственной Третьяковской галереи, Государственного исторического музея, Музея Москвы, Московского музея современного искусства, Музея упаковки, галереи «Антик-Маркет» и частных коллекций. История предмета, история русской вывески — это история городской повседневности и материальной культуры, история искусства, архитектуры и дизайна.
В противовес все нарастающему урбанизму на выставке представлены вещи рукотворные, формировавшие визуальную среду прошлого.

Окно в Швейцарию

Во второй раз в Москве открылся фестиваль камерной музыки «Окно в Швейцарию». В течение нескольких недель москвичи смогут познакомиться как с новейшими сочинениями швейцарских композиторов, так и с фольклорными ансамблями. Так «Doppelbock», по мнению экспертов, лучший в Швейцарии ансамбль этнической музыки, привез в Москву программу, в которую вошли старинные народные песни начиная с XIV века и боле поздние сочинения. Все они исполняются на оригинальных инструментах. Помощь в организации фестиваля оказал Швейцарский совет по культуре «Про Гельвеция».

Полуостров ЗИЛ

Утвержден эскизный проект реконструкции территории ЗИЛа (400 га). Здесь планируется построить 2 млн кв. м офисов, магазинов, галерей, спортивных клубов, 1,5 млн кв. м — жилья. Оживет набережная Москвы-реки, появятся большой парк, два пешеходных моста и два автомобильных. Здания заводских цехов, впечатляющие образцы архитектуры советского конструктивизма, будут вписаны в новые кварталы после реконструкции. При всей сложности и неоднозначности планируемых перемен, отсутствии единого заказчика территория ЗИЛа может стать пилотным проектом новой градостроительной политики.

www.archnadzor.ru

Аукцион в МАММ

Аукцион в пользу Мультимедиа арт музея принес порядка 400 тысяч евро. Были проданы все 43 лота, заявленные в каталоге. Самым дорогим лотом

стала работа Марка Куинна «Опыт вне тела 65°N 09°W» (2012). Следом за ней по стоимости идут работы Ильи Кабакова «Художник, потерявший свою ауру» (2013), Григория Брускина «Мышь с хвостом» (2012) и арт-группы «Recycle» (Андрей Блохин, Георгий Кузнецов) «Археология 2512 III» (2012). Все средства пойдут на обновление системы хранения.

mamm-mdf.ru

Лучший город земли

В конце апреля в Москве стартует летний городской фестиваль «Лучший город Земли».
Фестиваль включает в себя более полутора тысяч мероприятий, которые будут проходить каждые выходные с апреля по сентябрь во всех округах столицы.
Мероприятия рассчитаны на самую широкую аудиторию. Основными площадками станут парки, бульвары, учреждения культуры, дворы, а также акватория Москвы-реки, пешеходные улицы и промзоны. В числе культурных событий: «Фестиваль новых городских культур», общегородская акция «Мой двор. Мой район. Мой округ», «Гастрономические фестивали», «Фестиваль фейерверков», проект «Лето в парках», а также специальные тематические проектные программы «Открытые улицы», «Активный город», праздник «Мы вернулись!».
Каждые выходные планируются выступления уличных музыкантов, актеров, спортсменов-экстремалов, художников. Будут созданы площадки, где москвичи смогут реализовать свои творческие возможности. Уже определено 150 объектов для работ уличных художников. Из них 100 — объекты ЖКХ. Каждые летние выходные будут открываться арт-объекты граффити, созданные российскими и зарубежными художниками на объектах городской инфраструктуры. К участию в уличных праздниках привлекут студентов творческих вузов, а также учащихся детских художественных и музыкальных школ.
В акции «Мы вернулись!» накануне нового учебного года пройдут выставки детского творчества. Фестиваль завершится 7–8 сентября в День города, где можно будет увидеть самые успешные проекты лета.

20 апреля — 8 сентября 2013
www.lgz-moscow.ru

ОПТИМИСТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ ГОРОДА

Екатерина Лапина-Кратасюк

Глобальная деревня или мировой город? Теоретики сетевого общества настаивают на метафорах «горизонтального», они больше соответствуют образу деревни. В то же время, если проанализировать образ мегаполиса в кино, рекламе, комиксах, видно, что он сформирован на основе панорамы Нью-Йорка и построен на вертикалях небоскребов. Визуальные же изображения «сетевого» города — это чаще структура, распластанная по земле, состоящая из легких конструкций и свободных пространств с постоянными перемещениями в ней. Метафорически такой город больше соотносится с образами карты, транспортной развязки, метро… или парка.

Часто такое понимание города делает его синонимичным «городу будущего», что подразумевают идею эволюции, более комфортной среды обитания и более справедливого общественного устройства и среди прочего — новой рациональности: географии, построенной вокруг креативных проявлений индивидуального. Противоречия в понимании мегаполисаа на рубеже XX и XXI веков в разных формах и на разных языках выражают и жители города, и те, кто им управляет, и планировщики, и теоретики. Город — это пространство свободы и меритократии или жесткая конструкция, трансформирующая любого, кто в нее попадает, согласно безжалостным законам производительности? Это подвижная среда, либо совершенствуемая ее обитателями, либо опасная, антиэкологичная, наполненная мусором и асоциальными элементами. Создатели сетевых теорий, такие как М. Кастельс или Я. ван Дейк, рассматривают концепцию сетевого общества как способ разрешения давних социальных проблем за счет освобождения интеллекта и снятия ограничений на коммуникацию.

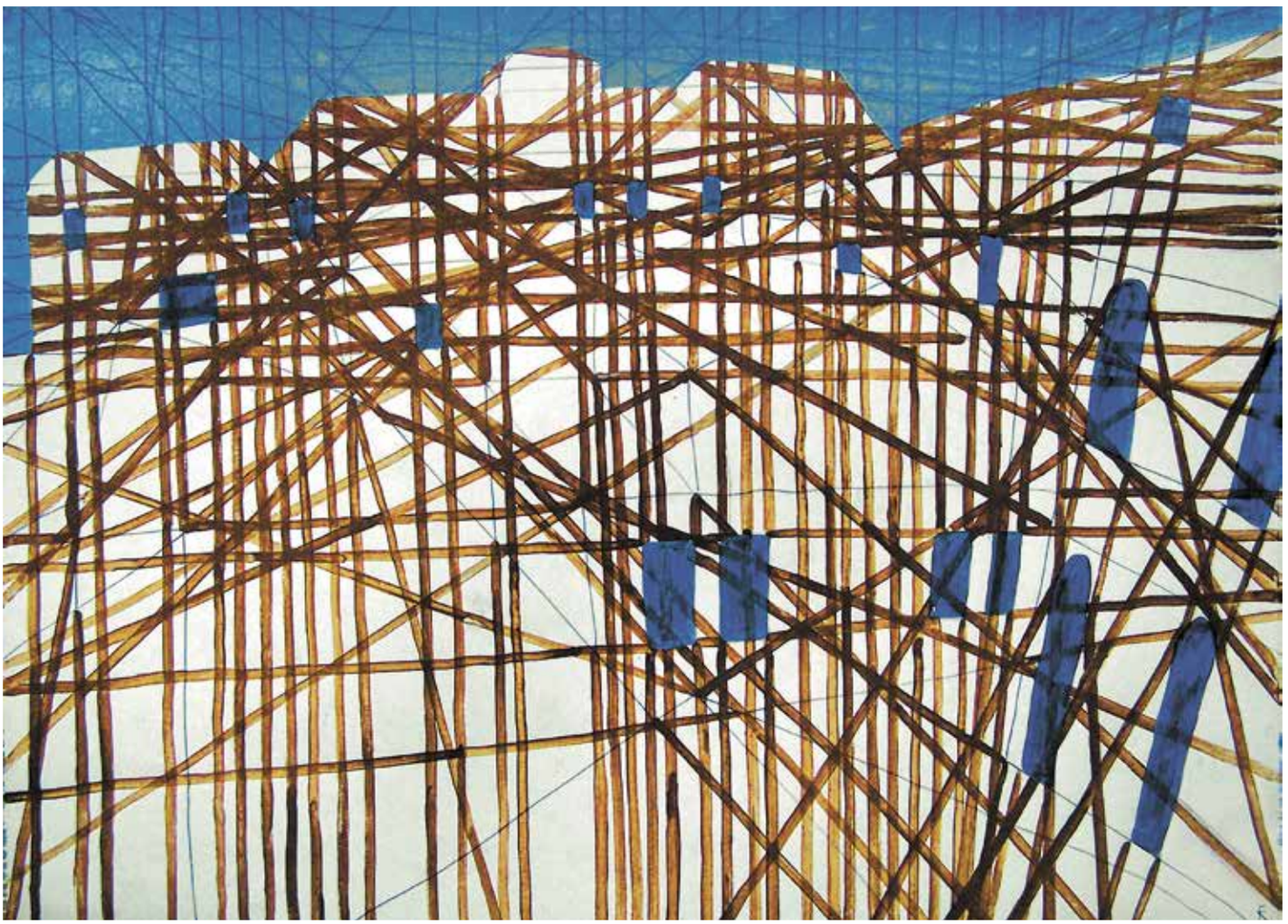
Город всегда был если не центральным, то неизбежным объектом изучения для теоретиков сетевого общества. Как же актуализировано пространство города в теориях сетевого общества, каким образом могут быть применимы к описанию новых форм активности горожан такие понятия теории новых медиа, как «интеграция» и «интеракция» (WEB 2.0), а также modularity и cultural transcoding[1]? Может ли подобная методология способствовать не только пониманию особенностей функционирования и воспроизводства пространства современного города, но и изменению роли горожан в определении и перенаправлении этих процессов? В каких формах возможна сегодня децентрализованная система принятия решений в процессе городского планирования?

Первоначально город рассматривался как «пространство информационного взрыва», порождающее постиндустриальное общество, но и растворяемое последним. М. Кастельс писал: «Один из основных мифов футурологии в отношении эпохи Интернета — это миф об отмирании городов. Зачем сохранять эти нескладные, перенаселенные, отвратительные создания из нашего прошлого, когда мы располагаем технической возможностью работать, жить, общаться друг с другом… на вершинах наших гор, в нашем тропическом рае или в нашем маленьком домике в прерии?»[2]. Но вместо отмирания городов мы наблюдаем все более обширную урбанизацию, причем наименее урбанизированные регионы мира демонстрируют самую высокую скорость роста[3].

Аргументом против гибели городов стало положение, что только город является пространством жизни и профессионального воспроизводства «информационных специалистов», именно привлекательность мегаполисов для них — главная причина гиперсемантизации города в сетевую эпоху: профессиональная группа, а впоследствии и социальная структура, которая создает культуру Интернета, обитает в городах.

Теоретики современного общества постепенно переходят от изучения трансформаций в системе занятости и их влияния на городское пространство к изучению структурных и семантических изменений города (публичных мест, таких как парки, мегамоллы и т.п., транспортных узлов, домашнего и околодомашнего пространства) в ситуации виртуализации многих сфер жизни. Так, голландский исследователь сетевого общества Ян ван Дейк пишет, что гипотеза «нулевого пространства» не оправдала себя, и возникновение метафоры «город как сеть» означает не только интерес к технологическим свойствам городских сред обитания, но и прежде всего внимание к «бытийным» и физическим свойствам города, быстро меняющимся под влиянием нового типа социальной коммуникации. Интерес исследова-

Клара Голицына
КРЫШИ ВЕНЕЦИИ
2009. Холст, акрил, маркер



телей к «невидимым сетям» города можно уподобить интересу исследователей, изучающих миграцию микробов, конфигурацию труб, подземные пространства метро[4].

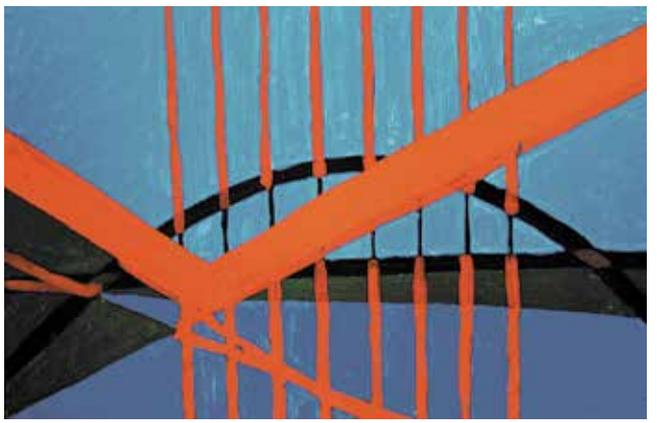
То есть сетевое общество — это не просто общество, связанное Интернетом. Основным условием его возникновения является смена типа социальной коммуникации: от вертикального к горизонтальному. Вертикальный тип социальной коммуникации характерен для бюрократического, административного общества, общества массмедиа, где коммуникация происходит не от адресата к адресату, а «вверх» — к административному или массмедийному посреднику и «вниз» в качестве директивы или единой для всех «новости». Общество в этом случае напоминает зрителей фейерверка: все завороженно смотрят в одном направлении и общаются только по поводу увиденного.

Горизонтальная коммуникация, главный признак сетевого общества, предполагает коммуникацию без административного посредника[5]: сообщение индивидуализировано, оно принимается непосредственно тем, кому адресовано, адресат не пассивен, он может сразу же отреагировать на сообщение, делая коммуникацию непрограммируемой и бесконечной. Феномен WEB 2.0 с социокультурной точки зрения и определяется стиранием границ между создателем и потребителем сообщения. Таким образом, метафора Сети, от которой сегодня уже сложно отказаться, немного обманчива: она подчеркивает лишь горизонтальный характер коммуникации, но не ее поли(интер) активность. Принципиальная изменчивость, перестраиваемость Сети — ее главная характеристика.

Казалось бы, сетевое общество невозможно без соответствующих технологий. Но есть большое количество доказательств того, что идея нового типа социальной коммуникации возникла задолго до сетевых технологий. Очевидно, речь идет о более универсальной социкультурной тенденции: о потребности в изменении самой ситуации общественной коммуникации, которая порождает и новые формы медиа, и новые формы городской среды.

В своей книге «Сетевое общество» Ян ван Дейк развивает гипотезу о том, что сеть — наиболее органичный тип социальной связи, которая существовала с момента появления общества как такового. Именно утрата людьми единого пространства привела к лавинообразному развитию массмедиа и бюрократии, что, с точки зрения автора, исторически неизбежно, но в социокультурном отношении является деградацией. Таким образом, развитие и быстрое укоренение сетевых технологий было лишь ответом на потребность общества в возвращении ему горизонтальных коммуникаций. Для Мануэля Кастельса также самая объемная составляющая культуры Интернета — «виртуальные общины».

Клара Голицына
КОМПОЗИЦИЯ С МОСТОМ
2007–2008. Картон, акрил
СОБСТВЕННОСТЬ Н. МАХОВА, МОСКВА



Широко известно и высказывание Маршалла Маклюэна, который описывает мир как глобальную деревню, и т.п.

То есть гипотеза об определяющем значении виртуального и, следовательно, об уменьшении значимости физических составляющих человеческой онтологии, времени и пространства только кажется принадлежащей именно теориям сетевого общества. В действительности же наиболее абстрактные и общие идеи такого рода появляются в досетевую эпоху. Так, кроме уже упоминавшихся рассуждений Маклюэна интересно, например, вспомнить в этой связи понятие «отделение от времени и пространства» (time-space distantiation), предложенное Энтони Гидденсом в середине 1980-х годов[6].

С возникновением Глобальной сети дискуссии о «конце эпохи расстояний» (the death of distance) и «времени без времени» (timeless time) возобновились, но уже в конце 1990-х эти положения начинают признаваться ошибочными, так как накопленные факты не позволяют довольствоваться упрощенной гипотезой победы «сетевого» над «физическим» и перемещения общества в виртуальное пространство. Воздействие сетевой культуры на пространство физического обитания человека точнее описываются такими понятиями досетевой эпохи, как, например, «отделение общества от географии» (the detachment of society from geography[7]). Речь здесь идет прежде всего о том, что пространства обитания человека становятся все менее естественными, в них все меньше природных характеристик, факторов естественного ландшафта и климата и все больше физических воплощений технологических, социальных и культурных феноменов. Так, в случае конкретного примера «сетевого» города, его места — моллы, парки, транспортные развязки — сконструированы по образу и принципу Сети. Пример другого рода — влияние способов видения пространства, доступных через Сеть, на планирование городов. Так, в очень интересном, но пока не опубликованном исследовании Скотта Крича «Мир в миниатюре»[8] рассматривается влияние Google maps на восприятие и трансформацию городского пространства.

Например, Я. ван Дейк пишет: «Сейчас много говорят о конце эпохи расстояний и двадцатичетырехчасовой экономике. Тем не менее действительно ли пространство и время в сетевом обществе больше не значимы?! <…> Я отстаиваю прямо противоположную точку зрения: в определенном смысле важность этих базовых категорий возрастает»[9] *(перевод автора)*. Две ключевые характеристики пространства в сетевом обществе согласно утверждениям ван Дейка — его социализация и индивидуализация, а «технологическая возможность пересекать пространство и время (bridging space and time) вынуждают людей (и позволяют им) быть более избирательными в выборе координат, чем когда-либо еще в истории»[10] (*перевод автора*).

Таким образом, пространство, все более отделяемое от географии, становится все более зависимым от социальных процессов, фактически, начинает их портретировать, и мы имеем дело не с перемещением общества в виртуальный мир, а со все более смелым воплощением фантазий виртуального мира в физической реальности. Однако воплощение этих фантазий — не безответственное и амбициозное доказательство могущества правящих элит (не стройки века и не обращение рек вспять), а сумма ежедневных действий и решений всех граждан. Инициативы grass-roots становятся неизбежным следствием развития сетевого общества, необходимость выбора и ответственность за него — повседневностью городской жизни.

Говоря о социализации и индивидуализации пространства, ван Дейк рассматривает, как ценности и установки сетевой коммуникации меняют форму домашнего приватного пространства и, что наиболее важно, устанавливают новые правила для публичного пространства, делают его подвижным, легко перестраиваемым, поливалентным и многофункциональным, наделяют его свойствами Сети, то есть такое пространство не просто интерактивно, оно приобретает характеристики WEB 2.0. С этой точки зрения, такие явления современной городской жизни, как работа вне дома и офиса, моделируемость публичных пространств, их ежедневные трансформации (что возможно лишь при использовании специальных материалов и конструкторских решений), различные городские собрания, стрит-арт, переосмысление взаимодействий города с природой на экспериментальных пространствах парков — все это уже не является единичными девиациями или протестом против официального городского плана, но скорее проявлениями, вполне соответствующими новому социокультурному облику «сетевого», интерактивного города.

Мы сконцентрировали внимание на оптимистических сценариях развития мегаполиса, в основе которых заложена сетевая теория. В теориях сетевого общества городу отводится важная роль, так как именно он становится и средой обитания и главным объектом приложения сил креативного класса, который в достаточно короткое время способен изменить город в соответствии со своими ценностями и образом жизни.

1 *Manovitch L.* The Language of New Media.

2 *Кастельс М.* Галактика Интернет. Екатеринбург: У – Фактория, 2004. С. 259.

3 Цит соч.

4 *Трубина Е.* Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С.149.

5 Идея об отмирании бюрократии в информационном обществе была принципиальной уже для Д. Белла в 1973 году, то есть задолго до начала коммерческого распространения Интернета. См.: *Белл Д.* Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М.: Academia, 2004.

6 См. об этом: *Giddens A.* The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration. Cambridge: Polity. (1984). *Giddens, A.* Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity. (1991).

7 Burgers, 1988.

8 *Scott Krzych.* The World in Miniature. Доклад в рамках ReSet Seminar on Media and Philosophy (August 1–13, 2012) Akbuk, Turkey. (2012).

9 *Dijk J.* v. The Networl Society. Sage Publications, 2006. P. 156.

10 Там же. С. 157.

ММОМА

московский музей современного искусства

СНЫ ДЛЯ ТЕХ, КТО БОДРСТВУЕТ

пятая тематическая экспозиция музея

кураторы:
андрей егоров
анна арутюнян

специальный проект музея

ЭКСПАНСИЯ ПРЕДМЕТА

кураторы:
людмила андреева
борис михайлов
ольга турчина
нина дьячкова
владимир прохоров

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

Московский музей современного искусства
улица Петровка, 25
+7 495 2313660
www.mmoma.ru

на правах рекламы

ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ПЕТРОВКА 25

медиа партнеры
КоммерсантъFM93.6
радио новостей

КОНКУРЕНЦИЯ КЛАСТЕРОВ

Андрей Лукин

В современном мире идеи коммуны наиболее полно прижились в так называемых креативных кластерах, сообществах творчески ориентированных предпринимателей, которые взаимодействуют на замкнутой территории (Саймон Эванс). Сейчас таких мест в одной только Москве можно насчитать не меньше десятка.

Каждый кластер по законам рынка, на который он (как и любое другое звено креативной экономики) рассчитывает, стремится определиться в конкурентных преимуществах, уникальных характеристиках и инновационных свойствах своей бренд-территории. Так, креативный кластер пытается занять свое положение на карте города и привлечь свою аудиторию профессионалов и посетителей.

Первым в списке креативных кластеров Москвы значится Центр современного искусства «Винзавод». Расположившись в промышленной зоне близ Курского вокзала в 2006 году, он обозначил одну из главных тенденций креативных пространств — освоение бывших индустриальных и депрессивных городских территорий, пришедших в упадок в связи с изменениями в современной экономике, градостроительстве и социальных связях.

Появление Винзавода во многом предопределила заинтересованность художественной общественности в арт-рынке. Безусловно, строго коммерческой назвать его деятельность нельзя. Здесь есть также одноименный Фонд поддержки современного искусства, реализующий собственные некоммерческие проекты («СТАРТ», «Платформа», «Стена» и т.д.). Но так или иначе коммерческую составляющую Винзавода можно определить как доминирующую: средоточие здесь главных московских (считай, российских) галерей оставляет за ним это конкурентное преимущество.

Но, строго говоря, Винзавод все-таки не первое индустриальное пространство в Москве, перепрофилированное под новые нужды. Еще в 2002 году находящийся в том же районе бывший газовый завод «Арма» стал сдавать свои помещения в аренду. Здесь появились ночные клубы, шоу-румы, дизайн-студии и даже галереи. С течением времени сюда пришли компании индустрии моды и индивидуальные дизайнеры, открыл студию дизайнер Денис Симачев, также «Арма» была одной из площадок Russian Fashion Week. Легкий крен в сторону индустрии моды можно считать, хотя и с натяжкой, отличием завода от других креативных пространств. Впрочем, новая «Арма» не обозначила внятной политики творческого кластера на момент первых реформ, как это позже сделал Винзавод, и позиционирование в качестве креативного кластера пришло, когда данный тренд стал повсеместным (хотя на территориях бывшего производства изначально были и остаются компании творческих и околотворческих бизнесов).

По соседству с Винзаводом и «Армой» свое место на когда-то промышленных площадях Басманного района занял еще один кластер — Центр дизайна и архитектуры «ArtPlay». Его арендаторами, помимо постоянных спутников кластеров, таких как выставочные площадки, галереи современного искусства, шоу-румы и книжные магазины, стали многочисленные архитектурные бюро, студии дизайна, компании, производящие и продающие мебель, осветительные приборы, отделочные материалы и предметы декора. Также активен он

▲ Деловой квартал «Новоспасский Двор». Институт русского реалистического искусства

▲ Культурный центр ЗИЛ

► ЦСИ «Винзавод»
ФОТО ДИ / ИРИНЫ СОСНОВСКОЙ

◄ Центр дизайна и архитектуры «ArtPlay»
ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

и в культурно-образовательно-выставочной нише. Здесь работает Британская высшая школа дизайна, постоянно проходят выставки и фестивали, а в 2011 году на главной выставочной площадке кластера состоялась IV Московская биеннале современного искусства. Отличительная черта «ArtPlay» — ставка на дизайн и архитектуру.

Все три упомянутые территории, возможно, станут составными частями арт-квартала площадью 350 гектаров около реки Яузы. Проект разрабатывается Департаментом культуры города Москвы.

Центр творческих индустрий «Фабрика» на месте фабрики технических бумаг «Октябрь» в Переведеновском переулке существует с 2005 года. Некоммерческие выставочные проекты здесь реализовывали практически сразу с момента открытия, но активная деятельность и позиционирование в качестве творческого кластера прошли несколько этапов становления. В конце 2012 года Фабрика провела ребрендинг и акцентировала свою территорию именно на понятии индустрии: часть площадей кластера по-прежнему занимают действующие фабричные производства, сдаваемые же участки заняты в основном производителями творческого контента. Особенно заметной на Фабрике стала киноиндустрия — здесь находятся кинокомпания «Манга Компани» и киностудия «Табурэдфилмс», Кинотеатр.DOC, компании «Cinemateka» и «Teamsound», студия режиссера Сергея Лобана «Свои-2000», Центр театра и перформанса «ЦЕХ», с начала 2013 года здесь реализуется совместный проект с Музеем кино «Кинофабрика» как альтернатива официальному кинопрокату. Творческое производство и киноиндустрия — два главных маркетинговых направления кластера на сегодняшний момент.

Пожалуй, самый известный креативный кластер Москвы — «Красный Октябрь» на Берсеневской набережной. Отчасти этому способствуют непрекращающиеся споры вокруг территории бывшей шоколадной фабрики, которую пытаются застроить элитной коммерческой недвижимостью. Эта неопределенность не позволяет кластеру вести долгосрочную стратегию и политику. А потому выявить его отличительную характеристику, помимо чрезвычайно удобного географического положения в самом центре города, не представляется возможным. Тем временем производственные площади «Красного Октября» заняли всевозможные, подчас довольно крупные, арендаторы: телеканал «Дождь», технический центр «Digital October», «Red October Gallery», Центр фотографии им. Братьев Люмьер, а также клубы, редакции журналов и рестораны, а по соседству расположился Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».

Еще одним полноценным кластером стал бывший стекольный завод, выпускавший флаконы для духов, дизайн-завод «Флакон» на Новодмитровской улице. В 2009 году сюда пришли творческий бизнес и ивент-агентства. Развлекательная составляющая кластера, пожалуй, именно здесь чувствуется больше всего, но преимущественно только в теплое время года. Не слу-

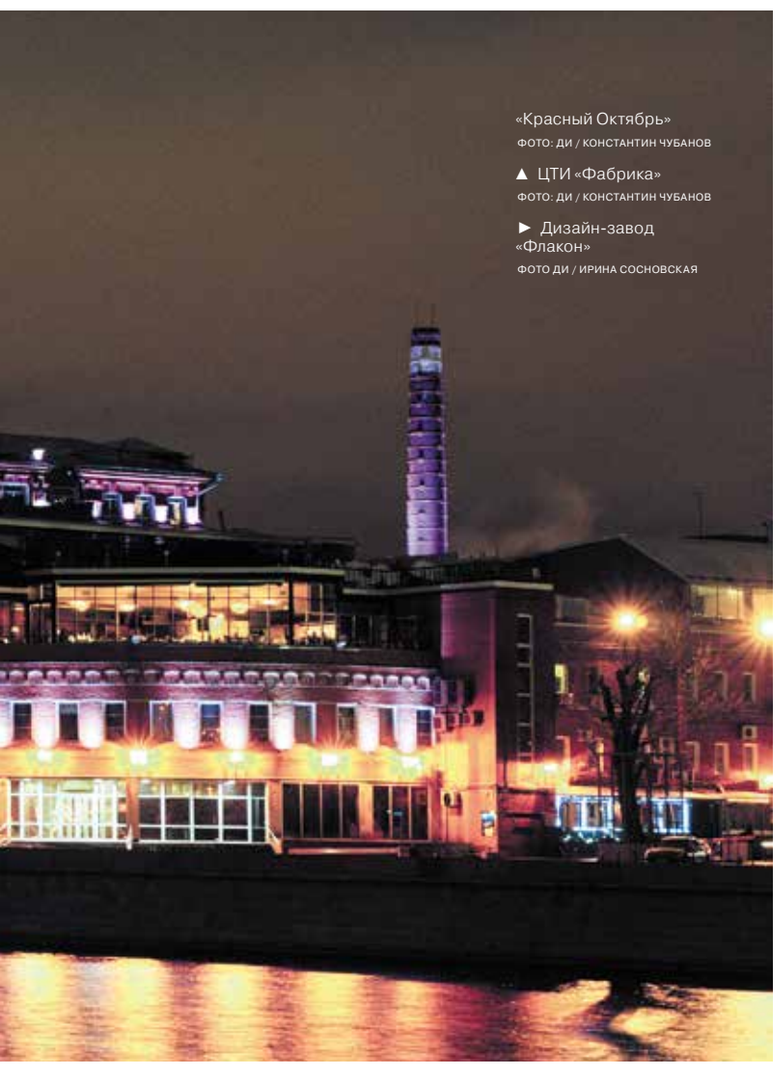
чайно и то, что именно на «Флаконе» в 2012 году стартовал ежегодный фестиваль стрит-арта «МОСТ».

В Москве существуют другие заводские территории, перепрофилированные в ходе промышленной конверсии, бизнес-центры, которые не являются творческими кластерами в полном смысле. Например, деловой квартал «Новоспасский Двор» на Дербеневской набережной, бывшая ситценабивная мануфактура Эмиля Циндера. В настоящее время здесь основан Институт русского реалистического искусства, единственное культурно-просветительское учреждение в квартале.

Еще один пример — деловой квартал «Красная Роза 1875» в Хамовниках. Именно отсюда на Яузу в свое время переехал «ArtPlay», а главный арендатор — компания «Яндекс». На территории «Красной Розы» расположены два объекта культурного наследия — усадьба Всеволожских и Галерея Жиро, и активно развивается разный бизнес. Интересен опыт конверсии Московского электролампового завода на Электрозаводской улице. Пока непонятно, что может получиться на этом месте, но, как бывшее производство, оно притягивает художников, и уже сейчас здесь есть коворкинг, фотостудия и мастерские.

Обычно креативные кластеры появлялись в результате частной инициативы, но с распространением этого явления государственные власти все активнее стали подключаться к реализации подобных проектов. Осенью 2012 года Департамент культуры города Москвы начал программу модернизации культурных институтов — наследников эпохи Советского Союза. Эксперимент стартовал с самого большого дворца культуры города, первого подобного учреждения общенародного масштаба и памятника архитектуры конструктивизма — Дворца культуры автомобильного завода имени А.И. Лихачева — ныне Культурный центр ЗИЛ. Сейчас здесь Центр творческого развития, дом танца, библиотека, лекторий и книжный магазин — все составляющие досуговой части креативных кластеров. Статус государственной площадки не позволяет говорить о бизнес-составляющей проекта, но и этот пример можно считать эволюцией идеи креативного кластера, некой новой формы — кластера и дворца культуры, частной инициативы и государственной воли.

В мировой практике креативными кластерами становятся не только бывшие промышленные зоны, но и тюрьмы, как, например, тюрьма «Elve» в Касселе. Следственный изолятор № 1 «Кресты» в Санкт-Петербурге из центра города на Арсенальной набережной должен переехать в Колпино, где уже идет строительство нового здания. Старые же «Кресты» в будущем, возможно, станут новым креативным кластером и первым в России сооружением с подобным прошлым. Подобные преобразования могут коснуться Бутырской тюрьмы, в которой планируется сделать музей знаменитых заключенных (Е. Пугачев, В. Маяковский и другие).



«Красный Октябрь»
ФОТО: ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

▲ ЦТИ «Фабрика»
ФОТО: ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

► Дизайн-завод «Флакон»
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

К появлению творческих кластеров привели идеи и процессы деурбанизации, начавшиеся распространяться еще в XIX веке. Хаотичное развитие городов, их расширение неминуемо приводило к нерациональной организации городской среды. Прилегающие к историческому центру промышленные зоны по истечении определенного периода времени сами приобретали статус центральных территорий укрупненных мегаполисов, и сохранение в них промышленных производств уже не отвечало требованиям времени.

ДАРВИНОВСКИЙ МУЗЕЙ СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

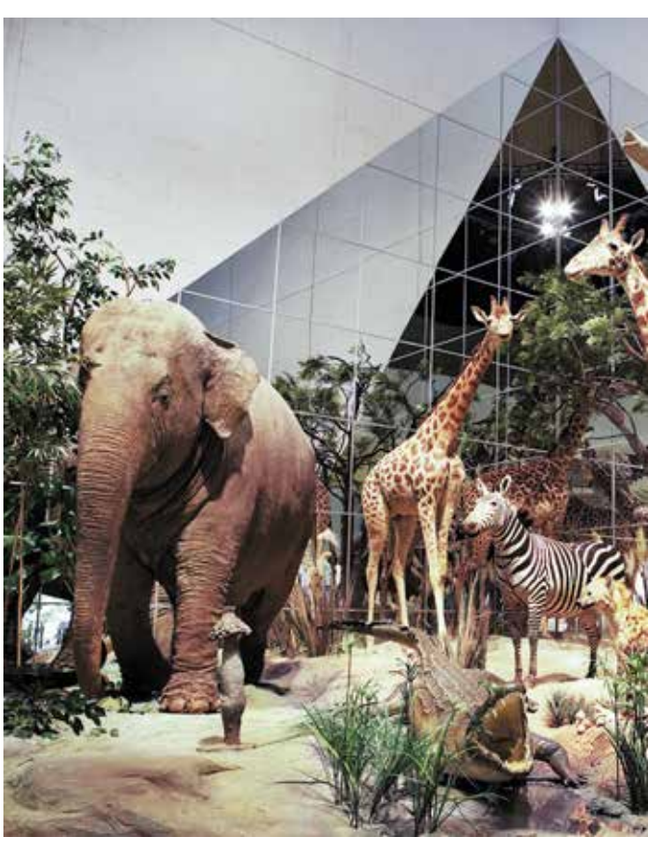
Виктория Хан-Магомедова

Экспозиции музея Дарвина рассказывают о разнообразии жизни на Земле, удивляют не только богатством экспонатов (живые насекомые, чучела птиц и животных, гипсовые статуи, картины, гравюры, фотографии), но и отличной сценографией. Они прекрасно срежиссированы, интерактивны. Здесь все благоприятствует тому, чтобы зритель совершил увлекательное путешествие в пространстве и во времени, побывал в экзотических, самых удаленных частях нашей планеты. Раздел «Зоогеография» впечатляет дизайнерским исполнением, соседством чучел животных с работами анималиста В. Ватагина. На некоторых стендах можно услышать пение птиц и стрекотание цикад. В музее есть раздел «Эволюция поведения», посвященный изучению поведения животных.

К 105-летию музея были подготовлены выставки, ориентированные на разные категории зрителей, посвященные истории основания музея, некоторые с оригинальной концепцией, как, например, «Ровесники», о событиях, происходивших в музее и судьбах людей — ровесников музея (О. Хепберн, Л. Оливье…). Большую роль в юбилейной выставочной политике играли выставки художников-анималистов и фотоанималистов (В. Белышев, А. Пустовойт).

В экспозиции музея факты науки и образы искусства придают сообщениям особую убедительность.

В настоящее время музей — крупный культурный, зрелищный, познавательный, научный и образовательный центр. В беседе с директором Анной Клюкиной мы обсуждаем возможное многообразие видов деятельности музея, методы работы с различными категориями зрителей и трудности, переживаемые российскими музеями сегодня.



ДИ. Музей поражает многообразными приемами использования искусства в экспозиции. А как обстоят дела в музеях биологии за рубежом? И каков рейтинг вашего музея за границей?

АННА КЛЮКИНА. Западные музеи стали ориентироваться на наш музей и также насыщать свои коллекции произведениями искусства. Рейтинг нашего музея достаточно высок. В этом году для знакомства и обучения к нам приезжала представительная делегация из Музея науки и технологии Шанхая.

ДИ. Как часто обновляется экспозиция?

АННА КЛЮКИНА. В это новое здание мы въехали в девяносто четвертом году, в девяносто пятом открыли первый этаж, в девяносто седьмом — последний, а в девяносто восьмом начали делать пристройки. Каждый год у нас открывается какой-нибудь раздел основной экспозиции, иногда целый зал. При смене экспозиции в пяти залах мы даже не закрывали музей, а применили оригинальное решение, пиар-ход: мы огородили витрину, и со второго этажа можно было видеть, что делают сотрудники.

ДИ. Для вас это стало новой формой работы со зрителем?

АННА КЛЮКИНА. Да, с одной стороны, это форма просвещения зрителя, а с другой — посетители видят, как тщательно готовится экспозиция, как художник работает кисточкой, как «крутят» в разные стороны чучело, прежде чем найти нужное место. В течение двух лет в Большом зале мы полностью поменяли витрины и сделали то же самое в остальных залах. Важно, чтобы музей менялся.

ДИ. Каким образом изменилась сегодня роль музеев?

АННА КЛЮКИНА. Привычная функция музея — хранилище памяти. Мы порой восхищаемся обычными предметами — наперстком, расшитым бисером кошельком, старинным веером — как идеальными вещами, когда-то существовавшими, напоминающими о старинных временах. И только музей способен их сохранить. Причем это вовсе не обязательно должно быть выдающееся произведение, а какой-нибудь подстаканник, например. Если бы не было фондов, мы бы не смогли сделать столько выставок. Для экспонатов важно, чтобы на них смотрели. Мне очень жаль, что мы не можем показать все наши картины, потому что живописные работы в закрытых помещениях тускнеют.

ДИ. Как организована образовательная деятельность Дарвиновского музея?

АННА КЛЮКИНА. В прошлом году мы были в Париже в Галерее эволюции, там закрыли целый экспозиционный раздел, чтобы сделать образовательный центр. У нас центр называется «Познай себя, познай мир», и это не просто экспозиция. О каждом предмете собрана обширная информация. Рассказывается, как устроен человек, как функционирует его организм. Можно узнать, как видит человек, как видят животные. Есть экспонаты, в которых при нажатии кнопки можно слышать би-

ение сердца животных. Некоторые экспонаты можно трогать руками. У нас, например, это шкурки животных. Также происходит пополнение постоянной экспозиции интерактивными элементами. Где-то в зале шмель загудит, в другом месте звучат голоса птиц, можно потрогать черепа и ответить на предлагаемые вопросы викторины.

ДИ. То есть зритель активно включается в интеллектуальную игру.

АННА КЛЮКИНА. Мы стремимся сделать так, чтобы в музее постоянно что-то происходило. В Интернете наши посетители отмечают, что, приходя в наш музей, каждый раз обнаруживают что-то новое: выставку, экспонат… Мы стремимся заинтересовать людей разных возрастов, выстраиваем экспозицию для детей с родителями. Поэтому этикетки у нас крупные, чтобы, если ребенок спрашивает маму, она могла бы мгновенно прочитать и ответить.

Фрагмент экспозиции выставки «Воздух». 2010

ДИ. По какому принципу строится ваша экспозиция?

АННА КЛЮКИНА. Она состоит из четырех уровней. Первый уровень для совсем маленьких, для рассматривания: это слон, это жираф. В выходные в музее можно увидеть родителей даже с грудными детьми, которые по-своему воспринимают увиденное. Второй уровень — когда ребенок или взрослый прочитывают этикетку под экспонатом, например, про разные виды слонов. Третий уровень — когда прочитывают этикетку и текст в витрине. Текстов немного. Основатель нашего музея А.Ф. Котс писал: «Не превращайте экспликацию в стенную газету». Четвертый уровень — когда все детали и подробные сведения об экспонатах находятся в электронном виде. Я борюсь за лаконичные тексты. Они не нужны тем, кто может обратиться к компьютеру. Все четыре уровня очень хорошо работают. И также часто в нашем музее я встречаю членов ученого совета, которые приводят сюда зарубежных коллег, так как коллекция выстроена в научном порядке.

ДИ. Приведите, пожалуйста, пример различия восприятия экспонатов зрителями и специалистами.

АННА КЛЮКИНА. Если посетитель видит целую витрину лисиц, он воспринимает это как выражение признака изменчивости. А когда витрину изучает ученый, он понимает, почему именно таким образом показаны разные виды животных. Часто ученые просят у нас фотографии экспонатов наших коллекций, чтобы подтвердить свои научные изыскания.

ДИ. Какие новые формы работы со зрителем вы разрабатываете в последнее время?

АННА КЛЮКИНА. Например, систему программных выставок, наше ноу-хау. Сегодня многие музеи подхватили это начинание. На определенной выставке детям предлагаются система заданий, участие в конкурсах. Если ребенок побеждает в конкурсе, он получает бесплатный билет на закрытие выставки. И конечно, приходит с родителями. Это важно для музея. Если он хорошо выполняет какое-то задание, мы вручаем ему приз — книгу. Родители понимают, что на выставке их ребенок занят. Также мы проводим выставки работ детей, страдающих аутизмом. Чтобы создать благоприятные условий для людей с ограниченными возмодностями в музее проходят специальные семинары для сотрудников. У нас есть практика отмечать дни рождения детей-инвалидов. В Интернете существует общество родителей детей с редкими заболеваниями. Мы провели для них специальную экскурсию до открытия музея.

ДИ. Практикуется ли в музее таксидермия и в какой степени эволюционировала эта старинная техника?

АННА КЛЮКИНА. В музее имеется таксидермическая мастерская, но техника создания чучел изменилась. Раньше это был очень сложный процесс. После эскиза из пластилина лепили из глины, например льва, в натуральную величину, затем облепляли фигуру газетами, разрезали, создавали форму из папье-маше, на которую натягивали шкуру. Сегодня форму вырезают из пенополиуретана и на нее натягивают шкуру животного, а клыки и зубы делают из пластмассы. Но специалисты говорят, что нельзя использовать подобную технику, так как со временем чучела «опадают», то есть новая техника губительна для таксидермии. А у нас есть чучела, которым сто лет и более.

ДИ. В чем специфика научной работы музея?

АННА КЛЮКИНА. Мы организуем конференции, в частности научные, которые проводятся раз в два года совместно с Палеонтологическим музеем МГУ. Недавно закончилась конференция, которая собрала специалистов из разных городов России. Как методический центр, музей раз в год проводит обучающие семинары для провинциальных музеев, использующих наши технологии. В очень тяжелой ситуации находятся краевед-

ческие музеи, в некоторых работают всего два-три человека. Также наш методический центр по социокультурной реабилитации инвалидов музейными средствами каждый год проводит одну или две конференции с приглашением реабилитологов.

ДИ. Ваш музей пользуется популярностью также и своими необычными проектами по современному искусству. Как вы их позиционируете в контексте Дарвиновского музея?

АННА КЛЮКИНА. Мы стремимся, чтобы наши посетители были в курсе новейших поисков художников и открывали бы для себя какие-то новые грани действительности. Эти выставки, как правило, организованы в сотрудничестве с крупными отечественными арт-институциями. Так совместно с Институтом современного искусства мы провели ряд увлекательных выставок: «Тени» (две тысячи восьмой), «Алиса» (десятый), «Лабиринт»… Мы уделяем особое внимание проекту «Ночь в музее». В две тычячи девятом году на выставке «С.О.Н.» мы представляли экспериментальное искусство группы «Пульсарт», с которой продолжили работать и в следующем году (выставка «Воздух»). Особенно актуальной мне представляется прошлогодняя выставка «Оригинальный фейк».

ДИ. Работа с актуальным искусством подвигла музей задействовать нетрадиционные для экспозиции площади?

АННА КЛЮКИНА. На крыше выступают музыкальные группы и показывался перформанс «Новелла с тканями в двух частях». Мы постоянно работаем с молодежными коллективами, показывающими радикальные, порой провокативные проекты. Художники используют необычные способы работы со зрителями.

ДИ. Какие инновационные формы работы с художниками вы применяете?

АННА КЛЮКИНА. Мы создали странички Art&Fact/Арт/Факт в фейсбуке. Благодаря выходу в сеть используем инновационные формы музейного сопровождения того или иного проекта, стараемся ориентировать художников на специфику нашего музея при работе над объектами. Планируем в дальнейшем организовывать конкурсы, круглые столы с участием специалистов из разных областей науки и искусства. Все это позволяет формировать творческую атмосферу и расширять постоянную аудиторию музея.

Беседу вела
Виктория Хан-Магомедова

Галина Смолина
РАСТИТЕЛЬНЫЕ СНЫ
2009. Инсталляция
(выставка «С.О.Н.»)

Ольга и Олег Татаринцевы
НАТЯЖЕНИЕ
2010. Инсталляция (выставка «Воздух»)
ФОТО: ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

КОСМИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ

Сергей Хачатуров

Многие скептики сетуют на то, что для современного искусства в Москве настали беспросветные времена. Галереи закрываются, инвестиции сокращаются. Однако подобные выводы грешат абсолютизацией одних факторов и невниманием к другим. А другие весьма радуют. Например, что современное искусство обживает неожиданные для себя места, в частности, Московский планетарий, принимающий у себя уже третью выставку contemporary art. До конца апреля в Планетарии можно увидеть экспозицию «Небосклон», подготовленную Крокин-галереей. Она остроумна, зрелищна и интересна.

Руководители галереи порадовали информацией, что в подготовке выставки планетарий принимал самое непосредственное участие: предоставил площадь, выделил бюджет для монтажа экспонатов. То есть мы имеем дело не с рекламным трюком в форме аренды эффектного пространства, а с полноценным сотрудничеством, в котором обе стороны заинтересованы и видят пользу не только в товарно-денежном эквиваленте.

Экспозиция «Небосклон», конечно, посвящена теме космоса и тонко обыгрывает различные нюансы интерпретации в соответствии с «гением места», Московским планетарием. Ведь он в своей истории отразил многие периоды развития отечественной культуры — от революционного авангарда до виртуальных миров постсовременной цивилизации.

Вспомним, с чего все начиналось. Идея московского планетария возникла в 1920-е годы. В период великой авангардной утопии новой генерации людей требовалось новое знание о новых мировых координатах пространства и времени. Жизнь стала уподобляться идеальному технологическому конвейеру, а законы ее отождествлялись с отлично сработанным механизмом, которому подчинялось движение светил, Земли, и неба. В эти годы (1928–1929) технократической романтики молодые архитекторы М. Барщ, М. Синявский, Г. Зундблат и спроектировали столичный планетарий. С куполом в форме яйца. Для изучения механики движения небесных тел.

В жизни этого почтенного учреждения были разные периоды. Помню, когда я учился в средней школе, у нас была экскурсия в планетарий. Тогда он воспринимался по аналогии с каким-нибудь классом астрономии и физики: очень интересно, но немного занудно, слегка пыльно и обшарпано. Пережил планетарий и невозможно долгий период реконструкции и обновления. Сегодня это отличный парк научных аттракционов, где есть и лунариум, и 4D-кинотеатр, и единственный в России зал с купольным экраном.

Как можно понять из истории планетария, он всегда мыслился местом встречи знания научного и утопического, что можно определить модным сегодня словом «воображариум». В расчете на встречу этих двух миров и создана выставка «Небосклон». В ней по-разному рассматривается тема общения науки и искусства, точного знания и творческой фантазии. Лейтмотивом оказывается, на мой взгляд, космическая мифология, истоки которой — в мире детства, в предощущениях и предчувствиях свидания с чем-то таинственным, потрясающим и прекрасным.

Северин Инфантэ
УСЛОВИЯ ВРЕМЕНИ
2013. Инсталляция
ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

Эта мифология легла в основу особой эстетики советских юношеских фильмов о космосе наподобие «Отроков во Вселенной», «Большого космического путешествия», «Через тернии к звездам». В них герои проходят через трудные испытания, общаются с инопланетянами, дабы утвердить приоритет во всем мире гуманистических ценностей и точной науки, искореняющей предрассудки и заблуждения. В некоторых фильмах встреча с космосом нарочито инсценируется, чтобы и герои, и зритель не догадывались, что они участники эксперимента — репетиции выполнения какой-то важной, в масштабе всего прогрессивного человечества, миссии.

Любопытно, что этот навеянный отечественным кино про космос дух лаборатории и эксперимента как нельзя больше соответствует выбранному месту выставки: не в «небесной» зоне планетария, а в подземной, почти секретной, там, где раньше была большая парковка. Технические коммуникации, провода, потайные комнаты, дорожная разметка под ногами придают общению с материалом выставки хороший авантюрный драйв.

Художники (большинство из них — мэтры отечественного совриска) воплощают тему диалога науки и утопии именно как в кино: искренне, бесхитростно, красиво и эмоционально. Леонид Тишков установил в зале светящийся месяц, с которым он давно живет как с родным существом. С ним он ездит за город, катает его на лодке, кормит, накрывает на ночь пледом. Посмотреть эту лирическую поэму «Частная Луна» можно на видеоэкране.

Константин Батынков в присущем ему стиле свободной маэстрии создает сюрреалистические фантазии на тему романтических приключений планетарного масштаба. Все полотна чем-то похожи на раскадровку «мультиков» про звездные экспедиции. Космонавта с бьющимся сердцем показывает в лайт-боксе, достигая эффекта 3D-фильма, Дарья Котова. Профессиональный режиссер по образованию и художник по призванию Аркадий Насонов в видеосъемку вращающейся Земли вмонтировал мигающие то тут, то там портреты известных советских деятелей культуры и киногероев. Такой вышел оммаж космосу советского искусства.

Новые чувства от вторжения космической энергии в земную атмосферу транслируются, конечно, с отсылкой к визуальной культуре авангарда и к ее метаморфозам, в тех же фантастических фильмах например. Радужный спектр генерируют в зимнем пейзаже Франциско Инфанте и Нонна Горюнова, а их сын Платон Инфанте увлечен визуальными превращениями сферического пространства при проекции на него движущихся световых картинок. Сфера оживает и меняется на глазах, становится то выпуклой, то вогнутой, то плывущей в каком-то кубе. Внезапно она сбрасывает с себя белую оболочку и оказывается земным шаром…

Мудрым расчетам вселенской гармонии, геометрическим штудиям на тему квадратуры круга, подчинению естества закону чисел Фибоначчи посвящены красивые работы Александра Панкина. Моряк-художник Александр Пономарев делает проект навигационных карт по звездному небу. Все эти опыты восхищают простодушной серьезностью в отношении к космической романтике, которая присуща лишь мироощущению ребенка.

Имеется на выставке и центр управления полетами — установка Татьяны Баданиной со светящимися кнопками, безумно похожая на машину времени, что таилась в подвале заброшенного дома в фильме «Гостья из будущего». Горы гигантских космических яиц Татьяны и Сергея Костриковых иллюстрируют тезис о «хрупкости бытия». Сергей Шутов на цветных мониторах выращивает космические цветы…

В принципе, выставка будто предлагает готовый сценарий фильма о космосе, в котором есть и пиетет теме, и диалог с традицией, и уважение к гостеприимному хозяину — Московскому планетарию.

Александр Джикия
ИЗ ПРОЕКТА «ЖЕСТЬ»
2010. Жесть, нитроэмаль

Сергей и Татьяна Костриковы
ПИРАМИДА-СКОРЛУПА
2007–2013.
Смешанная техника.

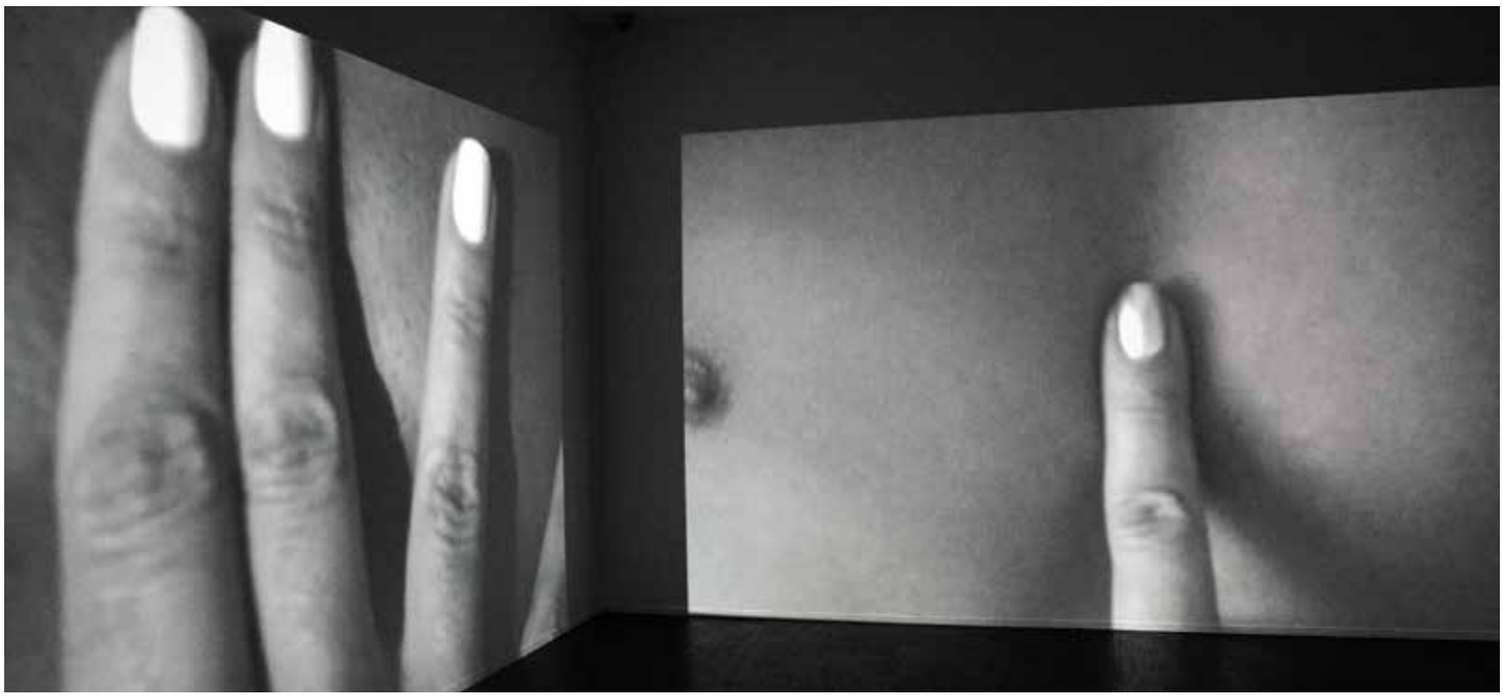
Константин Батынков
КОСМОС-БАРОККО
2007. Холст, акрил
ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

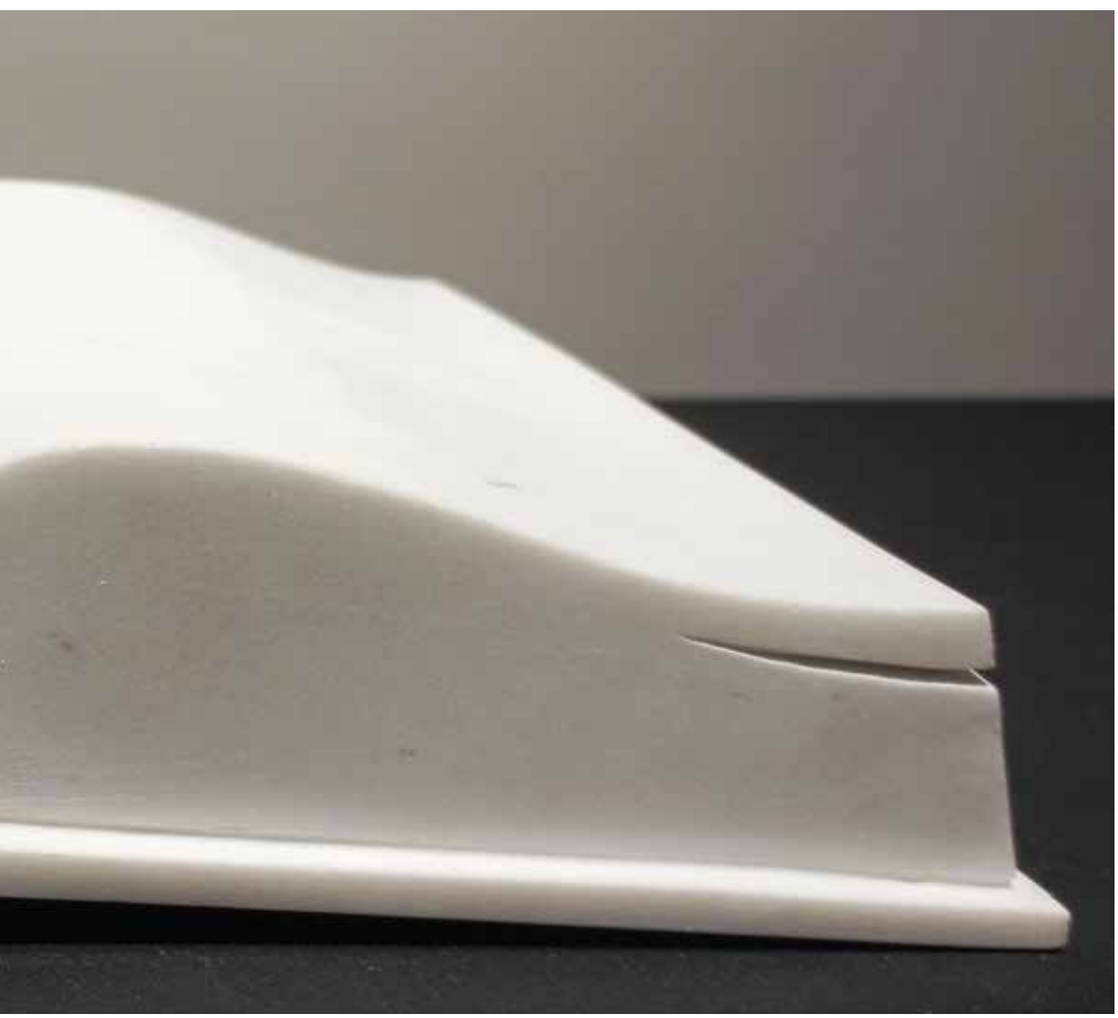
АЙДЕНТИКА

Евгения Гершкович

Айдан Салахова
САША
2012. Цифровое видео
(зацикленное)

МАЙКЛ
2012. Цифровое видео
(зацикленное)





В Московском музее современного искусства прошла ретроспектива Айдан Салаховой, москвички с азербайджанскими корнями. Название выставки «Fascinans and Tremendum» переводится как «Зачарованность и страх». Куратором проекта выступила Берал Мадра, директор стамбульской галереи «Куад». Арт-критик из Турции была комиссаром павильона Азербайджана на Венецианской биеннале 2011 года, в которой Айдан тогда принимала участие. Там ее работы подверглись цензуре Минкульта Азербайджана и оказались под покрывалом еще до открытия экспозиции. Это выглядело отчасти даже символично.

НАЧАЛО
2012. Мрамор, гранит
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Лет шесть назад в одном из интервью Айдан Салахова разъяснила собственный метод так: «Мне важна разница интерпретаций сюжета. Я часто несколько раз изображаю один и тот же мотив. Меня интересует развитие темы, процесс поиска разных версий ее решения». Нынешний проект, отчет в своем роде, подтверждает это положение. Есть нечто полифоническое, музыкальное в развитии темы, возвращении к ней в различных интерпретациях, в разбивке на части, с постепенным усложнением или же, наоборот, упрощением.

Подобный способ жонглирования понятиями, символами, медиа (живопись, графика, видео, скульптура) напоминает поиск фирменного стиля, выражаясь на сленге графических дизайнеров, айдентики. Берал Мадра употребила термин, который невольно слетал с уст многих коллег, пришедших на вернисаж, Gesamtkunstwerk, тотальное произведение искусства. Собственно, тема, которую Айдан начинает разрабатывать еще в 1998 году в проекте «Саспенс», стержень ее творчества: «гендер», «женщина», «поиск всего женского».

Айдан Салахова
ОБЪЕКТ
2012. Глина

◄ ПРЕДСТОЯНИЕ № 1.
ИЗ СЕРИИ «ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ»
2010–2011.
Гранит, мрамор

▼ БАРЕЛЬЕФЫ № 1–7
2010–2012. Гранит, мрамор

Айдан Салахова
TRINITY
2009. Холст, акрил, золотая краска

«Персидская миниатюра» была отрефлексирована Айдан в одноименной выставке 2006 года в Ермолаевском переулке, однако работа над ней продолжается. Графика, отсылающая к первоисточникам, причем не только к мусульманским рукописям, но и к иконам византийского письма, доведена до предельной линеарности, упрощена до трех красок: золота, черного и белого. Кисти рук, книга, складки ткани — все это поводы для размышлений, поисков, карандашных набросков, эскизов, вариаций. Принято считать, что женщина в парандже — ключевой персонаж творчества Айдан последних лет. Однако мягкие, плавные очертания хиджаба рождают ассоциации еще и с мандорлой, овальной формой нимба, принятого как в христианстве, так и в буддизме. Мраморные и гранитные, черно-белые барельефы были представлены на площади итальянского города Каррары, где Айдан уже в течение трех лет работает регулярно, и восприняты зрителями как силуэты католических монашек. И про шахидок никто не вспомнил.

Заимствования из классического арсенала в творчестве Айдан довольно явственны. Ее считают художницей-феминисткой, ставят в один ряд с Ширин Нешат, Синди Шерман и Моной Хатум. Самой же Айдан хотелось бы, чтоб в ней видели последовательницу Луиз Буржуа. Но, думается, природа и эстетика работ француженки куда тревожнее, и вообще, там гораздо больше «скелетов в шкафу». Салахова смело и бесцеремонно воспроизводит конкретную форму того, о чем все и так постоянно думают. Причем формы эти и визуально, и фактурно тактильно-эротические, коммерчески соблазнительные и в известной степени не лишенные иронии. В подобном «радикализме» можно было заподозрить разоблачение эксплуатации женского тела и сопротивление запретам, узреть борьбу за права женщин, однако формы, сотворенные Айдан, зачаровывают. Американский арт-критик Люси Липпард еще в 1973 году описала особенности женского творчества: «плотность, однородная текстура, преобладание округлых форм и центральная фокусировка, повсеместно линеарные, выпуклые или параболические, самодовлеющие формы, слои и напластования», вполне соответствующие работам московского автора.

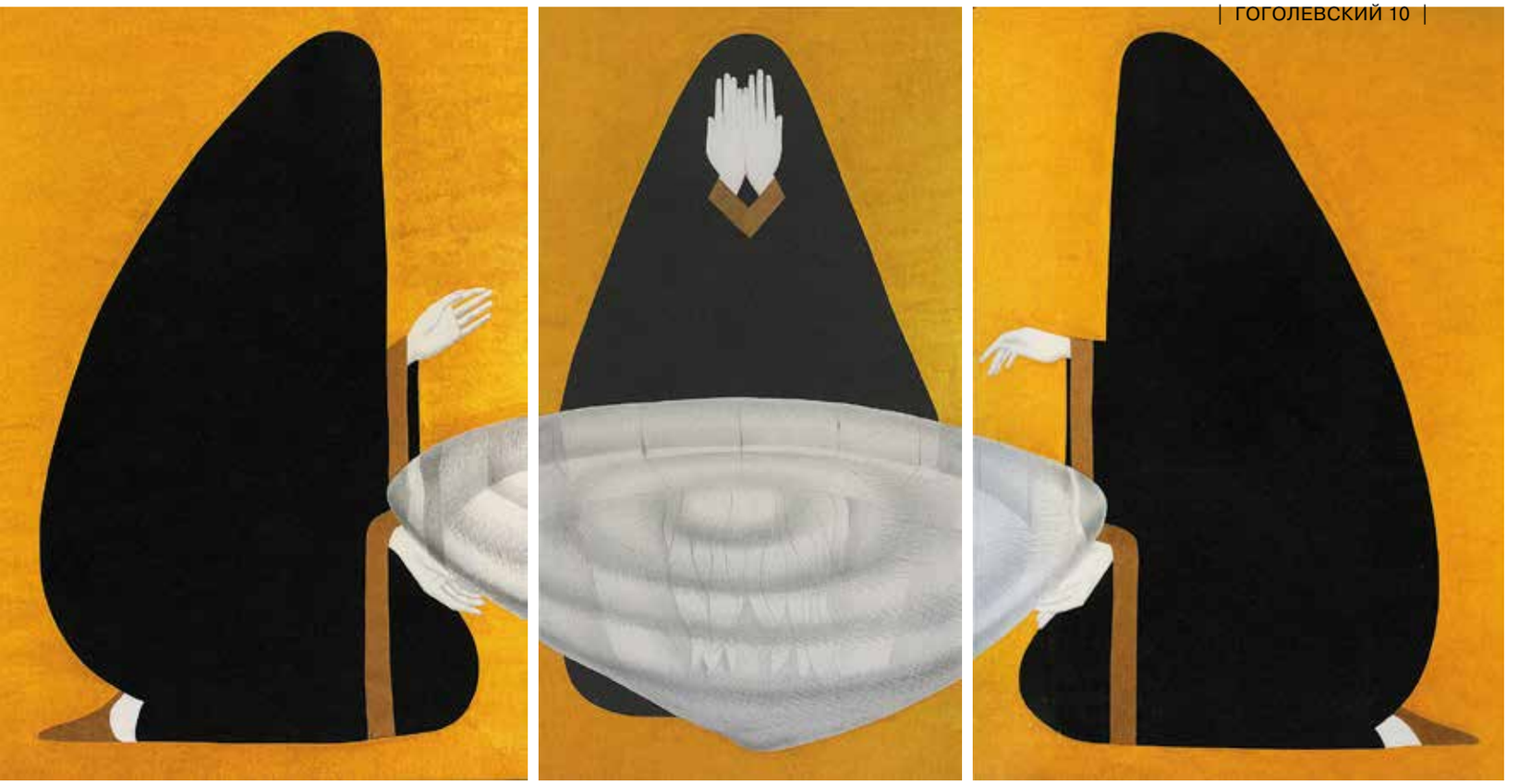
Эффектная экспозиция «Fascinans and Tremendum» выстроена весьма театрально. Впрочем, пространство особняка на Гоголевском, где имеются просторные анфилады, парадные гостиные и камерные затененные кабинеты, как нельзя лучше подходит для подобных шоу.

Согласно идее куратора выставка трехчастна, состоит из разделов: «Руки», «Тело», «Объекты». Начало осмотра: зациклен-

◄ **МИНАРЕТЫ № 5,7,6**
2012. Оникс

◄ **МИНАРЕТЫ № 2,1**
2012. Алебастр

ОРНАМЕНТЫ
2012. Холст, акрил, карандаш



ОРНАМЕНТЫ
2012. Холст, акрил, карандаш

ное цифровое видео, где женская рука медленно и по-хозяйски скользит по торсу мужчины — или мулата Джонни, или белого Майкла. Если в видео руки передают страсть и вожделение, то в выставленных в следующем зале живописных работах изображение рук обрамлено характерными исламскими орнаментами, здесь жесты наделены иными смыслами, в них сдержанность, смирение, защита, нежность, поучение, молитва. «Руки выражают то, что женщина чувствует и думает», утверждает художник.

Орнамент в искусстве ислама компенсирует отсутствие изображений живых существ, у Салаховой он обрамляет антропоморфные силуэты. В экспозиции орнамент получает развитие: увеличенный и оптически искаженный, он перетекает с картин на стены, на белом фоне происходят новые графические метаморфозы, пока орнамент не станет фоновым дополнением для экспонирования мраморно-гранитных барельефов. Так Айдан трансформирует графику в камень, открыв для себя искусство ваяния, и тем самым завершает круг Gesamtkunstwerk. Для этого она отправилась в Каррару, в мастерскую, где высекаются в мраморе вещи Сантьяго Калатравы, Ильи Кабакова, а также Луиз Буржуа.

Айдан освоила сложнейшую технику высекания из камня, об этом свидетельствует видео, стилизованное под кино времен итальянского неореализма; оно повествует о москвичке, орудующей резцом в каррарской мастерской.

Торжественное шествие трех фигур из гранита и мрамора, трех «Предстояний», выделенных подсветкой, увлекает зрителя в главный зал к центральному экспонату — триптиху «Троица» (2009). Три фигуры на золотом фоне иллюстрируют идею троичности единого Бога. В смежном зале экспонируется множество притягательных лоно- и фаллоообразных форм, выполненных из оникса и алебастра, источающих внутреннее сияние. Завершают экспозицию нервные складки белоснежной ткани, вырезанные из мрамора. Эти белые нерушимые формы как завет. Но о чем? Вопрос Айдан оставляет открытым.

ТОТАЛЬНЫЙ ХАОС

ИЛИ «ШАПКА ЦАРСКАЯ ЗОЛОТА»

Лия Адашевская

В последнее время как-то редко доводится удивляться, посещая выставки. Выставки впечатляют или разочаровывают, радуют или огорчают, оставляют равнодушными или заставляют задуматься, собственно, вызывают весь спектр эмоций, кроме одной — удивления. Это не плохо и не хорошо, это просто факт. И речь даже не о новом в искусстве — бог с ним, с новым, ибо, даже если оно случится, наша оптика сегодня настроена так, что мы, может, на минуту и придем в замешательство, но довольно быстро подберем ему аналог в далеком или не очень прошлом и на том успокоимся. И это опять же в нашем сегодняшнем понимании скорее хорошо, чем плохо, поскольку мы (и художники, и критики, и кураторы, и зрители) единственным убедительным способом легитимации чего-то в пространстве искусства по причине размытости критериев считаем декларативное, или подспудное, следование традиции. Какой угодно, главное, чтобы позволяла себя обнаружить. Что на самом деле свидетельствует об одном: не хотим мы никакого нового, нам бы с тем, что уже есть разобраться. И удивляться мы тоже не хотим. Ибо что есть удивление — «когнитивная эмоция, возникающая в неожиданной ситуации. Адекватная реакция на отклонение от нормы». А так как норма в искусстве — понятие крайне сомнительное и не всегда применимое, то и отклоняться не от чего. Что же относительно неожиданной ситуации, то здесь и совсем все просто — спасибо всякого рода анонсам, заранее знаем, на что идем и чего ждать. И ожидания наши стараются оправдать. А там уж как получится. Однако, как выяснилось, не все так безнадежно.

В Московском музее современного искусства на Петровке проходила выставка живописца Николая Наседкина «Black». Ничего удивительного. Ни в том, что музей предложил сделать «персоналку» нашему известному экспрессионисту, ни в том, что она называлась так, как называлась: Наседкин с определенного времени живописует нефтью, которая преимущественно черного цвета. Наверное, многие помнят его орнаменты, представленные Крокин-галереей в рамках параллельной программы 1-й Московской биеннале современного искусства в 2005 году, а также проект «Красная площадь», номинированный в 2008 году на премию Кандинского. Да и до экспериментов с нефтью художник выказывал неравнодушие к черному и его градациям, достаточно вспомнить проект «Сумасшедший дом», показанный в М'АРСе в 2004 году (очень личная история — в молодости Николай Наседкин работал санитаром в

Николай Наседкин
КУРГАН. ШАПКА МОНОМАХА
2009–2012. Инсталляция
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

Фрагменты экспозиции выставки в ММОМА
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

психоневрологической клинике, где кроме своих непосредственных обязанностей выполнял натурные зарисовки пациентов, спустя годы послужившие основой для масштабных полотен). Все это заставляло предположить, что в ММОМА нас ждет еще одна история, рассказанная оттенками черного. Однако релиз к выставке обещал тотальную инсталляцию. Нет, в этом не было ничего удивительного: современный художник работает в самых разных техниках и жанрах, давно покончив с узкой специализацией. Но чтобы, пусть условно, но все же традиционный художник вот так прямо да инсталляцию, да еще и тотальную, это даже не интриговало, а напрягало. В большинстве случаев такие эксперименты ничего хорошего не сулят.

Выставку удалось посмотреть, уже когда она недели три проработала, в будний день, посетителей было немного, и они не расцвечивали своими одеждами пространство, ничто не оспаривало власть «черного».

«Баня по-черному», «Лес после пожара», «Черный куб» (или «Замкнутые в пространстве», включающие все те же мощно написанные портреты сумасшедших), «Белый куб», внутри опять же «черный» от портретов, «Ширма подсознания», «Курган» (или «Шапка Мономаха»)…

Признаюсь сразу, впечатление это производило. На каком-то чувственно-эмоциональном уровне. Ощущение, что бродишь по лабиринту то ли чужого, то ли собственного подсознания, попадая в какие-то его потаенные закутки, чему, впрочем, способствовало и само пространство третьего этажа бывшего

особняка, дробленное небольшими комнатами. В одной из них инсталлирована «Мастерская художника», собственно, самого Николая Наседкина. А рядом странная огромная крафтовая гора, уходящая в потолок — «Друзьям до востребования», единственный цветной объект на всей выставке, и еще один потаенный уголок, сплошь заполненный акварелями, на которых портреты друзей, знакомых, художников, животных, автопортреты. Они свисают откуда-то сверху, «выходят» из стен, заполняют все пространство… «до востребования»… На входе в этот «друзей веселый круг» столкнулись с самим Наседкиным, который поспешил поведать, что и как он задумывал и что получилось, а также, что работа над инсталляцией продолжается. То есть весь второй этаж он превратил в свою мастерскую или же мастерскую временно перенес сюда. Но главное, процесс творения не прекращался. Да, это не то, что изобретатель тотальной инсталляции Илья Кабаков — у того все заранее продумано, прорисовано, описано в схемах и эскизах, по которым любой может все это собрать и инсталлировать.

У Наседкина все на живую нитку. Темперамент другой. Чувственность другая. Импульсивная, хаотичная, нервная. Его «Курган» не опишешь, как в описях 1696 года фигурирует монарший головной убор — «Шапка царская золота, сканая. Мономахова, на ней крест золотой гладкий, на нем по концам и в исподи четыре зерна гурмицких, да в ней каменья, в золотых гнездах: над яблоком, яхонт желтый, яхонт лазоревый, лал, промеж ними три зерна гурмыцких; да на ней четыре изумруда, два лала, две коры яхонтовых, в золотых гнездах, двадцать пять зерен гурмицких, на золотых спнях; около соболей: подложена атласом червчатым: влагалище деревянное, оклеено бархателью травчатою, закладки и крючки серебряны». Наседкинская «Шапка Мономаха» — гордо возвышающаяся куча мусора небрежно наваленных эскизов, старых работ, неиспользованных материалов, отходов производства и прочая. Можно что-то добавить, можно забрать — ничего не изменится.

И в какой-то момент вдруг подумалось: а может, и не стоило называть это все тотальной инсталляцией? Да и вообще инсталляцией. Кто сказал, что живопись или графику можно демонстрировать, только развесив на стены? Это понятно, что работы, сваленные в кучу, кучей поглощаются, она своей формой начинает довлеть над тем, из чего состоит. Но можно же и извлечь работу. Собственно, наполнение любой из комнат могло спокойно переместиться к этому кургану, добавив «изумрудов» «шапке Мономаха», а освободившееся место можно было бы заполнить оторванными из нее же «яхонтами».

Многими эта выставка была воспринята как выражение духа времени (причем во всех его изводах), его сумеречного сознания. А если еще учесть, что открытие ее происходило накануне ожидаемого конца света, то… Случись он, осталась бы одна на всех тотальная инсталляция — хаос. В принципе, таковая и предстала на выставке. Но что интересно и, главное, удивительно, в какой-то момент становилось все равно, как определять то, что заполнило комнаты третьего этажа здания на Петровке. Это было нечто, что затягивало и отторгало одновременно. Нечто, чему еще не нашлось названия. Но что уже есть.

В общем-то, не удивительно, что «Black» Николая Наседкина вызвал много споров: на круглом столе, который состоялся во время работы выставки, высказывались диаметрально противоположные мнения. На самом деле это хорошо. Единогласие всегда смущает.

НИКОЛАЙ НАСЕДКИН «BLACK»

ВЫДЕРЖКИ ИЗ КРУГЛОГО СТОЛА ПО ИТОГАМ ВЫСТАВКИ

Леонид Бажанов, арт-директор ГЦСИ

Выставка — своеобразное вожделение, особенно сейчас здесь, в Москве, снобской, жадной к успеху, к карьере. Мы долго жили без этого и наконец дорвались и наверстываем упущенное. Очень хотим быстро вписаться в общество спектакля и сыграть яркую роль, получить звание звезды, отпечатать свои ладони на аллее славы. Думаю, что именно вожделеющее общество заставляет художника влипать в этот соблазн, поддаваться его прессу. Общество требует: «Будь звездой!», и художник, задрав штаны, старается в этот формат, неудобный и узконечный, вписаться. Думаю, сейчас с Николаем Наседкиным происходит нечто подобное. Я знаю его довольно давно как художника, он очень талантливый живописец, имеющий свою пластическую традицию, школу и мощную энергетику. И вдруг он попадает в ситуацию смены культурных ориентиров, векторов. Живопись в прессе и поверхностным общественным созна-

Николай Наседкин
ДРУЗЬЯМ ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ
2010–2012. Фрагмент инсталляции
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ЛЕС ПОСЛЕ ПОЖАРА
2009–2012. Инсталляция
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Николай Наседкин
ЗАМКНУТЫЕ В ПРОСТРАНСТВЕ. ЧЕРНЫЙ И БЕЛЫЙ КУБ
2005. Дерево, фанера и масляная краска
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

нием признается неактуальной, оставшейся в прошлом столетии. Теперь нужно делать инсталляции. Но никто инсталляции делать не учил, никто не рассказывал, откуда возникла потребность в ней, какова история этой стратегии в художественной практике, но делать их надо. И художник берет свои акварели и сооружает из них инсталляцию. Потом собирает свои эскизы и пытается создать паблик-арт, тоже особо не зная, что это такое, а лишь догадываясь, что нечто крупное в общественном пространстве, очень технологически емкое и оказывающее грандиозное визуальное впечатление на прохожих. И вот он из своих замечательных трудов, пластически острых, тонких, напряженных, созданных в результате душевных переживаний, вдруг начинает городить макет суперили гиперпаблик артистического произведения.

Но так как делать это надо быстро, иначе институции, которые в современном искусстве играют не меньшую роль, чем институты критики и кураторства (институциональность давит на художника не меньше, чем общество), не дадут возможности завершить начатое. Институт заставляет быстро принимать решения, ведь он может и передумать. Он предложил тебе персональную выставку, а ты тянул время, не позвал спонсора, значит, не судьба. «Пролетев» мимо институционального спонсорства и механизма поддержки, ты теряешь возможность выстроить карьеру. И вот художник срочно пересматривает свои стратегии и выжимает из себя все возможное. Слава богу, у художников есть колоссальный энергетический и творческий запас, но скорость его эксплуатации, на мой взгляд, является прессингом, поэтому он деформируется. Ума хватает выдать эту деформацию за деконструкцию, потому что о деконструкции мы уже прочитали и кое-что знаем, и представить как инновацию, и тогда она становится позитивным понятием в нашем художественном сознании. Я говорю это к тому, что мне действительно данная выставка представляется не то чтобы выражением паники, но реакцией на вызовы общества, институций, смену культурных парадигм. Деформацией, которой подвержен замечательный, талантливый художник, рисовальщик, живописец. Жалею, что в ГЦСИ долгие годы стоит на закупке его живописный холст, который мы никак не можем приобрести, потому что нет денег. Правда, за это время мы купили братьев Чепменов и Херста. Правила игры, вы понимаете. И вот мне кажется, что на выставке есть попытка освоить новые художественные практики, стратегии и тактики, но насколько это связано с собственным дарованием Наседкина, у меня не столько сомнения, сколько вопросы. Словом, выставка представляется мне кризисным эпизодом в жизни художника.

Андрей Ерофеев, арт-критик, куратор
Я хотел бы поспорить. Мне кажется, деформация, которую претерпевает художник, художественная система в связи с давлением внешней среды — вовсе не отрицательный момент, сказывающийся на творчестве. Это тот самый момент сопротивления внешней среде, состыковки внешнего с внутренним, который и рождает искру и делает произведение связанным с конкретным моментом, с конкретикой сегодняшней ситуации, где находится наша страна и мы все. Поэтому выставка на многих производит тяжелое впечатление, в том числе на меня. Однако это не значит, что она неудачная, плохая и кризисная. Вообще, я понимаю удивление человека, который знал Наседкина давно и был привязан к его картинам, столь неожиданной трансформацией. Но подоб-

ное многие пережили в современном искусстве. Например, Николай Полисский. Он был живописцем, пейзажистом, а стал вообще непонятно кем — архитектором, создателем социального проекта возрождения деревни, человеком ленд-арта. То есть с живописцем камерного типа произошли кардинальные изменения, которые связаны с изменением восприятия зрителя (зритель требует зрелищ, шоу) — порог эстетического восприятия завышен, и надо создавать какие-то грандиозные спектакли. Но тем не менее трансформация Полисского — это действительно изменение внутреннего и внешнего, обусловленное не стремлением к успеху, славе, деньгам, а внутренним ощущением, что с этой природой надо обходиться по-другому, на этой земле надо вести себя иначе. И роль художника, и смысл его работ принципиально изменились. Есть у нас и другие примеры, когда художник попадает под облучение галерейного заказа и превращается из концептуалиста в гламурного персонажа. Это явление у нас тоже распространено. Но Наседкина мы не будем в том подозревать. Он трансформировался по варианту Полисского — почувствовал в какой-то момент, что его замечательные картины, которые он давно писал, эти черные работы вышли за пределы холста, оторвались от подрамника, стали виснуть, как занавески, и все равно выглядят достаточно салонно и тяготеют к художественной продукции эстетического плана. Они хороши, но в них есть что-то закрытое, потерявшее контакт с окружающим миром. И Наседкин поступил довольно неожиданно и нетрадиционно. Художник выставил вместо произведений окружение, которое возникает непосредственно в момент творения, он выставил атмосферу своей мастерской. Он не создавал ее специально. Это не был выстроенный структурированный выставочный проект, дескать, дай-ка я покажу то, что остается, когда произведение взяли и унесли — разбрызганная краска, следы ног, бумага. Этот хаос, который не хаос произведения, имеющего огромную традицию в культуре двадцатого века (дадаизм) — с помойкой, окультуриванием грязных, старых вещей, эстетическое обживание ужасного и опасного мира. Мне кажется, что сегодняшняя работа Наседкина не вписывается в эту линию, хотя отчасти внешне и похожа, потому что она не продумана, как конструкция, использующая эстетику мусора и помойки, для того чтобы нам объяснить, рассказать, к чему-то нас подвести, создать какой-то образ — она на это не рассчитана. Она получилась спонтанно естественно. Но когда ты приходишь в его мастерскую, там это производит гораздо большее впечатление, чем реконструкция на выставке — реконструкция естественного спонтанного жеста, не расчитанная на то, чтобы быть структурным высказыванием. То есть перед нами выставлена атмосфера, окружающая среда, возникающая естественным образом, когда художник существует как художник. Мы ее видем. Я пытался найти какие-то аналогии этому явлению, и ближайшим аналогом считаю произведения венских акционистов. Они, если вы помните, устраивали свои перформансы, несколько кровожадные, с огромным количеством крови, красной краски, блевотины и т.д., акцентируя внимание зрителей на самом процессе. Но со временем получилось так, что перформансы эти были задокументированы в плохих фотографиях или видео, а остатки перфоманса — какие-то заляпанные ткани, разного рода субстанции, краски, материалы, которые при этом использовались и сваливались в огромную кучу, — стали главным экспозиционным артефактом венского акционизма. Когда вы входите в венский музей и видите все эти вещи, они производят жуткое впечатление. И когда вы смотрите перформанс на видео, эта маленькая картинка не производит никакого впечатления. Весь этот наворот тряпок, грязи, хаоса так и остался непереваренным, не стал эстетической картинкой, он повис как кусок какого-то страшного состояния. Это редкая вещь, потому что культура обычно все переваривает, и со временем все кажется красивым и приятным, но именно у венских акционистов получилось создать вещь, отвратительную до невероятности, понимаемую как ужас, в котором оказываешься, и которую наблюдать очень тяжело.

Дело в том, что венский акционизм возник в стране, очень быстро открестившейся от своей причастности к фашизму, изобразившей жертву, которую сожрал гитлеровский милитаризм. И это ханжество австрийской культуры еще было связано с тирольским специфическим китчем, придававшем ей черты миловидности и кукольности. Именно это и закамуфлировало реальные вызовы истории и раскол в обществе, внутреннее душевное состояние людей той земли, которые никто не мог выразить. Это пытался сделать Арнульф Райнер, который писал портреты, а потом закрашивал их и резал ножами. И эти нагромождения мусора у венских акционистов и есть контрапункт тирольскому убаюкивающему китчу.

Создать на институциональном поле вещь, от которой бы все подавились, достаточно сложно. А вот Наседкину это удалось. Я говорю достаточно серьезно. Передать внутреннее страшное состояние нашего общества и души многих наших современников — очень сложная задача. И она не менее важна, чем соотнестись с вечным светом или вечными метафизическими истинами. Эта выставка очень точно передает состояние нашего времени и нашу страну сегодня. Она чрезвычайно современная.

Борис Орлов, художник

Николая я знаю довольно неплохо по последним его выставкам. А вот сегодня, когда я поднялся на этот этаж, исполнился к нему большого уважения. Хочу поздравить Николая с успехом, потому что выставку он сделал блестящую. Каждый художник знает этот экзистенциальный ужас перед пустым пространством или чистым холстом. Прийти и увидеть пустырь зала — чудовищное испытание для каждого. Можно, конечно, взять работы и просто развесить их, но это полное фиаско. У Бажанова возникают некоторые подозрения, что все это делается на поводу у модных тенденций, что художник — заложник ситуации, хочешь не хочешь, а делай инсталляцию. А мне показалось, что Наседкин как раз нашел себя в инсталляции, он здесь как рыба в воде. Не надо прилагать усилия и интерпретировать натужно то, что он делает. Все просто и очевидно. Зритель-художник, когда попадает в пространство, созданное другим художником, испытывает экзистенциальное сочувствие или неприятие. А потом происходит логизация собственных переживаний. Николай — типичный художник нашего времени, времени катастроф, утраты утопий. Образованный человек все подвергает сомнению. А когда нет утопий, обрушиваются чернота и ужас. Вспомним древневосточную мудрость: человек в ранний период жизни идет в гору и видит свет и небо, а потом он спускается с горы и видит черноту. Вот так же и с культурой. Молодая культура оптимистична, она поднимается в небо, она утопична. Начиная с восемнадцатого века мы видим сплошные утопии! Вера в человека, в правду, в религиозное призвание народа. Мы видели советскую глобалистскую утопию, когда делалось последнее искусство, которое соединяло в себе все самое прекрасное. Все ликовало, бурлило, а потом рушилось на наших глазах. Мы вынуждены адаптироваться в постутопическом мире, где нет надежд, нет будущего — нет ничего. И опять возникает эпоха нового экзистенциализма. В этой ситуации полного тотального отчуждения нужно определить собственную позицию, маленькую зону выживания: либо принимать этот мир, либо придумать ему альтернативу (может, что-то глубоко личное). Николай придумал для себя путь обживания этой черноты, которая пришла на место утраченной утопии. Когда я вошел на эту выставку, меня охватил ужас. Передо мной было извержение черноты, заполняющей собой то, что должно было быть заполнено чем-то иным. Действительно, страшное переживание. Я считаю, что эта выставка — огромный успех в творческой биографии Николая.

ТАТЬЯНА ФАЙДЫШ: МЫ ЕСТЬ!

Андрей Гамлицкий

Выставка Татьяны Файдыш в небольших, уютных залах Музея современного искусства на Тверском бульваре оставила двойственное впечатление и породила больше вопросов, чем дала ответов. Название выставки «Голос немого поколения» свидетельствует о попытке художника говорить от имени своих сверстников — «восьмидесятников». То есть о генерации, вышедшей на художественную сцену накануне общественно-культурного перелома в истории нашей страны и ушедшей в тень безмолвия на гребне волны перемен.

Было бы правильнее назвать поколение, к которому принадлежит Татьяна Файдыш, «внезапно умолкшим», не успевшим сказать свое слово, поскольку начало его творческого пути было ярким, бурным и успешным. Задувшие в конце 1980-х свежие ветры, распахнувшиеся горизонты и границы открыли молодым художникам мир и их открыли миру. Возможность свободного самовыражения, несвязанность канонами и схемами соцреализма обещали последнему поколению советских художников счастливую творческую судьбу и, возможно, даже мировую славу. Однако этого, как известно, не случилось. В большинстве своем это поколение оказалось невостребованным, не сумело вписаться в изменившиеся условия, уступило роль авангарда искусства более новым художественным направлениям.

Татьяна Файдыш
ОППОЗИЦИОНЕР
2011. Холст, масло

В творческой биографии художника Татьяны Файдыш в полной мере отразилась парадоксальная судьба ее поколения. Окончив в 1980 году Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, она обратилась к абстрактной живописи, еще недавно запретной, а в то время казавшейся самым современным и созвучным времени художественным языком. Почти сразу последовали многочисленные коллективные выставки, в том числе и за рубежом, работы художника получили известность, стали приобретаться отечественными и иностранными музеями и частными коллекционерами. Но в 1990-е годы ее успешная карьера прервалась и наступил продолжительный период «немоты», закончившийся нынешней выставкой, ставшей первой персональной экспозицией произведений Татьяны Файдыш.

Художник признает, что подобно многим сверстникам она растерялась в условиях диктата рынка (который оказался страшнее диктата советской цензуры) и мощной экспансии все более актуальных методов искусства. Однако она нашла в себе силы не изменять однажды избранному пути в трудных условиях безмолвия (и, очевидно, безденежья), продолжала упорно работать, искать, вдумчиво и неторопливо разрабатывать и оттачивать собственный образно-пластический язык.

Что же пытается донести до нас Татьяна Файдыш в своем первом персональном художественном высказывании, которое можно назвать отчетом о более чем тридцати годах творческой деятельности? В первую очередь вызывает уважение стремление художника сохранить изначальный смысл абстрактной живописи как своего рода первоискусства, обращенного к глубинам подсознания, к основам мироздания и человеческого бытия.

На выставке представлено около 60 картин и рельефных объектов, объединенных в лаконичную и элегантную экспозицию — работы свободно и широко раскинулись на стенах. Физическая разреженность пространства кажется единственно возможной для восприятия живописи, настолько активно вторгаются в реальный мир произведения Татьяны Файдыш.

Вспоминается созидательный и философский пафос творчества основоположников абстракции Казимира Малевича и Василия Кандинского, и Файдыш не скрывает свою приверженность авангардным течениям XX столетия. Среди ее любимых художников Анри Матисс, Пит Мондриан, Ансельм Кифер, Рой Лихтенштейн, творческую проработку идей каждого из которых можно видеть в этой экспозиции.

В основе живописи художника — органичный сплав противоречивых элементов: абстрактного языка и нарочито узнаваемых деталей реальности, пластического покоя и энергии, движения цвета. Файдыш постоянно обращается к довольно лаконичному набору наиболее совершенных форм: кругу, овалу, которые формируют внешне статичный характер композиций.

Но краски и их сочетания она любит яркие, иногда нарочито диссонирующие. Палитра для Файдыш — средство запустить свою живописную вселенную. Даже в монохромных картинах, исполненных двумя-тремя оттенками, цвет играет определяющую роль. Именно он придает подчеркнуто плоскостным построениям картин свойство глубины и объема, что составляет главную особенность творимого художником живописного пространства.

Файдыш вообще много внимания уделяет работе с пространством, стремится вырваться из двухмерности живописи. Художник то прорезает холст, создавая реальный прорыв композиции внутрь, то, наоборот, прибегает к технике аппликации кусками холста, различными природными, рукотворными предметами: перьями, бусинами, даже смятыми полиэтиленовыми пакетами. Она вводит в живописную композицию зеркала, что заставляет вспомнить об их древнем мистическом значении. Зеркало зримо объединяет картинное и реальное пространство. То ли зритель, отражаясь в зеркале, становится частью картины, то ли картина окружающей средой, обиталищем зрителя.

Наиболее рельефно в буквальном смысле эксперименты с пространством проявляются в объемных артефактах, где наряду с цветовым решением Файдыш использует гвозди в качестве «мазков» (по определению художника), покрывающие всю поверхность объекта.

Абстракция — искусство глубоко индивидуальное, однако тематика картин и объемных объектов Файдыш отражает устремленность ее искусства к вечным темам, волнующим художников с древнейших времен: человек в разных проявлениях («Бегущий», «Маня», «Современники»), отношения людей («Они и она», «Адам и Ева», «Семья»), окружающий мир в его постоянной и естественной изменчивости времен года и суток («Вечер», «Оттепель», «Птицы»).

Невзирая на вневременной смысл абстракции, Татьяне Файдыш не чужды злободневные темы. Проявляется это в названиях картин («Круговая порука», «Оппозиционер»), решенных в излюбленных художником геометрически антропоморфных формах и активном колорите.

Первая персональная выставка Татьяны Файдыш продемонстрировала ее верность однажды избранному пути.

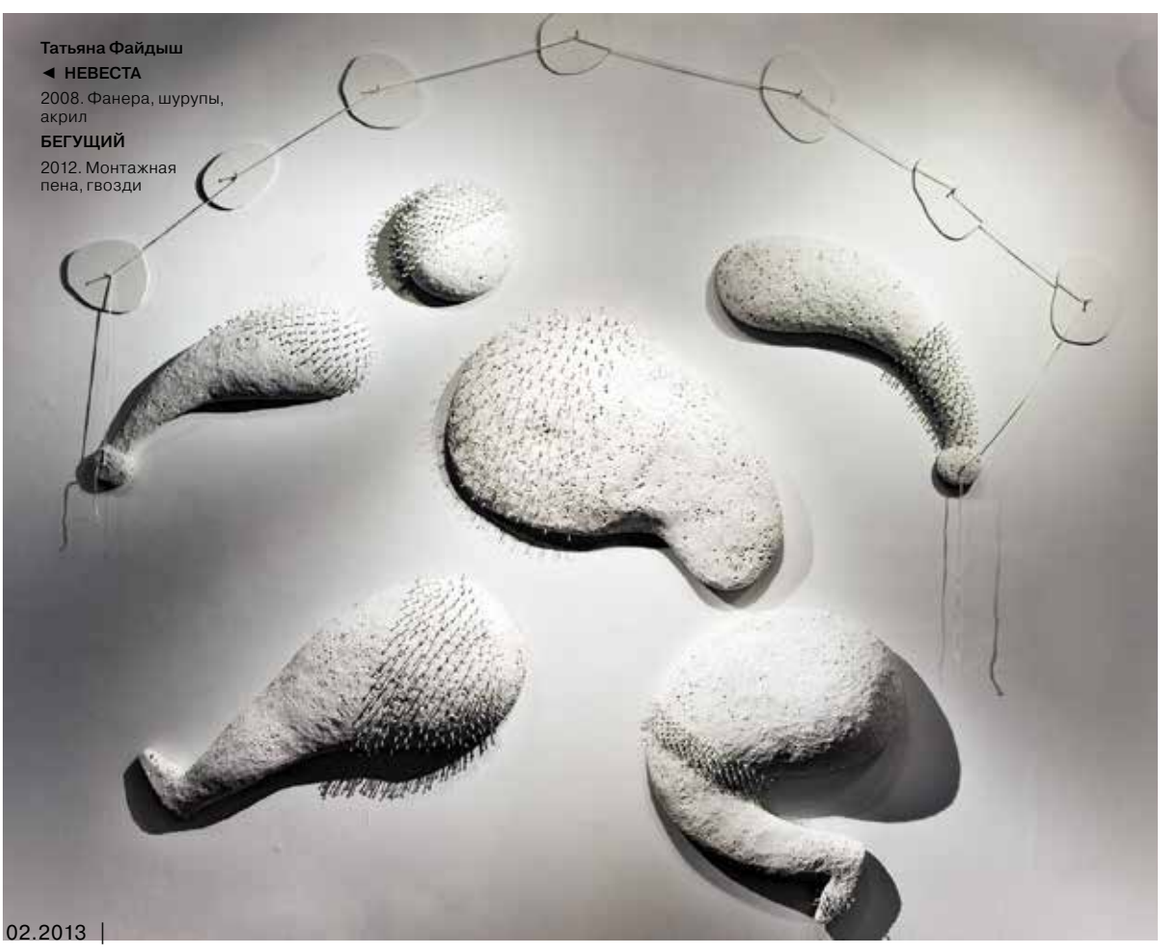
Однако, как уже говорилось, она оставила двойственное впечатление не столько о работах художника (они абсолютно целостны и самодостаточны), вопросы связаны в первую очередь с судьбой подобного искусства в современной культурной ситуации.

Одним из парадоксов современности, жертвой которого пало поколение Татьяны Файдыш, является то, что сегодня художник, будучи абсолютно свободен в высказывании, может оказаться в безвоздушном пространстве.

Именно об этом кричат своим ярким цветом, экспериментами с пространством, мистическим блеском зеркал, ощетинившимися рядами гвоздей произведения Татьяны Файдыш: мы здесь! Только посмотрите на нас!

Поэтому представляется тревожно-символичным совпадение по времени выставки Татьяны Файдыш и серии выставок и круглых столов памяти О.О. Ройтенберг и труда ее жизни «Неужели кто-то вспомнил, что мы были», посвященного трагической судьбе поколения художников 1920–1930-х годов, который увидел свет в 2004 году.

Неужели поколению художников-«восьмидесятников» тоже придется ждать почти сто лет, когда кто-то о нем вспомнит?



Татьяна Файдыш

◄ **НЕВЕСТА**

2008. Фанера, шурупы, акрил

БЕГУЩИЙ

2012. Монтажная пена, гвозди

ТВЕРСКОЙ 9

АРОН БУХ

ARON BUH

TO THE 90TH ANNIVERSARY OF THE MASTER

кураторы:
елена яковлева
сергей александров

curated by
elena yakovleva
sergey alexandrov

18.04—12.05.2013

К 90-ЛЕТИЮ МАСТЕРА

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Музей Арона Буха
Moscow City Government
Moscow City Department of Culture
Russian Academy of Arts
Moscow Museum of Modern Art
Museum of Aron Buh

Московский музей современного искусства
Moscow museum of modern art
Тверской бульвар, 9
9 Tverskoy Boulevard
+7 495 2313660
www.mmoma.ru

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

Музей Арона БУХА

медиа партнер
media partner

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Сергей Орлов

В Музее современного искусства (Ермолаевский, 17) состоялась выставка Михаила Дронова, Дмитрия Тугаринова, Натальи Захаровой «Двадцать лет спустя». На четырех этажах музея в одном проекте сошлись три яркие творческие личности. У каждого автора была персональная экспозиция, и один этаж (второй) занимала экспозиция совместная.

Название «Двадцать лет спустя» говорит о значимом событии в биографии трех художников. В 1989 году в выставочном зале Кировского района Москвы (Октябрьская улица, дом 26) состоялась их первая совместная выставка. Новый проект объединяет произведения, созданные в 1990–2010-х годах.

Тугаринов и Дронов — мастера парадокса, игры со смыслами. Их работы допускают множественные трактовки, их метод отличен от зеркального отражения явлений.

Свое кредо Тугаринов выразил в скульптуре «Лев Толстой как зеркало русской революции» (2010, бронза). Толстой не может быть зеркалом руволюции. Поэтому он разбивает огромное напольное зеркало, его ледяное безмолвие отражения, переступает черту и входит в мир зазеркалья, где нет никаких революций. Скульптура имеет черты ассамбляжа. В осколках стекла и пластике фигуры Толстого, словно уклоняющегося от них, динамика форм, экспрессия футуристического витража.

Михаил Дронов
МУДРЕЦЫ. ФРАГМЕНТ
1989. Бронза

Дмитрий Тугаринов
БИТВА КРАБОВА И КАЛЬМАРОВА
1986. Керамика

Михаил Дронов
ПОХМЕЛЬЕ
1992. Бронза.
СОБРАНИЕ КОРОЛЕВЫ НИДЕРЛАНДОВ БЕАТРИКС

Вслед за Толстым к вечным истинам осторожно продвигается трехлетняя пухлая девочка в маминых туфлях на каблуках («Туфельки», 1998, бронза). Девочка ступает осторожно, пытаясь сохранить равновесие, не наступить на стекло.

Главным героем Тугаринова стал Александр Суворов. В 1999 году, к двухсотлетнему юбилею легендарного похода, на перевале Сент-Готард в Швейцарских Альпах скульптор установил композицию, увековечивающую поход Суворова, расположив ее непосредственно в горном ландшафте, на скале, без постамента. Композиция из двух персонажей — полководца и проводника — сюжетна и символична. Суворова ведет сама судьба, а проводник — ее посланник.

Работа над памятником стала для Тугаринова моментом истины. Эхо героического суворовского похода не покидает Тугаринова, он продолжает делать станковые композиции, варианты на тему альпийского монумента. На протяжении многих лет он вновь и вновь обращается к портрету фельдмаршала. На выставке ряд его изображений, словно военный совет Суворовых. Кажется, что в его герое объединились несколько личностей и несколько жизней. Портреты полководца пронзительны, человек, свершивший невероятное, невероятен и в портретах.

Художник привез в Москву множество кусков альпийской горной породы, и они стали вещественной, документальной основой скульптурных композиций. Когда несколько скульптур разного масштаба экспонируются рядом, возникает феномен эха, повтора, рефрена. Силуэт полководца на коне возникает как тень и мираж. Событие становится многомерным, охватывает близкие и дальние планы, свершается в прошлом и настоящем. Суворов неожиданно появляется то здесь, то там, словно продолжает вести обманные маневры, вводить в заблуждение тактикой симультанных действий.

Феномен симультанности оригинально проявился в композиции Тугаринова «Восемь эскизов для памятника Сурикову» (2012). Художник объединил восемь камерных, эскизных его портретов. Великий живописец предстает в серии жанровых сцен, в мозаике жизненных эпизодов, но везде он занят делом: пишет этюд на маленьком холсте, размышляет, наигрывает на гитаре, осматривает воображаемый пейзаж.

В основании скульптуры вертикальная металлическая опора с кронштейнами и площадками, на которых и размещены на разных уровнях портреты Сурикова. Скульптуры расположились внутри горного пейзажа, воссозданного воображением Тугаринова. Кажется, что Суриков мысленно погружен в ландшафт своей знаменитой картины «Переход Суворова через Альпы». Живописец воодушевлен грозной и величественной панорамой гор.

«Похвала Глупости» Тугаринова (2007, шамот) исполнена в двух вариантах. Необъятная белотелая богиня в шутовском колпаке и напомаженными губами словно явилась из благодатных времен, когда повсюду бурлили молочные реки, гуляли тучные стада. Это богиня из древних сказаний, средневековых карнавалов. Тугаринов запечатлел момент, когда масса жаждущих чуда людей устремилась к этому великому фетишу.

Работы Тугаринова преодолевают границы скульптуры, переходят в сферу изобразительной философии и авторского фольклора. Центральное место на выставке заняла внушительная инсталляция «Березки»: каменные и керамические женские фигуры разной комплекции стоят на головах и образуют пирамиды. На протяжении ряда лет Тугаринов расширяет коллекцию «Березок». Огромные и миниатюрные, они умножаются, повторяются, становятся узнаваемыми как египетские сфинксы.

Тугаринов — мастер портрета. Впечатляют три портрета Мандельштама. В двух из них Мандельштам, властелин пространства, балансирует на высокой шаткой колонне, сложенной из кубов и кирпичей. Этот временный, ненадежный постамент готов рухнуть в любую минуту…

Для двойного портрета «К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко» (2010, керамика). Тугаринов изобрел удивительное S-образное кресло, режиссеры в нем подобны двуликому Янусу. Они рядом, но лица их обращены в противоположные стороны, и это позволяет им охватывать взглядами всю сферу драматургии и режиссуры. В S-образной позе Станиславского, сидящего на роскошном театральном диване, отчетливо ощутим стиль эпохи, энергетика времени.

Композиция «Дитя семи нянек» (1996, бронза) решена как вертикальное архитектурное сооружение. На триумфальной колонне бронзовая маска трагического персонажа. Над ним двуглавый петух. Возможно, речь идет об эпохе дворцовых переворотов, о наследниках престола с трагической судьбой, например, о казненном царевиче Алексее или о царственном заложнике Иоанне Антоновиче, проведшем всю свою короткую жизнь в застенках. Но, может, «Дитя семи нянек» — это о судьбе России.

Неожиданное открытие данной выставки — бозон Хиггса — самое неуловимое и загадочное творение природы, посланник «новой физики». Физикам бозон доступен для наблюдения лишь доли секунды, однако Михаил Дронов представил «божественную частицу» во всей полноте реальности. Объект в виде шара рассечен на несколько сегментов, и каждая доля — самостоятельный кусок материи и отдельная реальность.

На протяжении ряда лет Дронов неизменно восхищен и увлечен материей во всех ее видах и проявлениях. Главный герой серии «Последний день Помпеи» — невесомо летящая и шелестящая ткань античного хитона. Ажурная, с динамичными складками, она отлита в бронзе, прочна, как боевой

Дмитрий Тугаринов
КИПРАС МАЖЕЙКА
1995. Бронза, камень

доспех. Этот фантомный небесный хитон, закаленный в жерле Везувия, назван «Последний день Помпеи I» (1998, бронза).

«Последний день Помпеи II» (1998, бронза, камень) — это уже монумент на мраморном столпе, овеществленный знак подземных бурь и ураганов. Здесь хитон распрямился, как парус, принял удар ветра, обернулся силуэтом пламени.

Свою версию отражения представил Дронов в скульптуре «Лебединое озеро» (1994, бронза). Несколько персонажей с четырьмя головами и тремя парами ног совместились в единое жизнерадостное танцующее существо. Повтор, рефрен и отражение сопутствуют творчеству Дронова. Чаще всего объединяются три схожих персонажа: три короля, три философа, три грации. «Ночных гостей» (1988, бронза) также трое, они появились из сказочных лесных чащоб, уселись на сундук в ожидании новых впечатлений.

Притягательна для Дронова и вода. Классическое искусство изобилует аллегориями божеств океана, рек, озер и источников. Дронов изобрел собственного персонажа — «Человека дождя» (1992, бронза). Мифический герой продрог, съежился, иссечен струями косого дождя, но радостно встречает стихию.

От «Человека дождя» проистекает вся родословная воды в творчестве художника. В скульптуре «Мастер» (2011, бронза,

Дмитрий Тугаринов
РУССКАЯ БЕРЕЗКА
1980-2011. Керамика

ФАНЕРА
1984. Брнза

Наталья Захарова
АНГЕЛ №5
2008. Дерево, левкас, яичная темпера

дерево) представлен водопроводчик, отдыхающий и размышляющий вблизи чугунной отопительной батареи. Мастер в длинной и просторной одежде напоминает фигуру апостола Петра, также ранее исполненную Дроновым.

Метаморфозам воды посвящена и серия бронзовых рельефов с тонкой графической прорисовкой. Вода навевает романтические воспоминания о детских годах, о шуме воды в коммунальной квартире, о квадратной металлической раковине («Сладкие шестидесятые II», 2010, бронза).

Вода имеет свои строго исчислимые параметры — вес, объем, химическую формулу. Дронов представил материю воды в увесистом бронзовом кубе, названном «1 км^3 H_2O» (2005, бронза). Собранный (отлитый) в куб кубический километр воды представляет внушительное зрелище. Так выглядели «окаменевшие» воды Красного моря, когда его переходил Моисей со своим народом.

Далее, отлитый в бронзе куб воды трансформируется в квадратный рельеф с морским пейзажем — «Четыре элемента. Море» (2008, бронза). Кубический километр воды и пейзажная морская панорама — два облика внушительной стихии.

В экспозиции скульптура Дронова «Мудрецы» (1989, бронза) — это мыслители всех времен и народов собрались на симпозиум, чтобы документально засвидетельствовать факт существования мудрости.

Другие задачи у персонажей скульптуры «Болото» (2008, бронза, камень). Мужчины в защитной одежде вооружены длинными шестами. Быть может, это первопроходцы, изучающие район для прокладки дорог, или исследователи экологии местности, защитники дикой природы.

Пейзажи и ангелы, скульптурные рельефы и живопись, иконы и зеркала — вот великий, равно реальный и сказочный мир Натальи Захаровой. Захарова создает зеркала в изысканных деревянных рамах (рамы украшают резные фигуры ангелов, святых, роскошные букеты полевых цветов), совмещает резьбу и живопись, вводит яркую, мажорную цветовую гамму. На выставке эти магические зеркала экспонировались в одном ряду с пейзажными картинами художницы. Эпические пейзажи отражались и повторялись в зеркалах, раздвигали пределы интерьера. Художница создает пейзажные полотна, монументальные натюрморты с пышными букетами садовых и полевых цветов, резные рельефные скульптуры, иконы.

В пейзажных картинах Захарова избирает мотивы с глубинным пространством, эллиптическими руслами рек, панорамой холмов, храмов и колоколен. В них значительна роль освещения приглушенного, вечернего, сакрального.

Многие пейзажи составлены из нескольких сомкнутых полотен. Такова трехчастная картина «Река» (2000, холст, масло). На выставке эта композиция охватывала торцовую стену зала на втором этаже. Захарова мощно выразила эффект свечения и эллиптического движения массы воды вокруг выступающего откоса берега. На фоне эпической водной среды, мягкого вечернего света органично смотрелась обобщенная, монолитная скульптура Дронова «Звездочет».

В скульптурном рельефе «Город ангелов» (2010, дерево, левкас, темпера) пейзаж обретает сказочные черты. Крепостые стены и башни, дворцы и палаты, многоглавые храмы и золотые купола, шатровые колокольни, расписные волны, парусные купеческие корабли.

Весь этот мажорный красочный перезвон, алый, золотисто-охристый универсум унаследован от древерусской иконописи. Здесь и сказочные острова-города-государства царя Салтана и царя Гвидона из волшебной сказки Пушкина. Ощутимо также воздействие графических иллюстративных циклов Ивана Билибина.

Особый феномен — ангелы Захаровой. Это хранители, защитники людей, они существуют в трех измерениях. В картине «Отдыхающий ангел» (1993, холст, масло) крылатый персонах расположился на высоком берегу реки и созерцает панораму водной стати. Ангелы выходят из глубин картинной перспективы, занимают переходную грань меж пространством картинным и реальным. На золоченых рамах рукотворных зеркал также встречаются эти стражи-ангелы. Крылатые персонажи словно путешествуют, появляются в интерьерах частных домов, церквей и храмов, в залах художественных галерей, и любой среде они сообщают покой, гармонию, умиротворение.

Захарова работает в традиционных техниках — дерево, резьба, левкас, яичная темпера. Ее рельефные образы продолжают многовековую традицию иконописи, но в них особый личный стиль. Двадцать лет спустя Захарова, Дронов, Тугаринов вновь продемонстрировали единство своих представлений о задачах искусства.

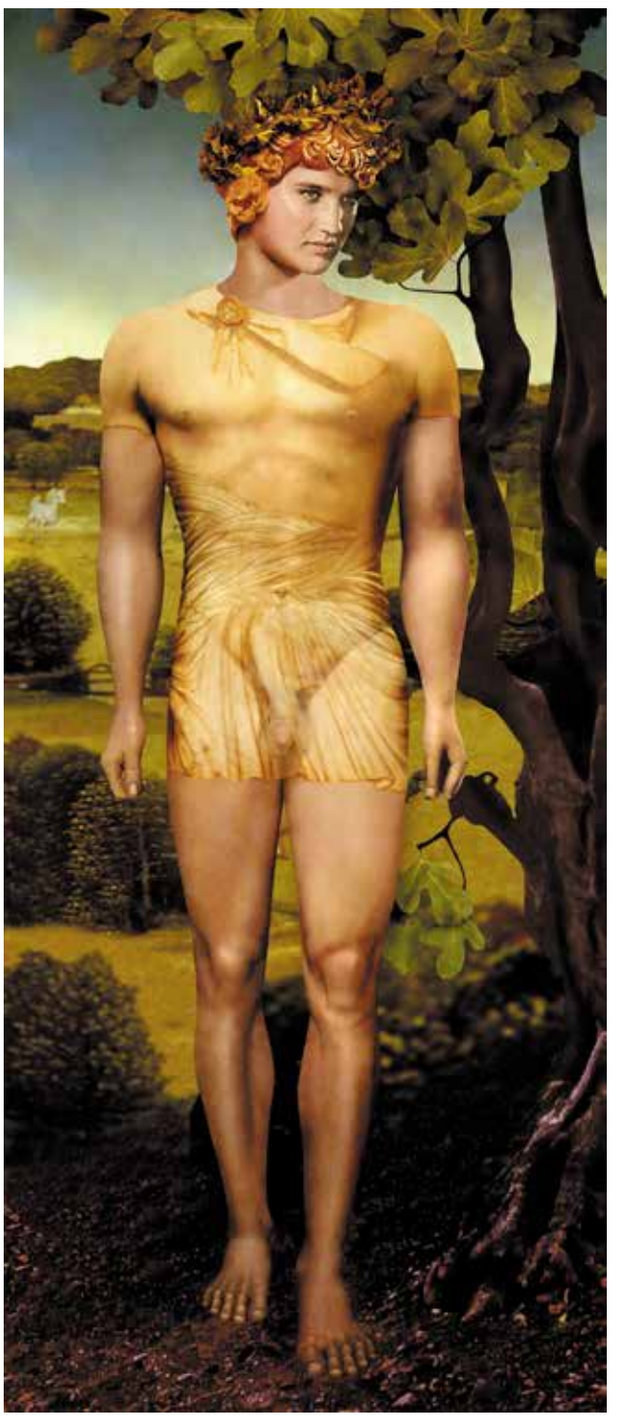
ОДЕТАЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Лия Адашевская

Когда-то, будучи ученицей пятого класса, я нашла на антресолях, куда мои родители отправляли в бессрочную ссылку книги, не удостоившиеся чести пылиться в книжных шкафах, довольно потрепанное издание, на обложке которого значилось: Апулей. «Золотой осел». Заголовок меня заинтриговал, и я тут же, не слезая со стремянки, приступила к чтению. Довольно скоро мне стало понятно, почему книгу убрали подальше от глаз. Короче, дочитывала ее я уже по ночам под одеялом с фонариком. Издание было скудно иллюстрировано, и, что меня особо огорчало, картинки абсолютно не передавали то противоречивое впечатление от текста, возникавшее в результате смешения в нем наивности, откровенности, морали и фривольности. Так и остались в моей памяти на долгие годы приключения любопытного юноши Луция, так сказать, невизуализированными. И лишь летом 1995 года, уже в бытность студенткой, этот пробел был восполнен. В Мраморном дворце проходила выставка и презентация альбома «Passiones Luci» («Приключения Луция»), изданного Центром современного искусства Джорджа Сороса в Санкт-Петербурге.

В этом коллективном проекте питерских неоакадемистов под кураторством Екатерины Андреевой были представлены более десятка фотографий (иллюстрации к «Золотому ослу») — эстетские компьютерные коллажи Ольги Тобрелутс, составленные из цитат из известных произведений мирового искусства. В роли действующих лиц по традиции фигурировали члены группы и многочисленные прекрасные юноши, одетые в роскошные бархатные костюмы Алексея Соколова и Константина Гончарова. Костюмы также вошли в экспозицию. И вот что интересно. Хотя неоакадемисты не следовали букве текста Апулея и их Луций скитался не по Фессалии, а по «руинам древности, городам Ренессанса, русским усадьбам и местам паломничества апологетов современности», «иллюстрации» мне показались вполне убедительными. Возможно, потому, что в них было явлено главное в сочинении Апулея — любовь, волшебство и метаморфозы.

Если применять к неоакадемистам критерии сообщества, то, пожалуй, Федор Ромер (Александр Панов) частично был прав, когда в рецензии на выставку «Новая академия. Санкт-Петербург», проходившую в рамках 4-й Московской биеннале современного искусства в фонде культуры «Екатерина», писал: «Новая академия — это литературное, а не художественное про-



Ольга Тобрелутс
АДАМ
2004. Смешанная техника

изведение, интеллектуальный конструкт, миф. Вернее, сказка. Без бесконечных провокационных в духе советской пропагандистской эстетики манифестов основателя и гуру неоакадемизма Тимура Новикова, без его энергии и харизмы движение вообще бы рассыпалось на куски, превратившись в груду бессвязных и бессмысленных, технически несовершенных, в меру комичных, в меру вульгарных, в меру скабрезных, безмерно пафосных опусов. Что и случилось фактически, когда "шайка пигмалионов", как любяще называл своих питомцев Тимур Петрович, лишилась в 2002 году своего атамана»[1]. Прав в том смысле, что это прискорбное событие стало моментом истины для «пигмалионов», шансом выйти из тени чужого мифа и обрести свой собственный, в каком-то смысле освободившись от штампа «неоакадемист»[2], а точнее, от некой групповой идентичности. Что, по сути, и делает Ольга Тобрелутс. Ее ретроспектива, прошедшая в январе — феврале в ММОМА — прекрасное тому свидетельство. В залах Ермолаевского был явлен вполне самостоятельный художник (каковой Тобрелутс на самом деле и была всегда), бесконечно ищущий, экспериментирующий, иными словами, подобно Луцию претерпевающий всевозможные метаморфозы и одновременно с тем на удивление цельный в своей постоянной изменчивости. И хотя сама Тобрелутс ни в коей мере не отказывается от своих истоков, своей юности — на выставке присутствовали и столь полюбившиеся многим серии «Золотой осел», «Имперские отражения», фильм «Манифест неоакадемизма» и многое другое из неоакадемического мифотворчества, — мне кажется, есть смысл сосредоточиться на самой художнице без этих бесконечных отсылок, тем более что о детище Тимура Новикова — «Новой академии» — написано и сказано достаточно. А кроме того, что важно, многие из проектов Тобрелутс последнего десятилетия XX века, включая портреты членов сообщества, не менее, чем манифесты Новикова, служили созданию означенного мифа. По сути, она подобно режиссеру снимала свое постмодернистское «кино», документируя жизнь сообщества не как она есть, а как мыслилась. То есть одновременно руководствуясь идеей служения красоте и рассматривая ее как материал, находясь одномоментно внутри и снаружи этого неоакадемического конструкта — участник и наблюдатель в одном лице. И именно этот взгляд «постороннего» позволяет художнице через свое творчество выявить его ролевую природу. И не только его.

ЕВА
2004. Смешанная техника

Разумеется, ролевая опция не охватывает весь творческий метод Тобрелутс, но она важна для его понимания. И в этом ключе хотелось бы коснуться оценочного суждения, прочно закрепившегося за работами художницы. Речь об иронии.

Когда бродишь по выставке Ольги Тобрелутс, неизбежно оказываешься в плену противоречий — почти все работы притягивают и одновременно раздражают. Причина этого смятения чувств в некоем когнитивном диссонансе, невозможности однозначно ответить, это все в шутку или всерьез? Классицистическая образность, подчеркнутая тщательность исполнения, трудоемкость процесса, мифологическая матрица большинства сюжетов, поднятая на знамя красота вроде как выдают серьезность намерений, определенную претенциозность, ориентацию на историзм, высокое искусство. Однако вписанные в эту канву квазиреалистичные персонажи масскульта, демонстративная постановочность (читай: театральность), зашкаливающая манерность, целенаправленная вторичность (цитатный характер), гипертрофированность «эстетского» взгляда, то есть все то, что проходит под маркировкой «слишком», заставляют заподозрить так называемое шутовское восприятие, иронию. Ну, конечно же, это последнее должно снимать вопрос о китче (со всей серьезностью присягающем красоте). Однако не все так просто. Уже хотя бы потому, что никакой иронии здесь нет, а если и есть, то не она главная. Главное — искренность. Не пресловутая «новая искренность», а просто искренность. Симптом, которым были отмечены многие художественные практики 1990-х.

Здесь можно возразить: о какой искренности может идти речь применительно к постмодернистскому произведению? Дело в том, что постмодернизм, не имеющий ни своего языка, ни своих образов, высказывающийся исключительно посредством цитат (включая в цитату и стиль) — явление чрезвы-

чайно эфемерное. Оттого и ирония его эфемерна. Однако этой эфемерности в данном случае оказывается достаточно, чтобы свести на нет пафос трагедии. Вопрос, правда, в том, насколько это преднамеренно. Конечно, предельная аллегоризация, барочная гротескность, манерность, искусственность, приоритет стиля и в целом какая-то извращенная чувственность позволяют говорить о кэмпе. Ну, а коль скоро речь зашла о кэмпе, нельзя не вспомнить заметки о нем Сьюзен Сонтаг, и в частности высказывание Оскара Уайльда, которое она приводит и которое раскрывает суть всего этого маскарада Тобрелутс: «Следует либо быть произведением искусства, либо одеваться в произведения искусства»[3]. И это уже мировоззренческая позиция. А позиция — это всегда серьезно и всегда искренне. Пусть даже кому-то она кажется наивной, а кого-то раздражает. И здесь возникает самоирония, но не как критичное отношение к себе, а как способ защиты, упреждение ироничного отношения со стороны других. И самопародия никого не должна вводить в заблуждение. Ибо здесь она, по сути, неприкрытое самолюбование, нарциссизм в чистейшем виде.

Но при этом ирония художницы не распространяется на окружающих. Она ведь совсем не иронизирует над американским солдатом, представив его в образе античного атлета («Американский солдат в Ираке»), или моделями, увенчав их головы шлемами римских легионеров («Легионеры»), как и не иронизирует над Мадонной в образе Евы. Не Мадонна — Ева, а Мадонна в роли Евы. И Ди Каприо — не современный аналог святого Себастьяна, он в роли. Но эту роль может примерить

Ольга Тобрелутс
МОДЕРНИЗАЦИЯ
2002–2012. Холст, масло.
Правая часть триптиха

АНТИНОЙ
2000. Фарфор
МУЗЕЙ ЛЮДВИГА
В ГОСУДАРСТВЕННОМ РУССКОМ МУЗЕЕ

на себя и другой. Роль вечна, в отличие от «актера». И человек подобно актеру в течение жизни постоянно меняет роли, идентифицируя себя то с одним персонажем, то с другим, в результате его собственный образ ускользает. Он десубъективизируется.

Но вместе с тем что есть жизненный путь человека, как не монтаж сыгранных им ролей? Нагляднее всего эта мысль прочитывается в серии «Кесарь и Галилеянин», созданной по мотивам пьесы Ибсена. История Юлиана Отступника рассказана Тобрелутс не только посредством цитирования всевозможных произведений искусства, что уже само по себе деконструирует текст, фрагментируя повествование, но еще и через смену идентичностей главного персонажа. Он предстает то Александром Македонским, то Каином, то Авелем, то делающим первые шаги ребенком, то Афанасием Великим, то Людвигом Баварским. И собственно, к Ибсену возвращают лишь цитаты из пьесы, сопровождающие каждую картину цикла. С одной стороны, они связуют, задают сценарную канву, заставляют «звучать» голоса, с другой — уста персонажей сомкнуты, и эти написанные реплики могут быть восприняты как суфлерские подсказки для «актеров».

Идентичность. Как ее обрести раз и навсегда, если даже наш социальный пол — штука весьма подвижная. Гендер — лишь роль. Отсюда и эти «гендерные волнения» в работах художницы, гомосексуальность, взаимообратимость «мужчины» и «женщины». Иными словами, бесконечные метания андрогина, субъекта по определению нестабильного, в попытках обрести идентичность.

Транссексуалы, трансвеститы, бигендеры, короче, все изводы трансгендерности, пунктиром проходящие через творчество Тобрелутс, вполне согласуются с «пониманием бытия как исполнения роли»[4]. Отсюда и это тотальное стилизаторство в ее работах.

Возможно, проблема лишь в совпадении (или несовпадении) условного времени твоей пьесы и исторического, реального времени ее представления. И в конечном счете, как бы ни была не стильна реальная жизнь, каждая эпоха бредит своим стилем. Серия «Семейный портрет» вроде бы очень личная, трогательная, но одновременно речь в ней все о той же идентичности, проявляющейся через стиль. Это не просто портреты родственников художницы, это «портреты» стилей. Прадедушка и прабабушка — модерн, дедушка и бабушка — соцреализм, отец и мама — неореализм. Сама Ольга Тобрелутс и ее супруг… Возрождение. Странно, не правда ли, правнуки визуально воспринимаются как далекие предки прадедов. Но на самом деле в этом можно усмотреть не только дань еще одному своему родственнику — неоакадемизму, но шире — стиль рубежа веков: дрейф по стилям в поисках своей идентичности.

В последнее время художница, склонная к эксперименту и предпочитавшая работать в разных техниках и материалах, вдруг присягнула на верность традиционной картине, обратившись к живописи.

«Я считаю, что медиатехнологии превратились в декоративный элемент жизни. Сейчас построили столько гигантских музеев современного искусства, их нужно же чем-то заставлять. Живопись не выставишь в таком объеме, поэтому нужны инсталляции, большие эффектные проекты. Поэтому искусство для музейных ангаров все больше и больше превращается в одноразовое. А мне хочется все-таки создавать что-то от души и получать при этом в этом внутреннее удовлетворение. Как художник я не чувствую в себе потенциал для создания гигантских инсталляций. Поэтому я пришла в живопись. А технологии и помогают идти в направлении Возрождения», — призналась она в одном из интервью[5].

Кто-то воспринял это с восторгом, кто-то с сожалением, усмотрев в очередной метаморфозе утрату иронии и пугающую серьезность. Но ведь иронии и не было.

Да, сейчас она сменила амплуа, и ранее не замечавшийся пафос поверг некоторую часть публики в смущение. Но ведь все это в русле тех самых попыток не то чтобы быть оригинальной, а самой выбирать себе роли. Синий парик на месте, это только кажется, что художница его сняла[6]. И сама она так и осталась трудноуловимой, ускользающей, фрагментарной.

Кстати, кто помнит, последняя глава «Золотого осла» написана совсем в других интонациях и в другом стиле. И в ней все серьезно и более чем возвышенно.

[1] *Ромер Федор.* Сказка об утраченном времени. http://artchronika.ru/vystavki/skazka-ob-utrachennom-vremeni/

[2] Кстати, подобную процедуру пытались проделать некоторые московские концептуалисты, не отказываясь от ментальной общности, но ставя под вопрос свою принадлежность к концептуализму в его классическом понимании. Правда, попытки эти оказались безуспешными.

[3] *Сонтаг Сьюзен.* Зметки о кэмпе. http://besedin4.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=10517&expand=0&set=1

[4] *Сониаг Сьюзен.* Заметки о кэмпе. http://besedin4.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=10517&expand=0&set=1

[5] Художница Ольга Тобрелутс: «Ренессанс в России обязательно наступит». http://ru.blouinartinfo.com/news/story/859539/hudozhnica-olga-tobreluts-renessans-v-rossii-obyazatelno

[6] В 1990-е художница часто его носила.

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ

ИСТОРИЯ ОДНОЙ КАРТИНЫ

Ольга Тобрелутс

Летом 2005 года настоятель католического храма Св. Екатерины на Невском проспекте предложил мне поработать над созданием центральной картины с изображением святой Екатерины. Прежняя была утрачена в начале XX века при пожаре. Тогда это предложение мне казалось невероятной удачей, так неожиданно свалившейся на меня. Святую Екатерину Александрийскую изображали Караваджо, Лукас Кранах Старший, Сурбаран, Рафаэль, Корреджо, Рубенс, Лоренцо Лотто, Карло Кривелли, Артемизия Джентилески, Боровиковский, Паоло Веронезе, Джованни Беллини, Джорджио Вазари, Ханс Мемлинг, Гвидо Рени, Пармиджанино, Перуджино и многие, многие другие. Святая Екатерина — одна из самых главных святых христианского мира. Она входила в четверку наиболее почитаемых католических святых. Только в Петербурге возведено несколько храмов и церквей Св. Екатерины Александрийской. Одна из них, построенных по проекту архитектора Львова, находилась в бывшем имении Воронцовых, селе Мурине, в котором прошло мое детство. Наш дом располагался в непосредственной близости от церкви, и каждый вечер, когда я засыпала, последним, что я видела из моих окон, был ее прекрасный силуэт. Мысленно я обращалась к ней, хотя и знала, что там давно уже расположилась скульптурная мастерская, где несколько мужчин трудятся над гигантским изваянием Ленина, заполнившим собой все внутреннее пространство почти до самого купола. Когда мне удавалось незаметно улизнуть из дома, я сразу направлялась в церковь. Там всегда было очень холодно и тихо, у входа стояли огромные железные самодельные корыта, наполненные водой и голубой глиной. Мне доставляло огромное удовольствие погружать в эту глину руки. Скульпторы обычно курили неподалеку, о чем-то тихо разговаривали и не обращали на меня никакого внимания. Иногда во время разговора они машинально лепили маленькие женские головки, а по окончании короткого отдыха равнодушно кидали их в корыто. В этих наскоро слепленных лицах мне виделось лицо святой Екатерины, и я непременно старалась их высушить и сохранить, но они покрывались глубокими трещинами и рассыпались, что приносило мне немало душевных страданий.

Стоит ли повторять, каким важным для меня было это неожиданное предложение нарисовать святую Екатерину? Я сразу же принялась делать эскизы. Меня захватила эта невероятная возможность погрузиться в детские переживания той маленькой девочки, которая сидела на полу церкви и пыталась спасти рассыпающееся лицо любимой Екатерины…

Примерно в этот же день или утром следующего дня пришло письмо из Дании. Музей современного искусства, располагавшийся на острове Борнхольм, обращался ко мне с заманчивым предложением поработать в экспозиционном пространстве над созданием своего произведения. Имелось в виду, что я с десяти утра до шести вечера рисую картину в зале музея, а посетители имеют возможность за этим наблюдать. Музей гарантировал оплату всех затрат, в том числе моделей, материалов, тканей и т.д. Я решила воспользоваться этим предложением и поехать, чтобы поработать там над Вознесением святой Екатерины. Остров Борнхольм располагается в центре Балтийского моря. Датчане построили там современное здание музея, чтобы летом отдыхающие могли его посещать. Музей пригласил желающих позировать мне, и толпы зевак стали приходить и наблюдать за процессом отбора натурщиков. Натурщиков было много, и я отбирала подростков, похожих на ангелов. Борнхольмские дети, белокурые и голубоглазые, как нельзя лучше подходили для этой роли. Но мне нужны были особенные дети, такие маленькие хулиганы, озорники и непоседы. История принесения двумя ангелами мощей святой Екатерины на Синайский полуостров, где и по сей день они хранятся в монастыре, несет в себе множество тайн и загадок. Поэтому, по моему представлению, некая тайна должна была угадываться и в лицах ангелов. На третий день работы в музее желающих позировать не осталось, а я так никого и не выбрала на роль ангелов. Разочарованная, я вышла из здания музея и спустилась к берегу моря. Здесь среди скал и утесов я увидела молодую пару, обладательницу семерых белокурых сыновей, которые прыгали и бегали с громкими криками друг за другом. Они с первого же взгляда показались мне идеальными ангелами. К моей радости, родители согласились приводить мальчишек в музей и подписали с музеем рабочий договор. После этой счастливой встречи я принялась за работу и не заметила, как пролетел месяц и пришло время возвращаться домой. Музей предложил купить получившуюся картину «Вознесение святой Екатерины» в свою коллекцию. Ситуация показалась мне абсурдной — нарисовать картину по просьбе петербургского храма и продать ее борнхольмскому музею… Я отказалась от заманчивого предложения и вернулась с картиной в Петербург.

Встречу с настоятелем я ждала с нетерпением и радостью. С волнением вошла в комнату при храме и поставила картину на высокий подоконник. Настоятель не заставил себя долго ждать, он быстро вбежал в комнату и резко остановился перед картиной. Постояв несколько секунд, рассматривая ее, он неожиданно развернулся и, не сказав ни слова, тихо вышел. Я осталась в одиночестве в пустой комнате и в полном недоумении.

В 1968 году без объяснения каких-либо причин католическая церковь понизила статус святой Екатерины Александрийской, упразднила обязательные церковные службы в ее честь, переведя их в разряд факультатива.

Ольга Тобрелутс
СВ. ЕКАТЕРИНА
2011. Холст, масло

О ПЛАВАЮЩИХ И ПУТЕШЕСТВУЮЩИХ

Галина Ельшевская

Первая выставка трилогии «Пейзаж–портрет–натюрморт» Константина и Георгия Тотибадзе в Московском музее современного искусства (Тверской бульвар) включает произведения разных лет, объединенные темой пейзажа.

Пейзаж в большей степени, нежели это свойственно иным жанрам, есть непосредственная художническая реакция на внешний мир. Методики подходов к нему во всем множестве вариантов располагаются так или иначе в диапазоне лирических «присвоений» и романтических отстранений. И некогда он обретал жанровые признаки именно в связи с расширением видимого пространства. Эпоха Великих географических открытий — новые карты и новые антропологические миры, невиданный простор для научного, интеллектуального и художественного любопытства; посмотреть на «другое», запечатлеть «чужое».

С течением времени понимание жанра будет все более дифференцироваться: и в мотивном диапазоне (пейзаж ландшафтный и городской, природа «своя» и природа «экзотическая»), и в отношении живописных подходов (метеорологический язык), и в плане психологических отождествлений («пейзаж настроения»). Результат всей этой истории — неизбежность соотнесения с ней того, кто сегодня рискует писать пейзажи: за любым видом местности открывается мощный пласт художественных (и не только) ассоциаций.

Такого рода ассоциации в живописи братьев Тотибадзе, но поверх и помимо точечных отсылок здесь чувствуется ориентация на образ классического пейзажа, представленного как бы в двойной иерархии: и в иерархии его наличных элементов, и в иерархии символической, в которой например, соотношение зон «земли» и «неба» может быть нагружено дополнительными косвенными коннотациями.

Георгий Тотибадзе
ПЕЙЗАЖ
2012. Холст, масло

Константин Тотибадзе
► КОРСИКА
2012. Холст, масло

Характерно в этом смысле, что небо в пейзажах обоих братьев всегда присутствует, оно просвечивает сквозь деревья, и даже в закрытых композициях (редких, впрочем) над замыкающим перспективу строением непременно обнаружится голубая полоска. Чаще же оно занимает большую часть холста, то сливаясь с морем или горами на горизонте, а то и вовсе становясь главным «действующим лицом» ландшафта. Его метеорологические характеристики иногда превышают норму облачности, которая уже чревата выпадением осадков (случайное явление тучи дает название картине): в этом сияющем, сверкающем красками мире почти не бывает дождей и даже ветров, здесь природа в вечном зените, в счастливом dolce far niente. И это ее состояние, обыгрываемое, правда, Константином и Георгием по-разному, составляет суть их совокупной пейзажной концепции.

Картины братьев Тотибадзе — по большей части пейзажи далеких краев, по преимуществу южных. Но живое чувство Грузии становится подосновой восприятия даже Тосканы или Корсики; даже среднерусский Плес утрачивает пасмурность отечественной палитры, приобретая взамен корсиканскую или же грузинскую, построенную на цветовых контрастах ослепительность — своего рода русская рецепция образов грузинского счастья. «Чужое» обживается как «свое», однако свое лишь отчасти, ведь для московских художников Грузия тоже есть удаленный «мечтательный» образ, чьи приметы не локальны, но архетипичны и универсальны: зеленые горы, золотая охра полей, синее море, сливающееся с синим небом.

Из первоэлементов универсума у братьев складывается, в сущности, любой пейзаж (все леса — лес, все реки — река), различаясь лишь комбинацией элементов и колористической тональностью. Дальнозоркая оптика фиксирует большие величины ландшафта, едва ли не картографическую его раскладку, а то и вовсе структуру земной поверхности, увиденную как бы с помощью аэрофотосъемки или из окна приземляющегося самолета. По лесу может пробежать еж, белка или лисица, а то и лев обнаружится у горной грузинской реки (где львы, к слову, не водятся); возможно, для масштаба, для градуирования пространства, а точнее, наоборот, для ощущения его неизмеримости или же для форсирования сказочной, идиллической интонации, которая в работах художников безусловно присутствует.

Эта интонация наличествует, собственно, в большей степени в работах Георгия; все — и звери, и с высоты птичьего полета увиденные «горы — воды», и увешанные плодами-фонариками волшебные кусты в волшебных садах — про него. Пожалуй, у Георгия понятие пейзажа оказывается отрефлексированным и в своих жанровых границах (можно ли считать пейзажами топографические карты местности?), и в своих фундаментальных характеристиках. Он, в частности, играет с исконной ландшафтной матрицей («земля — небо» или «земля — море — небо»), насыщая ее разными значениями, а также по нескольку раз пишет один и тот же мотив в одном и том же метеорологическом состоянии и даже в одной и той же хроматической версии, лишь незначительно меняя детали. Он подходит к пейзажу как к космическому зрелищу, чьи слишком конкретные и слишком антропологически окрашенные приметы нерелевантны в перспективе единого творения. Конечно, это не дикая природа, но сколько-нибудь активное человеческое присутствие здесь неуместно и в лучшем случае может быть сведено к дробной россыпи штрихов, обозначающих затерянные в масштабе целого фигуры. И это целое почти не нуждается в топонимических привязках: чаще всего работы Георгия и в названиях не отсылают к географическому объекту, именуясь по обобщенному мотиву: «Лес», «Сад», «Лужа» или просто «Пейзаж». Знаменитый постулат Константина Батюшкова «пейзаж должен быть портрет» утрачивает в данном случае векторную модальность, скорее, это портреты мироздания, для которых конкретный вид явился лишь первотолчком.

У Константина указание на место действия обычно присутствует. Однако ничего из того, чем место славно, представлено не будет. Кажется, будто взгляд скользит мимо частностей, однако при внимательном рассмотрении в этих очевидных «настройках» обнаруживается некое визуальное лукавство: в горизонтально ориентированных величественных панорамах вдруг на первом плане оказывается придорожная трава или прибрежные камни. И порой непонятно, то ли это и правда пристальность ближнего зрения странно вторгается в протяженность далевых планов, то ли это просто кистевые приемы, ведь никакое местоположение художника не предполагает подобного горизонта видения. Конструкция превращает определенный вид местности в обобщенный «образ природы» или, лучше сказать, в образ ее восприятия.

И здесь возникает еще один поворот, с образами природы связанный лишь опосредованно. Ведь оба художника пишут и натюрморты, и портреты, то есть занимаются живописью в рамках ее классического жанрового тезауруса, и именно слово «живописец» определяет их род деятельности. Свидетельствуя о мире в его устойчивых, «замерших» состояниях, живописцы обнаруживают в числе прочего и собственный зрительский, по существу, дар: в расширенном смысле он может быть охарактеризован как некое смирение перед тем, что существует помимо нас и дано нам в качестве внеположной реальности (и визуального искушения тоже). Что уже имеет отношение не только к сугубо профессиональным, но и к чисто человеческим аспектам данного сюжета.

ИСЧЕЗАЮЩАЯ РЕАЛЬНОСТЬ АСЛАНА АХМАДОВА

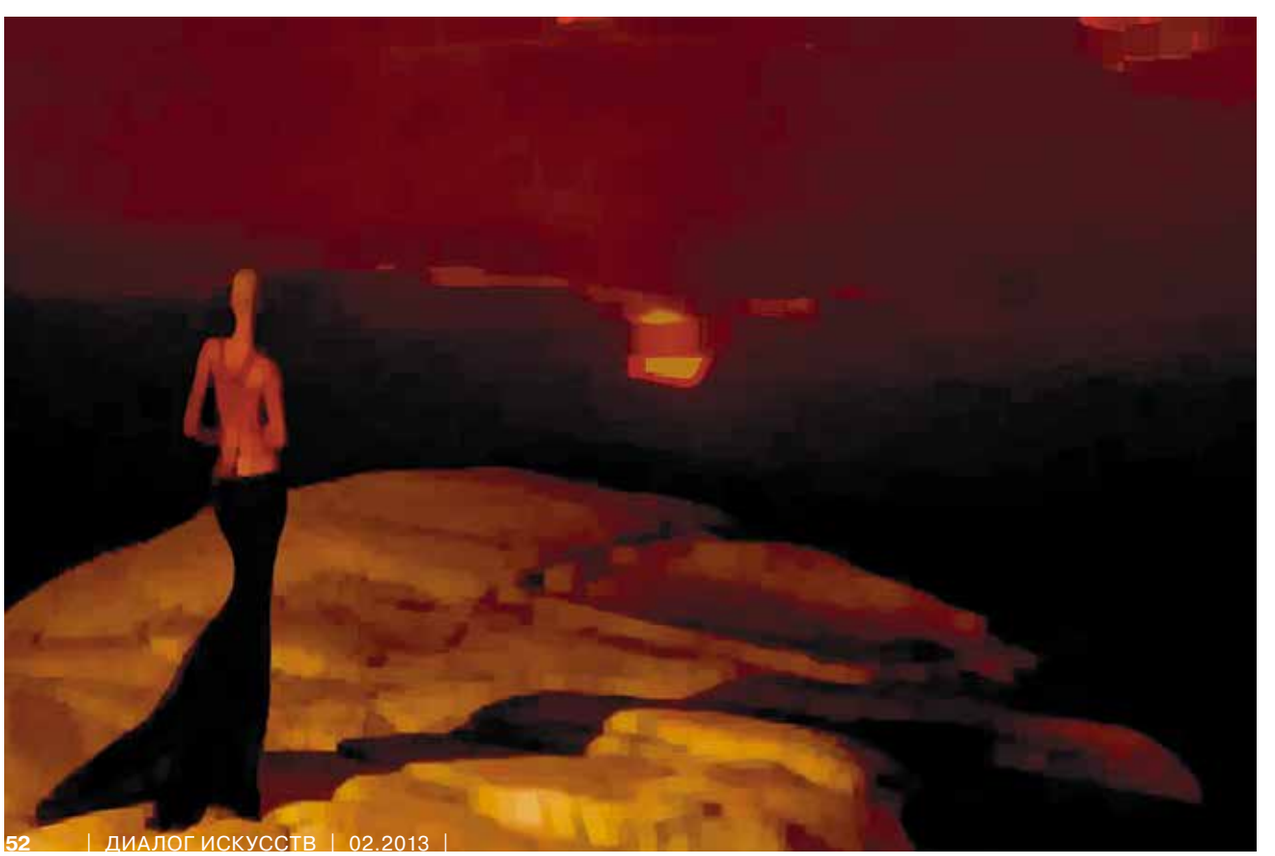
Виктория Хан-Магомедова

После успешной пятнадцатилетней работы модным фотографом Аслан Ахмадов решил взглянуть на реальную повседневную жизнь своих персонажей. В новой серии автор спецпроектов со звездами для глянцевых журналов предстает в несколько ином качестве. Он размышляет о губительной силе красоты, одиночестве, страхах, отчаянии, страстном стремлении моделей любой ценой покорить мир и жестоком разочаровании. В этом оригинальном проекте «Red» (ГМСИ РАХ на Гоголевском), продумано все, в экспозиции задействованы и сложная цифровая технология, и цвет. Богатство и разнообразие оттенков красного, задрапированные черной тканью стены — фон для фотографий, полумрак в залах.

И название «Красный» выбрано не случайно: цвет огня, бурной страсти, долгожданного успеха. Но это также и цвет крови, агрессии, насилия. На черном фоне возникают женские лица, неузнаваемые, стилизованные, часто геометризованные, размытые, словно исчезающие, то пугающие, то завлекающие, с наро-чито утрированным гримом, густо подведенными трагическими глазами. Сирены, женщины-вамп, опустошенные, брошенные, израненные души материализуются в абстрактных фотографиях Ахмадова.

Используя богатый опыт работы с глянцевыми журналами, экспериментируя с цифровой фотографией, применяя множество оттенков красного, Ахмадов сотворяет захватывающий оборотный мир глянца, не менее загадочный и манящий. Автор оригинально использует возможности пластификации, когда внешняя поверхность фотографии вплавляется в акриловое стекло и изображение обретает удивительную глубину и объем. Поэтому каждая фотография воспринимается как организованная мизансцена, возможно, в какой-то степени связанная с эмоциональным состоянием модели, вдохновившей автора на создание фотографии.

В специальном зале демонстрировался видеофильм Аслана Ахмадова, представляющий его как художника, претворяющего свой опыт в размышления о жизни и смерти.



Аслан Ахмадов
RED
Цифровая живопись, пластификация

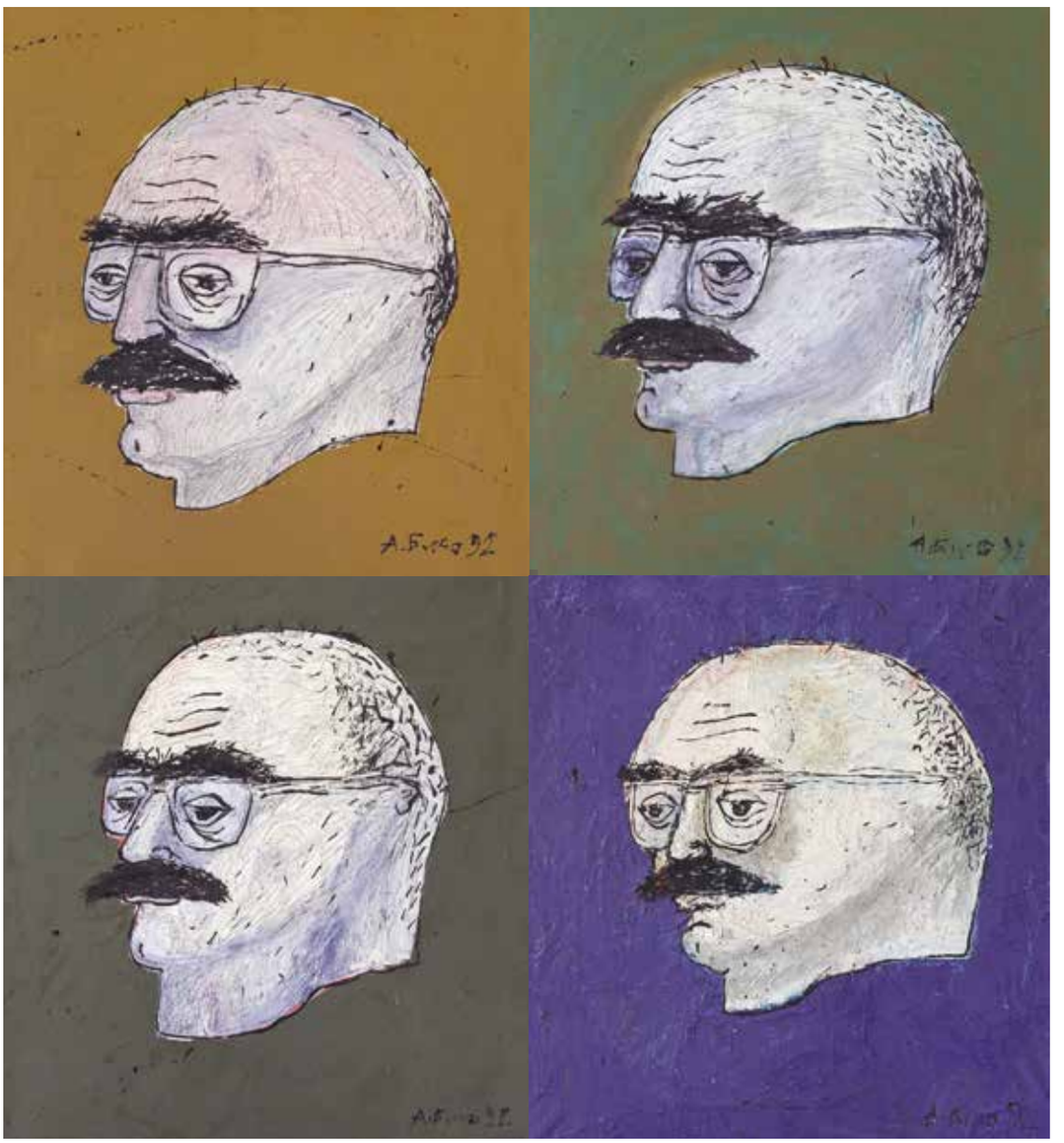
ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

КРОКИН ГАЛЕРЕЯ
KROKIN GALLERY

БИЛЬЖО
BILZHO

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
КРОКИН ГАЛЕРЕЯ
MOSCOW CITY GOVERNMENT
MOSCOW CITY DEPARTMENT
OF CULTURE
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS
MOSCOW MUSEUM
OF MODERN ART
KROKIN GALLERY

АНДРЕЙ БИЛЬЖО
ANDREY BILZHO



куратор:
михаил крокин
curated by
mikhail krokin

17.4 — 15.5.2013

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ЕРМОЛАЕВСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 17
MOSCOW MUSEUM
OF MODERN ART
17 ERMOLAEVSKY LANE
+7 495 2313660
WWW.MMOMA.RU

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

THE ART NEWSPAPER RUSSIA
медиапартнеры | media partners

ЛИНИЯ ЖИЗНИ
партнеры | partners

ВЫЙТИ НА СЦЕНУ И ОСТАТЬСЯ СОБОЙ

Глеб Напреенко

Юрий Альберт
УКАЗАТЕЛЬ 3. ИЗ СЕРИИ «УКАЗАТЕЛИ»

Площадь перед Музеем современного искусства PERMM

На этом «Указателе» (два других — в Черногории и Московской области) информация о расстоянии, отделяющем PERMM от художественных институций разных стран, что символизирует связь пермского музея с музеями современного искусства мира.

ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Институции, товаризация, централизация

Художественные институции обычно уподобляют посредникам, посредникам между зрителем и художником, художником и частными спонсорами или государством, учеными и искусством, разными поколениями авторов… Но можно употребить иную метафору, сравнив институцию с прожектором, со сценической площадкой, на которой ярким светом выхватываются из полумрака образы — следы художественных процессов. Эти процессы, само производство искусства, вся масса побочного творческого материала и почва идей, из которой произрастает искусство, все это остается в тени. На свет попадают более-менее застылые контуры итогового результата, легитимированного художественного продукта. Институция производит область видимости искусства для широкого зрителя, производит идеологию того, что вообще такое искусство. Она обеспечивает выход процесса художественного производства в пространство репрезентаций, дает искусству лицевую сторону, яркую оболочку, которая может быть наглядно представлена обществу.

Репрезентация — неизбежная основа коммуникации, как бы мучительна она порой ни была. Страдания, связанные с необходимостью представлять себя другим, знакомы каждому человеку, но это необходимая часть бытия в обществе. Однако репрезентация может по-разному относиться к производящему ее субъекту или явлению. Она может претендовать на самодостаточность и окончательную истинность или же быть самокритичной, скользящей, указывать на что-то живое по ту сторону себя. В первом случае она производит отчуждение, во втором — стремится к контакту, взаимодействию.

В современном капиталистическом обществе прожектор институции, увы, работает именно отчуждающе, это прожектор товаризации: репрезентации художественных процессов, которые представляет институция, воспринимаются как автономные единицы товара. Эта тенденция в России особенно сильна на фоне неолиберальных реформ последних лет, когда от институций требуют эффективности и самоокупаемости.

Российская и советская история знала два главных типа

«прожектора», два главных типа производства искусства: государственную идеологию, машина которой была особенно сильной в СССР, и индустрию культурных развлечений, развивающуюся сегодня в крупнейших городах России.

Централизация заложена в самой идее институции, институция — это точка фокусировки, пространство сцены, и она неизбежно находится в сердцевине общественной идеологии. Однако в силу исторической специфики в России централизация, в том числе централизация институций, имеет гротескный вид, неадекватный жизни и запросам общества, например, способу производства искусства. Так, сверхцентрализация капитала в Москве породила в столице широкий спектр вариантов товаризации искусства, часто способных тонко реагировать на разные художественные пласты, но даже тут очевиден разрыв между растущими институциями и реальной художественной почвой.

С одной стороны, встречи художников и институций часто не происходит: это симптом дисфункции институционального механизма. Пример тому — фотопремия «Серебряная камера», в процедуре которой из-за сомнительного состава жюри, связанного не столько с экспертным сообществом, сколько со спонсорами, и непонятной системы отбора и экспонирования работ формируется неадекватная выборка российского фотоискусства.

Но, с другой стороны, преодоление дисфункции тоже ведет иногда к пагубным последствиям: когда современная капиталистическая индустрия культуры начинает наконец «правильно» работать, художник попадает в лапы товаризации, коммерциализируется. Пример тому — недавняя выставка «Забор» в Галерее XL, где граффити расписаны маленькие фарфоровые заборчики. Протестный импульс стрит-артистов благодаря содействию дизайн-завода «Флакон» упакован в максимально товарную форму фарфоровой статуэтки, которую так мило купить, поставить на свой рабочий стол и заниматься дальше привычными делами, иногда на нее любуясь и сладко вздыхая о политической свободе.

В провинции

В провинции проблемы с институциями еще очевиднее: институции или консервативны и не приемлют современное искусство, как произошло при досрочном закрытии выставки группы «SOSка» в Харьковском художественном музее, или ориентированы исключительно на коммерцию. Внятной институцией, занимающейся современным искусством в провинции, можно назвать ГЦСИ с его филиалами в Петербурге, Калининграде, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге. Это редкий пример того, как государственная структура стремится быть адекватной сети художественных практик на карте России.

В большинстве случаев институциональный вакуум художникам приходится восполнять самим. Однако не всегда это плохо: такая самоорганизация лишена описанных пороков централизации, она чутко относится к производству искусства и запросам художников. Пример тому — деятельность группы «SOSка», создавших свое выставочное пространство в маленьком сквотированном домике в Харькове, воронежских художников, открывших в городе Центр современного искусства, или группировки ЗИП в Краснодаре.

Группа ЗИП организовала Краснодарский фестиваль дадаизма и фестиваль современного искусства «Может», артрезиденцию в поселке Пятихатки под Анапой, куда приезжала художница Габриэль Эдльбауэр из Австрии, создали Краснодарский институт современного искусства (КИСИ), читают там лекции и приглашают художников из других городов… Для ЗИП важно выстраивание горизонтальных внутрипрофессиональных связей: они пытаются соединить разные поколения художников, работающих в Краснодаре, от советских до юных, от ведущих отшельнический образ жизни до экстравертов. Символическим жестом, указывающим на самостоятельность и автономность их художественного мира, стала идея художников покупать работы друг у друга. Этот жест имеет и практический смысл, так как создано нечто подобное кассе профессиональной взаимопомощи.

Интерес к социальным связям сказывается и в художественной практике ЗИП: последние проекты сделаны в духе брутально понятой эстетики отношений. Художники вступают в прямое взаимодействие с местным сельским населением или жителями Краснодара и смотрят, что из этого выйдет, например, предоставляют во всеобщее распоряжение пустую доску для письма и фломастеры. Доска в результате покрылась политическими лозунгами, цитатами из песен, неприличными рисунками, ругательствами и признаниями в любви.

Муки репрезентации

Однако ЗИП тем не менее тянется к московским прожекторам репрезентации: делает выставки, например, в той же Галерее XL, сочинняет спецпроект для журнала «Артхроника» и так далее. Горизонтальные отношения — их почва, но вся структура общества выстроена так, что требует от тебя репрезентации в центральном поле культуры.

Если у ЗИП сочетание местной инициативы и московской медийной популярности выглядит гармонично, то для других российских околохудожественных движений, ориентированных на децентрализацию и горизонтальные связи, например, для московского «Оккупая» и для «Pussy Riot» отношения между горизонтальной коллективностью и репрезентацией более конфликтны.

Несмотря на свойственные «Оккупаю» отказ от всякой репрезентации и установку на непосредственное телесное присутствие, он был весь пронизан медиа, хэштегами в твиттере и онлайн-трансляциями.

В адрес «Pussy Riot» неоднократно звучала критика за их медийность и попсовость, за то, что они сделали из феминистской идеи картинку для перепостов в Интернете. Действительно, репрезентация в современной ситуации чревата способностью заслонять субъекта или идею, заслонять процессуальность, неокончательность, лежащие в основе любой деятельности, любой инициативы. Идея и сам человек в постфордистском обществе превращаются в продукт, бренд, который должен себя ярко репрезентировать в общественном пространстве, на рынке. Поэтому всегда остается в подвешенном состоянии вопрос, с чем же мы имеем дело, с битвой репрезентаций, медийных образов в постах фейсбука и на телевидении или с битвой и жизнью идей?..

МУЗЕЙ БУДУЩЕГО

КРУГЛЫЙ СТОЛ «МУЗЕЙ XXI ВЕКА: ИННОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ» (ПРОЕКТ «РЕПЕТИЦИЯ МУЗЕЯ»). САРАТОВ, МУЗЕЙ ИМ. РАДИЩЕВА

Участники:

Константин Худяков, заслуженный художник России, действительный член и член президиума РАХ, председатель Поволжского отделения РАХ, президент Творческого союза художников России, председатель правления Центра современного искусства «М'АРС» (Москва)

Тамара Фокина, кандидат философских наук, профессор кафедры социальных коммуникаций Поволжского института имени П.А. Столыпина Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Саратов)

Александр Евангели, искусствовед, арт-критик, главный редактор Интернет-портала www.photographer.ru, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко (Москва)

Алексей Трубецков, художник, арт-журналист, доктор медицинских наук, профессор (Саратов)

Игорь Сорокин, филолог, поэт, музейщик, редактор журнала «Околоколомна», куратор лит-резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» (Саратов — Коломна)

Юрий Санберг, журналист, доктор философии, аналитик медиацентра правительства Московской области (Москва)

Владислав Учаев, философ (Саратов)

Наталья Коптель, культуролог, кандидат философских наук, заведующая сектором новейших течений отдела современного искусства Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева (Саратов)

Ирина Сосновская, ведущий научный сотрудник Московского музея современного искусства, исполнительный редактор журнала «Диалог искусств», куратор проекта «Репетиция музея» (Москва)

ИРИНА СОСНОВСКАЯ. В начале семидесятых Константин Худяков защитил в архитектурном институте диплом по теме «Концепция города будущего», а затем работал главным художником Центрального музея Ленина, поэтому, я думаю, у него есть представление о будущем, особенно по части музеев.

КОНСТАНТИН ХУДЯКОВ. Я уверен, что каждый крупный город должен иметь музей современного искусства. Все знают, что Саратов — культурный город, и я мечтаю о том, чтобы здесь появился такой музей. В мире, особенно в последние тридцать лет, музеи проектируют великие архитекторы, выражая в них свое творческое кредо. Музеи Гуггенхайма, Центр Помпиду и многие другие — это авторские архитектурные пространства, которые диктуют характер собирательской и выставочной работы. На проектирование такого музея обязательно проводят конкурс. У нас однажды состоялся такой конкурс на музей в Перми, но его заказало не государство, а Сергей Гордеев, который любит русский авангард и современное искусство. Этот конкурс выиграл тридцатилетний архитектор Борис Бернаскони. Он спроектировал удивительный музей-вокзал. Если бы этот проект был реализован, он бы встал в один ряд с такими зданиями, как Бобур в Париже или Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Строительство музея современного искусства — серьезный инвестиционный проект для города. Ярчайший пример этому — Бильбао: умирающий шахтер-

Татьяна Борзунова,
Вероника Кудинова, Александр Маслов
MCA (MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)
2004. Фото для плаката
© 3Z STUDIO

ский городок с чудовищной безработицей. Там построили роскошный музей современного искусства, вокруг которого возникла инфраструктура. Город расцвел благодаря музею, его посещают туристы из многих стран.

Есть ли будущее у изобразительного искусства? Конечно есть, только мы не знаем, каким оно будет, в этом сложность создания таких музеев.

На конференции «Город и власть» в Саратове в две тысячи одинадцатом году выступал Юрий Леонидович Чернышев, он показывал заброшенные промышленные пространства, по которым он, как сталкер, водил экскурсии. Это почти готовые пространства для музея современного искусства, оно очень органично существует именно в таких пространствах.

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ. В середине шестидесятых годов прошлого века появилась институциональная критика. Сегодня эта хорошо разработанная академическая тема, в рамках которой выдвинут ряд претензий к музейному экспонированию. В наибольшей степени эти проблемы обостряются в связи с рождением в шестьдесят третьем году минимализма, освободившим произведение от многих его аспектов, во всяком случае, в намерении художника. Многочисленные тексты объясняли, почему произведение должно быть именно таким, почему, например, к идеальному стальному кубу вообще не прикасалась рука художника. Если мы видим такой куб на заводе, мы не можем опознать его в качестве произведения искусства. Для того чтобы мы поняли, что это произведение искусства, задумались над тем, какие идеи стоят за ним, этот объект должен быть экспонирован в музее. Такое произведение как бы не существует вне музея, и только в музее мы понимаем, что оно сообщает нам нечто о восприятии реальности, показывая то, что ей не является. К шестьдесят пятому году после нескольких выставок это было уже респектабельное и абсолютно не радикальное высказывание, но как реакция на подобную негативную эстетику рождается институциональная критика, которая в системе искусства оказывается жестом, направленным против музея.

Произведения, созданные в парадигме институциональной критики, уничтожают или радикально переформатируют музейное экспонирование. Например, включают тактильность. Художники «Флюксуса» экспонировали так называемые флюкс-боксы, внутри которых может находиться все что угодно: документы, фотографии, вырезки, любая ерунда, но смысл взаимодействия со зрителем заключался именно в том, что оттуда надо что-то вытаскивать, трогать, смотреть, и конечно, потом это возвращалось и складывалось в коробку произвольным образом. В свое время это был колоссальный вызов музею, уничтожение сложившейся к середине двадцатого века музейной репрезентации, которая предполагала место произведения искусства на постаменте, вокруг которого можно только ходить и смотреть с замиранием и восторгом. В результате Артур Данто в очередной раз объявил о смерти искусства. Смерть искусства — тоже определенная традиция разговора об искусстве, осмысления искусством самого себя. Так вот, эта последняя смерть искусства, объявленная Артуром Данто, была связана именно с кризисом музеев. Он объясняет свою позицию как очередное переформулирование проблематики искусства и создание чего-то другого.

Данто отмечает, что история искусства и сама музейная институция в качестве культурного архива приходят к середине семидесятых к явному конфликту с живой художественной практикой. С этого момента становится очевидно, что музеи представляют историю искусств, а собственно искусство теперь существует в каких-то других пространствах. И так же, как это произошло с «Флюксусом» в конце шестидесятых, сегодня искусство заявляет о себе через художественные практики, многие из которых мало чем отличаются от повседневной деятельности. Мы осознаем, что имеем дело с ситуацией искусства только потому, что оказались в некотором пространстве, где есть какая-то проекция или документация, то есть нам что-то предлагается для просмотра, но мы понимаем, что имеем дело не с обыденной ситуацией, а с ситуацией искусства и что искусство это совершенно другое. В итоге музеи апроприировали и этот вызов музею. Сейчас есть музей с большой коллекцией флюксуса. В нем нашли адекватные формы для репрезентации такого искусства. И вот через тридцать лет Данто предъявляет уже последовательную интеллектуальную рефлексию этой ситуации намечающегося раскола между искусством и его историей. Искусство трактуется как актуальная художественная практика, которая оперирует какими-то острыми смыслами современности, и эта практика осуществляется обычно не на территории музея. Вот с таким вызовом столкнулись музеи.

В начале двухтысячных музеи пытаются отвечать на этот вызов созданием выставочных блокбастеров и экспонировать произведения современного искусства в каком-либо институциональном пространстве, рядом или даже внутри классического искусства, как бы включая его внутрь истории искусства. Но сегодня мы видим, что художественные практики могут осуществляться уже в пространстве города в виде социальных действий, как например, акции группы «Война» или «Pussy Riot». Это события современного искусства, исключающие участие каких бы то ни было институций. То есть мы опять имеем дело с очередным вызовом современного искусства к институциональной системе, стремящейся инкорпорировать современных художников, а они действуют без оглядки на возможности и цели институциональной системы. Собственно, это и двигает практику институциональной критики с конца шестидесятых до тех форм, которые она принимает сегодня. Но в этом тоже есть определенная проблема, которую, видимо, стоит обсудить.

ИРИНА СОСНОВСКАЯ. Какими в этой ситуации должны быть критерии отбора музеем современных художников, если он реализует себя внеинституционально или мистифицируя создание другой институции? Так случилось на биеннале «Стой! Кто идет?», когда работа Дениса Мустафина не была принята в программу и он создал свой альтернативный проект — фестиваль «Пошел! Куда пошел?».

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ. Евангели. Я бы сказал, что жесткая система критериев существует в устойчивой парадигме музейных институций, а также в связи с традиционным искусством. То есть там естественно работает критерий мастерства и другие понятные критерии, которые можно формализовать. В случае с современным искусством мы очень часто имеем дело с системой критериев, имманентных только самому произведению и самим же произведением формулируемых. И другие критерии системы искусства могут просто не работать в отношении новых событий искусства, их надо создавать заново. Иногда значение того или иного явления в искусстве может заключаться не в самом произведении, а в каких-то энергиях, повлиявших на все последующее искусство, как например, леттристский интернационал. Это влияние оказалось настолько мощным, что Андрей Ерофеев устроил в ЦДХ большую выставку «Леттризм»,

и там были произведения более значительные, чем те, что создавались летристами. То есть ответ о значимости произведения современного искусства не может быть окончательным и часто даже не может быть первым. Пафос произведения иногда заключен только в его энергии, даже признание русского исторического авангарда в мире связано в большей степени не с произведениями, а с их энергией.

ИГОРЬ СОРОКИН. Существует классический музей, и он берет на себя какие-то функции центра современного искусства, но центр этот оказывается в притяжении классического музея, а функция его должна быть совершенно другой. На мой взгляд, мы не используем очень нужную форму — производственные мастерские. В свое время Алексей Петрович Боголюбов создавал музей не для того, чтобы предъявлять произведения, а для того, чтобы художник, ориентируясь на образцы, начинал мыслить по-новому, и в этом была его главная идея: он планировал училище, где музейные экспонаты служили бы учебными пособиями. Наталья Коптель, рассказывая о доме Павла Кузнецова, перечисляла выставки, проходившие там. Для меня же важно то, что там работали художники, воплощали свои идеи.

В Саратове есть классический музей, где прекрасно может сохраняться, осмысливаться и предъявляться искусство, а вот мест для создания произведений, мастерских катастрофически не хватает. Я это знаю на собственном опыте. Когда мы делали «Музейную долину», нам понадобилась сварка, но получить ее оказалось невероятно сложно. Многие очень хорошие идеи довольно трудно воплотить. Прежде чем говорить об открытии у нас центра или музея современного искусства как здания, в котором оно будет экспонироваться, нужно создать условия для его производства…

ЮРИЙ САНБЕРГ. Боголюбов сумел предъявить собрание произведений мирового искусства, а может ли музей современного искусства предъявить тем, кто хочет заниматься этим искусством, мировые образцы? Может ли государство или частные коллекционеры сегодня закупить такие образцы, чтобы на них можно было учиться, чтобы выросло поколение людей, знающих, что это такое?

ИГОРЬ СОРОКИН. Ты опять переводишь разговор в музейную плоскость.

ЮРИЙ САНБЕРГ. Абсолютно нет. Ведь актуальное искусство давно освоило городскую среду и не нуждается в том, чтобы как бабочка быть приколотым к раме с этикеткой.

ВЛАДИСЛАВ УЧАЕВ. Произведение современного искусства существует не в рамочке, но тем не менее в контексте, который дает в том числе и музей, даже в первую очередь музей.

ЮРИЙ САНБЕРГ. Городское пространство — идеальная территория для современного искусства, и не в том смысле, что город — это музей, а в том, что его пространство будет освоено этим искусством. Если смотреть с точки зрения маркетингового целеполагания, то для этого есть потребитель — креативный класс. И хотя современное искусство для него может находиться в одном ряду с демотиваторами, этот потребитель уже не станет говорить про «Черный квадрат»: и я так смогу.

НАТАЛЬЯ КОПТЕЛЬ. В две тысячи третьем году в наш музей приезжала Ольга Шишко с программой видеоарта. Это был мощный толчок для молодых художников, многие заинтересовались современным искусством, поехали в Москву, начали работать в жанре видеоарта. Необязательно представлять произведения искусства в музейных залах, можно организовать разнообразные показы, вести образовательные циклы, мастер-классы, лекции. Поэтому я с Игорем согласна, что, может быть, Саратову нужны не столько большие выставочные площадки, сколько место, где будут проводиться мастер-классы, лекции, показы, где будет формироваться зритель современного искусства.

ЮРИЙ САНБЕРГ. Недавно я общался с Валерием Анашвили, это философ, издатель, коллекционер, куратор нескольких арт-проектов. На него сильное впечатление произвели бабочки Херста на предпоказе «Кристи» в Москве. Реальную трехмерную картину невозможно увидеть на мониторе. Современное искусство нужно не только понимать, его нужно ощущать, важны ассоциации, а не только набор понятий. Безусловно, это задача музея — знакомить, так как есть необходимость непосредственного восприятия произведения искусства. Но если мы говорим о музее современного искусства, то классическая развеска в музее сегодня уже не вызывает восторга у зрителей.

АЛЕКСЕЙ ТРУБЕЦКОВ. Очевидно, музей и город должны совпасть в каком-то глубинном плане. Саратов не реализовал ситуацию, когда институция естественно растет из городской среды, как это было в Екатеринбурге, Нижнем Новгороде и других городах. Когда постепенно появляются авторы, образовательные программы, биеннале и т.д. Попытка искусственного внедрения музея в город, как в Перми, приводит к тому, что большое количество людей его отторгают. Это происходит сейчас и в Краснодаре, и в Новосибирске. Вроде бы великолепная идея «русского бедного», но население не ощущает родства с этим искусством, позиция куратора не рифмуется с самоидентификацией городской публики.

Задумаемся, каким образом в Саратове может появиться музей современного искусства. Начнем с Боголюбовского музея: город его не заработал, этот подарок свалился на него, как метеорит. А поскольку Боголюбов был приятелем наследника престола, то отказаться от него было нельзя. И город смог очень быстро усвоить урок, «поймать волны», которые пошли после попадания сюда Радищевского музея, и включиться в российский художественный процесс.

Подобным метеоритом, который на очень короткий период сделал Саратов центром внимания планеты, стало приземление здесь Гагарина, ожидавшееся совсем в другом месте. Так же в военное и послевоенное время в городе в силу обстоятельств появилось большое количество заводов, что превратило Саратов в секретный город, который как бы есть, но его нет. Здесь разрабатывали технологии и производили объекты, составлявшие щит страны, летавшие в космосе. Но сам город засыпан пылью, его архитектурные памятники обшарпаны. И вот это осознание, с одной стороны, уникальности, а с другой — маскировки для меня и есть ощущение города.

Как город может принять в такой ситуации музей современного искусства? Как это может произойти? Кто-то придет и построит нам роскошное здание, потом принесет замечательные артефакты, на которых можно будет учиться, неожиданно возникнут новые мастера современного искусства? Я думаю, что это фантастический вариант, в который мало кто из присутствующих здесь верит.

Есть мнение, что музей современного искусства — это практика прошлого тысячелетия. Не надо вставать в конец очереди, догонять ушедшие паровозы. Пора открывать музей будущего искусства или музей искусства, которого никогда не будет.

Вспоминая лозунг студенческой революции шестьдесят восьмого года «Будьте реалистами — требуйте невозможного», хочу предложить такой сценарий.

Представим, что в такое же утро, как

сегодня, из заволжских степей появляются блестящие круглые диски. Покружив недолго над Гагаринским полем, они пересекают Волгу и приземляются где-нибудь на Лысой горе, в Агафоновке… Из них выходят зеленые человечки и дают жителям понять, они замечены, а горожане видят: произошло то, что они знали всегда — их город особенный. Возможно это связано с тем, что в космическом мусоре, который вращается вокруг нашей планеты, найдены артефакты, созданные потрясающими мастерами саратовских закрытых КБ. И этот мусор чрезвычайно нужен для технологий прилетевшей к нам цивилизации, для горожан он очень элегантно рифмуется с реальным мусором на наших улицах. Но технологический прорыв невозможен без культурного понимания, потому в одном из звездолетов устраивается музей современного искусства, необходимый для переформатирования нашего сознания и понимания, как пользоваться новыми технологиями.

Мы пока не знаем, какими будут артефакты и техники искусства будущего, но можем их предчувствовать и проводить этическую и художественную экспертизу еще не существующих космических технологий, а на основе этого подбирать экспонаты такого музея в мировом искусстве, авторов, которые задумываются о дальнейшей судьбе человека как вида, о роли новых медиа в расширении человека. Это очень интересная задача.

Когда некий объект переносится на сакральную территорию музея, он автоматически переводится в культурный архив и к нему по-другому относятся. Артефакты, которые появятся у нас извне, именно таким образом окажутся внесены в культурный архив человечества. Это искусство, безусловно, будет социальным, но в другом смысле, чем, например, у групп «Война», «Pussy Riot».

Задумываться о будущем музее надо исходя из невозможного. Для этого не нужно новое здание, не понадобится переформатировать старый завод или приспосабливать небольшой особнячок, где можно что-то такое выставлять. Музей требуется планетарного масштаба. И делать это следует очень аккуратно, согласно саратовской традиции, не снимая маскировки.

ИРИНА СОСНОВСКАЯ. Мне бы хотелось здесь привести фрагмент из письма Тамары Петровны Фокиной из нашей переписки по поводу темы круглого стола: «Саратовский современный музей мыслится как сетевая структура, объединяющая в некоем ресурсном центре (сайте?) площадки, с которыми идея современного искусства связана или где она актуализирована. Этот центр мыслится мной скорее как осуществляющий продюсинг в тех сферах, где не хватает каких-то ресурсов и которые могут появиться, если объединить усилия».

ТАМАРА ФОКИНА. Я абсолютно согласна, что не надо нам ничего строить, особенно отделы или специальные здания, хотя от этого трудно отказываться. Но лучше попробовать овладеть творческим процессом, происходящим в разных местах города.

Возможно, в этой сети произойдет нечто такое, что будет нуждаться в институциализации, но это должны быть институции нового типа, новая форма, которую я с трудом пытаюсь представить.

Считать ли наш город особым музеем или каким-то космическим местом — мне близка и та и другая идея. Но это самоуправляемые системы, работающие по принципу — я скажу тебе, ты скажешь другому, и этого достаточно. Мне очень нравится идея профессора Трубецкова — место, покрытое пылью, и надо, чтобы не нарушали это эфемерное наслоение, а то придут с институциями, и все станет имперским. Сетевой музей — это не здание, а то, что не имеет границ, у него нет центра и нет официального начальства. Это организация, не похожая на то, с чем мы имеем дело в обычном менеджменте, но то, о чем я говорю, есть тоже менеджмент. Как сделать его программой, я не знаю, но думаю, что все здесь держится на личностях, на событиях. Мне кажется, даже этот наш круглый стол об этом свидетельствует.

Современный музей — место, которое превзошло музей, и это название стало атавизмом для него, потому что творчество есть везде. И совсем необязательно оно завершается созданием артефакта, оно может остаться событием жизни, и это и будет настоящим искусством. Это и есть то, что движет нас вперед, чего нам существенным образом не то что не хватает, у нас его переизбыток.

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ. У меня возникло ощущение, что современное искусство здесь представляется как бурление разного рода эстетических событий или эйфория от эстетизации реальности. Мне кажется, мы упускаем то обстоятельство, что все-таки функция музея именно в музеефикации, в фиксации событий, выставок, разного рода эстетических практик, событий реальности и т.д. Писать историю искусств — это первая, и если хотите, последняя задача музея. Это разумеется не исключает других вариантов и возможностей музейной работы, которые здесь обсуждались. Но сегодня уже не существует единственной версии истории. Когда мы говорим о современности, адекватное понимание ее истории — это истории во множественном числе. И по этой причине я бы сказал, что недостаточно одного музея современного искусства для города, таких музеев должно быть много. И в этом нет ничего плохого или невозможного, потому что существуют разные версии искусства как с позиции восприятия, так и описания. Историческое описание — это всегда в том или ином виде политика. Ситуация, в которой мы находимся, это всегда презентация разных политик, и уже потому музеев может быть много.

,
MCA (MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)
2004. Фото для плакатов
© 3Z STUDIO

«РЕПЕТИЦИЯ МУЗЕЯ»

ДНЕВНИК ПРОЕКТА

ЧАСТЬ 1

Ирина Сосновская

РАБОЧАЯ ГРУППА

Руководитель проекта — Любовь Бурина, режиссер документального кино, председатель Саратовского отделения Союза кинематографистов России, участник и дипломант российских и международных фестивалей документального кино

Куратор проекта — Ирина Сосновская, ведущий научный сотрудник Московского музея современного искусства, исполнительный редактор журнала «Диалог искусств»

Евгений Борисов, директор кинокомпании «Иванов»

Нина Березницкая, редактор журнала «Диалог искусств»

Ирина Решетникова, искусствовед, театральный критик

МАРШРУТ

САРАТОВ — ХВАЛЫНСК — НИЖНИЙ НОВГОРОД — ВЫКСА — КАЗАНЬ — ПЕРМЬ — УСОЛЬЕ — ЕКАТЕРИНБУРГ — НИЖНИЙ ТАГИЛ — САМАРА — ТОЛЬЯТТИ — РОСТОВ-НА-ДОНУ — ЧЕБОКСАРЫ — КОЛОМНА — ЕГОРЬЕВСК

Еще несколько лет назад столичный арт-деятель на приглашение посетить конференцию в **Екатеринбурге** мог ответить, что он ездит только на Запад. Открытие *Арсенала* в **Нижнем Новгороде,** *Уральской биеннале* в **Екатеринбурге** и *Музея современного искусства PERMM* навсегда изменило центростремительный вектор художественной жизни нашей страны. Из ощущения, что мы не успеваем отразить этот процесс, и появилась идея исследования, посвященного региональным институциям современного искусства, итогом которого стал этот номер ДИ.

Проект мы назвали *«Репетиция музея»*, а его визуальным символом стала серия плакатов *МСА* Татьяны Борзуновой, Вероники Кудиновой, Александра Маслова, запомнившихся по биеннале графического дизайна *«Золотая пчела»* 2004 года. *МСА* — это аббревиатура несуществующего музея современного искусства. Основой для плакатов стали фотографии, на которых молодые харьковские дизайнеры примеряли слово «museum» к разным пространствам в городе[1].

Работа по проекту должна была начаться в **Саратове** с круглого стола о музее XXI века, но за день до этого мы оказались в **Хвалынске** на презентации *Музея народной монументальной живописи, «Дома со львом»*, а потом на экскурсии и арт-субботнике в селе **Поповка**, где петербурженка Юлия Терехова открыла этот музей. И хотя профиль музея не совсем совпадал с задачами исследования, мы решили, что проект представляет интерес как опыт актуализации народного искусства. Это подтвердил и тот факт, что проект Юлии Тереховой вскоре получил грант конкурса Благотворительного фонда В. Потанина *«Меняющийся музей в меняющемся мире»*, который является единственной негосударственной программой поддержки музейных проектов, работающей на территории всей страны.

На круглом столе в **Саратове** его участникам почти удалось убедить нас, что никакой крупной институции современного искусства городу не нужно, достаточно мастерских, лекционной площадки и информационного портала, а если случится что-то достойное музеефицирования, то в *Радищевском художественном музее* для этого есть специальная служба — сектор новейших течений отдела современного искусства, который лет через пятьдесят, может быть, станет отделом. Как ни странно, это убеждение органично дополняла идея, о том, чтобы в режиме полной секретности, используя опыт **Саратов**а как закрытого города, начать создавать музей искусства будущего планетарного масштаба.

Мнение саратовцев подтверждают и зарубежные эксперты, например Сесилия Мартин, консультант *Jane Wentworth Associates:* «Модель музея Гуггенхайма в Бильбао — впечатляющее здание знаменитого архитектора — хорошо сработала, но это было 15 лет назад. Сегодня же общество требует других вещей — гибкости, подвижности и того, чтобы центры сделали что-то в других местах — отправились в регионы, распространялись и проникали на другие территории...»[2].

Круглый стол задал основное направление исследования: поиск модели музея будущего, которое мы продолжили в **Нижнем Новгороде**. Поводом для поездки стало 15-летие *Приволжского филиала ГЦСИ*. Основными событиями дня рождения были премьера оперы *«Марево»* группы «Провмыза» и выставка *«Портрет/Пейзаж: границы жанра»* из коллекции *Музея изобразительных искусств города Нанта (Франция),* позже показанная в Москве. Главное достижение филиала за прошедшие годы — открытие первой части *Арсенала*, которое состоялось летом 2011 года, где находятся выставочный и театральный залы, офисы администрации и даже комфортная арт-резиденция. Реставрация-реконструкция большей части *Арсенала* продолжается, когда работы будут завершены, экспозиционное пространство значительно увеличится и в нем появятся специальный зал для показа произведений большого формата и образовательный центр. Откроются сувенирный магазин и

MCA (MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)
2004. Фото для плакатов
© 3Z STUDIO

Граффити фестиваля стрит-арта «Like It. Art», Казань
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ресторан, они разместятся на новом этаже под зданием. По его поводу архитектор Евгений Асс шутит, что на вопрос, есть ли у него постройки в **Нижнем Новгороде**, он отвечает: да, это подземное пространство под *Арсеналом*.

Через два года в **Нижнем** ожидается появление музея современного искусства мирового уровня. Но уже сейчас на премьеры и вернисажи в *Арсенал* съезжаются гости из **Москвы** и других городов. Театральные постановки, которые делают именно художники, а не профессиональные режиссеры — новый экспериментальный проект *Приволжского филиала,* а у эксперимента возможен любой — и положительный, и отрицательный — результат. И готовность к этому, по-моему, свидетельствует об определенной зрелости институции, которая за 15 лет работы завоевала профессиональный авторитет и подготовила своего зрителя.

Казань, став третьим городом нашего путешествия, запомнилась международным фестивалем стрит-арта *«Like It. Art»*, который удивил размахом и смелостью. Были приглашены художники из разных стран мира, объекты участникам распределили на основании портфолио предыдущих работ, без какого-либо предварительного согласования эскизов. Холстами для фестивальных работ стали не только заборы и трансформаторные будки, но и опоры моста «*Миллениум*», торцы домов в историческом центре и десятиэтажных зданий в новых районах города. Однако ближе к завершению фестиваль как-то сдал, была отменена охота на мусоровозы, некоторые работы стали поводом для разбирательства на предмет портретного сходства героев граффити-сюжетов с публичными персонами Татарстана. А после окончания фестиваля была развернута кампания за то, что все работы нужно убрать. Однако они остаются на своих местах до сих пор.

Казань привлекала нас прежде всего тем, что 50 лет назад здесь был создан первый в России центр современного искусства — *СКБ «Прометей».* С 1962 года его коллектив решал актуальные задачи «экспериментальной эстетики», исследовал возможности новых видов искусства, основанных на их синтезе, изучал работу в области светомузыки А. Скрябина, В. Баранова-Россине, Г. Гидони, в электронной музыке Л. Термена, в пространственной музыке А. Дымшица, кинетическое искусство В. Татлина, Г. Клуциса, абстрактное кино Н. Воинова, кибернетическую музыку Р. Зарипова и других. С 1979 года эксперименты *СКБ* демонстрировались в зале светомузыки *Казанского молодежного центра*, здесь же проводились ежегодные всесоюзные *«Прометеевские чтения»*. До 2009 года *«Прометей»* возглавлял доктор философских наук, член-корреспондент АН РТ, профессор Булат Махмудович Галеев, автор большинства технических и художественных проектов коллектива, ведущий эксперт в области светомузыки в России.

Сегодня *НИИ экспериментальной эстетики «Прометей»* — совместное подразделение *Казанского государственного технического университета* и *Академии наук Республики Татарстан.* Здесь занимаются оцифровкой архивов *СКБ*, организуют светомузыкальные спектакли, разрабатывают проекты по световой архитектуре. Возможно, со временем экспонаты светомузыкальных приборов, собранные институтом, займут свое место в будущем музее современного искусства Татарстана.

Работает в **Казани** и одно из представительств *Приволжского филиала ГЦСИ*, его сотрудница Гузель Файзрахманова ведет в *Казанском кремле, в филиале Эрмитажа*, лекторий *«Лаборатория актуального искусства "Клуб 20/21"».*

Топонимика разных городов иногда складывается во внутренние рифмы, например, *Черный пруд* в **Нижнем** и *Черное озеро* в **Казани.** В чем-то были схожи и герои нашего проекта. У Сергея Куликова из **Казани** оказалось много общего в отношении к жизни и искусству с героиней первого сюжета Юлией Тереховой. Они не идеалисты, трезво оценивают свои возможности, но и не готовы позволить материальным проблемам полностью управлять своей жизнью. Все наши герои каким-то образом оказывались связаны между собой. Так, Сергей Куликов, к которому нас направила художник из **Ижевска**, выпускница *творческой мастерской PAX* в **Казани** Евгения Мальцева, был постоянным слушателем лектория Гузели Файзрахмановой. Он рассказал нам о визите в **Казань** куратора *«Культурного альянса»* Елены Олейниковой и своем опыте участия в московской выставке *«Искусство против географии»* и фестивале *«Белые ночи в Перми»*.

В каждом городе, и особенно часто в **Перми**, мы слышали фразу «Вы не можете уехать, не познакомившись с кем-то». Мы и не пытались. Нас интересовали институции современного искусства и их потенциальные ростки, местные художники, а также состояние арт-журналистики, система художественного образования, актуальные художественные практики в других видах искусства (кино, театр, поэзия). В какой-то момент стало ясно, что необходимо междисциплинарное исследование и в нашей рабочей группе нужны специалисты в области художественного образования, современного театра и кино.

В творческой сфере, как ни в какой другой, важен личностный фактор. За созданием многих музеев современного искусства мира стоят личности, сумевшие убедить всех в необходимости реализации конкретного проекта и своей работой обеспечившие его воплощение в жизнь. Задачей данного исследования было предоставить слово таким людям и ответить на вопросы, с чего начинается музей, какова роль современного искусства. Поэтому основным форматом исследования стало видеоинтервью.

[1] Позже в *Харькове* появится частный центр современного искусства графический стиль которого разработает та же команда дизайнеров — «3Z Studio».

[2] Каким должен быть музей: воркшоп Джо Марш и Сесилии Мартин из Jane Wentworth Associates в ЦСК «Гараж» http://theoryandpractice.ru/posts/6587-kakim-dolzhen-byt-muzey-vorkshop-dzho-marsh-i-sesilii-martin-iz-jane-wentworth-associate

НИЖЕ ГОРОДСКИЙ АРСЕНАЛ

ПЛОЩАДКА ДЛЯ КОММУНИКАЦИИ

Архитектор Евгений Асс и Анна Гор
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

На вопросы ДИ отвечает директор Приволжского филиала ГЦСИ Анна Гор

ДИ. Для тех, кто еще только задумывает открытие центра или музея современного искусства, существование такого пространства, как Арсенал, может показаться недостижимой мечтой.

АННА ГОР. Мы довольно давно начали работу по созданию центра, процесс занял двадцать лет. Многим хотелось сделать что-то подобное, но чтобы все произошло здесь и сейчас. А зачастую получить быстрый результат или невозможно, или опасно, потому что его можно так же быстро и потерять. Система должна иметь устойчивость. Мы последовательно проходим этап за этапом.

ДИ. Что явилось точкой отсчета, после которой процесс вышел на более высокий уровень?

АННА ГОР. В нашем случае такой точкой можно считать решение о передаче оставленного военными Арсенала Минкульту. Его принял Сергей Кириенко весной две тысячи третьего года. Кириенко, тогда полномочный представитель президента в Приволжском федеральном округе, одним из основных своих проектов считал программу «Культурная столица Поволжья». Главным ее принципом, как и у ее европейского аналога, была конкурсная основа. Программа проходила с двухтысячного по две тысячи шестой год в семи городах: Ульяновске, Кирове, Нижнекамске, Чебоксарах, Ижевске, Димитровграде и Перми и стала федеральным проектом, опытом, интересным в государственном масштабе.

В рамках этой программы мы с Кириенко встречались, беседовали и обсуждали, как строить культурную политику. И мне удалось убедить его в том, что появление такого институционального ядра, как Арсенал, окажется полезным для культуры региона в целом. Это и была точка кристаллизации идеи в реальность. Идею же рекультивации здания Арсенала мы начали обсуждать еще в девяносто четвертом году, в девяносто девятом провели семинар на тему, как его можно обустроить. Тогда военные еще даже не собирались оттуда уходить. Первый архитектурный семинар состоялся в двухтысячном году, но только в две тысячи третьем мы получили здание в пользование. Мы знали, чего хотели, и последовательно к этому шли. Вербовали сторонников в СМИ, среди коллег и молодежи. Были у нас и противники, они и сейчас есть. Например, предлагалось организовать в Арсенале музей Минина и Пожарского. Но музей нельзя создать из ничего: реальных экспонатов очень мало, кроме того, в городе есть Музей нижегородского ополчения. Ничто не мешает ему развиваться дальше.

ДИ. Сейчас задействована только треть Арсенала, полностью реконструкцию предполагается завершить к пятнадцатому году?

АННА ГОР. Мы к этому стремимся. Если финансирование позволит. Два с половиной года нам нужно, чтобы соблюсти все технологии реставрации и создать функционально новое художественное пространство.

ДИ. А с чего все начиналось двадцать лет назад? Как складывался ваш тандем с Любовью Сапрыкиной?

АННА ГОР. Она всегда была интеллектуальным лидером, а я организатором, менеджером. Я работала в художественном музее, а она преподавала в художественном училище и приводила ко мне в музей своих учеников. В начале девяностых годов, когда все вокруг менялось, мы поняли — сейчас или никогда. Так возник Центр современной культуры «Кариатида». У нас еще был третий партнер — Нина Прокопьевна Горюнова, человек редкой энергии, мы сохраняем самые теплые отношения. Она нас склоняла к тому, чтобы создать именно коммерческую галерею, а

мы были к этому не способны. Потому со временем и разделились. Она стала арт-дилером, сейчас сделала резиденцию для художников — такой частный дом творчества. Это тоже важный элемент художественной инфраструктуры, но мы все же разными вещами занимаемся.

В «Кариатиде» мы выставляли объединение «Черный пруд» — нижегородский андеграунд, который существовал с середины восьмидесятых до середины девяностых. Это очень интересная страница в истории нижегородского искусства. Там собрались одаренные художники. Многие из них сейчас занимаются иконописью, росписью храмов. Это искренне верующие и воцерковленные люди. И жаль, что некоторые из них оставили светское искусство. Но работы того периода сохранились в коллекции, которую в свое время мы собрали для одного из банков. Она переходила от одного владельца к другому и сейчас оказалась у серьезного коллекционера, так что объединение «Черный пруд» как целостное явление сохранилось для истории. Название «Черный пруд» происходит от знакового для Нижнего Новгорода места. Некогда существовал такой пруд, его засыпали еще в конце девятнадцатого века, но имя сохранилось в топонимике города.

Всегда важно понимать, кого ты хочешь выставлять, с кем тебе интересно вести диалог. Примечательно, что многие художники, с кем мы начинали работать, до сих пор остаются нашими друзьями и партнерами: Дмитрий Гутов, Ольга Чернышева, Игорь Макаревич...

Мы с Любой стали выстраивать нашу собственную стратегию после того, как в девяносто четвертом году с помощью Гете-института побывали в двенадцати музеях современного искусства в Германии. Там мы наконец, поняли, что такое современное искусство, и решили, что наша задача не столько поддерживать местных художников, сколько показывать искусство, которое без нас никто сюда не привезет, потому что о нем просто здесь никто не знает.

ДИ. Очевидно, что это задача особенно важна для регионального центра. В Москве если не ты, то кто-то другой раньше или позже покажет самое интересное из того, что происходит в мировом искусстве.

АННА ГОР. Совершенно верно. К сожалению, у нас в Нижнем Новгороде пока нет конкурентов. И это не очень хорошо. Хотелось бы, чтобы здесь появилось несколько галерей современного искусства, которые бы взяли на себя персональную работу с художниками. Мы музейная структура и должны иметь дело с уже готовыми произведениями.

ДИ. В профессиональном сообществе существует договоренность, что из того, что художники производят сейчас, можно считать современным искусством. В отличие от столицы в регионах это все еще надо объяснять. ТВ-студию вы создали для этого?

АННА ГОР. У нас был цикл передач на телевидении, и есть студия. Сейчас она документирует наш процесс, готовит различный визуальный материал, помогающий лучше представить проекты. Например, для выставки художника Яниса Куннелиса мы зафиксировали на камеру процесс создания инсталляции, а затем использовали это видео в экспозиции. Это многое объясняло зрителю, вводило его в лабораторию художника.

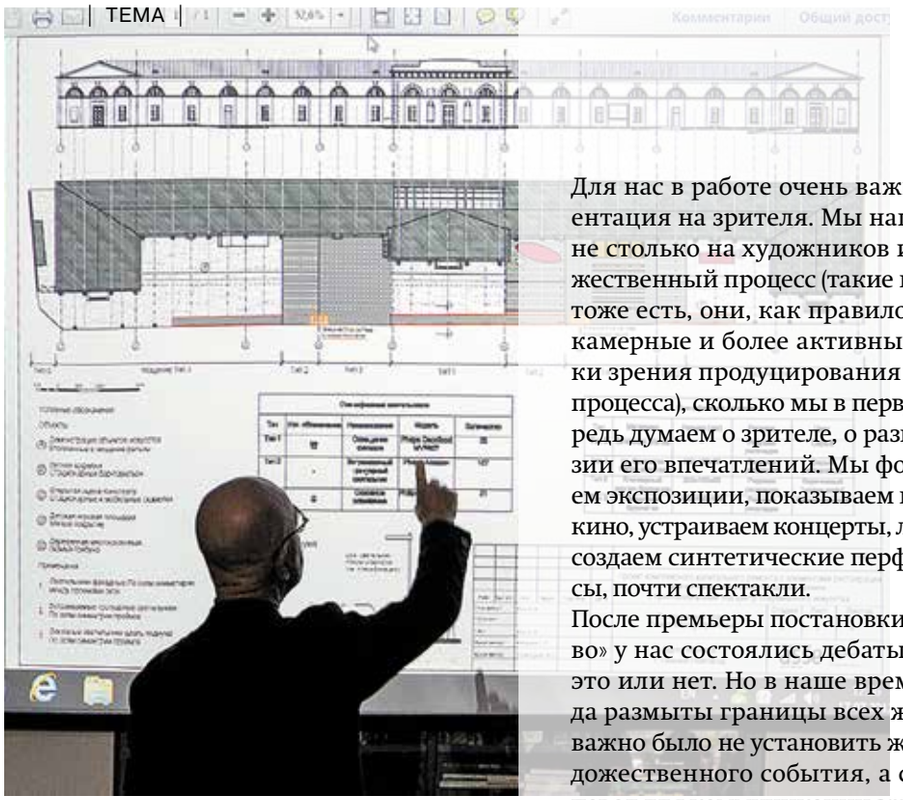
А собственные телевизионные передачи мы пока не делаем. Это же процесс творческий. Режиссеры, которые этим занимались, уехали, один в Москву, второй в Петербург. Они у нас вырастают, мы их отпускаем, и снова нужно придумывать новый формат под нового персонажа и новые задачи. Все устаревает, а уж ТВ-сюжеты — тем более. Однако есть надежда, что скоро выйдет новая версия программы «Арсенал современного искусства».

ДИ. В недавнем интервью вы особо подчеркивали, что современный музей — это не храм, не развлечение, не каталог, а площадка для коммуникации.

АННА ГОР. Это мое стойкое убеждение.

ДИ. Так чем же является для человека, для социума и города современное искусство как целостное явление?

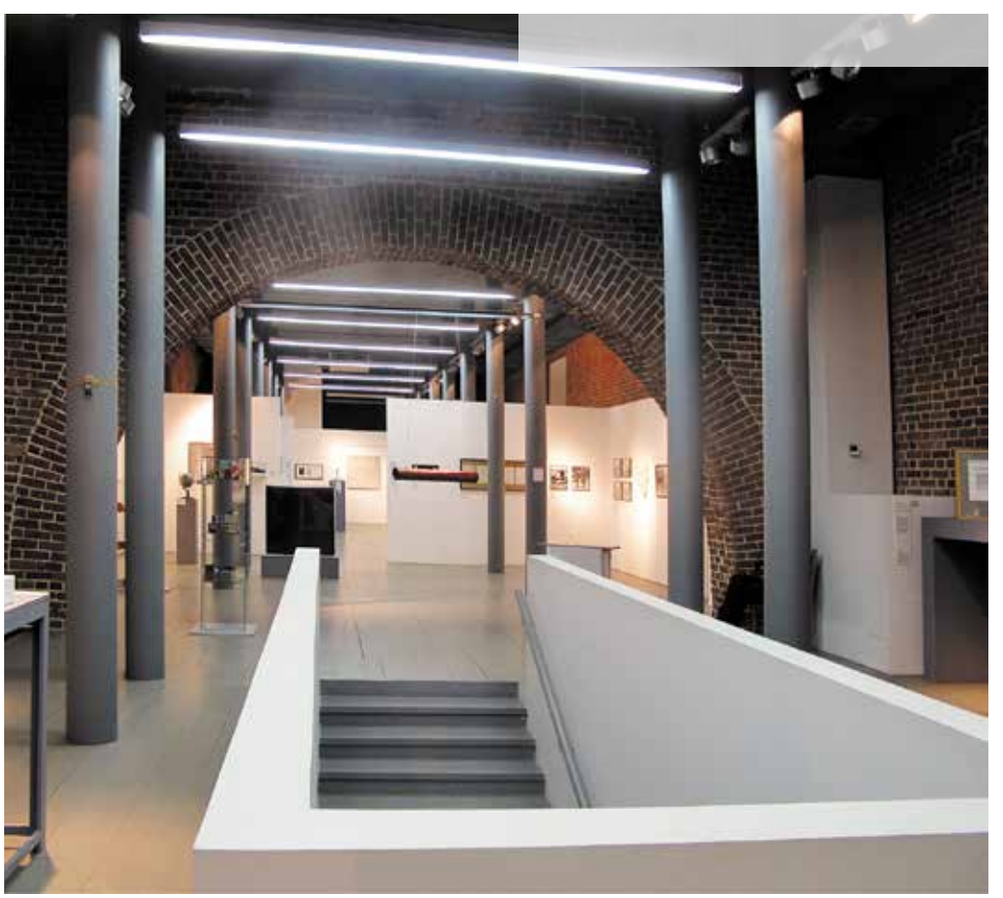
АННА ГОР. В свое время, когда завершался ремонт первой части здания, мы задумались, как определить нашу миссию, и остановились на такой формулировке: «Арсенал — это площадка художественной коммуникации для развития человека и территории». Мы надеемся, что и люди, и город интеллектуально обогащаются благодаря Арсеналу. Это, возможно, пока со стороны не видно, потому что как полноценная музейная институция мы работаем всего два года. Но, думаю, в какой-то момент, когда количество перейдет в качество, мы сможем продемонстрировать, что конкретно изменилось.



Евгений Асс представляет проект Арсенала
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Для нас в работе очень важна ориентация на зрителя. Мы нацелены не столько на художников и художественный процесс (такие центры тоже есть, они, как правило, более камерные и более активные с точки зрения продуцирования самого процесса), сколько мы в первую очередь думаем о зрителе, о разнообразии его впечатлений. Мы формируем экспозиции, показываем видео и кино, устраиваем концерты, лекции, создаем синтетические перформансы, почти спектакли.

После премьеры постановки «Марево» у нас состоялись дебаты, опера это или нет. Но в наше время, когда размыты границы всех жанров, важно было не установить жанр художественного события, а создать повод для коммуникации зрителей. Устроить дискуссию, написать аннотации, объяснить в резюме... Существуют разные способы активизировать зрителя, чтобы он не оставался наедине с не очень понятным явлением искусства. Мы всегда готовы помочь ввести человека в этот мир, в котором он далее может развиваться самостоятельно.



Выставочный зал Арсенала
ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

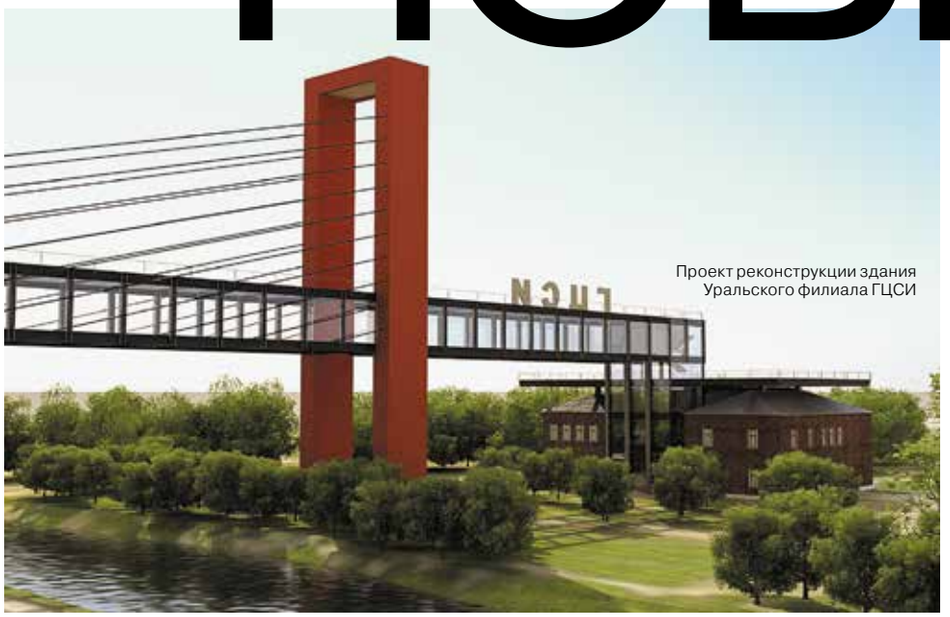
ДИ. Сейчас активно обсуждается вопрос о федеральном музее современного искусства, создаваемом на базе ГЦСИ. Какой, по-вашему, должна быть его стратегия?

АННА ГОР. Вся наша структура — это уникальный опыт российской культурной политики. В нашей стране нет больше организации, которая бы имела филиалы практически во всех регионах страны. Поэтому, делая в Москве музей современного искусства, мы, по сути, создаем восемь музеев сразу. Или как минимум два: один московский, другой рассчитан на работу с региональными концепциями филиалов и их включение в общий контекст.

Собирая и формируя коллекцию, мы понимаем, что наш запасник находится в Москве. Он доступен всем нам, поскольку мы члены сети и можем для своих проектов, выставок, образовательных программ пользоваться всеми материалами, которые аккумулированы в Москве, будь то собрание произведений или богатейший архив искусства последних двадцати лет деятельности ГЦСИ. Они работают на всю страну — в этом уникальная роль данного проекта. При всей любви к музеям старым, собирающим современное искусство, тому же отделу новейших течений Государственного Русского музея, с которыми мы активно сотрудничаем, все же структуру нового типа создаем именно мы. Музей, который не должен восприниматься как музей искусства прошлого, а быть направленным в будущее. В этом он как прогностический инструмент близок биеннале. И в коллекции это тоже должно отражаться. Надо сосредотачиваться не столько на топовых персонах, сколько на трендах, которые бы подкреплялись прежде всего молодыми именами.

Беседу вела
Ирина Сосновская

ПОБЕДА «ИНДУСТРИИ СМЫСЛОВ»!



Проект реконструкции здания Уральского филиала ГЦСИ

Здание Уральского филиала ГЦСИ

ФОТО АЛЕКСЕЯ ПОНОМАРЧУКА

На вопросы ДИ отвечает Алиса Прудникова, директор Уральского филиала ГЦСИ, комиссар Уральской индустриальной биеннале.

ДИ. Вы стали директором филиала в две тысячи пятом году, но он был организован в девяносто девятом. Как он создавался?

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Это не было централизованным процессом, филиалы возникали по инициативе на местах, на чистом энтузиазме таких людей, как Наиля Аллахвердиева и Арсений Сергеев, которые много делали для продвижения современного искусства. Открытие филиала институциализировало этот процесс. В принципе все филиалы ГЦСИ начинались просто с комнаты-офиса, большого количества энергии и открытости международному опыту. Когда к работе приступила наша команда, нам всем было чуть за двадцать, то есть мы не играли в экспертов, но постоянно занимались самообразованием, ну и конечно, параллельно образовывали других. Каждый проект мы старались сопровождать лекциями, конференцией, научным исследованием. Наш студенческий журнал «ZAART» стал публикационной площадкой Екатеринбургского ГЦСИ.

Без своего выставочного помещения было непросто. Но именно его отсутствие динамизировало процесс и стало первым шагом к биеннале. Мы инициировали партнерские проекты с музеями и искали альтернативные площадки, не связанные с искусством: организовывали выставки в заброшенных клубах, пустых бетонных коробках и цехах заводов. В две тысячи восьмом году мы сквотировали пустующее заводское пространство. В течение двух недель шестьдесят российских и французских музыкантов, художников, танцоров, видеохудожников, архитекторов жили и работали на заводе, и из их взаимодействия что-то возникало. Тогда основным нашим инструментом были междисциплинарные проекты, визуальных арт-практик на Урале не хватало, зато из творческих, готовых экспериментировать людей из разных сфер складывалось целое движение. Опыт «Арт-завода» оказался настолько вдохновляющим, что на следующий год мы пошли уже на действующий завод. Это был пик кризиса, и мы стали им полезны для

рекламы помещений и привлечения арендаторов. А нам требовались их пространства. Так возникла бизнес-схема, которая казалась универсальной, но все-таки понадобилось гораздо больше аргументов и смыслов, чтобы привлечь на свою сторону таких гигантов, как Уралмаш, ВИЗ-Сталь, а в двенадцатом году и Уралтрансмаш. Градообразующие предприятия стали частью биеннального движения, определив специфику нашей работы.

ДИ. А как строится жизнь филиала вне биеннале?

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Биеннале, конечно, влияет на всю нашу деятельность. Но у нас много и других постоянных программ: «Урал — регионы», «Уральские заводы: индустрия смыслов», «Культурная журналистика», «Сотрудничество», «Образование». На другой уровень выходит программа «Арт-резиденции», где мы предоставляем художникам возможность для создания произведений. Такая производственная практика сегодня вообще не включена в сферу деятельности российских центров современного искусства. Определенную специфику задает и наше здание, которое мы наконец получили несколько лет назад: это бывшая земская школа, находящаяся в очень плохом состоянии и требующая реконструкции. В полном объеме центр начнет работать, думаю, только в пятнадцатом году, а пока ведутся ремонтные работы, логично использовать бывшие учебные классы как студии-мастерские. Еще во время подготовки второй биеннале стало очевидно, что уже пора думать о третьей. Так важную для нас тему невыставочных стратегий современного искусства мы стали прорабатывать за полгода до открытия биеннале. Это актуальный вопрос, потому что в кризисе находится не только биеннальное движение, но и в целом выставочная практика. Работая с форматом биеннале, тоже, надо заметить, не самым инновационным и много рефлексирующим о самом себе, мы постоянно задаемся вопросами, что такое индустриальное и что такое выставочное, а также в чем сила искусства? Мы хотим проблематизировать эту ситуацию, сделав ее исследовательским полигоном не только регионального и российского искусства, но и международного.

ДИ. Мы наблюдаем, как в последнее время вновь набирает обороты институциональная критика, но развитие современного искусства невозможно без системы его институций. Что бы вы посоветовали людям, которые хотят создать у себя центр или музей современного искусства, с чего нужно начинать?

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Да, институций не хватает и Екатеринбургу. Мы каждый раз пытаемся понять, а что, собственно, изменила биеннале в городе, какой от нее эффект, помимо очевидного информационного поля и прирастающей аудитории современного искусства? Думаю, что биеннале — это мощный двигатель, запускающий какие-то процессы, в результате которых у людей возрастает потребность действовать, то есть это постоянная работа с контекстом, с городом, с сообществом, это опыт столкновения со взглядом извне. Например, мы знаем, что молодые творческие люди хотят создать в городе независимую арт-институцию. Конечно, есть некое очарование в этом энтузиазме и желании что-то сделать, но важно понимать, зачем это нужно, что они собираются делать и какая у них мотивация. И здесь начинаются серьезные противоречия. Ведь самое важное — не организационные формальности, они решаемы, а концептуальный уровень деятельности. Я думаю, что все получится у того, кто сможет ответить на вопросы: «Что я хочу изменить, создав еще один центр современного искусства?», «Как сделать то, что действительно необходимо этому конкретному региону (городу, району, кварталу)?», «В чем заключается моя миссия?». То есть главное — определить цель и задачи, а не формат, юридический статус и помещение.

ДИ. Мне кажется, что это связано с ответом на вопрос, что есть современное искусство, его роль для человека, города, социума в целом.

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Когда я пытаюсь ответить самой себе на этот вопрос, то думаю, что современное искусство — это сила, которая дает людям возможность почувствовать себя частью той реальности, которую они хотели бы изменить. Погружаясь в идеи и концепции художников, ты должен быть готов к тому, что в тебе что-то изменится. Искусство может заставить тебя, даже помимо твоей воли, посмотреть на привычные вещи с неожиданной стороны. Когда оказываешься в пространстве современного искусства, то оно прежде всего делает тебя более открытым, даже к тому, к чему ты изначально был совершенно не расположен. Это искусство бередит, делает неравнодушным, заставляет аналитически относиться к окружающему миру. Оно может быть неэстетично, отталкивающе, ужасно и вообще непонятно. Но если ты открыт новому опыту, то оно очень много может тебе дать.

ДИ. Во время подготовки второй биеннале вы инициировали партнерство с региональной биеннале ZERO в Сан-Хосе в США с какой целью?

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Нам вообще интересно соотносить нашу практику не с российским, а с международным контекстом, и биеннале — самый действенный инструмент для этого. О биеннале в Сан-Хосе я узнала совершенно случайно, путешествуя по Калифорнии. Даниель Фауст — художник основного проекта на нашей первой биеннале — рассказал мне о Джоэле Слейтоне, который делает биеннале в Силиконовой долине. Задача организаторов биеннале в Сан-Хосе была в том, чтобы переосмыслить территорию, которая создавалась как экономический эксперимент, и никто не задумывался о собственной идентичности этого места. Приехав в Екатеринбург, Джоэл Слейтон сказал: «Ну вот, вы делаете индустриальную биеннале, а мы — постиндустриальную». Независимо друг от друга в разное время мы начали работу с городской средой, с самоощущением города, в котором современное искусство является инструментом, способным менять что-то в жизни

людей. И мы решили не ограничиваться знакомством и форматом публичной лекции и дискуссии, а сделать совместный проект.
В прошлом году в Уральском регионе появилась особая экономическая зона с льготными условиями для иностранных и отечественных инвесторов, где предполагается строить новые предприятия и создавать инфраструктуру. Этот масштабный проект реализуется в региональном городке Верхняя Салда, где местный завод ВСМПО-АВИСМА является монополистом в производстве титана. Поэтому возникло название «Титановая долина».
Именно здесь была развернута одна из арт-резиденций биеннале. Полгода команда российских и американских студентов под руководством Джеймса Моргана сначала участвовала в игре «Minecraft», затем ездила в Титановую долину, где пока только чистое поле, жила в палатках и проводила полевые и социологические исследования. В итоге возник образ новой Титановой долины, созданный на первом этапе виртуально в пространстве игры, а затем в виде реального арт-объекта, который и был представлен на итоговой выставке арт-резиденций биеннале. Я так подробно рассказываю об этой резиденции, потому, что производственный формат художественного проекта очень перспективен именно для Уральской биеннале, мы, несомненно, больше сконцентрируемся на нем в рамках третьей.

ДИ. Как вам кажется, вы продвинулись по сравнению с первой биеннале?

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Конечно, биеннале развивается, и очень стремительно. Изначально я понимала, что наша задача не просто делать выставку раз в два года, а организовать полноценный исследовательский процесс, который бы не прекращался в период между биеннальными выставками. На первой биеннале в основном проекте работала команда приглашенных кураторов, а я курировала специальные проекты. В итоге два направления не пересеклись, получились как бы два мировоззренчески противоположных мира. Основную выставку первой биеннале делали Екатерина Деготь, Космин Костинас и Давид Рифф. Политически и стратегически это было верное решение. Проект получился революционный и манифестационный, но вызвал больше агрессии, чем расположения у местной публики. Для многих зрителей это было первым масштабным соприкосновением с современным искусством, и к глубокому погружению, которого требовал основной проект, многие оказались не готовы. Вторая биеннале больше обращалась к публике. Куратор Яра Бубнова проделала большую работу, общаясь с местной аудиторией, с художниками, специалистами, студентами. Ей было очень важно видеть тех, для кого она работает. И мне кажется, проект Бубновой более деликатен, выверен и настроен на диалог, он продуман для конкретного места и конкретной публики. И это, конечно, основное отличие второй биеннале. А главным результатом мне кажется то, что общественная дискуссия разгорается сейчас не вокруг вопроса, нужна ли нам биеннале, а по поводу того, какая нам нужна биеннале.

Беседу вела
Ирина Сосновская

Интерьер здания
Уральского филиала ГЦСИ
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

MCA (MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)
2004. Фото для плакатов
© 3Z STUDIO

Николай Полисский
► ПЕРМСКИЕ ВОРОТА
2011. Дерево, крепеж, бетон, электрическое и осветительное оборудование. Сквер 250-летия Перми
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ДНЕВНИК ПРОЕКТА

ЧАСТЬ 2

Обычно дальнейшее развитие сюжета нам подсказывали наши герои. Например, в разговоре с директором филиала *ГЦСИ* в **Нижнем Новгороде** Анной Гор прозвучало ее сожаление по поводу отсутствия в их городе галереи, которая работала бы с актуальными художниками. Поэтому, узнав, что в **Перми** такая галерея есть, мы встретились с ее директором Еленой Олейниковой, которая также была руководителем краевой программы *«Культурный альянс»*. Галерея *«Green Art»* по-прежнему существует, только после организации нескольких арт-фестивалей с участием художников из 22 регионов России, ее хозяйке оказалось сложно вернуться к формату обычной выставки (поэтому вполне закономерным стало появление Елены в Москве, в команде теперь уже некоммерческого проекта *«Культурный альянс»*).

Группа Professors
RED PEOPLE
2010. Инсталляция. Дерево, сталь, металлическая фурнитура, тросы, эмаль
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Марат Гельман обладает удивительным талантом настроить против себя целый город или даже страну. Понятно, что пройдет время, и пермяки станут гордиться тем, что в их городе был открыт первый в России региональный музей современного искусства, а приезжать посмотреть коллекцию *«русского бедного»* будет не меньшее число арт-туристов, чем желающих увидеть знаменитую пермскую деревянную скульптуру.

Режиссер Павел Печенкин снял документальный фильм *«Пермь — PERMM»*, отразивший становление первого регионального музея современного искусства, в котором о Гельмане есть такие слова: «Гельман из тех миссионеров, которых убивают». До сих пор в местной прессе можно прочесть: «Марат Гельман, с его неуемным бюрократическим имплантированием в российскую провинцию локальных мегаполисных творческих практик, низвел изначально вольное, безграничное и демократическое “современное искусство” до уровня государственного авторитарного проекта по монопольному продвижению в нескольких регионах продукции нескольких арт-сообществ»[1].

Возможно, именно стиль высказываний оппонентов и самодеятельный уровень многих местных инициатив, предлагаемых в качестве альтернативы «засилью» столичного креатива, должен стать самым весомым аргументом в пользу всех начатых Гельманом программ и стимулом для их поддержки и развития. Пока до конца не ясна дальнейшая судьба музейного здания, фестивалей *«Живая Пермь»* и *«Белые ночи Перми»*, *городской арт-резиденции* и других проектов, но есть надежда, что точка невозврата в **Перми** пройдена, и далее предстоит кропотливая работа по воспитанию музеем своего зрителя. Уже сейчас художники, представляющие более традиционные направления в искусстве, признают, что благодаря выставкам *Музея современного искусства PERMM* они познакомились с лучшими образцами современного российского искусства. А столичные педагоги отмечают приток абитуриентов из **Перми** в московские художественные вузы.

Пермь стала четвертым городом нашего тура, и ее посещение ни к чему не было приурочено, кроме того, что оттуда мы должны были отпра-

вится на *Уральскую индустриальную биеннале* в **Екатеринбург**. Но приехать в **Пермь** и не попасть на фестиваль невозможно, нам достался фолк-фестиваль *KAMWA*[2].

В первый раз в **Екатеринбурге** я была в 2008 году, и с тех пор многое изменилось. Заметно меньше стало строительных заборов, а стрит-арт-программа *«Длинные истории Екатеринбурга»* (куратор Арсений Сергеев), получившая премию *«Инновация»* как лучший региональный проект 2007 года, переехала в **Пермь**. Избавившись от заборов, город стал выше, просторнее, столичнее, это проявляется и в архитектуре, и в отношении к современному искусству. Так здание филиала *ГЦСИ*, которое центр за это время получил в единоличное пользование, соседствует с резиденцией полномочного представителя президента в Уральском федеральном округе. В 2008-м тогда еще новый директор филиала Алиса Прудникова удачно использовала конференцию по арт-журналистике для того, чтобы собрать все институциии города, связанные с искусством, и поговорить о том, какой именно большой арт-проект нужен городу и что могло бы стать его брендом. В 2012-м все эти организации, а также предприятия **Екатеринбурга,** далекие от искусства, стали участниками программы *Уральской индустриальной биеннале*.

Бонусом биеннале оказалась поездка в **Нижний Тагил** с заездом в поселок **Левиха**, где в местном ДК был показан проект *«57 градусов северной широты, 59 градусов восточной долготы»*, включавший фотоархив всех домов культуры региона, наглядно демонстрирующий масшабы культурного строительства в СССР, нынешнее убогое состояние домов и возможное (исходя из опыта московского *ДК ЗИЛ)* их использование в будущем.

Екатеринбургская биеннале не единственный такой проект *ГЦСИ*. В **Самаре** по нечетным годам проходит *Ширяевская биеннале*, не так давно ее организаторы стали представителями *Приволжского филиала ГЦСИ* и вместе с ними к центру отошла и биенннале с историей (в 2013 году она состоится в восьмой раз).

[1] Игорь Аверкиев, эксперт Пермской гражданской палаты// Новый компаньон. 2012, 4 сентября, № 30 (709). С. 25.

[2] *KAMWA* – принципиально дистанцирован от современного искусства, но пересечение с ним все же возникло в программе для детей, в которой принимала участие студия *«Чердак» Музея современного искусства PERMM*.

На вопрос о роли современного искусства для человека, города и социума отвечают руководители региональных институций современного искусства

Михаил Савченко,
директор Музея модерна (Самара)
Мне кажется, что современное искусство — это признак демократии в политике и в головах людей. Это показатель открытости мышления. Главная проблема регионов в том, что здесь много плохого современного искусства. А если людям привезти любую выставку из Гаража, то недовольных будет очень мало. Потому что уровень обычно виден даже тем, кто искусством не интересуется. А критика связана именно с качеством.
Современное искусство легко осваивает новые технологии. В этом его важная роль.
Отдельная тема — паблик-арт. У нас городские власти пытались организовать фестиваль граффити. Но есть проблема. Когда мы что-то делаем в музее, мы к этому серьезно относимся: у нас научно-методический совет заседает. Но то, что будет на улице, намного важнее, так как его гораздо больше людей увидит. А к граффити отношение чаще такое: ну придут ребята, что-то нарисуют... Но ведь нужны специалисты, кураторы и т.д. Мне кажется, что качественная работа со средой — сегодня одна из главных задач современного художника, создавать контекстуальные объекты для конкретного места, взаимодействующие с этой улицей, с этим зданием или этой тенью от дерева. И если перенести их в другое место, они перестанут работать.

Роман Коржов,
представитель Приволжского филиала ГЦСИ (Самара)
Всегда существует визуальный голод и потребность удивляться новым идеям. Но в большинстве случаев их пытаются удовлетворить визуальной жвачкой. Современное искусство производит «перезагрузку» сознания, оно способно соединить архитектуру, дизайн, скульптуру, графику... Оно синтетично и использует все эти языки и еще много других вещей, чтобы пробудить в человеке способность удивляться и расширять пространство внутри себя. Думаю, что современное искусство выполняет эту функции в социуме.

Нелли Коржова,
представитель Приволжского филиала ГЦСИ (Самара)
Современное искусство говорит о нашей жизни сейчас, о том, что нас волнует сегодня. И оно помогает нам понять себя. Человеку важно, чтобы говорили именно о нем, о его состоянии.

Татьяна Проворова,
директор галереи «16thLINE» (Ростов-на-Дону)
Современное искусство — это реакция на действительность. Каждый художник реагирует по-своему, и его реакция сейчас и есть современное искусство.
Думаю, что для города современное искусство необходимо еще и как одна из форм коммуникации.

Евгений Самойлов,
учредитель галереи «16thLINE» (Ростов-на-Дону)
Для меня современное искусство ценно тем, что оно воплощает новые идеи. Оно не боится экспериментов и открыто для всего нового.
К сожалению, наш город, наверное, не нуждается в современном искусстве, если до сих по не создана такая городская институция. Получается, для города это только лишняя расходная строка в бюджете. А наша галерея — инициатива частная, это потребность увлеченных людей.

Михаил Сурков,
заместитель директора музея PERMM (Пермь)
Трудности восприятия современного искусства зрителем возникли из-за культурного разрыва. На Западе современное искусство — просто искусство, привычная часть жизни современного человека, общества, города.
Наша задача как музея — выстраивать мостики между историей искусства и современностью.
Художники прошлого создали наш сегодняшний мир, а современные художники создают мир завтрашнего дня, его дизайн, эстетику, то, чем он будет в будущем.

Елена Олейникова,
директор галереи «Green ART», куратор выставки «Искусство против географии» (Москва, 2010), краевой программы «Культурный альянс» (Пермь, 2011–2012), куратор некоммерческого проекта «Культурный альянс» (Москва, с 2012 года по настоящее время)
Современное искусство отражает нашу жизнь, поэтому оно актуально. И в то же время оно очень герметично и бесконечно далеко от жизни обычных обывателей, озабоченных проблемами ежедневного выживания. Как правило, они воспринимают такое искусство негативно. Но важно понять, почему так происходит. Современное искусство исследует современность, заставляет думать, привлекает внимание к событиям. Музеи всегда собирали и показывали историю страны, города, и следующие поколения увидят нас такими, какими нас представит современное искусство.

PERMM. ПРИЧИНЫ И СВЯЗИ

Галина Янковская

Инсталляция Витаса Стасюнаса «Причины и связи» была одним из смысловых центров выставки «Русское бедное», с которой в сентябре 2008 года шумно началась история Музея современного искусства PERMM. «Причины и связи» — камертон одноименной выставки, открывшейся в январе 2013 года, представляющей прообраз постоянной экспозиции музея (вопрос о давно ожидаемой реконструкции музейного здания, бывшего речного вокзала, до сих пор остается открытым). Только после реконструкции станет возможным превращение PERMM в современный музей современного искусства.

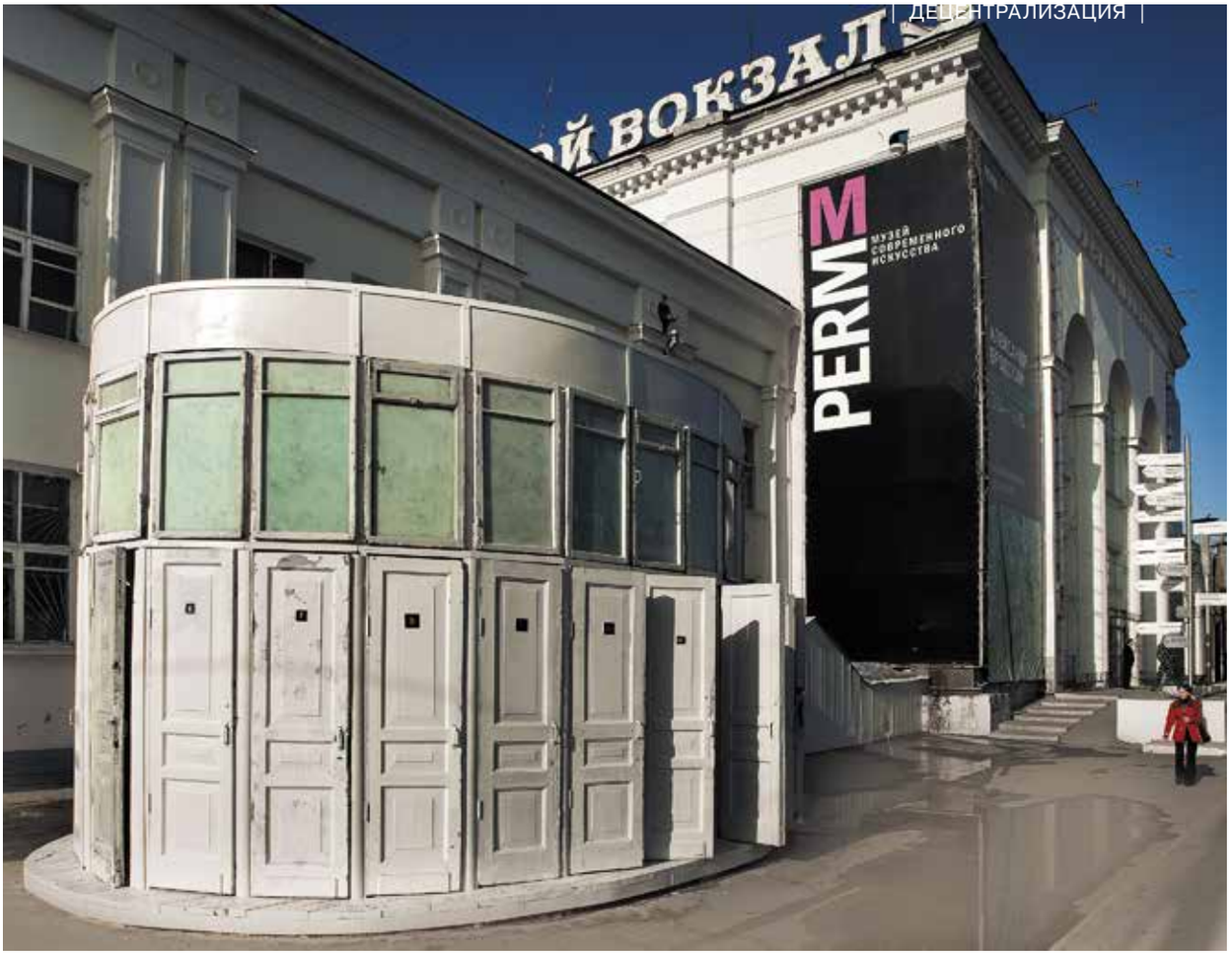
Прошедшие пять лет дают возможность в ретроспективе рассмотреть причины появления и первые результаты деятельности музея в регионе, который никогда ранее не был отмечен какими-то яркими событиями, именами, достижениями в сфере актуального искусства. Авангардные прорывы случались здесь на театральной сцене, в области современного танца, фотографии, литературы, документального кино, но в визуальных искусствах Пермь была минимально заметна на карте современного художественного процесса.

Как ни парадоксально, но первый государственный музей современного искусства за пределами столиц появился именно в Перми как краевое государственное автономное учреждение культуры в мае 2009 года, что стало событием хотя и неожиданным, но в чем-то логичным для того момента. На исходе 2000-х на какой-то миг происходит прорыв современного искусства в зону внимания власти и бизнеса. Открытие Винзавода (2007), Гаража (2008), PERMM (2009), выступление президента Медведева с посланием Федеральному собранию, в котором руководитель страны впервые говорил о необходимости государственной поддержки новаторских экспериментальных направлений в искусстве (2009) — составляющие одного вектора развития событий.

Художественное сообщество переживало отсутствие в России государственного музея актуальных художественных практик как травму, и с открытием PERMM связывались определенные надежды, ставилось множество вопросов. Какова миссия такого музея? По какому принципу собирать коллекцию? Как привлечь и удержать публику? Стоит ли насаждать современное искусство там, где его не ждут? В Перми действительно современное искусство мало кому было интересно, здесь развитие актуальных художественных практик шло с существенным запаздыванием по сравнению не только с двумя российскими столицами, но и соседними регионами. Только один факт, не требующий комментариев. В 2006 году один из немногих пермских «актуальщиков», пионер медиа- и киберарта Сергей Тетерин организовал «Видеоточку» — мини-выставку видеоискусства, в рамках которой не зритель платил за вход, а зрителю платили за проявленный интерес к современному искусству. Эксперимент показал, что накануне рождения проекта PERMM мало кто в Перми готов был смотреть видеоарт даже за деньги. Так стоило ли «принуждать к современному искусству» (формулировка Д. Гутова)?

Ответ на этот вопрос неотделим от большой и малой политики, от расклада политических сил и конфликтов интересов региональных политических элит и команды бывшего пермского губернатора О.А. Чиркунова, сделавшего возможным учреждение музея и обеспечивавшего ему режим всесторонней поддержки и благоприятствования.

Создание музея современного искусства могло бы быть сверхцелью, достигаемой в интересах самого искусства, но в



Александр Бродский
РОТОНДА
2010. Инсталляция. Дерево, древесно-стружечная плита, стекло, двери из интерьеров Речного вокзала
ФОТО АЛЕКСЕЙ ГУЩИН

Витас Стасюнас
◄ ПРИЧИНЫ И СВЯЗИ
2008. Инсталляция. Шпагат
(выставка «Первая коллекция. Причины и связи»)
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

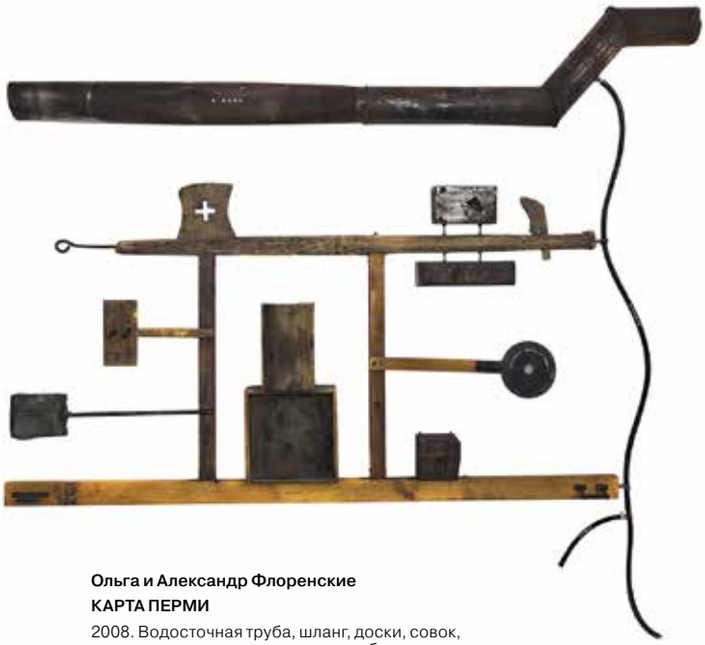
региональном контексте стало средством решения экстрахудожественных задач, таких, как брендирование территории, повышение ее узнаваемости в информационном российском пространстве, рост интенсивности туристического трафика и инвестиционной привлекательности региона. Традиционные музейные приоритеты — собирание и изучение коллекции, просвещение и инфотейнмент зрителя первоначально оказались не в фокусе внимания музеестроителей PERMM — сенатора от Пермского края и мецената Сергея Гордеева и первого руководителя музея Марата Гельмана.

Появившийся в результате институциональной импровизации региональной власти музей никак не вписывается в традиционную схему. Возможно, в Перми апробирован актуальный для сегодняшнего дня сценарий формирования музеев. Сначала институция, потом коллекция. Сначала экспорт менеджеров и опора на волонтеров, потом — за счет обучения в процессе деятельности — формирование команды профессионалов, сначала перенасыщенность событиями, потом изучение и аналитика.

В момент открытия PERMM был музеем без коллекции. Сегодня его собрание составляет почти тысячу единиц хранения, 120 произведений стоят на учете в Государственном музейном фонде России. Большинство музеев современного искусства формируют свои фонды, основываясь на принципе максимальной репрезентативности художественных «измов», групп, практик, определенной эпохи и территории. Этот путь создания универсальных музейных коллекций, во-первых, традиционен, во-вторых, финансово затратен. PERMM в своей политике комплектования фондов выбрал принципиально иную стратегию: создание единственного в своем роде фонда художественных феноменов, объединенных концептом «русского бедного» искусства. Под этим термином понимаются произведения, созданные российскими художниками, работающими с нетрадиционными для искусства «бедными» материалами: песком, поролоном, упаковочным картоном, скотчем, полиэтиленом и т.п. Коллекция должна отразить мультикультурный тренд расширения физических и интеллектуальных границ искусства, ломающих преграду, разделяющую искусство и жизнь. Предполагается, что в коллекции музея будет представлено не только «русское бедное» искусство, но и итальянское arte povera, и искусство левых, использующих европейский треш, и искусство стран «третьего мира», для которых эти материалы являются не «бедными», а традиционными. В условиях жесткой музейной конкуренции такое самоограничение есть способ формирования уникального «лица» PERMM.

В 2010 году в дар от Сергея Гордеева в музей поступил Московский архив нового искусства (МАНИ, 441 единица хранения 1974–2006 годов) — комплект текстов, арт-объектов, фотографий, документаций акций Д.А. Пригова, Л. Рубинштейна, А. Монастырского, группы «Коллективные действия» и других представителей московского концептуализма. Круг авторов архива МАНИ стал вторым программным направлением формирующейся коллекции музея. Сегодня в собственности PERMM находится, например, такое эмблематичное произведение художников того поколения, как собранная воедино из разных источников инсталляция В. Комара и А. Меламида «Мавзолей».

Выставочная политика музея включает и долгосрочные стратегические цели, и сиюминутные реакции на злобу дня. Часть состоявшихся выставок — просветительство в чистом



Ольга и Александр Флоренские
КАРТА ПЕРМИ
2008. Водосточная труба, шланг, доски, совок, деревянные и металлические коробки (выставка «Русское бедное»)

виде. Информационную и событийную оторванность пермского зрителя от потоков развития современной художественной культуры восполняли «пропедевтические» выставки «МоскваПолис» (выставка-дайджест главных московских галерей современного искусства) и «Видение» — ретроспектива видеоарта от экспериментов Нам Джун Пайка до работ Марины Абрамович, Михаль Ровнер и Герри Хилла. Ту же цель преследовали персональные выставки Валерия Кошлякова, Александра Бродского, Сергея Шеховцова, «Синих носов», знакомившие пермяков с творчеством «звездных» художников «русского бедного» искусства. Пермь стала местом, куда переезжали после вернисажей в Москве, Петербурге или Киеве такие проекты, как «Пир Трималхиона» группы AES+F, выставка абстрактного искусства «Предельно/конкретно. Новый канон» (куратор Е. Кикодзе), «Завтрак. Обед. Ужин» Е. Китаевой.

Знакомство со знаковыми явлениями столичной арт-сцены — в этом PERMM преуспел. Но намного важнее то, что в экспозиционных залах музея состоялись выставки-премьеры, реализованные только в Перми. И речь идет не только о проекте

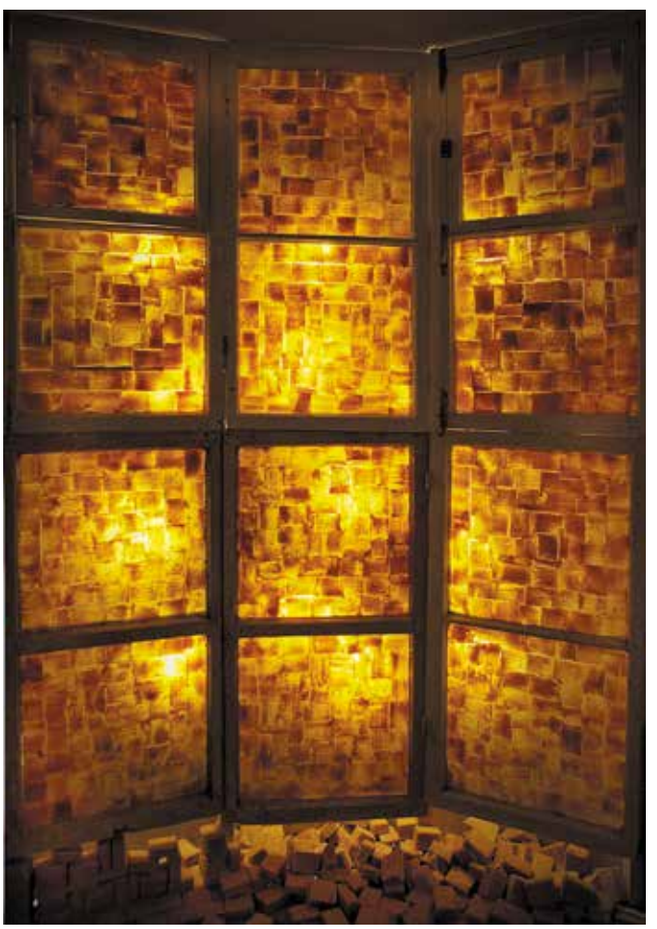
Валерий Кошляков
ХРАМ
2008. Картон, скотч.
(выставка «Русское бедное»)

«Русское бедное» с его гастролями в Милане и Берлине. Это радикальная и визионерская выставка «Якщо / Если / If. Украинское искусство на переломе» (2010, куратор Екатерина Деготь), впервые представившая объемную панораму современного искусства Украины после событий Оранжевой революции. Подобной репрезентации художественной ситуации в современном искусстве республики никогда не было не только на территории России, но и самой Украины. Не менее уникальным оказался проект «Лицо невесты», открывающий чувственный и столь мало знакомый российскому зрителю мир современного искусства Казахстана (2012, куратор Наиля Аллахвердиева).

Можно припомнить, как в контексте пермских выставок по-новому прозвучали работы, не получившие значительного резонанса в Москве (инсталляция «Голубые города» Татьяны Антошиной в рамках проекта «Родина»). Как специально созданная для PERMM инсталляция «Дорога» Александра Бродского получила премию Кандинского (2010). Или как на пермской почве «проклюнулась» вторая жизнь международного проекта В. Комара и А. Меламида «Выбор народа».

Удалось ли на таком бурном событийном фоне решать, быть может, самую важную задачу — производства современного искусства, создания нового культурного наследия? В одном сегменте, безусловно, удалось. Этому способствовала амбициозная программа по продвижению в пространство провинциального города паблик-арта, ориентированная на создание музея под открытым небом. Санкционированная государством интервенция паблик-арта меняла символический ландшафт центра города, спровоцировала рост активности местных художников стрит-арта, породила волну подражаний в малых городах края.

Деятельность PERMM пробудила субъектность всех участников художественной жизни, по-новому расставила акценты в репутациях пермских художников. Новые грани дарования, способность к актуальному художественному жесту и высказыванию открылись в последние годы в творчестве Михаила Павлюкевича, в его сольных и совместных с Ольгой Субботиной проектах. Но в целом лифты, открывающие путь к успеху молодой генерации художников, работающих в актуальных художественных практиках, еще не заработали. Примеры удач-



Группа «Мыло»
(Дмитрий Петухов, Семен Молотолянец)
ЯНТАРНАЯ КОМНАТА
2010. Шесть окрашенных оконных рам: дерево, стекло, штингалеты, хозяйственное мыло, лампы накаливания
(жестиваль «Живая Пермь»)

ных стартов единичны (Антон Семакин с проектом «Кладбище неизвестных персонажей»). Причина тому — инертность местной художественной среды, а также то, что по многим параметрам институциональная система изобразительного искусства Прикамья не выдерживает сравнения с другими региональными центрами – Екатеринбургом, Омском, Новосибирском или Самарой.

В Перми нет развитых традиций профессионального художественного образования и как следствие порождающей среды. Появление кафедры живописи в Пермском государственном институте искусств и культуры (1993) и Уральского филиала Академии живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова (ноябрь 1991 года) принципиально ситуацию не изменило, поскольку высшее художественное образование в Перми программно ориентируется на традиции фигуративного искусства и дистанцируется от современных художественных практик.

Существовавший в 1970–1980-е годы в Прикамье литературный и художественный андеграунд в постсоветской России не смог занять того статусного положения, которого он добился в Москве или Петербурге, отчасти потому, что в Перми не оказалось общепризнанного авторитета (такого, как Б.У. Кашкин в Екатеринбурге), который мог бы сыграть консолидирующую роль в модернизации художественной жизни.

Коллекционирование и продвижение искусства со стороны пермских элит ориентировалось в основном на поддержку «пермской классики» — 40–70-летних мастеров акварели, станковой композиционной картины, графики, камнерезного дела. Меценатские инициативы в сфере современного искусства супругов Надежды и Андрея Агишевых, Эдуарда Овчинникова и Елены Олейниковой принципиально ситуацию не меняли.

Спорадические попытки радикализировать ситуацию в мире искусств (деятельность Мацумаро, Михаила Суркова), продвинуть актуальную повестку дня долгосрочного эффекта не давали, наталкиваясь на инерцию не только власти и бизнеса, но и самого художественного сообщества.

В этом одна из причин того, что «пермский культурный проект», частью которого было создание PERMM, расколол местную аудиторию. Первоначальный оптимистичный интерес пермской общественности (ну вот, наконец-то и у нас, в нашем тихом провинциальном закутке начнет что-то происходить), вызванный первыми визитами в Пермь М. Гельмана, Ильи и Эмилии Кабаковых (ноябрь 2007 года), сменился к 2012 году резким размежеванием. В этой истории непросто отделить политическую конъюнктуру от стратегического планирования, личные амбиции от интересов региона, импульсивность и эмоциональную нестабильность одних действующих лиц от долгосрочного видения ситуации других. Полемика о современном искусстве в Прикамье часто принимала форму «контроля за расходованием бюджетных средств», а если быть точнее, проверок со стороны прокуратуры и контрольно-счетной палаты, министерства финансов и антимонопольной службы и другими проверяющими инстанциями. С 2010 по 2013 год Музей современного искусства пережил десять подобных проверок. Это демонстрация незнания власти, что делать с современным искусством в государственном музее, не понимания, как работать с автономным учреждением культуры, предпочитая «кошмарить» его бесконечными финансовыми инспекциями.

«Героический период» круглосуточной тусовки арт-волонтеров в мало приспособленном для музея здании сменился периодом бюрократизации, временем становления музея как бюджетной музейной институции. PERMM сегодня — коллективный член международного совета музеев ИКОМ-Россия, один из центров детской музейной педагогики (детский проект «Чердак» примиряет самых рассерженных пермяков с современным искусством) и эвристичный провокатор художественной жизни.

Пять лет официального функционирования музея стали нон-стоп-экспериментом по нетрадиционному строительству нетрадиционного музея. Результаты этой лаборатории разные: как очень впечатляющие, так и очень дискуссионные. Но несомненно, что проект PERMM изменил, хотелось бы верить, что необратимо, ситуацию с укоренением в Пермском крае современных художественных практик.

Юрий Шабельников
МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА
2008
(выставка «Русское бедное»)

ДНЕВНИК ПРОЕКТА

ЧАСТЬ 3

Татьяна Борзунова, Вероника Кудинова, Александр Маслов
MCA (MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)
2004. Плакат
© 3Z STUDIO

Ростов-на-Дону попал в маршрут исследования в связи с тем, что в 2012 году здесь должна была пройти *2-я Южно-Русская биеннале современного искусства* на «позитивную и жизнеутверждающую» тему *«Конец»*. Биеннале в итоге отменили, но наша поездка состоялась благодаря приглашению галереи *«16thLINE»* на открытие выставки *«Музыка неизвестного происхождения»* Зигмара Польке. *«16thLINE»* – первая галерея современного искусства на Юге России. Галерея европейского уровня, разместилась в историческом центре города на территории бывшей макаронной фабрики, в специально построенном по проекту местных архитекторов здании, где также находятся ресторан авторской кухни, бар, винотека с дегустационным залом, сигарный кабинет и библиотека. Начав работу как галерея галерей (первые выставки представляли художников, сотрудничивших с берлинскими галереями *NEU* и *CFA*), за год с небольшим «16thLINE» стала культурным центром с образовательной и фестивальной программой, приняла участие в *4-й Московской биеннале современного искусства,* подготовив совместно с *Государственной Третьяковской галереей* проект *«Заложники пустоты: Эстетика пустого пространства и "пустотный канон" в русском искусстве XIX–XXI веков»* и занялась продюсированием местных художников, показав их в рамках проекта *«Культурный альянс»* на фестивале *«Белые ночи в Перми»* и на ярмарке *«Viennafair»* в Вене. В собрании фонда галереи есть произведения Джефа Кунса, Франческо Веццоли, Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, Анатолия Осмоловского, Валерия Кошлякова, Авдея Тер-Оганьяна и многих других художников. Организаторы галереи продолжают осваивать пространство макаронной фабрики. Здесь прошел фестиваль стрит-арта, открыт экспериментальный театр 18+, создаются новые экспозиционные площади и мастерские для художников.

С каждой поездкой для нас расширялось пространство страны и ее временных поясов. Когда куда-то едешь впервые, заранее не знаешь, попадешь в 1980-е, «лихие 90-е», 2000-е или вообще в параллельную Россию, иллюстрацию к аксеновскому «Острову Крыму» (такие ощущения были от **Ханты-Мансийска** в 2011-м). Поэтому путешествие по России напоминало полет в машине времени с неисправным таймером. И хотя за год удалось посетить вдвое больше мест, чем планировалось, для того чтобы составить представление о процессах, происходящих в регионах, нужно было бы объехать еще как минимум столько же.

На следующие этапы проекта пришлось перенести и освоение Сибири, где в **Красноярске** уже 20 лет в бывшем музее Ленина работает центр современного искусства, замаскированный под названием *«Красноярский музейный центр»*. В **Новосибирске** в 2010 году *Сибирский центр современного искусства* был создан как подразделение *Государственного краеведческого музея*. Во **Владивостоке** с 1995 года существует первая региональная галерея современного искусства *«АРКА»*, активно участвующая в арт-ярмарках в **Москве** и за рубежом.

Довольно неожиданно наша программа расширилась за счет районных центров **Хвалынска, Усолья, Выксы, Коломны, Егорьевска**.

В **Усолье (Пермский край)** в *Историко-архитектурном музее «Палаты Строгановых»* регулярно и с большим успехом проходят выставки современного искусства и гастрольные, и эксклюзивные, специально созданные для этого удивительного пространства — памятника архитектуры начала XIX века. Также здесь находится постоянная экспозиция инсталляции из проекта *«Deisis. Антропология»* Константина Худякова, подаренная художником музею.

Город **Выкса в Нижегородской области** стал пионером использования аутсортинга в арт-процессе, для него московская некоммерческая организация *«Арт-резиденция»* делает ежегодный фестиваль *«Арт-овраг»* — результат государственного, общественного и частного партнерства.

Одной из популярных форм художественных институций сегодня стали арт-резиденции. Резидентурной, по сути, является *Ширяевская биеннале*, программа *«Арт-резиденций»* — составная часть *Уральской индустриальной биеннале. Арт-резиденция* в **Кронштадте** — одно из основных направлений работы *Санкт-Петербургского филиала ГЦСИ*.

«Не хочу быть галереей и мотаться по ярмаркам», — говорит Сергей Гридчин, и его *Гридчин-холл* в **Подмосковье** — типичная арт-резиденция с выставочным залом и не единственная в Московской области. Недавно недалеко от **Егорьевска** открылась *творческая усадьба «Гуслица»*. В **Коломне** (Владимирская область) второй год действует *музей-резиденция «Арткоммуналка»*.

Маршрут видеоисследования совпал с передвижной академической выставкой-конкурсом *«Красные ворота»/«Против течения»*. Нашим вкладом в этот проект стали его видеодокументация, привлечение к участию двух пермских художников, один из которых, Александр Греков, получил вторую *премию имени Н. Фешина.* Мы посетили десятки мастерских художников в Казани и провели два круглых стола в Казани и Тольятти.

Поездка в **Тольятти** на открытие выставки «Красные ворота» оказалась полезна для нашего исследования, так как здесь создана *Волжская картинная галерея «Собрание актуального реализма»*. Было интересно познакомиться с ее учредителем — банкиром и коллекционером Виталием Вавилиным. Стало понятно, что название галереи возникло в

процессе общения ее основателя с художником Максимом Кантором и московским коллекционером и организаторам *Института русского реалистического искусства* Алексеем Ананьевым. Галерея временно располагается в хозблоке вазовских общежитий. Именно здесь и была развернута экспозиция *«Красных ворот»*. Стены обшили необработанными досками, покрашенными в белый цвет, они создавали ощущение волн, объединяющих в одно выставочное пространство разнокалиберные помещения. Виталий Вавилин уверен, что работы художников из собрания музея нужно показывать не в классических интерьерах, а в архитектуре того времени, когда они создавались. В дальнейшем у галереи должно появиться собственное здание, которое, возможно, специально для него построят. Об этом идут переговоры с городом.

Повторный приезд в **Казань** в конце ноября на выставку *«Красные ворота»*, проходившую в *галерее национального искусства «Хазинэ»*, филиале *ГМИИ РТ*, поразил тем, как быстро здесь могут воплощаться планы. Бывший выставочный зал Художественного фонда, реконструкция которого летом только начиналась, в ноябре уже стал *Галереей современного искусства,* еще одним филиалом *ГМИИ РТ*, с отдельным залом графики, который открылся выставкой *«Черное и белое»*.

В **Казани** сильная школа живописи, много художников, развивающих традиции реалистического искусства. В графике же заметны поиски новой визуальности. В 2011-м здесь прошла первая *биеннале печатной графики*. А лауреатами первого академического конкурса «Против течения» стали и живописцы, и графики. В **Татарстане** вообще удивительно сопрягаются старое и новое, традиция и современность, разные культуры и религии. В многоконфессиональном регионе особенно важна толерантность, опыт которой дает и современное искусство.

В декабре в **Москве**, в Белом зале *PAX*, прошел заключительный круглый стол *«Современное искусство в регионах России»*, в нем приняли участие Леонид Бажанов, Марат Гельман, Елена Олейникова, Константин Худяков, Олег Кривцун, Евгений Святский, Александр Евангели.

Работа над видеоисследованием завершилась на вернисаже выставки *«Культурного альянса» «Ижевск. Современное искусство Удмуртии»* на *Винзаводе* в **Москве**. Здесь встретились несколько героев нашего исследования — галерист Елена Олейникова, кинорежиссер Павел Печенкин и автор проекта *«Культурный альянс»*, директор *Музея современного искусства PERMM*, Марат Гельман. Задача столичного проекта Марата Гельмана — превратить московскую художественную сцену в российскую. Это уже не федеральная программа, а частная некоммерческая инициатива с функциями продюсерского агентства для художников. Оба формата *«Культурного альянса»* объединяет то, что они ориентированы на экстенсивную модель и количественные факторы: охватить как можно большие территории, выявить ресурсы и запустить их в оборот арт-системы. Гельман идет по пути поиска и продвижения перспективных художников, который ему как галеристу хорошо знаком. Его прежде всего интересует продукт, который можно предъявить зрителю и арт-рынку. «Я открыл площадку регионального искусства в Москве, когда понял, что смогу обеспечить качественный уровень ее наполнения», — сказал он на круглом столе в академии.

Конечно, площадка такого уровня, представляющая региональное искусство в Москве, это хорошо. Но не происходит ли таким образом монополизация галерейных функций столичным деятелем в масштабах страны? По сути, это мало чем отличается от географической экспансии сетевой галереи № 1 в мире — *галереи Ларри Гагосяна*, открывшего один за другим тринадцать филиалов в разных частях света.

Марат Гельман признает, что проект был интересен ему тем, что позволял выйти за рамки столичной галереи и давал новые возможности для развития рынка искусств. Галерейные стратегии, помноженные на наработки политтехнологии, использовались им и при создании первого регионального музея современного искусства, что стало как залогом успеха, так и причиной ряда неудач.

Иной подход предлагает система филиалов и представительств *ГЦСИ*. Выявив специфику региона, каждое структурное подразделение в русле общей стратегии прокладывает свой путь, опираясь на образовательные программы, на сотрудничество всех институций города, на поиск взаимопонимания с властью. Наиболее убедительных результатов этой стратегии в относительно короткие сроки достиг *Уральский филиал ГЦСИ.* Индустриальная биеннале действительно стала городским брендом, активно продвигаемым администрацией, институциями культуры, но, главное, событием для зрителей.

Проект 2006 года *«9000 км» Балтийского филиала ГЦСИ* обозначил гигантсткое пространство интересов центра от *«Калининграда до Владивостока»*. Работает *Владикавказский филиал,* создается *Сибирский филиал* в **Томске**, в планах открытие *Дальневосточного.* Анна Гор говорит, что столичный ГЦСИ иногда называют московским филиалом, подчеркивая тем самым равенство подразделений центра. И все же **Москва** в этой структуре весомее хотя бы потому, что там сосредоточена вся коллекция центра.

Поэтому опыт **Перми** по созданию первой региональной коллекции современного искусства, ставшей брендом музея, а вероятно, и города, вселяет надежду на то, что подобный музей и коллекцию такого уровня захотят иметь и в других местах. Возможно, когда-нибудь мы будем ездить в **Калининград**, чтобы увидеть самое большое собрание сайенс-арта, в **Саратов** (если удастся получить допуск) — искусство будущего, а в

Ростов-на-Дону — Джефа Кунса и т.д. Хотелось бы, чтобы региональных институций и программ становилось больше и их роль возрастала. Наша *«Репетиция музея»* была призвана изучить модели и подходы, и если обобщенный нами опыт поможет возникновению новых институций или программ, можно будет считать, что проект — репетиция музея — удался.

То, что наш интерес к региональной художественной жизни весьма своевременен подтвердил и шорт-лист премии *«Инновация» 2012 года*, в котором половина номинантов — региональные художники и проекты. И хотя большая их часть — результат деятельности подразделений организатора конкурса, но есть и независимые проекты из **Краснодара, Воронежа** и **Самары**.

В своем обзоре новых частных музеев Михаил Боде[1] отмечал, что их строительство зачастую опережает разработку концепций. Пока мы путешествовали по стране, в **Москве** кипели страсти по федеральному музею современного искусства, одной из формальных претензий к *ГЦСИ* стало отсутствие концепции государственного музея. Хочется надеяться, что и в этом случае все претензии к *ГЦСИ*, связанные с ситуацией вокруг строительства нового здания, будут способствовать выработке взвешенной стратегии. Но безусловно, что на сегодняшний день именно *ГЦСИ* удалось разработать самую продуктивную концепцию сети региональных институций современного искусства.

По-прежнему остается актуальным и опыт межрегиональной программы *«Культурная столица Поволжья»*, реализованной в Приволжском федеральном округе в 2000–2006 годах. Во время совместной работы над этой программой директор *Приволжского филиала ГЦСИ* Анна Гор познакомилась с будущими представителями филиала Дарьей Ткаченко в Кирове и Александром Юминовым в Ижевске.

«Культурная столица Поволжья» — интересный этап в жизни многих художников, арт-менеджеров и чиновников от культуры. Но программа закончилась и не все удалось довести до конца. Так, в **Чебоксарах** формально существует *Центр современного искусства*, созданный под *«Культурную столицу»* 2003 года, но ни одного проекта, который мог бы проходить по ведомству современного искусства и актуальных художественных практик, за прошедшие десять лет в нем осуществлено не было.

Многие региональные события оставляют ощущение их вторичности. Что-то подобное уже было и не раз. Но есть проекты, которые по уровню не уступают столичным, опыт которых уникален и может быть интересен в масштабе страны, такие как *«Музейная долина»* (куратор Игорь Сорокин) саратовского *Дома-музея Павла Кузнецова*, ставший лауреатом конкурса *«Меняющийся музей в меняющемся мире»* (2004), постановка оперы *«Марево»* нижегородской группы «Провмыза» в *Арсенале* — номинант премии *«Иннновация-2012»*.

Лучшие региональные проекты рано или поздно оказываются в Москве, реже их могут увидеть в других регионах. Одна из площадок, на которой они могут быть представлены — это *Музейная биеннале* в **Красноярске**. Региональное искусство последовательно показывает также музей *«Эрарта»* в **Санкт-Петербурге**.

Собственную программу передвижных выставок из региональных институций имеет только *Музей современного искусства PERMM*. Такие выставки, как *«Родина»* и *«Icons»*, побывали в **Краснодаре, Красноярске, Новосибирске, Санкт-Петербурге**, а *«Русское бедное»* — в **Берлине** и **Милане**.

Создание новых институций — процесс не простой, поэтому важно, что к современному (актуальному) искусству проявляют интерес и классические музеи, о чем свидетельствует, например, появление *сектора новейших течений отдела современного искусства Радищевского музея*[1], открытие *Галереи современного искусства ГМИИ РТ*, проведение *симпозиума по скульптуре* в *Пермской художественной галерее*.

Столичные институции также проявляют активность в регионах, выездных и передвижных выставок становится все больше. Регулярно их проводят *МДФ/ МАММ* в **Казани, Нижнем Новгороде, Перми, Екатеринбурге, Самаре.** Выставка, инициированная коллекционером Пьером Броше *«Будущее зависит от тебя. Новые правила»* (2008–2009), объехав семь городов России, финишировала в *Московском музее современного искусства*.

Регионами интересуются не только институции, но также художники и кураторы. Владимир Дубосарский, Антон Николаев, Виктория Ломаско — частые гости в **Ижевске**. Леонид Тишков и Екатерина Деготь сделали в Перми проект *«Кудымкар — локомотив будущего»*, Валентин Дьяконов провел арт-тур по *Екатеринбургскому музею изобразительных искусств* в рамках *2-й Уральской индустриальной биеннале* и курировал в *Пермской художественной галерее* выставку *«Философия общего дела»*. Эти работы стали заметным фактом их творческой биографии и ярким событием художественной жизни регионов.

Фигуранты регионального арт-процесса не всегда учитывают опыт друг друга. Многих ошибок удалось бы избежать первому фестивалю стрит-арта в Казани, если бы в качестве консультанта они пригласили Наилю Аллахвердиеву, куратора *«Длинных историй Перми»*. Наверное, должно быть больше межрегиональных конференций, семинаров, слетов — профессионального общения.

Наш проект должен завершиться там, где он и начинался — в **Саратове**. В *Радищевском музее* пройдет показ видеоотчета *«Репетиции музея»*, но само исследование современного искусства в регионах России и поиск национальной модели музея мы намерены продолжить.

[1] *Михаил Боде.* Дело частное. TANR. № 01 апрель–май 2012.

[2] О работе сектора на круглом столе в Саратове рассказывала его заведующая Наталья Коптель.

Проект «Репетиция музея» осуществлялся на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения. Проект также поддержали Московский музей современного искусства, Государственный музей современного искусства РАХ, Министерство культуры Саратовской области, Поволжское отделение РАХ, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, ТСХ России, Приволжский филиал ГЦСИ, галерея «16thLINE», фонд поддержки современного искусства «Артпроект».

Вид экспозиции выставки премии «Инновация-2012» . ГЦСИ

Галерея «16thLINE». Ростов-на-Дону

МОДЕРАТОР КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

На вопросы отвечает Евгений Уманский, арт-директор Балтийского филиала ГЦСИ

ДИ. Как возник центр современного искусства в Калининграде?

ЕВГЕНИЙ УМАНСКИЙ. Нижегородцы и калининградцы одновременно начали организовывать филиалы ГЦСИ пятнадцать лет назад. В Нижнем Новгороде филиал открылся чуть раньше. Главной движущей силой был энтузиазм людей. Леонид Бажанов (художественный руководитель ГЦСИ) тогда работал в министерстве культуры, курировал нашу организационную деятельность. Лена Цветаева (директор Балтийского филиала ГЦСИ) и я стали первыми сотрудниками-директорами, уже потом набрали в штат пять человек, которым было интересно современное искусство. Мы все были музейщиками, кто-то работал в художественной галерее, кто-то в историко-художественном (краеведческом) музее.

ДИ. Есть ли у региональных центров своя специфика?

ЕВГЕНИЙ УМАНСКИЙ. Специфику определяет географическое положение. Наши соседи — Германия, Польша, страны Балтии и Скандинавии, и художественная коммуникация происходит в основном в этом регионе. Но у нас есть совместные проекты с институциями и художниками из Франции, Нидерландов, США, Словении и других стран. В рамках Года Австрии и России наш филиал реализует лекционно-выставочную программу с Ars Electronica из Линца.

В последние годы мы также активно представляем калининградское современное искусство за рубежом. Например, Дмитрий Булатов занимается сайенс-артом, он один из ведущих специалистов в этой области в России, а Данил Акимов курирует саунд-арт-направление, организует и проводит в Калининграде, возможно единственный в стране, фестиваль звука, в нем принимают участие ведущие европейские художники.

С Еленой Цветаевой мы два года подряд курировали международный симпозиум «Аланика» во Владикавказе, организованный министерством культуры Республики Северная Осетия-Алания (руководитель проекта Галина Тебиева). В прошлом году при активном участии Северо-Кавказского филиала ГЦСИ (директор Георгий Сабеев) «Аланика» приобрела масштаб крупного паблик-арт-проекта. Известные международные, российские и кавказские художники создавали свои произведения непосредственно на улицах старого Владикавказа. «Аланика» — это корректная, качественная, но интервенция современного искусства в традиционную культурную среду города.

Мне было очень интересно работать во Владикавказе. Это белое пятно на карте современного искусства России, но и место с большими художественными традициями, например, музыкальными. Валерий Гергиев вкладывает в развитие местной культуры много сил и средств, здесь строится уникальный музыкальный центр по проекту Нормана Фостера. В Северной Осетии очень сильны национальная живописная и скульптурная школы. Много художников с академическим образованием, они открыты к диалогу, который надо инициировать и развивать.

Одна из задач нашего филиала — создавать коммуникацию между различными российскими и зарубежными институциями и специалистами. Потому когда, например, в Калининград приехали зарубежные кинематографисты и искали контакты с людьми, занимающимися современным кино или театром, то мы помогли им, хотя это и не наша сфера деятельности, но мы считаем необходимым выступать модераторами творческого процесса, объединять людей, занятых разными видами актуального искусства.

На наши выставки приходит много людей, некоторые потом начинают посещать лекции, становятся нашими друзьями, возможно, кто-то остается недоволен увиденным или услышанным, но мы стремимся к диалогу. Со временем выстраивается сообщество, которому интересно современное искусство и современная культура.

Оборонительная казарма «Кронпринц», Балтийский филиал ГЦСИ, Калининград

Проект реконструкции здания
Балтийского филиала ГЦСИ

Здание и проект реконструкции
Северо-Кавказского филиала
ГЦСИ, Владикавказ

ДИ. Наверное, существует разница между проектами, которые можно представлять в Калининграде и во Владикавказе?

ЕВГЕНИЙ УМАНСКИЙ. Конечно, приходится учитывать региональную специфику. Люди на Кавказе привязаны к своей земле, к эпосу, народному искусству, истории. А в Калининграде культурная традиция была прервана в 1945 году, изменился этнос, идеология. Наши художники и кураторы делают проекты об исторической памяти, о контрастах старой немецкой и унифицированно-современной архитектуры, о конкретных человеческих историях, связанных с этим городом. Море, Кант и янтарь — общеизвестные знаки города, и мы говорим о них, но языком современного искусства. В Калининграде властные структуры крайне осторожно относятся к нашей деятельности, нам не удалось привлечь областное министерство культуры к партнерству, возможно, это наша недоработка. А вот во Владикавказе крупнейший Северо-Кавказский проект современного искусства «Аланика» инициирован и финансируется минкультом республики.

В регионах России первыми из филиалов ГЦСИ полноценный музей современного искусства создали в Нижнем Новгороде, Арсенал расширяется и развивается. Музейное строительство в России не быстрый процесс, но он идет.

ДИ. Вы отдаете приоритет работе с художниками или со зрителями?

ЕВГЕНИЙ УМАНСКИЙ. Как куратору и художнику мне важно высказаться самому. С художниками у меня практически не бывает противоречий, они сами отвечают за свое искусство. Поэтому, если возникают какие-либо разногласия, я уступаю — «Художник всегда прав». Такой подход еще более усиливает авторскую ответственность. Но зрителю необходима интерпретация произведения-проекта, и это тоже важная часть моей работы. Занимаясь общественной репрезентацией современного искусства, необходимо учитывать широкую аудиторию. Мы должны инициировать обратную связь между произведением или проектом и зрителем. Думаю, это общие проблемы кураторов, будь то в Нижнем Новгороде, Москве или Берлине! Просто в каком-то смысле все современное искусство России, и тем более региональное (не знаю, что это такое, но у нас существует понятие «региональное современное искусство»), отстает от западного, которое, впрочем, уже давно просто искусство — его не называют современным. Во многих актуальных экспозициях классические и современные произведения искусства сосуществует и даже одновременно попадают в поле зрения зрителя, тем самым вызывая новые прочтения заложенных в них смыслов. Например, показанная в Нижнем Новгороде и Москве выставка «Портрет/Пейзаж: границы жанра» из коллекции Музея изобразительных искусств города Нанта (Франция). Неважно, когда была создана работа, важно, что она интересна современному зрителю. Мы таких выставок в Калининграде пока делать не можем. Надеемся, что уже в четырнадцатом году у нас будут выставочный зал и офисное помещение в мансарде казармы «Кронпринц». Казарма — памятник архитектуры федерального значения, потому нужно корректно приспособить его под музейно-выставочный центр, такие работы требуют специальных согласований и экспертиз, что, естественно, замедляет процесс.

ДИ. А пока идет реконструкция, где проходят выставки?

ЕВГЕНИЙ УМАНСКИЙ. Мы сотрудничаем с Калининградской художественной галереей, Музеем Мирового океана, Музеем янтаря и другими институциями культуры. Но у них свои задачи, что, конечно, создает трудности для нас, поэтому в последние годы мы делаем много проектов в общественных пространствах. Калининград — анклав России в географическом центре Европы, мы имеем возможность участвовать в грантовых конкурсах Евросоюза, за счет привлекаемых средств поддерживаем и расширяем свою арт-деятельность.

ДИ. Что бы вы посоветовали тем, кто сейчас только задумывает создавать центры, музеи современного искусства в регионах? Какие первые шаги они должны предпринять?

ЕВГЕНИЙ УМАНСКИЙ. В последние годы в сети ГЦСИ были организованы Северо-Кавказский и Сибирский филиалы, на очереди Дальний Восток. С одной стороны, вновь созданным филиалам проще, уже накоплен опыт, и мы делимся им с коллегами. С другой стороны, в регионах актуальное искусство нередко встречает сопротивление традиционных художественных институтов (конкуренция) и непонимание неподготовленного зрителя (эстетическое неприятие). Могу пожелать инициаторам новых институций не впасть в зависимость от власти, от денег, они не должны управлять художественной стратегией. Структура ГЦСИ хороша тем, что мы в регионах имеем пусть небольшое, но достаточное финансирование (зарплата научных сотрудников, офисная и выставочная деятельность), довольно свободно можем реализовывать свои проекты. Но нужен большой внутренний ресурс, которого бы хватило на многолетнюю деятельность, потому что продвижение современного искусства — долговременный процесс.

Беседу вела Ирина Сосновская

АЛЕКСАНДР РУМЯНЦЕВ
ИЗ БЕЗНАДЕЖНЫХ

Александр Симуни

С некоторых пор в Петербурге появилось словосочетание «безнадежные живописцы». Его ввели в оборот сами художники (можно говорить об авторстве известного мастера, вдохновителя многих творческих акций, Анатолия Заславского). Первая выставка с таким названием прошла в 2002 году в залах музея Академии им. А.Л. Штиглица. То есть в том самом здании, где за век с небольшим до этого состоялась первая экспозиция «Мира искусства».

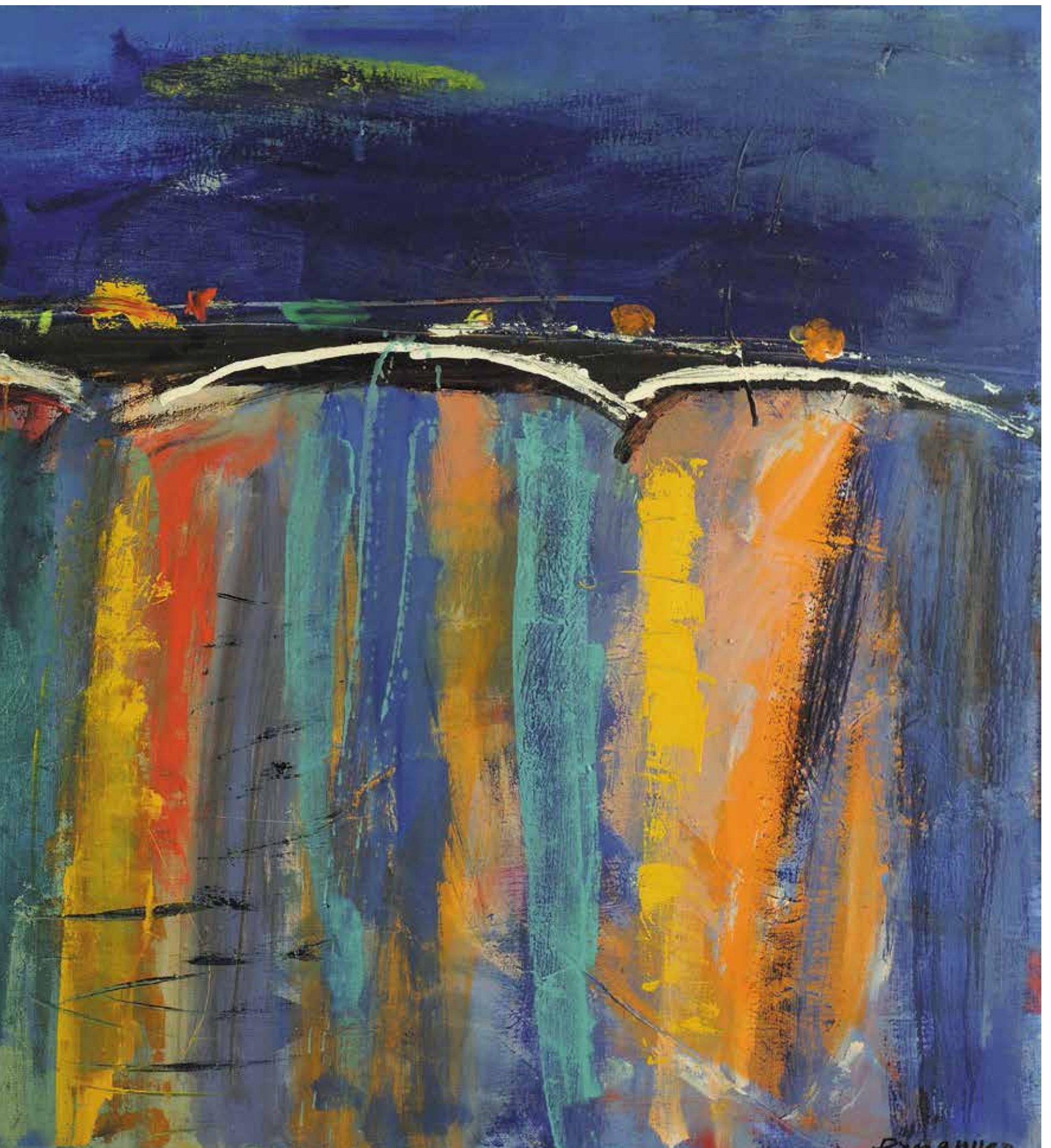
Безнадежность в данном случае понимается двояко, живопись умерла, ее место заняли инсталляция, перформанс, акционизм, медиаарт и т.п.; надежды на общественный интерес нет. Вместе с тем мы, живописцы, не в силах отказаться от любимого дела, как его понимаем, и перестроиться, стать востребованно «современными»… Но все же человек устроен так, что должен питать душу и разум, и заменить здесь живопись вряд ли удастся. И пусть живопись не самое массовое искусство, но уж точно искусство меняющееся.

Институт имени И.Е. Репина Александр Румянцев окончил в 1975-м, живописный факультет, мастерскую профессора А.А. Мыльникова. У молодого художника явно хватило бы смелости стать изобретателем какой-нибудь эпатажной новации. Смелости хватило бы, а вот желания изменить своей своеобычной художнической натуре не появилось.

Этот автор любит натуру. Хочет, чтобы пейзаж и особенно портрет, узнавались, сообщали зрителю интерес и восхищение, что вызвали у него самого. Сообщали живописным языком, выразительно-экспрессивным и свежим.

Художник вполне органично причисляет себя к «безнадежным живописцам» (и много лет совместно с ними выставляется) — по духу, генерационной близости, взаимной личной и творческой приязни, многим пластическим пересечениям и т.п. Его вещи не претендуют на глубокий психологизм. Лишенные философствования и «биографии» объекта, они несут в себе волшебство сиюминутной встречи, будь то встреча с человеком, городом или сельским пейзажем.

Знакомство с творчеством живописца лишний раз убеждает в том, что наиболее верное впечатление о сути художнического естества возникает часто не на выставке. Почти тактильно ощущаемая пастозность и запах свежей краски, возможность отойти, прикрывая ладонью ту или иную деталь… Подобного рода



Александр Румянцев
ОТРАЖЕНИЯ
2006. Холст, масло

удовольствия близкого контакта трогательны. Но они же порой отвлекают от целого, приводят к частному, а значит, поверхностному восприятию. Вспоминается персональная выставка Румянцева. Там были разные по цветопластической структуре вещи. А в памяти отложилось общее: свет, смелость и вместе с тем некая осторожность-деликатность. Особенно явственно из внушительного временного пространства выплывают портреты друзей-художников, например А. Задорина, автопортрет мастера и др.

Одно из сильнейших качеств Румянцева — искренность. Живя с 2000 года на два города, в Петербурге и Гамбурге, художник подходит к их живописной интерпретации различно. Не делает, скажем, вид, что уловил пульс немецкого мегаполиса. Вот знаменитый гамбургский вокзал, целый мир, не засыпающий и ночью. Он у художника, безусловно притягателен и даже завораживает своей брутальной массой. В то же время авторский интерес здесь — это интерес к привлекшему внимание прохожему. Мазок импульсивен, цвет нельзя сказать, что открытый, но густо-решительный, даже при сухой кисти, тональные отношения активны. Картинная плоскость осваивается победительно и быстро; чуть задержался — и замедлится живописное творение.

…«Лес» (2006) воздействует ритмом лилово-розовых, зеленых и синих стволов, мерцающих в плотном мареве далей. «Нева. Завод» (2008), в сущности, тоже лес, урбанистический. Вместо мягкости и цветового богатства рублено-черные силуэты корпусов. Последние агрессивны к перламутровому небу и его отражению в воде. И это не противоречит неразрывности природы, мастер видит в единстве структурную сложность. Любопытен «Пейзаж с лодками» (2010). Почти монохромное на первый взгляд произведение: залитая закатным светом деревня. Благодаря по-своему богатой гамме и выстроенной тональной партитуре воспламенившиеся плоскости изб соперничают с солнцем в светоносности. Но вспомним Ренуара: «Подлинное произведение искусства нельзя повторить и нельзя рассказать».

При всей узнаваемости Румянцев — очень разнообразный живописец; в ассоциативном ряду можно узреть экспрессионистов, радостного Дюфи, примеры наивного искусства, русский авангард различных временных преломлений. Ню автора, например, могут быть жемчужно-изысканны в своей размытости («Сидящая», 2008), а могут обернуться напряженно-ярким силуэтом («В ванной», 1999). Одни холсты исполнены динамики («Пейзаж с поездом», 2008), другие по-детски декоративны, располагают к медитации («Пальмы и море», 1999).

Яркий и взбалмошный европейский город, забитый суетливыми авто («Улица», 1999), может соседствовать с вечно золотой безмятежностью Востока («Иерусалим»,1999). Озорно раскованные, не боящиеся быть вызывающими вещи («Зеленая женщина», 1999) — и рядом сдержанная, с печальной ноткой живопись («Человек с зонтом», 2007). Или же привычное и вместе с тем «румянцевское» очарование туманной петербургской зимы («Канал Грибоедова», 2009).

Автопортрет художника строгий, грустноватый, что-то в нем от вангоговских самообращений, что-то от колючести Бюффе. Работа над автопортретом — подтверждение серьезности, нужности, выстраданности того внешне празднично-легкого дела, которому отдается жизнь…

Материал подготовлен в рамках проекта «Живопись двух столиц», который осуществлялся на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения.

Александр Румянцев
ОБНАЖЕННАЯ
2008. Холст, масло

ЧЕЛОВЕК С ЗОНТОМ
2007. Холст, масло

галерея
КУЛЬТПРОЕКТ
2-ой Обыденский пер.,12а

06.06 - 30.06

открытие выставки
6 июня в 19.00

НОВЫЕ ОСНОВАНИЯ :)

от концепций к минимализму

Борисов Леонид. Центр. 2010

НЕВИДИМАЯ ГРАНИЦА

петербургские сезоны
в Москве

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ЖИВОПИСЬ КАК СОБЫТИЕ

Юлия Кульпина

Знакомство с архивами или частными коллекциями, прежде недоступными для изучения, открывает специалистам возможность увидеть значимые штрихи для понимания творчества отдельных художников и целых направлений искусства. Одно из таких частных собраний — коллекция авангардного искусства Леонида Закса, который на протяжении многих лет проводит плодотворную и кропотливую работу, знакомя публику и специалистов с хранящимися у него уникальными произведениями.

Среди принадлежащих Л. Заксу работ есть те, что по-новому открывают личную судьбу авторов, можно сказать сокровенно-исповедальные, поскольку им присущи глубина интимного повествования и биографическая событийность.

В творческом акте событие предстает как сюжет, связующий личное с происходящим вовне.

Присутствуют в коллекции работы, в которых ощущаются личные отношения художников к событию, их явные и неявные чувства. Они написаны в узловые моменты жизни, авторы оказываются внутри события. Так, например, натюрморт Кузьмы Петрова-Водкина, женский портрет Юрия Анненкова, две динамические композиции Ольги Розановой. Они наделены специфическими событийными свойствами, что предполагает и особое прочтение. Событие — проявление не внутреннее и не внешнее, но граница между ними, что и позволяет ему осуществиться, вбирая время и бытие. Так определял этот феномен Мартин Хайдеггер, один из многих, кто обращался к выявлению событийных признаков.

В каждом отдельном творческом акте событие предстает сложной драматургией, связующей личное восприятие с происходящим вовне. В изобразительном искусстве заметно существование различных планов: личное измерение и темпоральное. Последнее связано со сложными импульсами коллективного сознания, первое раскрывает личные особенности «говорящего», а вкупе это может стать потенциальной возможностью перехода к высшему, поглощающему бытие и время.

Ольга Розанова прошла свой путь в искусстве. Бенедикт Лившиц отводил ей особое место, считал ее человеком, твердо знавшим, чего он хочет в искусстве, и шедшим к намеченной цели не похожими ни на чьи другие путями. Иван Клюн отмечал, что Розанова «интересовалась литературой, поэзией, музыкой и скульптурой, пробуя свои силы во всех этих областях. Так, ею был написан ряд статей, посвященных искусству, а также стихотворений. Много она читала по философии, истории литературы и искусству». К. Малевич считал Розанову самой талантливой супрематисткой, а А.М. Родченко — «революционером искусства»...

Ее творческая жизнь длилась без малого десятилетие: с выставки «Союз молодежи», где так успешно дебютировала юная Розанова, и вплоть до трагического скоропостижного ухода, когда, по словам Юрия Анненкова, стало «одним миром меньше во Вселенной!». А. Эфрос назвал ее творчество «солнце за туманом». Он считал ее беглянкой из футуризма, пытающейся создать новый беспредметный лад».

Юрий Анненков
ДАМА, ПОПРАВЛЯЮЩАЯ ЧУЛОК
Около 1930 года. Холст, масло

Кузьма Петров-Водкин
СОСУДЫ
1922. Холст, масло

В собрании Закса есть две технически схожие работы Ольги Розановой (круглые трехмерные коллажи из металла и дерева) — «Композиция со свечой и рабочей шкатулкой» и «Композиция с ножницами и часами», обе относятся к 1915 году, времени, профессионально насыщенному и предшествующему переменам в творчестве художницы.

Ее ранние вещи (до 1915 года) были проникнуты атмосферой русской провинции с ее традициями, историей и культурой. Свойственное ей цветовое чутье основывалось на повседневном опыте восприятия красок родной земли и быта. В отличие от других «амазонок» русского авангарда у Розановой не было возможности путешествовать, учиться в Париже. Она постигала азы мастерства в Москве у Константина Юона и Николая Ульянова в 1907–1910 годах, а позднее у Мстислава Добужинского и Кузьмы Петрова-Водкина в Петербурге, считая их мастерские «лучше теперешних парижских».

Отказ от предметности происходит в ее творчестве вполне гармонично. Тяжесть, весомость функциональности предмета Розанова подчеркивает, как бы нащупывая его смысловое ядро. При этом работы ее приобретают абстрактную условность, в них воплощаются основные принципы, описанные ею ранее в статье 1913 года: «принципы динамизма, объема и равновесия в картине, принципы тяжести и невесомости, линейного и плоскостного сдвига, ритма как закономерного деления пространства, планировки, плоскостного и поверхностного измерения, фактуры, цветового соотношения».

Ее опыты отличны от присущих кубизму и футуризму экспериментов с членением форм, дроблением пространств. Она ищет внутреннюю композиционную и колористическую динамику форм, выход из вещного мира в абстракцию.

Обе работы из коллекции Леонида Закса характерны для натюрмортов того периода и набором предметов, и отношением к вещам, и общим настроением. Это будто изнанка жизни

художницы, ее глубинная, сокровенная, интимная сторона. Тут и конверты от писем, которые она пишет постоянно своим близким, нитки и ножницы, часто нужные ей для шитья. Фрагменты коробок из-под шоколада, что, по замечанию Леонида Закса, выдает в ней провинциальную девушку, которая, изрезав для коллажа упаковку дорогого шоколада «Энемъ», умножает и длит его значимость.

Важны в этих работах знаковые акценты, например, замочная скважина (встречающаяся и в других натюрмортах этого времени), указывающая на потаенную сторону личности. В натюрморте «Композиция со свечой и рабочей шкатулкой» роль замочной скважины подчеркнута удвоением, вынесением из предмета (шкатулки), обособлением ее значимости. В письмах к А. Крученых, обращаясь к трудностям их взаимоотношений, Розанова говорит о себе как о человеке мнительном, сомневающемся. Он же отмечает в ней детскую чувствительность, находя в этом и «великое достоинство и недостаток». Женщина, проявившая себя в творчестве натурой сильной и твердой, в обыденной жизни лишь для немногих открылась в своей ранимости, трогательной нежности, незащищенности и уязвимости.

Примечательно, что письма, изображенные ею в одном из этих натюрмортов пусты (хоть и со следами сургуча), в этом есть предощущение того, что непременно должно состояться: событию предшествует посыл. Она была полна предчувствий нового, и в этом проявлялось и ее миропонимание, и осознание роли художника: «Нет ничего страшнее этой неизменности, когда она не является отпечатком стихийной силы индивидуальности».

Натюрморт 1922 года К.С. Петрова-Водкина из коллекции Л. Закса, оставшийся неназванным, схож с лихорадкой, проявившей бурную работу подсознательного. Он написан в год, необычайно важный для Петрова-Водкина: в его семье родился долгожданный ребенок, дочь Елена. Этому предшествовали годы ожиданий, разочарований, сложных и проникновенных чувств, связывавших Кузьму Сергеевича и его жену Марию Жозефину. Со своей будущей женой он познакомился в 1906 году во Франции, куда приехал учиться. Желание иметь детей было навязчивой идеей для К. Петрова-Водкина. Мария Жозефина относилась к этому спокойнее. Он же пытался силой своего искусства воздействовать на происходящее: появляется большое число работ, посвященных материнству, соотносимому Петровым-Водкиным прежде всего с чистотой и светом богородичных образов. В свои работы художник вкладывал надежду и упование на рождение ребенка.

В 1921 году, когда ситуация казалась уже катастрофической, Петрову-Водкину предлагают отправиться в командировку в Среднюю Азию, что воспринимается семьей как спасительное обстоятельство. Домой он возвращается вдохновленный, отношения с женой теплеют. «Этот год казался пробуждением к более прочному ощущению жизненности», — вспоминал Петров-Водкин.

Написанный вслед солнечному азиатскому циклу в ряду прежних его натюрмортов, с их ломкой светоносностью, пронзительными цветами, игрой фактур, теплотой округлых форм, этот безымянный натюрморт отличается монохромностью. Автор использовал близко разбеленные краски. От этого образы предметов слоятся, рассыпаются, тускнеют, словно смотришь сквозь неровно запыленное стекло. Глаз мечется по холсту в поисках композиционного центра, которым оказывается кусок красной ткани. Он выглядит необычайно тревожно рядом

с жемчужным маревом общего пятна сосудов, с его хаотичным переплетением носиков и ручек, темной утробы фарфорового чайничка без крышки и выпяченным болезненно-желтушным боком другого чайника. От работы веет потерянностью, будто она выражает истощенность, которая обычно и сопутствует длительному ожиданию события, когда силы покидают, мысли путаются.

Свойственные Петрову-Водкину простосердечность, открытость, искренность проявились в натюрморте 1922 года со всей обнаженностью измученных чувств, отразив, как он говорил, «высшее психическое напряжение, пронизывающее мир в беспределии».

Изысканный и нежный «Портрет дамы, поправляющей чулок» Юрия Анненкова написан около 1930 года, когда художник жил и работал в Париже, к тому моменту он уже понимал, что в Россию вернуться не сможет.

В 1924 году Анненков уехал на выставку в Венецию, затем перебрался в Париж. Первые годы его не покидала мысль о скором возвращении, он сохранял свой советский паспорт, поддерживал контакты с полпредством СССР. С кем-то из сотрудников было доставлено в СССР несколько его работ. В 1925 году художник участвовал в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже, где представлял Советский Союз, а уже в 1928 году его семь живописных работ показывались в Москве на заметной и значительной выставке «Современное французское искусство», при жизни это была последняя его выставка на родине.

В 1920-е годы Анненков, постоянно живя в Париже, воспринимал себя посредником в раздвоенной русской культуре, а не эмигрантом. В 1930-е годы связи с Советским Союзом оборва-

Ольга Розанова
КОМПОЗИЦИЯ С НОЖНИЦАМИ
1915. Дерево, масло, металл, коллаж
КОМПОЗИЦИЯ СО СВЕЧОЙ
1915. Дерево, масло, металл, коллаж

лись, Анненков стал невозвращенцем. Во Франции его жизнь и карьера складывались вполне благополучно.

Сейчас, к сожалению, далеко не все документы широко доступны, и многие подробности парижского периода жизни Юрия Анненкова остаются неизвестными. Трудно сказать, кто послужил моделью для женского портрета из коллекции Л. Закса. Портрет в достаточной степени интимного содержания, поэтому здесь важно коснуться темы личных взаимоотношений Юрия Анненкова с женщинами.

В творческой и личной жизни художника женщины играли значимую роль. Среди его женских образов есть портреты близких подруг, жен и спутниц, вдохновительниц, моделей, тех, кого он любил, ценил, кем восхищался, с кем поддерживал любовные или дружеские связи.

Он был трижды женат. Первая его жена — Елена Гальперина, актриса и танцовщица-«босоножка», последовательница Айседоры Дункан. В 1917 году он написал ее портрет, который находится сейчас в Русском музее: молодая женщина в короткой прозрачной рубашке, чулках и туфлях сидит за столиком, прихотливо изогнувшись. Это образ роковой женщины, эффектной, холодной, отстраненной и уверенной в себе. Ее облик вкупе с такими простыми, выразительными деталями, как стакан, лимон и груша, напоминает о лихорадочно-богемной атмосфере 1917 года, которая описывается Анатолием Мариенгофом в романе «Циники» (поэтому не удивительно, что однажды этот портрет и был размещен на обложке книги Мариенгофа).

Второй женой Анненкова стала Валентина Мотылева, мхатовская драматическая актриса. Вместе с ним она покинула Россию, продолжив успешно работать во Франции. Среди ее портретов работы мужа есть один, 1920 года, сейчас он находится в собрании французского филолога-слависта коллекционера Рене Гера. Открыто, чуть задумчиво глядит на нас юная женщина. Почти обнаженная, она полулежит на изящном диване среди подушек и кружев, ее поза естественна. Эротичность работы не вызывающа, но откровенна в своей простоте, тиха и интимна...

Третий раз Анненков женился в 56 лет на 18-летней француженке Мадлен Ребюссон, с которой прожил до конца жизни. Между двумя последними браками его жизнь была насыщена разными отношениями, о чем свидетельствует, в частности, и творчество французского периода.

Работам Ю. Анненкова и прежде была свойственна эмоциональная раскованность, но именно во французский период в его живописи и графике эротическая направленность стала характерной. В ряде произведений этого времени автор словно переступает грань сдержанного прежде эротизма и воплощает его в своем творчестве с беззастенчивой прямотой.

Рассказывают, что у Анненкова в Париже вышли две эротические книги, продававшиеся из-под полы сразу после освобождения Франции, в 1945–1946 годах. И по-видимому, после появления этих книг — это были раскрашенные картинки с отдельными литографиями — к нему поступили заказы на серию такой крутой эротики».

Интересно, что «Портрет дамы, поправляющей чулок» лишен сладостной чувственности, что мало характерно для творчества Анненкова того периода. Образ этой женщины проникнут внутренним достоинством, схожим с тем благородством, о котором рассказывал Юрий Лотман: женщина так владеет своим телом, что ей невозможно оступиться. Ее движения естественно-изящны. Ее поза и наклон головы выдают изысканную природную утонченность. Ее лицо безмятежно, словно она пребывает в благодатном состоянии, насыщенном теплом, гармонией и ощущением самодостаточности, в пластике ее тела тишина и безмятежность. Она поправляет чулок... Интимность этого жеста в том, что в этот момент исключается присутствие наблюдателя. Подобный жест она может позволить лишь наедине с собой. Этот образ принципиально отличен от типичного женского образа европейского периода Анненкова. В портрете есть удивительное созвучие с портретом его первой жены, Елены Гальпериной.

Та же крепкая равновесная композиция, так же согнут локоть модели, он так же графично ритмически усилен, те же струящиеся линии платья и тот же профиль... Сходство выглядит невыдуманным, вполне очевидным, отсылая к внутренней, возможно, сугубо психологической связи этих двух работ.

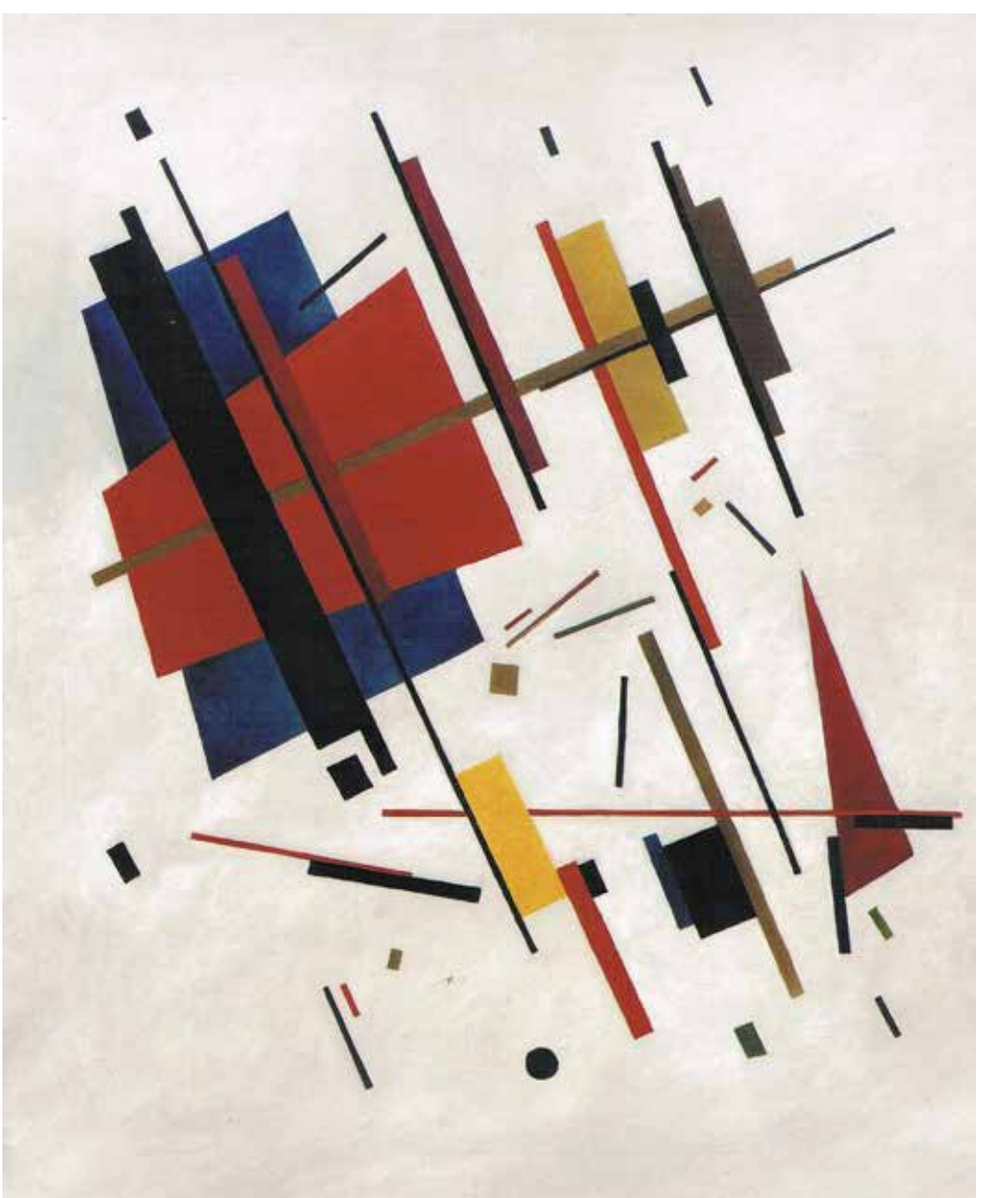
«Портрет женщины, поправляющей чулок» воспринимается как устойчивое воспоминание, возврат в прошлое, возвращение к тому, что кажется неверным или незавершенным, когда воспоминание становится сиюминутным переживанием и ощущением.

Память о близких, оставшихся в России, и есть хранимая им память о прошлом. И это прошлое продолжает пребывать в будущем.

Работы К. Петрова-Водкина, Ю. Анненкова и О. Розановой из коллекции Закса способны раскрыть объемность, целостность, сложность переплетений и связей фактов личной биографии и исторических реалий. Бытие сливается с повседневностью, выявляет присутствие смыслов в событии.

Как кажется, перечисленные истории из творчества О. Розановой, К. Петрова-Водкина и Ю. Анненкова предполагают возможность взаимодействия времени и бытия в событии, в коем они обретают собственное имя, нераздельно проявляясь одно в другом. Время здесь отрицает линейность, но представляет собой объемность и целостность, сложность переплетений и связей, становится заполненным содержательно. Бытие отходит от плоскости повседневности, делая многомерным, сложным и единственным то, что воплотилось или ждет воплощения, раскрывая свой замысел и значение, выявляя соприсутствие смыслов. Хайдеггер писал, что бытие всегда неопределимо, всегда ускользает, но оно порождает сущее, которое наличествует, присутствует, предстоит, мыслится и помнится. О сущем мы говорим: оно есть. О времени и о бытии следует говорить по-другому: дано бытие и дано время, дана экзистенция.

Потребность обращения в этом разговоре к М. Хайдеггеру не случайна. Он временно близок художникам авангарда. Его наука соответственна рассматриваемому периоду в живописи и по времени и по сути, ведь в действительности происходил обоюдный процесс как в науке, так и в творчестве, который можно определить как пересмотр устоявшихся ценностей, желание найти новый образ мировидения, обрести новый язык для его выражения. Как для Хайдеггера, так и для упомянутых здесь художников это выразилось в потребности возвращения к онтологии, осознании ценности и верности подобного подхода, далекого от обыденных предпочтений.



Владимир Лебедев
КОМПОЗИЦИЯ
Холст, масло

Николай Суетин
СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ ПЛОСКОСТИ
Холст, масло
КОЛЛЕКЦИЯ СЕМЬИ ЛЕОНИДА ЗАКСА

NON STOP

терещук & орешин

При поддержке
Управления международных отношений и коммуникаций
куратор К. Гаврилин
координатор Н. Архарова

15.05 - 31.05
открытие 15.05 в 17:00
с 10-00 до 17-00 по будням

Московская государственная
художественно-промышленная
академия им. С.Г. Строганова
галерея «Тоннель»
(г.Москва, Волоколамское ш., 9 (м. Сокол)
тел. для справок 8-495-158-68-60

МОСКОВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ
С.Г.СТРОГАНОВА

РАКУРС-6

«Истинно авангарден только концептуализм», — заявил С. Гундлах в первом номере «Ракурса». С этим утверждением можно согласиться хотя бы потому, что концептуализм настолько изменил наше восприятие искусства, что теперь мы сами во всем стремимся отыскать концепцию. Для нас уже не существует «просто живописи». Только там, где есть концепция, есть произведение. Концепция оправдывает все!

Неоспоримость этой истины, как нам кажется, была доказана предыдущими номерами «Ракурса». Сегодня же мы предлагаем возвратиться к тому, с чего это все начиналось, посвятив «ракурс-6» творчеству «классиков» московского концептуализма — Ильи Кабакова и Эрика Булатова…

И статья Б. Гройса, и статья М. Эпштейна сильно сокращены, наша подборка касается всего лишь одной проблемы — соотношения изображения и слова в концептуальном произведении. В отличие от западного местный концептуализм не посягал на изобразительную традицию, ему понадобилась иная жертва — отречение от авторства.

Эрик Булатов
СЛАВА КПСС
1975. Холст, масло

НЕБО — МОРЕ
1985. Холст, масло
КОЛЛЕКЦИЯ ФОНДА КУЛЬТУРЫ «ЕКАТЕРИНА»

Булатов и Кабаков. <…> Для обоих этих художников тема слова/изображения является в известном смысле центральной, оба отталкиваются от достаточно сходных предпосылок ее трактовки и в то же время приходят к относительно несхожему результату. <…>

Кабаков помещает повествовательный интерпретирующий текст в один ряд с изображениями, он превращает его в род произвольного визуального знака. Именно вследствие этого множество текстов — множество историй — никогда не сливается у Кабакова в единую историю или завершающую интерпретацию. Все они как бы плавают на белой поверхности листа, получающей свое значение внутри альбома.

Слово для Кабакова — это слово не в картине, а за картиной, повествовательное слово. Связь сквозной повествовательности и семантичности кабаковского искусства с искусством соцреализма становится на них поверх изображения, выполненного в характерной соцреалистической манере, или служит комментарием к такому изображению. Во всех случаях текст как бы проступает в картине, чтобы продемонстрировать ее скрытую словесную природу, замаскированную иллюзией изобразительного реализма. Проступая на картине, текст делает саму картину ненужной: очень часто у Кабакова текст наносится на нейтральный белый фон. И в любом случае текст компенсирует некоторое отсутствие, выступает для изображения своего рода эпитафией. <…>

В этом проявляется глубокое недоверие Кабакова ко всей полученной Россией с Запада традиции иллюзионистской картины. Иллюзия необходима для поддержания жизни, и она неотделима от жизни, но в конечном счете единственной реальностью для Кабакова являются повествовательный текст и единое начало, не поддающееся репрезентации. <…>

* * *

Иным является отношение к слову Булатова, он полностью сконцентрировал свою работу на крупноформатных картинах, которые он делает в относительно небольшом числе, с большой тщательностью и большим мастерством. Его интересует в первую очередь устройство, организация картины и, так сказать, семантика этой организации. <…> Поэтому в соцреалистической картине Булатова привлекает именно то, что в первую очередь обычно ставится ей в вину, — ее родство с плакатом.

Это сочетание традиций пространственной организации русской иконы с канонами «соцреализма», согласно которым в картине имеются привилегированные места, на которые могут быть помещены только руководители партии и правительства, а также места для масс, для классовых врагов и т.д. Картина соцреализма очень чувствительна к малейшим сдвигам в этой своей топографии. В ней нет ни одного формального элемента, который бы не нес смысловой, идеологической нагрузки, и эта тотальная ее семантизированность и вызывает интерес Булатова. <…>

Соцреалистическая картина и здесь двусмысленна: она выступает одновременно в ряду «высокого искусства», годного для музея, и в то же время ее функция чисто идеологическая, то есть плакатная. <…> Поэтому возникает проблема разделения этих двух уровней — художественного и утилитарного — в соцреалистической картине, наглядное выявление ее двойственной структуры.

Для Булатова традиционная картина ценна именно тем, что Кабакова в ней в конечном счете отталкивает, — своей способностью к иллюзорному воспроизведению трехмерного пространства. Отказ от пространства, от трехмерности, крайнюю манифестацию которого можно найти у Малевича, Булатов решительно осуждает как капитуляцию искусства перед социумом, перед идеологией. Оппозиция «пространство — плоскость» соответствует для Булатова оппозиции «жизнь — смерть». Естественно поэтому ожидать работы, на которых текст как бы перечеркивает реальность, возвращает изображение в плоскость, иллюстрируют эту мертвящую роль текста. <…>

Однако для Булатова в неменьшей степени ясно, что традиционная картина не может более, будучи тотально идеологизированной, противостоять тексту. Поэтому у Булатова текст выступает не только как разрушающая сила. Текст с положительным, жизнеутверждающим содержанием поддерживает и даже организует пространство картины; текст с негативным, чисто идеологическим содержанием это пространство разрушает, делая его двухмерным.

Эрик Булатов
УЛИЦА КРАСИКОВА
1977. Холст, масло

Творчество Кабакова и Булатова основывается на убеждении в приоритете текста над изображением. Текст выступает у них не предметом изображения, как у многих художников-концептуалистов, а, так сказать, условием всякого изображения, его основой. Попытка выявления этой основы средствами самого искусства приводит к новому возвращению к повествовательной картине. При этом оба художника исходят из иллюзорного идеологического характера природы традиционной картины, к которой они стремятся вернуться.
О важности слова у Кабакова говорить не будем

ВИКТОР ПИВОВАРОВ. КАБАКОВ И ЕГО СЛОВА

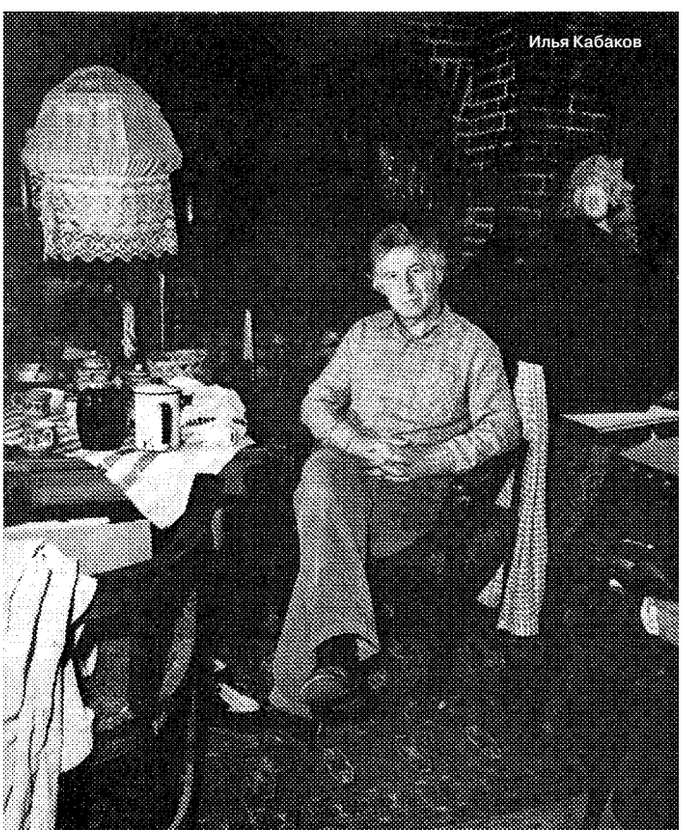
И о том, что значит слово в России и русской культуре, тоже.
О том, что кроме слова тут, в России, может быть, и нет ничего, тем более.
Отметим лишь, что Кабаков постепенно стал выживать из картины изображения и заменять их словами. Но этого мало. И это очевидно. Не все видят другое.
Кабаков придумал совсем новый тип сочинения для голоса с картиной. Все эти бесконечные вопросы и ответы — «Чья это кружка? Это кружка Льва Самойловича» и т.д. — вводят в картину голос. И как правило, для Кабакова важнее фонема слова, а не его графема.

Одного звучания оказывается достаточно, чтобы вызвать в воображении образ человека. <…>

Глобальная внутренняя задача Кабакова — описание этого мира как «нижнего» мира. Как Данте, обходит он круги мира, в котором мы живем, и с бухгалтерской аккуратностью описывает все, что видит. Нельзя пропустить никакую мелочь. Вот эту пуговицу, пожалуйста, дайте сюда, запишем. И эту старую стельку.

Зачем такая скрупулезность? «У меня такая работа, и все. Я должен сдать дела в полном порядке. Зачем? Это меня уже не касается».

Бухгалтер недоволен. Он ворчит, чтобы мы убирались ко всем чертям с нашей метафизикой. У него полно работы, еще не заприходована вот эта помойка, и ему снова придется работать сверхурочно.


Илья Кабаков

ИЛЬЯ КАБАКОВ. В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

У нас в школе был директор, очень строгий, свирепый. К весне, к концу года он сказал:

— В пионерский лагерь школы на все лето поедут только те, которые это заслужили. Остальные останутся здесь.

У меня все оборвалось внутри. От начальника зависит все. Он может — я не могу. Он знает — я не знаю. Он умеет — я не умею.

Начальников в школе у нас было много: директор Карренберг, завуч Сукиасян, поэт Пушкин, военрук Петров, художники Репин и Суриков, композиторы Бах, Моцарт, Чайковский… И если ты их не послушаешься, не сделаешь, как они говорят и рекомендуют — «останешься здесь».

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.

В этой леденящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории:

1. КТО ВОЗЬМЕТ.
2. КОГО ВОЗЬМУТ.
3. КОГО НЕ ВОЗЬМУТ.

…МЕНЯ НЕ ВОЗЬМУТ.

…В воображении встает великая эпохальная картина: 1913 год. Европа. Высокая гора. Даже не гора, а некое плато. У самого края плато, там, где продолжение его обвалилось, как отрезанный ломоть сыра, стоит небольшая кучка суровых людей. Впереди них, прямо у их ног, где обрывается, уходя вниз, земля, расстилается море тумана. Как, куда идти дальше вперед? Позади группы вождей, на почтительном расстоянии, чтобы не мешать совещанию, стоит испуганное сгрудившееся человечество. Каково будет решение руководства? Тишина. Великая историческая минута.

…Если приблизиться, дрожа всем телом, к немногочисленному высокому собранию, — среди других великих кормчих — Малевич. Спокоен. Выдержан. Полностью готов к огромной ответственности, выпавшей на его долю.

Рекомендует двигаться дальше, прямо на небо. Считает край обрыва у ног концом прошлой жизни. Именно здесь и сейчас кончилась вся прошлая история человечества, всех его дел, его искусство. Впереди «новая» земля, овеянная космосом, новый ранг бытия.

Он полностью охвачен этим новым духом, он сам воплощает его. В это великое мгновение горизонт раскрыт для него в обе стороны. Будущее ясно, а оттого ясно и прошлое. Он совершенно овладел старым бытием и познал его, сжал его в своем кулаке. Вот оно, затихшее, сморщенное, лежит на его широкой ладони маленьким квадратиком. Повтора не будет. Впереди только «иное».

В этот новый горний мир пойдут с ним немногие. Эти «новые» будут в будущем, тесно сплотившись вокруг своего учителя, осененные его духом, его идеями. Как проникнуть в эту избранную компанию? Как купить билет на уходящий поезд?

Для этого существует система тестов, которая определит твою готовность к духвзлету. Если для оставшихся квадрат — это просто квадрат, а пять цветных прямоугольников — пять прямоугольников, то для постигших новый дух, вошедших в него это знаки нового спиритуального пространства, ворота, за которыми «новая земля», коан, решение которого — в новой небывалой плоскости.

У «новых», приобщенных к новой жизни, будет там свое дело: метить «новую» (бывшую «старую») землю, «землянитов» (бывших людей), их «планиты» (бывшие дома), их одежду, мебель, посуду супремными знаками, как бы пронизывая все супремной энергией, чтобы ничто на

этой планете и на всех остальных, что ни есть в космосе, не осталось без живительной силы супремного сознания.

«Тут кончено — дальше».

Ну, а что будет с оставшимися, «неперспективными» гражданами? Еще одно воспоминание из школы. В школе я жил в интернате. Когда на вышеупомянутом собрании директор сказал, что в пионерлагерь поедут не все, а только лучшие, то кто-то из учеников тихо спросил, можно ли будет остаться в интернате.

— Нельзя, — ответил директор, — на все лето интернат будет закрыт на ремонт, и оставаться в нем будет запрещено.

* * *

…Итак:

Вперед — только с Малевичем. Но возьмут немногих — лучших. Тех, кого отберет директор:

ОН ЗНАЕТ КОГО.

Оставаться тоже нельзя. Все будет закрыто и опечатано после отлета «супремных» в будущее.

<…>

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН. НЕОЛУБОК

В концептуальных течениях была предпринята попытка изменить сам статус изобразительного и словесного произведений, слив их воедино. Деятельность И. Кабакова отмечает место этого слияния. Суть эксперимента состоит в том, чтобы, соположив рядом изображение и слово, заставив их отражать и освещать друг друга, вызвать на свет феномен культуры как таковой. Ведь когда картинка то и дело переводится во фразу, а фраза в картинку, становится ясно: суть совсем не в том, что говорит та фраза или эта картинка, суть в том, что говорит сама культура, опосредуя разные языки и выражая свою «мысль» не вне, а в самом процессе перевода.

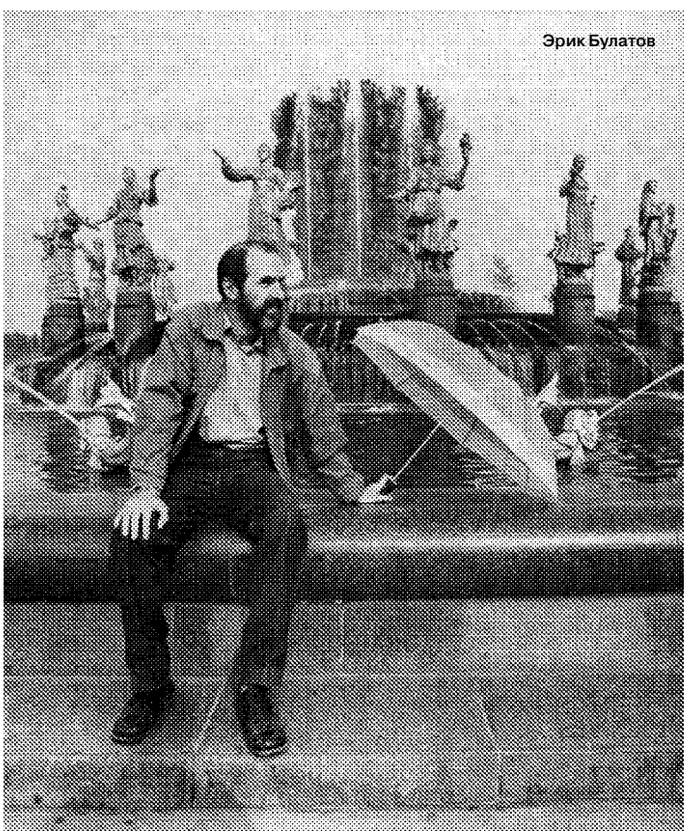
Такого рода эксперимент неизбежно требует жертв: не живописному же языку Пикассо подыскивать словесный эквивалент и не изощренной словесности Джойса — картинную живопись. Нужно оценить ту жертву, которую Кабаков от обоих искусств приносит культуре: жертву, грозящую резко снизить его профессиональный статус в глазах как художников, так и словесников. Поскольку все поле смысла переносится в отношение между словесным и изобразительным рядом, сами эти ряды выстроены крайне традиционно, почти непрофессионально — в нарочито усредненной «никакой» манере.

Живопись Кабакова, похоже, мерит себя законами массового, цехового. Ремесленного профессионализма. Точно так же кабаковские тексты, сопровождающие эти изображения, максимально безличны по стилю, это срез обыденного сознания, какие-то выклики из толпы, домашние софизмы, которые могут принадлежать любому, типа «разрешите присесть — пожалуйста», «Иван Иванович — очень хороший человек», «мне кажется, он любил свою жену, но не мог этого высказать», и т.п. Тут все достаточно безыскусно, чтобы показать: к искусству это не имеет и не должно иметь никакого отношения. Перед нами попытка воссоздания культуры в формах самой культуры: в объеме ее нерастраченной цельности, расчлененной искусством и теперь заново собираемой.

Большинство кабаковских картин выполнены в жанре иллюстрации к некоторым текстам, а большинство текстов — в жанре разросшихся подписей к неким картинам. Периферийные формы прежней культуры, ошметки традиционных искусств оказываются корневым и центральными для новой культуры, которая завязывается именно там, где слово и изображение обнаруживают взаимную и заведомую неполноту — из ущербности вырастает новая форма восполнения.

Тексты и картинки у Кабакова созданы друг для друга, и невозможно решить, что для чего является первичным и вспомогательным. Более того, они заимствуют друг у друга принципы построения. Текст строится как неподвижный список, реестр, перечень всего, что изображено на картине, или того, что могут подумать о ней зрители. Это не последовательное развитое высказывание, а набор всех возможных или уместных высказываний, словесных актов, относящихся к картине. Такой текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря, важна его перечислительная, регистрирующая интонация, из которой изъята категория времени, становления. С другой стороны, изображения у Кабакова образуют целые альбомы, подборки. Собрания, последовательно перелистываемые, динамика, обычно задаваемая словом, повествованием и уместная в книжных иллюстрациях. Но различие в том, что иллюстрации, разорванные в книге текстом, у Кабакова образуют сплошную, неразрывную цепь изобразительного самодвижения. Тексты застывают, как картинки, а картинки движутся наподобие текста.

Пожалуй, единственный культурный прецедент, который может быть упомянут в этой связи, — синкретический жанр лубка. Именно в лубке изображение и слово встречались как два равноправных участника культурного события. Лубок — картина, сведенная к иллюстрации, или название, переросшее в описание, — при всех колебаниях удерживал то равновесие слова и изображения, которое делало этот жанр синкретическим.



Эрик Булатов

Зритель-читатель вчитывался в картинку и вглядывался в текст — понятийное постижение и созерцательное удовольствие были нераздельны. Это были «идеивиды» в нерасчлененности их, предельно сниженные, но именно здесь, в простонародной среде обретавшие ту слитность, которая уничтожалась переходом в высшие сферы культуры, где слово и изображение существовали порознь и настойчиво разделялись (Лессинг).

Но почему лубочный синкретизм, ставший архаикой еще во второй половине XIX века, стал вдруг питать творчество современного художника? Да потому, что XX век вдохнул в этот жанр новую, мощную и грозную жизнь, перенеся с окраин культуры в самое ее средоточие, из простонародных низин — в общественную сердцевину. Разве плакат и стенд, реклама и афиша не являют собой триумфально возрожденные и поднявшиеся в цене формы словесно-изобразительного синкретизма новейших мифологий? Сочетаясь с наглядным изображением, слово доказывает свою правдивость и воплотимость — тождественность идеи и реальности. На этом фоне деятельность Кабакова приобретает еще один смысл, как бы

Илья Кабаков
СЕРИЯ «БЕРЕГ. СТАКАН. ПОЛЕ. СОН»
1976. Бумага, тушь, цветной карандашь
ммома

противоположный первому. Специализация и разобщение внутри искусств требовали создать объединительную форму слова и изображения. Но когда это объединение в массовых масштабах производится извне культуры, подчиняя ее диктату мифа, насущной становится задача разделения, поляризации слова и изображения. В этом и состоит, на мой взгляд, пафос неолубочного творчества И. Кабакова, которое одной своей стороной противостоит внутрикультурной специализации, а другой — внекультурной интеграции, оставаясь на позициях целостной и подвижной культуры.

Как на рекламном стенде, Кабаков дает одновременно картинку и текст, но делает это так, что единство, отчасти сохраняясь, в то же время распадается, впуская рефлексию и иронию художника. Кабаков создает малые — домашние, кухонные, настольные — мифы: миф о чайнике, или о мусорной корзине, или о ЖЭКе, в которых по капельке отражается океаническая громада всемирного мифотворчества. Колоссальные мифы пародируются в малых, помещаясь в поле индивидуальной рефлексии, где со скрипом и скрежетом, не вынося преуменьшения, распадается механизм, исправно работающий на вселенских просторах. Образцово выполненный чертеж вмещает в свои клетки сообщения о выносе помойного ведра или о времени послеобеденного лежания на диване. Пространственное описание шаблонного живописного сюжета («Виноватая») настолько исчерпывает его, что делает излишним изображение, вместо которого выступает добротная фактура стенда. На другом стенде — полный перечень всех продуктов, числящихся в ассортименте гастронома, но лицо дамы, глядящей с первого плана, почему-то не выражает этого словесного оптимизма. Иван Семенович просит у Петра Николаевича разрешения присесть на табурете в уголке, на что Петр Николаевич отвечает «пожалуйста». Над этим диалогом, в уголке картины, помещено изображение табурета, только на нем никто не сидит. Что-то происходит с изображением у Кабакова — оно не адекватно, не соответствует слову, хотя для соответствия вроде бы созданы все жанровые предпосылки. Когда же полное совпадение налицо и едва заметное желтое пятнышко на сплошь белесом фоне тщательно описано в прилагаемом реестре, то спохватываешься, что и в таком совпадении есть своя бессмыслица: чтобы текст и картина образовывали целое, они должны быть разными — не противоречивыми, но и не тождественными: уточнять, дополнять, объяснять друг друга.

В традиционном лубке изображение и слово именно дополняли — не повторяли и не противоречили, и в этом был его счастливый целостный смысл. Целостность Кабакова уже не вполне счастлива да и не может быть счастливой в мире, где одни силы рвут ее на части, а другие насильственно скрепляют разорванное. Кабаков ставит скрепы в местах разрыва и показывает шаткость в местах принудительных скреп. Задача двоякая, которая постоянно, по мере решения, себя усложняет. Кабаков движется между художественностью, избегая ее специализации, и мифом, уклоняясь от его тотальности, в пространстве чистой культуры, внутренне не раздробленной, извне не зажатой; между варварством, уповающим только на единство, и профессионализмом, верящим только в расподобление. Мера здесь такова: быть не меньше культуры, к чему склоняется искусство, но и больше ее, на что притязает миф. Культура — это синтезирующая себя множественность искусств и анализирующая себя целостность мифа. Творчество Кабакова — явление культуры в том отнюдь не бескрайнем, но осуждающемся, как острие и направленность, смысле, где она вынуждена отличать себя от мифа и от искусства.

pop/off/art
gallery
moscow-berlin

ОЛЬГА/ОЛЕГ ТАТАРИНЦЕВЫ

NO COMMENT

КУРАТОР СЕРГЕЙ ПОПОВ

19/05 - 30/06 2013

ГАЛЕРЕЯ pop/off/art

105120, МОСКВА,
4-Й СЫРОМЯТНИЧЕСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 1, СТР. 6
ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ВИНЗАВОД
МЕТРО “КУРСКАЯ”, “ЧКАЛОВСКАЯ”
+7 (495) 775 87 06
E-mail: moscow@popoffart.com
www.popoffart.com

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

СОВРЕМЕННОСТЬ — КАК ФЕТИШ.

На вопросы ДИ отвечает художник Стас Шурипа

ДИ. Вы и художник, и теоретик, и куратор, и преподаватель. Одно другому не мешает? И кем вы себя ощущаете прежде всего?

СТАС ШУРИПА. Художник — это мультимедийная профессия, она может находить воплощение во множестве форм. Например, преподавание — это социально полезная вещь, а произведения или тексты — не факт. В искусстве идея может иметь много лиц: она может быть лекцией, или картиной, или выставкой. Поэтому меня увлекает современное искусство — в нем видна многомерность нашего мира, которую в обычной жизни принято не замечать во имя эффективности действия и результатов. Есть некоторое напряжение между «действовать» и «видеть»; «видеть» создает интеллектуальный вызов, потому что по-новому начинаешь понимать свои действия. Бывали моменты, когда я чувствовал, что теряю связь между тем, что делаю руками, и пишу.

ДИ. Но если вы чувствуете себя художником, почему изначально поступили в технический институт?

СТАС ШУРИПА. Мне всегда нравилась математика, в ней важен эстетический критерий, и есть сильный элемент концептуального искусства. Только в науке понятие истины играет другую роль. Постоянно стремиться к истине тоже бывает скучно.

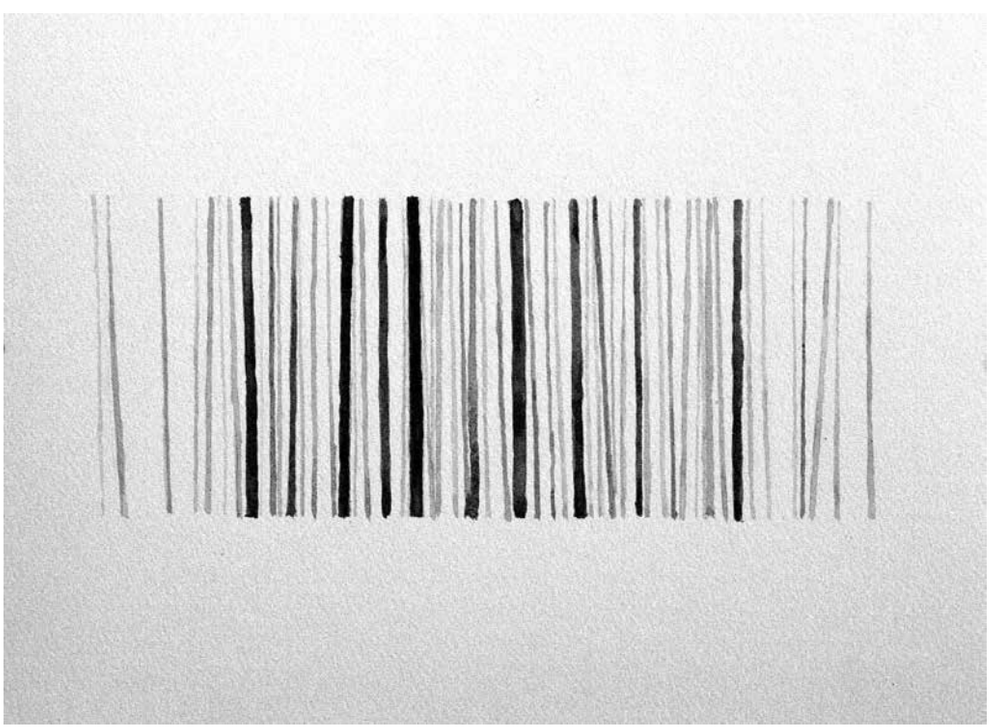
ДИ. Ваши тексты представляют собой этакую смесь теории, философии, поэзии… Порой даже сложно их идентифицировать по жанру.

СТАС ШУРИПА. Думаю, они относятся к жанру эссе. Я надеюсь, что поэзии самой по себе там не много, скорее я позволяю своему стилю разворачивать аргумент. Меня всегда увлекала возможность видеть за тем, что воспринимается как реальность, более общие закономерности. Видимое и воспринимаемое не всегда может полностью само себя объяснить, данного нам в ощущениях часто недостаточно. Если присмотреться, начинаешь видеть за ним еще какие-то конструкции, логику. Это не склонность к метафизике, к раз и навсегда все объясняющим простым схемам, скорее мне интересен процесс конструирования и реконструирования мира в сознании. При этом сложность в том, что описаний и теорий всегда может быть намного больше, чем событий. Теория — это лабиринт, в котором легко заблудиться. И поэтому до какого-то момента я не думал, что могу написать хоть что-нибудь.

ДИ. И что вас подвигло?

СТАС ШУРИПА. Возникло какое-то новое состояние отрезанности от происходящего. Наступила новая эпоха, тогда это называли стабилизацией. С ней стали возвращаться консерватизм, людям захотелось историцизма, гламура. Но дивный новый мир цифровых коммуникаций и карнавала девяностых закончился ностальгией по чужому прошлому, а образцом для эпохи стабилизации выступили американские пятидесятые, довольно нелепые и бессовестные. И я понял, что одних картин стало недостаточно.

ДИ. Концептуалисты тоже считали, что только работ недостаточно. Они писа-



ли тексты-комментарии к своим акциям, инсталляциям и прочему. Для этого была и достаточно тривиальная причина — просто некому было писать об этом. Они объяснялись.

СТАС ШУРИПА. Возможно, я не был так разумно устроен, как концептуалисты. Я и до сих пор думаю, что искусство (картины или тексты или что-то еще) — это событие. А объяснять событие — это уже идеология. К тому же у концептуалистов тексты — продолжение их разговоров. У меня тогда своего круга не было; хотя были друзья-художники, но не интеллектуальная среда. В целом это две разные установки: концептуализм возник в круговой обороне от враждебной советской реальности. Для меня реальность была чем-то волшебным, манящим, искрящимся. Я вырос в постсоветских смысловых джунглях, в заколдованном лесу, от которого нельзя было отгородиться своим герметичным языком. В этом лесу вполне можно потеряться; в начале нулевых у меня было такое чувство: где я, куда двигаюсь? Я понял, что нужно постоянно осознавать, насколько ты увлечен реальностью, а насколько выдерживаешь критическую дистанцию к ней. И когда я начинал писать тексты, думал об этом: хотелось увидеть и описать то, что происходит, отчасти с целью самопознания. Первые мои тексты были чем-то вроде рецензий на выставки, но не о себе. Скорее, я искал то, что мне близко в другом.

ДИ. Вы сказали, что десять лет назад у вас не было своего круга. Но сейчас он явно есть. Так, от одного художника я слышала выражение «туса Стаса Шурипы». Преимущественно это ваши бывшие студенты из Института проблем современного искусства, работы которых отличает определенный почерк. Им свойственно ваше чувствование, что ли… Во всяком случае, влияние ощутимо.

СТАС ШУРИПА. Это очень двусмысленная вещь — влияние. Есть художники, это не группа, а круг в широком смысле; мы общаемся, обсуждаем вопросы искусства, делимся впечатлениями, но стратегической координации действий нет. Это открытый круг, с этими авторами интересно работать, следить за их развитием. Здесь, думаю, дело не в моем определяющем влиянии, а в том, что само собой складывается некое общее поле для рефлексии, способы смотреть на вещи. Это происходит из самой формы того культурного пространства, в котором мы живем, из проблем, которые сегодня стоят перед нашей культурой и обществом.

ДИ. Можно конкретнее, о каких проблемах речь?

СТАС ШУРИПА. Ну, например, первая проблема. Мы легко говорим, что одно похоже на другое, и никогда не обсуждаем, что значит похоже. С какой точки зрения? Кто установил критерии сходства? «Похоже» — это всегда «мне кажется похожим», но вот статус «мне кажется» у нас в культуре слабый, и поэтому говорящие стараются его опустить, как будто они сообщают универсальную истину. Другими словами, постструктурализм прошел мимо нашей культуры. А ведь речь об экологии властных отношений. В результате культурное сознание устроено очень иерархично. Всегда назначается нечто главное, и оно затмевает все остальное; власть всегда права, в нашей современной культуре каждый старается видеть мир как бы глазами власти. Речь не о политических режимах, а об инстанции власти в коммуникациях, в смысле Фуко или Лакана. И поэтому в сознании людей нет иммунитета к власти, навыков критики идеологий. Поэтому слова циркулируют не как понятия, а как заклинания. В демократических многополярных обществах постоянно возникают новые заявки на авторитет, влияние, важность и тотальный смысл. И постструктурализм — это как раз и есть культурный иммунитет против «имперских амбиций», присущих мировоззрениям, верам и системам убеждений. Эти центрально ориентированные, замкнутые формы, их господство — проблема нашей культуры. Что сказывается и на восприятии искусства. Но есть здесь и плодотворные моменты. Сравним, например, как рассказывают историю русский художник и американский, что можно было видеть на выставке «Вещи, слова и последствия» в ММОМА, в Ермолаевском. На самом деле и русское и американское ис-

Стас Шурипа
ПАЛЕОНТОЛОГИЯ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ
2012. Сталь, дерево

◄ **БЕССОННИЦА (ЛЕС)**
2011. Тушь, бумага

СТРУКТУРА
2012. Сталь, дерево

кусство ориентировано на рассказ, нарратив (в отличие, например, от немцев, которые много работают с тотальностью восприятия, с техникой зрения). Но если американские истории рассредоточены во множестве знаков, их часто вообще сложно заметить, такое скольжение, как в роуд-мувиз, то наши более сжатые, сфокусированные на конфликте, скорее напоминают драму.

ДИ. И вы пытаетесь учить ваших учеников рассказывать на американский манер?

СТАС ШУРИПА. Нисколько. Думаю, основная добродетель художника, независимо от контекста, это рефлексия. Нужно осознавать, что ты делаешь и где находишься, почему ты работаешь именно так, а не как-нибудь еще. Да, в лекциях я рассказываю о западном искусстве и теории. Но искусство нигде не может развиваться с опорой только на местный контекст. Лондон, Нью-Йорк, Берлин или некогда Париж не стали бы мировыми центрами, если бы не смешение культур. И прошедшее через постструктурализм культурное сознание современного Запада происходит в том числе и из открытий русских формалистов, Проппа, Якобсона и других. И одно из следствий того, что сегодня в нашей культуре низок иммунитет к авторитарности высказывания, это отличный от американского способ рассказывания историй. Дело не в том, что надо рассказывать истории по-американски. А в том, что, когда говоришь или других слушаешь, всегда хорошо понимать, кто это говорит «я» или «мы». Растут коммуникации, производство мнений, убеждений, знаний. И нужно осваивать интеллектуальный инструментарий, нужны новая гибкость и точность языка, чтобы найти в этом свое место. Идеал не в том, чтобы говорить нечто непонятное, ссылаясь на актуальных теоретиков, а в том, что структура мысли, которую они разрабатывали, соответствует многомерности современного коммуникационного пространства.

ДИ. Вторая проблема?

СТАС ШУРИПА. Это вопрос — что значит изображать. Что такое репрезентация, как и почему она действует? Каковы источники нашего доверия к образам, зависимости от них? Насколько они заслоняют от нас смысл и насколько открывают? В большинстве сфер культурной деятельности, от космологии до пиара, образ должен быть эффективным, открывать возможности влияния на мир. А как должно относиться к образам искусство? Это проблема статуса, природы образов: где они, в реальности, в моей голове или в каком-нибудь тонком плане бытия? Это политический вопрос: когда я верю образу, я верю себе или какой-то внешней, а может, высшей силе? Скорее всего, мы конструируем образы, чтобы затем конструировать с их помощью реальность.

ДИ. К вопросу об эффективности действия. Сегодня искусство хочет быть полезным, активно влиять на происходящие в обществе процессы, в каких-то своих проявлениях слиться с реальностью. Собственно, оно хочет понять свое место. Ваша позиция?

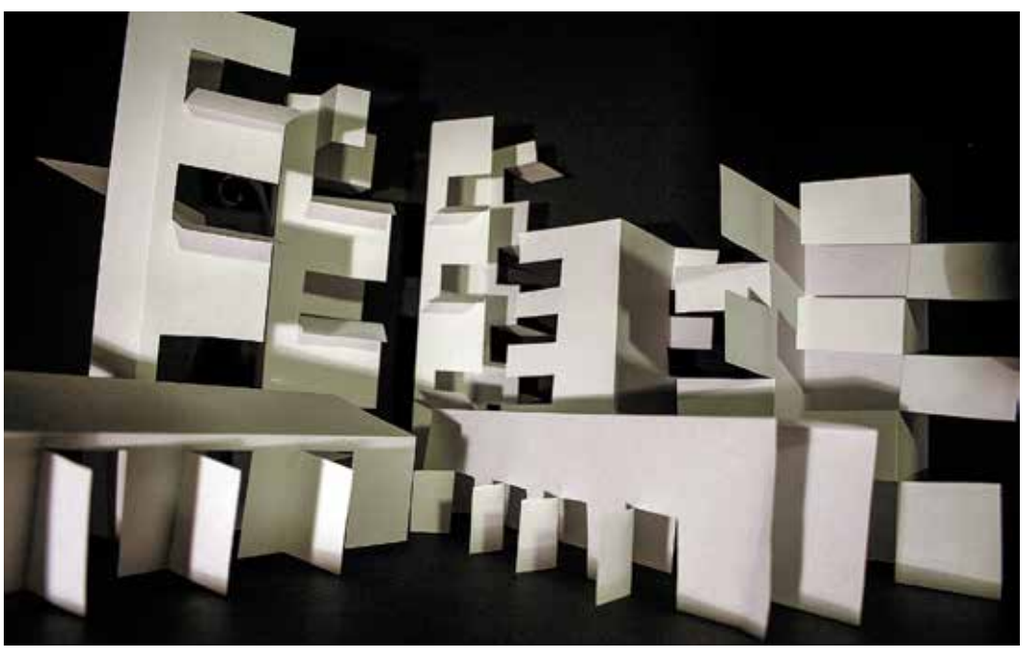
СТАС ШУРИПА. Это подводит к третьей проблеме — искусство в общественной жизни. Здесь сосуществуют две традиции: сопротивляться инструментализации властью и, наоборот, сознательно делать себя инструментом какой-либо идеологии. Ясно, что при каких-то условиях можно пожертвовать поэзией ради лозунгов. Вопрос, не делаешь ли ты мир более плоским, «влипая» в прикладное искусство? А утверждения, которые ты транслируешь, насколько за них можешь отвечать? Хорошо, если есть большая и ответственная структура, вплетающая политическое искусство в социальную ткань вроде Берлинской биеннале. Все-таки есть разница — описывать или участвовать. Основная движущая сила и нерв современного искусства в том, что оно описывает современность, оставаясь при этом на границе современности и других областей: внутреннего мира художника или зрителя, истории искусства.

ДИ. В этом и есть его эффективность.

СТАС ШУРИПА. В антиинструменталистской системе ценностей лучше говорить об эффекте, а не об эффективности: произведение провоцирует некий мыслительный процесс, ведущий к новому знанию о мире. Кроме того, сама современность — эфемерная вещь. Постоянно ускользающая. С одной стороны, вот она, мы видим ее, участвуем в ее играх, а с другой — она не наша, она принадлежит каким-то историческим мегапроцессам. Современность как фетиш: он вроде бы и твой, сам купил у знахаря, и в то же время вообще нечеловеческий, принадлежит миру духов. И поэтому вопрос в том, как о ней рассказывать? Можно выбирать жанр с точки зрения общественной пользы. Но тогда надо, чтобы польза была. Но, в принципе, большую часть истории искусство было «прикладным», обслуживало власти земные и потусторонние.

ДИ. А сейчас у него единственный бог — современность.

СТАС ШУРИПА. И это сомнительный бог: у него нет внятной сущности, нет канона, по которому его надо представлять. Он умирает и возрождается не раз в год, а ежесекундно. Отсюда, кстати, постоянная го-



товность искусства к собственной смерти: мы ведь пережили смерть фигуративности, картины, объекта и, конечно, автора. Есть мнение, что абстрактно-минималистическая линия авангарда от Малевича до Ротко, скажем, это результат осознания искусством того, что современность невообразима, может быть, потому, что она слишком чудовищна, чтобы описать ее в образах. Трудно даже понять, одна современность или их много. Так что от обычной инстанции власти современность отличается тем, что она не субъект, она сама ничего от тебя не хочет. И поэтому инструментализировать ее дыхание, делать искусство социально эффективным — в этом есть элемент предательства.

ДИ. А как же ситуационизм? Ги Дебор?

СТАС ШУРИПА. Ситуационисты с самого начала порвали с искусством. Они программно заявляли: мы предаем, потому что искусство прогнило. Они отказались от всех возможных преимуществ, выйдя из институциональной системы; в результате долгое время их наследие игнорировалось. И пафос их критики был направлен как раз против эффективности и прагматического сознания. Здесь есть эстетика на уровне этического выбора; ситуационизм был освободительным движением, а не полезным.

ДИ. Если следовать вашей логике, самый большой предатель — Бойс.

СТАС ШУРИПА. Возможно, и все-таки в тот исторический момент его работа оказалась полезной для многих, и для искусства тоже. И он нашел точную роль, его мессианство не было вульгарным. Плюс мощный освободительный месседж. В этом и есть самый важный смысл. Но это происходило в какую-то другую эпоху, у нее были собственное прошлое, тревоги и надежды.

ДИ. Тем не менее в своих текстах вы объединяете два дискурса — формализм и ситуационизм, что довольно неожиданно.

СТАС ШУРИПА. Сам по себе формализм выработал свой ресурс в шестидесятые годы. Сегодня он работает как одно из оптических устройств. Как техника наблюдения форм, а поле для наблюдения может быть любым. И каждый раз, когда художник применяет эту технику к предмету своего наблюдения, возникает новая ситуация. И эта встреча контекстов тоже должна быть понята как одна из форм. Раньше формализм себя понимал как центральное направление, сейчас это скорее набор инструментов без статуса метаязыка. При этом реальность и сама постоянно производит формы: в предметах, дискурсах, событиях. Они вступают между собой во взаимодействия, образуя ситуации. Видеть миры во всем — важный ситуационистский навык. Ситуационизм — это значит быть чувствительным к жизни вещей, которые сегодня настолько «поумнели», что способны сами выстраиваться в операциональные цепочки без участия людей. Каждый день все мы действуем в интересах предметов, систем. Это и есть жизнь форм. Здесь можно найти много интересного. Практики, связанные с перепрочтениями концептуального искусства, политического минимализма — все, что расширяет возможности интерпретации. Ведь если все что угодно может означать что угодно, то художнику уже нужно не изобретать новые формы, а изучать способы понимания имеющихся. Формы понимания — это формы второго порядка. В этом есть вызов будущего.

ДИ. В котором, возможно, о проекте «современное искусство» останется лишь воспоминание. Ведь он закончится, когда…

СТАС ШУРИПА. Когда закончится современность.

ДИ. И наступит постсовременность. У нас сейчас все с приставками «пост» или «нео». Язык никак не выдает новый корень. Новый «-изм».

СТАС ШУРИПА. Постсовременность давно наступила как описательная вещь второго порядка. На уровне жизни современность никуда не ушла, наоборот, все хотят жить современно. Просто все на том же описательном уровне исчезла убедительность слов, кончающихся на -изм. Ведь что такое «-изм» в культуре двадцатого века? Это значит провозгласить принцип, самый важный, но еще не реализованный, и делать все, чтобы он победил в будущем. Для этого нужно особое напряжение между настоящим и будущим, вообще будущее должно поддаваться проектированию. А сейчас будущее происходит в настоящем, но фрагментами, и подчас незаметно. Сейчас надо уметь его видеть.

Беседу вела
Лия Адашевская

Стас Шурипа
ТЕНТ-СИТИ
2012. Холст, акрил

БЕЗ НАЗВАНИЯ (ОГНИ)
2010. Холст, акрил

◄ ПОКИНУТЫЕ
2011. Пластик, инсталляция

ОБРАТНОЕ ПРОСТРАНСТВО

САКРАЛЬНОГО ОБРАЗА

Сергей Хачатуров

Благодаря праздновавшемуся Году России в Италии и Италии в России (2011) в двух российских столицах «гостили» работы мастера, который, вне всякого сомнения, открыл эпоху новоевропейского искусства: не только Ренессанса, но и всех тех периодов, когда ценилось качество «трудного» и наглядного созидания формы, активного утверждения ее в пространстве. Этим мастером был родившийся близ Флоренции и скончавшийся в ней Джотто ди Бондоне (1267–1337). В Государственном Эрмитаже «гостила» икона «Бог Отец» из городского музея Падуи. Третьяковская галерея в рамках проекта по обмену художественными ценностями между Россией и Италией принимала у себя экспозицию «Во Христе/In Christo», в которую входили иконы из флорентийских коллекций. Принципиально то, что первый визит Джотто в Россию (в российских коллекциях работ мастера нет) сопровождался «посольством» во Флоренцию шедевров русской иконописи Рублева и Дионисия.

Джотто
БОГ ОТЕЦ
Створка из капеллы Скровеньи в Падуе

▼ Интерьер капеллы Скровеньи в Падуе с фресками Джотто
ФОТО С РЕПРОДУКЦИИ

Ян и Губерт ван Эйки
ГЕНТСКИЙ АЛТАРЬ
С ЗАКРЫТЫМИ СТВОРКАМИ
ФОТО С РЕПРОДУКЦИИ

В Эрмитаже показывали образ Бога Отца из едва ли не главного творения Джотто — капеллы семейства Скровеньи в Падуе (1304–1306). Это единственное переносное изображение из капеллы дельи Скровеньи находится на вершине алтарной арки. Икона Бога Отца окружена выполненными в технике фрески фигурами ангелов.

В небольшом прямоугольном помещении с цилиндрическим сводом капеллы Скровеньи художник создал цикл из жизни Богоматери и Христа, который разворачивается на стенах с такой грандиозной значительностью каждого эпизода, каждой фигуры, каждого жеста, что зритель волей-неволей оказывается внутри событий Священной истории, соучастником их. Вот это нахождение внутри и чувство сопричастности обусловлены новым способом формотворчества: нашему глазу доверено вместе с художником трудное созидание формы и воздвижение ее в пространстве, переживание всех ее страданий и мук рождения. Потому не пресловутый иллюзионизм оказывается главным, а то, о чем прекрасно написал итальянский историк искусства Джулио Карло Арган: новое понимание истории, «которая проявляется в любом изображенном событии, в полноте передачи в зримой форме разнообразного содержания без каких-либо намеков и иносказаний»[1].

И величавая пластика фигуры Бога Отца на деревянной створке из капеллы целиком новому пониманию соответствует. В византийском каноне контакт с образом проходил благодаря трудной работе души и интеллекта. В тех же иконах Рублева нежнейшие ритмические созвучия вписывают композицию в идеальный, абстрактный образ (образ сферы в случае с «Богоматерью с младенцем»). А прозрачные краски моделируют лики, объемы так, что они всегда пребывают в удалении от явленного к умопостигаемому, лишенному плотности. Совсем иначе у Джотто: восприятие его Бога Отца — это труд глаз прежде всего, это объем могучей фигуры, строение которой сопричастно нашему тактильному восприятию мира. Это лик, который мощно вылеплен светотенью и находится уже у самой границы здесь-бытия. Это благословляющий жест, чье воздействие мы ощущаем с силой прямого контакта.

Отмеченная интенсивность нашего соучастия интересно соотносится с версией о загадочном присутствии деревянной створки в капелле, сплошь покрытой фресковыми росписями. Наличие на иконе Бога Отца петель позволяет некоторым ученым утверждать, что она служила дверцей, за которой во время праздника Благовещения скрывали голубя — символа Святого Духа. В торжественный момент литургии дверцу открывали, и голубь летел в храм к образу Богоматери.

Проживание истории, воплощенной в настоящем, очень драматически интерпретируется Джотто и в пространственном построении каждой сцены. Во фресковых циклах эпизоды строятся так, что исследователи считают возможным напрямую говорить о кубизме мастера. Причем этот кубизм свидетельствует об уникальном сопряжении у Джотто средневекового («греческого») и ренессансного («латинского») пространственных миров.

В своем эссе «Пространство у Джотто» историк Роберто Лонги очень точно увидел смысл неожиданно присутствующих во фресках капеллы дельи Скровеньи двух «оптических обманок». По сторонам алтарной триумфальной арки мастер изобразил два пустых готических интерьера с узкими стрельчатыми окнами. Изобразил так правильно с точки зрения вроде бы открытой намного позже прямой перспективы, что создалась чистая иллюзия реально существующих пространств. Такая маэстрия удивительным образом свидетельствовала не о желании разрушить полностью византийский образ пространства, в котором, понятно, господствовала перспектива обратная. Наоборот, иллюзорные капеллы Джотто свидетельствуют о его смирении перед чтимой им византийской традицией. Все фигуры цикла живут в пространствах средневековых, а не ренессансных. И ренессансные «обманки», по мысли Лонги, оказываются как бы изнанкой того изображения, которое пребывает за границами нашего зрения, изображения событий Священной истории. Великий ход Джотто позволил ему максимально, уже совсем по-современному напрячь глаз и интенсифицировать наше участие в исторической драме. Лонги прямо пишет: «... Джотто сознательно перенес свои опыты по созданию иллюзии объемности изображения на периферийные участки архитектурного обрамления, дабы сами эти детали принадлежали или “казались” принадлежащими реально существующему лепному декору капеллы; он счел неуместным использование этого метода при написании фигур, которые, по его убеждению, не должны создавать иллюзию пространства, а лишь выступать отголосками священной памяти о пространственном мире, образуемом путем его “членения” чуть ли не в духе кубизма на отдельные сцены Писания»[2].

Эта замеченная Лонги специфически осознанная граница между миром, где находится зритель, и миром, который явлен нам в Откровении, смею думать, определяет специфику создания двусторонних алтарных образов эпохи Возрождения. Собственно, Джотто во многом этот путь показал. Цоколь (высотой около трех метров) капеллы отдан изображениям семи добродетелей и семи пороков, персонифицированных в аллегорических фигурах. Фигуры вписаны в прямоугольные рамы, имитирующие камень с черными нишами. Фигуры добродетелей расположены по левой стене (с окнами) от алтаря, справа от входа. Они соответствуют блаженным в сцене Страшного суда на западной фреске капеллы. Пороки слева от входа, по правой стене от алтаря, и соответствуют грешникам на суде.

Андрей Филиппов
ФРАГМЕНТ ИНСТАЛЛЯЦИИ «ВЕЕРНОЕ ОТКЛЮЧЕНИЕ»
2012

Примечательно, что все цокольные изображения выполнены в технике гризайли и имитируют скульптуру. То есть создается прецедент встречи двух пространственных сюжетов. Иллюзионистическое пространство совпадает с пространством пребывания зрителя. Он стоит в нефе церкви в окружении фигур, ассоциирующихся с реальными статуями средневекового собора. Парадоксально, что их природа стремится быть максимально достоверной (реальные статуи) и в этой достоверности — максимально умозрительной (двойное отстранение: средствами живописи изображается искусство скульптуры; так вдвойне проявляется условная природа образа). Когда же зритель поднимает голову и видит главный фресковый цикл, восприятие его именно перемещается по ту сторону невидимой пространственной завесы. Он видит образы, которые не подчиняются перспективным законам нашего конечного дольнего мира, но снисходят к нам из горнего мира, где точкой, в которой сжимается все изображение, оказывается не убегающий вдаль перспективный конус, а наш собственный глаз. И это именно изнанка того способа видения мира, что предлагается в периферийных частях (с их господством «правильной перспективы»): природа главного цикла изображений умозрительна, но в этой символической умозрительности совершенно достоверна, она не является иллюзией чего-либо, но становится сущностным откровением.

Подобная «изнаночность» пространства сакральных образов стала одной из главных тем алтарной живописи Кватроченто и Чинквеченто. Вспомним шедевр Северного Ренессанса — Гентский алтарь братьев Губерта и Яна ван Эйков (создан в 1425–1433)[3]. Предложим несколько объяснений, почему в раскрытом виде в верхних боковых ярусах фигуры Авеля и Каина выполнены в технике гризайли, а в закрытом — в той же технике созданы фигуры святых Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова.

Первое. Семантически алтарь — это храм в храме, изначально стол Евхаристии. С развитием форм христианского богослужения алтари стали и мощехранилищами, ковчегами с мощами святых. Алтарь — четко заданная пространственная структура. В случае с Гентским алтарем эта структура относится к эпохе поздней готики. По точно сформулированному Эрвином Панофским (в труде «Готическая архитектура и схоластика») принципу подобная алтарная структура входит в единую храмовую систему, отвечающую требованиям «Суммы теологии» Фомы Аквинского. Эти требования таковы: тотальность, единообразие частей и частей этих частей, четкость и дедуктивная убедительность (достаточная взаимосвязь). Как пишет Панофский, «все это усугублялось литературными эквивалентами “подобий” (similitudines)»[4]. То есть в данном случае алтарь — это и сердце храма, и его миниатюрный образ, и подобие. Поэтому отдельные части алтаря мыслятся по аналогии со сводами, порталами, нефами готического собора. В раскрытом виде своды словно украшаются скульптурой (Авель и Каин), в закрытом — возникает подобие внешнего фасада, который тоже оформляется пластикой.

Второе объяснение также связано с особенностью жизни формы в традиции готической схоластики. Имеются в виду тотальный синтез и тотальная взаимозаменяемость видов искусств в качестве условия удовлетворения требованию нового натурализма, природа которого в описанном Панофским странном схождении крайностей философских доктрин мистицизма (расширившего до бесконечности понятие умопостигаемого единства и целостности божественного присутствия) и номинализма (расширившего до бесконечности понятие множественности физического мира). Процитируем Панофского: «Скульпторы и архитекторы также стали осмысливать создаваемые ими формы не столько с точки зрения изолированных твердых тел, сколько с точки зрения общего “пространства картины”, хотя это “пространство” строится глазами созерцающего, а не преподносится ему в заранее заданной проекции. Художественные средства трехмерных видов искусства тоже, с позволения сказать, являются материалом для изобразительной практики. Это относится ко всей позднеготической скульптуре — даже когда принцип живописности не доведен до такой крайности, как в напоминающем сцену портале Клауса Слютера в Шамполе или в типичных резных алтарях (Schnitzaltar) XV века и в тех фигурах-«обманках», которые, кажется, смотрят то вверх на шпиль, то вниз со своего балкона…»[5] Действительно, на примере отдельных фигур в нишах как на внутренней стороне Гентского алтаря, так и на его внешней (по логике ценностной иерархии, «изнаночной») стороне мы можем убедиться, что в понятой с великим тщанием системе подобий и в следовании принципу «картинности» братья ван Эйки одушевляют средствами живописи скульптуру, одновременно наделяют живописные натуралистичные образы статью и мощью скульптурных изваяний.

Третье объяснение присутствия гризайли на периферийных и изнаночных частях алтарного образа, вполне возможно, то же, что и в случае с капеллой Джотто — деление пространства на реальное (в котором пребывает зритель) и метафизическое (которое нисходит на нас в качестве озарения). Интересная деталь: в закрытом виде в середине поля мы видим две части с окном и нишей, которые очень четко рифмуются (особенно ниша) с иллюзорными пространствами капеллы Джотто. И имитация скульптуры, и иллюзорные пространства на закрытых створках словно подчеркивают границу между пространством «здесь-бытия» и пространством иного, которое не подвластно нашей физической оптике.

В принципе, третье объяснение неразрывно связано с двумя изложенными ранее. И пронизывающая все система подобий, и подчиненный единому храмовому пространству синтез искусств, и взаимообращение, и в то же время разделение миров, физического и метафизического, думаю, объясняют распространение гризайлевых композиций на «обратной» стороне алтарных образов в эпоху Ренессанса. Можно вспомнить и внешние створки триптиха «Поклонение волхвов» Босха, и алтарь Геллера («Вознесение Марии») Дюрера и Грюневальда с гризайлевыми фигурами Маттиаса Грюневальда, и алтарь из собрания Тиссена — Борнемиса Яна ван Эйка, и «алтарь Портинари» Гуго ван дер Гуса, и маленький алтарный образ из галереи Уффици Фра Бартоломео…

Подобные алтарные образы не всегда были открыты. Уместно вспомнить замечание о Гентском алтаре одного из первых биографов братьев ван Эйков Карела ван Мандера: «Этот чарующий складень, или это необыкновенное произведение, открывали и показывали только знатным особам или тем, кто щедро давал сторожу на водку. Иногда его можно было видеть и во время больших праздников, но тогда там бывала такая давка, что подойти близко к картине не было почти никакой возможности, и такое множество всякого народа в течение всего дня заполняло капеллу, где она помещалась»[6]. Так что зритель обычно довольствовался как раз изнаночной, внешней стороной изображения (о богатой значениями символике закрытых и раскрытых створок-крыльев алтаря как дверей и порога различных пространств см. книгу о триптихах — «живописи с дверьми» Линна Джекобса)[7]. Находясь в закрытом виде, алтарь с гризайлевыми росписями прекрасно соответствовал переживанию насыщенного скульптурой, богатого нишами и капеллами пространства древнего собора.

А теперь перенесемся в наше время и посмотрим недавно созданную работу известного мастера круга московского концептуализма Андрея Филиппова. Эта работа входит в масштабную инсталляцию «Веерное отключение» на тему угадывания сакральных символов в реалиях обыденной жизни. Работа — подобие подрамника или каркаса мольберта, выкрашенного в черный цвет с начертанными красными буквами, повторяющими литеры в иконах (IC XC, НИКА и другие). На вопрос, что послужило импульсом для создания подобного образа, Филиппов ответил: инсталляция 1962 года лидера итальянского движения «Арте повера» Микеланджело Пистолетто «Холст на мольберте». «Холст на мольберте» Пистолетто относится к жанру так называемых обманок (в таком качестве работа и участвовала в масштабной выставке, посвященной этому иллюзорному жанру, которая проходила в конце 2009 — начале 2010 года во флорентийском палаццо Строцци). Холст, прикрепленный к мольберту, отвернулся от зрителя. «Лица» мы так и не увидим — только изнанку. Свободе воображения нет предела. Вспомним, что арте повера — бедное искусство — апеллирует к нарочито незрелищной, пуристской, аскетичной, чуждой визуальному гедонизму эстетике. Ищет в ней честность, бескомпромисность и демократизм художественного высказывания. Перечисленные факторы близки и концептуалисту Филиппову. В беседе со мной он сказал, что его работа подобна посту в творчестве. Это скупое, аскетичное выражение скорби о мире (черные планки, пересекаясь, образуют крест). Мир живописи схлопывается. Мы остаемся наедине с нашими мыслями и идеями о тех мирах, что находятся по ту сторону «здесь-бытия», для которых наш мир — лишь изнанка. Нежелание иметь дерзость живописать свои фантазии на тему метафизической, сакральной сущности мира можно понять в качестве самоотверженного смирения, в чем-то связанного с традицией апофатического богословия. Это радикальный вариант явления обратной стороны сакрального образа, которое так гениально было увидено великим Джотто в начале XIV века.

Микеланджело Пистолетто
ХОЛСТ НА МОЛЬБЕРТЕ
1962

В новейшее время истоки этой аскетичной сакральной изнаночности угадываются, конечно же, в «Черном квадрате» Казимира Малевича. Несколько лет назад профессор Михаил Алленов предположил, что толковать его можно в жанре типичной trompe-l'oeil, обмана зрения, сюжета о повернутой к стене, натянутой на подрамник картине. Осталось только найти прецедент подобного толкования. Недавно с помощью художника Яна Тамковича этот прецедент был найден — «обманка», созданная в XVII веке фламандским художником, специалистом в этом жанре, Корнелисом Норбертусом Гисбрехтсом (Cornelis Norbertus Gysbrechts или Gijsbrechts, около 1630 — после 1683). Его отвернувшаяся картина задает перспективу интерпретации апофатической сакральности будущими поколениями модернистского, постмодернистского и теперь неомодернистского искусства.

[1] *Арган Дж.К.* История итальянского искусства. М., 1990. С. 64.

[2] *Лонги Роберто.* От Чимабуэ до Моранди. М., 1984. С. 26–27.

[3] Иконография алтаря такова. В центре верхнего ряда изображен Бог Отец, сидящий на престоле (в некоторых источниках пишут Христос). У ног Бога Отца лежит корона, символизирующая превосходство над всеми царями. Слева и справа от престола изображения Богоматери и Иоанна Крестителя. Далее следуют изображения музицирующих ангелов. Ангелы без крыльев. Один из ангелов (св. Цецилия) играет на органе с металлическими трубами. Завершают ряд обнаженные фигуры Адама и Евы. Над Адамом и Евой расположены сцены убийства Каином Авеля и жертвоприношение Каина и Авеля. В середине нижнего яруса сцена поклонения жертвенному Агнцу, символизирующему Христа. Перед жертвенником расположен фонтан — символ христианства. Слева от фонтана — группа ветхозаветных праведников, справа — апостолы, за ними папы и епископы, монахи и миряне. На правых боковых створках изображены шествия отшельников и пилигримов. На левых створках — шествие воинства Христова и праведных судей. В закрытом состоянии на внешней стороне алтаря изображен донатор и его жена, молящиеся перед статуями Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. В среднем ряду — сцена Благовещения. Фигуры Девы Марии и архангела Гавриила разделены изображением окна, в котором виден городской пейзаж, как считается, соответствовавший виду из окна в доме донаторов Иодокуса Вейда и его жены Элизабет Борлют, и маленькой, оформленной в готическом стиле нишей. В верхнем ряду картин представлены фигуры ветхозаветных пророков и языческих пророчиц, предсказавших пришествие Христа. В раскрытом виде размеры алтаря увеличиваются в два раза. (материал из свободной энциклопедии — Википедии).

[4] *Панофский Эрвин.* Готическая архитектура и схоластика / Пер. Л.Н. Житковой // *Панофский Эрвин.* Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004. С. 235.

[5] Там же. С. 226.

[6] *Мандер Карел ван.* Книга о художниках. СПб, 2007. С. 44–45.

[7] *Jacobs Lynn F.* Opening doors. The Pennsylvania State University Press, 2012.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Анастасия Карлова

Региональный музей современного искусства становится сегодня неотъемлемой частью европейского и американского музейного ландшафта. Существуют попытки создания подобных институций и в России. В отличие от крупных столичных музеев, завоевавших мировое признание, региональные музеи нередко демонстрируют гораздо бóльшую свободу и коммуникативность в формах и методах своей работы.

Одной из наиболее активных стран в данной области является Испания. В силу исторических особенностей музейное дело в этой стране со времен Второй мировой войны и вплоть до падения диктатуры Франко в 1975 году развивалось слабо, и только в последнее десятилетие XX века в Мадриде королем Хуаном Карлосом был основан первый музей современного искусства — Музей королевы Софии. Одновременно началось активное формирование коллекций современного искусства в регионах, что явилось частью культурной политики страны.

Наряду с такими большими, важными музеями мирового значения, как Прадо, Музей королевы Софии, Музей Тиссена-Борнемиса, существуют более скромные, но очень важные для жизни испанской провинции культурные учреждения, функционирующие на средства «Caixa», отдаленного аналога советской системы сберкасс. «Caixa» — это не банки (в коммерческом или государственным смысле) и не маленькие сберегательные кассы, где деньги граждан хранятся под небольшой процент, а специальная организация, сочетающая обе функции, а также реализующая обширные социальные, культурные, художественные и выставочные программы. В каждой области Испании — Каталонии, Астурии, Галисии и других — существует своя сеть такого рода касс, куда желающие вносят свои сбережения. Доход вкладчиков незначителен, меньше, чем в больших коммерческих банках, но благодаря страховкам и государственным гарантиям, постоянному контролю общественности полностью исключен риск потери сбережений. В наблюдательном совете присутствуют представители всех противоборствующих партий. Доходы «Caixa», достаточно высокие, направляются на реализацию социальных и культурных программ: при «Caixa» существуют подразделения, занимающиеся организацией в регионе концертов, спектаклей, гастролей театральных коллективов, художественных выставок. В отдельных случаях создаются небольшие, но постоянные экспозиции при этих центрах — музеи.

На сегодняшний день подобных музеев уже несколько, все они работают с современным искусством и объединены названием «Форум» («CaixaForum»). Такие музеи открыты в Барселоне,

«CaixaForum». Барселона

ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

Мадриде, Пальме, Таррагоне, Лериде, Жироне; строятся форумы в Севилье и Сарагосе. Как правило, эти центры располагаются в памятниках архитектуры, лофтах или старинных зданиях. Это не только и не столько коллекции, сколько мультикультурные пространства, главная цель которых — выступать в роли художественных и творческих центров. Включение современного искусства в более широкий культурный контекст — явление не новое. Именно такое понимание репрезентации современного искусства явилось основой концепции крупнейших мировых музеев современного искусства, создававшихся в последней трети XX века. Впервые наиболее ярко оно было реализовано в Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, где разместились не только коллекции и экспозиции. Это было связано с назревшей необходимостью объединения различных областей знания, отдельных наук и искусства для преодоления культурной разобщенности и создания общей картины развития современной культуры. Однако по мере формирования и пополнения своей коллекции Центр Помпиду превратился в одно из лучших собраний искусства modern и contemporary, что неизбежно привело к значительному снижению интереса к остальным аспектам работы центра. Этот путь от максимально «открытой» и «расширенной» концепции к традиционной музейной форме, основанной прежде всего на идее хранения в вечности, проходят все крупные мировые музеи современного искусства. И нью-йоркский MoMA, и берлинский Гамбургский вокзал — Музей современности, создававшиеся как открытые для изменения, мобильные и допускающие самое широкое толкование границ современного искусства учреждения, по мере пополнения фондов работами музейного значения меняли радикальную концепцию на вполне традиционную.

Региональные музеи, чаще всего не имея достаточного бюджета для формирования фондов произведениями классиков модернизма и «дорогих» contemporary, оказываются в значительно бóльшей степени ориентированы на поиск актуальных форм диалога с широкой публикой, на привлечение внимания аудитории как к арт-сцене региона, так и к мировому искусству. Русский музей имеет значительный опыт сотрудничества с музейно-выставочными центрами в Жироне (Каталония), Саламанке (Кастилия и Леон), Ферроле (Галисия), где не раз показывались выставки из собрания авангарда. Будучи сотрудником Русского музея и работая на выставках, автор статьи была свидетелем того, как, в отличие от столичных музеев современного искусства, сотрудникам форумов удавалось заинтересовать и привлечь в музей значительную часть жителей региона. Благодаря соцопросам и общению с посетителями выставок (в основном местных жителей) связь с аудиторией в этих центрах часто оказывается ближе и результативнее, чем в крупных мировых музеях. Выражается она также в выборе художников для постоянной коллекции. «CaixaForum» в Лериде — это музей, кинотеатр и художественный центр, где демонстрируется прежде всего молодое искусство Каталонии, еще не получившее широкого признания, но актуальное для конкретного региона.

«CaixaForum» был открыт для посетителей в здании бывшей ткацкой фабрики в Барселоне в 2002 году. Основу его собрания также составляет каталонское искусство, но Барселона всегда являлась крупным культурным центром, соперничающим с Мадридом, этот музей поставил перед собой более амбициозные задачи. На протяжении последнего десятилетия фонд приобретал наряду с работами местных авторов и произведения таких всемирно известных художников, как Карл Андре, Дональд Джадд, Синди Шерман, Георг Базелиц, Герхард Рихтер, Даниель Бюрен, и других[1]. В то же время в области выставочной деятельности музей ориентирован прежде всего на отражение актуальных тем и проблем региона. Например, в 2008 году им была организована выставка «Зоны риска», на которой демонстрировались работы современных каталонских художников, объединенные темой социальных конфликтов[2]. В ориентации на местного зрителя, а не на туриста — главное отличие «CaixaForum» в Барселоне от Музея современного искусства Барселоны.

В 2013 году планируется открытие «CaixaForum» в Сарагосе, который должен стать еще одним региональным культурным и социальным центром.

Если в Испании региональные музеи современного искусства появлялись благодаря крупным социально-финансовым организациям, то в остальных европейских странах такие

«CaixaForum». Барселона
ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

Центр искусств Уолкера. Миннеаполис

учреждения создаются в основном по частной инициативе при поддержке местных властей. Кроме того, в последние годы крупные столичные музеи имеют тенденцию к образованию филиалов в провинции. Так, знаменитая лондонская галерея Тейт открыла отделения в Ливерпуле и Сент-Айвсе; парижский Центр Помпиду — в 2006 году филиал в Меце; фонд Гуггенхайма, создавая свои филиалы, давно перешел границы США и даже Европы. Однако эти институции являются скорее «агентами» крупных музеев в регионах, продвигая выставочные и фондовые модели, отражающие глобальные тенденций в области contemporary art, только в меньших масштабах. В этом отношении особый интерес представляют музеи Финляндии, изначально имеющие ярко выраженную национальную концепцию. Даже столичный Киазма, демонстрируя произведения международного искусства с 1960-х годов по наше время, в постоянной экспозиции основной акцент делает на работах финских художников. Региональные музеи ориентированы прежде всего на отражение творчества местных авторов и местную публику. В них нередко присутствуют и работы иностранных художников, но они являют собой скорее контекст для репрезентации искусства региона. Характерно, что, как и в Испании, такие музеи часто имеют и выраженную социальную направленность. Культурный центр Иматры (основан в 1951 году) включает, наряду с концертным залом и библиотекой, музей современного искусства, в котором собраны произведения финского искусства XX века — около полутора тысяч экспонатов. Среди последних выставок — «Художественное общество Южной Карелии» (март — апрель 2012 года), «Художественное общество Иматры» (сентябрь 2012 года) и т.п. Центр располагается в сельской местности в специально построенном для него здании, проводит активную работу с населением, организует встречи с художниками, обсуждения, мастер-классы.

В отличие от европейских региональных музеев современного искусства, создающихся, как правило, по инициативе властей или крупных социальных организаций, в США подобные институции обычно возникают благодаря спонсорам. Это касается не только музеев современного искусства: исторически сложилось, что в становлении музейного дела США ключевая роль всегда принадлежала меценатам и частному капиталу. Большинство американских музеев основаны по инициативе коллекционеров, любителей искусства, энтузиастов и подчиняются не государственным органам, а совету попечителей, представляя собой негосударственные организации. Поэтому, сравнивая европейские столичные и региональные музеи современного искусства, оказывается возможным противопоставлять данные институции. В США же различия в их концепциях весьма условны. Тем не менее если по составу своих коллекций американские региональные музеи не столь ориентированы на местную арт-сцену, как европейские, то в области работы с публикой они нередко превосходят европейские институции.

Центр искусств Уолкера (Walker Art Center) в Миннеаполисе (штат Миннесота) считается одним из пяти крупнейших музеев современного искусства в США. В составе его коллекции работы ключевых фигур искусства XX века (Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Нам Джун Пайк, Йоко Оно, Чак Клоуз, Мэтью Барни и др.). Музей был основан в 1879 году Томасом Барлоу Уолкером. Но современные облик и концепцию он обрел в 2005 году, когда удалось расширить помещение музея: новое крыло здания построено по проекту архитектурной группы «Херцог и де Мойрон», ставшей известной после перестройки здания бывшей электростанции для галереи Тейт Модерн в Лондоне. Теперь в культурном центре основное внимание уделяется не пространственным искусствам (живописи, скульптуре, инсталляции), а пространственно-временны́м или временны́м искусствам (акциям, перформансам, видеоарту, а также концертам, современному балету). Эти формы сегодня входят в жизнь любого музея современного искусства: перформансы и акции в рамках отдельных проектов регулярно проводятся в залах нью-йоркского МоМА, Музея Гуггенхайма; берлинского Гамбургского вокзала, лондонской Тейт Модерн. Однако арт-центр Уолкера подчеркивает значение именно этих художественных форм как наиболее коммуникативных и интерактивных и видит будущее развитие современного искусства в этом направлении. В театральном зале музея, рассчитанном на 385 мест, постоянно демонстрируются подобные арт-проекты, устраиваются лекции или проводятся программы по визуальному или исполнительскому искусству. Музей Уолкера последователен в продвижении идей открытости и интерактивности не только в области репрезентации наиболее современных и актуальных художественных форм, но и в методах организации работы со зрителем. Так, для работы в музее традиционно привлекаются волонтеры — студенты американских вузов, которые проводят экскурсии и помогают публике во время интерактивных художественных акций. Поэтому арт-центру удается в значительно большей степени, чем многим крупнейшим мировым музеям современного искусства, соответствовать концепции открытости и «связи искусства с жизнью», которая сегодня составляет основу программы любого музея современного искусства.

Итак, и европейский, и американский региональный музей современного искусства — это, как правило, не только и не столько музей, сколько культурный центр. Эти институции ориентированы в первую очередь не на хранение и комплектование фондов, а на проведение выставок или акций, причем часто имеющих социальную или местную направленность. Если в Европе региональность таких музеев отражается в том числе на отборе произведений (предпочтение отдается местным авторам), то в США основной акцент делается на максимальное привлечение широкой публики и стремление следовать концепции соединения искусства с жизнью. Часто уступая крупнейшим мировым музеям в отношении полноты коллекций, региональные музеи современного искусства нередко оказываются более понятны, более открыты для публики, а значит, и более современны.

[1] *Bisbe N.* La Coleccion: Un Proyecto Abierto al Presente // Coleccion de Arte Contemporaneo Fundacion «La Caixa». Edita Fundacion «La Caixa». P. 21–30.

[2] *Tatay H.* Zonas de Riesgo // Zonas de Riesgo. Coleccion de Arte Contemporaneo Fundacion «La Caixa». P. 12–13.

/

23 апреля
– 11 мая
2013

НЕПРИЧАСТНОСТЬ

Виталий Копачев / Андрей Волков

ГАЛЕРЕЯ 3

ARTPLAY

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ARTPLAY центр дизайна
Москва,
ул. Нижняя Сыромятническая,
д. 10, стр. 3, 2 этаж,
зал Laboratoria.
Тел.: +7 495 620 08 83
www.artplay.ru

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ АРТ-РЫНКА

Виктория Хан-Магомедова

Клара Голицына
РУКИ
1986. Бумага, гуашь

Еще со времен Первой мировой войны многие выдающиеся художники начали переезжать из Европы в США. И вскоре международный центр искусства переместился из Парижа в Нью-Йорк, который на десятилетия занял лидирующее положение в мире искусства. Здесь концентрировались высококачественные произведения и происходил активный творческий обмен идеями в художественном сообществе. Нью-Йорк стал также главным местом притяжения для коллекционеров.

Однако несколько лет назад ситуация изменилась. Несмотря на все еще распространенное мнение о существовании единого центра в сфере искусства, новыми всемирными его центрами специалисты называют и Лондон, и Берлин, и другие города. В результате возникли сомнения по поводу доминирования Нью-Йорка на мировой художественной сцене.

Сегодня художники нередко получают образование и выставляются в различных частях планеты. Децентрализация влияет не только на арт-бизнес, но и на формы, способы существования самого искусства.

Согласно прежней модели международного центра искусства крупные художники, критики, коллекционеры сосредоточены в одном городе. Поэтому арт-дилер мог добиться признания, выставляя новых радикальных художников, оказываясь в центре внимания внутри этого сообщества. Сегодня коллекционеры из Азии, Восточной Европы, с Ближнего Востока стали настолько влиятельными, что изменили ситуацию на арт-рынке. И художники отныне могут вступать в виртуальный диалог с критиками, кураторами, галеристами, находясь в любой части планеты.

Бесспорным королем арт-дилерства за последние двадцать-тридцать лет продолжает оставаться нью-йоркский галерист Ларри Гагосян, приспособившийся к новой ситуации и создавший модель арт-дилерства в эпоху децентрализации в мире искусства. В 2000-е годы он открыл 12 филиалов своей галереи в крупных городах семи стран. Так он сотворил свой тренд в международной империи искусства. Сегодня коллекционеры могут покупать произведения у Гагосяна в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Лондоне, Париже, Риме, Гонконге, Афинах. Таким образом, коллекция стала доступной для покупателей из других стран, что обеспечивает международный рынок ее художникам и контроль галериста над другими игроками на этом поле.

Многие нью-йоркские галеристы открыли свои филиалы в Лондоне: Пейс, Скарстед, Дэвид Цвирнер… Их переезд в Лондон укрепил позицию британской столицы как динамического центра для коллекционеров из Восточной Европы, Азии с Ближнего Востока, многие из которых имеют дома в Англии.

Один из способов, с помощью которого дилеры противостоят децентрализации, — создание ярмарок искусства, позволяющих заявлять о себе на международном художественном рынке и таким образом расширять базу клиентов. Произведения с оплаченной страховкой и доставкой, предоставленные этими дилерами, участвуют в ярмарках искусства и бросают вызов даже самым крупным местным галереям.

Немаловажную роль на художественном рынке играют аукционные дома. Весьма любопытно, что «Кристи» и «Сотбис», изначально находившиеся в Британии, много лет назад открыли филиалы в Нью-Йорке, Пекине, а теперь имеют офисы во многих странах мира. Крупный аукционный дом «Артнет» — мультинациональная корпорация с филиалами в Берлине, Нью-Йорке и Париже.

Таким образом, художественным рынком управляют несколько мультинациональных корпораций, в то время как до глобализации предполагался местный уровень игры, где поощрялся дух соперничества между галеристами, аукцион-

ными домами, а также среди художников. Теперь же художники вступают в соревнование с коллегами для привлечения внимания к своему творчеству не только в собственной стране, но и на мировой арт-сцене, а иностранцы пытаются быть активными на региональных рынках искусства. Порой возникает ситуация, когда местные игроки начинают лидировать на новых художественных рынках, вытесняя американских арт-дилеров.

Хотя местонахождение галерей децентрализуется, главные на мировом художественном рынке — по-прежнему все те же известные персонажи. Управляют процессами те же арт-дилеры, создавая мультинациональную галерею, с которой трудно соперничать местным выставочным площадкам. Перемещение филиалов американских галерей за границу только укрепляет позиции главных игроков. Гагосян еще более усилил свое влияние в сфере торговли искусством. Он способен одержать победу над любым соперником на глобальном рынке искусства. Только время покажет, появится ли новое поколение супердилеров, которые продолжат эстафету своих знаменитых предшественников (Лео Кастелли, Джея Джоплинга…), найдя новые формы функционирования галерей в мире искусства в XXI столетии.

Глобализация трансформирует мир современного искусства. Сегодня художники редко длительное время работают в определенном месте, городе рождения. Так, Берлин, где много галерей, выставочных пространств, стал домом для тысяч иностранных художников, которых в столицу Германии привлекала дешевая арендная плата за жилье. Для них теперь выпускается ежеквартальный двуязычный журнал «Frieze d/e», фокусирующийся на современной арт-сцене Германии, Австрии и Швейцарии.

В отличие от Франции, где художественная жизнь сконцентрирована в Париже, в немецкоговорящих странах процветают региональные выставочные пространства и ассоциации по искусству, чему благоприятствует государственное и частное финансирование. Многие иностранные художники начинали карьеру в таких ассоциациях. Хотя Берлин по-прежнему привлекает их, все большей популярностью пользуются другие регионы и города Германии: Аахен, Дрезден, Мохенгладбах.

Поддержка местных ассоциаций по искусству и региональные финансовые программы играют решающую роль в привлечении художников. Ключевыми факторами также становятся признание за рубежом таких региональных мест и их выставочных пространств.

Перечисленные факторы — часть процесса децентрализации на глобалистской арт-сцене. Сегодня благодаря глобализации разные формы привлечения и поддержки художников получили повсеместное и быстрое распространение, этому способствует и Интернет. Возрастающая интернационализация арт-сцены приводит к тому, что все больше художников получают образование в художественных школах за границей. Многие иностранные студенты остаются в городе после окончания вуза, где их представляют местные галереи. Но они поддерживают контакты и с международным арт-сообществом.

Децентрализация проявляется и в том, что художники из стран Восточной Европы, Азии и Африки более активно выставляются в галереях, музеях Европы и США. И современные русские художники привлекают все большее внимание зарубежных изданий и галерей. Открылась выставка русских художников в галерее Чарльза Саатчи, в Лондоне (ноябрь 2012 — май 2013). Название «Радость — самая выдающаяся черта Советского Союза: искусство из России» взято из речи Сталина 1935 года. Представлены работы 18 художников, работающих в разных жанрах: живопись, скульптура, фотография, инсталляция. Наряду с выставлявшимися на Западе художниками (Валерий Кошляков, Ирина Корина, Борис Михайлов, Гоша Острецов...) участвуют и молодые, неизвестные зарубежному зрителю творцы: Елена Попова, Даша Шишкина, Сергей Васильев и другие.

«Гвоздь» выставки — фотопроект «Случай в истории» Михайлова о жизни в его родном городе Харькове после распада СССР.

Большой резонанс на мировой арт-сцене вызвала публикация в 2012 году книги «Замороженные мечты», первое всестороннее исследование современного русского искусства, вышедшее в Англии. В книге собрано 580 репродукций 100 русских художников. По словам рецензента Ф.Т. Эплин, это поразительное обозрение демонстрирует силу и разнообразие русского искусства, стилей и средств, используемых художниками. Они представлены в алфавитном порядке (не по тематике, не по хронологическому принципу), побуждая читателя индивидуально оценивать каждого автора.

Американский арт-критик Элеонор Хартни, рассматривающая современное российское искусство с учетом западных приоритетов, считает, что оно бросает вызов некоторым общепринятым концепциям. «Из-за того что образы, идеи и даже слова, используемые художниками, имеют разное значение по другую сторону железного занавеса, многое было утрачено при переводе».

Книга заканчивается материалами, посвященными исследованию функционирования искусства в 1953–2012 годы.

Парадоксальное сочетание процессов глобализации и децентрализации на арт-сцене проходит одновременно с «биеннализацией» мира искусства, когда в разных частях мира возникают новые биеннале, порождая интенсивную транснациональную активность художников, кураторов, музеев и городов и образовательных институций. По мнению многих зарубежных критиков, не следует переоценивать то, что некоторые художники выставляются в разных странах. Да, региональное и интернациональное циркулирование искусства возросло благодаря разнообразию выставочных пространств, событий в сфере искусства, функционированию сетей, электронных коммуникаций. Тем не менее речь идет в основном о количественной интернационализации. Децентрализация не затронула идеологию институций, где по-прежнему доминирует западная модель современного искусства. Но постепенно контексты незападного искусства все больше интегрируются в мировую культурную сеть коммуникаций.

Искусство вступило в новый глобалистский диалог с помощью нового визуального языка, новых средств, форм художественных практик. Возникает тенденция к децентрализации выставочной практики доминирующей парадигмы западного искусства, что так убедительно проявилось в азиатско-тихоокеанских триеннале.

КАЗУСЫ ТРАНС ЛИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

НЕУЖЕЛИ И ВПРАВДУ КОНЕЦ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ?

В наше безнадежно унифицированное время, когда калькируется практически все что угодно, особенно если речь идет о компьютерных интерфейсах (sic!) или в целом о языке Интернета, имеет ли смысл задаваться вопросом по поводу простой «репрезентации»? Это слово стало настолько привычным и востребованным на кафедрах столь различных дисциплин, что подходить к нему с критическим мерилом кажется не менее рискованным, чем попытки пассионарного лидера ЛДПР разделаться со всеми иностранными словами. И тем не менее не могу не заметить: чем больше я читаю разных сочинений, тем сильнее укрепляюсь в мысли, что русское слово «представление» ничем не хуже его латинского аналога.

Скажу так: повсеместное засилье «репрезентации» можно объяснить двояко. Это либо проявление всеобщей лингвистической лености, либо стремление к наукообразию, понятное у молодых людей. Замечательные названия научных статей вроде «Внутренняя репрезентация фигуративной сексуальности как основание аутентичного восприятия сексуальной чувственности» или «Репрезентация идеологии потребления в культурных проектах современности»[1] поражают не экзотичностью или вселенским размахом, а каким-то болезненно-тавтологическим разбуханием самой исследуемой материи: репрезентация и фигурация — это, строго говоря, одно и то же, тогда как идеология уже есть система представлений, отражающих в необходимо искаженном виде существующее положение вещей.

Я сказала, что «репрезентация» — излюбленный термин молодых. Чтобы не быть голословной, приведу название курсовой работы, а также реферата, который можно свободно скачивать из Интернета: «Языковая репрезентация концептосферы “разрушение” в романе J. Coe “What a Carve Up”» и «Феномен шрамирования и его репрезентация в искусстве как особые интимные отношения с телом»[2]. В мою задачу не входит полемика ни с предполагаемым содержанием упомянутых работ (например, с возможностью «аутентичного» восприятия самого себя, чем бы ни был объект такого восприятия), ни с другими интригующими терминами, которые вспыхивают тусклым огоньком наподобие «концептосферы». Меня по-прежнему интересует «репрезентация», которая, и в этом я вполне убеждена, емко и точно передается русским словом «представление».

Процитирую еще одну научную статью. «…не будет ошибкой, — пишет автор, — если мы назовем репрезентацию представлением, точнее — “представлением одного в другом и посредством другого”»[3]. Данное определение, принадлежащее американскому теоретику визуальной культуры и медиа Митчеллу, является формулой, охотно воспроизводимой в словарных и прочих статьях[4]. Что ж, очень хорошо. Но разве «представление» не содержит в себе заявленных выше значений?

Начну с того, что это «чувственно-наглядный обобщенный образ предметов и явлений внешнего мира, восстанавливаемый в мозгу при их отсутствии, а также образ, созданный усилиями продуктивного воображения»[5]. Здесь на первый план выходит *представительство*, а проще — замещение; представление о предмете остается и тогда, когда сам воспринимаемый предмет перестает ощущаться как данный непосредственно, то есть как присутствующий. Это особенно верно в случае зрительных и слуховых представлений: любое виденное нами зрелище или любая мелодия способны *вос*производиться в их отсутствие.

Не так обстоит дело с запахом и вкусом, поскольку это наиболее «приватные» из человеческих чувств. Кант решает эту проблему, прибегая к помощи воображения. Именно оно преобразует отсутствующий объект в разновидность присутствия. Когда объект в определенном смысле овнутрен, я могу воспринимать его, как если бы он давался мне посредством субъективного чувства[6]. Этим, замечу, обеспечивается переход от вкуса как индивидуального и дискретного в своей основе ощущения к суждению вкуса как действию рефлексии, имеющей дело только с представлением.

Итак, замещающая функция представления здесь налицо. Мне может возразить переводчик, озабоченный темой присутствия: а как же передать хитроумное «ре-» из слова «репрезентация», имея в виду «запаздывание», «вторичность» репрезентации по отношению к тому объекту, который она представляет? Я не думаю, что «презентация», которую захочет акцентировать мой пытливый оппонент, вызовет мгновенные ассоциации с «присутствием». «Презентация» для русского уха — увы, очередная разновидность «представления» (представление новой книги, например). С другой стороны, производные от «репрезентации» звучат порой достаточно комично. Чего стоит одно такое разъяснение: «…существует *репрезентативный мир*, например языковой мир, который каким-то образом отличен от репрезентируемого мира, и существует отношение Р[епрезентации] между ними» (курсив мой. — *Е.П.*)[7]. «Репрезентативный» — как ни крути, «представительный» (так можно охарактеризовать опрос или, скажем, критерий), и от этого значения тоже трудно отмахнуться.

Иные словари намекают на то, что слово «репрезентация» «осложнено» значением «отображения» или «образного представления», включая христианское отношение первообраза и образа[8]. Не понимаю, почему в этом случае игнорируется такой достойный термин, как «изображение», который к тому же напрочь выпал из контекста современного искусства. Кстати, в старых переводах Канта «представление» и «изображение» фактически взаимозаменимы[9]. Чувственные представления, изображение (неизобразимых) идей, возвышенное изображение, негативное изображение и др. — насколько все это яснее и проще, чем, скажем, репрезентация нерепрезентируемого или негативная репрезентация (имеется в виду изображение бесконечного как что-то предельно отвлеченное).

Конечно, никаким образом «репрезентация» вкупе с «презентацией» не улавливает напряжение между немецкими Vorstellung и Darstellung (оба суть «представление»), во что я не буду вдаваться. Достаточно сказать, что переосмысление проблемы Darstellung, поставленной Кантом, приводит романтиков к созданию своей — а также современной — теории литературы и искусства. Речь идет о чувственном представлении (изображении) идей разума, что и передается термином «Darstellung». Эта проблема остается, в сущности, неразрешимой, поскольку чувственное выражение сверхчувственных идей оказывается частичным, приблизительным, условным: ни схемы, ни символы у Канта, призванные связать чувственность и разум, не могут решить задачу до конца. Романтики как раз и сосредоточивают свое внимание на понятом так изображении: как эстетическое производство и воспитание искусство открывает доступ к Абсолюту, переживаемому напрямую, без всяких опосредований. В интерпретации романтиков искусство потому способно дать нам адекватное изображение идеи, что оно добивается ее чувственной актуализации в сфере эстетического[10].

Darstellung — то, что связано с самим выразительным средством и ему равнообъемно; это нечто зримое и в этом смысле «изображение», «образ» (exhibitio) . Также это и стилистическая манера, способ представления системы в целом (второе значение Darstellung у Канта). Феноменология тоже учитывает оппозицию между Darstellung и Vorstellung, имея в виду явление данного, наличного, с одной стороны, и мысленное представление в наиболее общем смысле — с другой. Однако когда сегодня пишутся и защищаются «репрезентативные» диссертации, их авторы редко вдаются в историю указанных понятий. Чаще всего «репрезентация» — синоним «образа», «изображения». Но такие слова могут и не увлечь диссертационный совет. Как и взыскующего сложности читателя современных текстов об арте. Противостоять потоку невозможно. Но можно сохранить вменяемость ему наперекор.

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

[1] http://cyberleninka.ru/article/n/vnutrennyaya-reprezentatsiya-figurativnoy-seksualnosti-kak-osnovanie-autentichnogo-vospriyatiya-seksualnoy-chuvstvennosti#ixzz2JfZDGH7g
http://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-ideologii-potrebleniya-v-kulturnyh-proektah-sovremennosti

[2] http://ref.rushkolnik.ru/v28625/
http://www.refsru.com/referat-11426-1.html

[3] *Бовшик А.С.* Аналоговая и семиотическая репрезентации в аспекте лингво-семиотического анализа: http://www.lib.csu.ru/vch/248/084.pdf

[4] См., например: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/658.php

[5] Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. /Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 3. М.: Русский язык, 1984. С. 372.

[6] См.: *Arendt H.* Lectures on Kant's Political Philosophy / Ed. and with an Interpretive Essay by R. Beiner. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. P. 66–67.

[7] *Кемеров В.* Философская энциклопедия. М.: Панпринт, 1998 (автор статьи — Т.Х. Керимов): http://terme.ru/dictionary/183/word/reprezentacija

[8] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/658.php

[9] См.: *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. СПб.: Наука, 1995.

[10] См.: *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism / Trans. with an Intro. and Additional Notes by Ph. Barnard and Ch. Lester. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1988.

MAMCS СТРАСБУРГА

Наталья Капырина

Консервативный, зажиточный, крохотный и периферийный Страсбург. Он же истинно европейский, мультикультурный, разнообразный и молодой. Этот город на пересечении дорог (так с немецкого переводится его название), переходивший из одного подданства в другое, а вместе с тем от одной религии к другой на протяжении веков, сумел сделать преимуществом свое своеобразие и развить способность к перевоплощению. Таким же, по крайней мере двуликим, но точно непредсказуемым задумывался и его музей современного искусства (Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg — MAMCS). Его облик и содержание вынашивались два десятилетия до запуска проекта в конце 1980-х годов и открытия в ноябре 1998-го.

MAMCS, Страсбург (Франция)
© MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG, MATHIEU BERTOLA

Как часто происходит во французской культурной политике, или по крайней мере как гласит официальная французская историография, музеи создаются благодаря личностному политическому решению. В данном случае дискуссиям с середины 1960-х годов было суждено претвориться в настоящий проект благодаря социалистке Катрин Тротман, бывшей с 1989 по 1997 год мэром Страсбурга и ставшей в 1997-м министром культуры Франции. Несмотря на государственную карьеру, а также европейскую (К. Тротман теперь депутат парламента ЕС), она приобрела политическое признание именно в родном городе, где окончила факультет протестантской теологии. Осознание своеобразия этого города в сочетании с соревновательными амбициями по отношению к близлежащим институциям — Фонду Бэйлера под Базелем, музею «Витра» в Вайле-на-Рейне, а также Государственной галерее в Штутгарте, построенных соответственно Ренцо Пьяно, Фрэнком О. Гери и Джеймсом Стирлингом, обусловили масштабность и символику проекта Катрин Тротман.

Был организован международный конкурс для выбора архитектурного проекта. Его выиграл парижский архитектор и урбанист с международным опытом Ален Файнзильбер, ставший к тому моменту известным благодаря сконструированным им объектам — сферическому зданию Геоды, зеркально отображающему небо, и ряда строений Города науки и промышленности в Париже (Cité des sciences et de l'industrie). Особенность проектного задания заключалась в том, чтобы не только возвести здание, органичное сложившейся среде, но и благоустроить городское пространство вокруг него. Музей должен был вырасти там, где раньше располагались скотобойни, и соединить разделенные речкой Иль и социальными условиями два городских района — старинный и богатый культурным наследием район «маленькой Франции» и демократичные привокзальные районы.

В основу проекта легла идея просторной улицы, огромного сквозного пространства, созданного для непрерывного движения посетителей. Однако из соображений безопасности и для сохранности коллекций сквозное пространство пришлось замкнуть стеклянной стеной, но ощущение простора и прозрачности осталось, поскольку неф простирается на сто с лишним метров. На двух этажах по разные стороны «улицы» размещены залы постоянной коллекции, временных выставок, аудитория и прочие привычные структуры современного музея, как, например, кафе с многометровой террасой — смотровой площадкой.

Что необычно для французского институционального пейзажа, в MAMCS сочетаются две коллекции: на первом этаже расположены залы классического искусства с 1870-х годов, на втором — искусство современное начиная с послевоенных лет до нынешнего времени. Как отмечает Эстель Пьетрик, главный хранитель музея, здесь объединены в миниатюре парижские музей Орсе, Центр Помпиду и дворец «Токио» с учетом всех оговорок по поводу несравнимых масштабов. В этом прочитывается желание рассказать посетителю историю искусств от импрессионистов до немецких неоэкспрессионистов, от зарождения абстракции до концептуального искусства. Хронологическую логику экспозиции на первом этаже размывают тематические трансперiодные залы: «Портрет», «Пейзаж», «Декоративность», «Тело», «Геометрия — агеометрия», «Ночь-сон» и т.д. Наличие в музее современного искусства зала портретов разных десятилетий может показаться анахронизмом, но таким образом выявлены различия творческих средств, источников вдохновения, влияние развития общества. Иногда в залах появляются произведения актуального искусства, их зада-

ча — дополнить кураторское повествование. Так, если вернуться к портретному залу, вместе с портретом Поля Верлена (1909) Натальи Гончаровой, «Красной помадой» (1908) Франтишека Купки, двумя девичьими головками, написанными Огюстом Ренуаром и Эженом Карьером, «Бюстом женщины» (1926) Пабло Пикассо, портретом графини Анны де Ноай Жака Эмиля Бланша (1919), линию повествования продолжает «Для человека» Эжена Леруа (1990), где густые слои красочной материи лишают портрет фигуративных качеств, отсылая к темам укрытия или размывания личности в современном обществе. С тем же визуальным и ассоциативным успехом ряд пейзажей и марин Альбера Марке, Камиля Писсарро, Феликса Валлоттона и отдельно демонстрируемого «Пшеничного поля с маками» Клода Моне дополняет композиция 1990 года группы «Art and Language» («Hostage LIX»), купленная музеем в 2008 году.

Особое место в коллекции музея и в экспозиции первого этажа занимают произведения Жана Арпа (1886–1996) и Софи Тойбер-Арп (1889–1943), чьи щедрые дары городу стали отчасти стимулом к созданию музея современного искусства. Жан Арп, соучредитель цюрихского движения «Дада», близкий к сюрреалистам скульптор, живописец и поэт, родился в Страсбурге, а его супруга, швейцарка по происхождению, работала в 1920-е годы с ним и Тео ван Дусбургом (1883–1931), одним из основателей объединения «Стиль», над переустройством старинного здания Обет (Aubette) в центре Страсбурга для превращения его в место развлечений (ресторан, кино, танцплощадка). Сегодня два зала музея отведены биоморфным скульптурам Арпа и проекту переустройства Обет.

Второй знаковый художник, связанный с историей становления музея, — страсбуржец Гюстав Доре (1832–1883). Его огромное академическое полотно «Христос, выходящий из претории» (1867–1872, 6 x 9) зритель никак не ожидает увидеть, входя в здание MAMCS из стекла и бетона. По словам Э. Пьетрик, именно эта картина, для которой архитектором был продуман специальный зал на первом этаже, придает музею индивидуальный характер. Картина стала объектом музейного эксперимента: ее реставрировали ин ситу: зрители имели возможность наблюдать за всеми этапами этой обычно скрытой части музейной работы.

В новой экспозиции первого этажа хорошо представлены художники русской эмиграции: Василий Кандинский, чей «Музыкальный салон» (1931), «Gesamtkunstwerk» периода пребывания в «Баухаузе» Дессау воссоздан на основе трех эскизов благодаря меценатской программе крупного французского производителя косметики; Наталья Гончарова и Михаил Ларионов, две их

Интерьер второго этажа.
MAMCS, Страсбург (Франция)
© MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG, MATHIEU BERTOLA

Алексей Каллима
ИЗ СЕРИИ «ЖЕНСКАЯ СБОРНАЯ ЧЕЧНИ ПО ПРЫЖКАМ С ПАРАШЮТОМ»
2008–2010

Экспозиция тематического зала «Тело»,
© MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG, MATHIEU BERTOLA

работы одинаковых размеров экспонированы в маленьком пространстве, что позволяет создать их диалог, а также подчеркнуть различия в творчестве. Так, в картине «Деревья на солнце» (1905) Ларионова сочетание оттенков желтого и зеленого передает яркий дневной свет. В «Посеве картофеля» (1908–1909) Гончаровой — жесткая геометрия тела, контрастные контуры фигур крестьянок, минималистичные элементы природы. Рядом с этими крупными полотнами расположены два пейзажа их современников: Рауля Дюфи и Генриха Кампедонка, близкие по художественным характеристикам. Также можно отметить несколько скульптурных работ: «Голова азиата» (1924–1926) Осипа Цадкина в зале портретов и «Натюрморт с музыкальными инструментами» (1918) Якова Липшица в зале объектов, где он предстает вместе с пуристом Амедео Озанфаном и представителями арте повера. Таким образом, акцент сделан на творчестве русской иммиграции начала XX века, но также есть возможность проследить связь досоветского авангарда и постсоветского актуального искусства, представленного на втором этаже недавно приобретенными работами Анатолия Осмоловского (Без названия, «L'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes», A. Rimbaud, 2010), Алексея Каллимы («Женская команда Чечни по прыжкам с парашютом», 2010), «Синего супа» («Эшелон», 2006).

В недавно обновленной экспозиции второго этажа «Новые горизонты» кураторы решили строго следовать хронологии возникновения художественных движений во второй половине XX века без вкраплений из довоенного прошлого. Экспозиция начинается с реакции французских художников на дюшановский демарш с предметами массового потребления, потому связь с экспозицией первого этажа не прерывается. Так, зритель видит окрашенные живописными мазками холодильник и фортепьяно Бертрана Лавье (1970-е), почтительную вариацию на тему кубизма Армана (1974), который собрал в прозрачный ящик-раму куски гитар, и минималистические поиски группы BMTP (Бюрен, Моссе, Торони,

Парментье). Следующий отдел посвящен творчеству немецких протестных художников, творивших до и после падения Берлинской стены: Йорга Иммендорфа, Георга Базелица, А.Р. Пенка и других. Далее следует экспериментальное пространство, предназначенное для свободного проявления приглашенных художников. Например, реактуализированная инсталляция «Vie quotidienne» («Повседневная жизнь», 1976) французской группы 1970-х годов «Untel», симулирующая большой магазин, — своеобразная фиксация общественных изменений. Последний зал посвящен новым приобретениям музея: крупномасштабное печатное полотно Вима Дельвое («Susan, Out for a Pizza, Back in Five Minutes», 1996), графика и скульптура Ричарда Дикона и произведения уже перечисленных русских современных художников, купленные по итогам визита в Москву Э. Пьетрик в составе группы французских хранителей, кураторов и критиков в рамках культурного Года России и Франции. Главный хранитель гордится тем, что музей Страсбурга — первая французская коллекция, в которую вошло произведение Анатолия Осмоловского. Она сообщила, что музей приобретает работы «Синих носов», Бориса Михайлова и Вадима Захарова.

Выставочная политика музея также разнообразна. Это показ и обширных музейных фондов графики, и старинных фотографий, и крупномасштабных проектов, таких как ретроспектива английского скульптора Ричарда Дикона в 2010 году, а также современного французского искусства «De leur Temps», включающая работы более 40 номинантов и лауреатов премии Марселя Дюшана (2010–2011). И еще поразительная выставка «L'Europe des Esprits» (2011–2012). В переводе это может звучать как «Духи Европы» или «Сознания Европы», а представляет она европейское творческое наследие 1750–1950-х годов, посвященное мистическим и псевдонаучным темам. Акварели Гете, гравюры Гойи, иллюстрации Делакруа к «Фаусту», горные рассветы Рериха, Врубель, Чюрленис, «Стиль», наивное искусство, вагнеровские темы, кинестезии, фотомонтажи с привидениями, сюрреализм (Виктор Браунер, Сальвадор Дали, Макс Эрнст…) были дополнены экспозициями оккультных или псевдонаучных книг, гравюр и документов (записи о процессе над Калиостро, египетские папирусы, нумерологические трактаты и т.д.) и предметов, иллюстрирующих развитие науки. Выставка была организована бернским Музеем Пауля Клее на основе коллекций нескольких музеев Страсбурга, университетских собраний, обменов с другими музеями, в том числе с Государственным Русским музеем, и с привлечением в качестве главного куратора Сержа Фошеро, работавшего над знаковыми выставками Центра Помпиду «Париж — Нью-Йорк», «Париж — Берлин» и «Париж — Москва». Выставка имела беспрецедентный успех, но и потребовала от команды страсбургского музея огромных интеллектуальных усилий, технических средств и бюджетных вложений. По концепции Эстель Пьетрик, все выставки создаются только своими силами, в отличие от распространенной музейной практики привлечения готовых проектов.

Это возможно благодаря обширной коллекции музея.

Музей посещает все больше и больше зрителей, но, по словам Э. Пьетрик, их количество не главный показатель работы. Цель — привлечь молодых посетителей, а для этого музей осваивает виртуальные технологии, организует вечера для молодежи, ведет совместные программы с высшими учебными заведениями города и развивает педагогические программы каждой новой выставки для всех возрастов. Музей Страсбурга сохраняет самобытный характер, здесь стараются идти в ногу со временем, помогая зрителю понять современное искусство.

Вид экспозиции с работой А.Осмоловского Untitled («... the air of hell can suffer no hymns!» Arthur Rimbaud). 2010

© MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG, MATHIEU BERTOLA

Экспозиция зала Жана Арпа

© MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG, MATHIEU BERTOLA

ВРЕМЯ РУСАЛОК И ЛЕБЕДЕЙ

Юлия Кульпина

Отдел новейших течений ГТГ и галерея «Вересов» представили любопытный и, кажется, весьма своевременный проект «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве». Самое забавное, что вспоминается в связи с этим событием, это характеристика редактора «Партизан-ревю» Дуайта Макдоналда Третьяковской галереи как московского музея современного русского китча. С тех пор прошел без малого век, давший в ряде стран немало поводов для уверенного становления и развития китча и активировавший потребность суждений о нем.

Нынешний проект полон намеков, двусмысленностей и недоговоренностей. Так, можно только догадываться, что именно по задумке кураторов относилось к элитарному современному искусству. Этот вопрос становится ключевым. Не изменяя настрою подобных выставок, проект всеми средствами пытается нас позабавить. Так интригует беспрецедентная работа: пленяющий воображение акт реконструкции картины В. Кандинского, собственноручно уничтоженной художником в 1908 году. «Но его право отвергается», — сообщает нам автор реконструкции. Результатом этой задачи, справедливо трактуемой как величественная, предложено считать собственно картину В. Кандинского, спустя сто с лишним лет вторично воплощенную представителем московской концептуальной школы Евгением Семеновым, адептом психоделического реализма. Его серьезная, глубокая и амбициозная работа, без сомнения, уникальна, и феерическое веселье, которое она способна вызвать в контексте данного проекта, почти кощунственно.

Искренне жаль, что В. Семенов не счел уместным к открытию выставок проекта «Украшение красивого» продублировать еще и другое произведение — воплощение преднэповской вульгарности — «Катьку» Лебедева, оригинал которого в то же время находился на выставке «Венера Советская», а ведь это произведение могло быть еще одним верным и значимым историческим штрихом в разговоре о китче, особенно учитывая, что организаторы проекта посчитали необходимым придать легкий исторический привкус своей затее. Прежде всего, они решили опереться на требование Михаила Ларионова «Признавать все!», которое прозвучало на организованной им в 1913 году выставке «Мишень», объединившей художников-авангардистов, наивных художников, примитивистов, самоучек, «художников выходного дня».

Была ли «Мишень» попыткой легитимации китча в российском пространстве? Судя по предложенной Ларионовым концепции, речь шла как раз о другом. Он действительно предлагал признать все стили и провозгласить всевозможные их комбинации и смешения, но важным аспектом для него был протест против «рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему». Он предлагал иной вектор развития, противоположный китчевой культуре: новое осмысленное искусство, в частности, свободное от стереотипов и клише не только западных, но и отечественных.

ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Сергей Мироненко
ГОЛДОБИНЫ
1983. Оргалит, темпера, металл

Пример тому — интерес русских художников авангарда к лубочному искусству. Очевидно, лубок ценился ими как исконное народное творчество, а не китчевое, впоследствии вульгаризированное за счет массового спроса на литографии, что привело к значительному падению качества лубка, его содержания, к утрате индивидуальности изобразительной манеры. К середине XIX века невероятно популярные искаженные, опошленные, но выдерживавшие огромные тиражи и приносившие издателям баснословные доходы лубочные литографии стали образчиком китча.

Однако совсем не они были притягательны для русских авангардистов. В рамках данного проекта указательным намеком на стремительный процесс утилизации народного искусства и переработки его в китч можно считать картину Натальи Гончаровой «Лев» (1911) как одну из тогдашних попыток отделить и очистить народное искусство от китча.

Пустившись вслед за нежной улыбкой ее осломордого зверя, другие представленные произведения тоже можно смело трактовать как знаковые выражения китча, сложные или очевидные, редчайшие или массовые, свидетельствующие о точном признаке или расплывчатом суждении о китче.

...Сладкая «Красавица» Б. Кустодиева (1921), утопающая в плотных, душных кружевах, атласе, бесконечно множащихся цветах… Она улыбается с непригожим простодушием, ловко удерживает туфельку кончиками пальцев своей пухленькой ножки, будто подчеркивая кокетливо, что она еще не вполне обнажена. Каждая из выразительных деталей этого мещанского мирка сообщает нам, что это китч слащавости.

Простота домашней сцены, до смущения насмешливая откровенность повседневного и сиюминутного — автопортрет с семьей П. Кончаловского «Миша, пойди за пивом» (1926), картина стилистически близкая его портретам А. Толстого, В. Мейрхольда, «Автопортрету с женой» (1923). Это — китч быта и китч самоиронии.

Аляповатые холсты, клеенки и народные коврики из внушительной коллекции прежде мало кому известного Музея традиционного искусства — классика китча примитивного искусства.

Расцвеченные портреты опереточных актеров 1950-х годов — «Украшение красивого», серия работ В. Кошлякова (1989), название которой и было позаимствовано организаторами проекта. Эти полуистлевшие, грязные и рваные фотографии, некогда выброшенные Ростовским театром музыкальной комедии, были отретушированы еще до вмешательства Кошлякова, размашисто и смело покрывшего их небесно-голубыми и поросяче-розовыми красками. Это китч сентиментальности.

Формально перекликающаяся с этой серией работ серия В. Колейчука «Артисты советского кино 1974–1975 гг.» с глумливо обезображенными портретами — китч разнузданности и пошлости.

Композиционно легкие, как индийская мелодрама, и ритмичные, как мантра, парчовые картины Тимура Новикова, насмешника, влюбленного в красоту, провозгласившего возвращение к идеалам классического искусства, незрячего в последние пять лет своей краткой жизни — это проявление иронии даже над собственными исканиями и идеалами. Это китч драмы, не принятой всерьез, китч протеста.

Тонкая игра с произведениями предшественников и остроумное продолжение темы русских народных ковриков в пейзажах В. Комара и А. Меламида «Выбор народа» (1994–1997) — китч умной эклектики.

Пластмассовые Венеры А. Савко (2007–2008) — калейдоскоп прямых аллюзий, нисхождение небожителей — классический китч гламура, китч поп-культуры. Женские образы Г. Пузенкова, дословно визуализирующего прежде сказанное о китче Бодрийяром — это китч буквальности. Прекрасные, как фантики от конфет, произведения Виноградова и Дубосарского — китч пафоса. Неожиданное схождение двух полюсов: сексуальности «Просвета — Lucidity» (2008) Аннушки Броше и брутальности портретов Натты Конышевой — китч телесности...

Это далеко не полный перечень многочисленных проявлений китча, скрупулезно отраженных в проекте «Украшение красивого», его характеристики, а также способы воздействия на публику. Все же, надо полагать, достоинство проекта и его цель заключались не в констатации критериев. Проект становится поводом к разговору о китче, прежде всего в контексте отечественной культуры, о том, какое пространство он в настоящее время успел себе отвоевать.

Борис Кустодиев
КРАСАВИЦА
1921. Холст, масло

В рамках такого подхода китч оказывается призмой, сквозь которую мы можем взглянуть на российскую историю последнего столетия. Организаторы проекта пишут об оппозиции авангарда и китча, их встречах, наслоениях и слипании, сам же проект демонстрирует иной процесс, ставший, пожалуй, более значительным для русской истории и культуры.

Предпосылками китча в России были, например, средневековые или же более поздние иконы, что не имели ничего общего с принятыми визуальными и содержательными канонами, или же душный примитив XVIII–XIX веков — купеческий и дворянский провинциальный портрет с родственными ему произведениями. То есть воплощенная эстетика самоучек и любителей, принципиально отличная не только от классического искусства, опирающегося на профессиональную школу, и от народного искусства с его глубокими традициями, но даже от художественно-целостного, простого и невинного искусства наива. Это искусство примитива, опошлившееся в своей тяге подражать высокому искусству и заигрывать с ним.

В этом заключаются истоки китча, заменяющего народность на простонародность, вкус — на откровенное дурновкусие, образность и множественность смысловых уровней — на буквальность, требуемое усилие — на легкую доступность, любые истинные чувства и переживания — на их симуляцию. В XX веке, соединившись с возможностями массовой культуры, китч приобретает неизвестную доселе власть, крепнущую с каждым днем и открывающую ему необозримые перспективы.

Но было бы совсем замечательно, если бы воплощения китча ограничивались только деятельностью любителей в искусстве или индифферентно относящихся к культуре рыночных предпринимателей. Однако упомянутые Дуайт Макдоналд, Клемент Гринберг, а также писательница и критик культуры Сьюзен Сонтаг вполне убедительно указали на то, что неприятности можно ждать не только от невежественных самоучек, проявляющих свое незнакомство с культурой и традицией. Они увидели проявление китча не в отстраненности от культурных ценностей, а в вульгаризации их использования. Макдоналдом и Гринбергом в качестве примера академического китча был безжалостно выбран Илья Репин. Отталкиваясь от утверждений Макдоналда, Гринберг обвиняет мастера в том, что тот избавляет зрителя от необходимых усилий, предлагая ему короткий путь к удовольствию, лишая его чувства сопереживания и послевкусия: «у Репина “рефлексивный” эффект уже включен в картины и пригоден для лишенного рефлексии удовольствия зрителя».

Выпад Макдоналда в сторону Третьяковки начала XX века как музея китча представляется спорным, но то, что художественная академия к тому времени давно переживала кризис — факт известный. Помимо буквальности и беспощадности репинского реализма отечественный академизм к тому времени мог похвастаться также слащавостью Константина Маковского с его розово-изумрудными картинами райских кущ, и что уж говорить о И. Шишкине или К. Айвазовском, для которых китч как эстетический стиль был не исключением, а основным правилом их творчества.

Сьюзен Сонтаг развивает тему китча, пустившего корни в самом сердце искусства, предлагая новый термин — кэмп, заимствованный ею в гей-сленге. Для нее кэмп — особый модус чувствительности, проявивший себя в живописи прерафаэлитов, в лампах Тиффани, в стиле ар-нуво, в балете «Лебединое озеро», в рисунках Обри Бердслея, в операх Рихарда Штрауса и прочих избыточно утонченных формах искусства, грешащих гротесковостью и культивированием искусственного. Ее размышления важны в данном контексте прежде всего как пример того, что китч в качестве проявления плохого вкуса во все времена язвил тело культуры. В разговоре о российском китче важным становится не факт его наличия в нашей культуре, а степень поражения «тканей».

В первые годы советской власти с торжеством конструктивизма и с «диктатурой вкуса» еще правомерно было бы рассуждать о взаимовлиянии китча и авангарда. Но с резким переходом к сталинской художественной эстетике 1930-х годов уже стало возможно говорить исключительно о коррекции китча, выбранного основной идеологической платформой искусства.

Георгий Литичевский
◄ ЛОШАДЬ ПРЖЕВАЛЬСКОГО
1988. Холст, дерево, металл, масло

Дмитрий Цветков
РОДНОЙ! УБЕЙ АВАНГАРДИСТА!
2005. Объект

Красочный тому пример приводит американский славист, профессор Гарвардского университета Светлана Бойм: в картине А. Лактионова «Переезд на новую квартиру» в разное время вымарывается то фикус, то Сталин, признанные как объекты дурновкусия разных лет.

Даже странно слышать сочувственную радость Гринберга, что советский обыватель защищен от озорной, красочной и умильной эстетики Нормана Рокуэлла, ведь в это время тот самый обыватель существовал в реалиях открыток и плакатов, рядом с которыми графика Роккуэла выглядела торжеством вкуса.

Тогда в отечественной культуре была выбрана стратегическая линия, которой мы успешно придерживаемся по сей день. Она базировалась на массовой полуграмотности, которая тщательно поддерживалась в официальном советском среднем образовании, где место произведениям изобразительного искусства находилось лишь в приложениях к учебникам по русской литературе. Даже не стоит напоминать, как ограничен был их набор и что это были преимущественно работы малоизвестных советских художников XX века. Самой яркой из них была картина Ф. Решетникова «Опять двойка» (1952), воплотившая всю тягостную тоску, ассоциировавшуюся с примитивистской однобокостью советской школы.

Чаяньям Ларионова так и не удалось сбыться. Китч, будучи прослойкой между культурой низкой и высокой, планомерно шлифовался, диффузировал и распухал. На его фоне все остальное сделалось незначительным. Нашей реальностью становились маргинализация культуры, бесчувственность к искусству, отсутствие претензий на осмысленность — в общем, дурная бесконечность массового сознания.

Так китч в нашей стране из умозрительного эстетического феномена перерос в образ мышления, в идеологию, в успешный культурный проект, который мы почти незаметно для себя осуществляем. Ко времени Н. Хрущева уже не наблюдалось признаков культурного противостояния, не требовались открытки для демонстрации господства китча в нашей культуре и во всех прочих проявлениях нашей жизни, достаточно было документальных фотографий, например, выразительного снимка с Жаклин Кеннеди и Ниной Хрущевой, сделанного во время официального визита генсека в США в 1959 году. Справедливости ради стоит отметить, что и сейчас большинство наших сограждан будут умиляться образом простой русской женщины в одежде уборщицы, предпочитая ее чуждой элегантности и непонятной изысканности иной культуры.

Среди нынешних побед китча особенно настораживает безапелляционность, с которой не просто ставятся под сомнение любые оригиналы в искусстве, но они успешно и безболезненно вычитаются из нашей жизни. Признанная сегодня интеллектуальная элита с ее перфорированными представлениями о культуре умудряется демонстрировать свое презрение этой культуре, любовно и старательно дискредитируя любые ценности, робко пытающиеся заявить о себе.

Диагноз нашему массовому зрителю Гринберг поставил еще в 1939 году, признав за нами лишь «поиск живой узнаваемости, чудесности и сочувственности» в стремлении нивелировать разрыв между искусством и жизнью, довольством самоочевидными смыслами и счастливыми находками бесчувственными людьми поддельных переживаний.

Изменений к лучшему за это время, судя по всему, не произошло. Все это лишь объясняет неизменный успех выставок Сальвадора Дали, проходящих в Москве, или же сегодняшний выбор программы обновленного Манежа, делающего ставки, например, на Яей Кусаму с ее радостными божьими коровками, помогающими художнице преодолевать ее синдром навязчивых состояний.

Именно поэтому так остро встает вопрос об элитарности в современном искусстве. Даже штучность для него не очевидна в тяготении к откровенной серийности. Потому весьма сомнительно и то, что корни сегодняшнего русского авангардного искусства следует искать в искусстве авангарда начала XX века: невооруженным глазом видно его сродство с эстетикой советского искусства.

Созерцая столь радостный проект «Украшение красивого», полагаю, что мы стремительно движемся к точке невозврата, и эпоха русалок и лебедей уже не будет завершена.

ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ **БРЕНДА**

Ирина Решетникова

Премьера нового спектакля «Маскарад маркиза де Сада» оказалась прекрасным подарком Романа Виктюка к своему 76-летию. Предыстория проста. Выходя из церкви напротив своего дома в Брюсовом переулке, режиссер встретил телеведущего, драматурга Андрея Максимова. Последовал диалог: «А пьеса новая у вас есть?» — «Да».

На следующий день Виктюк получил текст.

Согласно пьесе Донасьен Альфонс Франсуа де Сад (1740–1814) не был эротоманом, а вел вполне обычную интимную жизнь, при этом поддерживая слухи о своих садистских наклонностях и сексуальных инверсиях. Подпитывал же фантастическую легенду житейскими фактами другой персонаж, инспектор полиции Маре, ставший alter ego де Сада...

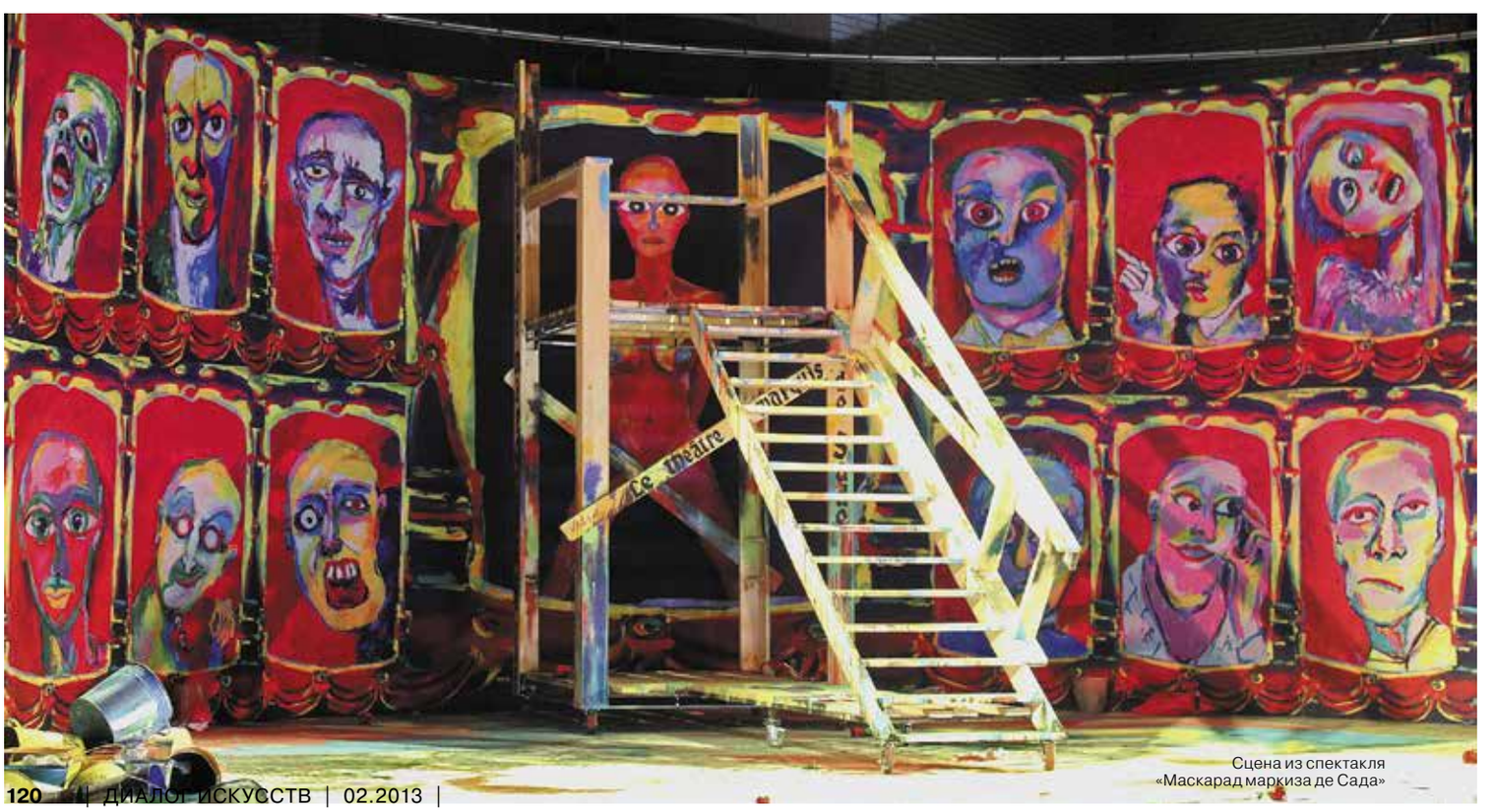
На сцене этот дуэт затронет тему и портретной «зеркальной» идентичности, по схеме: теория — практика. И драматическую тему любви героя к женщине, вынужденной всю жизнь притворяться мужчиной для поддержания соответствующей репутации маркиза, поскольку де Сад не может быть влюблен в женщину, а тайная связь со слугой-мужчиной вполне допустима. Однако в спектакле основатель шокирующей сексуальной философии уязвлен поведением своей возлюбленной: Латур (Лакоста) воплощает все его эротические фантазии с Маре.

Данная драматургическая схема «от противного» довольно непритязательна, по такой кальке сочинено немало сюжетов: не ждала верная Пенелопа Одиссея, не был Геракл героем… «Ничего из того, что написано в Евангелиях, не происходило», — внушал Берлиоз поэту Бездомному…

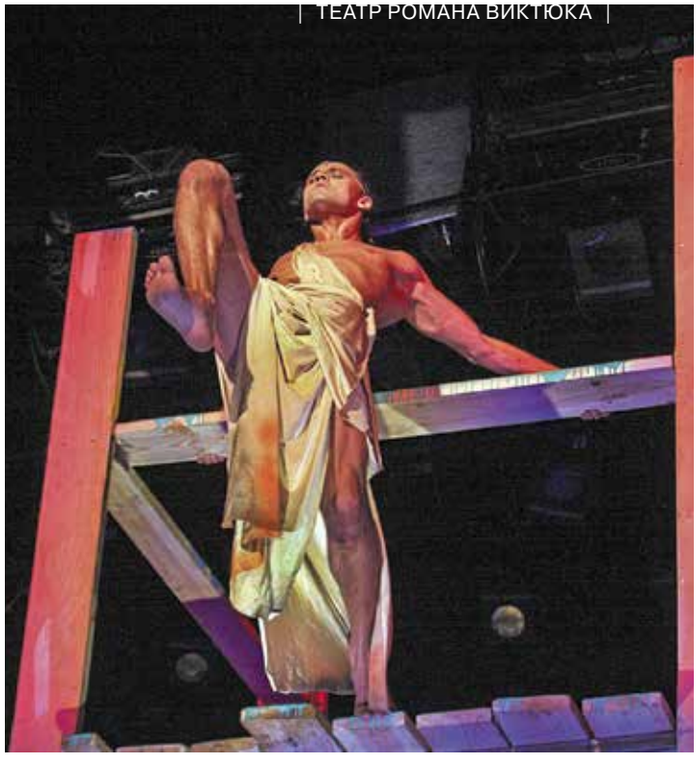
Все же необходимо понять, что двигало режиссером, взявшимся за пьесу, написанную 25 лет назад. Скорее всего, причина в том, что автор попал в болевой нерв нашей политики, в точку, где мощь пиар-технологий и власть массмедиа способны с циничным равнодушием сделать черное белым, и наоборот. В таком ракурсе тандем — маркиз де Сад (Дмитрий Бозин) и инспектор Маре (Александр Дзюба) — иллюстрирует эффект механизма дезинформации, возможностей манипуляции общественным мнением. И одновременно маркиз де Сад — трагическая жертва, проигравшая свои творческие ценности. Но это и история про власть, которая следит за своими согражданами, сама создает мифы и неуклонно их контролирует, в чем несомненная актуальность происходящего на сцене, точность реминисценций к нынешней культурной и политической ситуации.

Это второе обращение режиссера к имени маркиза де Сада: когда-то Виктюк первым в России поставил «Философию в будуаре» (1996). Новый де Сад, по словам режиссера, повествует о том, как полиция пыталась управлять маркизом, чтобы он вдохновлял народ, чтобы он стал частью симбиоза власти и творца. «Максимов нашел адекватные аналогии этой истории в нашем времени. Я тоже хотел, чтобы спектакль затрагивал процессы, происходящие сейчас в обществе. Главный монолог — монолог о рабстве. Только раб может вступить с властью в контакт», — основная мысль постановщика очевидна — нельзя творить, находясь в рабстве. Сценические ракурсы множатся: художник и власть, творец и легенда, человек и история…

На сцене, казалось бы, весьма простое визуальное решение. Сценограф Владимир Боер, давний соратник режиссера, работает в рамках заданного постановщиком минимализма: в центре словно наспех сколоченная из досок конструкция, одновременно трибуна времен французской революции, эшафот и кафедра для ораторов Конвента. Роль фона играет дугообразный задник с нарочито резко и упрощенно нарисованными художницей Таней Стрельбицкой портретами брутальных лиц и центральной фигурой в виде голой асексуальной фурии. Портреты



Сцена из спектакля «Маскарад маркиза де Сада»



Сцена из спектакля.
Маркиз де Сад — Дмитрий Бозин

исполнены экспрессивности с оглядкой на фовизм и примитив. Временами этот динамичный экспрессионизм почти карикатурного ряда закрывается изысканным занавесом, на котором репродуцирована картина бельгийского художника, символиста, писателя Жана Дельвиля «Школа Платона» (1898). Если портреты — это крик и вопли в духе Эдварда Мунка и Жоржа Руо, то античный ареопаг молодых и прекрасных ню вокруг учителя на картине Дельвиля погружен в томную стихию эротической меланхолии.

Как интерпретировать эту сценографическую рифму двух интонаций? Первый слой восприятия изображений Татьяны Стрельбицкой — герои того времени, в портретной карикатурности порой угадываются и Дантон, и Марат, и Фуше, и Робеспьер, и Людовик…. То есть здесь наличествует все властное окружение маркиза де Сада, хотя… Всматриваясь в красочные фантазии, узнаешь и лица политиков сегодняшнего времени. Во всяком случае, в сценографии возникает неприглядное лицо власти, это и Конвент, и трибуна, это власть, превращенная в комикс. И наконец, перед нами вечный маскарад масок, если приглядеться, лики нарисованы на взаимозаменяемых фестонах. Миг — и на месте прежних первых лиц появятся новые физиономии.

Картина же Дельвиля, не только художника, но и мыслителя, оккультиста, теософа — следующий слой дешифровки, вечность, которой нет дела до страстей реального времени. Революционные и политические страсти вспыхивают и сходят на нет, а сексуальное влечение, вопросы половой принадлежности, наконец, сама загадка пола, разделение мироздания на мужское и женское начала — проблема вечная и неразрешимая.

Дополнительно проступает замысел художника по костюмам (Е. Предводителева): одеяние маркиза со складками, сделанное явно в духе картины Дельвиля, будто подчеркивает вневременность нового Платона, чьи античные одежды отсылают нас в прошлое, а не в современность, туда назад, к детству человечества, где понятия греха не существовало. Тогда становится ясней и идея помоста/трибуны с надписями-ярлычками «Театр маркиза де Сада»; так обклеивают предупреждениями «Не кантовать» разного рода хрупкие вещи, упакованные в контейнеры для перевозки. «Не кантовать! — словно восклицает сценограф. — Внутри хрупкая вещь! Маркиз де Сад».

Центральный персонаж галереи Стрельбицкой — красная отталкивающая обнаженная фигура то ли поруганной героини знаменитого романа де Сада «Жюстина, или Несчастья добродетели», то ли вообще женщины. Эта агрессивная модель, написанная в фовистской стилистике, пожалуй, еще и реплика на картину Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830). Отдаленная отсылка к Делакруа позволяет прочесть и то странное скопление ведер с синей, красной и белой краской слева на авансцене. Возможно, это трехцветье французской революции или намек на театральную природу любой исторической правды: можно все перекрасить в любую минуту в любые другие цвета? А может, отсыл к театру де Сада, который ставил свои пьесы даже в застенках психиатрической клиники? Или просто без затей профессиональные «знаки» художника (материал, инструментарий)…

В Интернете появились разъяснения и самой художницы: «Роман Григорьевич предложил мне написать портреты врагов маркиза де Сада, которые по замыслу Виктюка маркиз пишет в тюрьме в состоянии, близком к безумию: изобразив своих врагов, маркиз де Сад поместил их в театральную ложу и разыгрывал пьесу, придуманную им самим».

Но что же общего между панорамой агрессивных лиц и политиков времен революции и утонченной гармонией однополой любви в Академии Платона? Общее — демонстративный эротизм и подчеркнутая сексуальность подачи сценического пространства.

Сам маркиз де Сад (реальный персонаж эпохи, а не выдуманный автором пьесы мастер дезинформации) в своих пространных сочинениях размышлял над загадками извращений и половых инверсий, воспевая подобные формы любви; тогдашний король Франции Людовик XVI был настолько шокирован донесениями о сексуальных вывертах аристократа, что издал специальный тайный указ о пожизненном заточении одиозного либертена без всякого суда и следствия, сначала в Венсенском замке, а потом в знаменитой Бастилии. Маркиз провел в заточении в общей сложности больше 10 лет и был освобожден только после победы французской революции в 1790 году, когда Конвент отменил все внесудебные указы монарха.

Оказавшись на свободе, маркиз сначала примкнул к победителям и возглавил одну из народных секций Парижа и даже стал присяжным революционного трибунала, но вскоре рассорился с кликой Робеспьера и был арестован по обвинению в «модерантизме», то есть за милосердие (сначала де Сад спас родителей жены, той, которая, между прочим, фактически упрятала мужа за решетку, а затем помог бежать из Франции видному монархисту). Однако меры пресечения времен монархии отменены, теперь за любые прегрешения одна-единственная кара — смертная казнь, и маркиз обреченно ожидает неминуемого гильотинирования… Вот чем была жизнь реального маркиза «в двадцатые числа» июня 1794 года. Именно эту дату драматург поставил как время действия пьесы, уточнив что «данные события не произошли в двадцатых числах июня 1794 года в Сен-Лазаре». Казнь Робеспьера 28 июля спасает маркиза.

В период заточения, оставаясь теоретиком половой свободы, маркиз тщательно разрабатывает концепцию своеобразной телесной невиновности человека перед судом церкви и косного общества эпохи Просвещения: все, что можно изобрести и практиковать в сексе с участием человеческого тела, не противоречит Божьему замыслу. Эту идею он реализовал еще на страницах

Сцена из спектакля. Маркиз де Сад – Дмитрий Бозин, инспектор Маре – Александр Дзюба

романа «Жюстина, или Несчастья добродетели». Роман, изданный в 1791 году, распространялся почти подпольно, ведь в нем самым страшным грехом была объявлена добродетель. Даже на фоне тогдашних революционных пертурбаций мысли маркиза выглядели шокирующими. В конце концов он снова попадает под прессинг. В апреле 1801 года следует последний арест, а затем пожизненное заключение в психиатрическую клинику в Шарантоне на долгих двенадцать лет до самой смерти маркиза в 1813 году. Ни Наполеон, ни новый король Людовик XVIII не простили маркизу его идеологии сексуальной свободы.

В сценографии спектакля присутствуют не только политические приметы эпох и сексуальные знаки, но и изображение символического коитуса. В этом плане «станок»-трибуну можно прочитать как фаллический образ (только это не фаллос юноши, а сколоченный из досок вид французского дилдо), задник с искаженными лицами — род дефлорированной плевы, а умиротворенный занавес Дельвиля с обнаженными либертенами — нечто вроде прострации после оргазма. В этом плане персонаж в красной балаклаве может восприниматься как намек на эрегированный фаллос. Такое прочтение может показаться формальным, но предмет размышления в театре Виктюка слишком одиозный, скандальный, и тут никакой зрительской тенденциозности не сравняться ни с устремлениями самого основателя садизма, ни с эпатажностью постановок. Вспомним его классику эротизма спектакль «Служанки» или «Мадам Баттерфляй». Словом, никакие фаллические, эротические, сексуальные режиссерские акценты по ходу данной постановки не кажутся избыточными. Наконец, просто следует учитывать внимание режиссера к нетрадиционной тематике, и в этом плане картина Дельвиля о школе Платона, где гомосексуальные отношения учеников и учителя входили в традиционный быт эллинов, весьма показательна.

Говоря о замысле постановки и о своем интересе к маркизу де Саду, Виктюк отмечает: «Маркиз де Сад — художник, большой художник, грандиозная фигура! Он предвидел, что произойдет в мире: распад и разъятие человеческого духа и все виды пороков. Он был кристально чистый человек. Просил, чтобы, когда он умрет, его похоронили так, чтобы никто не знал, где его могила. А его дух в мире витает, потому что он пророк».

С этим тезисом трудно согласиться, достаточно заглянуть в многочисленные биографии де Сада, где приводятся протоколы жалоб провинциальных проституток из публичного дома в Венсене, которых молодой аристократ подвергал истязаниям. Тогда ведь маркиз был еще никому не известен (какой-то кавалерийский капитан в отставке), и не было смысла его дискредитировать.

Но если Виктюк прочитывает жизнь своего героя как форму маскировки мужской половой потенции, то и спектакль можно понимать как иллюстрацию к скромным возможностям главного героя. Конечно, есть намеренная шифрованность в постановке: кто в публике может с ходу прочитать эквилибристику ассоциаций, намеков и отсылок, кто поймет намеки на врагов героя.

Так, на выставке работ Тани Стрельбицкой «Враги маркиза де Сада /Друзья Романа Виктюка» в галерее «АЗ» оказалось, что высказанная выше концепция о роли фона в постановке Р. Виктюка требует новых уточнений… На заднике одиннадцать, а не двенадцать «Врагов маркиза де Сада», двенадцатый портрет в выставочном пространстве был показан отдельно и подписан «Друг Михаил»… Не скрою, столь частая смена идейных маркеров способна поставить в тупик.

При подобной постановке вопроса чтение становится весьма и весьма занимательным: в разных обстоятельствах одно и то же лицо может нести свою эмоциональную окраску — положительную и/или отрицательную. Между тем сама работа исполнена ярко, броско, с выразительным экспрессионизмом и на наш взгляд, вообще не нуждается в идентификационной подписи. Получается, что все в этом мире относительно — враги, власть, любовь?

Каждое прочтение противопоставлено другой интерпретации, и они диссонируют, а не дополняют общее впечатление. Взять хотя бы нарочитую параллель между двенадцатью учениками Платона на картине Дельвиля, двенадцатью учениками Христа и двенадцатью мужскими портретами в спектакле… Если затронуть еще и эту крайне провокационную сторону постановки, то можно окончательно заплутать в лабиринте трактовок… Возможно, большая часть многоступенчатого подтекста режиссера-постановщика не будет прочитана, но ощущение непостижимости, может быть, одно из самых продуктивных в искусстве.

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ

MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow

VIII Московская международная биеннале
«МОДА И СТИЛЬ В ФОТОГРАФИИ – 2013»
Красота: мифы и источники вдохновения

© Photography: Outumuro 2013, Courtesy of Disseny Hub Barcelona (DHUB)

Места проведения:
Мультимедиа Арт Музей, Москва (Ул. Остоженка, 16)
ЦВЗ «Манеж» (Манежная пл., 1)
Московский Музей Современного Искусства (Ермолаевский пер., 17)
Фонд культуры «Екатерина» (Кузнецкий Мост, 21/5)
Галерея искусств Зураба Церетели (Ул. Пречистенка, 19)
МГВЗ «Новый Манеж» (Георгиевский пер., 3, стр.3)
и другие центральные выставочные залы Москвы

20 февраля – 26 мая

Мультимедиа Арт Музей, Москва / Московский Дом фотографии
Вторник-воскресенье с 12:00 до 21:00
+7 (495) 637-11-00
Ул. Остоженка, 16
Следите за новостями на сайте WWW.MAMM-MDF.RU

Стратегические партнеры музея:

Билайн
RENAULT
РОСБАНК
SOCIETE GENERALE GROUP
AHMAD TEA LONDON
НОВАТЭК
MasterCard

ГОРЯЧАЯ ТОЧКА В АРКТИЧЕСКИХ ЛЬДАХ

Сергей Хачатуров

Прошедший в феврале этого года в Норвегии десятый, юбилейный, фестиваль «Barents Spektakel» для россиян может считаться поводом и радости, и печали. Радости от того, что многие прекрасные отечественные музыканты, художники, артисты стали хедлайнерами программы. Печали от того, что фестиваль сделан благодаря энтузиазму не российских, а норвежских властей, на норвежской земле и на норвежские деньги.

Оргкомитет фестиваля имеет логотип «Pikene pao Broen» («Девушки на мосту», по известной картине Эдварда Мунка). Девушки из оргкомитета сочинили название юбилейной программы: «Barents is Ticking», «Тикающий Баренц». Оно ассоциируется с нервным ритмом, процессами жизни в городе, где проводится фестиваль — Киркенесе. Киркенес — пограничная территория сразу трех стран: Норвегии, России и Финляндии. Это и порт, и промзона, связанная с добычей железной руды. Город очень живописно лежит в мягких объятиях холмистого фьорда Варангер на берегу незамерзающего залива в Баренцевом море. Большую часть года он укутан сверкающей белоснежной шубой, так как находится на крайнем северо-востоке Норвегии, на расстоянии 400 км от Полярного круга. До границы с Россией всего 8 км. Главной достопримечательностью маленького городка (статус города Киркенес получил лишь в 1998 году) является большая модернистская (1959 года) церковь на холме у берега моря, ставшая одной из площадок феста. Собственно, церковь (самая древняя, не сохранившаяся, упоминается с 1565 года) и определила название городка — Киркенес — «Церковь на мысе».

Приехав на фестиваль в начале февраля, оценив красоты свечений среди снегов, воды и сопок при морозе 25 градусов, неминуемо придешь к выводу, что нет места более медитативного и спокойного, которому всякое тиканье, суета, эмоции просто противопоказаны. Да и людей на центральных улицах и площадях раз-два и обчелся. О тиканье напоминает разве что скрежет льдин у береговой кромки. И все-таки пульсация энергии в городе немалая. Ее можно ощутить по большому количеству судов в порту, по дымящим трубам производства, по многочисленным листовкам и афишам предстоящих событий культурной жизни.

Верстовой столб Киркенеса красноречиво свидетельствует, что город и впрямь находится на краю света

Поверх барьеров

Парадокс, который сразу замечаешь, совершая нетрудную прогулку по берегу фьорда: в порту Киркенеса стоят суда сплошь с российскими названиями. Причину следует искать там же, где и ответ на вопрос, почему международный фестиваль встречи культур проводится на норвежской, а не на российской земле. Чтобы зайти в порт ближнего к Киркенесу (около 200 км) Мурманска, рыболовецким судам надо пройти столько согласований, предъявить столько бумаг, что весь груз на борту — рыба и морские гады — неизбежно станут, по-булгаковски говоря, «второй свежести». А в Киркенесе судам с российскими буквами рады. Входят в порт они без лишних проволочек. Легко и беспрепятственно. Похоже обстоит и с культурой. В Мурманске, чтобы устроить интернациональный фест, требуется пройти тысячу инстанций, добраться до самого Кремля. В Киркенесе организация подобного фестиваля — вопрос дальновидной имиджевой политики. Он нужен, ему зеленый свет.

Собственно, лейтмотив программы: культура поверх барьеров. И очень здорово, что этот сюжет понят не в стиле восторженной агитки, лозунга, а как проблемное, противоречивое поле, в котором иные темы так и остаются неразрешимыми. Фестиваль структурирован по нескольким жанровым блокам: перформансы, видеоарт, современный театр (включая танец), конференции-дискуссии, музыкальная программа, архитектурные инсталляции и даже сделанная французским дуэтом Magali&Cedric работа в жанре smell-art: пустой фургон, наполненный специально собранными запахами Арктики. Руководитель фестиваля Любовь Кузовникова предложила зрителям и участникам воспринимать все события не дискретно, а в общем пространственно-временном континууме, единым текстом, в котором на уровне конструкции, монтажа в самом деле нет границ и барьеров. Для достижения этого впечатления события феста устраивались в самых разных

Пейзажи залива Баренцева моря, пожалуй, самый великий шедевр Киркенеса

Видеофильм «Приграничный мюзикл» транслировался прямо на улицы морозного города

местах Киркенеса, от площади перед старой фабрикой до стадиона, бара, ночного клуба, конференц-холла гостиницы, библиотеки и даже внутри плавательного бассейна. Зритель вынужден был дефилировать от одного адреса к другому и своим перемещением скреплял и сшивал топографию фестиваля, обеспечивал единство его восприятия.

Дискуссионное поле включало в себя вопросы: кто мы в глазах мира? насколько адекватно понимаем себя? насколько можем быть свободны и хотим ли этого?

Одним из важных событий дискуссионной платформы «Talking Barents» стал вечер под емким названием «Путинизм». Организаторы вечера, участники панельной дискуссии — журналисты и общественные деятели из России и Норвегии. Они дали замечательную экспозицию сегодняшнего времени. Поведали и о своем понимании причин кризиса оппозиции (отсутствие сильного лидера, программы, летаргический сон общества). Россиянам все эти прелести отечественного варианта демократии хорошо известны, а вот для многочисленной группы европейских, американских, азиатских, африканских гостей многое было уточнено и прояснено. С этим собранием интересно сочеталась встреча с активистами нового протестного движения с разных континентов. Бейрутский и каирский художники Омар Хури и Шеннави рассказали, как им удается издавать и распространять в Ливане и Египте сатирические комиксы-памфлеты. Участник московской группы «Партизанинг» Игорь Поносов поделился фактами развития движения за позитивные изменения гражданской урбанистики и общественных пространств. Один пример. Созданную участниками «Партизанинга» без госзаказа и до официально объявленного конкурса отличную карту московского метро, учитывающую реальную географию и транспортную систему столицы, «партизаны» повесили в вагонах и выложили на сайте. В добрых традициях первых шагов фейсбука их сайт рухнул: было более двадцати тысяч обращений в минуту.

Самоидентификации Баренц-региона в контексте мирового природного, экономического и политического ландшафта были посвящены большие конференции. Запомнился доклад историка, сотрудника радио «Свобода» Кирилла Кобрина о Киркенесе как микромодели больших процессов европейской экономики. Модернистские идеи индустриализации и прогресса сменились в конце 1960-х темой local crafts, разочарованием в утопических схемах, сегодня же стратегия двусоставная: индустриальный путь снова актуален, однако локальная схема развития также берется в расчет, она зиждется не на утопизме, а на прагматизме. Киркенес, с его драматическими поворотами жизни в XX веке, с его процветанием промышленности до Второй мировой войны, большим спросом на местную руду в послевоенное восстановительное время, стагнацией 1980-х, возрождением промышленности в новом веке, оказывается маленьким зеркалом жизни индустриальной Европы.

Стереотипы личные почти несокрушимы

О том, что трудности общения и преодоления границ связаны не только с глобальными социополитическими схемами, но и с психотипом конкретной личности, рассказывали арт-проекты фестиваля.

По интересному стечению обстоятельств просмотр этих проектов оказывался в буквальном смысле поступком для фестивальной публики. Почтенная прародительница искусства современного танца американка Мэйда Визерз выступала внутри освещенного зала второго этажа гостиницы с окнами во всю стену. На улице перед окнами стояли два динамика, из которых раздавались звуки электронной музыки давнего партнера Мэйды Стива Хилми и фразы, произносимые самой танцующей Мэйдой. Там же на улице на протяжении часа на двадцатиградусном морозе подскакивали от холода зрители. Они смотрели на странные движения Мэйды в окне, которые были похожи на танцы призраков с картин экспрессионистов. Это даже не танец, а череда неких жестов-заклинаний. Мэйда не желает нравиться, не желает зрителю комфорта, пытается растормошить его охочую до удовольствия сытость. Как большая и страшная черная бабочка, бьется она о стекло, о ту стену, за которую сама себя заключила. Ее проект называется «Пространство Occupied» и является реакцией на мировой рост движения «Окупай». Танцем Мэйды прописана партитура: массовые попытки захватить что-либо, остановить регресс системы всегда связаны с трудностями преодоления лично установленных каждым из нас границ и клеток из стереотипов, догм, популизма, тщеславия.

Музыкальный перформанс Персимфанса и норвежских артистов во многом возродил эпоху Пролеткульта 1920-х годов

Другой морозный проект о кризисе общения между людьми разных культур — «Приграничный мюзикл» санкт-петербургской группы «Что делать?». На фест в Киркенесе лидеры группы, семейный дуэт Ольга Егорова и Дмитрий Виленский, привезли почти часовой видеофильм. Его приходилось смотреть на открытом воздухе, глядя на экран в перспективе снежных шапок сопок. Смотреть и, вторя звучащей музыке Михаила Крутика, подпрыгивать на двадцатиградусном морозе. На самом деле фильм больше похож на советскую оперетту. Условный Киркенес и город-побратим Никель обозначены раздвигающимися ширмами. На их фоне разыгрывается немудреная любовная история о встрече руководительницы хора Тани, приехавшей на гастроли в Киркенес, с работающим на производстве норвежцем Ола. Таня переезжает к Ола, оставляет на родине угрюмое шахтерское братство, выступающее в данном фильме как активно вторгающийся в судьбу героев античный хор. Все шахтеры поющие. Сыграны артистами хора Мариинки. Они осуждают Таню и предрекают ей многие неприятности. Таня ставит им в вину дикую беспросветную жизнь. Но после переезда в Норвегию к Ола не оставляет собственных диких привычек: орет на ребенка и лупит его. Ола выносит поведение новой жены на суд общественности. Заботясь о свободе личности, общественность обращается в суд. Суд отбирает ребенка у Тани. В финале поется гимн Норвегии, самой свободной и счастливой стране, где даже с птицами можно говорить по душам. Едкий сатирический месседж мюзикла, конечно же, разоблачает дефекты национальной психологии, что могут стать темой для анекдотов про норвежцев и русских. В то же время высокий художественный уровень спектакля и музыки освобождает от памфлетности толкования, дает объем и воздух. Потому фильм смотрится легко и интересно, а незадачливым героям симпатизируешь и, невзирая на дикий мороз, относишься с теплом.

Музыка все связала

Царицей фестиваля все-таки можно выбрать музыку. Многие серьезные темы о национальной идентичности, диалоге культур, границах и мультимедийности нового мира были вдохновенно раскрыты в замечательном спектакле — открытии, подготовленном артистами и музыкантами, сотрудничающими в Москве с музыкальным руководителем театра «Школа драматического искусства» Петром Айду, а также норвежским трио POING, певицей Майей Ратке и ансамблем из Архангельска «Сполохи». На стадионе, прорубленном внутри скалы, творилось что-то необыкновенное: ансамбль тончайшего консерваторского пианиста Айду превратился в шумовой оркестр эпохи авангарда 1920-х годов. Этот «шуморок» (так называли в послереволюционное время агитационные оркестры самодеятельных инструментов) на пилах, стульях, бутылках, гребенках, ложках и пузифоне из метлы и бычьего пузыря играл «Оду к радости» Бетховена, пьесу Чайковского, Интернационал и вместе с архангельскими артистами пел песни 1930-х годов, славящие «отца народов». Действо вышло сочное, яркое, веселое и озорное. Для интеллектуалов отличный ребус, лабиринт, в котором хитроумно переплетены разные дорожки культурных традиций. Простота исполнения «шуморка» кажущаяся. Все композиции сыграны были по-своему виртуозно и с отменным чувством исторического стиля. Любопытно, что самые одиозные опусы про «простого советского человека» и «Боровицкие ворота» были сыграны внахлест, когда одна советская государственная традиция исполнения перекрывается альтернативной ей фольклорной, терпкой и ражей, как лубок. И пафос финального хора развивается чириканьем птичьих свистулек.

Принявшие эстафету норвежцы продолжили тур по музыкальной истории XX века: от эпохи тоталитаризма к песням на стихи Бертольда Брехта, гимну ГДР, джазовым и рок-импровизациям послевоенного времени, к гей-гимну Синди Лопер «True Colors». Такой полифонизм программы, поддержанный суперуровнем исполнения, красноречиво свидетельствует о преодолении границ и барьеров, о свободе.

В течение фестивальных дней в городском ночном клубе выступали солисты и любимые среди новых хипстеров группы, среди них — украинский этно-хаус-квартет «ДахаБраха» и норвежский бард Сондре Лерке.

А завершился фестиваль требующим большого душевного труда концертом в церкви Киркенеса. Петр Айду на органе, Григорий Кротенко на контрабасе, Фруде Халтли на аккордеоне исполняли программу от Вивальди, Баха до Шостаковича и Губайдулиной. Филигранная работа со звуком, точное согласие будто бы обменивающихся тембрами инструментов сделали этот концерт событием не только фестивальным, но и современной музыкальной жизни как таковой.

Фото автора

Самый сложный и тонкий концерт фестиваля прошел в церкви Киркенеса

Узнай полную историю
МА
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В.Щусева
www.muar.ru
ул. Воздвиженка, 5/25

5-Я МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ «АЛЮМИНИЙ»

Диляра Вагабова

Крупные международные художественные форумы в последние годы становятся все более популярными в арт-среде. Помимо получивших мировую известность масштабных Венецианской, Стамбульской, Московской биеннале, кассельской «Документы» или европейской «Манифесты» в различных городах и весях периодически возникают фестивали или биеннале более камерных масштабов. По сравнению с выставочными мегабрендами региональные показы пребывают пока в той стадии, когда многие проблемы выставочной индустрии, уже решенные на всемирно известных арт-форумах, все еще являются ключевыми, с переменным успехом преодолеваемыми организаторами. Это, например, финансирование (кем и сколько), состав участников (кто и сколько), наконец продолжительность мероприятия, а также комплекс задач сугубо технического характера.

5-я Бакинская биеннале «Алюминий», проходившая в Баку с 11 по 15 декабря 2012 года, имеет свою историю. Все началось в 2000 году, когда творческая ассоциация «Крылья времени» под руководством Лейлы Ахундзаде открыла свою первую выставку. Объединение молодых художников вдохновляла идея развития концептуального искусства в Азербайджане, и выставка под одноименным названием — «Крылья времени» — стала первым проектом, утвердившим это направление как неоспоримую реалию художественной жизни Баку. Затем в 2003 году был проведен Международный фестиваль «Алюминий. Искусство плюс новые технологии», в котором приняли участие художники из 11 стран. Далее «Алюминий» получает статус биеннале и с 2007 года становится официальным мероприятием, проводимым Министерством культуры и туризма Азербайджана.

Среди множества вопросов и проблем, с которыми неизбежно сталкивается куратор любого крупного выставочного проекта, центральными, безусловно, остаются творческие, а именно организация экспозиций, распределение достаточно большого массива работ отдельных участников и кураторских предложений в доступном (и в принципе имеющемся в наличии!) выставочном пространстве.

Отсутствие в Баку выставочного комплекса, соответствующего условиям проведения крупномасштабного международного художественного форума, вынуждает привлекать экспозиционные пространства, в которых можно было бы расположить всех предполагаемых участников события. А это более 100 авторов (например, в 4-й Бакинской биеннале участвовали 150 художников). В работе оказываются задействованными практически все галереи и выставочные залы, располагающиеся в месте, которое может быть обозначено как центр города. Предварительная работа куратора и участников концентрируется главным образом на определении максимально адекватной пространственной среды, в которой каждая группа экспонируемых работ оказалась бы «соответствующей». В результате отсутствие единого выставочного пространства оборачивается достоинством — возможностью манипулировать потоком художественного материала, направляя его в отдельные русла, придавая каждому разделу экспозиции свое «лицо», создавая особый микроклимат, образуется серия групповых или персональных выставок. Конечно, неизбежны компромиссы. Но так или иначе решается проблема выставки как ансамбля, созданного по единому сценарию, когда все элементы самодостаточны, но согласованы друг с другом и связаны общей идеей.

Череда презентаций, составляющая программу биеннале, превращается в увлекательное турне, в ходе которого участники и зрители попадают из одной среды в другую, получают возможность глубже ощутить особенности того или иного автора. Даже для меня, куратора, писавшего сценарий этого маршрута и, казалось бы, знавшего наперед, что и где и как должно произойти, остается загадкой, как же в конечном счете сработает совокупность тех или иных проектов и каков окажется градус эстетического и интеллектуального напряжения события.

Пятнадцать галерей и выставочных залов, вовлеченных в работу 5-й Бакинской биеннале, вместили произведения 110 художников из 16 стран. Так, в Баку были показаны проекты из Франции («Каравансарай», куратор Шалва Хаханашвили, 10 авторов), Киргизии (куратор Талант Огобаев, три автора), Узбекистана (куратор Нигора Ахмедова, восемь авторов), Турции (куратор Денизхан Озер, семь авторов) и Грузии (куратор Гурам Цибахашвили, три автора). От Азербайджана было представлено четыре кураторских проекта: «Художники о художниках» (организация «ArtFaktor», куратор Асийят Фатуллаева), «Шифр души: метаморфоза» (Центр современного искусства, куратор Сабина Шихлинская), «Память/Ретроспектива» (Baku Creative Center, куратор Фарах Алекперли) и «Лицо 1960-х» (куратор Диляра Вагабова). С индивидуальными проектами выступили художники из Германии (10 авторов), Литвы (2), Норвегии (2), Дании (1), Финляндии (1), Испании (1), Ирака (1), Пакистана (2), Афганистана (1), США (1). Ярким событием в рамках биеннале стало участие ряда художников из Москвы. Это Владимир Наседкин (проект «Иосиф Бродский. Венецианские строфы»), Татьяна Баданина (экспозиция «проСвет»), Рауф Мамедов (циклы «Ужин в Эммаусе», «Тайная вечеря», «Пьета», видеоинсталляция), Аббас Кязимов (интерактивный проект «Птица Счастья»).

Все представленные проекты отвечали предложенной концепции биеннале и обладали собственной художественной ценно-

Мансур Имад (Ирак)
ИСХОД
Инсталляция. 2012. Инсталляция. Гипсовый слепок с ног художника

стью. Одни работы уже были в творческом арсенале участников и оказались созвучны теме биеннале, другие созданы специально к выставке в Баку. Существенным дополнением к программе стала конференция, на которой участники имели возможность показать свои другие проекты, поделиться творческими планами, поразмышлять об увиденном.

Выставка — всегда праздник. Здесь принимают гостей, встречаются друзья, делятся своими открытиями и пока еще не реализованными идеями. Но это и большая и тяжелая работа, результат усилий многих, процесс, в котором каждый его участник играет ключевую роль. Собирается команда — большая «семья», растущая из года в год. Именно в этом — сплочении близких по духу людей — видится главный смысл любого международного форума.

Бакинской биеннале 10 лет. Мы набираемся опыта, вырабатываем свою стратегию, учитываем ошибки прошлого и строим планы на будущее. Мы существуем, а это означает, что в календарном плане многих художников мира еще не раз появится пометка: Международная бакинская биеннале современного искусства «Алюминий».

Мухаммад Зеешан (Пакистан)
ДОМ ВСТРЕЧИ
2012. Лазерная резка, бумага,

Рамал Кязимов (Азербайджан)
ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕРТА
2012. Инсталляция. Смешанная техника

ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕГО ДЕЛА. **РУССКОЕ И СОВЕТСКОЕ** ИСКУССТВО XX ВЕКА

Галина Янковская

Выстроить музейную ретроспективу развития отечественного искусства в «коротком двадцатом веке» (от кануна Первой мировой войны до 1980-х) — трудная задача. Хотя бы потому, что уже накоплена история скандалов по поводу постоянных музейных экспозиций искусства советской эпохи, а в выставочной практике сложились штампы репрезентации художественной жизни «века катастроф». Эпоху сталинизма, скажем, принято представлять сценами массовых праздников, трудового энтузиазма и «бытовым жанром», 1960-е годы — «суровым стилем». Существуют традиции умолчания или забвения каких-то имен и артефактов (той же «бригадной живописи», без которой невозможно представить 1940–1950-е). Еще сложнее решить экспозиционную задачу в музее региональном, в котором, как правило, небольшая площадь, коллекция качественная, но с серьезными пробелами, и есть обязательства перед местными художниками, чьи работы хранятся в запасниках.

Найти нетривиальный выход из этих отягчающих обстоятельств получилось у московского арт-критика Валентина Дьяконова, питерского художника Александра Ходота и пермского искусствоведа, музейщика со стажем Юлии Тавризян — с недавних пор директора Пермской государственной художественной галереи. Творческой волей куратора и всей команды появился сложно организованный художественный проект — выставка «Философия общего дела. Русское и советское искусство XX в.», приуроченная к 90-летнему юбилею краевой галереи.

ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

«Советское искусство XX века еще не нейтрализовано и актуально». Этот тезис — ключ к пониманию образных решений и смыслов выставки, в которой нет хрестоматийной классификации по течениям, группировкам или периодам, зато контрапунктами являются до сих пор значимые доминанты, универсалии отечественной культуры — война и милитаризация жизни, государственное принуждение и духовное самоопределение человека, медийные манипуляции и экзистенциальные ценности.

Выставка позволила Пермской галерее наконец-то концептуально высказаться по поводу той части своей коллекции, что почти тридцать лет была исключена из постоянной экспозиции, а Валентину Дьяконову дебютировать как куратору в стенах крупного государственного музея. Он прочерчивает три главных вектора ментальной карты выставки и всего российского искусства: обращенная в будущее утопия авангарда (художественного и политического), память, бальзамирующая прошлое и дарующая надежду на бессмертие, и вечно современные поиски ответов на метафизические вопросы.

Смысловые акценты подчеркиваются дизайнерскими решениями: единым стилевым оформлением экспонатов, подсветкой, конструктивными деталями. Грубые, тяжеловесные деревянные брусья, на которые то и дело натыкается взгляд в выставочных залах, по замыслу куратора и художника превращены в трансформер, который в одном месте воссоздает контур московского Мавзолея и одновременно деревенскую лавочку, в другом — мольберт и музейные стеллажи, в третьем — индустриальный ландшафт и рамку картины. Такую же свободу интерпретаций предоставляют зрителю и этикетки, сопровождающие каждый экспонат исторически фундированным комментарием, и фрагменты из дневников и писем деятелей культуры, воссоздающие эмоциональный и интеллектуальный контекст эпохи.

Даже пробелы в составе коллекции галереи устроителями выставки обращены в ударные преимущества. В краевой галерее плохо представлена история российского художественного андеграунда 1970–1980-х годов, в частности, история московского концептуализма. Премьера в Перми инсталляции И. Макаревича и Е. Елагиной закрыла эту тему. Хотя бы на время выставки. Игорь Макаревич и Елена Елагина — опытные интерпретаторы идей Николая Федорова, чей трактат «Философия общего дела» дал концептуальный фундамент и название выставке.

Размышления Федорова о синтезе искусства и прозы жизни, о всеобщей любви и братстве, о всеобщем спасении через всеединство помыслов людей резонируют с размышлениями именитых художников о притягательной силе и цене великих утопий,

которые то манят райскими миражами, то убивают невидимой радиацией своих разрушительных идей. Большой зал второго этажа галереи предстал как единое пространство. Предметная среда (книги, домовины — читальные столы, этажерки с книгами, лампы с зелеными абажурами, фраза Федорова «Будущее станет возвращением прошедшего к жизни», выписанная светодиодами) и всепроникающий неживой зеленый свет вызывают полифонические ассоциации — с читальными залами Ленинки, типовым кабинетом советского чиновника, обществом «Зеленая лампа» на заре рождения русской литературной классики и концептуальными экспериментами Джозефа Кошута.

Пермский проект И. Макаревича и Е. Елагиной — звено в цепи предпринятых ими ранее исследований российского исторического опыта в инсталляциях «Общее дело», «Русская идея» и «Неизвестные разумные силы». Появление пермского компонента в творческой биографии художников — очень важная символическая скрепа, обозначающая включенность достаточно традиционной Пермской художественной галереи в искания актуального русского искусства.

Модель мироустройства по Федорову, конечно, адаптирована под кураторский замысел. Лейтмотивом выставки звучит тема спасения через всеединство помыслов и коллективную память. Рефлексий на эту тему в художественных образах и текстах в рамках «Философии общего дела» предостаточно. Но вот рассуждения Федорова о царе и народе, скованных одной цепью, в замысел выставки не вписались. Этим, видимо, объясняется то, что типичной для отечественного искусства XX века визуализации «народной монархии» места почти не нашлось. Культ вождей обозначен намеками — контурами Щусевского Мавзолея во входной зоне выставки, гипсовым бюстом Ленина на возрожденной после долгой реставрации картине Ю. Пименова «Делегатка» (1937) и репродукциями журнальных портретов Сталина на тематических композициях 1930–1950-х годов.

«Философия общего дела» — ретроспекция вместо футуризма. Это соцреализм без маршей энтузиастов, гигантомании и вождизма с мистикой «Учебной вылазки красноармейцев в противогазах» (А. Гаврилов, 1937) и женским ликом советского маскульта (портрет Пугачевой, написанный Еленой Романовой в 1977 году), с отчуждением маленького человека от идеократической власти («Вести из Кореи» Аркадия Пластова, 1952) и призраком загнанных в подполье инакомыслящих террористов (работа Александра Грекова, 2012).

Остроумно и лаконично обыграна метафора Федорова, сравнивающая музей с филиалом церкви, с местом воскрешения ушедших и тотальной памяти всех обо всем: в выставочное пространство включен воинствующий ангел из знаменитой коллекции пермской деревянной скульптуры. В начале 1920-х история галереи начиналась с экспроприации из деревенских храмов «пермских богов» — деревянной храмовой скульптуры XVII — начала XX веков. Сегодня жест куратора, поставившего в один ряд наивных провинциальных резчиков по дереву и столичных интеллектуалов Серебряного века не только соотносится с учением Федорова, но и говорит о «многоукладности» российской культуры и напоминает о том, что художественная галерея более 70 лет квартирует в здании бывшего кафедрального собора. В последние годы пермская епархия усиливает натиск на властные инстанции с целью скорейшего возвращения ранее принадлежавшего ей имущества. При отсутствии нового здания для художественного музея. Идея «общего дела», синтеза христианского и светского, взаимопонимания и ответственности в этой ситуации оказывается не умозрительной, но жгуче актуальной и прагматичной.

Л.А. Чугаева
◄ РАБОТНИЦА
1963. Тонированный гипс

А.А. Гаврилов
УЧЕБНАЯ ВЫЛАЗКА КРАСНОАРМЕЙЦЕВ В ПРОТИВОГАЗАХ
1933. Холст, масло

ЧЕЛОВЕК ВНЕ ГОРОДА

О чем думает человек, оставаясь наедине с собой, вне городского шума и суеты? Ответ на этот вопрос искали авторы социально-художественного фотопроекта «Человек вне города» Сергей Кармеев и Владимир Куприянов.

В наши дни, когда городское население ежегодно увеличивается (в основном за счет миграции людей в малые и крупные города из сельских мест), практически исчезает российская деревня, ее уникальная бытовая культурная среда, ее неповторимый колорит, созвучие с природой человеческого уклада и бытия.

Однако существует обратный процесс — отъезд некоторых горожан на постоянное место жительства за пределы города. Эти люди налаживают свое хозяйство или занимаются творческой работой (писатели, художники, музыканты).

Авторы проекта поставили перед собой задачу изучить и зафиксировать визуально и с помощью аудиозаписи быт, культуру и прямую речь людей, которые решили сменить привычное городское существование на жизнь на земле, а также показать реалии, перспективы и огромный потенциал восьмидесяти процентов российской территории, не занятой городами.

Современные образованные люди по разным причинам покидают большие города, оставляя материальные блага, бытовые и культурные достижения цивилизации. Они начинают с нуля строить свой новый мир.

Сначала частники проекта собрали информацию о жителях, которые уехали из города и живут вдали от городской суеты. После этого отправились в большое путешествие по загородной России, где познакомились с героями будущего фильма . Съемки проводились в Карелии, Псковской, Костромской, Саратовской, Иркутской, Магаданской областях, Краснодарском крае.

Деревня, экопоселение, родовое гнездо, дом, яхта, пространство… В этих историях важен человек — современник и соотечественник.

Было сделано более 3000 фотографий, для фотофильма отобрано и обработано более 500. По результатам проекта создан авторский фотоаудиофильм, в который вошли десять серий — фотоисторий. Музыку к фотофильму написал Александр Ростоцкий, один из ведущих концептуальных джазовых музыкантов России. В фильме использованы стихи саратовской поэтессы Светланы Кековой.

По итогам проекта организована передвижная фотовыставка для показа в городах России и за рубежом.

Проект осуществлялся на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения. При организационной поддержке фонда «Артпроект».

Сергей Кармеев
КРАСНОДАРСКИЙ КРАЙ. СЕМЬЯ СОБОЛЕВЫХ
► САРАТОВСКАЯ ОБЛАСТЬ. ДЕТСКИЙ ДОМ ЕВГЕНИИ КАЛИНИНСКОЙ

Владимир Куприянов
► КАРЕЛИЯ. ПОСЕЛЕНИЕ ЗАЛЕСЬЕ

KUPRIANOFFOTO

МУЗЕЙ-РЕЗИДЕНЦИЯ «АРТКОММУНАЛКА. ЕРОФЕЕВ И ДРУГИЕ»

Наталия Павлова

Миша Ле Жень
ТРУСЫ
2013. Уличная инсталляция

Открытие музея-резиденции в Коломне 1 декабря 2011 года было приурочено ко дню известного посещения Никитой Хрущевым выставки художников-авангардистов в Манеже 1 декабря 1962 года, во время которого генсек показал современному искусству «кузькину мать». Организаторы проекта считают, что музей-резиденция – принципиально новая культурная форма.

Музей-резиденция находится в центре Старого города, на «революционном» перекрестке – на углу улицы Октябрьской Революции и площади Двух Революций. Из окон открывается причудливый вид на старинную торговую площадь, памятник жертвам революций, маленького серебристого Ленина и храм Иоанна Богослова, колокольня которого служит главной вертикалью Старого города. Этот вид соединяется в фантастический триптих – самоценный и самый ценный экспонат музея-резиденции.

Дом, где обосновалась «Арткоммуналка», примечателен тем, что стал поворотным в судьбе писателя Венедикта Ерофеева. Здесь, в винном отделе магазина «Огонек», Веничка Ерофеев, изгнанный в 1963 году из Коломенского педагогического института (четвертого вуза, в котором он пытался учиться), навсегда перестал быть студентом и стал чернорабочим. Именно отсюда начался его «очень жизненный путь» – путь скитаний и творческой свободы. Изгнанный полвека назад из Коломны за то, что посмел быть другим, Ерофеев вновь вернулся в город. Вернулся, чтобы дать ему возможность пережить, понять и принять другой опыт, переживание другого человека. Признанный гений творческой свободы Венедикт Ерофеев стал гением места музея-резиденции.

Время, место и его гений предопределили название и формат нового культурного объекта Коломны, но главным образом его миссию – начать в историческом городе перманентную творческую революцию, генерирующую современное искусство. Ее конечная цель – разгерметизировать городскую среду, сделать ее открытой, эмоционально-комфортной и толерантной. Только такая среда, верят организаторы проекта, станет залогом новой жизни старого города в современном мире.

Музей-резиденция расположился в бывшей коммунальной квартире. Возможно, поэтому его название как-то само собой сократилось до «Арткоммуналки». Под ее крышей проживают несколько жильцов – арт-резиденция для современных художников, музей 1960-х с реальными персонажами и концептуальной едой на коммунальной кухне и растворенный в пространстве и времени гений места Венедикт Ерофеев. Соединяет жильцов театр. По законам жанра приход в «Арткоммуналку» начинается с арт-вешалки, «меняющей» облик человека. Далее вы погружаетесь в театр коммунальной жизни с неприменным катарсисом на коммунальной кухне, приправленным горчицей с сосисками, чаем со слоном и прочим «дифиситом», например, эмоций и переживаний.

Музей-резиденция воплощает столь чаямую сегодня форму государственно-частного партнерства, в котором участвуют три сектора – государственный ГАУК «Центр культурных инициатив» под эгидой Министерства культуры Московской области, общественный, представленный некоммерческим партнерством «Город-музей», и частный в лице ООО «Коломенская пастила». Общественный сектор отвечает за контент, государство оплачивает аренду помещения, коммунальные услуги и труд сотрудников Центра культурных инициатив, остальные расходы – гранты художникам, проведение событий, выпуск фильмов, журналов и каталогов, закупку оборудования и т.п. – берет на себя частный бизнес. Идейными вдохновителями проекта «Арткоммуналки» стали Наталья Никитина и Елена Дмитриева, руководители музейного проекта коломенской пастилы, являющегося, по сути, социально-культурным предпринимательством, которое вышло из стереотипных музейных, тематических, ведомственных и прочих рамок и начало работать с культурным ландшафтом города и его средой по новому синергийному методу. «Арткоммуналка» уже ощутила преимущества, которые имеются у институтов современного искусства на государственно-частных основаниях: над ними не висит дамоклов меч внезапного прекращения финансирования (закончились деньги – закончился проект), они независимы от политической конъюнктуры (сменился мэр, и современного искусства в городе не стало). Другими словами, современный арт, основанный на государственно-частном партнерстве, может позволить себе выстраивание долгосрочных стратегий развития территорий и целенаправленно работать с такими небыстрыми процессами, как преодоление стереотипов сознания.

У арт-резиденции есть арт-директор – художник-акционист Михаил Лежень. Он вместе с представителями партнеров-организаций на конкурсной основе отбирает двух-трех художников, предоставляет им грант и заключает договор, по условиям которого, в течение двух месяцев художник живет в мастерской «Арткоммуналки», реализует свой проект и предъявляет его по истечении срока в пространстве выставочного зала. При этом художнику предоставляется полная свобода творческого самовыражения, не ограниченная ни жанром, ни темой, ни

Дуэт «Мыло»
(Семен Мотолянец и Дмитрий Петухов)
ПАННО
2012. Мыло

способом, ни материалом. Помимо художественных грантов «Арткоммуналка», отдавая дань уважения Венедикту Ерофееву, дважды в год присуждает литературные гранты, становясь на время лит-резиденцией (ее курирует писатель и редактор журнала «Ококоломна» Игорь Сорокин). Так или иначе, но по условию договора писатель или художник обязывается провести как минимум одну встречу с жителями города, объясняющую его творчество, и оставить в дар «Арткоммуналке» одну из своих работ.

В течение первого года жизни в «Арткоммуналке» было реализовано девять проектов. И хотя они абсолютно разные, у них общий знаменатель — другой взгляд на привычные вещи, призванный ломать стереотипы и расширять сознание.

Открыл «Арткоммуналку» Миша Ле Жень акцией айсдайвинга подо льдом реки Коломенки. Он рассматривает свою акцию как проявление современной философии радости. Делается прорубь, поверх гидрокостюма надеваются коньки, нужно еще завести патефон, поставить желательно танго «Tonight», ведь подо льдом темновато, затем нырнуть, перевернуться вверх ногами и танцевать по обратной стороне льда, пока не кончится кислород. Вместе с художником ныряет оператор, который снимает подледный балет, а потом монтирует ролик — конечный продукт проекта.

Первым резидентом была Вита Буйвид, известная своими фотографическими работами. Проект «Past painted» состоял в том, что старые черно-белые фотографии она раскрасила в цвета своего настроения «коломенского периода». В результате в работах Виты оказалось много зеленых и розовых красок — цвета купеческих особняков Коломны под январским солнцем.

Следующим был проект питерской арт-группы «Мыло» (Семен Мотолянец и Дмитрий Петухов). Группа работает с хозяйственным мылом, наделяя его особыми смыслами: то вечного спутника жизни нескольких поколений россиян, то животных, принесенных в жертву во имя очищения людей. Произведениями очистительного искусства группы «МЫЛО» в Коломне стали мозаичные мыльные панно и мыльная опера.

В следующем проекте художники Анжела Арсинкей (Берлин) и Роман Постников (Ижевск) использовали блох, или по-научному, вторично бескрылых. Коломенские блохи, помещенные внутрь слайдов с шедеврами мирового искусства, рождали произведение, в котором некрасивое живое соединялось с прекрасным мертвым.

Затем в «Арткоммуналку» «вошел» Ерофеев. Один за другим состоялись два литературных проекта, участниками которых стали знавшие писателя Наталья Шмелькова и Слава Лён. В наступившем литсезоне пространство Арткоммуналки покрылось машинописными листьями ерофеевских текстов.

Следующим был представлен фотопроект Мироны Раду из Румынии «24 года в 24 оттенках одиночества». Подобные настроения продолжил Анфим Ханыков из Ижевска (арт-группа «Археоптерикс»), он представил ангелов Венички Ерофеева. На ангелов ушло около 400 бутылок, собранных по рюмочным, ресторанам, помойкам и лесам Коломны. «Спасибо за пустую посуду, — благодарил Анфим жителей города по завершении проекта. — Да хранят вас ангелы от страшного недуга пьянства».

Первый год жизни «Арткоммуналки» завершился проектом «Русские чудовища» группы «Синие носы» на тему русского китча в стиле гэг по технологии тяп-ляп. В день рождения музея-резиденции 1 декабря 2012 года открылась ретроспективная выставка-презентация «Коммунарт-2012». Пространство зала маркировали арт-добро и арт-зло в виде ерофеевского ангела из бутылок и примитивного низкотехнологичного черта «Синих носов», а со стен, интерферируя и интерпретируя друг друга, демонстрировались состоявшиеся проекты. На день рождения были приготовлены подарки, в их числе первый номер «Арткоммунального журнала», ретроспективный медиаролик, новая театральная программа «Гимн икоте» по Ерофееву, прибавка к концептуальным сосискам на коммунальной кухне не менее концептуальных 100 грамм и круглый стол.

Фрагмент экспозиции музея -резиденции

Заседание за круглым столом касалось проблем жизни современного искусства в пространстве исторического города. Модератором заседания была Наиля Аллахвердиева, руководитель паблик-арт-программы Музея современного искусства PERMM, активно интегрирующей современное искусство в городскую среду. Именно в рамках этой программы в центре Перми появились знаменитые красные человечки, пробудившие столько эмоций — как позитивных, так и негативных.

Дискуссия получилась живой и острой. В ходе обсуждения обозначились следующие точки зрения на способы жизни современного искусства в пространстве исторического города.

Внешние эксперты[1]

Современное искусство — это форма политики, воплощающая в жизнь культурные стратегии развития города. Искусство-политика предполагает активные формы интеграции в городскую среду, призванные помочь городу решить его проблемы, например, идентичность местного сообщества, благоустройство, мультикультурность и пр.

Руководители проекта

Современное искусство свободно от социального утилитаризма. Человеку важнее ощутить себя не единицей социального роя, строящего под эгидой культурных политиков город Солнца, а пройти путь личностного роста. В этом ему может помочь другое зрение другого искусства. Путь подлинных социальных изменений проходит через внутренний мир человека.

Администрация города (председатель Комитета по культуре)

Современное искусство — это параллельное бытие в историческом городе двух культурных укладов — традиционного и инновационного. Характерно, что жители города игнорируют оба (72% жителей в последнем социологическом опросе поставили галочку в графе «не посещаю вообще»). Воссоединение классических жанров искусства, современного арта и горожан происходит лишь в дни праздников и фестивалей на улицах города.

Городская общественность (архитектор-реставратор).

Современное искусство — это потенциальная угроза историческому городу, разрушитель его традиционной среды и культурного ландшафта.

Антон и Павел Якушевы
ВЕНЯ
2013. Металл, смешанная техника

Дискуссия стала рефлексией опыта развития исторических территорий средствами современного искусства и как в зеркале отразила проблемы, связанные с интеграцией исторических городов в новую реальность России, мира XXI века.

Дискуссия показала, что в эту реальность легче и безболезненнее входят относительно новые города, города-сателлиты, без четко выраженной уникальности, а также города, существующие в экстремальных климатических условиях. Исторические города, глубоко укорененные в традиционной культуре, как правило, отторгают маргинальные практики современного искусства. Исторический город принимает их лишь в пространстве традиции как переинтерпретацию наследия, вкрапленную в его праздничный чин. Своего рода итогом дискуссии стал рассказ журналиста Елены Карягиной о прогулке по историческому центру Коломны с заместителем редактора немецкой газеты «Шпигель». Особенно впечатлил аудиторию его вопрос: — Лэна, а где же люди? Этот вопрос можно назвать ответом на поднятые в ходе дискуссии проблемы: до тех пор пока в пространстве исторического города не будет создано, в том числе средствами современного искусства, открытой, доступной, креативной и толерантной среды, людей на его улицах будет все меньше, особенно молодых и мобильных.

[1] Помимо Наили Аллахвердиевой в числе приглашенных экспертов были Селена Волконская, руководитель специальных проектов музея экранной культуры «МедиаАртЛаб», Владимир Дудченко, арт-критик, видеохудожник и организатор проекта «Grinberg Photos International», Светлана Зайцева, главный редактор журнала «Ученый совет».

ИЖЕВСК: ТРЕНД ПРОВИНЦИАЛЬНОСТИ

Антон Николаев

В январе на Винзаводе «Культурный альянс» представлял современное искусство Удмуртии.

«Культурный альянс» возник в 2010 году как объединение культурных инициатив Пермского края и Санкт-Петербурга, через два года в нем приняли участие уже 22 территории Российской Федерации.

В рамках фестиваля «Белые ночи в Перми» 2012 года состоялись выставки-ревизии региональных арт-сцен и презентация книги «Поэтический путеводитель по городам альянса» под редакцией Вячеслава Курицына и Андрея Родионова.

Теперь своеобразные смотры художественных сцен городов альянса будут проводиться в Москве. Ижевск стал вторым после Алма-Аты городом, где прошел мониторинг. Следующая выставка будет посвящена Перми и Сибири, на очереди Уфа и Тверь.

«Культурный альянс» — естественное продолжение инициатив Гельмана двенадцатилетней давности, когда за предвыборные деньги был запущен проект «Культурные герои 21 века: в поисках Золушки», который познакомил Москву с рядом интересных провинциальных художников: «Синие носы», «Старуха Изергиль» (АХС и Мать сыра земля), группа «Археоптерикс», супруги Аксеновы и др. «Культурный Альянс», должен, с одной стороны, инвентаризировать «всходы» проекта десятилетней давности, а с другой — предложить модель, в которой между провинциальными сообществами возникали бы горизонтальные связи и таким образом формировалась провинциальная культура, не зависящая от метрополии. С учетом избыточной централизации России эта задача более чем актуальна.

Ижевский художественный кластер — уникальное для российской художественной жизни явление, поскольку, с одной стороны, он вполне в чучхейском духе опирается на собственные силы, а с другой — достаточно прогрессивен. То, что в городе существует родник, официально названный именем Д.А. Пригова, уже дорогого стоит. И это при том, что ижевское искусство не избаловано ни грантами, ни продажами.

Лицо арт-Ижевска формируют два персонажа: коллективный — объединение «Творческая дача» (Максим Веревкин, Анфим Ханыков), и 47-летний художник Энвиль Касимов. «Творческая дача» — ижевский андеграунд, Энвиль — местный истеблишмент. Проводящиеся ежегодно «Арт-форум» и «Арт-ассамблея», вокруг которых закручивается культурная жизнь региона, — его затеи.

Как и все современные художники, Энвиль не без чудинки. В свободное от основной работы время депутат удмуртского парламента ходит по помойкам и ищет выкинутые детские игрушки, которые рисует на

Творческая Дача
ДАЕШЬ КУХОННОЕ РАБСТВО
Перформанс на открытии выставки

больших холстах нитрокрасками и автомобильным лаком. Для московской выставки Касимов приготовил новую серию — коллажи из рыбьей кожи.

В начале 1990-х Энвиль входил в группу «Танатос», идеологом которой был Сергей Кусков. Несколько акций с участием Энвиля Касимова и другого ижевца Сергея Орлова входят в иллюстрированную монографическую сводку по акционизму Ковалева. Сергей Орлов и Энвиль Касимов вместе учились в Суриковском институте на курсе Таира Салахова.

Сейчас Орлов — преподаватель Удмуртского государственного университета, руководит кафедрой живописи, где была воспитана целая генерация художников, большая часть которых объединилась в группу «Археоптерикс» (М. Веревкин, А. Ханыков, Р. Постников, А. Арсинкей, А. Шкляев и др.)

Сергей Орлов на выставку в Москву представил неожиданные работы, в них он отошел от этнофутуризма ради постживописного абстракционизма. В геометрически правильных, но живо написанных с использованием малярного скотча работах прочитывается влияние коллажей Матисса и экспериментов Кеннета Нолана и даже цветовых разметок Герхарда Рихтера.

На вернисаже наибольшим вниманием пользовался перформанс арт-группы «Творческая дача» (экс-«Археоптерикс») «Даешь кухонное рабство!». Художники приковали к плите участника группы Ивана Самоделко, который с гастарбайтерской удрученностью готовил удмуртские национальные блюда, отвлекаясь лишь на то, чтобы предложить гостям отведать свою стряпню. По словам идеолога «Творческой дачи» Максима Веревкина, художники таким образом демонстрируют свою приверженность феминистским

идеям. «Даешь кухонное рабство» можно рассматривать как продолжение перформанса 2008 года, показанного на молодежной дискотеке, тогда к плите была прикована женщина.

Также на выставке представлялась видеодокументация перформанса Максима Веревкина, когда он убегал от преследующей его машины по сугробам босиком с горящим валенком на голове. Перформанс сопровождала презентация ижевского альманаха «Soda».

В альманахе подробный фотоотчет о выставке уличного искусства, когда ижевские художники (Э. Касимов, П. Аксенов, С. Орлов, Т. Фасхутдинова, А. Гермесов и др.) вместе со стрит-артистами из Москвы и Курска участвовали в оформлении подросткового клуба в районе Старки на окраине Ижевска. Стены заведения были покрыты изображениями насекомых (жуков, бабочек, комаров) разной степени реалистичности, предполагалось, что это послужит развитию у детей интереса к природе в целом и к энтомологии в частности.

Видеоработа барановской художницы Зои Лебедевой «Видеоперепись села Буранова» посвящена родному селу, в котором всего лишь несколько сотен жителей и среди них знаменитые «Барановские бабушки». В «Видеопереписи» Лебедевой можно увидеть параллель чеховскому сахалинскому повествованию. Только переписывая барановских жителей, она вместо блокнота и пера использует видеокамеру. В экспозиции «Видеоперепись» как бы противопоставлена микроинсталляции арт-группы «Город Устинов», которая создает историческую версию удмуртского мифа из артефактов, оставшихся от города Устинов, как именовался Ижевск с 1984 по 1987 год. Лебедевой удалось создать весьма емкую метафору постколониальной реальности национальных окраин России. Хрупкая оптика видео улавливает голос удмуртской деревеньки, про которую вряд ли бы кто и вспомнил, если бы не победа бабушек на Евровидении. Эта работа могла бы послужить иллюстрацией к деколонизационным теориям латиноамериканских философов, борцов с культурным диктатом европейской цивилизации.

Зоя Лебедева удачно дополнила сюжет видеопереписи серией декоративных панно из полевых трав. Травы благоухают, и инсталляционное пространство приобретает еще одно качество — запах.

На выставке по соседству с работой Лебедевой экспонировались деревянные скульптуры Анфима Ханыкова, самая запоминающаяся из них — голова Иоанна Крестителя на пне. Анфим Ханыков также известен шестируким распятием в пластических традициях русской северной деревянной скульптуры XVII–XVIII веков.

Участник трехпрудной коммуны Павел Аксенов в последние годы живет в Ижевске, его работы на выставке ностальгически отматывают время на двадцать лет назад. Аксенов продолжил свою известную серию начала 1990-х, когда бытовые предметы наполовину замуровывались в небольшие бетонные параллелепипеды.

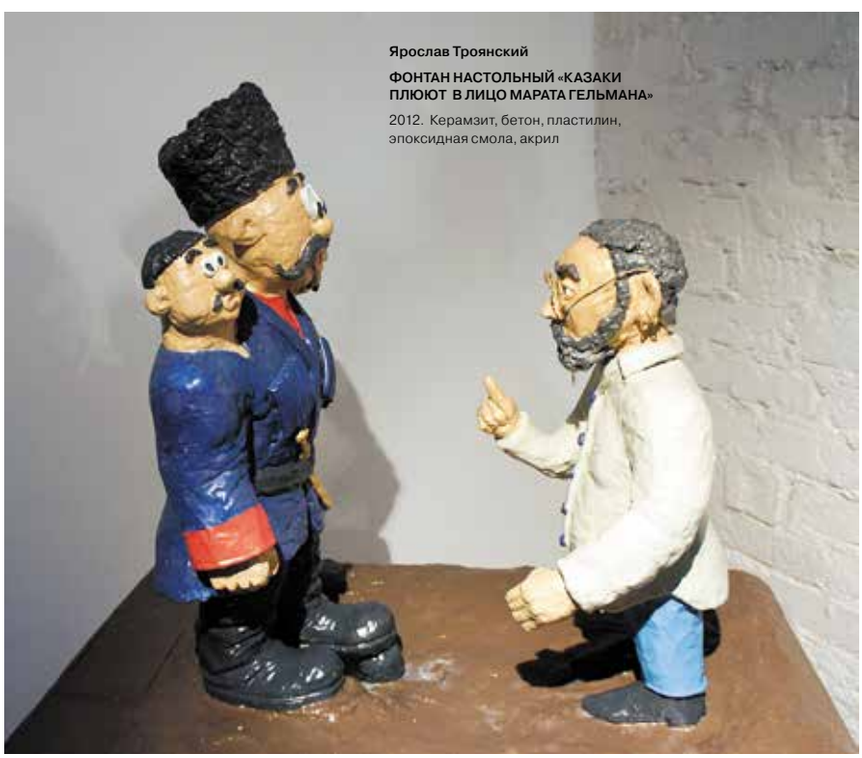
На любой выставке, представляющей регион, есть интрига: кого не взяли. Из заметных на ижевской сцене творцов-художников это Максим Сурнин, на заводе, где он работает, он изготавливает фантастических огромных железных монстров.

Павел Аксенов
ОБЪЕКТЫ
2011. Бетон, ready-made

Он мало востребован в родном городе, при том, что его работы «Скелет динозавра» и «Робот-полицейский» можно увидеть в зоопарке и на набережной в Перми. Несколько статуй были куплены и увезены в Германию. Другой заметный ижевский художник — Татьяна Фасхутдинова, создавшая проникновенный графический репортаж об инвалидах-колясочниках. Важно, что выставка ижевских художников не грешила этнографизмом, но тем не менее большинство работ демонстрировало интерес художников к местным природным реалиями (травы, земля, рыба, пни, жители и т.п.), в своем роде это исследование археологического пракультурного слоя. Сами художники называют это этноконцептуализмом. Возможно, именно такой подход, не чурающийся социального, и станет провинциальным трендом, который будет артикулирован серией выставок «Культурного альянса».

Фото ДИ /Ирина Сосновская

Анфим Ханыков
СВЯТОЙ СЕБАСТЬЯН
Дерево



Ярослав Троянский
ФОНТАН НАСТОЛЬНЫЙ «КАЗАКИ ПЛЮЮТ В ЛИЦО МАРАТА ГЕЛЬМАНА»
2012. Керамзит, бетон, пластилин, эпоксидная смола, акрил

АКЦИЯ «СМОТРИ»
2008

«ДОМ-ТЕКСТ». РЕТРОСПЕКТИВА АКЦИЙ

Наталья Тараканова

Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом), в точке этого контакта вспыхивает свет, освещающий значительное пространство того и другого, стимулирующий их, а не «оппозицию». За подобным контактом — контакт личностей, а не вещей. В диалоге, в отличие от сплошного текста, открываются глубинные смыслы, об этом говорил М.М. Бахтин («К методологии гуманитарных наук»). И этим руководствовались сотрудники музея, задумывая проект «Дом-текст».

Дом-текст — серия художественных акций, направленных на привлечение внимания к затянувшейся проблеме создания художественной галереи имени Павла Кузнецова при Доме Павла Кузнецова (филиал саратовского Радищевского музея). Первая состоялась в 2002 году, последняя — в ноябре 2012-го, в день рождения Павла Кузнецова.

2002 год. В экспозиции Дома Павла Кузнецова семь сундуков с настоящими музейными сокровищами — подлинными предметами, сопровождавшими мастера в жизни и творчестве. А в прилегающем к музею доме на Валовой в окнах семь баннеров с изображением произведений Павла Кузнецова. Известно, что Радищевский музей обладает крупнейшей в мире коллекцией произведений художника — более 400 живописных полотен — и остро нуждается в расширении экспозиции. Убеждая городские власти расселить этот аварийный жилой дом и передать музею, музейщики и художники провели серию акций, первая в проекте — «Дом-текст». Затем 12 октября 2003 года состоялось следующее событие — «Дома. Духи. Люди». Стены дома были оклеены художественными текстами, монотипиями художника Александра Гнутова, повествующими об обитателях разрушенных и заброшенных зданий. Выставка получила широкий резонанс в городе и запомнилась людям, пришедшим в музей в этот октябрьский день под проливным дождем.

Тогда мы поняли, что дом нужно отставивать для музейных нужд. Следующая акция проекта — «Здания эпохи стального неба». Игорь Корчагин, художник-график, человек с военным опытом, создал брутальную экспозицию. Он забил окна второго этажа своими картинами из серии «Сяньбанавтика» с сюжетами про племена воинственных кочевников, проживавших на территории Внутренней Монголии. Это производило впечатление сильное, мрачное и даже устрашающее — «Мы не шутим, мы сражаемся...» Второй участник акции — художник Роман Кирин нарисовал зебру на проезжей части пересечения улиц Октябрьской и Валовой как знак скорейшего и безопасного перехода в здание будущей картинной галереи.

Через несколько дней музей провел детский «Дом-текст»: дети сотрудников и друзей музея оклеивали стены собственными рисунками и пожеланиями.

Следующей акцией длящегося проекта стала выставка «Ч/Б» нижегородского художника, графика и дизайнера Евгения Стрелкова. Его усилиями на здании музея появились черно-белые репродукции страниц авторских книг художников.

Музейную идею городского контекста продолжило мероприятие «Территория 100» в рамках проекта «Музейная долина». Оно было посвящено юбилею друга музея — журналу «Территория». Редакция во главе с главным редактором оклеила дом страницами журнала с репортажами, касающимися истории и событий Дома Павла Кузнецова.

Идея контекста пронизывала практически все крупные акции музея. Так, в 2006 году музей во второй раз участвовал в международном событии «Ночь музеев».

Дом и на этот раз удалось задействовать в празднике. С помощью многочисленных гостей его украсили афишами кузнецовских мероприятий. Автор афиш — дизайнер Радищевского музея Николай Батаев.

На юбилее альманаха «Контрапункт» музей также откликнулся еще одной акцией с участием дома. В Музее Павла Кузнецова регулярно проходят литературно-поэтические вечера, участниками которых являются также авторы и читатели «Контрапункта». По случаю юбилея они посетили наш дом и оставили на его стенах стихи, рисунки и пожелания.

В 2007 году Дом Павла Кузнецова отмечал «совершеннолетие». И это также стало поводом для адаптации дома на Валовой к музейному пространству. Гости оклеивали здание афишами, художники — собственными работами. В честь дня рождения вокруг двух домов на Октябрьской и Валовой устроили хоровод, пластически объединивший оба здания. Включились в идею музея и журналисты, они брали интервью у жителей разрушенного дома и снимали аварийное состояние их квартир. Сотрудники музея использовали каждый повод, чтобы инкорпорировать дом в музейное пространство. Так, Л. Улицкая во время своего визита в Саратов посетила Музей Павла Кузнецова и после экскурсии оставила на стене дома на Валовой запись — «Павел Кузнецов — великий! Где его работы?». Граффити на доме создавали и художники.

Так, проект сектора новейших течений Радищевского музея (куратор Мария Федулова) «Артмосфера» предоставил стены дома молодым художникам для создания граффити на тему «Изучение розы». Тема отсылала к знаменитой выставке 1907 года «Голубая роза», где Павел Кузнецов и еще 15 выдающихся художников представляли свои работы. Молодые художники с энтузиазмом откликнулись на это предложение. Они работали под проливным дождем, по колено в воде, которая во время осенних затяжных дождей потоками стекается в Глебучев овраг, на краю которого стоит дом. Многочисленные акции, посвященные дому, не получали отклика у городских властей. Это и стало поводом и темой следующего мероприятия музея.

26 июня 2008 года мы надели черные одежды и черные повязки на глаза. Нас не видят, нас не слышат, нам не хотят помочь. Акция «Смотри» была одной из самых впечатляющих, несколько минут участники с черными повязками стояли неподвижно и произносили одно слово: смотри. Пресса откликнулась, но не городские власти.

Темой следующей акции, устроенной на крыше дома, стал один из ключевых образов Павла Кузнецова периода символизма — фонтан, символ вечного возрождения. Двухэтажное, растянутое и немного изогнутое здание дома напоминает выброшенного на берег кита. Так и назвали акцию — «Дом-кит».

Многие акции, посвященные дому, были незапланированные, спонтанные (обряд «очищения» дома пророчицей Агафьей, запуск ракетодракона), анонимные, групповые и одиночные...

К очередному дню рождения Павла Варфоломеевича Кузнецова художник Рашид Салямов совместно с сотрудницей Радищевского музея Натальей Куриловой написал на здании — «Картинная галерея», а художники, друзья и гости музея оклеили здание на Валовой афишами и фотографиями многочисленных акций, а также сделали групповое фото «Художники Саратова — Павлу Кузнецову» на фоне будущей картинной галереи.

В проекте «Виртуальная картинная галерея» на протяжении всего года каждый вечер на стену здания по Валовой проецировалась одна работа Павла Кузнецова из фондов Радищевского музея. Их количество примерно совпадает с количеством дней в году...

◄ Художник Рашид Салямов и сотрудник музея Наталья Курилова делают граффити «Картинная галерея». 2012

▼ Художники Саратова — Павлу Кузнецову. 17 ноября 2012 года

СТАФФАЖИ ВЫТЕСНЯЮТ ЧЕЛОВЕКА

Юрий Санберг

В редакции ДИ прошла выставка саратовского художника Алексея Трубецкова «Стаффажи в пейзаже» (живопись, фотографии инсталляций, объекты, тантамареска).

Дисциплинарная среда нынче как никогда сильна горизонтальными связями: периферийные философские системы и мейнстримовские школы тесно увязаны; их пересечение напоминает сетку GPS-навигации: как устроено — непонятно, но пользоваться удобно. Идейная диффузия на интеллектуальных рынках обеспечивает высокую маржинальность приема. Ловкий манипулятор-эссеист, ядовитый макросоциолог или азартный арт-критик с одинаковым успехом пользуются арт-объектом. Обмен достаточно эквивалентен: философия, литература и современное искусство ломают предсказуемость контекстов, ибо институциональный контроль на чужой территории ослаблен. Инакомыслящий экспериментатор заселяет чужие пространства по своему усмотрению; другие бессильны привлечь его к ответственности.

Обезличенные фигурки Алексея Трубецкова не сводимы к политическому манифесту или художественному сопротивлению господствующей бюрократии. Они вполне уместны в различных антропологических ландшафтах, в том числе заполненных статусными группами и предполагающими избыточные идентичности. В проекте запущен политико-культурный механизм «принудительной кооперации» по Герберту Спенсеру. Стаффаж появился как служебный элемент для придания реалистичных черт художественной реальности. Не будучи героем, он у Трубецкова вышел на авансцену благодаря своей диктатуре множественности, клонируемости. И пейзаж отступил на задний план, окончательно вытесненный неосязаемой властью «людей в черном». Примеров того, как теряются ощущения достоверности и масштаба, можно привести немало, и веберовская монополия на насилие тоже принимается легко; вопрос, кем и насколько она считается легитимной. Насилие стаффажа, отрефлектированное Трубецковым, фиксирует сермяжную правду жизни. Взгляните на улицу.

Если в битовском «Человеке в пейзаже» человек пока существует, писатель акцентирует оставшуюся от «шестидесятничества» различимость его черт и важность деталей самого пейзажа, то у Трубецкова в стаффаже главное — функция, разом и напрочь превращающая пейзаж в инфраструктуру.

Трубецковский проект отстоит ровно на одно поколение от последней попытки вписать человека в пейзаж в поисках биографии. Рассматривать его через призму нормативных антибюрократических суждений можно, но это вряд ли добавит содержательности. Формирование бюрократической государственности не вчера случилось и не в одной России. Кафкианствующее столоначалие повсеместно, и пусть нами оно определяется только боковым зрением, оно — опора материальной структуры современного мира. На нем, на всех его жанровых традициях и ритуалах базируются изощренные социальные системы. Каждодневный чиновный апокалипсис творится благодаря самоощущению групповой принадлежности, административные предписания корпоративной культуры сделались символическими ценностями. Их пытаются оттеснить турбулентные культурные потоки, производимые снизу уличными акционистами, но чтобы сорвать маски, их нужно вначале надеть. «Антиавторитарной» шестидолларовой маске Гая Фокса, которую мы увидели впервые в «V — значит вендетта», противостоит пустота. Обезличенность лишь усиливает предмет анализа, выявляя новую природу деспотии и «верхних этажей», и освободительного насилия снизу. Работы Трубецкова между тем существуют вполне самостоятельно, они могут иллюстрировать обложки постмодернистских концептов, а также представления о приводных ремнях общественного — тотальной власти «дипломатов» или портфелей крокодиловой кожи с деньгами, символах капитала у символических фигур, неограниченного доступа к ресурсам. Отличная иллюстрация к систематизации инструментов социального господства французу Пьера Бурдье.

В трубецковских работах отлично видны красные следы-послесвечение или красная нить групповых траекторий. Это знаки деловых транзакций, которые сводятся к регулярному использованию мобильных телефонов и портфелей. Их маркирование красной нитью — визуальное проявление конфликта с не участвующим в их жизни пейзажем. Пространственное измерение современности в эволюции рынков, все более коррупционирующихся, как и усмотрел это Питер Тейлор. И «беловоротничковая» масса все больше напоминает мафиозный клан, типологически выстроенный и чрезвычайно ортодоксальный. Потому социальная структура видится без входа в нее, и это не изъян, а ее особенность, что поощряет девиантное поведение.

Атомизированная человеческая масса не может противостоять Сети. Отсюда соответствующие социальные практики. Отсюда заселение стаффажем пустоты, это образ безверия в человека. «Дыры» неизбежно заполняются символами. Вот и при эшелонировании в редакции ДИ стаффажи безнаказано разместились на папках с рукописями, произрастают в горшках, хоть и не нуждаются в поливе, энергично маршируют по полкам. Тут шумпетеровская модель делового цикла проявляет себя со всей очевидностью — хищные стаффажи захватывают пространство. Они по-гоббсовски стремятся к одновременному сохранению собственной свободы и обретению власти над другими.

Алексей Трубецков
▲ ОБЪЕКТЫ ИЗ СЕРИИ «УПРАВЛЕНЦЫ»
2011–2012. ПВХ, акрил.
▼ ИЗ СЕРИИ «КРАСНАЯ ЛЕНТОЧКА»
2012. Холст, акрил

ЛОНДОН. НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ

Лада Балашова

Джонас Мекас. HAPPY BIRTHDAY JOHN. 1970-е

В отличие от нью-йоркских художественных институций, ориентированных на поиски новых форм в искусстве, галереи и национальные музеи Лондона пытаются проводить иную политику – вовлекать современных художников в традиционное пространство культуры, вплоть до выставочных проектов музеев классического искусства. Январь запомнился выставками «классиков» современного искусства. Так, 90-летие Джонаса Мекаса было отмечено рядом выставок по всему миру, в том числе в Лондоне, в галерее «Серпентин». Литовец Мекас в 1949 году прибыл в Нью-Йорк, где начал художественную карьеру и прочно утвердился в звании «отца американского авангардного кинематографа». В 1960-х годах Мекас стал известен фильмами, в которых день за днем фиксировал жизнь не только свою, но и нью-йоркской общины художников, многие из членов которой были его друзьями и сотрудниками: Ален Гинсберг, Энди Уорхол, Кеннет Энгер, Майя Дерен. Мекас основал журнал «Film Culture», общество кинематографистов, создал антологию киноархива авангардного независимого кинематографа. Многие из наиболее популярных работ мастера, сопровождаемые стихами и музыкой в его исполнении, можно было увидеть на выставке и даже получить возможность общения с живой легендой искусства XX века. Один из фильмов, законченный в 1973 году, но намеренно датированный 2010-м, посвящен жизни Манхэттена, а точнее, двум торговым башням до их катастрофического разрушения, на фоне которых проступают ускользающие выцветшие фигуры, лица, различные образы того времени, напоминающие старое домашнее кино. Все остается реальностью, ничто не умирает, если оно в нашей памяти и в искусстве – философия художника.

В Лондоне, в залах Королевской академии искусств, также проходила выставка всемирно известной японской художницы, проживающей в Америке, Марико Мори. Экспозицию составили работы последних одиннадцати лет – фотографии, скульптура, рисунки, инсталляции. Идея и время проведения выставки изначально рассматривались как художественная рефлексия по поводу зимнего солнцестояния 2012 года, которое, как известно, пробудило множество спекуляций на тему конца света и новой эры согласно календарям майя. В своих работах художница использует совершенно противоположные эстетические языки, диапазон которых варьируется от традиционных чайных церемоний до японского журнала «Manga». Киберкультура, синтоизм, буддизм и самые брутальные аспекты науки и новых технологий также находят место в произведениях Марико Мори. Последнее время работы Мори инспирированы интересом к древним культурам, среди которых особое место занимает дземóн в Японии (соответствующий западному мезолиту и неолиту – «эпоха веревочного орнамента»). Новые появляющиеся технологии и цифровые носители информации художник использует в качестве средств для воссоединения нас с окружающей средой. Такова работа «Tom Na H-iu II» (2006). Название произведения взято не из японского, а кельтского языка и означает круг из стоящих камней, напоминающий нам о Стоунхендже и садах дзен. В отношении технологии отметим, что Мори исследует эту область когда-то научной фантастики уже два десятилетия, то есть задолго до появления сенсорных панелей iPad. «Белая дыра» (2012) создает ощущение пребывания внутри живого организма, затягивая вас в своего рода утробу-комнату, освещенную небольшим шаром, плавающим за экраном – светящийся след новой звезды. Мори также известна как искусный мастер в таком материале, как прозрачный пластик – оргстекло, вариант акрилового стекла, напоминающего лунный камень, пример которого представлен на выставке в

Марико Мори
ВОЛНА НЛО
1999–2003

одном из залов академии. В другом зале работа «Кольцо» – огромный светящийся акриловый обруч, символ вечности. «Плоский камень» (2009) – инсталляция из керамической белой миндалевидной гальки крупного размера, разложенной вокруг акриловой дземонской вазы, стоящей на полу в пустой белой комнате. В своих инсталляциях Мори говорит о времени прошлом и будущем, о тенденциях, присущих одной культуре и в то же время характерных для многих – об «универсальном сознании».

В галерее центра «Барбикан» до 3 марта внимание посетителей притягивала работа известной с 2005 года своими кинетическими и интерактивными инсталляциями студии «Andom international» (Stuart Wood, Florian Ortkrass and Hannes Koch), базирующейся в Лондоне. Данному проекту предшествовал эксперимент в Carpenters workshop gallery (Париж) «До дождя» – выставка-исследование коллективного поведения. Как объясняют ее создатели, масса всего происходит с людьми без их осознания. Они приходят к каким-то заключениям и даже действуют осмысленно, не анализируя, почему именно так. Это одновременно является стимулом и предметом исследования нашей студии. Мы экспериментируем: пытаемся симулировать (создавать эффект естественного) природное. Один из прошлых проектов студии – инсталляция «Future self» («Будущее я»). Механизм, собранный вручную, состоит из 30 тысяч LED (светоизлучающих диодов), лампочек, проложенных внутри латунных стержней, устроенных таким образом, чтобы создать структуру, напоминающую прямоугольную призму. 3D-камеры записывают действия людей, проецируя светящийся образ, от чего создается ощущение эфемерного присутствия. Все проекты студии построены на идее взаимоотношения зрителя, посетителя с самой работой, в том числе «Self-portrait» («Автопортрет»). Концепция портрета в данном случае выполняет функцию сохранения памяти через буквальное «сотворение» образов зрителей, которые фиксируются как эфемерные изображения на чистые холсты огромных размеров. Изображение сканируется и затем медленно тает, исчезает. Эта мимолетность необходима для рефлексии на тему прошлого и настоящего. Последнюю выставку группы можно было увидеть в культурном центре «Барбикан» (Barbican Curve Gallery) «Rain Room» («Комната дождя»). Стены галереи затянуты черным, слышны звуки льющейся воды. Только в конце коридора перед вами обрушивается стена проливного дождя – ощущение устрашающее и манящее одновременно. Эффект дождя достигается постоянным мерцанием света, взаимодействием гидравлической системы, регуляторов давления и 3D-камер, все это и создает ощущение ливня, в котором нет ни капли воды. Инсталляция реагирует на ваше присутствие, движение, перемещение. Сопровождают данный проект выступления артистов современного балета (McGregor/Random Dance, музыка Max Richter).

Кристиан Марклей (родился в Калифорнии в 1955-м) живет и работает в Лондоне и Нью-Йорке. Наиболее прославленная работа мастера – «Часы» (2010), ода времени и кинематографу, составленная из тысяч фрагментов широкого диапазона фильмов, образующая 24-часовое видео (Московские зрители могли увидеть эту работу в ЦСК «Гараж» в 2012 году). «The Clock» демонстрирует таких звезд, как Мэрилин Монро, Грегори Пек, Джимми Стюарт, Чарли Чаплин, Николь Кидман, и малоизвестных. «Часы» требуют постоянного редактирования согласно местному времени. Аудитория может использовать фрагмент фильмов, чтобы определить местное время, другие зрители могут следить за различными кинематографическими сюжетами. Работа была приобретена совместно National Gallery of Canada и the Museum of Fine Arts, Boston; а также Israel Museum, Pompidou Center и Tate Modern. На последующие годы показ произведения уже зарезервирован музеями и галереями. Часами толпы стоят в очереди в Лондоне, Нью-Йорке, Венеции, Лос-Анджелесе, Сиднее, Йокогаме, чтобы увидеть видео Марклея «Часы». Они приносят с собой спальные мешки и еду, готовясь к 24-часовому просмотру полной версии работы. В сентябре 2012 года ARTINFO назвал «The Clock» «самой иконической художественной работой последних пяти лет», Марклая же – одним из десяти самых значительных художников современности (Newsweek's 2011 и «Time 100», April 2012).

В этом году в Лондоне Кристиан Марклей представляет произведение «Crossfire» («Перекрестный огонь», 2007) в Photographers' Gallery как часть групповой выставки «Shoot! Existential Photography». Зритель оказывается в окружении четырех экранов, переносящих его в атмосферу визуального и акустического перекрестного огня. Система настроена на интересное метафорическое противопоставление стрельбы и фотосъемки. В конце выставки у посетителей есть уникальная возможность получить свои фотопортреты.

Зритель перед скульптурой Марико Мори «Tom Na H-iu II» в Королевской художественной академии, Лондон, Англия

Марико Мори
ПЕРВОБЫТНАЯ ПАМЯТЬ
2004

Студия «Andom international»
RAIN ROOM (КОМНАТА ДОЖДЯ)
Barbican Curve Gallery

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

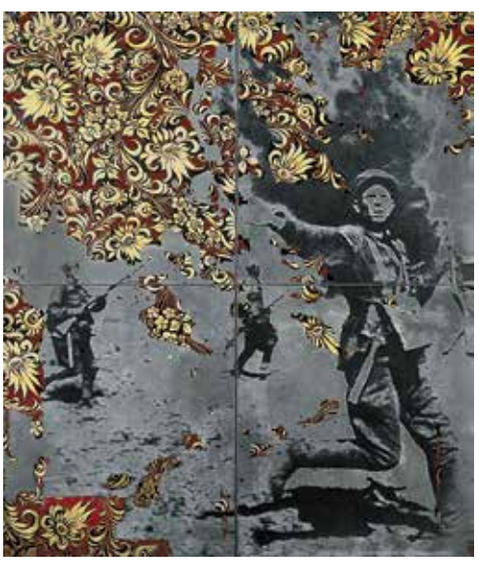
София Терехова

Метаморфозы синего цвета

В галерее «Проун» состоялась выставка «Цвет: синий» — своеобразный весенний подарок: синхронизация голубого мартовского неба и экспозиционного пространства вызывает приятные, почти тактильные ощущения.
Не претендуя на энциклопедичность, выставка представляет десятки различных, как их называют кураторы, «метафизических» трактовок синего цвета в живописи. Это позволяет объединить в небольшой галерее авторов, которые едва ли могли бы встретиться по иному поводу. Для русского зрителя фундаментально звучание «синего» в искусстве Серебряного века, в абстракциях Кандинского и Малевича, где колористический символизм приобрел космический масштаб. Но не менее интересны материально ощутимые поверхности, представленные современными художниками, например натюрморт Д. Гутова. Кураторам удалось изящно обойти проблему концептуальной навязчивости и эклектики, свойственной подобным проектам.
На выставке представлены работы, отражающие присутствие синего цвета в русском искусстве на протяжении прошлого столетия. Сложно говорить об эволюции его восприятия и понимания. Эта часть светового спектра универсальна, присутствует в каждый момент истории живописи во всем своем многообразии и непременно сохраняет звучность. Кураторы выставки перечисляют символические и функциональные его нагрузки, представленные в разнообразных стилях: и натюрморт, и пейзаж, и абстракцию.
Даже в самом простом, очевидном использовании синего — для изображения неба, мы наблюдаем тональное и эмоциональное многозвучие. Мистические всполохи синего в ночном небе Н. Сапунова (1908); нежные пастельные тона работы «Пастух» (1910) В. Милиоти; раскаленная синяя ночь Каира М. Сарьяна (1911); синь, охватывающая небо и землю как единое целое у А. Лабаса (1924) и другие работы образуют пространство, то сгущающееся до материальной тяжести, то разряженное до бесплотной пустоты.

Олег Котельников
СТОКГОЛЬМ
1988. Ткань, смешанная техника.
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ, МОСКВА

Леонид Тишков
СОЛЬВЕЙГ: ЛАНДШАФТ МОЕЙ ПАМЯТИ
2004. Соль, стекло, видео, звук.
ГЦСИ, МОСКВА



Борис Орлов
АТАКА
2000–2012. Фотопечать на дибонде, эмаль.
СОБРАНИЕ Ш. БРЕУСА

Опыты реставрации

Небольшая выставка классика соц-арта Бориса Орлова «Фантомные боли», которая открылась 1 марта в спецзале Третьяковской галереи, выглядит монументально. Это качество с течением времени становится все более характерным для пластических решений автора. Новые интонации и темы, возникшие в творчестве художника после крушения системы, которую он иронически представлял в стилистике соц-арта, углубляются, выходят за рамки изящной игры.
Советский период истории Орлов видит как грандиозный эпос о погибшей империи, причем драма ее крушения и трансформации еще не завершена. Автор прослеживает связь современности с ушедшей эпохой в своей трактовке, декларируемый разрыв с ней видится преждевременным. «Неоимперские» символы, созданные им, скорее художественная реализация упорных попыток реконструкции державы, опирающихся на опыт мировых империй. Оказывается, пластика соц-арта, древнеримский скульптурный портрет, наполеоновский ампир вполне могут сочетаться, сплавляясь в единое целое, если не в социальном, то в художественном пространстве. Симбиоз образов Велизария и маршала Жукова органичен, не вызывает недоумения. Цвета орденских планок, покрывающие античные фронтоны, соответствуют величию их предназначения.
Два раздела выставки — «Безжалостный Хронос» и «Опыты реставрации» могут включить в себя любое представленное на выставке произведение, все зависит от точки зрения и убеждений зрителя. Первый раздел — серия панно с изображением фотографий, созданны классиками 1920–1930-х годов, затягивается монотонными яркими геометрическими орнаментами, создающими эффект хронометра; монументальные орденские планки немы для зрителя — мы не знаем, какие награды и какие события соответствуют им.
Время разрушает, но творческая память художника способна отчетливо реконструировать прошлое.

Несколько букв на заборе

Художник, скрывающийся под псевдонимом 0331c, представил в галерее «XL-projects» проект, принадлежащий, по его выражению «пост стрит-арту». За этим термином скрывается изящная попытка реставрации скульптуры малых форм: 133 фарфоровые статуэтки (13x13 см), каждая из которых — копия бетонных заборных блоков. Как и предполагает стилистика мелкой пластики, они расписаны и покрыты глазурью. Все тут кажется вполне традиционным, только проект — коллекция аутентичных вымышленных уличных надписей, граффити, воплощенных в малом масштабе. Тут можно вспомнить ранний советский фарфор с удачным переносом монументальных тем в малые формы. Но в отличие от него мы имеем дело не с пропагандой, а с документом, подвергнутым эстетической интерпретации.
Городское пространство, перегородки, заборы, стены домов, немедленно и тотально заполняемые «прямыми высказываниями»: обрывки мыслей, эмоциональные надписи-жесты, таинственные граффити, при столь же явном контрдвижении — попытки уничтожить все это. Именно это автор 0331 переносит в миниатюрные копии. Художник зафиксировал необратимость процесса, перспективу превращения «уличной», как правило, протестной, эстетики в респектабельный мейнстрим.
Взаимная конвертируемость текста и графики в любом ее виде —

аксиома современного концептуального искусства. Но автор к тому же подключает еще и традиционную пластику. Игровой момент тоже присутствует: секции можно переставлять, создавая новые конфигурации смыслов. Очевидно, что художник «улицы» менее одинок, чем галерейный автор: зрителей (но не критиков) у него существенно больше.

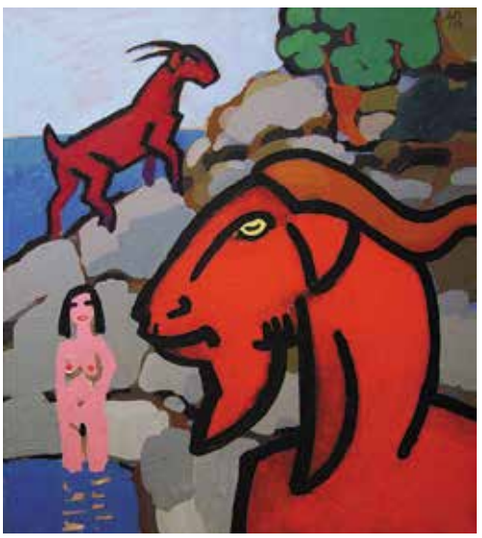
Земля Испания

С 1 по 15 февраля агентство «Art Ru» совместно с Azarnova Gallery & Projects представили выставку «TIERRA DE PASION: Внутренняя Испания Дмитрия Плотникова». Увлечение темами рождения, смерти, жертвоприношения, сакральности женского начала приводит отечественного художника на испанскую землю. Духовные предпочтения и темперамент автора созвучны культурному и природному ландшафту этой страны.Колористически выразительные работы, близкие по интенсивности цвета фовизму, лаконичны и исполнены традиционно испанской композиционной строгости.
Яркая аллегоричность испанского искусства, пластическая разработанность мифологической тематики привлекают Дмитрия Плотникова, хорошо осведомленного о культурных особенностях страны, знающего ее язык. Плотников не цитирует академические трактовки интересующих его сюжетов. Он воссоздает их из непосредственных наблюдений и впечатлений. На выставке представлены 20 работ, в каждой из которых художник разрабатывает определенную тему. Чаще всего это женские портреты (различные архетипы женского начала), натюрморты (символизирующие как земное изобилие, так и связь с вечным), драматические сцены (тореадор в схватке с быком).
Язык Плотникова эмоционален, ярок, живописен. Он часто обращается к теме «матери-земли» и словно питается яркими и сочными ее плодами.

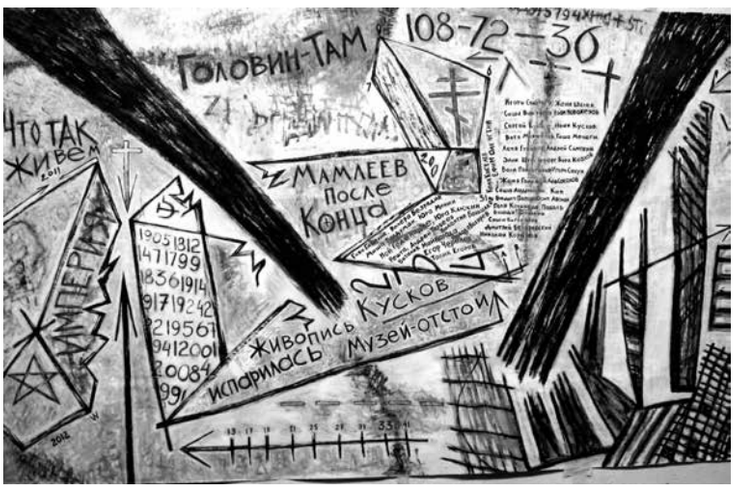
В поисках традиции

В галерее А3 с 31 января по 10 февраля прошла выставка Александра Эльмара «Фрагменты евразийской живописи». В 1980–1990-е годы художник был связан с Южинским кружком, в общении с Сергеем Кусковым, Евгением Головиным укрепилась его приверженность к искусству метафизическому, к поиску новых изобразительных средств для выражения сокровенного. Поиски традиционно-фундаментальной платформы для художественных экспериментов привели его к осознанию того, что культурный контекст, который он стремится озвучить, радикально отличается как от традиционного европейского искусства, так и от экспериментов русского авангарда. Потому проект оказался обращен не только в прошлое, но и в будущее.
У художника сложился собственный монохромный стиль живописи, объемлющий разные жанры, неизменно повествующий о человеке в пространстве Евразии.
Тревожно загадочный мир предстает в его монументальных работах «Тоннель», «Взлом», «Длинная дорога». В них художника интересует переход человека от жизни к смерти и то, что происходит при пересечении этой границы, ряд абстрактных работ как бы иллюстрирует возможные трансформации в пограничной ситуации, они отличаются особой, декларативной конкретностью. Мрачноватые монументальные полотна, парадоксальным образом излучают свет. По словам Сергея Кускова – «у Эльмара нигде не встречается прямая цитата из рун, однако сама витальная сила, мистический пафос и иррегулярный геометризм линий, которым он испещряет бесконечные сериалы листов и холстов, сонмами знаковых структур, порождая некую евразийскую иероглифику, смешавшую абстрактное и фигуративное, антропоморфные и зооморфные мотивы — это все, несомненно, отсылает к эзотерике магического Севера, понимаемого не столь географически, сколь как духовный-метафизический полюс притяжения».

Дмитрий Плотников
TERCER TERCIO
2011. Холст, акрил



Дмитрий Плотников
CABRAS MALLORQUINAS
2010. Холст, акрил



Александр Эльмар
ВЗЛОМ
2011–2012. Крафт-акрил

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
читателям — бесплатный поход в музей
ММОМА Московский музей современного искусства Moscow museum of modern art

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство 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 Департамента культуры города 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

№6.2012
Тема: топология страха

№6.2012
Тема: модели музеев

№5.2012
Тема: вне-умное искусство

№4.2012
Тема: искусство меняет мир?

№3.2012
Тема: наука и искусство

№2.2012
Тема: Критика в эпоху кризиса

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

ГИПЕРИОН
Хохловский пер. 7 стр.1 (рядом с Chip-Trip)
+7 (916) 613-42-86
hyperionbook.ru

MAMM/Московский дом фотографии
Остоженка, 16
Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2. www.ncca.ru

Магазин «КультТовары».
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ).
Тел. (495) 657-99-22

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru

РЕСПУБЛИКА
КНИГИ МУЗЫКА ПЕРСПЕКТИВА
Сеть магазинов «Республика»
ул. 1-я Тверская-Ямская, 10;
Цветной б-р 15, стр. 1 (ТЦ «Tsvetnoy Central Market», первый этаж);
ул. Новый Арбат, 19;
ул. Мясницкая, 24/7, стр. 1;
ул. Красная Площадь, 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Тел. (499) 251-65-27. www.respublica.ru

СУПЕР АРТ МАРКЕТ ПЕРЕДВИЖНИК
Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1;
Фадеева, 6;
Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9
Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5
Тел. (495) 697-38-74. www.muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного института искусствознания
Козицкий пер. , 5

Книжный магазин «Циолковский»
Новая площадь, ¾, под. 7д,
в здании Политехнического музея
Тел. (495) 628-44-42. www.primuzee.ru

Книжный магазин «Москва»
ул. Тверская, 8, стр. 1
Тел. (495) 629-64-83, www.moscowbooks.ru

SOLYANKA VPA
Выставочный зал «Галерея на Солянке»
ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Магазин для художников «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел.: (495) 912-39-29

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб. 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

ART palitra-s GALLERY
Галерея «Palitra-S»
ул. Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон». www.palitra-s.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ERARTA
Музей и галереи современного искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erarta.com

Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90. www.novymuseum.ru

Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37. www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этажи»

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»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
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

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
WWW.MMOMA.RU

УК ИНН 7707278050
УЛ. ПЕТРОВКА
ДОМ 25 СТРОЕНИЕ 1

УТВЕРЖДЕН ПРИКАЗОМ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ
ОТ 17.12.2008 №257

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ МОСКВЫ

Московский музей современного искусства — первый в России государственный музей, специализирующийся на искусстве XX и XXI веков. Основанный в 1999 году президентом Российской академии художеств Зурабом Церетели, сегодня музей играет важную роль на российской художественной сцене. Коллекция музея насчитывает 10 тысяч экспонатов и включает русский авангард, творчество нонконформистов, актуальное российское искусство, работы зарубежных мастеров.

петровка 25
ермолаевский 17
гоголевский 10
тверской 9
б. грузинская 15/1

купон на бесплатный билет

в день приобретения билет действителен во всех зданиях музея

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

la Biennale di Venezia
55. Esposizione Internazionale d'Arte
Eventi collaterali

БАРТ ДОРСА КАТЯ

КУРАТОР ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА 55-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ — LA BIENNALE DI VENEZIA

29.05 — 15.09 2013

ОРГАНИЗАТОР
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

АДРЕС
FONDAMENTA DELLE ZATTERE, DORSODURO 417 – 30123 VENEZIA

ЧАСЫ РАБОТЫ
ЕЖЕДНЕВНО, КРОМЕ ПОНЕДЕЛЬНИКА, С 10.00 ДО 18.00

Альфа-Банк
ПАРТНЕР ПРОЕКТА

Министерство культуры РФ

ИНТЕРМУЗЕЙ 2013

Международный фестиваль музеев

31 мая — 4 июня • Москва • ЦДХ

ЭКСПОЗИЦИЯ

Более 200 музейно-образовательных проектов из России и стран ближнего зарубежья.
Конкурс и церемония награждения победителей в номинациях

- Наш посетитель
- Редкий гость
- Музей для всех
- Музей плюс…
- Музейный конструктор
- Музейный «учебник»
- Музей на дисплее
- Образовательный центр

«МУЗЕЙНЫЙ ГИД»

специальная площадка проекта «Меняющийся музей в меняющемся мире»

- Интерактивная выставка
- Программа «Первая публикация»
- Открытые творческие мастерские

ТЕХНОМУЗЕЙ / МУЛЬТИМЕДИА

- Виртуальные проекции
- 3D-реконструкции
- Панорамные изображения

ДЕЛОВАЯ ПРОГРАММА

Дискуссии, семинары, лекции, мастер-классы.

Более 40 экспертов из России, США, Нидерландов, Великобритании, Польши, Германии.

intermuseum-2013.ru